المرأة في النص المسرحي العربي النسوي:

تحول من الهامش إلى المركز، ومن الموضوع إلى الذات

وطفاء حمادي

«فإني أرجو ألّا يعانوا من الآلام أكثر مما فرضوه عليّ أنا، في مخالفة صريحة لكل عدالة»[1].

يعتبر المسرح ما بعد الحداثي Postmoderniste المجال الأنسب المتاح لتعبير النساء، مقارنة مع سائر حقول «الثقافة الدنيا» المكوّنة من الأدب والموسيقى والعمارة. فضّلت النساء هذا النوع من المسرح لاقترانه، في رأي نك كاي «بمحاولات التكسير والقلقلة»[2]. وأكبر مثال عليه هو مسرح المضطهدين الذي ابتكر مؤسسه أوغستو بوال تقنياته ومنهجياته[3]. فيه برزت تداعيات الشخصية المقهورة التي غالبًا ما تبدو وكأنها لا تملك خيارًا بديلًا تعالج به أوضاعها أو تحقق به رغباتها. ومن خلاله عبّر المضطهدون عمّا كان مسكوتًا عنه لاعتقادهم بأن «معاونة المقهورين على خلاصهم لا تكون بمخاطبتهم وجعلهم مستمعين وإنما في استرداد حقهم في التعبير عن أفكارهم، وفي تدمير الإحساس بالضعف وعدم القدرة على الافتكاك من الصور النمطية التي تنتصب كمكرسات لحالات القهر»[4]. من هنا

(1) إيمان عون، نص **نساء تحت الضوء**، (مخطوطة)

(2) نك كاي، **ما بعد الحداثة والفنون الأدبية**، ترجمة، نهاد صليحة، 1999م الهيئة المصرية للكتاب، ص 101 .

(3) إيان كريب، **النظرة الاجتماعية**، ترجمة محمد حسين غلوم، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد 244، ص. 275 عن سامح مهران، ص. 121.

(4) أثير السادة :**مدخل إلى تجربة مسرح المقهورين**، ورقة قدمت في ملتقى البحرين، 2003.

وجدت المرأة، أسوة بسائر المضطهدين، في هذا المسرح مكانًا يتيح لها رفع الصوت والتعبير عن الذات.

لم يقف الأمر عند هذا الحد بالنسبة إلى نساء هذا المسرح، بل رحن يسعين، في إطار عملية من التطور والارتقاء المتناغم وقلب الموازين، إلى الحلول في «منطقة التخوم» -كما تسميها شوالتر ـ أو «البراري»، التي تعني بها النطاق النظري المتخيل المشتمل على الخبرة الإنسانية التي لا تدخل ضمن حدود النموذج الثقافي السائد والتي تؤدي إلى انزياحات وتغير في سياسة المواقع...وتؤدي إلى إعلاء شأن النساء الهامشيات في مواجهة السائد المهيمن[1]، من خلال قلب وجهات الذات /الموضوع. وقد اعتمدت النساء هذه الثنائية لإيجاد صيغة تعادلية في سياسة المواقع، لتعدن وترفضنها، أي الثنائية، بعد إزالة ما كان لحق بهن من تهميش. وهذا الأسلوب ظهر في نصوص مسرحية وضعتها النساء، حيث أعلنت الكاتبة عن وجهة نظرها معلّلة تهميش النساء بفرض النظام الأبوي لمفهوم الغيرية على تجربة المرأة عن طريق استخدام النماذج البيولوجية وما تنتجه من تعاليل تضع النساء في خانة الآخر. لذلك وضعت هؤلاء الكاتبات الأفكار النسوية كعلامات استفهام حول النسق المعياري الذي أسست السلطة الذكورية مفاهيمها عليه، وراحت تؤسّس قيمًا جديدة تستتبع احتلال غير الهامشي من المواقع.

وقد أرست نساء المسرح هؤلاء رحالتهنّ الإبداعية على خشبة المسرح وبدأت في النصوص المسرحية لأن المسرح، ولا سيما النص المسرحي، هما من أنجع وسائل إيصال صوت القطاعات المهمشة في المجتمع، وأكثرها قدرة على التعبير عن قضايا المجموعات المتماثلة. بل إن المسرح، كأداة ثقافية وأداة اتصال حداثية، قادر على إحداث تغيرات توجيهية للسلوك ولأسلوب الحياة، وفق ما يقوله أوغستو بوال[2]ـ

هذه الأسباب وما يشبهها تفسّر اختيار النساء للمسرح أكثر من سواه لإيصال خطابهن النسوي الأكثر وعيًا والأكثر قدرة على تكسير المحرمات taboos والممنوعات interdits[3].

(1) **Showalter,Elaine.A Literature of Their Own:** British Women Novelits From Bronte to Lessing. Princeton ,NJ, Princeton University Press,1977,p.120

(2) AUGUSTO BOAL, Théâtre De L'opprime, Editions La Decouverte ,2007,p.100

(3) عن كريتيان ماكورد، «النقد النسوي : عناصر إشكالية»، **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 186 . ص 52، 53.

إشكالية الدراسة

يسهم مسرح ما بعد الحداثة في ظهور خطاب المرأة وفي رفع صوتها لصياغة هذا الخطاب في نصوصها المسرحية. هذا ما سنحاول أن نتبينه من خلال ما يثيره الانزياح والتحول من الهامش إلى المركز من إشكالية، وذلك بالعمل على إعادة قراءة المفاهيم التي وضعها الرجل عن المرأة تاريخيًّا، وبكيفية استخدامها لهذا المسرح لإبراز ما لم يكن الكتّاب سابقًا يهتمّون بإبرازه. سنتقصى تجاوز المرأة الكاتبة للصور التقليدية التي كانت توضع في إطارها وللقضايا التي كانت تعتبر قضاياها وفق مستويين : الأول سيميوطقي يعبّر عن انفعالات المرأة (غضب - رفض - قهر...) وهو غائب (ماوراء اللغة). والمستوى الثاني هو الرمزي بلغته القواعدية (ضمن معايير التركيب)، بغية إبراز توالد كتابة مختلفة عن الكتابة الذكورية تعبّر بها المرأة عن ذاتها جسدًا وروحًا من وجهة نظرها هي.

ستدلنا دراسة نماذج من نتاج بعض الكاتبات المسرحيات العربيات من لبنان وفلسطين والأردن ومصر على هذه الكتابة التي ربما ستكون جديدة وفق رؤية جندرية تبين كيفية تحول المرأة العربية من الهامش إلى المركز، وما آل إليه هذا التحول من تعميق النظر في واقع المرأة، وكيفية إظهار ما خفي من الجهود النسائية التي تتعرض للإسكات. وذلك ردّ على مساءلاتنا المتنوعة منها: كيف ظهرت أوجه التهميش لإبداع المرأة ولحضورها؟هل تمكنت المرأة من طرح مقولات خاصة بها؟ هل استطاعت الانتقال من موقع الخضوع إلى موقع الانعتاق لتأكيد هويتها وتميّزها؟ سنبين ذلك في قراءتنا للنصوص من خلال محورين أساسيين. في المحور الأول وهو محور الثيمات :أ ـ النظرة الذكورية التهميشية للمرأة وتجلياتها في النصوص التي تكرس القيم والمعتقدات الذكورية، ب ـ تشكل صورة المرأة وانزياحات الموضوع والذات

المحور الثاني يركز على العناصر التي تنتمي إلى التقاليد الأدبية لتبيان إذا كانت قد كشفت عن النسق المضمر (الناقض) الذي يختبىء جيدًا في ثنايا النص، وذلك بواسطة اللغة وبواسطة الجملة الثقافية[1]، علمًا أن المرأة تكتب انطلاقًا من التقاليد الأدبية التي يهيمن عليها الرجل.

سأعتمد منهج النقد الثقافي لدراسة هذا المسرح الذي تنتجه المرأة العربية ضمن السياقات (الأنساق) الاجتماعية السياسية والفكرية ولتحليله من منظور ثقافي، كونه يتناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة الذكورية.

(1) Showalter,Elaine , ibidem ,p.513.

ثيمات النصوص

اجتمعت النصوص المسرحية الأربعة على مواضيع تتعلق بالمرأة العربية وربما تنطبق على المرأة الغربية أيضًا وفق ما ورد في نص إيمان عون «نساء تحت الضوء». وهذه النصوص هي:

ـ «علبة الموسيقى» للمخرجة والمؤلفة اللبنانية مايا زبيب وهي من مؤسسات فرقة «زقاق» المسرحية التي تنتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة. قدمت عرض هذا النص في صالونات الأصدقاء وتتلخص ثيمته -حسب مايا بقولها «عم بحكي عن مرا مرا ببيتا نسوان ببيوتن نسوان لأنو هني يلي بيسكنو البيوت، بعيشو بيبرمو على حالن لينسو حالن، بيغرقو بالخزاين، بالجوارير بالزوايا جوا ما بيزهقو... عم بحكي عن بيت حبس، بيت فخ، بيت ملجأ، بيت مرا، بيت بيوت...»[1]. إنه نص مسرحي مبني على قصص واقعيّة/ خياليّة تروي أحداث وعادات وممارسات محتملة لمجموعة من النساء وما يربطهن ببيوتهن، بما تمثّله هذه البيوت من تناقضات وما تخبئه في زواياها من أوجاع وأحلام ورغبات.

ـ النص الثاني هو «مصابة بالوضوح» للمؤلفة والمخرجة المسرحية الأردنية سوسن دروزة التي قدمت أعمالًا درامية للتلفزيون والمسرح وأخرجت كليبات لأغاني الأطفال، منها أغنية «العصفور» ونشيد «أمي» وغيرهما. وقدمت للمسرح مسرحيات «الحادثة» التي عالجت فيها موضوع الربيع العربي، و«الخبز اليومي» 2001 و«ذاكرة الصناديق الثلاثة» 1998 و«مصابة بالوضوح» النص المسرحي الذي سنتناوله في دراستنا وملخصه: أن ممثلة تستخدم تقنية كتابة السيناريو كأنها تكتب أو تحضر نصوصًا لأحد أفلامها القادمة، وهي تضع احتمالات لشخصية تريد إيصالها لمرحلة الوضوح. وفي هذه الأثناء تكتشف نقاط وضوح خاصة بها كما تكتشف غياب الحوار الإنساني بينها كبطلة أي الممثلة «ساندرا ماضي» وعالمها. فكنجمة اعتادت أن تقابل العالم يوميًّا بأوجه متعددة، وربما بسبب هذا التعدد للأوجه أو الأقنعة في التعامل مع الناس، قررت في لحظة أن تنزعها عن نفسها وأن تدخل في مونولوج طويل مع ذاتها.

ـ والنص الثالث هو «نساء تحت الضوء» للمخرجة المسرحية والممثلة والمدربة الفلسطينية إيمان عون. عملت عون على إدخال مسرح المضطهدين إلى فلسطين في العام 1997م ليصبح تخصصًا متميزًا لمسرح عشتار. استطاعت من خلاله الوصول إلى

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، مخطوطة.

كافة شرائح المجتمع والتحاور مع الجمهور بواسطة أعمال تتناول همومه وقضاياه، هادفة إلى إيجاد إنسان قادر على التعبير والتواصل مع محيطه والعالم. وفي نص «نساء تحت الضوء» تعرض عون تمرحل حياة المرأة من خلال تجميع قصص ذاتية تنطبق على النساء عامة، منذ ولدتها الأسطورة من ضلع آدم إلى اليوم. تبين عون أحوال هذه المرأة عندما أحبت -كما هي حال أوفيليا (شكسبير) وكليوباترا، وضحت من أجل أخيها كما هي حال أنتيغون (سوفوكليس). وبدا واضحًا أن كلهن وقعن في أتون التضحية من أجل الحب أو من أجل الآخر.

– والنص الرابع في دراستنا هو «سوليتير» لداليا بسيوني الكاتبة والمخرجة المصرية التي أسست فرقة «سبيل» عام 1997 وهي فرقة تعالج قضايا المرأة العربية من خلال عروض مسرحية متعددة الوسائط.

النظرة الذكورية المهمشة للمرأة وتجلياتها

الجسد حبيس القيم الذكورية:

تتفرع من ثيمة النظرة الذكورية للمرأة أفكار شتى تدور في معظمها حول الجسد، حيث تبدو المرأة سجينة هذا الجسد الذي رسم الرجل مقاساته، ووضع أسس بنيته الجمالية وما يريد له أن يحكمه أو يحتكم إليه من معايير أخلاقية. عبرت عن هذا سوسن في «مصابة بالوضوح»، في مناجاة لصديقتها: «من صديقة تبوح لها بخواطر ذاتها وتساؤلاتها وعواطفها كامرأة في الأربعينيات من العمر، تتحول الكاميرا إلى أخ أكبر يملي على سلمى فعلها، ويقيد حريتها بقطعة ثوب مزخرف يخنق أنفاسها كاملة وأخرى غير مكتملة»[1].

فلكي يبقى الجسد حبيس قيم ذكورية لا تتغيّر ينبغي ألّا تبارح صورة المرأة صور الجدة والأم. وهذا ما تتذمّر منه منى في «سوليتير» عندما تقول «عوزني أبقى زي أمي»[2].

وهو شبيه بما تقوله بطلة «بيت الموسيقى»: «بيت بقلب بيت بقلب بيت بقلب علبة بقلبا لعبة عم تدور على حالا ورا حالا لحالا متل الوقت عم ترسم خيوط بيتا دودة قز/ عنكبوت عم ترسم حدود بيتا حول جسما»[3] وعليها ألّا تخرج عن الإطار المرسوم لها.

فالجسد هو محور الصراع الدرامي في النصوص الأربعة، وهو كذلك محور الصياغة اللغوية للوقائع والأحداث التي تنطوي على دلالات مضمرة: كاستراتيجيا للعيش، لكشف

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص. 3، مخطوطة.
(2) داليا بسيوني، **سوليتير**، ص.4، مخطوطة.
(3) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص 5.

النص التحتي sub-textesالمبطن للنص الظاهر[1] (خوف المرأة من جسدها، واستخدامه كوسيلة للهجوم). فهذه كلّها ترتكز على صوت هؤلاء النساء، 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. وخوفها أيضًا من أن يخونها هذا الجسد كما ورد في نص «نساء تحت الضوء» لإيمان عون، حيث تقول أمل: «بدي إتحرر من سجني بدي إتحرر من جسدي».

وتقول ساندرا في «مصابة بالوضوح»: «صار لي ثلاث شهور عاملة رجيم... مافاتت لتمي لقمة مشتهيتها...دائما عندي إحساس إني سمينة...»[2].

تتناول هذه النصوص هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكل عصارة تجارب وخلاصات من عالمها منذ ولادتها حتى مماتها، وتفتح الباب على قضية الجسد بكل ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف، فتركّز على علاقتها بجسدها وعلى مجمل معاناتها. وتتضاعف المأساة في هذه الحالة لدى المرأة، لأنها الأكثر تأثرًا وإحباطًا من الرجال، أليست هي دائمًا محكومة بالمحافظة على شكلها وجمالها؟وهذا ما تجاهر به ساندرا في نص «مصابة بالوضوح» : «وإنه لازم أكون أطول وأنحف وممشوقة القوام... (تتحرك) ومرمرية الجسد... مسحوبة الجيد...هيفاء... غيداء... شهباء... وثابة... رشيقة...خصر مضموم... وصدر يفر...[3].

ويدل هذا المونولوغ على أن الشخصيات النسائية تعيش صراعًا مأساويًّا مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة ومع الواقع والعالم، ومع جسدها ولا سيما في مرحلة الشيخوخة. «أن المرأة العجوز التي تعتبر إسقاطات الأنيما anima أو المبدأ الأنثوي طاقة دالّة، تؤمن بأن فقدانه هو الذي يشكل السبب وراء كل اضطراب نفسي لديها»[4].

يتضح من هذه المونولوغات أن المفهوم الذكوري لجسد النساء عمد إلى تحويلهن إلى

(1) جانيت براون، **الحركة النسوية في الدراما الأميريكية المعاصرة**، ترجمة تامر عبد الوهاب، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون -القاهرة،لا تاريخ، ص 234.

(2) سوسن دروزة، **مصابة بالوضوح**، مخطوطة، ص 14.

(3) سوسن دروزة، المصدر نفسه، مخطوطة، ص. 17.

(4) جاك لاكان، **اللغة الرمزي والخيالي**،ترجمة،مصطفى المسناوي، الناشر :منشورات الاختلاف السلسلة،بيت الحكمة، 2006، ص 100.

أغراض بالنسبة إلى جمهور الذكور، بتصوير جسد الأنثى بأبعاد مثالية[1]. إن إنتاج صور عن جسد الأنثى، من قبل النساء، يجب أن يفهم كجزء من استجابة أكثر عمومية للعالم الاجتماعي والثقافي الذي نظر إلى النساء وعاملهن كأشياء، والذي أخفى أو أنكر إيقاع وإنتاج حقيقة تنوع تجسيد الأنثى. ولكن ما بدا جديدًا وذا مغزى في مثل هذه الأعمال هو الطرح الظاهر للوجود الجسدي للأنثى، والاحتفاء به في بعض الحالات، على عكس ما كان يجري في النصوص المسرحية التقليدية.

تستخدم الكاتبات للتعبير صيغة المونولوغ الداخلي كونه كلامًا صامتًا مفتوحًا لأن النساء يفتقدن من يحاورنه أو يفتقدن القدرة على الكلام مع الآخرين. فالمونولوغ حسب لوكش هو لغة المخذول الذي هجره الإله[2]. فالمونولوغ هو صيغة استخدمتها الكاتبات المسرحيات لتفجير هذا المكبوت واتخذن منه أداة تعبيرية مغايرة لتعابير الخطابة والتصريح للآخر بكل ما يفكرن فيه. فالنساء طالما طلب منهن الصمت والسكوت أو الإسكات، وهذا ما تعبر عنه صونيا في «مصابة بالوضوح: «بس.. ليش بخاف... ليش بنخاف... ليش ما بنقدر نقول... ليش ما بنقدر نحكي.... ليش بنسكت... ليش بنخاف...»[3].

وتعرّف ديبورا كاميرون في «النقد النسوي للغة» الإسكات والتكميم الثقافي والتهميش للمرأة بأنه «تغييب الأصوات والاهتمامات النسائية عن الثقافة الرفيعة»[4] وإسكات النساء يبدأ عن طريق التحريم المباشر، باستخدام الحظر التقليدي للحديث النسائي في النصوص الدينية أو السياسية مثلًا، أو من خلال آليات الرقابة والحظر التي تستخدم لإثناء المرأة عن الكتابة، أو لتحجيمها، أو لتهميشها ومن ثم حرمانها من العمل على إيجاد تقاليد أدبية نسائية. والوجه الآخر لهذا الإسكات يكمن في فرض أنظمة الخطاب الذكوري، والعمل على تكريس تلك الأنظمة وسبغ صفة العقلانية واللياقة والذوق السليم عليها دون سواها.

التضحية من أجل الرجل / المرأة النموذجية

تلزم المرأة نفسها بقيم تصبّ دائمًا في مصلحة السلطة الذكورية، وهذا ما استنتجناه

(1) سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، ترجمة أحمد الشامي، مراجعة هدى الصدة، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة صادر عن دار روتليدج للنشر بنيويورك، 2002، ص. 86.

(2) Georg Lukacs,s **Theory of the Novel**, Edition Methuen, London,1983, PP. 5.

(3) سوسن، **مصابة بالوضوح**، ص 16.

(4) Deborah Cameron (org.), **The Feminist Critique of Language** : A Reader, Londres/New York, Routledge, 1990,p 210.

مما قالته نتالي في نص «نساء تحت الضوء»: «الشخصية المثالية؟ طيب بس عمرك عشتي الحب الكامل l'amour absolu الحب اللي بتجاوز كل الظروف الإنسانية. أنا أعطيت حياتي لهيدا الحب عشان هملت، عشان هيك عفوًا بس مثالية أكثر منك»[1].

وفي «مصابة بالوضوح» تقول سوسن: «لازم كون المرأة المدبرة... الحديدية... أخت الرجال.. الحكيمة.. امرأة المهام الصعبة. المرأة التي يرضى... عنها الأهل والأصدقاء والحارة وأبو محمد الدكنجي والبناية والإقليم كله..»[2].

يبدو واضحًا من مونولوغ الشخصية في النصوص الأربعة أن المرأة تخضع لشروط السلطة الذكورية الحاضرة / الغائبة، عندما تتكلم عنها بصيغة المجهول والجمع، والمقصود بهذه الصيغة هو واو الجماعة التي تتفق ضمنًا على ما تقرره هذه السلطة. وهذا الخضوع - وفق تصنيف فوكو له ـ هو على نوعين: الخضوع لشخص آخر من خلال علاقات السيطرة والاعتماد، والخضوع للهوية الذاتية من خلال العلاقة بالضمير ومعرفة النفس[3]. وتجد منى ونتالي وصونيا ذواتهن خاضعات لكلا النوعين.

وفي هذه الحال تخضع الذات الأنثوية لذات الرجل الذي يتميز بالحضور، لأن المرأة تتسم بالغياب وبأنها الآخر. وفكرة الآخر هذه ليست إلَّا تخريجًا للقوالب والصور النمطية الأبوية في صورة جديدة وتكريسًا لها[4]. وعليها تصور الذات النسائية في علاقتها برمز الذكورة على أنها «آخر» أو هامشي أو دوني، أو بوصفها قاصرًا. وكثيرًا ما يجري تجريد هذا «الآخر» من الصفات البشرية، كما جرت عليه صور الخطاب في نصوص الكاتبات[5]. ويتضمن خطاب السلطة الذكورية هذا التصنيف في إطار سعيه لقولبة وتأطير نفسه كما «الآخر» وفق معايير بعينها.

من هنا، تعتمد المرأة المونولوغ في نصها السردي المسرحي لتخبر ولتفصح عن معاناتها وألمها عبر مسرح ما بعد حداثي، يتمّ ضمنه البحث عن الأبعاد الأربعة للشخصية الفنية: البعد الاجتماعي والبعد الاقتصادي والبعد النفسي والبعد الفيزيولوجي. إن أي ممثل آخر مكلف بالاشتغال على هذه الأبعاد، أما المرأة فهي مهيأة دائمًا، لأنها تعي من تكون وتتقمص ذاتها، فما تشخصه من شخصيات ينبثق من شخصية واحدة هي أنا، ويأخذ

(1) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، مصدر سابق، ص 24.
(2) سوسن دروزة، **مصابة بالوضوح**، ص 23.
(3) Michel Foucault, **Surveiller et punir**, Gallimard, 1975, pp9 et s.
(4) سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، المرجع السابق، ص 835.
(5) المرجع نفسه، ص 442.

شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر عما في داخلها من تمزق لاتخاذ قرار في هذا الحالة يكون المونولوغ الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني dilemma. ويكون خطاب الشخصية مع نفسها في لحظات تأزمها، ويساهم الحوار الداخلي أو المونولوغ في نقل الحياة الداخلية للشخصية بشكل دينامي وعفوي وحي، إنه نوع من مسرحة الحياة الداخلية الذي كثر استخدامه في نصوص المرأة الكاتبة، كما أنه يشكل عنصرًا أساسيًّا من عناصر بنية نصها، لأنه أداتها التعبيرية الحية والفاعلة والتفاعلية مع المتلقي.

الأم والتماهي مع معتقدات السلطة الذكورية وقيمها

تتماهى الأم مع القيم الذكورية وتعيد إنتاجها، في حضور هذه السلطة كما في غيابها. فهي التي تفرض على البنت (الشخصية غير المسماة في نص «علبة الموسيقى» إمي بتقلي ما بيسوا تفتحي اجريكي إنتي ولابسة تنّورة)[1]. ولا يختلف ما تعيده إنتاجه الأم من قيم ذكورية عما يعلنه / الزوج / الرجل في نص «سوليتير» الزوج: «إحنا كده وهنفضل كدة، جدي وجدتك كانوا كدة، أبويا وأمك كانوا كدة وإحنا كمان كده»[2]. يشير ذلك ـ حسب دريدا ـ إلى أن كل أنساق التفكير مبنية على نمط ثنائي ترتب فيه المعاني ترتيبًا تقابليًّا ويؤثر فيه أحد الزوجين على الآخر[3]، الأمر الذي يتولد عنه الموقف الذكوري الذي يصر على إخضاع المرأة / الزوجة.

في هذا الموقف تخضع المرأة لما يسمى بـ«الهابيتوس» بما هو بناء ذهني يتضمن «العادة» التي لا تحوي أو تتضمن مفهوم «القاعدة» أو «البناء»، بل هي حركة تتصف بـ"التراتبية» والتنظيم القائم على أسس التقليد والتكرار أو محاكاة الأفعال،وقد تكون وفقًا لمواقف الزوج والأم المتماهية مع السلطة الذكورية،عبارة عن ردود أفعال لا تأتي وفقًا للعلاقات السببية وإنما نتيجة لما يدعوه علماء الفلسفة بظاهرة «تداعي المعاني» أو كما يعرفها بورديو بأنها «نسق الاستعدادات المكتسبة وتصورات» وفيها يخضع الفرد لتأثيرات «هابيتوس الجماعة»، وبذلك نفقد أي تأثير لـ «هابيتوس الفرد»

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص 14.
(2) داليا بسيوني، **سوليتير** ص 29.
(3) جاك دريدا،**الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988،ص 88.
(4) بيار بورديو، **العنف الرمزي**، ترجمة وتحقيق نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، 1995 بيروت، ص 250.

على سلوكه وتجديد أفعاله حسب بورديو[1]. ويدعم هذا التحليل ما تقوله منى «سوليتير» : أنا طول عمري باعمل زي الناس ما بتعمل يل لهوي، كنت متصورة ختان البنات بطل في عيلتنا من فترة وما كانش قضية بالنسبة إلي»[2].

المرأة والبيت والأسرة / العلاقة بين الداخل والخارج

تلجأ المرأة في أغلب هذه النصوص إلى البيت والأسرة اللذين يشكلان هاجسًا وربما ملاذًا تتحصن فيه من سلطة الرجل ومن الخارج فتقرر الارتكاس إلى الداخل، مما يؤدي إلى صراع كبير تعيشه بين الداخل والخارج. ولهذا تنسب مايا زبيب البيت إلى المرأة فتقول «بيت مرا» : «عاشت فيه كل حياتا... لما كانت صغيرة كان البيت يلي بتجتمع في كل العيلة. لما تزوجت كان البيت يلي فيه أوضة النوم. لما اطلقت من زوجا تركت البيت. بس حاربت لترجعلو. ولما رجعت حطت بالأوضة تخت مفرد، وغيّرت كل هندسة البيت، لدرجة انو اوقات بتنسا انو هيدا نفس البيت يلي ربيت فيه وشافت جسما عم يتغيّر بالمراية، والبيت مطرح ما صارت مرا وإمّ»[3].

والبيت هنا لا يقصد به المكان المادي بقدر ما يشير إلى محمول ثقافي وتاريخي يشي بدونية النساء وتبعيتهن لسلطة الرجل. فيه تعيش المرأة كل مراحل حياتها فترتبط به كملاذ حسب نص علبة الموسيقى : «البيت ببلش بالحلم... بالرحم... بالقبر»[4] وتمارس فيه البوح الذاتي داخل حجرتها الصغيرة دونما قدرة منها على مواجهة العالم والتحاور معه. وهو بهذا المفهوم لا يقل شأنًا عن مكان التهميش أو جناح الحريم. ألم يعتبر فرويد أن الأنا العليا عند المرأة أقل من الرجل؟ ولذلك تهتم المرأة، وفق ما يقول فرويد، بنفسها وبيتها وأسرتها أكثر بكثير من اهتمامها بالسياسة والثقافة والفكر؟.

إلى جانب البيت تلعب المرأة الدور الرئيس في الأسرة، في التربية والإشراف وفي أغلب الأحيان في إعادة إنتاج القيم الذكورية داخل الأسرة، خاصة في تربيتها لابنتها / امرأة المستقبل. وفي هذا الصدد تتساءل منى في «سوليتير» في لحظات بداية تشكل الوعي لديها، وفي بداية إيمانها بضرورة الأدوار البديلة التي تفترض ـ حسب بيتي فريدن - «توفر ثقافة بديلة تختلف عن مفهوم أن النجاح داخل النظام الأبوي يتطلب اعتناق قيم

(1) داليا، **سوليتير**، ص 12.
(2) مايا، **علبة الموسيقى**، ص 30.
(3) مايا، المصدر نفسه، ص 30.
(4) عن جانيت براون، مرجع سابق، ص 135.

أبوية»[1] فتقول: «بنتي كانت أول وصلة لي بروح العالم بكياني كسبتها بمعجزة الخلق بالأمومة اللي كانت جوايا وأنا مش عارفة، بنوتي بتكبر وبجد مش عارفة إيه أحسن مكان أربيها فيه علشان تطلع بني آدمة بجد؟»[2] إنه السؤال المضمر كبديل عن السؤال الدال. ترى منى أنها غير مهيأة بعد لتربية ابنتها، كما تجد أن الأمومة والأسرة أمر شاق، ويؤكد ذلك غولدمان لاعتباره «أن الأسرة تلعب دورًا رئيسًا في قمع المرأة لأنها مؤسسة تقيدها من الناحية الجنسية والاقتصادية والاجتماعية»[3].

و«المرأة إما هي مقيدة أو مكبلة أو مسلوبة الحركة»[4].

ب ـ تشكل صورة المرأة وانزياحات الموضوع والذات

بدأت الأبحاث النسوية تتجه نحو التحول إلى الذات التي تجعل من الرجل الكاتب الذي كان قد حاز على سلطتين: سلطة الكتابة، وسلطة الذكورة، موضوعًا 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...»[5].

لذلك كان لا بد للمرأة من البدء بصياغة «خطابها» وتوظيفه لإزالة هذا الفصل القسري في مكونات الواقع المترجم إلى ثنائيات متعارضة: رجل/ امرأة، مركز/ هامش، ذات/ وموضوع، مستندة إلى ما جاء به دريدا من إنكار للمعنى النهائي مما يفتح مجالات الخطاب التي يمكن من خلالها حل الأنماط التقليدية للتفكير وتحدي نظام التقابل الثنائي الذي يجعل من الذكر مبدأ لإضفاء المشروعية ومعيارًا لقياس الحقيقة والقيمة، وهي العملية التي يعتبرها التمركز حول الذكر[6].

تبدأ عملية التمرد لخلق حالة التصالح بين الفرد والمجتمع، وبين الحرية الفردية والقيود الجمعية، وبين الذات والموضوع، في صور متنوعة كما نجد في النصوص الأربعة.

ظهر التمرد في سلوك المرأة نتيجة وعيها لذاتها ولعلاقتها بالرجل ولدى شعورها ـ حسب هيغل ـ بحالتين من الاغتراب: الأولى هي اغتراب «الخضوع» التي تعني المجاراة

(1) داليا بسيوني، **سوليتير**، ص 40.
(2) عن جانيت براون، مرجع سابق، ص 267.
(3) المرجع نفسه، ص 106.
(4) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 29.
(5) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 313.

الأتوماتيكية نتيجة ممارسة حالات القهر والقمع المنظم[1] كقول أمل في «نساء تحت الضوء»: «أنا كل الوقت بتحدى مش بس كريون واحد، آلاف الكريونات، هلأ بورجيكم»[2] (وكريون هنا هو الملك وخال أنتيغون الذي منع دفن جثة أخيها لتمرده على السلطة، في نص أنتيغون لسوفوكليس)، وفي مكان آخر تقول أمل: «بتعرفي شو يعني تكوني أسيرة أفكار الأخرين،اطلعي من حالك اطلعي من روحك كوني ما شئت»[3]. والحالة الثانية هي اغتراب «الانفصال» الذي هو نتيجة مباشرة للخضوع، حيث تنعزل المرأة وتنفصل بذاتها عن كل ما حولها. ويتم استبعادها وإقصاؤها بحيث تركن في النهاية إلى حالة من الصمت الذي هو أشد صور الحط من منزلة النساء[4]. ومن ثم فما من شك أن المرأة من خلال ممارستها لحريتها سوف تعمل على منع استغلال طاقاتها الخلاقة وعلى تحسين أوضاعها المنحطة، بعدما تتعلم الكثير من اغترابها واستعبادها فتبدأ حالة التمرد بصور متعددة منها:

ـ منى في «سوليتير»: «ما كنتش متأكدة إيه قصدو بالظبط «بكدة «اللي في كلامه، ولكني كنت متأكدة - لأول مرة - إن عندي رأي مختلف، مش عارفه أثبته»[5].

ـ وبتفجير المسكوت عنه في «علبة الموسيقى»، والتوق إلى الصراخ نقيض صامت: «بدي صرّخ بدي صرّخ بسكت بفوت بحيط قطن بفتح عيوني جوا عتم في قماش على وشّي بخزق القماش بخواتمي ضوّ عم يخبط بعنف أنا مش خايفة»[6].

ـ في تشكل الصورة الجديدة وبداية الإحساس برفض التماهي ورفض الصورة النموذجية للمرأة في نص «مصابة بالوضوح»: «معي مرآة صغيرة في حقيبتي.. أخرجها من وقت لآخر لأتأكد إن تشكلت صورتي من جديد... وجهي ينفلت مني جلدي مش جلدي ريحتي متغيرة... روحي مفرفطة...»[7].

ـ صاحبة القرار والتحدي أيضًا في «مصابة بالوضوح»: «آه قرري، ورجيني كيف بدك تعيشي تتحركي وتتنفسي وتختاري...طبعا أنا بتنفس وبتحرك وبعيش زي ما بدي».

---

(1) Jean-François Kervegan, Hegel et Carl Smitt. **La politique entre la spéculation et la positivité**, PUF, 1992, p29

(2) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

(4) Kervegan Ibidem, p.29- Jean-François.

(5) داليا، **سوليتير** ـ ص 29.

(6) مايا، **علبة الموسيقى** ص 29.

(7) مقتبس من «**ليلة الغلطة**» - الطاهر بن جلون- ورد للطباعة والنشر والتوزيع 1998.

ـ رفض المساومة وقبول التحدي في «نساء تحت الضوء»: «لأني ولا مرّة خسرت براءتي وما عملت ولا تنازل واحد». فتجيبها أمل: «أنا كمان ما عملت ولا مساومة... ورحت للنهاية بالتحدي تبعي»[1].

وتقارب سوسن دروزة في «مصابة بالوضوح» هذه الصورة بصيغ طريفة. فهي تدمج هذه الصورة بكيفية تطور الشخصية دراميًّا. تتصاعد حالة التمرد لديها كما يتصاعد دورها كشخصية في بنية النص على شاكلة ما رود في النص: «شخصية شخصية إلها مبرر درامي.. بتتطور، بتصاعد الحدث عارفه شو بدها شخصية مدهشة... مبهرة.. شخصية مبدعة...». وهي في الوقت نفسه ترفض أن تصنف في الأرشيف: «شوفيني... شوفيني منيح.. أنا من لحم ودم.. أنا مش أرشيف... شوفيني اتطلعي منيح.. هاي حياتي..شو خيبتي مني عني... (تبدأ بخدش معصميها وتريها إلى الكاميرا... وتخدش المعصمين بالدم...)[2].

ترفض سوسن أن تكون مؤرشفة، وهي في هذا التحدي تواجه صعوبة مفادها أن النساء سيكون مصيرهن كمصير الأفراد الذين يعملون ضمن ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم التفكير أو الحديث من دون إطاعة «الأرشيف» المُسكت أو غير المنطوق من القواعد والمحددات، وإلَّا فإنهن يخاطرن باعتبارهن مدانات بالجنون ومعرضات للإقصاء، حيث تقصر كل ممارسة خطابية محتواها ومعناها بالتفكير فقط ضمن شروط «المؤلف» و«الخضوع له»[3]. ومع ذلك يعلو صوت الشخصية في «مصابة بالوضوح» كذات نسائية / مهمشة للتعبير عن نفسها بلغة القاهر القامع. وفي لحظات صفاء تجد فيها ذاتها وتتحرر بعنف وتستمتع بأخذ القرار. تقول: «الكل بدأ عندما عرفت من أريد أن أكون، اليوم قررت أن أكون أنا. «تصرخ... يجب أن أتخلص من كثرة أوهامي ونضالاتي المجهضة»[4].

تدل هذه النصوص على التحول الذي أدى إلى انزياح المرأة من الهامش، وإلى تبادل الأدوار، وقد تبلور ذلك من خلال المونولوغ / الأسلوب السردي الذي كان الصيغة الأفضل للتعبير عن هذا التحول، لما اتسم به من خصائص ذكرناها سابقًا، دون أن يعني هذا أن هذه الصيغة هي الوحيدة الخاصة بالتعبيرات النسوية. فهي اعتُمدت أيضًا في نصوص كتبها رجال هم الذين وضعوا أسس بنيته الفنية والجمالية، وهذا ما سنستجليه من خلال قسم دراستنا للبنية الفنية للنص المسرحي النسوي، أي التقاليد الأدبية الفنية.

(1) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، ص 25.
(2) سوسن دروزة، مصدر سابق، ص. 25.
(3) فوكو، المرجع السابق، ص 210.
(4) سوسن دروزة، مصدر سابق، ص 30.

2 ـ التقاليد الأدبية الفنية وأبعاد الخطاب النسوي

يدور هذا المحور حول دراسة الأبعاد المعرفية والجمالية والفنية للخطاب في النصوص المذكورة، من خلال التأكيد على الشكل في مقابل التأكيد على الجوهر. وربما تؤسس هذه الدراسة لخصوصية هوية نسوية في النص الدرامي دون صياغة تصورات جوهرية وجامدة عن الآخر/الرجل، وذلك ضمن سياق ثقافي مليء بعمليات استهلاك لذوات تمثيلية subjectivités représentatives[1].

- بناء النص وصيغة الحكي/السرد

اعتمدت المؤلفات مايا وسوسن ودواليا وإيمان في نصوصهن صيغة درامية ملائمة لامتلاك فضاء التمثيل هي الحكي. فقارب النص بناء الحكي الشعبي/ السرد الذي اعتمد على الاستطراد والتفريغ والتراكم[2] ومقاومة التهميش بواسطة المونولوغ. لم يعتمدن منهجية تقسيم النص إلى فصول ومشاهد، ولم تنهين الفصل الأول لتبدأن حدثًا جديدًا في الفصل أو المشهد الثاني في سياق متطور متنام ـ حسب ما تفترضه بنية النص الدرامي التقليدية. لذا نراهن يوزعن تجارب هؤلاء النسوة المعاصرات والآتيات من التاريخ على مدار النص، من خلال مونولوغات تتخللها حوارات قصيرة تتدخل فيها النساء الباقيات للتعبير أو للتعليق على السلطة الذكورية/ مسببة هذه المصائب للمرأة (ناتالي ورازان..). تستمر النساء بسرد قصصهن من خلال الواقع المتجسد في السرد والمونولوغ واللغة والشخصيات في «علبة الموسيقى» و«مصابة بالوضوح» و«سوليتير» من خلال أسلوب الامتداد إلى التاريخ الذي اعتمدته عون في بناء نصّها في «نساء تحت الضوء».

الشخصيات النسوية والصراع: غاية في التحول

لسنا هنا بصدد البحث عن البنية التقليدية للشخصية الدرامية في النص المسرحي بل نستقرىء بنية مختلفة طرأت على العلاقة بين الشخصية وعناصر البناء الدرامي الأخرى لأن الشخصية ـ حسب أرسطو ـ هي التجسيد الأمثل «للإبانة» التي تهب المسرح ازدواجية المعنى الكامل»[3].

---

(1) جانيت براون، مرجع سابق،ص 50.

(2) Helene Keyssar, **Feminist Theatre**, New York, Grove Press, 1985, p. 89.

(3) إلينو فيوز، **موت الشخصية**، ترجمة: محمد الجندي: القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 314.

وفي نصوص الكاتبات نرى تغييرًا جوهريًا في طرق تقديم الشخصية على المسرح، تغيير يرتبط بتحولات في اتجاهات الثقافة بين الداخل والخارج. وبرز هذا الانهيار بين الداخل والخارج وانقلاب المواقع بين الذات والموضوع عندما أعلنت الشخصيات في النصوص الأربعة عن وجود نوعين من التجارب خاضتهما هؤلاء النساء؛ الأولى هي أنتيغون/ الأخت التي تضحي بنفسها من أجل دفن أخيها متحدية بذلك أمر الملك/ خاله بعدم إقامة طقوس دفنه، وقد قدمت ذلك في إطارها البدائي الوظيفي، وليس باعتبارها شخصية متعددة تحمل دلالات متميزة. والتجربة الثانية هي تجربة النساء اللاتي يقدمن التضحيات في إطار المنزل والأسرة.

لكن يمكننا أيضًا أن نقول إن أسلوب الكاتبات غير متطرف في توظيف الصور والمفردات الذكورية، ويبدو ذلك من خلال اللغة والمونولوغ بطبيعته المتحولة والمتشظية. في هذا الأسلوب تعيد الكاتبات تمثيل العنف الذي تمارسه الذات الذكورية على المرأة فتتحدى عملية تمثيل المرأة كشيء، وتستخدم اللغة التي تصورها كضحية غير فاعلة، ثم تعود لتخاطب الرجل. كما أنها تقدم الشخصيات الذكورية على أنها قامعة في حضورها وفي غيابها، وتقدّم الشخصيات النسائية على أنها ضحية الرجل والأسرة[1]. وهذا ما تعبر عنه بطلة «علبة الموسيقى» فتقول: «بدي صرّخ بدي صرّخ»[2]؛ هي شخصية المرأة النمطية التابعة للرجل. وتمثل النساء في نص «علبة الموسيقى» ولكن هذه المرة تخضع المرأة للسلطة الذكورية المتمثلة بالأم وفي نص «مصابة بالوضوح» تخضع لسلطة الأخ في الحفاظ على شكلها المحتشم، وفي «سوليتير» لا تملك حق الرفض أو التقرير والمطلوب أن تكون نسخة عن الأم والجدة. وفي «نساء تحت الضوء» يتلقين الفوائد التي تعود عليهن من جراء أخطاء الذكور.

وهؤلاء النساء يعلنّ حالة التمرد، وإن كان بوجل، وبعدم معرفة بكيفية الاهتداء إلى تحديد الهوية كما تقول منى في «سوليتير». ويحاولن أن يجسدن صورة المرأة الجديدة في الزمن الحالي وليس التاريخي. هنّ يسعين إلى اكتساب صورة المرأة الحرة القوية الحريصة على صون كرامتها الإنسانية وكيانها الأنطولوجي. يحاولن التماهي مع النساء الناضجات اللواتي تسعين إلى إغناء عوالمهن الداخلية وينظرن إلى الرجل نظرة متوازنة، متلافيات إعادة إنتاج القيم الذكورية في تربية بناتهن. وبرز هذا أكثر ما برز في مسرحية «سوليتير».

(1) نك كاي، **ما بعد الحداثة والفنون الأدائية**، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 1989، ص 206.

(2) مايا، مصدر سابق، ص 35.

سردت هذه الشخصيات أحوالها وعبرت عن صراعاتها فأعلنت دراميًّا بداية تحول الشخصيات إلى مرجعية فنية مرتبطة بعوامل اجتماعية أو سياسية. وهذه قد تكون خطوة أولى في طريق منح الكاتبات أو الأقليات أو أشكال من الفن الشعبي رتبة البروز والمرجعية[1]. وفي هذا الصدد تقول سيسو: «إن المرأة بانتهازها الفرصة للكلام «سوف «تقتحم التاريخ الذي كان دائمًا يقوم على قمعها»[2].

حبكة درامية تشي بالتمرد على التهميش

لا تربط الحبكة في النصوص بين سلسلة من الأحداث الدرامية التي تتطور لبلوغ الذروة تطورًا خطيًّا ولكنها تربط بين حالات تبدأ بعرض صور معاناة المرأة، وتنتهي بالتمرد وانزياح الذات والموضوع. وذلك حين تشهد الأحداث/ الحالات تطورًا في العلاقات على المستويين الأسري والعائلي، بدأ بتشكّل الوعي عند النساء ووصولًا إلى صراعات عنيفة يعيشونها في ذواتهن وبينهن وبين المجتمع.

صراع الأنا/ الهو / الهي المهمشة

تبثّ الكاتبات نفحات من الخطاب النسوي في تصويرهن لهذه الصراعات في نصوصهنّ الدرامية عندما تكثرن من استخدام ضمائر الأنا/ الهو/ الهي (هذا الغائب/ الحاضر). يجيء السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب،كما تبين في المونولوغات التي قدمتها النساء/ كما في نص «علبة الموسيقى»: «الواحد لحالو لما يكون ببيتو، لحالو. الواحد ببيتو بيتصرف على «طبيعتو» يعني ما بمثل. أنا هلق عم مثل لأني مش لحالي ومش ببيتي. وإنتو كمان... عم تمثلو، لأنو عم تعملو أشياء يمكن مش حابين تعملوها. معي صندوقي... لأني مش لحالي ومش ببيتي، ما بعرف إذا رح إفتَحو...»[3].

تنطوي هذه «المناجاة» أو «الحوار الأحادي الصوت» monologue لدى الشخصيات على بعد درامي لا يقوم على الصراع النفسي أو الصراع مع الآخر بل من أجل الآخر / الذكر. إنهن مضطرات لفعل ذلك. لهذا هن ضحايا[4] ولكنهن لا يلبثن أن يتجاوزن حالة الصراع ويخترن التمرد والرفض وعدم الانصياع لسلطة الآخر/ الذكورية. فالنظام الذكوري يسود في أول النصوص، ولكن بمرور أحداث المسرحية يبدأ هذا النظام بالتداعي عندما تبدأ المرأة بالرفض.

(1) جانيت براون، مرجع سابق، ص 234.
(2) سيسو -«**ضحكة ميدوسا**» عن كتاب **النسوية وما بعد النسوية**، ص 48.
(3) مايا زبيب،المصدر السابق، ص 23.
(4) جانيت براون، مرجع سابق، ص 210.

-من مظاهر التهميش الإسكات أو التكميم عبر اللغة

تعيد هذه الشخصيات إنتاج الواقع عبر شهادات رمزية وواقعية تفضي بنا إلى الكشف عن وعي اللغة التي استخدمتها المؤلفات في كتابة نصوصهن ورموزها وهي حسب -باختين Mikhael Bakhtin، ما يمكن تسميته «اللغة في الاستعمال» أو الهتروغلوسيا heteroglossia[1]، وبرز ذلك في نص «علبة الموسيقى» عندما تتكلم البطلة عن التفاصيل الحياتية واليومية «وثيقة زواج مكتوب على قفاها ليستة، إخراج قيد عائلي، دفاتر علامات، باسبور قديم وتلات سنان حليب «وتتابع» لابسة مريول المدرسة المقلم. بحب امشي حافية على الرخام الأبيض. عالحيط تحت طاولة السفرة برسم حالي أنا وأختي بقلم البيك، هيدي الرسمة رح تضلا عالحيط لمدة طويلة»[2].

واللغة المستخدمة في هذه النصوص جاءت بمثابة «الجسم الذي يضم كل أشكال الكلام الاجتماعي التي يستخدمها واحدنا في يوم واحد من أيام حياته[3]، ويمكن اعتبارها نظام خطاب يتناسب أفضل ما يكون مع خدمة الهدف الذي تقصده الكاتبات. وفي هذا السياق تقول شخصية من شخصيات «علبة الموسيقى»: «عم بخبص... كيف بكل إتقان وحرقة برجع بدخل بعلبة جديدة بعد ما كسرت العلبة الأولى بطلع من علبة وبدخل بعلبة وبطلع من خانة وبدخل بخانة من مربع لمربع الخ... بكل غباء بكل ما أوتيت من غباء... لازم أعمل لفةّ على العلب...شو رأيك نطلع من العلبة.. صديقتي،رفيقة دربي وتوأم روحي...»[4].

يتوافق هذا المونولوغ مع ما سمته شوالتر في إطار «تيار البراري أو التخوم» الذي يعتبر أن اللغة والمجتمع بطبيعتهما يتمحوران حول الذكورة، ومن ثم إن المرأة تُستبعَد إلى الهامش فتضطر إلى الكلام والكتابة بلغة ليست لغتها،لأنها لا تملك اللغة الخاصة بها وتفتقد إلى امتداد التجربة قياسًا بالرجل. وتقول منى في نص «سوليتير»: «ما عنديش لا المعلومات ولا القدرة على الكلام زيه. أعيط عشان مش عارفة أختار» «...البوابات الفرعوني اللي من كام ألف سنة يعرفوا عني حاجات أنا ما اعرفهاش. قابليني زي ما أنا من غير ماكياج من غير تحسينات».

---

(1) ميخائيل باختين،**جماليات الإبداع اللفظي**، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة 1979، ص 120.

(2) مايا زبيب، المصدر السابق، ص 24.

(3) IBIDEM

(4) مايا زبيب،المصدر السابق،ص 15.

«أقول لنفسي إني ماشي. لازم أمشي... عشان ألاقيني محتاجة أقابلني وأقعد معايا. مش عارفة إيه اللي هيحصل بس أكيد هأعرف !»[1].

تستخدم الكاتبة اللغة الذكورية المتداولة لتعبر عن المسكوت عنه ولتنقلب من الموضوع إلى الذات. وإن قراءة للتمثيل اللفظي في النصوص الأربعة وفق النظرية النسوية المتأثرة بالتحليل النفسي ما بعد لاكان - تشير إلى أن هناك ما لم يقل وتشير إليه الكاتبات بالتنقيط.

الخاتمة والاستنتاج

ذهبت في هذه الدراسة إلى ذاكرة النساء، وإلى لغتهنّ الصامتة أو المهمشة، وحاولت الكشف عنها وعن صياغتها المقصية لأتبين مدى مساءلتها للذاكرة الذكورية وأساليب كسرها للخطاب الذكوري، ولأستطلع إن كانت تواريخ النساء باتت تشكّل ذاكرة كتابة تحمل قولهن المستور والمخفي، ليس وفق إعادة إنتاج القيم الذكورية السائدة في الأدب، بل انطلاقًا من محاولة تؤسس لخصوصيتهن في مسائل الثيمات والبناء الفني.

- الخصوصية الأولى التي تميزت بها نصوص الكاتبات الأربع هي ما يؤسس لمسرح يوصف بمسرح الحواس، حيث تراعى قوانين الشكل والبنية والحركة التي تنطلق ضمن نظام حركي في فضاء من المتغيرات الداخلية، معتمدة على الحواس كوسيلة إدراك أساسية[2]. ففي «علبة الموسيقى» حيث تصنع النساء أمكنتها بكل تفاصيلها، فتحوك الرائحة واللون والصوت، والأشياء التي تَحوي وتُحوى» ريحة الكاتو واصلة للدرج. الولاد هني وراجعين عالبيت من المدرسة بيدقو بابا قبل ما يطلعو على بيتن، بيعرفو انو اليوم يوم الكاتو. «ولحاسة السمع دورها في هذا النص «أوقات لما امرق حد البيت بحس انو إذا بفتح الباب كل شي رح يكون متل قبل، امي بالمطبخ عم تجلي وتغني لأسمهان»[3].

ويرد في نص «مصابة بالوضوح» ما يشير إلى الطعم والرائحة ولكن هذه الحاسة ذات دلالة رمزية تمثيلية «في أشياء بتعمليها بتعرفي أنه مش لازم تعمليها مش حرام ولا عيب بس بتضلي تعمليها...طعمها واضح... إغراء... خطيئة...لذة»[4] حيث المنظر والملمس والمذاق والرائحة. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها لكنها تكتشف الأشياء وصفاتها وتعيد خلق ما اكتشفته بطرق جديدة.

(1) داليا بسيوني،المصدر السابق، ص 36.
(2) مفتاح محمد، **دينامية النص**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 14.
(3) مايا زبيب، المصدر السابق،ص 27.
(4) سوسن دروزة،المصدر السابق،ص 35.

تعتمد نصوصهن على هذه الحواس التي تتجسد في العناصر السردية وفي حوارات الشخصيات وفي صراعات الأنا /الهو. وتصل هؤلاء الكاتبات،وهن تحاورن العين والأنف والجلد والأذن، إلى ذروة رهافتهن.

ـ الخصوصية الثانية: الإنصات إليهن يعكس بناء هذه النصوص - وكذلك محتواها - تفكير النساء. فبينما تدور الثيمات حول المعاناة الناتجة من الخضوع للسلطة الذكورية نجد أن الحلول المطروحة لهذه المعاناة تكمن، في نصوصهن، في الإنصات إلى النساء والاستجابة لهن. وهذا يشير إلى بداية التخلص من التطهير الأرسطي واستبداله بعملية الشروع في التحريض الذاتي للبدء في إزالة التهميش والقهر بواسطة الاهتمام بتشكيل مفهومهن الخاص ـ كما ذكرنا سابقًا في محور صورة المرأة المتمردة في النصوص الأربعة ـ وذلك عندما أدركت، بالممارسة، أن بريق الخطاب الذكوري لا يتطابق مع بشاعة التطبيق: فزوج منى في نص «سوليتير» يشرع بصياغة خطابه القائم على فهمه الخاص لها، وعلى النحو الذي يخدم مصلحته. فعملت للتخلص من اضطهاده لها. هي المرأة/الشخصية التي ظلت في كل فصول النصوص مجبرة على السكوت وخاضعة للاستغلال وعت حالتها في اللحظات الختامية من النص، وذلك تحول ينم عن خاتمة ملؤها التفاؤل والأمل[1]، وإن لم تجد إمكانية كبيرة للتغيير الجذري لأنها ما زالت أسيرة منظومة الصور التي تشير إليها وتنتقدها[2]. لذلك أدركت هؤلاء الكاتبات أن التحرر لا يمكن أن يتم دون كسر الطوق المتمثل بحبس الجسد. ولن يتم لها ذلك إلّا بعد مواجهة الامتثال لمشيئة الرجل، وقلب الحالة من ردة فعل إلى فعل يصدر بكليته عنها هي. بحيث تغدو من يقرر مصيرها ومن يعبّر عن ذاتيتها. وقد أفلحت الكاتبات في التعبير عن مكنونات الذات النسوية،التي تسعى لأن تكون امرأة/إنسانة تقيّم بفكرها وسلوكها لا بنوعها الجنسي.

البناء الفني

اتخذت هؤلاء الكاتبات مواقفهن من البنية الفنية بناء على المدى الموجود من الأنواع والأساليب الفنية، مختارات أن تكررن مذاهب قائمة وناجحة لأنه لا يوجد فنان أو كاتب يبتدع ببساطة أنواعًا أو أساليب فنية من عدم[3]. لذلك لن يتسنى لنا أن نفهم الابتكارات

(1) جانيت براون،المرجع السابق ص 130.

(2) J.Dolan, **THE FEMINIST SPECTATOR AS CRITIC** (Ann Arbor, Mich, 1988)p.67.

(3) **سوسيولوجيا**، ص 72.

الشكلية في البناء الفني للكاتبات والفنانات إلّا من خلال ثورتهن ضد ما سبقها من شتى المذاهب والأساليب التي تتنازع ساحات التعبير المسرحي. بناء عليه نرى أن تأسيس بنائية النص الدرامي الذي يميز الدراما التي كتبتها المرأة، هو مفهوم يقوم على خلق أدوار مسرحية نسوية لها مغزاها، وعلى الاهتمام بأدوار يلعبها النوع: ذكر / أنثى في المجتمع، واستكشاف النسيج الذي يكون عالم المرأة. على أن يكون خطابها مصاغًا بأدوات المقاومة والشروع في «الرد كتابة» writing back، بتعبير بيل أشكروفت ومنظري ما بعد الكولنيالية، الذين استفادوا أصلًا من آراء دريدا التفكيكية التي تقوّض الثنائيات الراسخة، وخصوصًا تفكيكه أو فضه لهذا اللون من التفكير الثنائي بحيث يمكن إجراء التصالح بين الفرد والمجتمع، وبين الحرية الفردية والقيود الجمعية، بين الذات والموضوع، وكذلك بين الجزء والكل. هذا مع رفض التمييز الفينومينولوجي بين الذات والموضوع.

وبعد الانزياح من الهامش إلى المركز الذي يعتبر انزياحًا طبيعيًّا، لا بد من الخروج من ثنائيّة الرّجل / المرأة، إلى ساحة ثالثة جامعة يتمّ فيها الاعتراف بكلّ الصّفات وتقديرها جميعًا دون تمييز، وإقرار إمكانيّة وجود ما قد يبدو متناقضًا. ولذلك نجد أن مقولات تيار نسويات ما بعد الحداثة (وهو الأكثر انتشارًا وتأثيرًا في الوقت الحالي) ينبغي أن تسود في الخطاب النسوي اليوم، سواء أكان ذلك في المسرح أم في المجالات الإبداعية الأخرى. وينبغي أن تتوافق المبدعات في المسرح على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التّعايش ويعطل سياسات الصّدام والصّراع. لا سيما أنهنّ يُعرّفن ساحة الاختلاف هذه التي توجد فيها الأضداد على أنّها الكينونة التي قد تكوّن التركيبة السيكولوجيّة للفرد أو الثّقافة أو المجتمع أو غير ذلك. فقبول الاختلاف والاعتراف بكلّ جوانب الشّخصيّة دون تمييز يبشّر بحياةٍ أفضل للفرد سواء كان ذكرًا أو أنثى. فكاتبات مسرح ما بعد الحداثة هؤلاء مقتنعات أنّ التّمييز النّوعي وما أنتجه من إشكاليّات اجتماعيّة ونفسيّة هو نسقٌ ثقافيّ ذهنيّ لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجيّ بين الذّكور والإناث، ذاك الاختلاف الذي تمّ إسقاط معانٍ كثيرة عليه -دون أن تنطق به أجساد النّساء أو أجساد الرّجال[1].

(1) Luce Irigaray. **Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference.** New York; Routledge1993, p.135