رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري
قراءة في أعمال داليا بسيوني

د. شعبان إسماعيل عبد الكريم(كلية الآداب جامعة المنيا)

مازال إبداع المرأة يشق طريقه نحو إثبات الذات في عالم تهيمن عليه المركزية الذكورية، ورغم أن المرأة حققت تفوقا في مجالات كثيرة على مستوى الجانب العلمي والأدبي لكنها تحاول اكتساب مساحات جديدة تبرز أهدافها وتبدي رغباتها. وتبقى نظرة المرأة للعالم تتعلق بما عانت منه وما تتطلع إليه، وتكمن أهمية هذه الورقة البحثية في محاولة الباحث إلقاء الضوء على تطلعات المرأة العربية، ومحاولة المشاركة في رؤيتها للعالم الخاص بها، وعلاقتها بالعالم الخارجي الذي كثيرا ما شارك في رسم معالمها، وتقديمها من وجهة نظره الذكورية، التي وإن كانت صائبة أحيانا؛ فإنها في أحيان كثيرة جانبها الصواب، وذلك من خلال مشاركتها في النتاج المسرحي تأليفا وإخراجا. كما يجيب البحث عن أسئلة تتعلق بخصوصية الكتابة النسوية في عالمنا العربي ومدى تحقيق ذلك لدى المؤلفة. ولعل مشكلة هذا البحث تكمن في الحصول على بعض النصوص المسرحية للمؤلفة نموذج الدرس والتحليل؛ لأسباب تتعلق بعدم نشر النصوص والاكتفاء بنصوص العرض، وذلك لأن النصوص المسرحية للمؤلفة غير ناجزة وقابلة للتغيير المستمر، وذلك لاختيارها أشكالا مسرحية تناسب ذلك، ومن ثم يفرض عنوان هذا البحث دراسة مسارات ثلاثة هي؛ مفهوم رؤية العالم، وكذلك مفهوم النسوية، ثم علاقة النسوية بنظرية رؤية العالم بشيء من الايجاز، وثالثها تقديم نموذج تطبيقي عن الإبداع النسوي المسرحي لواحدة من الأجيال الجديدة التي تتطلع إلى مزيد من الاستقلالية والانفصال عن الهيمنة الذكورية محاولة إثبات الذات من خلال عملين مائزين لها في الإبداع المسرحي كتابة وإخراجا وتمثيلا، بالإضافة إلى أعمال أخرى اكتفت فيها المؤلفة بالعرض دون تدوين النص، كما يعد اختيار الأعمال المسرحية لداليا بسيوني من باب تقييد المطلق وتخصيص العام، ويسهل على الباحث الإلمام بها في دراسة مختصرة كهذه. ومن ثم كان على الباحث اختيار المنهج التحليلي عند تناول العينة

المتمثلة في النصوص والعرض، كما لجأ الباحث للمنهج التاريخي في تناول ظاهرتي النسوية ورؤية العالم.

أولا: رؤية العالم

صاحب هذا المفهوم عدد من المفاهيم التي تؤدي وظيفته، أو تقترب منه في الدراسات الاجتماعية والنفسية، وتنوعت تعريفاته وإجراءاته النظرية والعملية حسب تناوله لدى العلماء من تخصصات كثيرة أهمها علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، كما تجاورت المفاهيم عند عدد من العلماء الذين تناولوا مفهوم رؤية العالم انبثاقا من آراء الكثيرين الذين قالوا بأن الأدب نتاج طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الأديب؛ أمثال (مدام دي ستايل) و(سانت بيف) و(هيبوليت تين) وغيرهم، وإن كانت رؤيتهم للعلاقة بين الأدب والمجتمع لم تكن بالشكل المؤكد الذي قال به (لوسيان جولدمان) في تناوله للدراسات التي تتعلق بالأدب والمجتمع، ومن ثم أصبحت رؤية العالم لديه أحد المفاهيم الرئيسة للبنيوية التكوينية في تناوله للنصوص الأدبية. وهي تعني عنده "هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة (وغالبا الطبقة الاجتماعية الواحدة)، وتعارضها مع المجموعات الأخرى"([1]). وعندما يعبر الكاتب في إبداعاته إنما ينتمي لتطلعات المجموعة، أو الطبقة، ويصبح كل "عمل أدبي أو فني كبير تعبيرا عن رؤية العالم، وهي ظاهرة وعي جمعي يبلغ الحد الأقصى من الوضوح التصوري والحسي في وعي المفكر أو الشاعر"([2]) وإن كان (جولد مان) نفسه له اعتراض على مفهوم الوعي الجمعي؛ بسبب غموضه؛ حيث فضل عليه مفهوم وعي المجموعة، ولتتضح فكرته عدل المفهوم إلى رؤية العالم؛ إذ يصبح المبدع داخل مجموعته، أو طبقته أداة للتعبير عنها، ومن هنا تصبح رؤية العالم "تمثيلا للنشاط الجمعي بوعي فردي. إنها الفرز المعمق والدقيق للتفاصيل التي يزخر بها الواقع على صعيد وعي الأفراد ونشاط الجماعة"([3]) ويتمثل البعد الفكري لرؤية العالم في أنه يمثل كيفية فهم الأفراد، أو الأمة، أو الجنس للذات، وغاية وجودهم، ومعنى هذا الوجود، وعلاقته بذواتهم وبالأخر وبالعالم وبالكون في كل أبعاده. كما تتعدد مستويات رؤية العالم حيث توجد رؤية جماعية تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان، وموقع

هذا الإنسان في عالمه، ومكانته، وموقفه منه، كما توجد رؤية فردية للإنسان داخل مجموعته؛ تتفق أو تختلف مع رؤية المجموعة التي ينتمي إليها مرحليا، وقد لا ينتمي الإنسان لمجموعة ما لكنه يعبر عنها بشكل جيد حيث يتبنى رؤيتها ويعمقها ويبلورها في صياغة مفهومة وواضحة وكأنه أحد عناصرها الفاعلين.

ويمكن القول أن كل عمل إبداعي هو رؤية للعالم يعبر عن وجهة النظر التي يتبناها الفنان، أو المبدع بشكل عام؛ حيث يختار له شكله الفني الذي يناسب رؤيته، والذي يتماشى أو يتسق مع الشكول والاتجاهات والمدارس التي يرتضيها مجموعة المبدعين الذين ينتمي إليهم دون أن يفقد المبدع تفرده وميزاته التي تضمن تميزه. لكن تبقى العلاقة بين الفرد ومجتمعه في رؤيته للعالم محكومة بالنسق السائد؛ فعلى الرغم من قناعة الفرد الخاصة لكنه يبقى خاضعا لهيمنة هذا النسق وإلا يقع في صدام متكرر وعنيف قد يقوده إلى التراجع والخذلان لفقده فضيلة الانسجام مع محيطه السائد، وعلى كل يمكن للمبدع أن يوائم بين رؤيته الخاصة ورؤية محيطه من خلال اختيار الشكل الفني المناسب لذلك كل حسب ملكاته الفنية وبراعته في التناول.

ثانيا: مفهوم النسوية وتاريخها وقضاياها

لا أحد يمكنه تحديد بداية الحركة النسوية العالمية على وجه الدقة، لكن معظم الدراسات المتعلقة بالحركة ترجع نشأتها للفترة ما بين سنة ١٥٠٠ و١٧٠٠ ميلادية في مختلف بلدان النشأة، والمتمثلة في تلك المحاولات الفردية التي ظهرت في أي محاولة لتحدي النظام الأبوي، ومن المتعارف عليه أن النسوية مرت بموجات ثلاث في تاريخ الفكر الإنساني حتى وقتنا الحاضر، كانت لكل مرحلة خصائصها ومتطلباتها وأهدافها، قد تتباين فيما بينها، وقد تتشابه، لكنها في النهاية تتجه بأهم أهدافها إلى العمل على إيجاد نظام يضارع النظام الأبوي ويوازيه، وقد يتجاوزه أحيانا إلى نظام له القدرة على التنافس المتكافئ في القوة والقدرة، له رؤيته الخاصة المنبثقة من احتياجاته وتطلعاته دون أن يخترق النظام الأبوي، أو يسمح له بالسيطرة وفرض القوانين، وقد لا يتطلع إلى المساواة فحسب، وإنما يحاول امتلاك القدرة على الغلبة وفرض السيطرة وهدم النظام الذكوري في كل

جوانبه، وعلى هذا النحو قد تتخذ النسوية نفس مسيرة النظام الذكوري لتقع في أخطائه التاريخية من فرض القوة والقانون، وبناء شكل هرمي لم يعرفه العالم من قبل، إنها في الآونة الأخيرة تسعى لخلخلة النظم الاجتماعية السائدة. ومن الممكن تلخيص تاريخ النسوية في ثلاث موجات حسب كتاب سارة جامبل" أولاها رفضت تفسيرات البيولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي والأطروحة الماركسية(٤)*، مرجعة سبب قمع المرأة إلى الشكل الثقافي الذي يعتبرها كآخر...في حين وعت الموجة الثانية – والراي هنا لتامبي فريدام– إرجاع إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة على نحو يسمح بأن يصل إلى النضج واكتمال الذات ... في الموجة الثالثة طرح التفريق بين الخطاب النسوي والخطاب الأنثوي"(٥)

ومثلما ظهر الخلاف حول تاريخ النسوية؛ نجد خلافا حول تحديد مفهوم النسوية على مر تاريخها بموجاتها الثلاث، لكن يظل مبدأ مساواة المرأة بالرجل وأخذ حقها هو الأصل، زيد عليه في كل مرحلة بعضا من المطالب ليضعنا في النهاية أمام مساحة شاسعة بين ما طلب في أوائل الحركة تاريخيا وما تحقق في آخرها، وقد يعني مفهوم النسوية "مجموعة التصورات الفكرية والفلسفية التي تسعى لفهم جذور وأسباب التفرقة بين الرجال والنساء، وذلك بهدف تحسين أوضاع النساء، وزيادة فرصهن في كافة المجالات"(٦) أو يشير مصطلح النسوية إلى "أي محاولة لتحدي النظام الأبوي في أي صورة كانت"(٧). وفي محاولة الوقوف على تعريفات أخرى تتعلق بالنسوية أو الأنثوية طرحت (توريل موي) مفاهيم حول النسوية والأنثى والأنوثة؛ إذ ترى أن "النسوية ماهي إلا قضية سياسية، والأنثى مسألة بيولوجية محض، والأنوثة مجموعة خواص محددة ثقافيا"(٨) ويبدو من هذا الطرح أن المنتج الفكري والإبداعي للنسوية قد يحوي بداخله الأفكار السياسية والثقافية التي تؤكد الاتجاه النسوي سواء جاءت من قبل الرجال أو النساء، ولعل المدلول السياسي للنسوية هو ما أوجد التداخل أو التشارك بين الكتاب ذكورا وإناثا في طرح قضايا المرأة في العصر الحديث، ومحاولة تحريرها من سجن النظام الأبوي لتكون قوة فاعلة تمارس أدوارا إنسانية كانت محرومة منها، ولا يخفى على الباحثين الأفكار التي طرحها عدد من الرجال على مر تاريخ الحركة النسوية لتأكيد الظاهرة بدءا من المساواة وانتهاء بالتجاوز.

أما كل الأفكار والإبداعات التي تنتجها الأنثى هي ليست نسوية بالضرورة، لأن كتابات الأنثى وإنتاجاتها الإبداعية قد تكون غير معبرة عن الاتجاه النسوي بل مضادة له، ومعضدة في الوقت نفسه للنظام الأبوي، ومدافعة عنه أحيانا، إنها تسير وفق تراتبيته في كثير من الأحيان، لكن القليلات من المبدعات هن اللوائي يعنين بقضايا النسوية، ويحاولن ممارسة الإلحاح على استقلالية العنصر النسوي وانفصاله في بنية جديدة.

أما عن النسوية في عالمنا العربي فقد حوصرت، وكان الحصار قاسيا وعنيفا؛ نتيجة الموروثات الدينية والثقافية والاجتماعية التي وإن تشابهت مع الظروف التاريخية التي أحاطت بالنسوية الغربية لكنها هنا كانت أكثر قسوة، وخاصة فيما يتعلق بصورة المرأة في الذاكرة العربية على مستوى الرؤية والممارسة الواقعية، وبما تمثله من (تابوه) لا يمكن المساس به تحت مسميات وصفات التبجيل والتقديس للمرأة على مر تاريخنا الطويل، وهذه الصورة التي رسمها لها الرجل ولخصها في العرض والشرف وجعلها من أخص خصوصياته حتى تلاشى اسمها الحقيقي في موروثنا الثقافي تحت مسميات مثل (الجماعة والحرمة واهل بيتي) وغيرها من الكنى والألقاب التي تحجب كينونتها وخصوصيتها، كل ذلك رسم لها مكانة سلبية وإن تشدق الرجال بأهميتها وإضفاء أجمل الصفات وأحسنها؛ لكن ذلك لم يتجاوز القول إلى الفعل والممارسة. وفي الحقيقة لم يكن مفهوم النسوية في عالمنا العربي هو ذلك المفهوم الغربي لها وإنما "اتصف بالدينامية والتحول لا بالثبات لذلك فهو يخضع للشرط التاريخي والثقافي والاجتماعي العربي ويتغير وفق التجارب والمراحل التي يمر بها الواقع الثقافي العربي"(٩). ورغم ما تميز به مفهوم النسوية العربية من الدينامية لكنه مر بمراحل تتشابه مع مراحل مفهوم النسوية الغربية ابتداء بالدعوة لتحرير المرأة ومساواتها بالرجل؛ مرورا بالمشاركة السياسية والمجتمعية، وانتهاء بالتمرد على الصورة الذهنية والواقعية لصورة المرأة التي تشكلت من خلال العقل الذكوري منذ عقود طويلة؛ وإن تغير قليلا نتيجة الحراك المجتمعي والتطور الحضاري ومحاولة مجاراة الغرب في رؤيته للمرأة المعاصرة.

تأتي الممارسة الإبداعية للمرأة في مختلف الفنون بوجه عام، والمسرح على وجه الخصوص حيث برزت إشكالية مشاركة المرأة في العملية المسرحية ممثلة ومخرجة وممارسة ومتلقية، إذ كانت فكرة التلقي الفرجوي محظورة تماما حتى أواخر القرن التاسع عشر، وفي الحقيقة لم تكن المرأة وحدها بل طال هذا الحظر عنصري المجتمع ذكورا وإناثا؛ بسبب محاذير وضعت على هذا الفن الفرجوي؛ لكن على كل حال كان نصيب الرجل أقل حرجا وتشددا؛ فظهر الممثل الرجل والمؤلف والمتلقي قبل الأنثى بسنوات عديدة، و لم تكن المرأة العربية وحدها ممنوعة من الممارسة المسرحية فتاريخ المسرح منذ نشأته اليونانية وحتى العصر الحديث كان يمنع دخول المرأة مجال التمثيل والتعبير عن ذاتها، واستعيض عنها في الأدوار التمثيلية بالصبية أو بالرجال يقمن بتقليدها والتعبير عما صوره الرجل كتابة وعرضا، بمعنى أن ملامح شخصية المرأة في المسرح ليست إلا الصورة الذهنية في مخيلة وعقل الرجل التي هي نتاج مجتمع ذكوري وسمها بالعديد من الصفات التي راقت له.

في عالمنا العربي دخل المسرح متأخرا؛ أجنبي الشكل والمضمون، ثم أجنبي الشكل، ثم محاولا البحث عن هوية له شكلا ومضمونا، فلا ضير أن يكون تأخر المرأة في دخول العملية المسرحية متأخرا نتيجة للظروف الاجتماعية والثقافية العامة، تلك الظروف التي مازالت تنظر إلى المرأة الممثلة على سبيل المثال نظرة دونية عند بعض الناس، وهي أشياء طبيعية بسبب اختلاف الثقافة والبيئة التي حرمت الممثل نفسه من كونه شخصا لا يحظى بالثقة الأخلاقية مثلما كانت تنظر له الهيئات القضائية في بدايات تعرفنا على هذا الفن،

العلاقة بين النسوية ورؤية العالم

لعل الرؤية النسوية للعالم تنبع من تبنيها وجهة نظر معينة لدى مجموعة النساء اللائي ينتمين إلى التوجه النسوي، وجهة النظر هذه تتمثل في موقفها من الذات والآخر، بمعنى كيف ترى نفسها في محيطها؟ وكيف ترى (الآخر/الرجل) من خلال ثقافتها التي شكلت إدراكها، وانعكست على سلوكياتها؟ وتساؤلها الكامن عن علاقتها بالآخر جنسيا، والذي يعكس خوفها وأمنها، استقرارها وقلقها، هل هي بنية مركزية أم هامشية بالنسبة للعالم التي تنتمي إليه؟.

إن إدراك المرأة لمكانتها الاجتماعية والسياسية والمتمثل في النظرة الدونية لها من قبل المجتمع الذكوري دفعها لاتخاذ موقف ما من علاقتها بالرجل، هذا الموقف جعلها ترى العالم شريرا؛ لأن العالم في نظرها مكون ذكوري في بنياته السياسية والاجتماعية والثقافية، ومعتقداته الدينية؛ تلك المعتقدات التي ساهم الرجل في ترسيخها من خلال اجتهاداته في تفسير النص الديني على مستوييه الإلهي والوضعي، وشرور هذا العالم تتلخص في الحرمان والقهر الواقع عليها؛ وكأنها مخلوق ناقص في مكوناته العقلية والعاطفية والجسمانية، وهذا الشعور دفعها للمطالبة بالمساواة بالرجل، ولما كان هذا الطلب مرفوعا إلى عالم الرجال الذي بيده مقاليد المنح والمنع ازدادت حدة المطالبة بالمساواة، وتجاوزها إلى المحاولات المتكررة لاتخاذ سلوكيات مضادة تماما للطبيعة الإنسانية التي أرادها لها الرجل بصفته الجنس الغالب، والذي يتضح حتى في اللغة وقواعدها التي تغلب المذكر على المؤنث. وليس موقف المرأة بصفة عامة من الرجل يؤمن بفكرة التحرر من سلطة الرجل، لكن هذه الرؤية تنطبق فقط على مجموعة النسويات، و لم تقتصر الرؤية النسوية على هذا الحد، بل تعدى ذلك إلى نظرتها للذات عقلا وروحا وجسدا. وهذه المغالاة جعلت مجموعة النسوية تتغاضى كثيرا عن الاتجاه الأنثوي الذي يقنع بهذا البناء الذكوري المتوارث دون أن يسبب له أدنى إشكالية من ناحية الإدراك والسلوك، وخاصة في مجتمعاتنا العربية. و في الحقيقة أن هذه النسبة الغالبة القانعة بالوضع القائم لها ما يبررها في رأيها وهو التعود على انقياد المغلوب لثقافة وسلوك الغالب.

كما يمكن القول بأن الرؤية الغالبة للنسوية هي إيمانها بحتمية الصراع مع الجنس الذكوري، واتخاذ موقف ما من العقائد والأيدولوجيات التي رسمت صورة للمرأة واقعيا ورمزيا تعبر عن مرتبة دنيا بالنسبة للرجل وبخاصة في الحركة النسوية المتأخرة، التي تبدو رؤيتها المتطرفة في سلوكيات وتمظهرات هذا الاتجاه؛ ليس بالنسبة لموقفها من الجنس الذكوري فحسب؛ بل ينسحب ذلك على رؤيتها للذات، وقد تبدو في مواقفها أحيانا تكرارا للأسطورة الإغريقية المتمثلة في الربة أرتميس، ربة العفاف والبعد عن الجنس الذكوري، ولعل مسرحية هيبوليتوس للكاتب الاغريقي يوربيدوس تعبر عن ذلك بشكل

مضاد، ففي تفسيرات موقف الشاب هيبوليتوس من الحب يرجع إلى أمه "الأمازونة هيبوليتي" وهي امرأة تنتمي لطائفة من النساء تنكرن لجنسهن وتشبهن بالرجال، ومع ذلك فإن هذه الطائفة من الأمازونات تكره أيضا جنس الرجال، و"تمقته مقتا شديدا، رغم تشبههن به،... وكرسن أنفسهن للحرب والقتال عن طريق تجاهل طبيعتهن الأنثوية، لدرجة أن كل واحدة منهن، تخلصت من أحد ثدييها حتى لا يعوقها عن رمي السهام"(١٠). ووفق ما تقوله الأسطورة يمكن فهم وجود اتجاه نسوي له موقف من الذات يتمثل في إنكار الصفات البيولوجية التي تضعه في مرتبة متدنية عن الرجل، ومن ثم يحاول أن يسلك سلوكا متطرفا في التخلص من هذا المكون البيولوجي، وكذلك ينعكس على إدراكه فيشعر بالكره للجنس الآخر القاهر، ويسلك سلوكا ملموسا وهو مقاطعة الرجل والقيام بمهام الحرب والقتال.

الكتابة المسرحية والمرأة في مصر

يعد النتاج الإبداعي المسرحي الخاص بالمرأة تعبيرا عن رؤيتها تجاه القضايا المتعلقة بعالمها اجتماعيا وسياسيا؛ بغض النظر عن انتمائها للاتجاه النسوي أم لا، ورغم أن المرأة العربية تأخرت كثيرا في مجال المسرح كتابة وتمثيلا وإخراجا غير أنها سبقت بكونها ممثلة عن كونها كاتبة، ثم مخرجة، وقد رصدت صاحبة كتاب مسرح المرأة في مصر الدكتورة سامية حبيب المراحل التاريخية للكاتبات المسرحيات دون أن تغض الطرف عن تاريخ المرأة المصرية في التمثيل منذ أيام يعقوب صنوع، وقد قسمت هذه المراحل إلى مرحلتين؛ *أولاهما* التي تبدا من ١٩٥٠ وحتى ١٩٧٥، *والثانية* من ١٩٨٥وحتى ٢٠٠٢. حيث قامت بتحليل أعمال المرحلة الأولى، والتي ضمت ست كاتبات مصريات، ومن دراسة الباحثة نتبين أن هذه المرحلة ركزت على "معاناة المرأة في الحياة، وخاصة معاناة الاحتياج إلى المال وإيجاد فرصة عمل"(١١) وتبدو شدة المعاناة واضحة بسبب عدم حصول المرأة على فرصتها في التعليم الذي يتيح لها عملا كريما، أما الصورة الأخرى فهي صورة المرأة الثرية، والتي يحفظ لها المال كرامتها، أما المرحلة الثانية لكتابة المرأة فقد تناولت فيها الباحثة أعمال ثماني كاتبات منهن اثنتان تعدان امتدادا للمرحلة الأولى؛ وهما فتحية العسال؛ ونهاد

جهاد مع تطور في الرؤية والأداء الفني، ولعل أهم القضايا والرؤى التي تميز هذه المرحلة، وتكشف عن خصوصية النساء التي أشارت إليها الباحثة؛ تلك الموضوعات الخاصة "بعملية الختان والعلاقة الجنسية مع الرجل والانحراف الجنسي، والخيانة الزوجية"(١٢). صحيح أن من كاتبات هذه المرحلة من ينتمين للاتجاه النسوي أمثال نوال السعداوي، و فتحية العسال في مرحلتها الأخيرة؛ وخاصة في نصي (سجن النسا)، و (بلا أقنعة) مع وجود فارق بين الاتجاهين في جرأة التناول لخصوصيات المرأة، وإذا كانت فتحية العسال أشارت في نص بلا أقنعة إلى " فضح خلل المجتمع من خلال ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة"(١٣) فإنها- نفس الكاتبة- أكدت في النص الثاني سجن النسا على ضرورة الكفاح من أجل تحرر المرأة من سجن العادات والتقاليد المتوارثة التي زرعها النظام الأبوي وحصدت ثمارها المرة النساء بصفة عامة، والمسرحية " لا تجنح إلى التفاؤل ... وتعترف ضمنا وصراحة بأن السجن الحقيقي هو سجن معنوي عتيد، يتمثل في الأفكار البالية، والمفاهيم الخاطئة، والتصورات المضللة التي تثقل كاهلنا"(١٤). أما مسرحية ايزيس للكاتبة نوال السعداوي فهي تقدم رؤية مغايرة لما قدمه توفيق الحكيم، إنها تنتصر للمرأة في صورة إيزيس، المرأة ككائن مستقل بعيدا عن السلطة الأبوية، تستمد شرفها وقوتها من إيمانها بفكرة العدل وتحقيقه لا من كونها زوجة مخلصة لزوجها. تقترب نوال السعداوي من مفهوم النسوية أكثر من غيرها من كاتبات جيلها، وذلك لأنها تطرح صورة للمرأة تكسر السائد والعادي والمألوف الذي رسمته فلسفة النظام الأبوي؛ حيث ترى أن هناك "صورتين للمرأة لا ثالث لهما؛ الجسد الآثم بلا عقل مثل حواء الشيطانية، أو الروح الطاهرة بلا جنس مثل مريم العذراء الملائكية"(١٥) ومن ثم لم يعجبها الطرح الفني لمسرحية توفيق الحكيم(ايزيس) تأليفا وإخراجا، إذ هيمنت الرؤية الذكورية على رسم الملامح الخاصة بالمرأة المتمثلة في ايزيس، لأن "فلسفة الحكيم الأبوية والتي لا مكان فيها للمرأة إلا كظل لزوجها لم تساعده على رؤية الجوانب المتعددة في شخصية ايزيس"(١٦).

ثم ظهر جيل لاحق من الشابات المصريات اللائي ولجن عالم المسرح كتابة وإخراجا، بالإضافة إلى التمثيل، إذ نجد المرأة تلعب الأدوار جميعها في عالم المسرح، تكتب، وتمثل،

وتخرج في وقت واحد، أي أنها صاحبة الفكرة والصياغة الفنية و الرؤية الإخراجية، وهي التي تؤدي الدور على خشبة المسرح مجيدة لاستخدام لغة الجسد المعبرة عن حالات شتى تبرز أخص حالات التعبير الأنثوي، هذا الجيل الجديد الذي تخصص في دراسة المسرح وممارسته يضعنا أمام الرؤية الفنية الأنثوية في عالم الفن المسرحي؛ نصا وعرضا وأداء؛ لتقديم مفهوم نسوي خالص حول قضايا أكثر خصوصية، قضايا لصيقة بالذات الأنثوية يطرح فيها كل ما هو مسكوت عنه، وتتبنى البوح الأنثوي عن معاناة المرأة نفسيا واجتماعيا؛ لتدخل بالمتلقي في عالم أكثر ذاتية؛ تصبح المرأة فيه لب العمل الفني ولبابه، تتحول إلى المركزية فكريا وفنيا بعد أن كانت تمثل الهامش في عالم الكتابة الذكورية.

دراسة العينة (أعمال داليا بسيوني)

تمثل داليا بسيوني واحدة من الجيل الحالي للكاتبات المصريات التي تخصصت في المسرح كتابة وتمثيلا وإخراجا ونقدا، أتاحت لها دراستها المتخصصة في مصر والخارج الوقوف على التيارات المسرحية العالمية، والاستفادة من مدارس الإخراج والتمثيل المختلفة، حصلت على درجة الماجستير من لندن حول "الاستخدام النسائي للغة في مسرح المرأة في إنجلترا" عقب دراستها الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة ضمن منحة دراسية لدراسة المسرح، وانصب اهتمامها حول علاقة السينما بالمسرح، وحصلت على درجة الدكتوراة عن أطروحة بعنوان «المرأة في مسرح العرب الأميركان» من جامعة نيويورك بالولايات المتحدة، وكانت طوال ثمانية أعوام قضتها في الولايات المتحدة عقب أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ جزءاً من مجموعات الناشطين في مجال المسرح لتقديم صورة مختلفة للعرب غير الصورة النمطية التي كانت تقدمها وسائل الإعلام وقتها.

عملت بالتدريس في جامعة حلوان، و أنشأت فرقة سبيل المسرحية لتقديم أعمالها وأعمال الآخرين. تبنت داليا بسيوني منذ البداية الاتجاه النسوي فكريا وفنيا، وقامت بالمشاركة في العديد من الأعمال المسرحية العالمية تمثيلا وإعداد وإخراجا مشاركة مع فرق أجنبية خارج مصر. ومن الأعمال التي شاركت فيها (حكايات خط الأم) للمخرجة

الأمريكية (ايليزا سيمبسون)، تقول " إن هذا العمل كان "جزءا من دراستي العليا حول فن المسرح بأمريكا وتحديدا في نيويورك". والعمل يعد حضورا ومشاركة فى فعاليات مسرحية؛ بعضها فنى؛ وبعضها روحاني، ومن هنا اكتشفت طقس «تطهير خط الأم» وهو عبارة عن (طقس تأمل) يستحضر حكايات الأمهات والجدات ويكشف عن أشياء متوارثة فسيولوجيا وتاريخيا تؤثر بشكل ما على حاضر النساء"([١٧]). وعرض (حكايات خط الأم) عبارة عن مشروع فنى أطلقته المخرجة الأمريكية وقدمته في عدة ولايات أمريكية من قبل، لكن من خلال التعاون مع المخرجة المصرية داليا بسيونى وفرقة سبيل المسرحية تم تقديم العرض بصيغة مصرية، حيث تم دعوة وتدريب نحو ثلاث عشرة سيدة من خلفيات ثقافية واجتماعية مختلفة على فنون الحكي. تتراوح أعمارهن بين الخامسة عشرة والستين سنة، بعضهن ممثلات بالأساس وفنانات والبعض الآخر يقف على خشبة المسرح لأول مرة.

قالت داليا بسيوني عن هذا العمل: "هذا المشروع مثير ومهم للسيدات في مصر، هو ورشة عمل وتفريخ مستمر، ويمكن لمجموعات مختلفة من النساء تبنى الفكرة وتنفيذها مما قد ينتج عنه عروض وفعاليات أخرى"([١٨]). ومن اللافت للنظر أن هذه الحكايات تتعلق بمعاناة ومساندة المرأة من الرجل وله، حكايات الجدات والأمهات في موقفهن من الحياة المشتركة بين الجنسين، وكأنهن يذكرن الرجل بفضلهن؛ مثل حكاية (أميرة) عن أمها، التي ساندت زوجها في محنته المالية عندما احترقت بضاعته، و كادت أن تنتهي حياة الأسرة، وبعد تجاوز المحنة بفضل الأم تحول حلم الأب –قبل الأم– إلى إنجاب بنت تكون سندا وعونا، وتحققت الأمنية في (أميرة) صاحبة الحكي أو البوح، نحن أمام تجارب تشير إلى أدوار مركزية للأنثى في الحياة، ليس في حياة الرجل وحده وإنما في الحياة بصفة عامة، أما حكاية (مدرونة) هي حكاية تعبر عن الصراع مع الموروث الشعبي الذي يضع فروقا في النظرة بين البنت والولد تشمل احتياجات جوهرية في الحياة؛ إذ تحكي ذكرياتها المتمثلة في رغبتها الملحة للذهاب إل نهر النيل ورؤيته ليلا، ولكنها كغيرها من البنات حرم عليهن المجتمع الخروج من البيت، ولايستطعن ممارسة كل ما يرغبن فيه مثل الصبيان؛ فتتسلل

وحيدة نحو النيل تحقيقا لرغبتها، لكن خوف أمها يظل يطاردها لأن (النداهة) تخطف البنات الصغار، فتحاول البنت التمرد على تكوينها البيولوجي بقص شعرها تشبها بالأولاد، في إشارة من الحكاءة إلى تجاوز العامل البيولوجي الذي أفرزته الثقافة الأبوية بوضع الأنثى في مرتبة أدنى من الذكر.

وهذا العرض رغم افتقاده لنص مكتوب لكنه يندرج تحت ما يسمى بالنص المرتجل المعد مسبقا، حيث تتدرب الفتيات على الحكي في مواجهة الجمهور، وهو نص مفتوح قابل للتعديل بالحذف والإضافة، والتبديل والمحو والإحلال؛ مغيرا جلده مع كل تجربة جديدة مع الاحتفاظ بعنوانه الرئيس، إننا امام بنية مسرحية مختلفة عن البنى الفنية المسرحية المتعارف عليها، والتي أنتجها النظام الذكوري بدءا من أول كاتب مسرحي في التاريخ.

ومن النصوص الجاذبة للكاتبة والتي تعد من النتاج النسوي في المسرح نص (تسعة أجزاء من الرغبة) لمؤلفته (هيذر رافو) وهي كاتبة أمريكية من أصول عراقية، حيث قامت داليا بسيوني بالترجمة والمشاركة في تحليل النص والعرض في أكثر من ندوة ثقافية([١٩])، بل وكانت على صلة بالكاتبة الأمريكية أثناء كتابة النص في مراحل طبعاته وعروضه المختلفة من ٢٠٠٤ حتى ٢٠٠٧، بل وألمحت في مقدمة الكتاب المترجم عن إعجابها بالعمل ورغبتها في تقديمه على خشبة المسرح في مصر مع تعديل بعض من اللغة المنطوقة ليصير أقرب إلى اللهجة والبيئة العراقية([٢٠]). والنص يتناول مجموعة من القضايا المتعلقة بالوطن العربي جراء الأنظمة الشمولية؛ بجانب توجهه الأصلي لتقديم المشكلات الخاصة بالمرأة في بيئة محلية خلال فترة تاريخية صعبة في حياة الشعب العراقي، ولعل مشكلة النساء هي المشكلة الأكثر بروزا في النص شكلا ومضمونا، ومن ثم تركز المؤلفة على مفاهيم معينة خاصة بالمرأة التي تجني دوما خسائر الحرب والسياسة، ولا يخفى على المتلقي مجموعة الأفكار والمفاهيم التي تقترب كثيرا من المفاهيم النسوية؛ في حين يحمل النص كثيرا من الأفكار والقضايا المتعلقة بانتهاك الوطن/المرأة، وخلخلة الخصوصية المجتمعية في كثير من مظاهرها، لكن يبقى الأصل في النص أنه يقدم معاناة المرأة العراقية على اختلاف العمر والثقافة جراء همجية الحرب الأمريكية على العراق، كما تحاول المؤلفة أن تقدم صورة

مغايرة للمجتمع العراقي الذي صدره الإعلام الأمريكي لشعبه، فهي تكشف عن الوجه الآخر للحرب والسياسة، ذلك الوجه الذي شوه الحياة الإنسانية للمرأة، لأن المرأة بالتحديد هي التي وقع عليها الاضطهاد وسحق روحها وجسدها، والعمل يمثل صرخة في وجه الإنسانية من أجل ما تلاقيه المرأة من تعذيب واستضعاف ومهانة واستغلال، من خلال تسع شخصيات نسائية مختلفة الثقافة، والحالة الاجتماعية، حيث تقدم كل واحدة منهن نفسها على خشبة المسرح أمام الجمهور فيما يشبه الاعتراف، تحكي تجربتها مع الذات ومع الآخر القاهر، أو تبحث احداهن عن الحب الحقيقي أو الحرية الحقيقية، أو عن السلام في مفهومهن. ومن ثم تتضح اتجاهات داليا بسيوني حيث تبحث عما يخص المرأة وقضاياها الذاتية، وتقدم كل ما يبرز توجهها اقتباسا وترجمة وتأليفا. ويبدو أن هذا النص كان له كثير الأثر على الأعمال المسرحية التالية لبسيوني، إذ تبدو الأعمال التي خصتها بالتأليف فيما بعد تأثرت بالتجارب المترجمة سواء في عرض حكايات خط الأم و(٩أجزاء من الرغبة).

مسرحية سحر البرلس

تدور فكرة المسرحية حول كينونة وكيان المرأة في مجتمعها بحيث تنفصل عن القوة الذكورية، وأن تكتسب وجودها ومكانتها بعيدا عن ارتباطها بالرجل، ومن ثم اختارت لفكرتها قصة احدى السيدات تعيش في قرية من القرى المصرية الواقعة في منطقة البرلس، و ترغب هذه السيدة في تعليم بقية نساء القرية القراءة، والثقافة، والاعتماد على الذات، والاستفادة من الطقوس والموروثات في حماية الصحة العامة، حيث تحاول تغيير المألوف والسائد؛ لكن هؤلاء النسوة يتم اتهامهن من القوة الرجعية الخائفة من هذا التغيير بممارسة السحر، والتعامل مع الجن؛ فيحكم عليهن بالحرق من قبل العمدة ورجاله، ويتم تنفيذ الحكم في شكل فانتزي يوضح فكرة المؤلفة.

كثير منا يعرف الحادثة الأمريكية الخاصة بساحرات سالم بمدينة (ماسا تشوستس) والتي حدثت في العام ١٦٩٢، و تم فيها إحراق عدد من النسوة الأمريكيات، اتهمن بممارسة السحر في مجتمع مغلق يسكنه المهاجرون الذين هربوا من الاضطهاد الديني في

انجلترا، مجتمع يسكنه الخوف من كل شيء، من الهنود الحمر، ومن الصحراء الشاسعة التي حوله، و من الإلحاد الذي أدى بأهلهم إلى الاضطهاد الديني من قبل، ثم يحوله الخوف الشديد مع ضرورة الحفاظ على مصالح البعض الاقتصادية إلى ممارسة الاضطهاد على أفراده. أدى في النهاية إلى إحراق مجموعة من النسوة تم اتهامهن بممارسة السحر وجلب الأمراض إلى بعض الفتيات. وهذه الحادثة تناولها عدد من الكتاب الأمريكيين في دراسات وأعمال إبداعية، وكان من أقربها للمسرح مسرحية الكاتب الأمريكي آرثر ميللر (البوتقة) أو ساحرات سالم. قاصدا بها انتقادات الأوضاع السياسية في عهد المكارثية.([٢١]).

لم يخف على متلق العمل المسرحي (سحر البرلس) استلهام مؤلفته لهذه الحادثة التاريخية الشهيرة في المجتمع الأمريكي، لكن المؤلفة قدمت عملها داخل قرية مصرية متخيلة على بحيرة البرلس في شمال مصر. و قد اعتاد البعض الدخول إلى العمل الإبداعي من خلال عتبته الأولى وهي العنوان؛ الذي يعد أيضا بمثابة المدخل الذي نلج منه للعمل. وعلى هذا النحو إذا جاز للباحث مواجهة عنوان العمل وتفكيكه؛ نجده يتكون من دالين؛ أولهما كلمة (سحر) وهي لفظة متعددة الدلالات والإيحاءات؛ إذ تحلق بالمتلقي في عالم الواقع والخيال، أو الحقيقة والمجاز، يأتي الدال الثاني مسندا إليه ليؤدي وظيفة دلالية أهمها التخصيص والتعبير عن مكان يميزه المسند بدلالاته المختلفة، ورغم الدلالة السيميولوجية للعنوان ودلالته البراقة لكن حضوره داخل النص المسرحي بدا ضعيفا، ولم يتردد داخل العمل ولو مرة واحدة بشكله الإضافي، لكن وردت كلمات العنوان منفصلة خلال الوصف والحوار أكثر من مرة. واستقلال العنوان عن المتن على هذا النحو يعطيه أهمية خاصة ومنفردة في عملية التلقي؛ حيث يصبح كيانا قائما بذاته له حضوره وتأثيره المباشر. وأخيرا يظل عنوان العمل في قراءته المباشرة آخذا بالمتلقي نحو المحلية المصرية؛ ليعطي صورة عن المجتمع المحلي في خصوصيته الثقافية والفكرية وتركيبته السكانية. كما يبدو المعنى المباشر لهذا العنوان هو جمال البرلس كمنطقة جاذبة بسبب تكوينها الطبيعي الخلاب، وتعدد ألوانه الطبيعية، والذي يمثل عنصرا جاذبا للفنانين التشكيليين المصريين([٢٢]) لكن هناك معنى آخر عميق لدوال العنوان يتضح بعد الولوج إلى عالم النص، وهو ذلك المعنى

المقصود به تلك الطقوس التي تمارسها نساء القرية اللاتي يتجمعن عند البحيرة في لياليها المقمرة، واعتقادهن في قدرة البحيرة على مداواة بعض الأمراض، وكذلك ممارسة (أم سعادة) للتداوي بوصفات شعبية، وممارسات أدائية ميثولوجية. وهذا ما يفسر انتقاء المؤلفة لمفردة سحر من بين مفردات أخرى كان من الممكن أن تعبر عن مكان العمل المسرحي بشكل أكثر واقعية في التعبير عن المكان الواقعي الشهير. أما اختيار المكان وهو بحيرة البرلس في خصوصيته الطبوغرافية يتشابه مع المكان الذي تمت فيه المحاكمة التاريخية الخاصة بساحرات سالم في (ماساتشوستس) المستوحاة في سحر البرلس، كما أن القرية المتخيلة المصرية تزداد مشابهتها للمقاطعة الأمريكية حيث أطلقت المؤلفة اسم سالم على عمدة القرية ليتأكد استدعاء عنوان سحر البرلس لساحرات سالم على سبيل المشابهة المكانية.

الملامح الخاصة في نص سحر البرلس

اعتمد النص المسرحي سحر البرلس على مجموعة من الملامح الفنية التي تضمن له تفرده وخصوصيته من حيث انتمائه لنصوص النسوية في احدى موجاتها، ومن الممكن تقديم هذه الملامح لاستكمال مواجهة النص تعويضا عن التحليل التقليدي للنصوص المسرحية، على النحو التالي:

أولا: البناء الخارجي

جاء العمل المسرحي في فصلين يضمان اثنين وثلاثين مشهدا متتابعا مع الاعتراض على التقسيم الفصلي الذي ليس له ما يبرره، وهذه المشاهد غير متساوية في المنطوق النصي والمساحة الزمنية، مع الوضع في الاعتبار وجود مشاهد بأكملها تعرض عن طريق الوسائط المتعددة السمعية والبصرية، كما في المشهد الخامس عشر، الذي يتكون من أغنية أطفال قصيرة لا تتعدى ثمانية أسطر تأتي عبر وسيط سمعي بشكل كامل، أو من خلال غناء الأطفال على خشبة المسرح حسب ما يرى مخرج العرض، والأغنية تعبر عما حدث لسيدات القرية وحبسهن في دوار العمدة، واتهامهن بمعاملة الجن؛ وذلك فيما يشبه دور الجوقة اليونانية. أما المشهد السابع عشر فيتم عبر وسيط بصري تظهر من خلاله (ايزيس)

الإلهة المصرية بصورة تعبر عن وجهة نظر المؤلفة في المرأة وطبيعتها على عكس ما هو سائد ومألوف لدى المجتمع الذكوري، إذ تقول: (هيا يا ابنتي/ اغطسي في البحيرة المقدسة داخلك/ حرري نفسك من قواعد عالمهم الضيق/ انبتي جناحين وحلقي في عالم النور/ إن بعد الظلام نور إن بعد الظلمة نور إن بعد الظلم نور)([٢٣]). أما بقية المشاهد تتوزع مكانيا بين دوار العمدة وبحيرة البرلس، والمحبس، والتكية، وبيت الدرويش، وبيوت النسوة الأخريات، وبيت أم سعادة. أما شهادات النسوة فتستغرق المشاهد الأخيرة بدءا بالمشهد العشرين وحتى النهاية؛ أي ما يعادل ثلث العمل المسرحي تقريبا مما يعطي للمتلقي إيحاء بأننا امام محاكمة للنساء تشبه محاكمة ساحرات سالم.

ثانيا: البنية الداخلية للنص

(أ) بالنظر إلي الشخصيات في المسرحية تعد شخصية أم سعادة هي الشخصية المحورية التي يدور حولها الجميع ذكورا وإناثا، والتي تحمل فكر المؤلفة وتوجهها الثقافي، فهي الشخصية الوحيدة النسائية التي وفدت للقرية بعد غياب طويل حاملة معها رياح التغيير، ورفض السائد والمألوف والموروث، والذي يحمل في ثناياه النظرة الدونية للمرأة ثقافيا وبيولوجيا، تقوم (أم سعادة) بتعليم ومحو أمية النساء التعليمية والثقافية، وتزرع فيهن بذور التثوير وتعزيز الذات النسائية، وتبصرهن بدورهن في الحياة، إنها تنمي أحلامهن، وتستمع لمواجدهن عن طريق لعبة تعلمها لهن، يمارسن فيها النساء البوح عما بداخلهن؛ (توحة: العالم بتاعي الستات حرة نفسها، ومحترمة مهما كان أصلها وفصلها/ ليلى: في العالم بتاعي الناس بساعد بعض لوجه الله...) و هكذا تبدي كل واحدة منهن حلمها بلا خوف، وتعمل أم سعادة على اتساع دائرة المعرفة والتعلم لتشمل كل النساء، تعلمهن بعضا من دروب العلم والمعرفة، والطب الشعبي لتتسع دائرة النور. ورغم أن هذه الشخصية محورية في العمل المسرحي لكنها لم تظهر إلا في أربعة مشاهد فقط من العدد الكلي لمشاهد العرض، لكنها تظل محور العمل إذ يدور حولها حديث الشخصيات بشكل مباشر، أو غير مباشر في جميع المشاهد حتى في المشاهد الخاصة بحوار الرجال؛ تظل هي محور الحدث ومفجرة له.

كما تمثل شخصية العمدة سالم الشخصية المناهضة للتنوير والتغيير، وينضم معه بعض الشخوص أصحاب المصالح الاقتصادية أو المنتفعون من بقاء وثبات الأوضاع الاجتماعية والثقافية؛ متمثلة في الدرويش الذي يكسب ماله، ويبني حياته على الدجل والشعوذة؛ مستغلا الجهل لدى بعض الشخصيات، وشخصية شيخ الغفر الذي يمثل السلطة الفعلية حيث يقوم بتلفيق التهم للسيدات، ويكون المصدر الرئيس لأخبار القرية عند العمدة، ويحمل من الصفات الخلقية ما يؤهله لذلك، كما نجد شخصية حسان النجار الذي يحب لوزة ويرغب في الزواج منها رغم إراداتها؛ مما يدفعه لارتكاب أخطاء تجاه مجموعة النساء، ويمثل أحد شهود الزور، يشبهه ويصادقه ويسلك سلوكا معوجا (عاطف) الذي يدير (غرزة) لتدخين المخدرات، ويبدو موقفه السلبي من النساء نتيجة لهجر زوجته له واختفائها. نحن أمام معسكرين غير متكافئي القوة، أرادت المؤلفة أن تدير صراعا بينهما، غير أنها جعلت من بين النساء من يرفض أفكارهن، وهي شخصية (سمية) زوجة أبو فهيم إذ تتخذ موقفا مضادا لأفكار (أم سعادة) ومن معها بدافع المنفعة الذاتية، حيث تواجه نساء القرية لتضمن حياة لابنها الذي يتعلم في كلية الطب، ومن ثم تصبح هذه السيدة سببا في إشعال الفتنة واتهام السيدات بالتعامل مع الجن. كما أن من بين مجموعة الرجال من يساند أفكار السيدات، وهو الشيخ صالح الذي يمثل الجانب التنويري في الفكر الذكوري بسبب تعليمه الأزهري، يرفض المحاكمة في آخر الأمر ولكن ليس لديه القدرة على إيقاف ما يجري من ظلم. كما نرى شخصية (حليم) المزارع البسيط الذي تلاصق أرضه القليلة أرض العمدة الطامع في ضم هذه القطعة من الأرض لأرضه الواسعة، فهو يناهض على قدر قوته ومكانته البسيطة لكنه لا يستسلم مما يجعل العمدة يتهمه بممارسة السحر و ينضم للمحاكمة.

(ب) استخدام الطقوس الشعبية والأسطورية، فالمسرحية كلها تبدأ بطقس قمري يشاهد فيه عددا من النسوة يغنين على شاطئ البحيرة، والقمر يعكس ظلالهن عل سطح الماء، وصوت سيدة تعلمهم أشياء عن القمر، ثم يواصلن الأغاني التي يبدو منها توحد الشخصية النسائية في كل امرأة مع عناصر الطبيعة، وخاصة القمر الذي يأتينه في موعد

محدد من كل شهر، حيث ترتبط الدورة القمرية بالدورة الشهرية لدى المرأة في رأيهن؛(باني..باني..باني،باني/ اتجمعنا في ثواني .. نوريلنا من تاني.. انتي كنتي البدايه .. وانتي دايما معايا.. حتى لما النور بيروح ..روحك ساكنة جوايا"([٢٤]) يلاحظ الخطاب المؤنث للقمر، والنظر إليه على أنه من النسوة جسدا وروحا، إنهن يتوحدن مع مفردات الطبيعة، ويعتقدن في وجود ارتباط وجودي بينهن وبين بعض من مكونات الطبيعة؛ (أم سعادة: كلنا جسمنا بيتأثر بجاذبية القمر، لكن القمر والستات عندهم دورة شبه بعض ٢٨ يوم ١٣ مرة في السنة)([٢٥])

(ج) اعتماد النص على الأغاني والموروثات الشعبية؛ وهذه الأغاني من تأليف الكاتبة حينا، وحينا آخر منقولة عن الموروث الشعبي المصري، والمرتبط بأغاني الحصاد والإخصاب والزواج وغيره من مظاهر الحياة الاحتفالية المصرية، والتي تتعلق بالمرأة طفلة وشابة ومسنة، ولذلك تكثر الأغاني في مشاهد النساء بشكل جاد، أو شكل هزلي بين الشخصيات؛ وفي ذلك محاولة للكشف عن الطبيعة النسائية التي تميل للمرح، وعناق الطبيعة، والتصالح معها، كما تحفل هذه الأغاني الشعبية التراثية بالرموز المختلفة، والايحاءات المتنوعة التي يفهمها أهل المكان بشكل واضح، منها أغنية (لوزة) عندما تدخل بيت (بهية) تتولد الأغنية تلقائيا وبشكل عفوي: (ياسلام على قرن البامية ..ياسلام على قرن البامية/جلتلها كلمي أبوكي..جالت سيبيني نايمة.. جلتلها كلمي أخوكي.. جالت سيبوني نايمة.....جلتلها كلمي عريسك ..جالت أديني قايمة.. ياسلام على قرن البامية)([٢٦]) كما تتغير الأغنية مع تطور الموقف الدرامي فيما يشبه الارتجال؛ حيث تنشغل بهية بالحوار مع لوزة عن ذكريات زواجها الذي ينتمي لما يسمى زواج القاصرات؛ وكيف أنها تعاني بسبب هذه الزيجة، ولن تنمحي ذكرياته المؤلمة من نفسها، لكن بهية تهيم في عالم السعادة الافتراضي المتمثل في رفضها للزواج وعشقها لحكايات النساء، فهي تبدأ بأغنية شعبية تناسب الموقف،(بربر يا قطن وامسحلك برابيرك/ وىخر النهار أوزنلك جناطيرك..) كما تتمادى لوزة في استدعاء الذكريات عن حياتها القديمة بين أبويها في يوميات جني القطن، لتبدأ الأغنية التراثية المصاحبة لعمال الجني الذين يتشكل أغلبهم من

البنات الصغار، ومنها:(عبي وعبك على الميزان واللي يخس يحط ريال/ عبي وعبك على العربي واللي يخس يحط مية....ياقطن يا حرابر يا حزام أبو اسماعين..) وهناك مثال آخر للأغنية الشعبية التراثية التي تغنيها (نجاة) أثناء عملية الطبخ (ونزلتله بمخدة، وطلعتله بمخدة/ لقيت حمامي بيتغدى ويا حمام الواد علي/ ... ونزلتله بمقشة، وطلعتله بمقشة.. لقيت حمامي بيتعشى/ ويا حمام الود علي)([٢٧]) وهكذا يكثر استدعاء أغاني الشعب التراثية التي تعج بها مصر من الشمال إلى الجنوب سواء بشكلها التراثي أو استلهامها في أغاني من تأليف الكاتبة، وذلك في جميع المشاهد خلال النص حتى في المشاهد التي تتم بين الشخصيات الذكورية فقلما تخلو من الأغنية. كما تكثر الأغاني التعليمية التي تصيغها المؤلفة في أحيان كثيرة على ألسنة الشخصيات، والتي تكون مادتها عبارة عن وصفات شعبية طبية للتداوي من بعض الأمراض، أو المساعدة على الحمل، أو غيرها من الموضوعات المتعلقة بالشهور القبطية وعلاقتها بالزراعة ومواعيدها، أو المظاهر الطبيعية العارضة مثل سقوط المطر وخسوف القمر، وهي معلومات يبدو أن المؤلفة جمعتها من التراث الشعبي غير المدون نثرية كانت أم غنائية، لكنها في النهاية تكسب العرض المسرحي خصوصية محلية، وتضفي عليه صورة للكشف عما هو بدائي وفطري لدى المجتمع، وخاصة المجتمع النسائي ومدى اعتقاده في الوصفات الطبية المتعلقة بالطبيعة ومكوناتها.

(د)استخدام الحكي أو البوح أو حديث النفس (المنولوج) عوضا عن الحوار الدرامي التقليدي

يمثل الحكي سمة أساسية في النص للشخصيات منفردة، أو مشاركة لغيرها عن طريق البوح بمكنونات الذات للتعبير عن المخاوف والأحلام والتطلعات الخاصة والعامة للمرأة حتى في أكثر المواقف درامية، فالكاتبة لم تلتزم بقواعد الحوار الدرامي الذي أفرزه البناء الذكوري في محاولة لإيجاد حالة مسرحية غير ملتزمة بالقواعد، فشخصية عاطف ينتقل من الحوار إلى الحكي على خشبة المسرح ساردا ذكرياته مع زوجته الهاربة، وناصحا رجال القرية بالاهتمام بالزوجات في حكي يبلغ حوالي اثنين وعشرين سطرا منفردا فيما يشبه المناجاة. كما ينفرد كل من العمدة وأبو فهيم وكل النسوة بخشبة المسرح والجمهور عنما

يحل دوره فيما يشبه الحديث الشخصي للتعبير عما بداخل كل شخصية، ولعل حكي (توحة) الراقصة يمثل تعبيرا صادقا عن معانة المرأة واضطهادها من العنصر الذكوري في رأيها(توحة: أنا عديت سن الجواز/ وبصراحة مش عاوزة أتجوز، أنا حرة نفسي/ أجيب لروحي وجع الدماغ/ واحد يتحكم فيا، ولا يشغلني وياخد عرقي/ أنا شايفة الصنف ده كتير في الموالد وغيره/ تبقى الواحدة فاطمة وسطها شغل/ للأ مش قصدي الرقص وبس/ لكن في الغيط ولا تنظيف البيوت كله قطم وسط/ والمنيل جوزها نايم في البيت....) وهكذا يكشف حكي توحة عن عورات المجتمع الذكوري الذي يهضم حق المرأة في الاستقلال المادي، وحرية العمل، وحرية الرأي؛ ومن ثم تجعل من طموحاتها سببا أو مبررا لدخولها المحاكمة وإلصاق التهمة بها. لكن يبقى حكي أم سعادة هو التعبير عن أحلام النسوة داخل القرية ؛بل والنسوة بصفة عامة في المجتمع المصري؛ والذي يمثل الرغبة في التحرر والتعبير عن الذات، التحرر من قيود العمل والعادات والتقاليد التي صنعها الرجال من أجل التحكم في النساء، ورغم أن المؤلفة كانت معتدلة في عرض رغبات النسوة المشروعة، التي لا يختلف عليها مجتمعنا؛ لكن هذا الاعتدال في التطلعات يلقى الرفض من القوة الذكورية الحاكمة في البيت(الأزواج) أو في القرية المتمثلة في السلطة العائلية (العمدة ورجاله) وهذا يوحي أنه مازال أمام النساء معارك ومواجهات عدة لتحقيق حلم الاستقلال والتغيير.

على نفس خط مسرحية سحر البرلس ومن خلالها قدمت المؤلفة عرضا مسرحيا بعنوان (كواليس) للكشف عن معاناة المرأة المثقفة التي تحمل حلما ورأيا وفكرا داخل مجتمع مازال ينظر للمرأة على أنها الأدنى، وخاصة لفئة معينة من النسوة اللاتي يعملن في مجال الفن، فهنا النظرة المجتمعية أكثر قسوة، بالإضافة للمعاناة التي تتعرض لها المرأة في هذا المجال، ومن ثم يدور موضوع المسرحية حول معاناة مخرجة مبتدئة(فريدة) تؤمن بأفكارها وتصر على عدم تقديم تنازلات. حتى عندما يتخلى عنها أصدقاؤها الممثلون لا تستسلم، ومثال ذلك محاولة أحد الممثلين عرقلة مسيرة العرض بحجة أن النساء ليس لديهن القدرة على ضبط فريق العمل، وكذلك تحرش بعض عمال المسرح بالممثلات والنظر لهن كصيد

سهل لتحقيق الرغبة الجنسية. لكن شخصية المخرجة تتخطى الأزمة، وتواصل إكمال العمل رغم هذه العقبات.

يستلهم هذا العمل المسرحية الأمريكية (أبواب المسرح) stage doors والذي عرض في بدايات القرن العشرين ورحلة الفنانات الصغيرات بالفوز بأدوار تمثيلية في نيويورك، وإصرار إحداهن على تحدي الصعاب وشغل وظيفة هامة في المسرح. تقدم المؤلفة العرض المسرحي من خلال تقنية المسرح داخل المسرح، وكذلك السينما داخل المسرح باستخدام شاشة عرض قدمت عليها أجزاء من مسرحية سحر البرلس، ومن ثم ساعدت الوسائط المتعددة على تقديم عرض بصري ممتع، أما مصمم السينوغرافيا فقد قسم فضاء الخشبة إلى ثلاثة مستويات أولها مكتب تتم من خلاله عملية الكتابة، والثاني ساحة تدريب الممثلين و الثالث غرفة الملابس و الماكياج، مما سمح للممثلين بالتنقل خلالها طوال أحداث العرض، كما أن هذا العمل يؤسس لفكرة مفهوم النسوية في مجتمعنا العربي. تقول المؤلفة" أردت من خلال العرض كشف كواليس الحياة لا المسرح فقط، فالعقبات قد تعترض أيا منا وفي أي مجال" ومن الأفكار الأساسية التي أكدت المؤلفة عليها في هذا العمل نظرة المجتمع للمرأة على أنها جسد عار مفرغ من التفكير، وذلك من خلال تقنيتين استعانت بهما المؤلفة، اولاهما بعض الأغنيات التراثية مثل أغنية "أوعى يمينك" لسيد درويش و التي تلقي بسبب التحرش على عاتق المرأة كاملا (ياللي ماشيه خطوه خطوه طالعه فيها عامله حلوه/غطي إيدك غطي رجلك غطي وشك غطي صدرك/إوعي تترقصي ف السكه إوعي تقولي لي الا فرانكه/ إوعي تتغمزي بعينيكي والناس ملمومين حواليكي/ الراجل لو بصبص ليكي إيه ذنبه دا الحق عليكي)([٢٨]) وأخراهما من خلال مصمم البوستر لفتيات العرض الداخلي الذي رسمهن شبه عاريات من وجهة نظره؛ لأن بطلات العرض نساء. وهذا يعمق نظرة المجتمع الذكورى للمرأة وخاصة من يصفن أنفسهن بالنسويات، لتخلص المؤلفة في النهاية بأنه من يؤمن بالمساواة بين الرجل والمرأة فهو نسوى.

لكن يبقى شيء أخير وهو مستويات الحبكة في هذا العرض إذ تكونت من حبكة أساسية و مجموعة من الخطوط الفرعية التي اتسمت بالسطحية أحيانا في تطورها، ففجأة نجد الأزمة و فجأة نجد حل لتلك الأزمة و فجأة قد نجد العرض وقد تسرب من بين أيدينا، لكنه في النهاية يؤكد على إصرار المؤلفة على تقديم العروض التي تبرز وجهة النظر النسوية في مجتمع مازال يحبو نحو الاعتراف باستقلالية المرأة.

مسرحية سولتير([٢٩])

بين لعبة الورق القديمة أو الاليكترونية حديثا وأحجار الماس بكل درجاته يتأرجح عنوان العمل المسرحي (سوليتير) ذلك الدال الواحد الذي يتعدد مدلوله، والذي يتكون من مفردة غير عربية لكنها شائعة الاستعمال بين أفراد المجتمع المصري، حيث يستحوذ الدال على مفردة واحدة نكرة يكون عنوانا للعمل مستغنيا عن مسنده أو وصفه، وهو بذلك يمتلك أهميته واستقلاليته، ورغم أن الدال سوليتير حظي بالعنوان لكنه لم يرد غير خمس مرات في متن النص بمدلوليه، أما مدلوله لعبة الورق فظل مصاحبا لدور شخصية الأم في المسرحية لفظا وأداء ومعنى؛ حيث تتسلى الأم طوال الوقت بلعبة سوليتير على جهاز الحاسب، وفي ممارستها للعبة تتخطى حدود التسلية إلى الهدف التي تطمح إليه، وهو في نظرها محاولة لترتيب العالم الذي سادت فيه الفوضى وعدم النظام.

يأتي نص سوليتير كمحاولة لرصد المتغيرات في المجتمع العربي والعالمي عقب أحداث١١ سبتمبر وثورات الربيع العربي وخاصة الثورة المصرية في يناير ٢٠١١. يتكون النص من ثلاثة منولوجات على ألسنة ثلاث شخصيات؛ هي نجاة(الأم) ومنى ونهى؛ ابنتاها على الترتيب العمري، وهن يمثلن ثلاثة أجيال مختلفة العوالم، لأنه لكل واحدة عالمها الخاص الذي يفرض ثقافته وأزمته. يصلح كل منولوج أن يقدم بذاته، فالأم تعيش في القاهرة وحيدة بعد أن رحل عنها الزوج والأخ والصديقة، وليس أمامها سوى الانتظار، وقد بلغت الستين من عمرها. لكن ما الذي يؤرقها في هذا العالم غير الوحدة؟ وكيف تقضي أوقاتها؟ نحن أمام ثلاثة أجيال من النساء، كل جيل له مشاكله التي ينشغل بها ويبذل جهدا للتعبير عن ذاته، فيما يشبه أزمة الهوية. وأزمة الأم وجيلها تتمثل فيما يبدو

في عدم القدرة على التكيف مع متغيرات العالم السريعة من حولها في شتى مجالات الحياة، كل واحدة من بطلات المسرحية لها هويتها الخاصة، ورؤيتها لعالمها؛ وفي ذلك تقول المؤلفة عن هذا العمل" أنه يلقي الضوء على تغير الهوية في السنوات العشر الأخيرة، حيث يوثق العرض دراميا وبصريا بعض ما حدث للعرب والعرب الأمريكيين عقب أحداث سبتمبر، وتأثير ذلك على الوطن العربي كله"(٣٠)أو كما أوضحت المؤلفة في بداية المسرحية أن العمل يرصد التغييرات في حياة ثلاث سيدات من أسرة واحدة وكيف تتعامل كل منهن مع تغير عالمها، وكيف تتأقلم التغييرات أو تقوم هي بالتغير للوصول لسلام مع النفس"(٣١)

وفي محاولة لمواجهة النص من الممكن تقديم قراءة قد تتناسب مع طبيعة هذا النص بوصفه بنية درامية غير حوارية أي أنه حديث من طرف واحد على خشبة المسرح يقترب كثيرا من البنية السردية ويستفيد من امكاناتها.

أولا مستويات اللغة والحكي

يمثل النص ثلاث دفقات شعورية وفكرية حكوية مختلفة؛ تكشف عن طبيعة الشخصيات المشاركة في العمل، والتي تمثل أجيالا متباينة في رؤيتها للعالم من حولها، تستخدم (نجاة) الأم اللغة الفصحى في مستواها الذي سبق واستخدمه توفيق الحكيم من قبل فيما أسماه اللغة الثالثة، وهي لغة تجري غالبا على ألسنة المثقفين؛ ليست متقعرة أو متدنية للغة الشارع، لكنها لا تسير على قواعد الفصحى في تراكيبها التراثية والتعليمية، إذ يتخلل سياق الحكي مجموعة من التراكيب والمفردات العامية (زمان كانت ألعاب الورق تجمع عائلتي الصغيرة)(كانت بلدنا خارجة حديثا من حرب جديدة)(الجرائد توسخ الأيدي)(انهار العالم من حولي أو انهرت أنا لا تفرق كثيرا) (الولد يقش) (البنت تقش)(معاك جواب ليا) وغيرها كثير من هذه الأمثلة، بالإضافة لما سبق نجد غياب أدوات الوصل بين الجمل، والاستطراد الموغل في الإيهام أحيانا؛ حيث تقوم الساردة بالانتقال بين الموضوعات والأحاسيس المختلفة بصورة تبدو عشوائية، ولكنها عشوائية مقصودة؛ لأنها ربما تحاكي صورة واقعية في حديث النساء، أو تعبر عن فوضى العالم من حولها. والسرد

على هذا النحو يبدو مناسبا لطبيعة التمثيل المتعلق بالحكي، وفيه يعتمد الممثل على قدراته في إيصال معانيه وإحساساته للجمهور؛ إذ تستعيض الشخصية عن ذلك بلغة الجسد، وتعبيرات الوجه، والتي تكمل المعاني الناقصة في فضاء النص. و يبدو أننا نقترب من اللغة في مفهوم النسوية حيث "يقوم هذا الشكل على الاضمار لا التوضيح والتفتيت لا التركيب والغموض لا الوضوح والانقطاع لا الاكتمال"(٣٢) هل تريد المؤلفة تقديم ثورة على قواعد اللغة الوضعية التي ساهم في وجودها الكيان الذكوري؟ أم تريد أن تكشف عن رؤية مضطربة للعالم بداخلها ومن حولها، ومن ثم كانت اللغة في سياقها وشكلها العام وسيلة للوصول إلى ذلك؟ من المحتمل، ولكن لغة الأم رغم ذلك تتماشى وطبيعة الدور الذي تمثله، والذي يمثل جيلا راعته التكنولوجيا بلغتها وأسلوبها الصادم الذي فاجأ هذا الجيل دون أن يكون مستعدا له. وإذا نظرنا لتوزيع لغة الأم وحكايتها نجد أنها استحوذت على ثلث العمل تقريبا من منطوق النص، أي هناك قسمة شبه عادلة للنص وتوزيعه على ثلاث شخصيات، في أمنية من المؤلفة بضرورة عدالة العالم، لكن الأهم أن حكي الأم وزع على ثلاثة مواقع أساسية في النص، وهو البداية والوسط والنهاية، بمعنى أنه تم افتتاح العرض المنولوجي بحديث الأم وانتهى به، أي أن الأم هي التي بدأت العمل و توسطته وختمته، وقد يعني هذا أن الأم مبتدأ العالم ومنتهاه. كما يدل على مركزية الأم للعالم/ النص على مستوى الشكل و المضمون.

أما لغة الحكي لدى البنتين فالعامية المصرية هي الأنسب لهما، لكنها أيضا عامية مختلفة باختلاف طبيعة الشخصية وثقافتها، فشخصية (نهى) التي تعيش في القاهرة تختلف عن شخصية (منى) التي تعيش في الولايات المتحدة دارسة ومدرسة؛ حيث تتخلل لغة الأخيرة الكثير من المفردات والتراكيب الأجنبية باللغة الانجليزية في أثناء الحكي. و تكشف لغة (منى) عن وعي بقضايا الإنسان العربي ومعاناته، معاناة العرب في بلادهم وفي بلاد الغربة. تأخذنا اللغة الساردة من موضوع إلى آخر عن طريق الاستطراد، فهي تخرج من موضوع إلى موضوع، حيث تتولد الأفكار بعضها من بعض. كما تكشف اللغة العامية التي تختلط فيها المفردات المصرية بالألفاظ الأمريكية، بمفردات العلوم من طب وصيدلة عن حالة

شعورية متأزمة لدى الشخصية، حيث تكثر الأسئلة أو الاستفهامات متعددة الأغراض البلاغية خلال الحكي، والذي ينم عن الحيرة والقلق تجاه ما يحدث للشخصية وعالمها. أما حكي الابنة الصغرى (نهى) فهو أكثر التصاقا بعالمها وأحلامها التي صاحبت جيلها، يأتي حديثها من خلال عملية ترتيب الملابس وإعداد حقيبة السفر، فتقدم عن طريق الحكي الذي تكون العامية القاهرية أسلوبا له، والعامية هنا صافية غير مختلطة بلغة أخرى ولكنها عامية تناسب جيلا معينا من الشباب لهم ثقافة معينة، ولغة معينة في دلالاتها. و لكنه حكي استطرادي مثل بقية حكي الشخصيات، حكي يكشف عن الأزمة التي تعاني منها أجيال مختلفة من النساء في عالمنا العربي.

الشخصيات وإدراكها للعالم

تقدم الشخصيات الثلاثة الافتراضية رؤية للعالم من وجهة نظر نسائية حينا، ورؤية عامة حينا آخر وقد تمثل الرؤية العامة للعالم رؤية العالم العربي للعالم الأول وتفسير رؤية العالم الغربي لشخصية العربي. ومن الممكن البدء بشخصية (نهى)في كيفية رؤيتها للعالم؛ عالمها والعالم الآخر وعلاقتها به، في إدراكها للذات تعي جيدا هي وقريناتها أنهن صورة تقليدية لعالم المرأة التابع للآخر على مستوى النوع الأنثوي أو الآخر الذكوري، فهي تكشف لنا عن صنف من النساء لم يتعودن التفكير، والاعتماد على الذات، يتركن القيادة لغيرهن، يقلدن ولا يبدعن، تقول: (مش عارفة أفكر/ ما اتعودتش/ مني اختي كانت دايما عارفة هي عاوزة ايه/... وأنا صغيرة كنت باقلدها...وبعدين كبرنا واتغيرنا وبقى مش منطقي إني أقلدها..فبقيت أقلد صاحباتي في الجامعة..) هذا نوع من النساء قدمته المؤلفة متمثلا في شخصية (نهى)، وهي شخصية لم تتعود مساءلة الذات عن دورها في الحياة، إنها تلخص عالمها في ذاتها وخبراتها المحدودة، تغلب عليها روح الانطواء ولا تحب المغامرة تجاه قضايا الذات والآخر، تعبر كثيرا عن مخاوفها، والعالم مخيف بالنسبة لها، تزوجت بعد أن اعتادت رؤية زميلها في العمل البنكي يوميا من خلف الأقفصة الزجاجية، وبعد زواجها تقول(لما اتجوزنا متهيألي كل حد فينا جاب القفص بتاعه معاه... بنروح الشغل بعربيتين....متهيألي احنا عاوزين العربيتين عشان بنتحامى فيهم)([٣٣]) يبدو عالم الشخصية

محاطا بالعزلة وأمراضها، حيث تسيطر على سلوكياتها في البيت وفي العمل وفي السيارة، والعزلة هنا من طبيعة الشخصية ومكوناتها الثقافية والمجتمعية. ومن ثم يدفعها للتقليد الحرفي للآخرين. لكن لا يمنعها ذلك من البوح بخصوصيات المرأة والحديث عن الذات تجاه علاقتها بالآخر/ الرجل، وذلك في طريقة الزواج، والعلاقة الجنسية بينها وبين زوجها، ثم تبدي رأيها في الموت كنهاية حتمية عندما تنتهي رسالة الإنسان في الدنيا، لكن المثير في الأمر أنها تحاول التمرد على حياتها ليس بسبب مقنع فالدافع للتمرد هو ختان الولد، إنها تتخطى قضايا النساء إلى عالم الرجال، إنها لم تنجب بعد ولكنها تعيش في المتخيل، وتضعنا أمام قضية تصطدم فيها بالمجتمع. وذلك لأنها تحاول الثورة على الموروثات، حيث يتقبل المجتمع موضوع ختان الذكور ويقيم لذلك احتفالية في كل الأوساط الثقافية والاجتماعية على حد سواء، ولم يفكر أحد في الاعتراض على موضوع الختان هذا، ومن ثم تبدو عدم قناعتنا كمتلقيين بمحاولة الشخصية ثورتها على الوضع القائم، ويبدو أنها تحاول إثبات الذات ولو بفكرة خاطئة غي متسق مع الجماعة التي تعيش بينها. وهناك تصرفات لهذه الشخصية تضعفها دراميا فبرغم سلبيتها الواضحة لكنها تعيب على زوجها عدم اتساق فكره وسلوكه؛ لأنه أكثر الناس استهلاكا لمنتجات الحداثة مع عدم امتلاكه للتفكير الحداثي من وجهة نظرها.

أما شخصية الابنة الكبرى فكيف ترى عالمها؟ تمثل شخصية منى جيلا من النساء عايش ثقافة الغرب الأمريكي عن قرب، وبخاصة في الفترة التي شهدت أحداث سبتمبر ٢٠٠١ وهي فترة غير مستوعبة لدى المواطنين الأمريكيين أنفسهم، حيث سادت ثقافة الخوف والريبة من العرب أو كل من ينتمي للشرق العربي والإسلامي. رصدت المؤلفة هذه الفترة على لسان شخصيتها الافتراضية التي تبوح لنا عن مخاوفها وأحلامها، ورؤيتها للعالم. تقترب هذه الشخصية كثيرا من شخصية المؤلفة أو من الممكن أن تكون صوت المؤلفة في العمل الدرامي إذا جاز للباحث ذلك، فقد تحولت (منى) من دراسة الصيدلة في أمريكا إلى دراسة الطب البديل والعلاج بالطاقة، مما دفع والدها لاتهام أمريكا بالدجل والشعوذة في تصور منه أن أمريكا لا يمكن أن تهتم بمثل هذه الدراسات التي تبدو في نظرنا

كعرب منافية للعلم. لكن أمريكا تهتم بالعلوم على اختلاف مجالاتها (هنا عملوا كل العلم .. وبيحاولوا يجيبوا آخره كل يوم..لكن في وسط ده تيار قوي للبدائل). ترصد المؤلفة على لسان شخصيتها المسرحية مدى الخوف والرعب الذي انتاب العرب الموجودين في أمريكا عقب أحداث سبتمبر، حتى أصبح إنجاب الأطفال لدى العرب نوعا من الحماية وتحدي الخوف (أطفال كتير قوي اتولدوا بعد ضرب البرجين (بتأكيد) بتسع شهور بالظبط..).

هناك سلوكيات تسلكها الشخصية في المسرحية ناتجة عن إدراكها للعالم، بعيدا عن كونها نسوية، لكن من وجهة النظر الشخص المتعلق بأمة أو جماعة لها ايدلوجية معينة، مثل التي تكلم عنها لوسيان جولدمان في توضيحه لمفهوم رؤية العالم، فرغم إعجاب الشخصية بالغرب الأمريكي في كثير من مسارات حياته لكنها تخشى على ابنتها من الحياة داخل هذا المجتمع، ومن ثم تقع الشخصية في حيرة بين تربية البنت في الغرب بثقافته أم تربيتها في مصر بكل ما فيها، كما تقلقها قضية التدين وليست قضية الدين، تقول(نسخة الدين المنتشرة على الأرصفة وفي الفضائيات، وفي كل حتة نبص فيها أو نروحها بقت حاجة مرعبة، رعب من الآخرة وتكفير .... ساعة وأنا في مصر بحس إني عايزة أقلع الحجاب لأنه بقه طريقة لتفكيك المجتمع ..)([٣٤]) ثم تتحدث عن رؤيتها للهوية الوطنية والتفرقة بين المواطنين على أساس اللهجة ولون البشرة، وتنتقد السخرية من أهل الجنوب والصعيد في مصر. وبعد أن تنتقد الحالة الاجتماعية والثقافية في مصر تبدي وجهة نظرها في كره الغرب لنا كعرب وكيف تحول هؤلاء العرب إلى أعداء للولايات المتحدة، إنها تعكس رؤية العالم لنا، بمعنى كيف يرانا العالم؟ العالم يجعل منا أعداء من قبل أحداث سبتمبر، وقد استطاعت الدراما زرع الفكرة والتأكيد عليها في أدمغة الأمريكان، وساعدها الإعلام على ذلك. كما تبدي وجهة النظر في الأمريكان الذين يشفقون على الحيوان، ويقصفون العالم العربي والإسلامي بالقنابل وأسلحة الدمار. كما تتناول الشخصية قضية تزييف الحقائق، وتغيير طبوغرافيا المنطقة، وسرقة التراث والثقافة عن طريق مصطلحات روج لها وصدقناها مثل مصطلح الشرق الأوسط. ثم تتغير رؤية

الشخصية المسرحية لعالمها بسبب أحداث جسام، فقد تغيرت منى عندما تغير العالم نفسه بسبب حدث جلل عايشته، وكانت نتائجه المزيد من العنف والظلم والقسوة والاضطهاد للعالم الاسلامي الذي تنتمي إليه الشخصية، من هنا كان لابد أن تغير نظرتها لهذا العالم الذي ظهر على حقيقته. إن الشخصية لديها وعي سياسي بما يدور حولها، لها موقف من ضرب أفغانستان وتدمير العراق وقهر الفلسطينيين. إن أزمة الشخصية هنا ناتجة عن الصدمة الحضارية في عالم كانت تراه أو تظنه مثاليا، لكنه عالم ظالم وشرير بالنسبة لها ولمثيلاتها من العرب والمسلمين. كيف تحقق سلاما مع العالم ومع النفس، سؤال تطرحه الشخصية وتجد الخلاص في الهروب إلى الطبيعة بمكوناتها فتعكف على تعلم التداوي بالطب البديل والطاقة من أجل راحة الإنسان.

تحكي الأم عن أزمتها المتمثلة في موت أحبتها، وغيابها عن الحياة لفترة طويلة، والغياب هنا اغتراب وليس موتا، لقد تغير عالمها فجأة فتحولت من انشغالها بزوجها وبيتها إلى حياة الوحدة والعزلة، وعندما تقرر العودة لممارسة حياتها تجد العالم قد تغير في وسائل اتصالاته، وفي ثقافة المجتمع الاستهلاكية، لقد حل الهاتف الجوال برسائله الاليكترونية محل الخطابات وحلت الوسائل التكنلوجية محل الوسائل التقليدية في شتى مجالات الحياة في النقل والفرجة والتسلية والعمل والطعام وفي كل شيء، وعلى الشخصية أن تتغير وتتواصل مع العالم الجديد، تقضي أوقاتها في انتظار رسائل الأحبة اليكترونيا، وتتسلى بلعبتها المفضلة (سوليتير)التي هي(أقيم من أي خاتم سوليتير يشتري به رجل رضا زوجته أو موافقة أهل خطيبته/ هذا السوليتير فرصة لإحلال النظام .. التأكد من ترتيب العالم)([٣٥]).

تتحدث الشخصيات الثلاثة بنسب متفاوتة وبأشكال مختلفة عن فوضى العالم من حولهن، لكنهن يقررن التغير من أجل مواكبة تغير العالم الخارجي، إن عالم الشخصيات الداخلي مرهون بالتغير الخارجي في صورة إيجابية، إنها محاولة لكسر العزلة وتجاوز الأزمة التي تتعرض لها بعض النساء في عالمنا العربي. ومن ثم تصدر المسرحية أملا جديدا في التصالح مع الذات ومع الآخر.

الوسائطية وانفتاح النص المسرحي

انتشر في السنوات الأخيرة من القرن العشرين اتجاه فني يستفيد من الوسائط المتعددة في ملء فضاء النص الدرامي والمسرحي، وانفتاح الخشبة على عالم رقمي جديد، غير في الكتابة المسرحية نفسها، وأعطى مساحة واسعة للمخرجين المسرحين في الاستفادة من فن السينما وشاشات العرض المتصلة بالحاسب لعرض صور حية مسجلة على أقراص مدمجة، أو بث حي وآني عبر الشبكة العنكبوتية. والنص الذي بين أيدينا (سوليتير) واحد من النصوص التي اعتمدت الوسائط بشكل أساسي؛ وكانه عالم مواز للنص المنطوق ومكمل له، فقد ارتبط النص بمادة فيلمية ودرامية تعرض عن طريق بروجكتورين وشاشتي عرض كبيرتين، وواحدة رقمية من نوعية(LCD) بالإضافة إلى جهاز كمبيوتر بشاشته العادية تضعه السيدة الجالسة على صينية عشاء فوق حجرها؛ في إشارة إلى التعامل مع التكنولوجيا بالأساليب القديمة مما يحقق اتساق مع ثقافة الأم وجيلها.

هناك عدد من المواضع داخل العرض تستخدم فيها الوسائط بنوعيها السمعية والبصرية أولها صوت الأم وحديثها عن طريق استدعائها خلال حكي (نهى)، وثانيها لعبة (السوليتير) المنشغلة بها الأم تظهر للجمهور على شاشة العرض، في الموضع الثالث تتولى شاشة العرض إظهار الصور والتداعيات المختلفة عن الأمور التي تتناولها الأم بشكل غير واضح؛ وكأنها صور غير مكتملة للتعبير أيضا عن تشوش الأفكار لدى الأم. كما تتولى الشاشة أيضا عرض ذكريات الأم عن خطابات زوجها الراحل بألوانها المختلفة؛ لتنقل المشاهد نقلات زمنية محفورة في ذاكرة الأم، وتكون الصور بمثابة تعويض وتعميق للحكي. وفي موضع رابع تتولى الشاشات عرض أحداث الواقع الأمريكي وكذلك مقتطفات من الصور والمشاهد التي تؤكد للمجتمع الأمريكي على شرور الشخصية العربية، وتساعد الشاشات في عرض التجارب المتعلقة بالطب البديل والطاقة وتأثيرها على المواد السائلة لتقنع الجمهور بحكاياتها في موضع آخر، وهذا المواضع التي تستخدم فيها الوسائط ليست نهائية فالغرض قابل للتغيير، والتوسع في الاعتماد على الوسائط بنوعيها، والملاحظ في هذا العرض كبر حجم الشاشات والذي يقدم صورا عملاقة بالقياس إلى

حجم الممثلين على خشبة المسرح مما يعطي إيحاء بسيطرة التكنولوجيا على الإنسان وقدرتها الفائقة على إمتاع وإقناع المتلقي بصورة أكثر فعالية من تفاعل الممثل نفسه مع جمهوره.

وأخيرا يمكن تقديم بعض نتائج البحث في نقاط محددة هي

- قدمت داليا بسيوني عروضها للتأكيد على قضايا المرأة ومشكلاتها في المجتمع الذكوري
- تناولت العديد من قضايا النسوية والتي تتعلق بالذات الأنثوية وما يهما من أمور تخص المرأة بيولوجيا
- قدمت المؤلفة شخصياتها لتبين رؤية المرأة للعالم من خلال نظرة لدورها الهامشي في المجتمع الذكورى
- عبرت عن وجهات النظر المختلفة لدى المرأة المصرية فليس كل بطلاتها ينتمين للتيار النسوي
- استخدمت المؤلفة التكنولوجيا في استكمال النص واعتمدت على الإبهار البصري التكنولوجي والإنساني في وقت واحد
- لمست مجموعة من القضايا التي تمثل إشكالية للمجتمع العربي لدى الغرب بعد أحداث سبتمبر
- اتخذت المؤلفة من السرد أو الحكي نموذجا مهيمنا على طريقة الكتابة الدرامية لديها.
- ابتعدت المؤلفة عن الأشكال المسرحية التقليدية والمعروفة لدى الكتاب الرجال، لتقترب من الكتابة النسوية في جميع صورها.

المصادر والمراجع

١ – الإله الخفي/ لوسيان جولدمان/ ترجمة د زبيدة القاضي / منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب ٢٠١٠

٢– ايزيس/ نوال السعداوي/ هنداوي للنشر الاليكتروني

٣- البوتقة أرثر ميللر ترجمة وتقديم الدكتور عبد المنعم الحفني سلسلة كتب ثقافية
٤- تسعة (٩) أجزاء من الرغبة ترجمة داليا بسيوني/ ا المركز القومي للترجمة ٢٠١١
٥- سجن النساء للدكتورة/ فتحية العسال/ ط الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٣
٦- سحر البرلس/ داليا بسيوني/ غير منشورة
٧- سقوط المحرمات (ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي)/ وطفاء حمادي/ دار الساقي اليكنزوني.
٨- سولتير/ داليا بسيوني/ غير منشورة
٩- مسرح المرأة في مصر د سامية حبيب/منشورات مكتبة الأسرة ٢٠٠٣
١٠- النسوية والمسرح سو إلن كيس ترجمة حجاج أبو جبر المركز القومي للترجمة ٢٠١٦
١١- النسوية وما بعد النسوية/ سارة جامبل/ ترجمة أحمد الشامي/ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢
١٢- نظرية الدراما الاغريقية محمود حمدي إبراهيم /الشركة المصرية العالمية للنشرط١/ ١٩٩٤

المواقع الاليكترونية

http://www.ahram.org
http://elaph.com
http://books.google.com
/https://www.nazra.org
https://www.youm7 .com

الهوامش

١- الإله الخفي/ لوسيان جولدمان/ ترجمة د زبيدة القاضي ص٤٦/ منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب ٢٠١٠

[٢٢] - السابق ص ٤٨

[٣] - حول مفهوم رؤية العالم . إسماعيل نوري الربيع مجلة إيلاف الاليكترونية العدد ٦٤٩١ http://elaph.com

[٤] - * ترى سيمون دي بوفوار أن هذه الاتجاهات تتسم بقدرية غير مقبولة في تفسيراتها فعلم الأحياء يختزل الأمور في وظائف الأعضاء والتحليل النفسي يختزلها في صورة دوافع لاشعورية والماركسية تختزلها في صورة اقتصاديات التبعية التي هي في الواقع منتج ثقافي واجتماعي. انظر كتاب سارة جامبل النسوية وما بعد النسوية ص٦٤

[٥] - سقوط المحرمات وطفاء حمادي هاشم ص٤

[٦] - نظرة للدراسات النسوية ص١٣ الإصدار الأول مايو ٢٠١٦ يتم تحميله من الموقع الاليكتروني https://www.nazra.org/

[٧] - النسوية وما بعد النسوية/ سارة جامبل/ ترجمة أحمد الشامي/ ص ٢٢ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢

[٨] - سقوط المحرمات ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي/ وطفاء حمادي/ دار الساقي ص ٥ نشر اليكتروني http://books.google.com

[٩] - سقوط المحرمات مرجع سابق ص ٧

[١٠] - نظرية الدراما الاغريقية محمود حمدي إبراهيم ص٢٢٤ الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٤ط١

[١١] - مسرح المرأة في مصر د سامية حبيب/منشورات مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ ص١٢٢

[١٢] - السابق ص ١٧٢

[١٣] - السابق ص١٥٠

[١٤] - مقدمة مسرحية سجن النساء للدكتورة نهاد صليحة ط الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٣ ص١٢

[١٥] - ايزيس نوال السعداوي/ هنداوي للنشر الاليكتروني ص١٨

[١٦] - السابق ص ١٨

[١٧] - حوار هاتفي أجراه الباحث مع داليا بسيوني حول هذا العمل

[١٨] - حوار اجرته الكاتبة مي سليم مع داليا بسيوني على خلفية العرض في الأهرام اليومي الاليكتروني ٢١اكتوبر ٢٠٠٧ ت الدخول يناير ٢٠١٨ http://www.ahram.org

[١٩] - منها الندوة التي اقيمت بمؤسسة دوم بالعجوزة القاهرة في يوم الأربعاء ١١ ديسمبر٢٠١٣

[٢٠] - ينظر مقدمة المسرحية المترجمة ص ١٤ ط المركز القومي للترجمة ٢٠١١

[٢١] - لمزيد من الاطلاع ينظر مسرحية البوتقة أرثر ميللر ترجمة وتقديم الدكتور عبد المنعم الحفني سلسلة كتب ثقافية

[٢٢] - منها معرض سحر البرلس للفنان ابراهيم غزالة والذي اقيم بجاليري بيكاسو للفن بالزمالك في ٢٠١٧/١٠/٢١ وضم ٣٣ لوحة بعنوان سحر البرلس.

[٢٣] - المسرحية مخطوطة

[٢٤] - سحر البرلس مخطوطة

[٢٥] - السابق

[٢٦] - السابق

[٢٧] - السابق

[٢٨] - العرض المسرحي

[٢٩] - عرضت المسرحية أكثر من مرة بواسطة فرقة سبيل التي أسستها داليا بسيوني من تأليفه وإخراجها وتمثيلها

[٣٠] - ينظر الموقع الاليكتروني https://www.youm7.com عدد السبت ١٠ مارس ٢٠١٢ ت الدخول ١٠م١٠م٢٠١٧

[٣١] - نص سوليتير ص ٢ غير منشورة

[٣٢] - النسوية والمسرح سو إلن كيس ترجمة حجاج أبو جبر المركز القومي للترجمة ٢٠١٦ ص١٩٨
[٣٣] - المسرحية ص٩ غير منشورة
[٣٤] - المسرحية ص ٤٢
[٣٥] - المسرحية ص٦٥