خطاب المؤلفة في النص الدرامي

(نموذج نص «سجن النساء»(*) لفتحية العسال)

وطفاء حمادي هاشم

تكتسب الدراما المسرحية أهمية كبيرة تتمايز بها عن النصوص الإبداعية الأخرى/ الأدبية والشعرية والبحثية والتشكيلية لعدة اعتبارات منها وأهمها: أنها تعتبر أكثر المجالات الأدبية، ملائمة وصالحة لتشكيل البيان في المسرح، لأن المسرح –كرمز – يقول أكثر بكثير جداً من مجرد المعنى الحرفي والقريب، كما أنه يحمل في دلالاته أكثر من مجرد مغزى وحيد. فالخطاب العام أو المناظرة العلنية قاصران للغاية، ويبدوان أقرب إلى شكل عرض الرؤى في المناقشات المنظمة، في حين أن المسرح لا يعرف هذا القصور والإجبار(١)، لأنه بإمكانه عرض صورة من صور «الواقع» بكل تعقيداته وتناقضاته(٢) بتأثير وفعالية في المتلقي؛ بمعنى آخر لن يتأتى لخطاب ما – كخطاب المرأة الدرامي مثلاً – الذي جاء عليه زمن صمت طويل لكي يعلن بيانه، وتتاح الفرصة لإظهاره كوسيلة إبلاغ – أن يجد طريقاً للشيوع الواسع إلا إذا عرض على خشبة المسرح.

مما شكل حافزاً لي لدراسة جانب من خطاب الدراما في المسرح وهو خطاب المؤلفة

(*) فتحية العسال، سجن النساء، (مسرحية من فصلين) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٠.

(١) جانيت براون، الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، ترجمة تامر عبد الوهاب، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧، ص.٩.

(٢) باتي جيليسبي عن جانيت براون، الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، المرجع السابق، ص.٢٠.

في النص الدرامي – وتحديداً نص «سجن النساء» لمؤلفته فتحية العسال، هذا إلى جانب محفز آخر يتمثل في قلة الدراسات التي تنحو هذا النحو، قياساً إلى خطاب الرجل في النص الدرامي الذي نال قسطاً كبيراً في الدراسات النقدية والأبحاث التاريخية. وحين بادرت إلى هذه الدراسة كنت مدركة أنني أسعى للكشف عن بعض ما ورد من تساؤلات حول تأسيس خطاب المؤلفة الدرامي الحياتي. وبناء عليه قسمت البحث إلى قسمين يطرح كل منهما مساءلاته النظرية والتاريخية حول إمكانية صياغة خطاب المرأة المنتج في مجتمع «بما هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر، وبما هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب ومنتقى ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطته، ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[٣]. أضرب مثالاً على ذلك القيود المفروضة لمصادرة خطابها الإبداعي، أو تهميشه أو تغييبه، وهي القيود النابعة من القوانين المؤثرة بشكل لاواع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية وغيرها. وقد جسدتها العسال في نصها شفرات ثقافية كالشرف، والصيت السيئ، والاغتصاب. ولعله من المهم الإشارة إلى تبلور خطاب المؤلفة الدرامية من خلال مكونات هذا النص الدرامي في القسم الثاني الذي سيكون القسم التحليلي التطبيقي للعناصر الفنية والجمالية والفكرية التي تأسس عليها نص العسال «سجن النساء».

ففي القسم الأول ولضرورة البحث وجدت أنه عليّ التعرض لقضايا كثيرة لاستجلاء الموضوع منها:

١ – صراع التكوين: الكتابة الدرامية للمؤلفات النساء

أولاً – الغياب والتهميش

أ – غياب التدوين

أكدت المراجع[*] التي اطلعت عليها أن للمؤلفة الدرامية، غربية وعربية، إسهاماتها

(٣) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص. ٣٠.

(*) دراسة لجانيت براون، وهيلين كيسار وغيرهما. ستفصل معلومات النشر في خلال السياق للبحث. –نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص. ١٤ –فاطمة موسى، قاموس المسرح، ٥ أجزاء، ط. ١، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ – ونازك سابا يارد ونهى بيومي، دليل الكاتبات اللبنانيات، بيبليوغرافيا ١٨٥٠–١٩٥٠ منشورات دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٠، ص. ٧.

في هذا التأليف، على الرغم من أنها ظلت لقرون طويلة منفية عن ساحة الإبداع. كما أنه لدى اطلاعي على إبداعات المرأة العربية الشعرية والقصصية والروائية والبحثية التي وثقت في«موسوعة المرأة»(٤)، تبيّن أن من بين ألفين وسبعمائة علم نسائي – ظهرن في الفترة الواقعة ما بين الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وأواخر القرن العشرين – لم يؤتَ على ذكر إلا حوالى ثمان وخمسين نصاً درامياً ألَّفتها نساء.

ب – أسباب التهميش

إزاء هذا التهميش في الغرب وفي بلادنا العربية، كان لا بد من المساءلة عن مسببات تغييب هذه النصوص وأسباب عدم شيوعها، لماذا كانت المرأة مقلّة في إنتاج نصها الدرامي، بينما كانت أكثر إنتاجاً في الميادين الثقافية والأدبية والفكرية الأخرى.

تدفع هذه المساءلة باتجاه قراءة بديلة لا بد أن تكون واعية لمنطلقاتها، مسكونة بهاجس البحث عن الأسباب والموتيفات والدوافع التي زرعت الحذر والتخوف من شيوع النص الدرامي للمؤلفة، بحيث أدت إلى تهميش النص الذي كتبته المرأة أو تغييبه.

لذلك كان من الضروري أن تستند قراءتنا هذه إلى مفهوم السلطة عند فوكو عندما قام بنقد آليات الهيمنة التي تمارس ضد النساء(٥)، وذلك حين تتصرف الذات الفاعلة وفقاً لمعايير ذكورية تميز الرجل على المرأة. فكان لا بد من أن يذهب البحث إلى القديم ليعيد قراءته من جديد، مع الأخذ بعين الاعتبار انحيازات المؤرخين ضد إبداعات النساء، واعتبار أن التدوين الذي تم خلال الحقب التاريخية الماضية والمتعارف عليها يتناسب مع إنجازات الرجال وهمومهم فقط(٦).

بناء عليه وجب عليَّ أيضاً إعادة النظر في المراجع(*) التي أرّخت للمسرح، وإعادة قراءتها من جديد لاستعادة أصوات نساء الماضي المفقودة، والمهمشة في الوقت الذي تعاد فيه صياغة معنى التاريخ نفسه، لا سيما بعدما ظهرت حاجة إلى الاطلاع على

(٤) ذاكرة المستقبل، موسوعة المرأة العربية، المجلس الأعلى للثقافة ومؤسسة نور، ٣ أجزاء، القاهرة، ٢٠٠٣

(٥) فوكو، حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص. ٣٠.

(٦) أصوات بديلة، المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، تحرير وتقديم هدى الصدة، ترجمة هالة كمال، المرأة والوطن والسينما، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤٤٨.

(*) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٣ – وعلي الراعي، المسرح في الوطن العربي، كتاب عالم المعرفة، عدد٢٥، ١٩٨٠ _ ومذكرات روز اليوسف، تحرير إبراهيم عبدو مخطوطة مزرعة الدكاترة، ١٩٦١– وبحث وطفاء حمادي الممثلة المسرحية والهوية الاجتماعية. بحث قدم في المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩–وكتاب بوتيستنفيا، تمارا الكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠ وكتاب خالدة السعيد، الحركة المسرحية في لبنان ١٩٦٠ –١٩٧٥، تجارب وأبعاد، لجنة مهرجانات بعلبك، بيروت، الناشر لجنة مهرجانات بعلبك، ٢٠٠٠.

مجموعة من الافتراضات المعرفية الأولية لتأسيس خطاب النص الدرامي للمرأة. وكان لا بد من العودة إلى بعض المراجع التي تؤرخ للمسرح في العالم العربي: نصاً وتمثيلاً وسِيَر أعلام.

يضاف إلى ذلك، هذه الأبحاث والموسوعات والبيبليوغرافيا التي أنجزها باحثون وباحثات، حيث نجد أن الباحثة أولت المرأة الفنانة اهتماماً أكبر؛ الأمر الذي يستدعي تساؤلاً آخر حول غاية الرجل ودوافعه القائمة وراء تغييب الفنانة الممثلة أو المؤلفة أو صاحبة الفرقة.

ثانياً: مقاومة التهميش وفك القيود: السعي نحو تأسيس بنية نص المؤلفة

أ – إثبات القدرة

شككت بعض الدراسات التي تناولت أعمال المؤلفات، في معظم الأحيان، في قدرة المرأة/المؤلفة على طاعة القواعد الدرامية التي وضعها المؤلفون الرجال بدءاً بالفيلسوف اليوناني أرسطو الذي وضع أسس بناء التراجيديا والكوميديا في كتابه «فن الشعر»[٧]، وشككت في قدرتها على بناء نصها وبهذا وجدت المرأة نفسها أمام خيارين:

أ – إما التفاعل مع النص الذكوري/النموذج الذي سيطر على تأثيث الفضاء المسرحي، وحدد أسس فن الكتابة الدرامية وفن العرض المسرحي.

ب – وإما رفض ذلك والسعي لامتلاك نص لترسيخ بنية درامية، ويؤسس لخطاب نسوي متميز.

على هذا كانت هناك محاولات البعض من اللواتي اعتبرن أن هناك ضرباً من المسرح يجسِّد شكلاً من أشكال الممارسة المسرحية النسوية المادية، وارتأين ظاهر تجذر النوع/gender في هذا المسرح، وقد اعتبرن أنه تعبير عن طابع ثقافي نسائي الهوية يلتصق بالحركة النسوية الراديكالية، وبناء عليه فقد تصورن «بويطيقا» جديدة قمن بتوصيفه، وقلن «إنها تتلخص في إعادة صياغة نظريات خاصة بأدوات النص الدرامي والإخراج المسرحي في محاولة لخلق موقع جديد للكيان الأنثوي المرغوب فيه؛ وهي محاولة ستغير تماماً من طريقة إرساء دعائم في مجال الإشارات، وقد تحدث في النص بعض التغيرات: قد يكون موجزاً وليس تفصيلياً أو شظوياً وليس ملتبساً تماماً وليس واضحاً، معترضاً وليس مسترسلاً»[٨].

(٧) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

(٨) عبد الرحمن بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، ط. أولى، ١٩٩٧، ص. ٢٠–٢٢.

وقد ذهبت بعض المؤلِّفات والناقدات المسرحيات إلى إضفاء صفة الأنثوية على نهاية النص الدرامي فصنفنه «أنثوياً» لأن نهايته تبدو وكأنها بلا إقفال شكلي، بل يتضح أحياناً أنها تعمل كبعد مضاد للإقفال، فبدون هذا الإقفال، بدون الإحساس بوجود بداية ووسط ونهاية تفقد الصيغة الأنثوية ذلك التنظيم التراتبي وهي المبادئ والأسس المحددة للصيغة التقلدية التي تحرص على إسقاط المرأة في الخطاب[٩] تشمل هذه المقترحات النص والعرض المسرحيين، ولكنها محاولات تماثل أيضاً ما قام به المؤلف الدرامي الحداثي إبسن الذي ترك نهاية نصه بدون إقفال في مسرحيته «بيت الدمية» عندما خرجت نورة وصفقت الباب وراءها لتعلن بذلك ختام المسرحية أو النص الدرامي. واعتُبرت هذه المسرحية بمثابة ثورة على الأوضاع التي تستعبد المرأة. أما فنياً فاعتُبرت رفضاً للمسرحية المحكمة الصنع... وهذا ما قام به أيضاً مؤلفون دراميون ومخرجون تجريبيون إذ حاولوا بدورهم أن يتجاوزوا التقليدي والكلاسيكي في بنية النص الدرامي، وبنية نص العرض. ونجد هذا الشكل البنائي لدى فتحية العسال في نصها «سجن النساء» حيث اقتصدت كثيراً في الحوارات وقصرتها على المونولوغ، ولم تقع في المباشرة الأسلوبية كما سنرى لاحقاً. إذن قامت المؤلفة الدرامية بجهود كبيرة بهدف تأسيس بنية مسرحية جديدة، ولكن سبيلها الوحيد إلى الاختيار من أجل إيجاد نصها والتأسيس له – بعد البحث والاستقصاء – كان الاستناد إلى الاتجاه التجريبي الذي يعتمد تخطي القواعد الكلاسيكية النمطية التي وضعها الرجل وتبناها النقد الأرسطوي، ووجدت المؤلفة الدرامية أن هذا الاتجاه يمثل خير وسيلة لتجربتها، ما دامت لم تهتد بعد إلى تشكيل بنية درامية خاصة بها.

اعتمدت هذا الاتجاه لتفرق في خطابها بين الوعي الاجتماعي والوعي بالنوع (ذكر/أنثى) من خلال الأعمال التي تركز على الاكتفاء الذاتي للمرأة، والأعمال التي تؤكد ضرورة ارتباطها قضايا المجتمع. فجاءت محاولتها تلك في المرحلة التي وظفت فيها الثقافة ما بعد الحداثية – في الخطاب المسرحي وفي العروض المسرحية – فضاء مختلفاً للتمثل، أي فضاء متعدد الازدواج والتحول ولا يمكن استيعابه –حسب فوكو[١٠] – من خلال البنيات النقدية الثنائية حيث تبدو كل العلاقات ملتبسة المنظور، لأنه لا يوجد فعل واحد تتحرك الأشياء في اتجاهه؛ ولا توجد قصة واحدة مفردة، أو معنى واحد مفرد يمكن استخلاصه بعد استكمال الفعل الأدائي: هذا بحد ذاته تكسير لبنية النص الأرسطوي المكون من وحدتي الموضوع والفعل، وقد مارسه فنانو الحداثة الذين

(٩) جانيت براون، المرجع نفسه، ص. ٩٠
(١٠) فوكو، مرجع سابق، ص. ٣٠

شاؤوا التحرر من سطوة القواعد والقوانين السابقة، فصار كل منهم يؤسس شكله الفني الخاص به على أساس قوانين وقواعد مؤقتة تنتهي بانتهائهم من عمل محدد لتحل محل قواعد أخرى في العمل التالي... وهكذا، وفي الوقت نفسه، كان العديد من الفنانين إما يكررونها أو يمزجونها بما يخترعونه(١١). سلكت المؤلفة الدرامية هذا المسار أمام تنامي حاجياتها للتعبير، وبدافع الإصرار على ضمان هويتها الثقافية والجنسية عندما وجدت أنه لم يعد هناك أدنى شك في أن ترويج نموذج المؤلف وتعميمه هما الحركة المسيطرة والسائدة، وأن تباين واختلاف المعطيات الاقتصادية والسياسية بخطاباتها الأدبية والفنية المؤدلجة قد ساعد على تعميق هذه الثنائية (ذكورة /أنوثة) في الخطاب الفكري والأدبي الدرامي والمسرحي الذكوري(١٢).

لذلك كان لا بد من البدء بالبحث من أجل إيجاد إمكانات السيطرة على حركة الحوار مع الرجل، وضبط قوانينه (الحوار) واستنطاق المسكوت فيه من خلال تفكيك ميكانيزمات النص الذكوري ومحاولة الكشف عن أهدافه، والسبيل إلى ذلك كان إما بتكسير النص كما فعلت مؤلِّفات دراميات ومُعِدّات نص غربيات (كاريل تشرشل) وعربيات، في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، مثل سهام ناصر المخرجة والدراماتورج اللبنانية عندما كسرت قواعد النص الكلاسيكي الإغريقي «ميديا» عن طريق تكسير لغة الحوار وإخراج النص من قدسية اللغة الراقية (تعبير أرسطوي) إلى لغة عامية وهذا ما رفضه أساساً أرسطو، وكذلك المخرجة السورية نائلة الأطرش في مسرحية «بيت برناردا البا»، وإما بالاقتناع بأن الحوار مع النص الذكوري لا ينبغي رفضه أو إحداث قطيعة معه، كما فعلت المؤلفة فتحية العسال في نصها «سجن النساء»، لأن الرفض معناه العزلة والتوقف عن الأخذ والعطاء أو المشاركة الثقافية الإنسانية(١٣).

ب – شروط التكوين: الافتراضات النظرية والعملية لصياغة خطاب النص الدرامي للمؤلفة

ترتبط هذه الافتراضات بالنصوص التي أنتجتها المؤلفة الدرامية، –وهنا في النص الذي سأتناوله بالدراسة والتحليل – التي تدور حول أبعاد الخطاب المعرفية والجمالية والفنية التي ربما تؤسس لخصوصية هوية نسوية في النص الدرامي دون صياغة

(١١) نهاد صليحة، مرجع سابق، ص١٣.

(١٢) سوزان ملروز، اتجاهات جديدة في المسرح وعلامات النص الدرامي، ترجمة إيمان حجازي، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠، ص. ٤٢٣.

(١٣) عبد الرحمن بن زيدان، مرجع سابق، ص. ٥٠

تصورات جوهرية وجامدة عن الآخر/الرجل، وذلك ضمن سياق ثقافي مليء بعمليات استهلاك لذوات تمثيلية subjectivités représentatives[١٤] وبدورها تنفتح هذه الافتراضات على مساءلات أخرى أساسية أهمها: هل يؤسس خطابها لما يسمى بدراما نسوية؟ وهل هناك دراما نسوية؟

أ – تأسيس أبعاد الخطاب الجمالية والفنية بنائية للنص الدرامي

بعدما حاولت الاطلاع على المساعي التي قامت بها بعض المؤلِّفات الدراميات لتأسيس بنية درامية خاصة بالمرأة، تبين لي أن هذه المساعي لم تكن على قدر ذي شأن من الجدة، لذلك أسعى في هذا المجال لأن أتبين أبعاد خطاب المرأة/المؤلفة في النص من خلال التأكيد على الجوهر في مقابل التأكيد على/ الشكل؛ لأن الشائع فيما يميز الدراما التي كتبتها المرأة، وحاولت من خلالها تأسيس بنية مسرحية خاصة بها، هو مفهوم يقوم على خلق أدوار مسرحية نسوية لها مغزاها، والاهتمام بأدوار يلعبها النوع (ذكر/أنثى) في المجتمع، واستكشاف النسيج الذي يكون عالم المرأة والحث على تحويل موضوع الجنس إلى موضوع سياسي[١٥] أو البحث عن إمكانية حيازة المرأة المؤلفة سلطة التأويل، ومدى تأثير هذه السلطة في البحث في التراث الأدبي الساكن الذي استسلم طويلاً لفكرة أن المرأة كانت – بالنسبة إلى الفنان عموماً والمؤلف الدرامي على وجه الخصوص – هي الموضوع الذي يخضع للفحص والبحث، ومن ثم يخضع للتشيؤ/التشوه.

على هذا بدأت الأبحاث النسوية تتجه نحو التحول إلى الذات التي تجعل من الرجل الكاتب الذي كان قد حاز سلطتين: سلطة الكتابة، وسلطة الذكورة، موضوعاً لها. وهذا القلب في الأدوار، وتحويل الموضوع إلى ذات، والذات إلى موضوع تمخض عن إعادة نظر في مفاهيم ذات مركزية ذكورية «كنا قد اعتقدنا (تحت تأثير سلطة الكاتب/الذكر) أنها ليست موضع تجاوز مثل مفهوم التراث الأدبي، ومفهوم الهوية الجنسية، ومفهوم الدور الجنسي، أي الدور الاجتماعي – الثقافي الذي يفرضه التكوين البيولوجي...»[١٦]

هذا مع العلم بأن هناك تشكيكاً في أهليتها للتصدي للقضايا العامة التي يطرحها

(١٤) هدى الصدة، «تشكيل التصورات عن الذات، قراءة أدبية في سيرة كوكب حفني ناصف» في كتاب النساء العربيات في العشرينات: تاريخ وهوية، تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، ٢٠٠٣، ص، ١٩٥.

(١٥) ريجيس دوبرييه، محاضرات في علم الإعلام العام، ترجمة فؤاد شاهين وجرجيت الحداد، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦، ص. ٢٩.

(١٦) جون شلوتر، الدراما الأميركية الحديثة، قراءة نسوية، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٩، ص. ٥٠ June Shlueter, Feminist Rereadings of Modern American Drama, Edited by June Schlueter, (Associated University Press, 1989)

المسرح عامة، والتي تتطلب وعياً بالممارسات الاجتماعية وبتاريخها ومشاكلها، والقدرة على حيازة رؤية فكرية شاملة[١٧]. إزاء هذا التشكيك وُضعت المؤلفة موضع العاجزة عن التعبير، فرفض خطابها الذي يعبِّر عن تجربتها، لا سيما من خلال تأليف النص الدرامي الذي يفترض مساحة كبيرة من الحرية، ويقتضي حيزاً كبيراً من الجرأة لأنه سيعرض على الخشبة المسرحية، لذلك نجد أن عدداً كبيراً من المؤلِّفات اللاتي لم يستطعن التعبير بجرأة وحرية جاء إبداعهن كعملية ميكانيكية مثل نص العسال ونص آخر لمؤلفة عمانية آمنة ربيع[١٨]. وقد اخترقت السياسي والاجتماعي والثقافي من خلال نصوصها الدرامية... لا تلمس عصب الحياة، ويصير العمل الفني بعيداً عن التجربة الثرية الأساسية لحياة الإنسان تنبع منها وتصب فيها، وإنما ينقلب إلى جوف أجوف ومضمون ميت، لا علاقة لهما بالحياة، وذلك في حال اعتمدت المؤلِّفات شكلاً كان قد صار قانوناً جامداً يفرض على الإنسان سواء كان مبدعاً أو متلقياً، أي قالباً جاهزاً يصب فيه الإنسان تجربته.

ثم ذهب تصنيف نص المرأة إلى أبعد من ذلك، فقد صنفوا نصها ووضعوه في خانة الاتجاه الواقعي، بينما تذهب بعض المؤلفات إلى أن كلاً من الواقعية والتراجيديا قد لا يناسبان الدراما «الأنثوية الخاصة» بالمرأة، فالواقعية في تركيزها على المحيط العائلي والكيان الأسري، تضيف إلى الذكر بعداً مادياً جديداً، وذلك حين تصفه الأنثى تصفه بأنه الآخر[١٩].

لكن حسب ما سنرى في نص «سجن النساء» فإن مؤلفة الدراما تصر على التقاط التفاصيل الأصلية في حياة الناس، وتركز على المحيط العائلي والكيان الأسري، وهي أيضاً تثير كثيراً من أمور تم تجاهلها على الرغم من أنها قضايا أساسية في حياة المرأة كتلك التي تشكل خصوصيتها وخصوصية حالتها المرتبطة بالسياسي والقضائي والديني: حالات الطلاق مثلاً، أو خضوع المرأة للقيم الاجتماعية. كما أن هذه المؤلفة الدرامية تجتهد في تحري الصدق والواقع فيما تقدمه، ولكن الواقع ليس مجرد صورة سطحية فوتوغرافية، ولكنه صورة مجازية تحاول العسال أن تلتقط من خلالها ما يراوغ المرأة بدلاً من الشيء الواضح: الظاهر للعيان، وهي باعتمادها على الاتجاه التجريبي في بنية نصها لا تراوغ الواقع بل تستخدمه للتعرض إلى تجربتها من خلاله.

تستخدم هذه الصيغة أحياناً لطرح قضاياها الخاصة والذاتية، وأحياناً أخرى

(١٧) شلوتر، المرجع نفسه، ص. ١٩٠.

(١٨) آمنة ربيع، الأعمال المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

(١٩) جانيت براون، الحركة النسوية في الدراما، مرجع سابق، ص. ١٣.

تزاوج في موضوعاتها بين الموضوع النسوي والقضايا العامة (كما في «سجن النساء») فبرز نتيجة ذلك مساران في التأليف الدرامي: مسار الذات النسوية الفردية ومسار الذات الجمعية[٢٠].

٢ – خطاب المؤلفة الدرامي في نص فتحية العسال

أرى، تبعاً للمدرسة التفكيكية، أن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه. وبالنسبة إلى نص المؤلفة «سجن النساء» فسأحاول أن أستجلي مكوناته وأحدد أدوات المؤلفة اللغوية والبيانية والدرامية التي أسست عليها، وما الذي يحمله داخله: هل هو نص آخر أو عدد من النصوص الداخلية sub-textes: هل هو نص ذكوري كلاسيكي؟ أم هو من النصوص المتلازمة co-textes التي يظهرها المفسر بحيث يناقض كل تفسير ما سبقه؟

سأقوم بدراسة تجليات الخطاب من خلال ثلاثة أبواب:

أ – البنية والأشكال الخطابية للدرامية في «سجن النساء»

بدأت فتحية العسال مشوارها الفني مع المسرح عام ١٩٦٩ بمسرحية «المرجيحة» وتبعتها عام ١٩٧٢ بمسرحية «الباسبور»[٢١]. وقدمت في الثمانينات مسرحية «نساء بلا أقنعة». اهتمت بالعمل السياسي، وكانت عضوة حزب التجمع الاشتراكي الوحدوي، ورئيسة اتحاد النساء التقدمي، ورئيسة جمعية الكاتبات المصريات. اعتقلت نتيجة نشاطها السياسي، وبعد تجربة الاعتقال السياسي التي عاشتها، كتبت مسرحيتها «سجن النساء»[٢٢].

تدور ثيمة هذا النص حول مجموعة من النساء اعتقلن لأسباب متنوعة تكشف عن أنماط معيشية تعيشها كل منهن، ومن خلالها تستدعي العسال أوضاع المرأة المأساوية وحقوقها المهانة: الطلاق، حضانة الولد، استغلال المرأة، الأوضاع المأساوية الاقتصادية التي تدفع المرأة لامتهان الدعارة. وفي المقابل تبرز صور لنساء متمردات ثائرات، اهتممن بالشأن العام، فيشاركن بالمظاهرات السياسية ويدخلن المعتقلات السياسية وقد تسببت في ذلك كله السلطة الذكورية: الغائبة / الحاضرة في دفع الأحداث وفي توترها وتصاعدها... وهذا النص الدرامي، حسب تصنيفات الدراما

(٢٠) هيلين كيسار، المسرح النسوي، ترجمة منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مراجعة نهاد صليحة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٩١.

(٢١) نهاد صليحة، المسرح بين العرض والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص. ١٢.

(٢٢) سامية حبيب، مسرح المرأة في مصر، مكتبة الاسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص. ١٨٨.

«النسوية»، يُعتبر من المسرحيات «الجوقية» حيث تستعرض تجارب النساء عن طريق مسرحة موقف ما يضم مجموعة من النساء.

اعتمدت العسال في هذا النص صيغة درامية ملائمة لامتلاك فضاء التمثيل هي الحكي، فقارب النص بناء الحكي الشعبي / السرد الذي اعتمد على الاستطراد والتفريغ والتراكم (مونولوغ المومس/الراقصة).

يتخذ بناء هذا النص مساره واتجاهه التجريبي، والمؤلفة محكومة به بسبب عدم توفر رؤية مسبقة لديها لبناء نصها الخاص بها، بحيث كسرت العسال القواعد والقوالب الكلاسيكية، إذ لم تعد الحبكة منسوجة في سياقها التقليدي بحيث تنطلق منها الأحداث، وإليها تعود متصاعدة ومتطورة متأزمة ثم منفرجة، ربما يعود ذلك – حسب تحليل الباحثة جيليانا هانا – إلى أن: «الرجال يولدون في عالم يسمح لهم بتخطيط حياتهم وتنظيمها في خط أحادي متصاعد ينطلق من بداية ونهاية واضحة مسبقة ومفاهيم راسخة إلى وسط فنهاية...»[٢٣] لكن هذا المسار الأحادي المنتظم غريب على تجربة المرأة التي تقوم في أساسها على التعدد والتقاطع.

انجلت أولى مظاهر الخروج عن الكلاسيكية في نصها وخلخلة مساره التصاعدي وأحاديته، عندما قامت العسال في المنظر الأول –وعبر ما يسمى بالإرشادات المسرحية didascalies – بجعل جميع فئات الشعب حاضرة على الخشبة المسرحية، وبينت العسال تنوع هذه الفئات من خلال الملابس ثم قسمتهم إلى فريقين: فريق قام – وبحركة راقصة – بتأدية أغنية تعبِّر كلماتها – بشوق كبير – عن ثيمات تنشد العدل والمساواة والحرية. وفريق وضعته في مقابل الأول وجعلت أعضاءه مجموعة من الراقصين والراقصات يؤدون رقصة تعبِّر الحركات فيها عن السيطرة والتسلط...

ثم ينتهي هذا التقابل/التحدي إلى معركة بين الفريقين تجمدها العسال وهي في ذروتها وتطفئ الإضاءة عن الخشبة المسرحية وتظلمها. ولهذا الفعل دلالته أن المعركة لا تنتهي، والصراع مستمر. في هذا المجال لا يحدد العمل ذاته ما يلفت إليه العمل الأدبي بقدر ما تحدده التقنية الأدبية أو المعايير الجمالية التي يرى من خلالها[٢٤] مشهد الفريقين الذي تُقدِّم من خلالهما العسال مدخلاً لرؤيتها الفنية والفكرية في النص.

بعد المقدمة نجد أن المؤلفة لم تعتمد منهجية تقسيم النص إلى فصول ومشاهد مثلاً، وهي لا تنهي الفصل الأول لتبدأ حدثاً جديداً في الفصل أو المشهد الثاني في

(٢٣) جيليانا هانا، الفكر النسوي في المسرح، عن هيلين كيسار، مرجع سابق، ص. ١٤.
(٢٤) جون شلوتر، مرجع سابق، ص. ٣.

سياق متطور متنام –حسب ما تفترضه بنية النص الدرامي التقليدية – لذا نراها توزع تجارب هؤلاء النسوة / السجينات على مدار النص من خلال مونولوغات تتخللها حوارات قصيرة تتدخل فيها النساء الباقيات للتعبير أو للتعليق على السلطة الذكورية / مسببة هذه المصائب للمرأة (المومس، وزوج تاجر المخدرات خوخة...) فهي تعيد إنتاج الواقع عبر شهادات رمزية وخيالية تراثية، وهو واقع يفضي بنا إلى الكشف عن وعي اللغة النسوية ورموزها وتوقها إلى الحرية.

ب – صيغة النص سردية حكائية

تستمر النساء / السجينات بسرد قصصهن من خلال أسلوب الاسترداد/«الفلاش بك» الذي اعتمدته العسال كثيراً في بناء نصها. ولو لم يكن سرد وقص لما كان هناك بناء درامي، فقصص النساء «لم تكن تروى»، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يتراءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة في حياتها.. ودون القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات، وخبرات العالم التي يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية أو يومية أو معاشة، و«حينئذ تبطل المرأة أن تكون كائناً محجوباً خلف ستار الصمت، ويصير تعبيرها مرتبطاً تماماً براوية المرأة وبنسيج خطابها»(٢٥).

ثم تنعكس هذه القصص والسرد (قصة عواطف وليلى والصحافية منى وسامية والمومس وتاجرة المخدرات) على بنية النص بحيث تصير كل قصة مرتبطة ببنية مستقلة قائمة بذاتها (أي كل حالة من حالات النساء/السجينات تمثل قصة مختلفة ومتنوعة ومتقاطعة مع الأخرى)، وتنهض على مجموعة من العلاقات والسلوك المختلف. كما أن كلاً منها يمثل الأهمية نفسها من وعي المرأة.

وغني عن القول أن هناك علاقة كبيرة وجدت بين تجربة المؤلفة وشخصيتها التي منحتها إمكانية التحكم في بناء نصها، فتحدثت بنفسها عن نفسها وعن رؤيتها للعالم من خلال ممارسة حقها في التعبير عن نفسها(٢٦)، وكان تداخل العلاقة بين المؤلفة والعناصر الأخرى في إطار إنتاج محدد في المضمون الاجتماعي/ الثقافي، ما يبدو ذا طاقة درامية في علاقة المسرح بالمعارف المعاشة، وبما عاشته المؤلفة في فترة اعتقالها في السجن، فتشكلت لديها عوالم السجن وتغلغلت في داخلها، ثم برز لديها إلحاح لأن تتطور إلى الخارج، فدفعها ذلك إلى كتابة نصها على أفضل ما يكون من

(٢٥) جون شلوتر، المرجع نفسه. ٣.
(٢٦) جون شلوتر، المرجع نفسه، ص. ٣٠.

تداخل الاستخدامات التمثيلية للعبارات المسرحية ومركبات تداخل العبارات. وتنجلي هذه التداخلات في حوار ليلى:

«(تصرخ فجأة) لا لا أنا مش سياسية لا. أنا ما ليش في السياسة.. لا أنا ما فهمش في السياسة لا..»[٢٧] للدلالة على تردد المرأة وخوفها من زوجها كما نجد في هذا الحوار: ليلى: «عايزاني أدلهم على شخصيتي عشان سليم زوجي يعرف ويجي يدبحني ده كان يوم أسود يوم ما جتلك...»[٢٨]

ثم لا نجد أن البناء في هذا النص يقوم على صراعات درامية من الداخل بل ينبني من تصاعد الحالة لدى المرأة / الضحية من خلال تكشفها الداخلي بالدرجة الأولى، وعلى صورة الإشراق التدريجي للوعي من خلال التكرار والتنويع والتقابل والتعارض والوصل والقطع – بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد[٢٩]. تجسَّد ذلك لدى ليلى حيث بدأت تعي هذه الأمور وتستعيد ثقتها بنفسها من خلال حالة الانكشاف والتعري التي تعرضت لها، بعدما مرت بعدة حالات من التقابل مع سلوى ورفضها ومعارضتها، ثم أعادت وصلها بها بعدما تكشفت لديها أمور عادت بها إلى بدايات علاقتها مع السلطة الذكورية مع الأب.

«ليلى: كنا بنشوف بعينك وبنسمع بودانك وصوتك عالي وجميل وقاسي وبعيد... يا ما حاولت أطلع أبقى في حضنك. أشم ريحتك وأسمع نبض قلبك بس إنت أكيد بعيد دايماً بعيد (تضحك وهي توشك على البكاء) شفت يا بابا... ايه اللي جرى للسينورة لما إنت غبت عنها»[٣٠] وفي هذا المقطع إشارة واضحة إلى السلطة الذكورية الأبوية، وإلى موقف العنف الذي يمارسه الواقع الذكوري على المرأة وهو يتضمن نقداً لهذه السلطة يؤدي بالمرأة إلى جنون مازوشي تمارسه على نفسها باستسلامها لهذه السلطة وإليكم مثلاً هذا الحوار:

«خوخة: البضاعة كانت مالية البيت طب البوليس هرّبت زوجي وقلت دي بتاعتي أخذت فيها مؤبد

سلوى: مؤبد؟

خوخة: أمّال أسيب جوزي حبيبي أبو عيالي عشرة عمري يضيع هو فيها. لا ده فاتح بيوت وبيصرف على رجالته ولازم يفضل بره وأنا مش مهم أبقى جوه وأهو

(٢٧) فتحية العسال، سجن النساء، مرجع سابق، ص. ٤٩.
(٢٨) المرجع نفسه، ص. ٤٩.
(٢٩) هيلين كيسار، مرجع سابق، ص. ٢٠٠.
(٣٠) فتحية العسال، سجن النساء، مرجع سابق، ص. ١٦٨.

مهنيني في السجن وصارف علي بدل الجنيه ألف. وأنا عايشة هنا عيشة ملوكي»[٣١] وكذلك ليلى التي كانت تمارس على نفسها حالة مازوشية لإرضاء زوجها:

«ليلى: عايزني تخينة أتخن. أرفع. أتخن. أقصر. أطول. أتخن. أرفع. أطول. أتخن. أرفع. أطول. أقصر. وده كله ومش عاجبك.. [٣٢]». عملت ليلى كل ما في وسعها لترضي زوجها حتى بلغت حد الجنون المازوشي الذي رسم مساره من فجائعية الحدث الماضي، ومن تشابك العلاقات الآنية الدالة على مأساة شخصية المرأة التي يتوزعها همّ إرضاء الرجل والاستسلام لمشيئته: «سلوى (في تأنيبها لليلى): ما هو عارف إنك بتسمعي كلامه من غير ما تناقشيه ولا تفكري فيه لأنك ما تعرفيش غيره. عيشك جوه قمقم حياته وشكلك بطريقته ومسح عقلك وخلاك مسخ لبني آدم مسلوبة الإرادة»[٣٣].

هذا جانب أكد عليه الخطاب النسوي، وهو يشير إلى «الامتثال القسري لمشيئة تعتقد المرأة أنها أعلى من مشيئتها وتتوقف هويتها عند اكتمالها بالآخر/الذكر الذي منحها وجوداً محدداً، وأسبغ عليها معنى ثابتاً»[٣٤]؛ لهذا لا يمكن لليلى أن تتشكل كشخصية كاملة مستقلة في إطار هذه الظروف التي تسببت بيأسها واستسلامها. لم يقتصر هذا الاستلاب على مصادرة الموقف والرأي بل تعداها إلى العلاقة الجنسية، فهي أيضاً مستلَبة جنسياً، لأنها تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المعطى لها (زوجة، مومس). هذا ما يؤكده خطاب العسال عندما كتبت قصة ليلى وشددت على مدى الانكفاء والاستغراق المرضي في حسبة الجسد كرد فعل لعداء العالم الذكوري لها، تلك إشارة دالة على أن المرأة هي رمز للطاقة الجنسية وتجسيد فيزيقي للمقتضيات الإيروطيقية التي حددها الرجل، والتي فرضتها الثقافة الذكورية.

تتحول طاقتها الإيروطيقية إلى أيقونة محددة المعالم لا يمكن السيطرة عليها، وصارت تؤدي طاقتها الجنسية الخارجة عن النظام دون أن تخشى تقويض بنيات النسق الأبوي المحافظ (الأب غائب وكذلك الزوج والأخ) فتبلغ ما بلغته سنية التي تعلن: «باحب أرقص عريانة... في بيتي ما هو يا حبيبتي الرزق بيحب الخفية. الرجالة العواجيز المهاطيل اللي بييجوا من كل بلد. هم بيتفرجوا ويدفعوا وأنا أرقص»[٣٥].

نلاحظ تصاعد الحالة لدى سنية التي داست السلطة الذكورية، غير أن التصاعد لم

(٣١) فتحية العسال، سجن النساء، مرجع سابق، ص. ٨٣
(٣٢) المرجع نفسه، ص. ٨١.
(٣٣) المرجع نفسه، ص. ١٥٩.
(٣٤) عبد الله العروي، مرجع سابق، ص، ١٥١.
(٣٥) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ٤٦.

يكن تصاعد الخط الأحادي للحدث، نموه وتطوره بل هو تصاعد حالة. إن هذا الانكشاف الذي بلغته نساء السجن يشار إليه بما يسمى بقصة التطور الأنثوي، حين نجد أن المرأة بدأت تعيش الصراعات منذ مرحلة الطفولة وحتى مرحلة البلوغ، حيث لا انفراج، بل دفعت ثمناً كبيراً بسبب جهلها وخضوعها للرجل، هذا ما بينه أسلوب السرد الذي استخدمته العسال والذي كان في أغلبه ارتداداً إلى الماضي؛ لذلك أدى عدم حصول ليلى على قسط كاف من التعليم حتى مرحلة البلوغ إلى إرجاء تطورها، ثم ما لبث أن برق وميض تطورها ولم يخفت فحدثت الصحوة لديها.

أما الباقيات فقد كان تعاقب الأحداث لديهن يجري في شكل لولبي يمثل نمطاً غير مستقيم للثقافة السائدة[٣٦] فأحدث فيهن تطوراً عشوائياً يفضي إلى العدم بحيث صارت معظم نساء السجن في حكم الأموات (سنية وخوخة المحكومة حكماً مؤبداً وشفيقة المحكومة بالإعدام).

ج – الخطاب من خلال اللغوي / الحوار / المونولوغات

اعتمد النص لغة درامية تجسد جانب المكبوت والمقصي في الواقع، إنها لغة عامية أكثر اندفاعاً وانغراساً في عالم النساء، وهي لغة الذاكرة الشعبية والنص المعطى المرتبط بالزمن الواقعي، صاغتها العسال حواراً بين الشخصيات لكي تعبِّر المرأة عن حالتها، جعلت العسال تعابير المرأة تتكشف من خلال المونولوغ الذي يترجم في اللغة العربية بالمناجاة أو النجوى وهو يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، لا سيما الذات النسوية ومعاناتها، ومن خلاله تتساءل الشخصية عما تشعر به، وتعبِّر به عما في داخلها من قلق واضطراب أمام ضرورة اتخاذ قرار ما. ويكون المونولوغ في حالة هؤلاء النساء / السجينات –باستثناء ليلى التي لا تدلي بمونولوغها ولا تحاور ولا تكشف عن صراعاتها الداخلية بل هي تعاني بصمت –الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني dilemme[٣٧].

يظهر المونولوغ عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنون ذاته[٣٨]، لذلك نراه يُعتمد كثيراً في النص الدرامي النسوي. وهو غالباً ما يشكل وحدة بنيوية مستقلة، ويحدث انقطاعاً في التطور الدرامي للحدث، مرتكِزاً على تصوير تصاعد الحالة / حالة كل امرأة وتأزمها وإرسالها لنا من خلال المونولوغ:

(٣٦) جانيت براون، مرجع سابق، ص، ١٩.

(٣٧) ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٤٩٣.

(٣٨) المرجع نفسه، المعجم، ص. ٤٩٥.

مثلاً ذلك الذي تتلوه سنية والذي يحتل ما يزيد على ثلاث صفحات ونصف الصفحة من نص «سجن النساء» تسرد فيها سيرتها لتؤكد أنها لم تولد مومساً، «هي الظروف وسلطة الأب الذي حرمها من التعليم، ثم أجبرها على الزواج من رجل مسن دفعها لممارسة الدعارة...، ثم صرفت على إخوتها لكي يتعلموا ثم اتبروا منها وقالوا ما نعرفهاش دي لطخت اسم العيلة في الطين»[٣٩].

جاءت هذه المونولوغات وسيلة كشف فردي يمثل كل منها تكويناً لغوياً أشبه في تأثيره بالقصيدة الغنائية التي اعتمدتها العساف لتطلق العنان لهؤلاء النساء للتعبير، ولترسم بوضوح ملامح شخصيات نسائية معينة، وتجسد معاناتها وصراعها مع واقعها. وهي لا تلبث من خلال تقابلاتها وتعارضاتها وتقاطعاتها الدائبة أن تكشف عن الثيمات أو الأفكار المحورية التي تنظمها، وتتشكل فيما بينها شبكة علاقات النص وركائزه الإنسانية والفكرية[٤٠].

ثانياً – التكوين الجسدي والشخصي لشخوص «سجن النساء»

الجسد / محور الصراع الدرامي

لكن الفكرة الأساسية التي تشكلت منها معاناة المرأة في هذا النص –كما يبدو من خلال المونولوغات وكما سنتبين من خلال الحوارات الدائرة بين هؤلاء النسوة هي معاناة الجسد، فما تقوله صرصارة ليذهب بعيداً عن دائرة الجسد: «أنا ما تولدتش مومس..... دمي سايح بين فخاذي»[٤١] وسنية: «بيجوا بينهشوا في لحمي ويدفعوا وأنا بابيع برخص التراب بابيعه لأنه اتباع من زمان»[٤٢] وإنصاف: «أبدا عمر ما حد لط جثتي ولا قرب مني»[٤٣] وعدلات: «يضل يضربني لحد ما جسمي يشلب دم»[٤٤] وليلى: «جوزي عايزني أتخن... أرفع... أتخن... أقصر.... أقصر... أطول»[٤٥] وأيضاً ليلى (التي أسلمت جسدها لسليم بفتور... نسمع صوتها كالحيوان الذبيح وقد وضعت ملاءة في فمها كي لا تخرج أصواتاً)[٤٦].

(٣٩) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٤٣–١٤٤–١٤٥.
(٤٠) نهاد صليحة، مرجع سابق، ص. ٢٧.
(٤١) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ٩٩.
(٤٢) المرجع نفسه، ص. ١٤٤.
(٤٣) المرجع نفسه، ص. ١٧٠.
(٤٤) المرجع نفسه، ص. ١٧٣.
(٤٥) المرجع نفسه، ص. ١٤٦.
(٤٦) المرجع نفسه، ص. ٨٠ – ٨١.

شكَّل هذا الجسد محور الصياغة اللغوية للوقائع والأحداث التي تنطوي على دلالات مضمرة: كاستراتيجيا للعيش، أو للتحايل والمراوغة لاستمرار العلاقة الزوجية أي لكشف النص التحتي sub-textes المبطن للنص الظاهر(٤٧) (خوف المرأة من جسدها، واستخدامه كوسيلة للهجوم)، تأسست كلها على صوت النساء في سجنهن، وأسست للتعبيرات اللغوية، والعلاقات السلوكية التي تصف من خلالها ردود الفعل النسائية تجاه السلطة الذكورية التي ترسم حدود الخطاب مع النساء، كما انزاحت عن الأنساق والصيغ الثابتة للتعبير عن التشظي الذي أصاب الشخصيات النسائية التي تدفع حالاتها الفعل الدرامي إلى أقصى درجات التطور.

اتخذ هذا الفعل صورة الصراعات التي عاشتها المرأة والتي انجلت في خطاب هذا النص الدرامي، وهي تلقي عليه ظلال الخطاب النسوي عندما أكثرت العسال من استخدام ضميري الأنا/الهو (هذا الغائب/الحاضر) بدلاً من السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب، كما تبين في المونولوغات التي قدمتها النساء/السجينات، والتي عبرت عن تماس كبير مع ذاتها ومع جسدها المقهور والمستغل من قبل الرجل، وكأن غياب هذا الرجل يفضي إلى إزالة خوف هذا المرأة من الحضور/أي حضور الرجل، وتمكينها من التعبير وتفجير مكنونات النفس المقموعة التي قادت بإحداهن إلى درجة القتل: شفيقة: «لكن من ساعة ما قتلته وأنا عايشة السعادة وراحة البال»(٤٨).

ثم تنوعت مستويات الخطاب فيه بلغة مسرحية موحية ومباشرة، عندما انصبّ هذا الخطاب على الحقائق التي عاشتها النساء ليشير إلى صراع يتأسس على اختلاف الهوية الجنسية. وتظهر الصياغة التجسيدية الواضحة في رؤية العسال المحايدة للصراع الدائر بين خصمين بلغ أحدهما ذروته من العنف/ الحقد / القتل كما هي حال شفيقة «شفيقة: حبيت، اتخميت، قتلت، ارتحت»(٤٩).

هـ – شخصيات نسائية/من منظور نسوي:

أفصحت الشخصيات عن ذاتها الأنثوية من خلال حوارات ومونولوغات كان الحظ الأوفر فيها للصيغة السردية، وكذلك الأبنية المساعدة التي تبرز حضور هذه الشخصيات النسائية وتكويناته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، فنتعرف إلى هويتها ومنشئها ومسيرتها حتى وصولها للسجن وفعلها لخلق عالم ممكن مسرحياً(٥٠).

(٤٧) شلوتر، مرجع سابق، ص. ٢٠.
(٤٨) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٧١.
(٤٩) المرجع نفسه، ص. ١٧١.
(٥٠) امبرتو إيكو، عن شلوتر ص. ٤٣.

كما أعلنت هذه الشخصيات وجود أربعة أنواع من النساء؛ الأولى هي الأم التي تقدم في إطارها البدائي الوظيفي، وليس باعتبارها شخصية متعددة تحمل دلالات متميزة، وتمثلت في شخصيات إنصاف التي ولدت في السجن والتي سجنت ظلماً واتهمت بممارسة الدعارة: «كان شرفه فين لما كنت باخرج كل يوم من طلعة النهار اتلطم في الشقق المفروشة... ده أنا كل يوم كنت باشتغل في بيت.... ما أنا كان لازم اشتغل ولادي صغار ومحتاجين اللقمة.....حرمني من ضنايا ولسه حا يحرمني من بناتي....»[٥١]

وعدلات التي قتلت وحوكمت بالإعدام لتنقذ شرف ابنها: «لما سمعت ابني ضنايا. بيصرخ وهو قافل عليه الدكان اللي مشغله فيه ودخلت اجري وكسرت الباب وشفته وهو بارك على ابني زي الوحش الكاسر وبيعمل فيه الشيء الفلاني جتتي كلها ولعت نار وما درتش إلا وأنا بانشر له جتته بالمنشار اللي بينشر فيه الخشب.... يضربني أنا آه لكن يعمل في ابني كده... لا »[٥٢].

المرأة الثانية هي التي تمثل كلاً من الدال الإيروطيقي والمدلول الجنسي (سنية، إنصاف..). أما الثالثة فهي التي حاولت العسال جعلها المرأة التي تمثل الذات الأنثوية المكتملة والمتوازنة والمتسقة كامرأة تعمل في الشأن العام[٥٣] كما سنرى لاحقاً.

تبقى المرأة الرابعة وهي ليلى التي بعثت من خلالها العسال روح التغيير النابع من الذات وليس من الخارج بعدما كانت مستسلمة لسلطة زوجها.

هؤلاء النساء لَسْنَ شخصيات متميزة فقط، وقادرة على مناوأة حاجة المجتمع الأبوي إلى وجود مفهوم متسق وواحدي للأنوثة، ولكنهن أيضاً يمثلن الازدواجية الجوهرية الكامنة في النظام الأمومي والقائمة على العناية والتدمير (عدلات مثلاً).

نوَّعت العسال من فئات شخصياتها حسب اختلاف رؤية كل منها ودورها؛ فلكل منها خصوصية ليست بيولوجية وإنما خصوصية موقعية متغيرة وجوهرية، يحددها موقع المرأة في النسق الثقافي الرمزي وعلاقتها به: بحيث حضرت الشخصيات النسوية على الصور التالية؛ المرأة النمطية امرأة تابعة للرجل وتمثّلها ليلى وخوخة وإنصاف.

ثم المرأة الجديدة، المرأة الحرة والقوية، والحريصة على صون كرامتها الإنسانية واستقلالها الاقتصادي، والملتحمة بالهم العام مثل الصحافية سلوى والطالبة منى،

(٥١) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٤٠.
(٥٢) المرجع نفسه، ص. ١٧٣.
(٥٣) Arthur Miller ,Times bends: A life (New york: Grove Press, 1987), p. 327.

وهذه المرأة هي المرأة الناضجة التي تسعى باستمرار إلى إغناء عالمها الداخلي وهي تنظر إلى الرجل نظرة متوازنة. ومثّل كل نوع من هذه الشخصيات حالة من الحالات: المقموعة والمضطهدة والمغتصبة والمرأة المطلقة وما تعيشه من مترتبات الطلاق كالحرمان من حضانة الطفل.

إن هذا التنوع الذي تعمدته العسال في بناء شخصياتها، كل بحسب موقعها، يمكن أن نعزوه إلى «تجنب خطاب التعميم والخبرة العالمية والسعي نحو المطالبة بخصوصية الموقع»(٥٤)، ربما يقودنا ذلك إلى تبين آلية بناء الشخصية الأنثوية التي يعتمد عليها إنتاج نص «سجن النساء »، وإلى ما نبحث عنه من وسائل إدراك ومكونات الكتابة الدرامية التي تتداخل مع نماذج المعرفة المتعددة؛ على الأساس الذي يمكننا من تحديد الخطوط لعالم شخصية أنثوية ممكنة(٥٥).

و – تفادي استخدام التوقع الأرسطوي في بنية الشخصية

ذهبت بعض القراءات النقدية إلى جعل صورة المرأة غير قابلة للتحديد، وهذا ما يستبعدها عن دائرة التحليل النسوي، على ألا تنزع هذه القراءات، المسماة بديلة، الشخصية من سياقها على اعتبار ضعفها وافتقارها إلى شخصية مكتملة، فالضعف وانقسام الذات (والنموذج على ذلك هي الصحافية سلوى) والميل إلى اتخاذ القرار يضع هؤلاء الشخصيات في حيز الإمكان والاحتمال، ولكن العسال تفادت ذلك بعدما أتقنت الإمساك ببناء هذه الشخصيات عندما جعلتها تنأى عن التوقعات الأرسطوية (التوقع في حركة الحدث وبناء الشخصية شرط أساسي من شروط البنية الدرامية الأرسطوية) ذلك لأن التوقعات لا تمثل إلا صيغة معكوسة من صيغ التفكير المتحيز والمسبق، وهذا السعي بمثابة مشروع لبناء الشخصية الأنثوية من خلال قناعات ذكورية مفروضة عليها من خارجها، وهذا بخلاف ما تراه العساف لدى بناء شخصيات نصها، إذ نجد أن هذه الشخصيات بعضها نما وتطور وغيّر من مسيرة حياته (ليلى، وسلوى ومنى)، وبعضها الآخر استسلم لمصيره ولم يتطور (خوخة، سنية) لذلك لجأت إلى الاتجاه التجريبي لبناء الشخصية وهو اتجاه يكسر كلاسيكية البنية الأرسطوية ويفسح في المجال أمام الكتابة النسائية لتأخذ مسارها ومكانها بمغايرة مسيرة الرجل الدرامية.

لذلك تسعى العسال أيضاً إلى بناء هذه الشخصية الأنثوية بشكل متفرد للغاية –

(٥٤) شوهات، أصوات بديلة، مرجع سابق، ص. ٤٤٨.
(٥٥) أيكو، مرجع سابق، ص ١٧١.

أي أن الشخصية الفردية النسائية لا بد أن تبنى بشكل خاص انطلاقاً من سمتي التواصل والانقطاع[٥٦] الخاصتين بها، تماماً كما انبنت شخصية ليلى التي لم يأت تغيرها من الخارج بل كان السجن المكان الذي أثيرت فيه شجونها، وأزالت سحب الضلال عن عينيها وانكشفت أمامها حقيقة علاقتها مع زوجها، وكان هذا المكان بمنزلة الصومعة حيث تأوي الذات إلى دواخلها وتكشف توتراتها ووجعها، فضلاً عن إسهام سلوى في توعيتها وإن بشكل غير مباشر، مما ساعد على إجلاء الحقيقة فحثها ذلك على القيام بالتغير.

وانسجاماً مع فكرة عدم التعاطف مع الشخصيات لا تصوغ العسال بنية الشخصيات صياغة مثالية أسلوبية، أو صياغة تبسيطية تسطيحية، بل تترك كل واحدة منها تسرد سيرتها من خلال المونولوغ أو الحوار مع الشخصية الأخرى بدون أن تتحول إلى شخصية مأساوية، وكل شخصية تمثل امرأة ضحية للسلطة الذكورية، وتتركها العسال تلقى مصيرها بشكل مبرمج كما لاقته عدلات: «... لازم كان اقتله وانشر جثته. أنا ما فرطش في شرف ابني وكان لازم آخد بتاره وبتار السنين اللي عشتها في سجن عذابه... ودلوقت انا هو رايحة على حبل المشنقة »....[٥٧]

لقد استغنت العسال عن بناء عقدة الشخصية التي يعتمد عليها أي إنتاج درامي، فإن ما تبحث عنه لصياغة خطاب شخصياتها النسوية هو وسائل إدراك وتحديد مكونات الكتابة التي تتداخل مع نماذج المعرفة المتعددة لكل شخصية من الشخصيات النسوية، وهي تقدم السلطة التي تخضع لها الشخصية تحركها وتمثل لها حتى في غيابها/سلطة الرجل/الحاضر/الغائب، لا يوجد رجل في النص باستثناء العسكري في السجن وسليم (زوج ليلى)/اللذين يمثلان شكلاً آخر من أشكال السلطة.

وفيما يتعلق بالمقاربات النسائية لكل من الدراما وبنيتها، وخضوع المرأة للرجل خضوعاً تاماً (ليلى وسليم) بل عليها أن تنساب على مساحة واسعة من اللعب play – ما يميز الدراما عن النص الإبداعي الآخر – والمقصود باللعب هنا ذلك الذي يرتبط بالمتفرج والقارئ أي النوع من اللعب ذي الطابع المتجاذب ambivalent، وموضوع هذا اللعب هو المشاعر التي تستدعيها المرأة المكتوبة[٥٨].

هذه المرأة لا يجب أن تخضع للاستهلاك الكامل؛ أي أن سماتها وملامحها لا بد أن تستعصي على الشرح والإحاطة – السهلة (سنية التي تختصر معاناتها وهي تردد:

(٥٦) John Gassner, Dramatic Soundings (New York: Crown, 1968), p. 324.
(٥٧) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٧٣.
(٥٨) شلوتر، مرجع سابق، ص. ٢٤٩.

«حبيت. اتخميت. قتلت. ارتحت.. حبيت. أتخميت. قتلت ارتحت. (تظل تردد هذا الكلام بشكل هستيري حتى تخرج من الزنزانة)»[٥٩] لذلك نجد أن التأكيد على مثل هذا اللعب يعني التأكيد على ألا يتم اختزال شخصية المرأة المكتوبة في النص الدرامي، وهذا ما لم تفعله العسال إذ إنها تركت مساحة كبيرة للشخصية بالحركة والقول والمناجاة؛ فأفردت لكل شخصية مونولوغها الخاص بها لتجعلها متفردة. فقصتها التي سردتها تمثل عرضاً لتاريخ حالات فردية تمثلها الشخصيات في النص بحيث تمتلك فضاء التمثيل والزمن ومن ثم الذاكرة والتاريخ/الحكاية.

ز - خصوصية الشخصية وتفردها

لهذا التملك دور في عملية التفريد individuation التي تحدث في المسرحية بحيث تصير لكل شخصية خصوصيتها التي تميز الذات عن الأخرى. هذه الخصوصية التي تفترض، في أثناء تحليل الشخصيات، إعادة اكتشاف السياق ومقاربته في زمانه ومكانه[٦٠].

لقد قدَّم النص شخصيات تداوم في سردية لامتناهية على تأويلاتها المستقلة، والنساء جميعاً يغيّرن ويكررن قصصهن ويسرن في دوائر لامتناهية محاولات تحقيق مصداقية الذات، وذلك حتى يظهر تحول رئيسي آخر ينهي الخطاب. وتجسد كل حكاية الأنوثة في تنافسها وفي صراعها مع الذكورية. ويقدم النص أمثلة على الصراع من أجل التحرر من التسلط الذكوري وسلطته ومثالنا على ذلك أيضاً ليلى «ليلى: ما تخافيش علي يا سلوى أنا خلاص ما يهمنيش الحبس الانفرادي ولا يهمني السجن كمان»[٦١]. تجلي هذه الأمثلة -من خلال شخصيات - الموضوع / الآخر الذي يحمل كل المشاكل الدفينة والتابوهات المكبوتة، فتتسلل عبر هذا الخطاب أبعاد السلطة الذكورية، داخل إطار الأنساق الثقافية الأبوية التي تدل عليها شخصيات ليلى وخوخة وإنصاف وسنية.

تنطوي هذه الشخصيات على بعد درامي - لا يقوم على الصراع النفسي أو الصراع مع الآخر بل من أجل الآخر/الذكر؛ وهو ما يميّز الدراما النسوية. وهو مرتبط بسوء الحظ: فمنهن من يتلقين الفوائد التي تعود عليهن من جراء أخطاء الذكر (ليلى زوجها تاجر الممنوعات، وخوخة، وإنصاف)، ثم لا تكتفي الشخصيات/النساء بذلك، بل ويقمن بحماية هذه الأخطاء بطرق مجنونة: مثلاً خوخة التي فضلت أن تدفع البلاء عن

(٥٩) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ٥٨.
(٦٠) شلوتر، مرجع سابق، ص. ٣٣٣.
(٦١) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٨٣.

زوجها وتتلقى هي عقوبة السجن مكانه «أنهن مضطرات لفعل ذلك لهذا إنهن ضحايا»(٦٢).

في مجال آخر تعتبر الشخصيات النسائية في المسرح شريكات في دعم النظام الأبوي، لذلك نراهن في هذا النص مصدر الذنب والتشظي القائم على التصارع مع الذات مثل سلوى التي تبدو ثائرة على النظام والسلطة، وتشترك في المظاهرات ضد الظلم مطالبة بالعدالة والحرية، وتعتبر أن للمرأة خصوصية: فحل مشاكلها لا يمكن أن يتأتى من تأثرها ضد الظلم فقط، لذلك ينبغي أن تنفرد بنضال تطالب فيه بحقوقها الشرعية وهي تثير قضية الأحوال الشخصية التي تقيد حرية قرار المرأة، ويتبين ذلك من خلال الحوار الذي يدور بين سلوى ومنى الطالبة المتمردة والثائرة:

«منى: حضرتك مهتمة بقضية المرأة. وأنا مش مؤمنة إطلاقاً أن فيه حاجة اسمها قضية المرأة. القضية الحقيقية هي قضية المجتمع كله»(٦٣). أوحت العسال بالإشارة إلى تحول النظرة النسوية مؤخراً من النضال الفردي لنيل استقلال الذات إلى ضرورة حدث تحول مجتمعي. انعكس هذا التحول النسوي على منح الفرد فرصة لتطوير الذات، ولم يقصره على تحرك نضالي يسعى إلى وضع حد للقهر المرتبط بالرجال. ومن ثم فهو بالضرورة كفاح تنشد صاحباته اجتثاث أيديولوجية الهيمنة(٦٤).

«سلوى: (تبتسم في سخرية ورقة) ده صحيح يا منى بس فيه خصوصية لقضية المرأة

منى: خصوصية إيه؟ الست واخدة كل حقوقها المهم أنها تمارسها وتعيشها لكن تقوليلي خصوصية؟

سلوى: ليه لما الست بتبقى قاعدة في بيتها وبتجيلها ورقة طلاقها دي مش خصوصية؟ ولما جوزها بيتجوز عليها ويقولها إن كان عاجبك ويا تتحمل يا إما بيتها بيتخرب. دي مش خصوصية...»(٦٥).

ذلك نجد سلوى – في الوقت نفسه – تدعم النظام الأبوي، هذا ما أكدت عليه العسال وما يشير إلى أن المرأة تستطيع أن تتظاهر وتتحدى النظام والسلطة السياسية، في الوقت الذي ما زالت فيه تحافظ على القيم الأخلاقية الذكورية وتعيد إنتاجها بنقلها إلى ابنتها من خلال تربيتها، وهي ما زالت خزان الموروث، وهذا ما يوضحه الحوار الذي دار بين منى وسلوى:

(٦٢) Arthur Miller, Op. Cit., p. 327.
(٦٣) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ٦٣.
(٦٤) جانيت براون، مرجع سابق، ص. ٢٩
(٦٥) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ٦٣.

«منى: اسمحي لي أقولك إنك عايشة تناقض غريب حضرتك ست تقدمية وبتناضلي من أجل قضية الوطن، ومع ذلك عايشة تناقض فظيع. إنتي ست متحررة فعلاً ولسه شايفة ان هدى بنت وخايفة على غشاء بكارتها»(٦٦).

تداوم هذه الشخصيات النسائية على الازدواج وإزاحات فضاءات القيم التي تنسب إلى الهوية الجنسية المقابلة. وهذه الإزاحة تتم بغرض إعادة تبنّي فضاءات تقليدية والعبور داخل المرآة مرة أخرى(٦٧)؛ بحيث يمكن للذات أن تكون الآخر بشكل سريع، وأن تصبح رجلاً (سلوى التي تصفع ابنتها لزيارة هذه الأخيرة صديقها في منزله مع العلم بأن أمه كانت موجودة في المنزل)، والرجل امرأة (زوج خوخة) الذي وافق على أن تسجن زوجه مكانه.

تعمدت العسال في خطابها الدرامي حين بنت هذه الشخصية تشظية الذات للمرأة المفردة إلى أجزائها المتناقضة المكونة لها. إذا كان الإحساس بالذات نسوياً على اعتبار أن مؤلفة النص امرأة، فإن مفهوم الذات يحتوي الذكورة ويستوعبها، وهكذا نجد سلوى وخوخة جزءاً من ذكر، فهي معه حتى إن اعتقدت أنها تحررت، ولكن –حسب الحوار الذي أعلنت فيه عن هواجسها وخوفها على ابنتها – الذات هي مستودع التجربة باعتبارها تعبر عن الزمن المتراكم، ثم نجد أن البنات يمثلن هواجس الهوية الجنسية المرتبطة بأمهاتهن(٦٨) والتي ترفضها البنات (منى الطالبة وهدى ابنة سلوى وقد خاصمت هدى أمها).

ومسألة ازدواجية الذات وغموضها والتباسها بفكرة الهوية الجنسية كانت من القضايا التي توقف عندها فوكو، يقول: «إن ذلك الشيء الذي لم يدخل حيز التفكير مهما كان الاسم الذي تمنحه إياه يستقر داخل الإنسان على نحو يجعل منه تاريخاً تراكمياً. إن هذا الشيء بالنسبة للإنسان هو الآخر الذي يوجد في تجاور مع الإنسان، وذلك في تماثل جديد وفي ازدواجية لا يمكن تجنبها»(٦٩).

بالنسبة إلى هذه الشخصية/المرأة التي تعيش في هذا الفضاء الذي يمكن تأويله باعتباره منطقة لا غور لها من طبيعة الإنسان أو باعتبارها حصناً منيعاً في تاريخه: هو الفضاء الذي ترتبط به على نحو مختلف تماماً، في عاداته وتقاليده وقيمه الأخلاقية: الشرف والصيت وتحصين البكارة وغيرها «إنه فضاء منفصل عنها وحتمي بالنسبة

(٦٦) المرجع نفسه، ص. ١٣٢.
(٦٧) شلوتر، مرجع سابق، ص. ٣٣١.
(٦٨) المرجع نفسه، ص. ٣٣١.
(٦٩) فوكو، حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص. ٣٣٤.

إليها في آن واحد»[٧٠].

تساوت هذه المرأة مع غيرها من شخصيات النص، إذ لم تأبه العسال بأن تكون هناك بطلة protagoniste ممثلة لجماعة، مع العلم بأنها جعلت من منى المناضلة التي تنبذ الفردية ولا تتطلع إطلاقاً إلى غايات مبنية على التفرقة بين الجنسين، ومع ذلك لم تول العسال منى دوراً كبيراً في توعية النساء السجينات الجاهلات والمستسلمات لقدرهن، ربما لأن مصيرهن قد حدد: الحكم بالإعدام، والسجن المؤبد، ولم يعد بالإمكان العمل على التغيير. كذلك لم تهجس العسال إلى إثارة حالة التعاطف مع المرأة السجينة، بل كان هاجسها هو عرض حالات نساء ضحايا السلطة الذكورية الغائبة/الحاضرة داخل أسوار السجن حيث دخل أغلبهن ظلماً.

ثالثاً – زمن الخطاب ومكانه في «سجن النساء»

يقدم النص رسماً توضيحياً diagramme قوياً ومطرداً لتنظيم الحدث/الحالة التي عبَّرت شخصيات الدراما عنها، ولتلك العناصر المكونة لأماكن أخرى وأزمنة أخرى. يتراوح الزمان بين الماضي والمستقبل، وهو ما أعطى النص حيويته التي حلت بها المتغيرات الزمنية محل المتغيرات المكانية (السجن). والزمن يتمدد ويتباطأ ويتسع ويتسارع في اختراقه المكان (المكان الرمزي/السجن وتمثلاته) حيث تجتمع الشخصيات النسائية خاضعة لسلطته: الماضي الموروث البعيد المنشأ والتربية التي عاشتها وتلقتها بعض الشخصيات في هذا النص والتي تشترك في قضية واحدة هي خضوعها لسلطة الأب والماضي القريب: ماضٍ يؤرخ لعذابات هذه الشخصيات وما أصابها من تعدٍّ واغتصاب وذل، والحاضر الذي ربما يحمل ملامح الوعي لديها لتمارس دورها في تغييره[٧١].

يطابق زمن النص الزمن الحاضر؛ أي زمن الكتابة وهو زمن السرد والقص. واختارت العسال أسلوب السرد لما له من أهمية في بناء علاقة مع الزمن والسرد يشكل عالماً متماسكاً متخيلاً تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيزات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه»[٧٢].

(٧٠) المرجع نفسه، ص. ٣٣٤.

(٧١) جايتر باسبيفاك / كريستوفر فرنوريس، صور دريدا: ثلاث مقالات عن التفكيك، اختيار وترجمة حسام نايل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٠.

(٧٢) كمال أبو ديب، مقدمة ترجمة كتاب ادوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، مجلة الآداب البيروتية، عدد ٩٦ ديسمبر، ص. ١٨.

من هذا الخليط بين الزمنين الماضي والحاضر تنسج حكاية: هي تاريخ كل من خوخة وإنصاف، حكاية الذات لنفسها وللعالم. كما أن هذا الزمن – كما هو مطروح في نص «سجن النساء»– لا يصاغ من مقياس إيديولوجي يسقط عمودياً على الواقع، إنما يصاغ من رؤية تغييرية؛ وهو زمن أنثوي مغاير، فبدل أن تظل المرأة أسيرة الماضي – حسب ما تعودنا– الآن/هنا، وقد تكتسب أفقاً وعمقاً معنويين، بعدما أدركت ضرورة الانتقال من المعاناة التي عاشتها في الماضي إلى عرض المشكلة في زمن الحاضر، وهو حاضر المعاناة والرفض، حاضر التمرد والسعي نحو الانعتاق من صورة قيود السلطة الذكورية للانفتاح على المستقبل، وتجسد ذلك من خلال شخصية ليلى، عوض الانطواء على النفس والثبات في الزمن (ليلى، منى، سلوى) وهذا ما وعته نساء السجن، فالسجن لم يعد يشكل خطراً، إذ اخترقته شخصيات النص ليصير السجن مادياً فقط. وهذا ما توصلت إليه ليلى: «ما تخافيش عليا يا سلوى أنا خلاص ما يهمنيش الحبس الانفرادي ولا يهمني السجن كمان.... »[٧٣] وما اقتنعت به شفيقة: «لا يا نضري لا. مش ده السجن يا ضنايا لا السجن هو الضلمة يا حبيبتي اللي تبقى فيه الست منا السجن كسرة القلب وغدر الزمان. السجن هو الحيرة والقهرة....»[٧٤] تدعو هؤلاء النساء إلى تجاوز مفهوم السجن المادي، وإلى شرح معاناتهن الناتجة من سجن آخر / الرمز وهو –حسب فوكو – «إننا لا نعيش في فراغ يمكن أن نضع داخله الأفراد والأشياء إننا نحيا داخل مجموعة من العلاقات تشكل الفضاءات الفعلية في ثقافة ما»[٧٥].

صاغت العسال فكرة السجن بالمعنى المجازي الذي يترجم «المكان الذي أشغله في اللحظة التي أنظر فيها إلى نفسي في المرآة »وهو مكان فعلي وحقيقي للغاية، وتداولت هذا المعنى بعض النساء اللاتي أدركن الفرق بين ماهية السجن بمعناه المادي والمجازي. مثلاً تقول ليلى: «السعادة هنا في السجن»[٧٦] وكذلك تفرق شفيقة بين المعنين فتقول: «ما انتي لما تزيحي الهم من على قلبك وتغسلي عارك بايدك وتاخدي بتارك تبقى سعادتك بعد كده في أي مكان جو السجن أو براه»[٧٧].

أسهم عنصرا الزمان والمكان في صياغة خطاب النص ودفعا به إلى بلورة رؤية نسائية صاغتها المرأة/المؤلفة، عندما جعلت الزمن –بمعناه التقويمي –هو الزمن المتحرك الذي بلغت فيه المرأة وعيها وإدراكها بدت ملامح تأثيرهما في زمن الحاضر،

(٧٣) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٨٢.
(٧٤) المرجع نفسه، ص. ١٧١.
(٧٥) فوكو، حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص. ٣٣١.
(٧٦) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٧١.
(٧٧) المرجع نفسه، ص. ١٧١

وعندما حولت المكان المادي إلى مكان رمزي.

الخاتمة

إن نص «سجن النساء» يمثل خطاباً كاشفاً بالمعنى الذي طرحه فوكو حين قال: «إن الخطاب ليس تجلياً للذات العارفة المفكرة، ينبني تدريجياً في جلال وعظمة، بل هو على العكس، وحدة كلية يمكن من خلالها تحديد درجة تشتت الذات، أو درجة توزعها بين مسالك dispersion عديدة وانفصالها discontinuité عن نفسها»[٧٨]، فهو يكشف عن توزع ذات الكاتبة بين البعد الجمالي الفني للنص والرؤية الفكرية التي تود – من خلالها – أن تثير قضية المرأة وتبلّغ عن خطابها.

أعادت العسال في كتابتها إنتاج التصورات الثقافية والقيمية الأخلاقية عن علاقة الذات بالآخر/الرجل. وكتابتها أصبحت مجازاً في عالم متغير. أي، رحلة تلعب فيها دوراً إيجابياً مشاركاً، لتعبّر عما هو كائن وما تود أن يكون، لذلك نرى في كتابتها ولادة صراعات وجدانية (سنية، وشفيقة)، من أجل التغيير (ليلى، منى، سلوى)[٧٩]، ودعوة إلى تجاوز ثنائية خطاب الرجل السائد الذي يجد تبريره في النظام الاجتماعي المسيطر، وثنائية خطاب الذات المستلبة والمستغلة والمستضعفة على المستويين الخاص والعام:

فعلى المستوى الخاص يأتي الحل من خلال نضال المرأة نفسها وليس من ضمن حل عام لمشاكل المجتمع كافة. هذا ما طرحته سلوى وخصت به المرأة وأبرزته العسال من خلال شخصية عواطف. وأما العام فقد برز عندما دعت العسال المرأة إلى تجاوزه بإدخالها في صميم الصراعات القائمة عن طريق مشاركة المرأة في المظاهرات (سلوى ومنى وبعد صحوتها ليلى التي أعلنت: «لو كنت دخلت السجن المرة دي عن طريق الصدفة المرة اللي جايه حادخله لأني مش حاسكت على أي شكل من أشكال الظلم والزيف والكذب»)[٨٠]، وذلك بهدف تحرير الطاقات الاجتماعية، وتفعيلها في نطاق حركة المجتمع، وبمنحها فرص المساهمة في صنع القرار ليس في المسائل التي تخصها هي كجنس فقط، بل في مختلف القضايا التي يحتاجها المجتمع وهذا ما تعلنه منى: «حضرتك مهتمة بقضية المرأة. وأنا مش مؤمنة إطلاقاً إن فيه حاجة اسمها قضية

(٧٨) فوكو، مرجع سابق، ص. ٣٠.

(٧٩) الصدة، الكتابة الإبداعية، ذاكرة المستقبل، موسوعة المرأة العربية، طبعة تجريبية، جزء ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٩١.

(٨٠) فتحية العسال، مرجع سابق، ص. ١٨٤.

امرأة. القضية الحقيقية هي قضية المجتمع كله»[٨١] ولكن العسال شاءت أن تعمل على النظم المسرحية الخاصة بالموضوع، حيث تضع تسلسلاً في الأصداء تعمل بطول الخطوط التي رسخها هذا المركب (الطلاق – الاغتصاب– الاستسلام – الرفض – التمرد – التواطؤ ضد الذات) لكن كموضوعات للمسرح فهي تتطابق مع الأوضاع الاجتماعية والحقوقية للمرأة العربية حتى هذه المرحلة.

ورغم أن العسال– مثل بعض المؤلِّفات الدراميات – تتبنى في «سجن النساء» شكلاً درامياً يشي دلالياً بهذه الرؤية للطبيعة التعددية المتعارضة المتقاطعة لتجربة المرأة، فقد صاغت خطابها في نص تمردت فيه على البناء المألوف، لأن النص الدرامي يقتضي حضور الشخصية في سياق أدائي/ مشهدي/تجسيدي على تماس مع المتلقي من خلال السرد، مما يحول النص السردي إلى نص أدائي performatif، اعترافي confessionnel يستدعي الماضي تمثيلاً عبر الذات الراوية، ويضفي على السرد طابع الدرامية[٨٢]، وحاولت خلخلته مع احتفاظها ببعض عناصر البناء الدرامي التقليدي في بناء الشخصية، فوضعت ليلى وفق النموذج الكلاسيكي المتكامل الذي تنطلق فيه الشخصية من موقف متأزم يفجر صراعاً خارجياً وداخلياً يفضي إلى أحداث تتطور بالشخصية حتى تبلغ نقطة التحول والاكتشاف[٨٣]، وجعلت تعاقب الأحداث لولبياً تعاملت معه العسال في سياق الاتجاه التجريبي، لجهة إهمال التشخيص السيكولوجي وترك التعبير حراً للشخصية، والتنقل دون قيد مرجعي بين أزمنة الماضي والحاضر، وحيث تتزامن السردية وينكسر تسلسلها المعهود[٨٤].

وكغيرها من المؤلِّفات الدراميات، لم تترك شخصياتها تبلغ خاتمة الموت أو الزواج كغايتين إجباريتين تفرضان غالباً على البطلة الأنثى، بل صار الأمر بالنسبة إلى العسال كما هو بالنسبة إلى مؤلفات أخريات: يتلخص في أن الاكتشاف récognition يحل محل الانفراج résolution. ولا ينبغي أن يعتبر انفراج التوترات المتجسد في حلول كالاتحاد أو التكامل فهي حلول قاصرة للغاية، لدرجة أنها لا تتواءم مع الطابع ذي النهايات المفتوحة الذي يميز الكتابات النسائية[٨٥]، بل كان الانفراج متجاوزاً للاتحاد أو التكامل ليقف عند حدود التصالح مع الذات كما فعلت ليلى وكذلك سلوى

(٨١) المرجع نفسه، ص. ٦٣.

(٨٢) Raymond Williams, Modern Tragedy, Stanford University press, 1966, pp. 157-158.

(٨٣) السرد والمسرح، إعداد السينوغرافيا، منطق الجنس الدرامي، مجموعة مؤلفين، ترجمة أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص. ١٦.

(٨٤) يمنى العيد، ذاكرة المستقبل مرجع سابق، الجزء الأول، ص. ٤.

(٨٥) جانيت براون، مرجع سابق، ص. ١٩.

عندما تخلّت ليلى عن حالة الاستسلام والخضوع الأعمى لزوجها، وعندما أدركت سلوى بأنها تحمل موروثاً ذكورياً تحمي من خلاله كل القيم الذكورية (الحفاظ على البكارة، والخوف على الفتاة من علاقتها بالشاب....).

إن هذه التغيرات التي قام عليها النص الدرامي لا تسعى إلى صياغة دراما نسوية – حسب التصنيفات السائدة اليوم – على الرغم من هذه المحاولات الجادة في بعض التغييرات الشكلية التي قامت بها أغلب المؤلفات اللاتي يسعين إلى تأسيس دراما نسوية، ولكن هناك ما يماثلها من تغييرات قام بها المؤلف أيضاً لتصير أكثر ملاءمة وانسجاماً مع الفكرة التي يود معالجتها. وإلا صار لزاماً علينا أن نطرح وجهة نظر مفادها أن القراءة النسوية ينبغي عليها أن تتعامل مع غير الممكن، فإنها قراءة لنص لم يوجد بعد، لذلك اختارت العسال ما يمكن أن يسهم في التعبير عن رؤيتها الفكرية والتعبير عن خطاب أنثوي حافل في الصراع الدائر بين خصمين: ذكر/أنثى/رجل/امرأة كما تظهر في اللغة لحظة الانفراج التي لا تقدم الخاسر/الضحية/المرأة في صيغة سنتمانتالية تدفع الدرامي إلى آفاق عالم أكثر شفافية، في إطار الشروط الدرامية القائمة، وربما تؤسس بعض هذه التغيرات الشكلية لبنية دراما «نسوية».