محور:

**جدلية الصوت النسوي والثقافة الذكورية**

**النسوية الغائبة في المسرح النسوي المصري**

**إبراهيم الحـُـسيني**

* **القاهرة –**

**00201006163912**

**ــ تساؤلات أولية :**

هل جاءت اللحظة التي يمكن أن نتحدث فيها عن مسرح نسوي وآخر ذكوري...؟ هل توجد هذه الفروق الواضحة بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، وهو ما يمكننا من أن نصنف هذا بمعزل عن ذاك...؟ أسئلة كثيرة أخرى تتدافع عن الكتابة النسويّـة سواء كانت إبداعاً أو نقداً أو تجاوزت ذلك لكتابات تحررية، سياسية، إقتصادية، نفسية، اجتماعية،....منها: هل تكتب المرأة نفسها أم تتجاوز شرطها كأنثى متناسية بذلك جسدها ونفسيتها كامرأة، ونظرتها لنفسها وللآخر، والنظرة المـُـضادة من الآخر لها و....و....هل يتوفر لها أن تكتب بموضوعية ومحايدة تامة أم أن انطباعاتها الداخلية تفرض نفسها أثناء عملية الكتابة...؟!

على مر التاريخ هناك ميراث طويل من الأفكار والعادات والتقاليد والرؤى التي تنظر إلى المرأة على أنها كياناً منقوصاً عقلياً، نفسياً، مهاراتياً، و....وأنها لا تصلح إلا لأشياء ووظائف معينة ، هذا الميراث الطويل من القهر الفكري والنفسي تحـوّل مع الزمن من حالة كونه قهرا واضحا إلى نوع من العادات والتقاليد البديهية ولم يعد العامة ينشغلون بمناقشة ذلك لأن الموضوع بدا كما لو كان بديهياً، وأحد دعائم الفهم داخل المجتمع والشكل التراثي له يقوم على ذلك، كما ساعدت الثقافة الذكورية التي هيمنت على المجتمع في بلورة ذلك الأمر، وساعدت أيضاً المرأة نفسها في ترسيخ هذه النظرة لها؛ فهي لم تقاوم بالشكل الذي ينبغي لها أن تقاوم به، بل استسلمت وتماهت داخل المجتمع الأبوي الذي يهمشها ويـُـقلل من فاعليتها داخله وكأنها بذلك تشعر بالذنب من شيء ما وتكفر عن هذا الذنب ، وبأنها أيضا الأضعف ولذا يجب عليها أن تجد من يحميها من غابة الرجال ، وأنها بحكم تكوينها لا تستطيع أن تــُـفكر بمفردها ولذا فهي تحتاج لمن يـُـفكر لها ويـُـرتب لها الأشياء في حياتها....لذا فقد ظل المجتمع لفترات طويلة، الرجل ـ وإلي حد ما ـ المرأة لا يقبل أيا منهما أن تعلن المرأة عن وجودها سواء بترقي الوظائف أو بالإبداع أو بأية أشكال أخرى إلا فيما ندر، لكن توجد نماذج قليلة لا تشكل ظاهرة عامة.

وفي الإبداع الأدبي بصفة عامة لم تــُـشكل المرأة ظهوراً متميـّـزاً ولا وجهات نظر خاصة بها وكأنها اكتفت بالصورة التي يرسمها لها الرجل في أعماله ولم تقدم على إنتاج إبداع ملحمي / قصصي / روائي / شعري / مسرحي /....تعبر به عن نفسها وتقدم عبره رؤيتها للعالم وكانت صورة المرأة التي يـُـقدمها الرجل تظهرها في معظم الوقت كجسد مـُـثير قادر على الغواية والفتنة، ولذا تقام كثيراً من الصراعات والمؤامرات بين الرجال على ذلك الجسد ، أو تظهرها ككيان شرير يتجاوز أنوثته ورقته ليـُـصبح صانع شر، ويعقد العمل الإبداعي حبكته أيضاً وما فيها من مؤامرات وصراعات على ذلك ، لاحظ هنا صورة المرأة المتطرفة؛ فهي في أقصى اليمين أو الشمال من الصفات ولم تظهر نوعية الأعمال الإبداعية ـ إلا قليلا ـ التي تصـوّر المرأة كما هي على حقيقتها بمشاعر وهواجسها وروحها القلقة دون تطرف أو دون أيـّـة مساحيق تغيـّـر من طبيعتها، تصـوّرها كإنسانة تصرخ وتبكي وتضحك وتنفعل ، تلك الأعمال التي تصـوّر المرأة وفق امتداداتها الطبيعية ورؤاها الخاصة للكون وللعوالم المختلفة.

لكن .. هل المرأة قادرة على التعبير عن نفسها بقدر أكبر من الحرية والصدق مما لو عبر عنها الرجل، والمرأة نفسها ترى في فعل الإبداع المُـجـرّد انتصاراً لها على تابعيتها وعلى تاريخ وميراث القهر الذي تعرضت له، إنها تتصور أنها بإبداعها وبتحكمها الكامل في شروطه تضيف إلى صورتها لدى الرجل رصيداً جديداً من المكتسبات وتنفي عن نفسها هذه الصورة التي تهمشها وتجعلها تابعة للرجل الذي يراها غير قادرة علي تحمل أعباء الحرية ، وأن جزءاً كبيراً من النساء يستمتع ويستعذب بكونه تابعاً للرجل وخاصةً في مجتمعاتنا الشرقية ـ وأن المرأة عندما تأخذ حريتها كاملة وهي تقوم بعمل إبداعي فإنها لا تنسى فكرة هذا الانتقام الخفي من الرجل بأن تظهر صورتها مقهورة ومعذبة بفعل هذا الرجل وهي بهذا تضع بنفسها عوائق للتفكير، إنها تحد من حريتها وتقع كفريسة لهذا الميراث من القهر والكبت الطويل.

كل هذه التصورات لم تمنع وجود إبداع نسوي حقيقي له القدرة على تقديم توصيف وتفسير نسوي للعالم، إبداعاً متمرداً يخرج بالأنثى من مجموعة الأطر والثوابت التي تحد من حركتها داخل المجتمع، ويـُـقدم تصوراتها الخاصة عن العالم والتي قد لا يقتنع بها البعض من الرجال لكنه على الأقل يـُـرضي ذات المبدعة التي صنعته، فهي وبهذا الإبداع تتحدث عن نفسها من دون أن تنيب أحداً ليتحدث عنها ، تصف مشاعرها وأسرارها دون أن تحتاج لمن يصفها لها.

**ــ نسوية المسرح :**

والمجتمع المسرحي المصري قد عرف ما يمكن أن نسميه ـ مع بعض التحفظ ـ المسرح النسوي ، ومرجع هذا التحفظ يعود إلى أسباب؛ أهمها أن ما يعنينا في المقام الأول ونحن بصدد حالة مسرحية هو سؤال هذة الحالة....هل هناك حالة إبداعية حقيقية أم لا...؟ هل هناك مسرح أو لا مسرح...؟ وإذا ما اتفقنا على أن هذه التظاهرة الفنية النسوية في حالة كونها تقدم مسرحا جيدا يمكن لنا بعدها الاتفاق أو الاختلاف على تأويلاتها المتعددة والإجابة على أسئلتها المتعينة من مثل: هل هذه الحالة مصنوعة بيد نسائية...؟ أم بيد ذكورية...؟ هل تتناول قضايا تخص النساء أم غير ذلك...؟ هل تهتم بتفاصيل تختص بعالم النساء لا يمكن للرجل أن يصل إليها أو أن يـُـعبر عنها بمثل هذه الدقة...؟ هل هناك خشونة ما أو عنف ما يوحي بأن صانع هذا العمل المسرحي رجل...؟ أو هل هناك قضايا ما منوط بالنساء وحدهن مناقشتها دون الرجال، أو العكس...؟ هل يمكن تقسيم هموم العالم من هذه الزواية...؟

هناك أسئلة كثيرة تتدافع من تلقاء نفسها وتفرض شروطها على الموقف ليـُـحيلنا كل هذا إلى التحفظ الذي أشرنا إليه فلا يكفي أن تكون التجربة المسرحية مخرجتها امرأة ليندرج ما صنعته تحتى مسمى المسرح النسوي، ولا يكفي كذلك أن يكون كل القائمين على التجربة من النساء تأليفاً وتمثيلاً وسينوغرافياً لننعت التجربة بالمسرح النسوي ، إذاً ما هو المسرح الذي يـُـمكن أن نطلق عليه المسرح النسوي..؟ لنتفق إذن أنه لا يوجد نقاء نوعي في أي شيء؛ سواء كان هذا الشيء بشراً أو نباتاً فكل الأشياء تتداخل، وإذا ما جئنا إلى عالم الأدب سيتضح هذا جلياً؛ فالأجناس الأدبية تتداخل فلا يمكن لنا القول بأن هذه رواية خالصة لا يـشوبها مثلاً أجزاءً حوارية كالمسرحية، وكذا المسرحية لا يمكن أن ننعتها بالنقاء النوعي وننكر أن بها نفساً سردياً كما في الرواية وهكذا.

من داخل هذا الفهم يمكن لنا أن نقول أنه لا يوجد مسرحاً يـُـمكن أن نطلق عليه مسرحاً نسائياً خالصاً سواء صنعت هذا المسرح سيدات، أو تحدث في قضاياه عنهن؛ في النوع الأول سنقول هذا مسرح أبدعته النساء، وفي الثاني سنقول هذا مسرح يتحدث عن النساء وفي اعتقادي أن نزعة المناداة الأخيرة ـ علي إطلاقها ـ بوجود مسرح نسائي حقيقي هي نفسها تماثل نزعة المطالبة بضرورة وجود رواية نسائية، شعراً نسائياً، سينما نسائية وصولاً إلى ما أثير قبل سنواتً في بعض الصحف والقنوات الفضائية ـ بعد ارتداء النجمة حنان ترك، ومن قبلها حلا شيحة للحجاب ـ بما حاولوا أن يسمونه سينما المحجبات، الأمور بهذا الشكل، وبهذه التصنيفات تتفرع إلى تفصيلات كثيرة ربما تبعدها أحياناً عن جوهرها.

والمطالبات بوجود آداب وفنون نسائية غالبا ما تكون مرتبطة بالتيارات السياسية التي تجتاح العالم وتؤثر علي المجتمعات العربية ، فعقب كل متغيـّـر سياسي تعلو نبرة حركات التحرر النسائية بدرجات متفاوتة في شدتها وفعاليتها، وتدفع المرأة بنفسها من دوائر القهر والتهميش و السكون إلى دوائرالفعل والحركة، إنها تعلن عندئد عن نفسها بقسوة جسداً وفكراً في جميع المجالات وخاصةً الفنون والآداب ، لكن هل يمكننا أن نرصد مثلا خلال الأربعة عقود الأخيرة وبفعل تراكم المتغيـّـرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ظهور تيار مسرحي نسوي في مصر توفر له الإستمرارية وتمكن من صنع تيار مسرحي إبداعي نسوي يمكننا أن نشير إليه ..؟

يمكننا أن نقول أن حضور المسرح النسائي في العالم كان له تأثيراً واضحاً على منطقة الشرق الأوسط، فتعقد اللحظة الحضارية وتشابكها المعرفي والكوكبي ألغى المسافات وأضعف من مفاهيم الخصوصية والفردانية والتمايز بين الأماكن والبشر، فظهر نتيجة ذلك ونتيجة نزعات التحرر النسائية في العقود الأخيرة مسارات إبداعية نسائية منها المسرح النسوي، ولكن كل هذه المسارات في منطقة الشرق الأوسط لم تستطيع حتى الآن أن تكـوّن تياراً واضحاً وله قوام إبداعي متماسك، ربما تشكل جزءاً كبيراً من هذا التيار في الغرب لكنه مازال يحاول لدينا ، لذا قد لا يمكن لنا أن نزعم بشكل نهائي وقاطع من دون مناقشة أن في مصر تياراً مسرحياً نسوياً واضحاً له مقوماته وتقنياته وشروطاته الفنية والفكرية..؟ وإنما يمكن لنا أن نرصد بعض التجارب الهامة والفردية ، تجارب متباعدة ومنفردة كتابيا وإخراجيا ، تتقارب بعض أفكارها ورؤاها تارة وتتباعد أخري فهل يمكن لنا بناءا علي رصدها والتعرف عليها أن نقرر أنها استطاعت بتقاربها أن تكـوّن تياراً مسرحياً نسويا..؟

**أولاً : المخرجات : ممارسات جمالية لا تشكل خصوصية ما..**

هناك حضور متميـّـز للمرأة المصرية المبدعة بشكل عام لكنه ليس مكثفاً ولا موحدا ، وفي المسرح هناك وجود نسائي يتميز بأفكاره الجريئة والمتحررة ومتجاوز للتقليدية فهل استطاع أن يـُـشكل بكثافة حضوره وفاعليته هذا التيار المسرحي الذي نتمنى ، كما أن هناك كاتبات مسرحيات كتبن نصوصاً مسرحية هامة ومميـّـزة، كتبن أنفسهن بطريقة تشي بوجود هذا الحضور التقني والفكري الذي يـُـحيل ما كتبنه إلى كتابة نسائية.

عرفت مصر أيضاً نخبة متميـّـزة من مهندسات الديكور، مصممات السينوجرافيا؛ أمثال: سكينة محمد علي، مهيرة دراز، عايدة علام، نعيمة عجمي،....ولكن الحركة النقدية والتنظيرية لم ترصد تياراً سينوجرافياً نسوياً، ولا ملامح نسويه مميزة لحركة التشكيل في المسرح المصري؛ حتى أنك لا تستطيع أن تفـرق بين سينوجرافيا صنعتها سيدة وبين أخرى صنعها رجل، وربما يبدو الأمر مـُـثيراً إذا ما تخيلنا سينوجرافيا تدخلت فيها طبيعة الأنثى باختياراتها الخاصة من إعجابها بألوان معينة، وطرق معينة لترتيب الأشياء والأثاث، وإضفاء لمسة نسائية على مفردات الفضاء المسرحي لها رقة ونعومة واهتمام بالتفاصيل فلو حدث هذا لبدا الأمر غريباً لتجرده من أية قواعد علمية، وبالتالي من دوال الرموز والإشارات المطلوب توصيلها للمتلقي، وهنا ينتصر دوما عقل مهندسة الديكور على مشاعرها، ليس انتصاراً كاملاً وإنما إلى حدٍ كبير يكفي لتقريب ـ ولا نقول تطابق ـ سينوجرافيا المرأة بنظيرها لدى الرجل، إذاً ما يمكننا الحديث عنه داخل هذه النقطة أنه توجد لمسات نسائية جمالية في صياغة الفضاء المسرحي سينوجرافياً، خاصة مثلاً بالملابس، الألوان، الأثاث، ونادرا ما تدركها عين المتفرج.

أما الإخراج النسائي داخل المسرح المصري فقد تأخر ظهوره كثيراً بالقياس للتأليف ، فالكتابة تبقى في النهاية عمل منفرد، الكاتبة هي سيدته والمتحكمة الأولى فيه فكل ما تحتاج إليه الكاتبة هو الإنفراد بنفسها والكتابة وقتما تشاء وفي أي مكان تشاء، لكن عملية الإخراج يتدخل فيها كثيراً من العناصر الأخرى التي تحتاج لميزة جديدة غير موهبة الكتابة، ميزة القيادة، والنساء معظمهن لا تفضلها طوال الوقت، لكن في العقود الأخيرة ظهرت مجموعة متميـّـزة من المخرجات؛ مثل: نعيمة وصفي ، زينب شمس ، سميحة أيوب، هدى شعراوى،....وصولا إلى عبير علي، نورا أمين، سماء إبراهيم، منى أبو سديرة، عبير لطفي، أميرة شوقي،ريهام عبد الرازق ، سحر الدنجاوي، كارولين خليل، عفت يحيى، مروة فاروق، يسرا الشرقاوي ، مروة رضوان ،....

وسنلقي سريعاً بعض الضوء على مجموعة من التجارب الإخراجية لبعضٍ المخرجات من الجيل الجديد لنحاول أن نرى عبرها كيف فكرن بالمسرح وكيف صغن عوالم عروضهن المسرحية، من هذ العروض المسرحية نختار: **[ ميدان اسكتش / عبير علي، رسالة إلى أبي / نورا أمين، النافذة / عبير لطفي، الخادمات / أميرة شوقي، شريط أحمر / سماء إبراهيم، الكلمات المتقاطعة / منى أبو سديرة،....]**

**ميدان اسكتش: هموم مجتمعية تصوغها عبير علي بالغناء**

اختارت المخرجة عبير علي نص بيتر هاندكه "الساعة" الذي ترجمه د. محمد شيحة، ثم قامت بكتابته مرة أخرى بشكل جماعي داخل ورشتها بفرقة " المسحراتية " ليخرج لنا عبر الإعداد نصاً مسرحياً يـُـقدم نفسه على هيئة وحدات مشهدية منفصلة ـ متصلة من المشاهد، ومن الممكن أن تتخذ وحدة المشهد هنا السمة الأولى والمميزة لهذا العرض، فكل مشهد ليس له علاقة بالآخر هنا، أو لم يحاول الإعداد أن يشغل نفسه بهذا الأمر، فبدا الأمر كما لو كان اسكتشات مسرحية منفصلة في الأحداث والمضامين ومتصلة لتواليها الزمني داخل العرض، وعلى هذا الأساس يصبح لدينا العديد من الشخصيات المسرحية التي تستلزم أن يلعب الممثل أكثر من دور داخل العرض، وهو ما حدث بالفعل، والمشاهد المسرحية اختارت لها المخرجة الشكل الكوميدي الذي اعتمد كثيراً على كوميديا الكلمة ونادراً على كوميديا الموقف، الحركة، الشخصية، أما الفواصل بين المشاهد وبعضها فقد اختارت لها المخرجة الغناء عن طريق كورس غنائي يؤدي بعض الأغنيات القديمة والحديثة في اختيارات تناسب حالة المشهد المـُـقدم، ومضامين المشاهد غلب عليها الطابع السياسي، ومن ثم تأثيرات السياسة في الجوانب الحياتية الأخرى.

وطموح العرض أراد أن يستوعب مشكلات الكون دفعة واحدة دون اختيار واحد بعينها والتركيز عليها، ولذا فقد رأينا كل مشهد وهو ينـوّه عن مشكلة بعينها، ثم سرعان ما يتجاوزها العرض لغيرها بإيقاع سريع، مـُـركز، نحن هنا بصدد تجميع المشكلات الحياتية المؤقت منها والمستديم، ولكننا لسنا بصدد الإغراق في التفاصيل لأيٍ منها، الإعداد نزع النص من بيئته الأولى ليضع له وبلغة عامية راقية معادلاً موضوعياً، ليصبح لدينا نص آخر يخصنا أكثر مما يخص كاتبه الأول بيتر هاندكه، الخيارات الغنائية أيضاً تلخص سريعاً تاريخ مصر في الفترة الأخيرة وتعلق بشكل غير مباشر وبأداء متميـّـز عن انكسارات الشخصيات الدرامية إزاء الواقع المـُـعاش...

وهذه الطريقة في الكتابة ومن ثم في التجسيد الإخراجي يصعب تحديد نقطة بدايتها أو نقطة نهايتها؛ فالعرض مفتوح على الكون، من الممكن إحداث التباديل والتوافيق المشهدية دون أن يخل هذا بمقولة العرض والتي لا يمكن أن نلخصها في جملة، فالعرض إنعكاس آخر لنا من الممكن أن نرى فيه ملامحنا، وتلك الشذرات الحياتية التي تسهم بالكثير في تكويننا، وعليه من الممكن إضافة الكثير من المشاهد أو حذف البعض الآخر منها دون أن يحدث أي خلل...

والمسموع الناتج عن الاهتمام بالتفاصيل في تغيـّـر تونات أصوات الممثلين بإلقائهم لجملهم التلغرافية، وكذا أغانيهم، وتوالي تجارب أخرى بتنويعات مختلفة على نفس الوتيرة هو ما يـُـكسب عبير هذا الحضور المسرحي النسائي الخاص.

**رسالة إلى أبي : تفاصيل خاصة عن العلاقة بين الأم وإبنتها**

في حين تتجه عبير علي نحو هموم مجتمعية جماعية تصوغها بحضور الأنثى تتجه نورا أمين نحو هموم ذاتية؛ ففي أول عروضها الإخراجية " الضفيرة " رصدت أبعاد العلاقة المتوترة بين أم وابنتها؛ فالأم تكره السلطة الذكورية المتعسفة في أحيانٍ كثيرة وتختزن داخل ذاكرتها ألوان كثيرة من القهر الذكوري والمجتمعي؛ ولذا فهي طوال الوقت تمارس على ابنتها فكرة السلطة الذكورية لاغيةً بذلك وجود الابنة الرقيقة كأنثى، لاغيةً عقلها وجسدها وصائغة منها نموذجاً جديداً يـُـطابقها هي شخصياً، لقد تحولت الأم بفعل تركيبتها النفسية المعقدة التي صارت إليها مخزناً للقهر والتسلط على ابنتها، تحجبها تماماً عن العالم الخارجي وتدعوها للانزواء داخل منزلها ونفسها، وما بين إرهاصات وتوترات الشد والجذب داخل هذه العلاقة الثنائية (الأم / الابنة) نصل في النهاية إلى حالة من حالات التمزق والضياع لدى الابنة وربما نصل إلى الموت الجسدي والروحي معاً...

وفي عرضها الأخير المأخوذ عن رواية " الوفاة الثانية لرجل الساعات " تــُـعيد نورا أمين صياغة رؤى عرضها السابق وبطريقة عكسية؛ فهي هنا في عرض " رسالة إلى أبي " ترصد العلاقة الشائكة بين ابنة ووالدها الغائب، والذي يحضر داخل الفضاء المسرحي عبر أشياءه الخاصة، كالجاكيت مثلاً؛ والذي تقيم المخرجة عرضها عليه بشكل أساسي، فتدخل الابنة في علاقات شد وجذب، مد وجزر، تـُـعيد سرد علاقتها بأبيها من مثل: الاحتياج له، رفض سلطته، التمسك به، الابتعاد عنه، التماهي معه، نبذه تماماً،....إنها علاقة قلقة تشي بوجود تشـوّش ما عاطفي / فكري لدى الابنة، وتكشف ـ كما كشف العرض الأول ـ عن ميراث من القهر الواقع على المرأة داخل مجتمع يقبع تحت سلطة ذكورية / أبوية واضحة....هناك تفاصيل صغيرة في العرضين يمكن رصدها على المستوى المرئي بمجموعة صغيرة من الموتيفات كـ: الكرسي، الجاكيت، السلم، لحظات الإضاءة الناعمة والخاصة، الجمل الحوارية الطويلة في " الضفيرة " واختصار جميع شخصيات رواية " الوفاة الثانية...." لشخصية واحدة هي الابنة؛ لذا اختارت المخرجة شكل المونودراما، الصوت المنفرد الوحيد الذي يـُـعيد عبر فهمه للعالم محاكمته أمامه وبشكل علني، ثم يـُـدينه ويـُـقرر التعامل معه بعد ذلك بما تمليه هذه الإدانة...

العرضان إذاً شاركت في كتابتهما نورا أمين ومثلت بهما وأخرجتهما، وأغلقت أبوابها على مجموعات متدافعة من الرموز تشي وتفسر وترتب العلاقة القلقة بين الابنة والأب تارةً وبين الإبنة والأم تارةً أخرى، وتفلح في ترتيب وتنسيق هذه العلاقة تارةً وتخفق فيها تاراتٍ أخرى، ونراها تميل إلى فكرة الإخفاق أكثر لأنها تناسب فكرها الذي ضمنته العرض وكنتيجة لقناعاتها بميراث القهر الواقع على المرأة.

**النافذة : هموم ذكورية تجاه مجتمع قاهر.**

اختارت عبير لطفى حالة إنسانية لرجل يـُـعاني في عرضها "النافذة "، يقبع داخل بيته، وهناك إحساس ما بالقهر والعجز يـُـسيطران عليه، إنه يشعر في لحظات كثيرة أنه ربما يكون الخارج هو الجحيم بالنسبة له؛ لذا فهو يتربص لهذا الخارج ولكل من به....خرجت بذلك عبير لطفي من حيـّـز الذاتية والفردية الذي اختارته نورا أمين ورصدت هموم رجل إزاء الحياة بتفاصيلها المختلفة، وأرجعت قهر هذا الرجل وهمومه لا إلى الأنثى، وبطريقة تراشق الإتهامات الشهيرة ولكن إلى المجتمع الذي يقهره ويقهر الأنثى معه، إنها تشترك هنا مع اختلاف المنهج والطريقة والرؤية مع عبير علي في أن المجتمع هو الذي يقهر الجميع، وأن الحياة العصرية اختصرت حياتنا وحولتها إلى شحنة قابلة للإنفجار من الأزمات والصراعات والهزائم.

**الخادمات: تكوينات جمالية معبرة صنعتها أجساد الممثلات..**

تصل أميرة شوقي في عرضها "الخادمات" المأخوذ عن مسرحية جان جينيه "الخادمتان" إلى حالة متميـّـزة من النضج الفني والفكري، فهؤلاء أربع سيدات يـُـعانين من القهر الواقع عليهن من قبل السيدة اللاتى يعملن عندها ، والقهر الواقع على السيدات يأتي من قـِـبل سيدة وليس رجل في حين أنه في الدلالة العامة فإن هذه السيدة التي تمارس أفعال الاضطهاد ضد بني جنسها يمكن تفسيرها أو رؤيتها على أنها رمز عام للقهر في حد ذاته.

إخراجياً قدمت أميرة حلولاً جمالية متميـّـزة؛ فالخادمتان في نص "جينيه" أصبحا أربع خادمات داخل عرض أميرة شوقي لتتيح بذلك لنفسها حرية مليء الفضاء المسرحي وإعادة صياغته بأجساد الخادمات الأربع، ثم ركزت على ما يمكن أن نسميه مسرح الصورة من خلال اعتمادها لمنهج البناء والهدم في تكوين الصورة المسرحية، تكوينها من خلال أجساد الممثلين بتشكيلاتهم وتكويناتهم الحركية، والإكسسوار كالشيلان، العصي، القماش، الحبال، صناديق صغيرة، بالإضافة للحظات الإضاءة الخاصة الكثيرة وهارمونية الألوان المناسبة للصراعات النفسية الداخلية لدى الخادمات وما أن تكتمل صورة تشكيلية حتى يهدمها العرض ليبدأ عبر سريانه تكوين صورة جمالية أخرى ، وهكذا ما بين تكوين الصور وهدمها يتخذ العرض جماليته الخاصة.

ويتخذ العرض هذا الفيض الشعري المليء بالصور الاستعارية الكثيرة التي تحيل السيدة المتسلطة لكائن خرافي يـُـمارس القهر، والخادمات لكائنات رقيقة قابلة للإنكسار ، كما أن هناك تحرر جسدي في تعامل أميرة مع نفسها كممثلة، ومع بقية الممثلات، هناك حيوية وإيقاع لاهث ، ويوجد شعور يصل إليك كمتلقي يدعوك للتأمل والتفكير ربما بسبب ذلك الحضور النسوي المتميز والذي يجعلك تشعر بالتعاطف تارة وبالتماهي أخرى مع ما يطرحه العرض من هموم ، تعاطف يجعلك تشعر بأن تيمة القهر المعروضة لا تخص المرأة فقط ولكن تخصك أنت أيضاً كمتفرج رجل، وذاك هو الحضور النسوي الذي نقصده والذي يشعرك بلمسة ما نسائية، متدفقة الرؤى، فواحة بالمشاعر ولها تفصيلات جمالية من السهل أن تدركها العين بسهولة.

**شريط أحمر : فاصل من التمرد**

تتجه سماء إبراهيم أيضاً في عرضها "شريط أحمر" إلى المونودراما، إنها تنطلق من الصوت الذاتي، المنفرد، لتقدم على إعادة صياغة العالم وفق منظورها الشخصي، ووفق رؤاها وقناعاتها الفكرية، إنها تمثل وتقدم تفسيراً عاماً داخل عرضها لكثير من الأمور التي لا يحكمها رابط معين أو تيمة بعينها، إنها تلقي بوجهات نظر خاصة بها إلى الحياة، ولا تدعي أن الأخذ بوجهات النظر هذه سيعيد التوازن المفقود لها هي شخصياً، إنها تتمرد على كل شيء ،على سياسات المنع والحد من الحرية الشخصية، على القهر المجتمعي الواقع عليها بتنويعات وتكرارات مختلفة، لذا فهي تمارس ما تراه حريتها داخل العرض، تصرخ، تبكي، تدخن، تقهر آخر / عروسة قماش مثلاً، تعطي نصائح، تنزوي وتبتعد، تصنع بهجة تارة وتحيلنا إلى حزن تارات أخرى....إنها محاولة للدخول إلى تفسير خاص للحياة وفق رؤية شخصية ترتاح هي شخصياً إليها، أو لنقل محاولة لإعادة التوازن المفقود وفق ما تراه صحيح من وجهة نظرها أو حتى محاولة إعادته عن طريق البوح المجرد.

**الكلمات المتقاطعة: تفسير المجتمع عبر الغناء والإستعراض.**

في عرضها الأول " الواغش " اختارت منى نص رأفت الدويري "الواغش" وقدمت له تفسيراً جمالياً خاصاً يعتمد على الشكل الشعبي في المرئي وكذلك المسموع، وقامت بإعادة صياغة أفكار العقل لا من عقلية نسائية ضد مجتمع ذكوري / أبوي ولكن من منطقة أن القهر يقتلنا ويختنقنا جميعاً رجال ونساء.

نفس المدخل للفهم قدمته من خلال عرضها الثاني "الكلمات المتقاطعة" لنجيب سرور....لاحظ أن اختياراتها لنصوص المؤلفين رجال، إنها تخرج عن الفهم الضيق لأنوثتها وتستبدله بفهم خاص لكونها إنسانة مقهورة يجمعها مجتمع واحد نصفه الآخر رجل مقهور أو مهزوم.

واختياراتها الإخراجية تعتمد على الإيهام في العرض الأول وعلى تواجد بنية عرض شعبية محكمة ، الجدّة أو التماسك هما ما يمكن أن يكون المفتاح الذي ندلف به إلى هذا العالم المتماسك شكليا والذى يعطى لنا الإنطباع بتهرء وتمزق العالم الواقعى مضمونيا وتماسكه شكليا..تلك علاقة تبادلية تعتمد على تفسير الشيء بنقيضة....وفى "الكلمات..." عبرت عن تمزق وتشييء العالم وبشكل مباشر، فقد إختارت نصا قائما على وحدات مشهدية تكاد تكون منفصلة أكثر منها متصلة، لذا فقد ظهر العرض وكأنه إسكتشات كوميدية ساخرة من الواقع بكل تناقضاتة والأغانى كانت قاسما مشتركا فى العرضين...

يبدو أن منى لا تستطيع رؤية العالم جماليا إلا عبر الغناء والميل للإستعراض، عبر الحركة الرشيقة والجمل الحوارية التى تحمل تكثيفا وجماليات خاصة، كما أنها تستطيع عبر حدسها الأنثوى أن تقود بمشاعرها لا بتسلطها فريقا من الفنانين الرجال لتصوغ منهم عالمها الفنى الذى يدين القهر بشكل عام وليس ذلك المتمثل فى رجل بعينه أو إمرأة بعينها..

**سمات عامة فى الإخراج المسرحى النسوي :**

هناك ملاحظات عامة تفرض نفسها عندما نتعرض للحديث عن مخرجات المسرح النسوي ، هذه الملاحظات تشترك فيها معظم المخرجات فى مصر وهى:

**1 ـ** كلهن يتدخلن فى كتابة النص المسرحى، سواء بكتابته من الأساس، أو بالعمل على تعديله، أو بالقيام بإعدادة سواء بالحذف أو بالإضافة.

**2 ـ** معظمهن ممثلات ومن ثم يأتى الإخراج المسرحى بعد ذلك، ربما ما دفعها إليه هو حب المرأة للظهور وإحساسها بنفسها، وطموحها اللامتناهى هو مايدفعها أولا للتفكير فى التمثيل في بداية مشوارها ثم يبدأ التفكير فى التحول للإخراج.

**3 ـ** هناك ميل للتفاصيل الإنثوية الخاصة بالهموم الذاتية بفكرة القهر الذكورى أحيانا، والقهر المجتمعى العام فى أحايين أخرى ، وهو مانجده يتردد على المستويين المرئى والمسموع داخل عروضهن.

**4ـ** هناك ميل أكبر من الرجل لتواجد الغناء داخل عروضهن.

**5ـ** هناك إعلان خفى عن أنفسهن، فهن يقدن فريقا من الرجال، ويبدين وجهات نظر وتدخلات فى كل مفردات العرض بدءا من الكتابة نفسها وحتى التلقى وشكل جلوس الجمهور أثناء مشاهدة العرض..

إذا هل يحيلنا كل هذا إلى تيار إخراجي مسرحى نسوى له مذاق خاص وقوام متمايز عن ذلك المسرح الذى يصنعه الرجال..؟ فى حقيقة الأمر لم نصل إلى هذا القوام المتمايز المتماسك والنكهة الخاصة لما يمكن أن نسمية المسرح النسوى، ولكن هناك تجارب كما قدمنا نستطيع أن نلمس داخلها تيارا شعوريا نسائيا خاصا، لكنه لا يتسم بالتجانس، ففى حين تنغلق بعض التجارب على الذاتية والهموم النسائية الخاصة نجد بعض التجارب الأخرى تخرج من أسر هذة الذاتية وتنطلق للهموم العامة، وفى حين ترى بعض المخرجات الرجل بأنه أحد الرموز المسببة للقهر، ترى الأخريات أن القهر لا يقتصر على رجل أو إمرأة، وإنما هو معني عام من الممكن أن يتجاوزهما معا لسلطة مؤسساتية إجتماعية مستبدة تقهر الجميع دون تمييز بين رجل وإمرأة، وعدم التجانس مرجعه أن التجارب الإخراجية النسائية تتسم بالفردية وبفكرة المشروع الشخصى لدى كل مخرجة فلكل منهن آراء ورؤى متباينة نتيجة حياة وثقافة مختلفة، لذا فمشاريعهم الصغيرة والتى تظهر على إستحياء من وقت لآخر بخلاف المخرج الرجل لا تنصهر فى بوتقة واحدة، لذا فهى لا يتاح لها تشكيل تيارا أو مدرسة إخراجية نسوية حتى هذة اللحظة، وربما يرجع ذلك لكونها تجارب فردية لا تستند إلى مشروع فكرى معين.

**ثانياً : كاتبات المسرح : الكتابة لإعادة التوازن ...**

برغم كل المحاولات التي ظهرت داخل المجتمع العربي لكي تنال المرأة استقلاليتها وحريتها إلا أنه يوجد تمزق ما داخل نفسية المرأة فما يقع علي كاهلها من ممارسات ضدها داخل المجتمع وما يقابله من كتابات تنظيريه تـقـول بحـريتها وباستقلالها يوجد خلل ما ، وهذا التمزق أو الخلل تساهم فيه عـدّة عوامل؛ منها ثقافة المجتمع الذكورية الراسـخـة في الذهن الجمعي منذ آلاف السنين، وكـل الممـارسـات التي تجمع بين المرأة والرجل في المجتمع العربي عادة ما يكون للأخير اليد العليا فيها ، ومن هذه العوامل أيضاً سلوك المرأة نفسها فهناك منهن من تستسيغ هذه النظرة، نظرة كونها إمرأة وترى فيها بعـكـس الأخـريات اللاتي ينادين بالحرية والاستقلال نظرة ترضيها، أو يمكن أن نقول أنها على الأقل تقنع بها ولا تسعى لتغييرها أو استبدالها ،ومن هذه السلوكيات رضوخ هذه المرأة لفكرة تحويلها إلى سلعة جنسية، انظر إلى مئات الإعلانات التليفزيوينية واللافتات والملصقات الدعائية في الشوارع ، ومن مظاهر هذا السلوك في الشارع المصري مثلاً مناداة الفتاة لأخرى باسم ذكوري وكأنها تحتمي به أو تشعر بالعار من أن لها اسم فتاة، أيضا ستجد أن كثيراً من نجمات المجتمع ينشرن صورهن عبر أوضاع مثيرة وملابس أكثر إثارة ، وكأن الواحدة منهن تقدم إعلانا عن نفسها ، إعلان عن سلعة نسائية لها مواصفات مثيرة، وهذا ما استغله منتجوا الميديا بأنواعها.

وقد انسحب هذا التصرف من الميديا للشارع، ولم يعد غريباً أن تذهب الفتاة بملابس عاديه لأستوديو التصوير لتستبدل ملابسها لتقدم أوضاع مثيرة ، وهذا التصرف ربما يرى البعض أنه من دواعي حرية المرأة، لماذا إذن نحجر عليها، وفي حقيقة الأمر لا يوجد حجر عليها ولا شيء من هذا القبيل، فهي حـُرّة في تصرفاتها لكن المرفوض هو أن تتدخل هذه المرأة بنفسها في تغييب مضمونها لتستحضر بدلاً منه صورتها الجسدية الأنثوية المثيرة، المطلوب منها إعطاء صورتها الإنسانية الحقيقية بغض النظر عن تصدير كونها سلعة جنسية ترى أنه يمكن استغلالها بشكل أو بآخر، هذه كلها وغيرها قناعات رسخت في الذهن الجمعي للمجتمع (نسائي وذكوري) لفترات طويلة، ربما تخلص الغرب منها بعض الشيء لكنها مازالت موجودة بقـوّة داخل المجتمع العربي.

إذاً الرجل والمرأة وبنسب متفاوتة تزيد بالطبع لدى الرجل قد ساهما معاً في صناعة هذه الصورة الإستلاكيه المستغلة للمرأة ومازال التمزق موجودا بين استخدام المرأة كسلعة سواء برضاها أو تحت وطأة إحتياجها وبين رغباتها الداخلية في التحرر كأخريات لم يتسلعن.

**مسرح غير مقصود لذاته :**

ربما كانت الرواية بما تشمله من أنواع مختلفة للقص تتيح للمرأة موجات مختلفة من البوح بما فيها كتابة آراءها، انفعالاتها، مشاعرها، رؤيتها للآخر/ للعالم، إنها تخرج من الخط الرئيسي للحكي لتفاصيل كثيرة ثم تعود إليه، لديها المساحات الكبيرة التي تضمن لها كل ما تريد أن تقوله أو تـُصـرّح به، لكن العالم المسرحي المعتمد على البناء المعماري المحسوب والذي يحتوي على الشخصيات والصراع و.... لا يستهويها بنفس القدر الذي يستهويها عالم البوح الروائي، المرأة أيضاً بطبيعتها تميل إلى الاستقرار، الدفء، الأمان، النعـومـة، التـفاصيل،....وكلها عوامل تظهر في عالم الرواية بأكثر ما تظهر في عالم المسرح، ربما كان ذلك عاملاً في إتجاه معظم المبدعات للرواية والقصة القصيرة أكثر من إتجاههن للمسرح، وهذا ما يُـفسر ــ إلى حـدٍ ما ــ قلة عدد كاتبات المسرح ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي ، ربما تتفاوت هذه الندرة من مكان لآخر فتجد أنها تزيد في مكان وتقل في آخر تبعاً للمناخ الثقافي .

وهذا بدوره يُـفسر ندرة كاتبات المسرح في مصر؛ فطوال العـقـــود الأربعة الأخيرة لم تظهر كاتبات للمسرح إلا فيما ندر، نستطيع أن نتعــرف مثلاً على بعضهن، هناك الجيل الأول منهن: جاذبية صدقي، صوفي عبد الله، مي زيادة، أمينة الصاوي، فتحية العسال، ليلى عبد الباسط، هدى جاد، نادية البنهاوي، نائلة نجيب،....حتى نصل إلى الجيل الثاني من مثل: نورا أمين، رشا عبد المنعم، ياسمين إمام ، شيماء عزت ، صفاء البيلي ، ناهد عز العرب، عفت يحيى، مروة فاروق، سماء إبراهيم ، دينار جمال ، ياسمين إمام ....وأسماء متناثرة أخرى.

وتقنيات الكتابة المسرحية لدى المجموعة الثانية من الأسماء ـ رغم تجاربهن القليلة ـ أكثر تمرداً ، ونقصد بالتمرد هنا الخروج من الدوائر المسرحية الكلاسيكية ؛ حيث نجد ازدحاما للمشهد المسرحي بالأفكار والرؤى، اهتمام خاص بوضع التفاصيل، كما نجد المونولوجات الطويلة، الذات النسائية المبدعة تكتب عن الحياة بنفس تعقيداتها وتداخلها وتشابكات أزماتها وتفاصيلها الكثيرة، هناك ـ إلى حدٍ ما ـ نفساً شعرياً يسود حالة الإزدحام هذه حيث الجمل القصيرة الموحية، التداخلات الحوارية، كسر تقليدية الجملة بفعل التقديم والتأخير بها وصولاً إلى بنية منقوصة للنص المسرحي، وهذه كلها سمات تخلو منها كتابة الجيل الأول؛ فمسرحياتهم ذات بنية كلاسيكية محبوكة بها مونولوجات كثيرة، أو جملاً طويلة ، كما توجد رؤية متماسكة للعالم ورؤية خاصة للمرأة الضعيفة، المقهورة، وتلك التي تشعر بالفقد والغربة، هناك شكل خارجي لكتابة لا يبتعد كثيراً مع مثيله عن تلك الكتابات المسرحية التي صنعها الرجل، هذا التماسك الشكلي والفكري لنصوص الجيل الأول يكشف عن هموم المرأة ومحاولة استجلابها لخلاص ما قادم ربما كان هذا الخلاص هو الرجل نفسه في بعض الأحيان.

أما في كتابات الجيل الثاني فتزداد نفس الفكرة من دون إلقاء اللوم على الرجل لأنه السبب المباشر لهموم المرأة وعذاباتها، وإنما تـُـحملن المجتمع كله بكل مؤسساته السبب في هموم وعذابات الرجل والمرأة معاً ، وهنا نلمح تغيـّـراً في الرؤى الكتابية النسوية المطروحة؛ فالمنحنى لم يمتد في إتجاه واحد وإنما توقف وأخذ إنحناءة جديدة مـُـغايرة بتغيـّـر أفكار وتقنيـّـات الكتابة وهموم اللحظة الحضارية الجديدة ، وهذا من شأنه أن يدفع في المراحل القادمة بتغيـّـرات جديدة تساعد على استمرار وتقويـّـة تيار الكتابة المسرحية النسوية في مصر.

والمتأمل لكل هذه الأسماء لا يستطيع في الجيل الأول منهن أن يلحظ أسماً نسائياً واحدا كان متفـرغـاً بالكامل للكتابة للمسرح، وبالتالي لا يوجد من بين هذه الأسماء ما يقف على نفس القامـة التي يقف عليها رواد نهضتنا المسـرحـية في مصر من الرجال كـ: الحكيم، دياب، رومان، فرج، وهبة، عاشور،....وعليه يمكننا أن نوجز عـدّة عوامل أدت إلى عدم وجود حركة نسائية في التأليف المسرحي تقف علي قدم المساواة مع إنجاز الرجل في نفس المجال ، منها:

1. النفـس السـردي والحـكـائي الـذي تفضله المرأة بما يحتوي داخله على عناصر البوح هو ما جعل المرأة تتجه للرواية بدلاً من المسرح، وهذا ما يفسر كثرة إنتاج فتحية العسال في مجال النص التليفزيوني أكثر من إنتاجها المسرحي، وكذا اهتمام نورا أمين بكتابة الرواية وطبعها في حين لا تهتم بمثل ذلك في المسرح،...!
2. انشغال المرأة بأمور أخرى وتركها المسئولية للرجل في أن يُـصـوّرها كما يشاء كما فعلت روايات وقصص إحسان عبد القدوس وأشعار نزار قباني.
3. سطـوة المجـتمـع الـذكـوريـة جـعـلت المرأة تشعر أن أي محاولة لها لن تسفر عن شيء ذي بال؛ لذا فقد آثرت السلامة ولم تقم بأية محاولة.
4. المناخ الثقافي، الاجتماعي، السياسي، الإقتصادي،....كله ساعد على وجود هذه السطوة الذكورية، وهذا الاستسلام الحتمي النسوي.
5. رغبة المرأة الكامنة معظم الوقت في أن يأت رجل ليُـخلصها من آلامها ومن وضعيتها كمخلص لها وينقلها إلى مكانة ووضعية جديدة، إنها تفكر في أن يأت رجل لا في أن تقوم هي بهذا الدور.
6. مساهمة المرأة في خلق المجتمع الذكوري وموافقتها النسبية في أن تـُحـوّل نفسها إلى سلعة جنسية ــ كما قلنا ـ .
7. الأنشطة الذهنية الإبداعية لا تستهويها بالقدر الذي تستهويها فيه الأنشطة اليدوية.
8. نظرة المرأة السلبية للعالم كما تقول ثلاثة من عالمات النفس الأمريكيات، فمثلاً ترى روث ملتون عالمة النفس الأمريكية كنتيجة لأحد أبحاثها أن "المرأة تلجأ إلى الحمل هرباً من مسئولية العمل وتحدياته وبحثاً عن الشعور بأن هناك من يحتاج إليها" (1)، كما تؤكد أيضا عالمة النفس الكسندرا سايمونز والتي رصدت " تمزق المرأة بين أدوارها المختلفة ورغبة العقل الواعي في الشعور بالاستقلالية التي تغلف رغبات اللاوعي الذي يبحث عن الأمان والحماية من خلال مفردات الطفولة وظل الرجل" (2)، وتضيف عالمة النفس جوديث برادويك على كل ما ذُكر "سلبية المرأة وافتقادها للثقة بالنفس والخوف من النجاح واتخاذ القرار والمبادرة ـ وأرجعت ذلك ـ لظروف التنشئة الإجتماعية والثقافية والميراث الإنساني الطويل الذي يحدد منذ البداية لكلٍ من الجنسين أدواره وسلوكياته والمتوقع منه...." (3)
9. تصوير المرأة لنفسها داخل كتاباتها، فهي تـُصـوّر نفسها ضعيفة، مهزومة، مستسلمة، تحتاج إلى الأمان، والذي يتجسد أمامها في صورة الرجل أو المال، وشعورها بأن الحرية التي تسعى إليها هي منطقة شائكة ومحفوفة بالمخاطر وحتماً ستدفع المرأة ضريبة هذه الحرية التي تسعى إليها، وذلك كما نجد مثلاً في مسرحية الكاتبة الأمريكية صوفي تروديل " الآلة البشرية " والقول ينطبق تماما علي المجتمع المصري في الكثير من محافظاته ، وكذا المجتمع العربي ، وهي تقول: " عبرة المسرحية هي أن الفتاة لم تكن تملك من أمر نفسها شيئاً، ظلت طول حياتها مسيرة تخضع للضرورة، وتذعن للنظام والقانون، لا تستطيع أن تفعل ما تريد، في مـرّة واحدة....مـرّة واحدة فقط....تحررت، فعلت ما أرادت أن تفعله، فاستجابت لنداء الحب وتمتعت بحريتها، فدفعت ثمناً لهذا الاستمتاع....حياتها...! " (4) هذا هو جزء من النظرة الكامنة لصورة المرأة في ذهن المرأة نفسها والتي تصدرها في كثير من كتاباتها الإبداعية.
10. الرجل نفسه في كتاباته الإبداعية وممارساته العامة في مناحي الحياة المختلفة لا يسعى لتغيير صورة المرأة، فمعظم الرجال تروقهم هذه الصورة، وقليل منهم من يتصدى لتغييرها، وهذا القليل لا يُـشكل ظاهرة كما تشكل النسبة الأخرى ظاهرة الرضا عن الصورة القائمة.
11. الإيمان بدور المسرح في التغيير قيمة متذبذبة في نفوس الكثير من العاملين في مجال الحقل المسرحي، وبخاصةً في ذهن المرأة، لذا فهي لا تكتفي بالكتابة للمسرح وإنما تتجاوزه لأنشطة إبداعية أو ممارسات إجتماعية وسياسية أخرى كما نرى في حالات: أمينة الصاوي، جاذبية صدقي، صوفي عبد الله، فتحية العسال، نورا أمين،....فالمسرح لديهن غير مقصود لذاته بقدر ما هو مقصود من أجل خدمة أهداف أخرى سياسية كانت أو إجتماعية أو حتى من أجل تبوء مكانة إجتماعية ما لدى بعضهن، وهذا لا ينفي بأي حال قيمة هذه الكتابات، وهذا ما يُـفسر أيضاً وفي المقابل قلة كتاباتهن حتى أن المسرح ليذكر عند ذكرهن كأحد الأنشطة اللاتي يقمن بها وليس النشاط الأساسي.

وربما هذا يُـفسر وجود الكتابات الإبداعية النسوية عقب ثورات التحرر، الحروب، والهزات الإجتماعية العنيفة على مختلف درجاتها، فالنساء لحظتها يُـحاولن اغتنام الفرصة ليعبرن عن ذواتهن بدلاً من ترك هذا التعبير برمته للرجل، وخروج المرأة لسوق العمل أثناء الحرب العالمية، وذلك بسبب وجود الرجال في الحرب هو ما دفعها لأن تعبر عن نفسها أدبياً وفنياً وبشكل معلناً، والهزات الإجتماعية العنيفة هي ما تجعل المرأة تعلن عن نفسها أيضاً إبداعياً، وحالة الاستقرار الكاملة داخل المجتمعات تصيبها بالجمود لدى الجميع فما بالنا بالمرأة، والإبداع النسوي أيضاً خرج " ليجيب على سؤال التعيين دون وكالة، وبشكل علني في مواجـهـة الثقافة المهيمنة وتجلياته، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذرياً عن لغة كراسات الشكاوي، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الإمتثال والإذعان ويُـرسخ الإحتجاج والتمرد...."(5)، فالمرأة المبدعة داخل المسرح المصري ومن ثم العربي تنتج مسرحاً لكي تثبت وجودها وتؤكده، لكي تـُغيـّر مفاهيم رسخت في الأذهان لفترات طويلة، لكي تقدم آراء ووجهات نظر في الصراع الذكوري / النسوي، لكي تطرح صورة جديدة لها، وذلك برغبة صادقة منها أكثر من رغبتها في تقديم إسهام مسرحي فني وفكري.

**النسوية الغائبة :**

فكرة النسوية المطروحة في مجال المسرح هي فكرة غير محددة تحديدا قاطعا فهل المقصود بها تلك الكتابات التي تقدمها المرأة ؟ أم تلك الكتابات المعبرة عن حقيقة صورة المرأة ووضعيتها داخل مجتمع ما....؟ أم هذه الكتابات التي تتبنى قضايا المرأة أياً كانت...؟ وذلك بغض النظر عن نوعية الذي قدم هذه الإبداعات رجلاً كان أو إمرأة، وبناءاً على ذلك تبدأ الدراسات الأدبية والمسرحية تحديداً فهمها منذ البداية لفكرة النسوية، وعليه تبني مساراتها البحثية بعد ذلك، كما أن المتابع للكتابات الإبداعية يلحظ :

1. وجود كتابات نسوية تتبنى قضايا المرأة التحررية.
2. وجود كتابات نسوية تتبنى قضايا المجتمع ككل.

وبالتالي لا توجد ويشكل قاطع تلك الكتابات التي تدعو لتصنيف وتحييد إبداع المرأة ووصفه بالنسوية ، فـالرجل يتبنى هو الآخر في بعض أعماله قضايا المرأة التحررية وغيرها تماماً كما تتبناها المرأة نفسها ، بل ربما تزيد كتابات الرجل في هذا الشأن عن كتابات المرأة ، لكن الشائع والذي بدأ يرسخ في الذهن الجمعي العالمي أن مفهوم النسوية يُـطلق على مجموع ممارسات وكتابات المرأة الإبداعية وبالتالي نطلق مصطلح المسرح النسوي على النصوص المسرحية التي تكتبها النساء، وبالتالي خرج علينا ومن داخل هذا المسارات تفرعات كثيرة تـُحاول البحث داخل هذا السيـاق عـن نقد نسائي، إخراج نسائي، سينوغرافيا نسائية،....إلخ في محاولة لزيادة التعقيد أو لنقل زيادة الحضور الفاعل والمسرحي للمرأة، وهذا هو تعريف المسرح النسوي الذي سنعتمده في تطبيقنا علي مجموعة من النصوص المسرحية التي أنتجتها المرأة، في محاولة منا عبر هذا التطبيق البحث عما يمكن أن يوجد من سمات مسرحية نسوية، ومضامين وأفكار و.. و.. نخص عوالم المرأة بأكثر مما تخص عوالم الرجل، أو لنقل هي محاولة للكشف عن الرؤية النسوية للعالم التي تضمنها هذه الكاتبات لإبداعهن في مجال المسرح.

**سبعة أصابع في اليد :**

ربما تكون هذه هي الفكرة المسيطرة داخل جزء من ذهن المرأة عندما أقدمت على الكتابة المسرحية، إنها تريد أن تظهر داخل العالم وفي يدها سبعة أصابع في اليد بدلاً من خمسة، إنها تريد أن تتجاوز وضعيتها وسجنها الإجتماعي وإطارها الأخلاقي والمعرفي لتقدم صرخة ما من خلال كتابتها المسرحية تعلن عن وجودها وحضورها الفاعل، ولتلغي بذلك هـوّة المسافة المتخلقة بفعل ظروف كثيرة بينها وبين الرجل، وعلى ذلك تصبح الكتابة أعمق، وفي محاولتها هذه للتجاوز تطمح في أن تصبح رمزاً لكل جنسها، إنها تحملهن فوق كتفيها وهي تسير في طريق هذا التجاوز والانفلات من الأسر الإجتماعي الراسخ منذ القدم، أو ليكن تعبيرنا صادقاً فنقول أنها تتقدم جنسها في طريق هذا التجاوز كقاطرة تنوير تجر وراءها بقية عربات القطار، وربما نلحظ هذا من الإهتمام الذي ظهر لدي بعض المشتغلات بالمسرح بالعمل السياسي والإجتماعي كـ: فتحية العسال، فريدة النقاش ،....وعلى هذا تصبح الكتابة سواء كانت في حقل النصوص المسرحية أو النقد المسرحي تأتي إلى جوار الأدبي بالسياسي، الأخلاقي، الفلسفي، التاريخي، التنويري، التعليمي، ومحملة بالآراء ووجهات النظر في كل أحوال المجتمع وقضاياه الخاصة والعامة، وما المسرح في هذه الحالة إلا مجرد نقطة إنطلاق لما هو خارج عنه.

وفي دراستنا هذه اخترنا مجموعة من النصوص المسرحية مما توافر لدينا حاولنا فيها أن تغطي ــ بقدر الإمكان ــ الرؤية المسرحية النسوية داخل مصر، ولكي تكتمل الصورة واختلافاتها في العالم عنها في مصر أخذنا نموذجين من المسرح العربي وآخر غربياً لنرى الاختلاف النوعي في النظرة، حاولنا أيضاً في اختيارنا مـراعاة فكرة الأجيال، وهذه النصوص هي: نساء بلا أقنعة / فتحية العسـال، نصف حي ونصف ميت / نادية البنهاوي، ثمن الغربة / ليلى عبد الباسط، جنون عادي جداً / مروة فاروق، البديل / باسمة محمد يونس من الإمارات، القناع / مجد القصص ونوال العليّ من الأردن، صورة ماريا / ليديا شيرمان هوداك من كرواتيا...

وعبر القراءة المتأنية لهذه النصوص يمكننا أن نلحظ بعض الأفكار المسيطرة عليها من مثل:

* ***نفي الرجل :***

بنظـرة عـابـرة عـلى هـذه النصوص السبعة التي تحت أيدينا يظهر لنا ومن دون جهد أو عناء أو محاولة تأويلية نسعى إليها لفرض وجهة نظر معينة محاولة نفي الرجل، ففي نص مسرحية فتحية العسال " نساء بلا أقنعة " نجد وقبل أن ندخل إلى عالم النص المسرحي إهداءاً تقول فيه: " إلى غدي، مستقبلي، حريتي، ثورتي " ثم تردف: " إلى صديقتي وابنتي صفاء....واحدة من جيل قادم، في مجتمع حر لا يشك يجيء...." ثم تكمل إهداءها بقـول: " لم أرث عن أمي قيودها، وإليك هذه المسرحية ــ تقصد ابنتها ــ حتى لا ترثين قيودي...." (6) فهذا الإهداء منغلق على وجود المرأة، سواء كانت هذه المرأة هي الكاتبة أو ابنتها / جيل المستقبل أو الجدة بما تمثله من مجتمع القيود القديم، ولا وجود أو ذكر للرجل داخل هذا الإهداء، وإذا ما تجاوزنا صفحات المقدمة التي كتبها فؤاد دوارة لنصل إلى صفحة الشخصيات سنجد أن البطولة الدرامية داخل عالم النص للنساء [ المؤلفة ــ المطلقة ــ الزوجة ــ الأرملة ــ الفتاة ــ....] هذا في مقابل بعض الأدوار الهامشية للرجال مثل شخصيات [ الزوج ــ الحبيب ــ الشاب ــ الأب ــ....] وفي إشـــــــــــــارة واضحة لهذا النص تقرر فتحية العسال في ملحوظة تضعها أسفل صفحة الشخصيات تقول فيها: " كل أدوار الرجال يؤديها ممثل واحد " (7)، هذا بالاضافة إلى أن بناء المسرحية نفسه يقوم على حالة من الحكي والفضفضة تضطلع بها مجموعة من النساء يتم استحضارهن عبر شخصية المؤلفة يخرجن من خيالها ليمثلن شرائح المجتمع المختلفة، ومن خلال مناقشاتهن والحوارات الكثيرة التي تدور على ألسنتهن تقوم كل واحدة منهن بتقديم تجربتها داخل المجتمع، وبتمام عملية الحكي تكون هذه الشخصيات الدرامية قد قدمن محاكمة نسـوية للمجتمع الذكوري، محاكمة نسوية تصب غضبها على المجتمع الذكوري الذي تهيمن عليه الثقافة الذكورية، والرجال داخل النص مهمشون كشخـصيـات دراميـة بـالـرغـم من وجودهم الفاعل في أذهان الشخصيات النسائية، وفي نص " ثمن الغربة " لـ ليلى عبد الباسط نجد الشخصية الدرامية الوحيدة الموجودة هي شخصية " بدرية " بينما الشخصيات الدرامية الأخرى يتم استحضارها عبر حالة الحكي التي تقدمها " بدرية "، فهم مجرد أصوات تمي نفي أجسادها، وحالة الحكي النسوي هي التي تستحضر هذه الأصوات، فـ " بدرية " هنا هي المركز تماماً كما كانت المؤلفة في " نساء بلا أقنعة " هي المركز أيضاً بينما تصبح كل الشخصيات الأخرى مجـرّد ذرات تدور حول هذا المركز كما في " ثمن الغربة " أو خارجه من هذا المركز كما في " نساء بلا أقنعة "، والرجل في " ثمن الغربة " منفي منذ اللـحـظـة الأولى وحـاضـر كجـثـة فـي نـهـاية الأحـداث؛ فـ " بدرية " تقـدم لنـا حـكايتها والتي دعاها إلى ذلك الأرق الذي تـعـوّد أن يُـصاحبها في معظم ليالي الوحدة التي تقضيها وزوجها غائب، فالرجل / الزوج هنا مغادر لفضاء الحكي، موجود عبر استدعاء الحكي له، موجود بالصوت، بالتذكر، لكنه فيزيقياً خارج اللعبة، والمرأة هنا تحضر بكل قوتها داخل النص، تحكي عن مشاعرها، احتياجاتها، مخاوفها،....في مونودراما طويلة وصورة الرجل / البطل / الزوج رغم حضورها المتخيل غائبة، وصورة الرجل الآخر داخل القرية مرادفة لصورة الذئب الجائع، الذي يريد نهش المرأة / الفريسة لمجرد غياب زوجها، وحضور الرجل في النهاية داخل المسرحية يعني الموت، فقد جاء الزوج " محمود " من السفر، ولكنه جاء جثة في صندوق، قتلته الغـربة، وموت الزوج في النهاية يظهر كما لو كان دعوة من الكاتبة لإعادة صياغة حياة الزوجة " بدرية " من جديد وبدون رجل، يجب أن تستشعر " بدرية القوة المتمثلة في الرجل في نفسها بدلاً من أن تظل تنتظرها لسنوات أخرى...

أما الرجل لدى نادية البنهاوي في نص " نصف حي ونصف ميت " فإنه كما يُـعبر العنوان هو رجل نصف حي ونصف ميت، أو العكس، فالشخصية الرئيسية " رؤى " تقع في منطقة تشبه الحد الفاصل بين الحلم والواقع، فقد جاءت " رؤى " إلى العالم لتلقي عليه بالأسئلة، ربما لا توجد إجابات....يوجد فقط السؤال، " رؤى " وكما يُـوحي اسمها هي مجرد نظرة تساؤل إلى العالم، والرجال من حولها إما أنصاف أموات أو أنصاف أحياء كالأب الذي تستحضره لتتفاعل معه ثم تغيبه وقتما تشاء، وكالشيخ الذي يُـقدم الصورة النمطية التقليدية لرجل الدين المتجمد، هو الآخر نصف حي لأنه لا يرى الصورة الكاملة للحياة، وهكذا فقط التي ترى الصورة الكاملة هي " رؤى "....

أما في مسرحية " جنون عادي جداً " لمروة فاروق (8) فالرجل حاضر داخل الأحداث ولكنه حضور ناقص، حضور يشبه الغياب ويؤكد في المقابل حضور المرأة، فالنص يُـصـوّر حالة رجل يتخيّـل وجود العديد من الأشخاص الذين يُـراقبونه، يخرجون إليه من المرآة في ليلة زفافه ليمنعونه من إتمام عـُرسه، وبالتالي يُـصاحبونه بعد ذلك في مسيرته داخل النص هذا بالرغم من محاولات الزوجة، الطبيب النفسي،....من معالجته إلا أنه يظل في توهماته حتى النهاية إلى درجة أن يُـصبح هو نفسه واحداً منها وذلك بأن يُـحاول في النهاية اختراق المرآة بجسده، إذاً الرجل حاضر لكنه بدون العقل الكامل الذي يؤكد وجوده، في حين أن المرأة حاضرة بكل قوتها الجسدية والعقلية، إنها أيضاً حالة أخرى من مفي الرجل في مقابل الحضور الطاغ للمرأة...

وفي نص مسرحية " القناع " للأردنيتين مجد القصص ونوال العليّ نرى صورة أخرى من نفي الرجل ومحاكمته على ما اقترفته من ذنب في حق المرأة بتهميشها وقمعها واضطهادها، وكذا تحويلها إلى مجرد سلعة، وسلعة جنسية بالتحديد من خلال استخدامها مثلاً في الإعلانات والفيديو كليبات التي تعرضها على هذا النحو، لكن القصص في نصها الذي كتبته معها الشاعرة الأردنية نوال العليّ تتجاوز فكرة محاكمة الرجل إلى محاكمة المرأة أيضاً لأنها هي التي ساهمت بجزء ما في تهميش وتسليع نفسها....

أما نص " البديل " للإماراتيـة بـاسمة يونس وهو من منشورات دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة 2001م فحالة نفي الرجل فيه تظهر بصورة مختلفة، فداخل المجتمع الخيالي الذي ترسمه الكاتبة للحاكم الطاغية الذي يُـقرر إقامة تمثال له بالحجم الطبيعي آمراً الجميع باحترامه وتقديسه وكأنه هو، والمفارقة هنا أن التمثال هو الذي يحقق الحضور الطاغ داخل النص بينما يُـهمش الحاكم نفسه، فالحاكم بلا قلب، بينما التمثال له من المشاعر والأحاسيس ما يكفي لجعل الجميع يحبونه، إذاً لقد ساهم الرجل / الحاكم نفسه في تغييب صورته الحقيقية باقدامه على خطوة صناعة تمثال له، وهذا ما أرادته الكاتبة تغييب الرجل وحضور تمثالاً بديلاً عنه، ولذا رمز كبير ربما يكشف عن هاجس خفي لدى الكاتبة في تغييب صورة الرجل / المستبد، والذي يمثله الحاكم هنا، واستحضار صورة تمثال كبديل عنه، تمثال به بعض المشاعر خير من رجل لا يمتلكها

أما صورة الرجل في نص " صورة ماريا " للكاتبة الكرواتية ليديا شيرمان هوداك فهي مرادفة لصورة المغتصب أو في أحسن الأحوال صورة الرجل الطيب المحب الغير قادر على النصر والمتمثلة في شخصية " ماتو "، فالنص الذي تقدمه ليديا شيرمان، يُـقدم صورة لانتهاك إنسانية المرأة، انتهاك عقلها، جسدها، انسانيتها،....ويرسم صورة نفسية مـُعبرة لهذه المرأة المُـغتصبة، أضف إلى ذلك مدى الأثر النفسي السيء المتصاعد داخـلهـــــــــــا جـرّاء اكـتشــافـهــا بأنها تحمل جنينا كنتيجة غير متوقعة لهذا الإغتصاب، المرأة هنا تؤكد بحضورها معاني الإمتهان، والرجل رغم إنتفائه الجسدي من الحـضـور داخـل النـص إلا أنـه حــاضر بقـــوة فيه يمثل معاني القسوة، الجبروت، الإغتصاب،....حاضر بفعل إستحضار " ماريا " له، والنص كله وبدءا من العنوان يقرر حضور المرأة الطاغي " صورة ماريا " في مقابل هذا النفي المتعمد للرجل والذي يعني وجوده أشياء كثيرة أهمها الحرب بكل معانيه...

* ***الشخصية الدرامية مركز العالم :***

في كل هذه النصوص السبعة حضور المرأة داخل النص يمثل المركز، قلب هذا العالم المسرحي بينما حضور الرجل يكون تاليا لحضور المرأة، يكون بمثابة الذرات التي تدور حول النواة، وحضوره يتم غالبا عبر إستحضار المرأة له، فهو غائب إلي أن تستحضره المرأة ففي " نساء بلا أقنعة " لفتحية العسال الرجل يحضر عبر الحكي، حكي المرأة / المؤلفة، وخلال مسيرة حكيها تستحضره وقتما إرادت وتغيبه أيضا وقتما أرادت، وحضوره لا يعني فعالية معينة، إنه مجرد حضور هامشي ولنتأمل مثلا الحوارات التالية:

" الفتـاة : إنتي فكرتيني بأمي إللي عايشة مع أبويا وهيه أرملة...

الأرملة: (تشهق) عايشة مع أبوكي وهية أرملة....كلام إيه ده...؟

الفتـاة : الست إللي ما يبقاش ليها رأي في الحياة تبقي أيه.. ؟ " (10)

فالرجل هنا وجوده يعني الأستبداد، ويعني ألا تصبح والدة الفتاة لها رأي يمكنها أن تعبر عنه، لذا فقد غيبت والدة الفتاه هذا الرجل من ذاكرتها وأصبحت تعيش معه وهي تتعامل برغبة ملحة تنطلق من داخلها علي أنه غير موجود....وتمتلئ المسرحية بمثل هذه الحوارات والتي منها أيضاً:

" الفتاة : بتحبيه.. ؟

الزوجة : عايشة معاه

المطلقة : بتقولك بتحبيه.. ؟

الزوجة : بيصرف عليه..

الأرملة : بتقولك دلوقتي بتحبيه.. ؟

الزوجة : دلواقتي بقي عشرة عمر.. " (11)

إذاً المـرأة كشخصية درامية هي التي تقدم صورتها عن العالم، هي التي يتمحــــور حولها هذا العالم، وهي التي تحـاكـمـه داخل النص لنر مثلاً شخــصية المؤلفة داخل النص وهي تحادث قلمها فتقول له: " لو جبنت أنا....أمام أطـنـان البـلاهـة والعـجـز....والتخلف والعبودية المتراكمة عبر التاريخ....تمرد ــ تخــاطب القـلـم ــ تمـرد وأنـفـذ إلى أعـمـاقي حيث لا كذب ولا تزييف...." (12)

وفي نص " ثمن الغربة " لـ ليلى عبد الباسط المرأة " بدرية " هي أيضاً مركز الأحداث...! إمرأة وحيدة وسط الليل تناجي نفسها، تكشف عن مشاعرها، تستحضر صورة الرجل الغائب وصور آخرين من حوله، العالم المتحرك من حولها عبارة عن صور ذهنية يستحضرها الحكي، عبارة عن أصوات ليس لها أجساد، إنها المركز ومن حولها يدور العالم، ورغم ضعف هذا المركز إلا أنه الوحيد الذي يتصدر الصورة " الست مننا مهما كانت ضعيفة "، " أصل الضعيف لمـّا يحس بالظلم ويقاوم بيبقى وحش " (13)، " الست مننا مهما كانت ضعيفة " (14)، " دا أنا لو ليّـا مليون دراع، والمليون لهم مليون....ما أقدرش من غيرك ــ تخاطب زوجهـــــا الغــــائب ــ " (15)، المركز هنا يتميّـز بالهشاشة إلا أنه هو الذي يُـحرك العالم الدرامي ويفرض رؤيته عليه، ويتجاوز ذلك ليُـقدم أيضاً صورته عن الرجل / المركز القوي الغائب، والذي أصبح بفعل غيابه مركزاً هامشياً يدور حول المركز الضعيف / الحاضر المتمثل في المرأة / بدرية والتي نراها تـُصـرّح بأن مجتمع النص الدرامي لم يعد به رجالاً " البلد ما عدش فيها رجالة، كل اللي فيها نسوان وعيال " (16)

وفي " نصف حي ونصف ميت " لـ نادية البنهاوي نجد أن " رؤى " هي المـــركز، فبها يبدأ العالم الدرامي خيوطه وبها ينتهي، والشخصيات [الأب ــ الزوج ــ الشيخ ] كلها مجـرّد أفكار وأنماط تدور من حولها، فالنص يُـقـــــــــدم رحلة داخل فضاء مجتمعي غير محدد المعالم تقابل فيه " رؤى " أباها الذي مات من قبل، وتستحضر زوجها لتعيد محاكمته، وتقابل الشيخ/ المـــؤسسـة الدينيـــة لتـُلقي عليه بأسئلتها الوجودية، وبهدم " رؤى " المركز ينهدم بقية العالم الدرامي من تلقاء نفسه فوجوده تال لوجودها...

أما في نص " جنون عادي جداً " لـ مروة فاروق، فالمرأة هنا والتي تمثلها " هي " هي المركز العاقل الذي يدور من حوله جنون الزوج وبما يستحضره هذا الجنون من شخصيات وهلاوس و....و....المرأة هي المركز القوي القادر على الفعل، النصح، الرؤية، وهو المُـغيّـب عقلياً، والتائه وسط هذه الهلاوس التي تنتابه...

نفس الشيء بالنسبة لنص مجد القصص " القناع " فالمرأة هي التي تقوم بفعل المحاكمة للرجل، ولنفسها، هي التي تطلق العوامل الداخلية لها وتتحكم في سير هذا العالم الدرامي، لتمتد أياديها بعد ذلك وعبر إشارات النص إلى خارجه...

أما في نص مسرحية " البديل " لـ باسمة يونس، فالرجل الحاكم غائب، وتمثاله هو الذي يُـحقق الحضور، وإذا كان " السيد " كمركز للأحداث في البداية قد تم إزاحته ليُـحقق تمثاله الحضور بدلاً منه وبالتالي يُـصبح مركزاً للأحداث إلا أنه وبموته في النهاية يؤول المركز بالتالي إلى المرأة في النهاية...

أما في نص " صورة ماريا " فالمرأة هنا هي التي تقوم بفعل السرد واستحضار الماضي ومن ثم تجسيده على هيئة صور للمتلقي، كل الأفعال تتم من خلالها أفعال الحكي، الاستحضار، التجسيد تتم من خلالها، إنها محور هذا الفضاء الدرامي والذي لا معنى لوجوده بغير وجودها...

* ***السرد وبناء عالم من التفاصيل :***

ربمـا يكــــون العـــالم الروائي بخواصه السردية أرضية خصبة لاجتذاب المرأة المبدعة ــ كما قلنا ــ بأكثر من العالم المسرحي، ولذا فالكتابة للمسرح " ليست من المجالات التي تفوقت فيها المرأة " (17)، فالعالم المسرحي بناءاً هندسياً مقتصداً يتجاوز التفاصيل التي لا تهم في مقابل الاهتمام بالخط الرئيسي للأحداث والأفكار، وهذا الاقتصاد الدرامي المـُحكم ربما لا يتناسب مع " طبيعة المرأة التي لا تستطيع الانفصال عن ذاتها، ومن ثم تعجز عن تقديم النظرة الموضوعية اللازمة لنجاح المسرحية " (18) لذا فأحد سمات كتابة المرأة هو هذا النفـس السـردي المستمد من طبيعة المرأة، والموجود كسمة رئيسية في كتابة الرواية، والتي يكـثـُر عـدد النساء من كتابها، بأكثر من عدد النساء اللاتي يكتبن للمسرح، ففي " نساء بلا أقنعة " هناك نفس سردي يُـحيل الأحداث كلها إلى ما يُـشبه المونولوج الطويل، فالمؤلفة / الشخصية الدرامية الرئيسية لهذا العالم الدرامي تظهر من البداية منفردة تتحدث عن بعض الأفكار المجردة عن الخير، الشر، الحب،....ثم تبدأ في " رقصة تعبر عن آلام المخاض، تتلوى في ألم عميق،....تخرج أنفاسها من أعماقها بصعوبة، فجأة تصرخ صرخة مدوية تخرج على إثرها ثلاث نساء...." (19) إذاً هذا العالم الدرامي ينسج خيوطه من داخل النفس السردي للمرأة، ويدور النص المسرحي في فلك مجموعات حوارية ونقاشات تقوم بها هذه المجموعة من النساء [ المؤلفة، المطلقة، الأرملة، الفتاة ] وتظهر جميعاً كما لو كانت مــونــــودراما ــ رغم تعددية شخصياتها لها نفس سردي يهتم بالتفاصيل ولا يُـعطي للبناء الهندسي الدرامي إقتصادياته وما يستلزمه من تكثيف، فالمسـرحية " تنطوي على درجة عالية من الإنشائية والخطابية الميلودرامية " (20)، وعليه يمكننا أن نقرر أن النفس السردي فيها للشخصية الجمعية للمرأة يعلو كثيراً على الصراع الحادث داخل العالم الدرامي، والمفترض حدوثه هو العكس...

أما ليلى عبد الباسط وليديا شيرمان في مسرحيتيهما فقد آثرتا السلاما وكتبتا مسرحيتيهما على هيئة مونودراما؛ حيث تشعر في " ثمن الغربة " داخل المونودراما بالنفس السردي لـ " بدرية " وهي تحكي عن الحاضر وتستحضر الماضي وتحاول عبر ذلك استشراف صورة للمستقبل، هذا النفس السردي لا يخلو من تفاصيل أخرى تخص مشاعرها، وتخص رؤيتها للعالم من حولها وكذا وجهات نظرها في كل ما هو حولها، وفي نص " صورة ماريا " تتخذ ليديا شيرمان من سمات القص الكثير، فهي تبتعد كثيراً عن العالم المسرحي لتقيم بناء سـردهـا الروائي حتى أنك تشعر في لحظات كثيرة أنك أمام عالم روائي ضل طريقه إلى المسرح، النص المرافق أيضاً ــ الموجود بين الأقواس ــ يُـشعرك نفس الشعور، أنك أمام عالم روائي؛ المقاطع فيه تتداخل بهندسية ونظام محكم، نظام يتداخل فيه السردي / الروائي بالمسرحي، ولنأخذ مثلاً هذا النص الموازي مما ورد بين الأقواس: " تبدأ في التصرف بصورة جادة، تضع الفرشاة جانباً وتمسح يدها، تفكر برهة....تتخذ قراراً....تتجه إلى المنضدة الجانبية للفراش، تفتح الدرج، تبحث عن شيء....تـُخرج أشياء لا قيمة لها إلا لمن لا يمتـلك أي شيء....بعـــــــض الملابس الداخلية تطويها وتضعها في كيس بلاستيك أخرجته من الدرج، وبينما تنحني على المنضدة الجانبية ترفع رأسها بين الحين والآخــر كما يفعل طائر عند الشرب ثم تواصل عملها...." (21) المقاطع السردية أيضاً تتقاطع فلا تشعر بفرق كبير عند خـروجـك مـن قـراءة مثـل هـذا النـص المـوازي ونـص المتـن؛ فـمثـــــلاً نص المتن التالي لهذا النص الموازي يبدأ بـ " في الليل جاءوا إلينا، اقتحموا الباب فجأة وبسرعة اندفعوا للداخل...." (22)، ومما يؤكد ظهور هذه السمة السردية هذا الاهتمام الكبير بالتفاصيل وبالدخول إلى سرد الأحداث وبشكل متقاطع يستحضر الأزمنة المختلفة، وهو ما يُـقرب هذا العالم من الرواية بنفس القدر الذي يُـقربه من المسرح...

هناك نفس سردي يظهر وبشكل أقل وضوح في " نصف حي...."، " القناع "؛ فـ " رؤى " في " نصف حي...." تعـيـد صياغــة وتشكيل العـــــالم الدرامي وفق رؤاها وتخيلاتها، وهو ما تفعله المرأة الجمعية في " القناع "، أما في " البديل "، " جنون عادي جداً " فـتقـل جداً هذه السمة فيما عدا ما يمكن أن نجده من بعض المونولوجات الصغيرة التي لا تعني نفساً سردياً بقدر ما تعني حالة من البوح الداخلي للشخصية...

* ***الذات المبدعة كمركز بديل :***

المرأة المبدعة في حالات بوحها داخل النص الدرامي الذي تصنعه تكـتب نفسهـا بالـرغم عنها، ربما تجدها في شخصية درامية [ فتحية العسال / المــؤلفـة، نـاديـة البنهــاوي / رؤى، مجــد القصص ونوال العلي / شخصية المرأة الجمعية ] أو تجدها في رأي ما [ ليلى عبد الباسط ، باسمة يونس ، ليديا شيرمان ، مروة فاروق ] ، ولذا فهي إما تظهر داخل النص كذات درامية، أو تظهر آرائها وبشكل متفرق على ألسنة بعض الشخصيات، وعليه فالذات المبدعة تطل علينا بشكل أو بآخر ونحن بصدد عالمها المسرحي لتلقي بآرائها ووجهات نظرها وقناعاتها الخاصة إلينا وهو ما من شأنه نقل مركز النص من شخصياته الدرامية إلى المبدعة نفسها لتصبح هي مركز النص الإبداعي، وبالتالي تخرج رؤيتها للعالم عبر قناعتها هذه بأنها هي مركز العالم...

* ***مجتمع اللا مكان :***

المجـتمع داخـل النـص النســـوي إما مجتمع مُـتخيّـل تسوده الهلاوس والخيالات، غير محدد، وربما غير منظــــــــور ولا متعـــين، تقتحمه الرمزية وتسود داخله أجواء التجريد، وإما مجتمع متجمد، موحش، ليس له قلب؛ ففي نص " نساء بلا أقنعة " لا توجد صورة متعينة لمجـتمع محدد الأطر والمعالم يمكن الحديث عنه، فالصورة المسرحية ترسم لنا منذ البداية صـورة تجـريديـة تهـدف من ورائها لتلخيص أمكنة العالم أو التعبير عن اللا مكان، فهي لا تـُصـرّح بمكــــان بعـينـه، فـقـط تُـشـيـــر لنا بأن هناك " موسيقى توحي بعمق التاريخ "، " نتبيّـن مكتباً صغيراً "، " قاعة فسيحة مجوفة وكأنها كرة أرضية....القاعة متعددة الأركان، كل ركن فيها يُـعبر عن عصر من عصور التاريخ (العصر الحجري، الإقطاعي، الحديث)...." (22) فالمسرحية هنا تضرب في اللا مكان، مجتمعها متخيّـل تسوده الرؤى والأحلام، وهو نفسه الشيء الذي نراه في " نصف حي...." فلا يوجد مجتمع له قوام متماسك، مجرد تجريد يوحي بكل الأمكنة، وشخصية " رؤى " لا تشعر بأن لها قوام عائلي ولا يمكن لك التنبؤ بما هو خارج ما يحدث، فأصوات مجتمع النص كلها تنبع وتتحرك عبر رؤية " رؤى " لها، وأبيها لا تعرف إن كان حياً أو ميتاً، ووالدتها منفية داخل النص وحضورها لمـدّة ثوان دون أن تتكلم بأيـة كـلمة لا يعني شيئاً من حيث رسم صورة المجتمع، فـ " رؤى " " ترى الكون مرئياً في ذاتها ــ من خلالها ــ وتصـوّر الطبيعة حسب حالها، وفجأة تنطلق داخلها رعشة جديدة، يجتاحها شيء مجهول....(شيء حقيقي) تحتاج للوصول إليه...." (23) نفس الشيء لا تستطيع أن تلمح مجتمع درامي بعينه يمكن لنا الحديث عن حضوره داخل النص المسرحي في نصي " القناع، صورة ماريا "، وهو ما يُـحيل هذا العالم الدرامي إلى كتابة تجريدية تستفيد من بعض سمات الكتابة الشعرية بجوار حالة السرد الروائي، أما في نصوص " البديل، جنون عادي جداً، ثمن الغربة " فالمجتمع حاضر إلا أن حـضـوره هـذا غير فاعل ولا مؤثر في الأحداث بشكل كبير، ربما تتفاوت درجة هذا الحضور إلا أن الصراع الأساسي في " البديل " بين السيد والتمثال، وحضور المجتمع هو حضور شكلي لا أكثر، حضور يكمل بخطوطه الصورة العامة للنص، وكذا حضور المجتمع في " ثمن الغربة " غير مؤثر كتأثير موت الزوج في النهاية أو حتى كتأثير غيابه من قبل، وحضور المجتمع في " جنون عادي جداً " هو حضور غير واقعي وضعته المؤلفة فقط من أجل رسم الصورة الكلية لجنون الزوج " هو " وليس من أجل حتمية درامية لا يمكن للنص الدرامي أن يتم بدونها...

* ***سمات أخرى :***

ربما يمكن الحديث أيضاً عن بعض السمات الأخرى والتي تظهر في الكتابة النسائية من مثل الاهتمام بجماليات اللغة ووشمها بصبغة نسائية خاصة، والاهتمام أيضاً بالنواحي النفسية والاجتماعية وخاصةً لدى الشخصيات النسائية داخل النصوص، محاولة اكتشاف المناطـق المجهـولـة داخــل النفس البشرية والكتابة عنها، كسر المنطق التقليدي في الشخصية، الحبكة، الصراع، تسلسل الأحداث،....ومحاولة بناء عالم درامي يقترب في رؤيته للعالم من رؤية القصيدة الشعرية، تنتصر أيضاً المبدعات لفكرة ورشة الكتابة وذلك بأن تـُعيد هي ــ كمخرجة ــ كتابة النص الذي تنوي إخراجه، أو تشترك ــ ككاتبة ــ في كتابة مع أخرى كما حدث مع مجد القصص والتي أشركت نوال العليّ في الكتابة معها، وكما تفعل نورا أمين في إعادة كتابة نصـــــوصها المسـرحـيـــــــة التي تنتوي إخراجها، وكما تفعل كثيرات من المخرجات اللاتي يخرجن نصوصاً كتبهتها أخريات، وخاصةً إذا كان كاتبيها من الرجال، إنها تعيد صياغة العالم الدرامي وفق رؤيتها ولمساتها الأنثوية لتقدم عبر صياغتها الجديدة رؤيتها عن نفسها وعن العالم.

**أخيراً .. نحن أمام موجات متكسرة :**

حتى اللحظة الراهنة مازلنا نتحدث عن موجات كتابة مسرحية نسائية ربما لا نستطيع أن نقول أنها تشكل تياراً بنفس القدر الذي تشكله الكتابة المسرحية الذكورية، ويمكن لنا الحديث عن فكرة التيار النسائي في الكتابة الروائية ــ إلى حـدٍ ما ــ الآن وليس في الكتابة المسرحية، فموجاتها متكسرة، لم يتوافر لها من قـوّة عدد الكاتبات والأعمال ما يضمن لها رسوخها وتبيان ملامح جغرافيتها كاملة، ربما يحدث هذا إذا توافر مناخ الحرية، المساواة،....وبالتالي قدرة الكاتبات على تجاوز ذواتهن للحديث عما هو أعم وأشمل من نظرتهن الخاصة للعالم، فإدراك الكاتبة ــ وهذا حادث بالفعل لدى بعضهن ــ لكونها تعيش داخل مجتمع يضطهدها بمثل ما يضطهد الرجل، لا فرق في الاضطهاد والتهميش بينها وبينه، يجعلها تخرج من حيّـز همومها الخاصة لمعالجة أزمات الإنسان في عمومه بغض النظر عن نوعه رجلاً كان أو إمرأة، أو العكس وهو صحيح، إدراك المرأة أن مجتمعها يحترمها بمثل ما يحترم الرجل يجعلها تبني عالمها الدرامي وهي تنظر إلى العالم نظرة إنسان وليس نظرة إمرأة تسحقها أزماتها الداخلية الصغيرة...

**..........**

***الهوامش :***

1. شـــارلوت كيتل: نصــــوص من مسرح المرأة في بريطانيا " أمي قالت لا...." تـرجمة وتقديم سناء صليحة / إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي / دورة (9) / مقدمة المترجمة / بدون ترقيم...
2. نفسه / مقدمة المترجمة / بدون ترقيم...
3. نفسه / مقدمة المترجمة / بدون ترقيم...
4. صـوفي تروديل: مقـدمـة مسرحـــية الآلـــة البشرية / ترجمة أنور المشري / تقديم عبد الحليم البشلاوي / مكتبة الفنون الدرامية / دار مصر للطباعة / ع (21) ص 16..
5. هيلجا كرافت: كاتبات المسرح في ألمانيا ومسرح الآخر / ترجمة وتقديم د. فوزية حسن / إصـــــدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي / دورة (9) / المقدمة (المرأة وثقافة الاضطهاد) / د. فوزي فهمي / بدون ترقيم...
6. فتحية العسال: نســـاء بلا أقنعة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة 1999 م / الإهداء / ص 9...
7. نفسه / ص 23...
8. النص مخطوط وقد أعطته لي الكاتبة...
9. النص منشور في بامفلت العرض المسمى بنفس الايم والذي عـُرِض داخل مسابقة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته (19)
10. فتحية العسال: نساء بلا أقنعة / سابق / ص 42...
11. نفسه / ص 51...
12. نفسه / ص 30....
13. ليلى عبد الباسط / ورق....ورق....ورق، ثمن الغربة (مسرحيتان) / الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988 م / ص 81...
14. نفسه / ص 90...
15. نفسه / ص 104...
16. نفسه / ص 92...
17. فتحية العسال: نساء بلا أقنعة / سابق / مقدمة فؤاد دوارة / ص 13...
18. نفسه / ص 13....
19. نفسه / ص 31...
20. فـريـدة الـنـقـاش: بستان المسرح / الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007 م طـ1 / ص 168
21. سناء صليحة: نصوص من المسرح النسائي / الهيئة المصرية العامة للكتاب / مكتبة الأسرة 2003 م / ص 39...
22. فتحية العسال: نساء بلا أقنعة / سابق / ص 24، 25...
23. نادية البنهاوي: نصف حي ونصف ميت / الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسلة نصوص مسرحية 2004 م / ع 46 ط 1 / المقدمة (فوزية مهران) / ص 15...

**إبراهيم الحـُـسيني**

* كاتب وناقد مسرحي
* مواليد 10 أغسطس 1970
* رئيس التحرير التنفيذي لجريدة مسرحنا الأسبوعية ـ القاهرة
* **المؤهلات العلمية :**
* دبلومة الدراسات العليا في الدراما والنقد 2000 ـ أكاديمية الفنون
* بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية 1998 /قسم الدراما ـ أكاديمية الفنون
* بكالوريوس علوم / قسم الرياضيات / جامعة الزقازيق 1993
* **الأنشطة والممارسات العامة :**
* عضو نقابات : المهن التمثيلية ـ السينمائية ـ اتحاد كتاب مصر
* رأس قسمي الثقافة والفنون بجريدة أوان الكويتية ـ مكتب القاهرة [2007 ـ 2010 ]
* كتب مجموعة أفلام روائية قصيرة ؛ منها: (سعادة) صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات2005 ، (أنا وشادي) المركز القومي للسينما 2012 ، (ما تيجي نتفاهم) هيئة الاستعلامات 2010
* قدمت مسرحياته علي معظم مسارح القاهرة والأقاليم وبرؤي إخراجية مختلفة كما نوقشت في مؤتمرات علمية مصرية كـ اتحاد كتاب مصر ، أكاديمية الفنون ، ودول عربية وأجنبية مختلفة ؛ من بينها : الشارقة ، المغرب ، الأردن ، فرنسا ، وبأكثر من عشرة جامعات أمريكيه ؛ منها : هارفارد ، فاندربيلت ، نيويورك ، شيكاغو ، بورتلاند ، ميدل تينسي ،مسرح هيبريد ووركس و سان سيجال بنيويورك.
* أدار ورش للكتابة المسرحية في مصر وبعض الدول العربية وقدم للترجمة للإنجليزية لمسرحيات مشروع انسكلوبيديا "مسرحيات من ميدان التحرير" والمنشورة بنيويورك/ دار نشر كارول مارتن.

**ــ الجوائــــــز :**

* جائزة محفوظ عبد الرحمن ـ المجلس الأعلى للثقافة 2018
* أفضل كتاب من معرض القاهرة الدولي للكتاب 2018 عن "حكاية سعيد الوزان"
* جائزة التميـّـز من اتحاد كتاب مصر لأفضل مسرحية "كوميديا الأحزان" 2017
* جائزة د.يعقوب العلي ـ الكويت 2016 عن "جنة الحشاشين"
* جائزة ناجي نعمان الأدبية العالمية عن ثلاث مسرحيات مترجمة للإنجليزية هي : كوميديا الأحزان ، جنة الحشاشين ، الغواية 2015
* جائزة المنظمة العربية للثقافة والتربيه والعلوم "الألكسو" والتي مـُـنحت بمناسبة احتفالية "بغداد عاصمة للثقافة العربية" 2014
* جائزة ساويرس الثقافية ـ مسرحية "جنة الحشاشين" 2013
* جائزة كاتب العام من جامعة هارفارد الأمريكية عن "كوميديا الأحزان" المـُـترجمه للإنجليزية comedy of sorrows / 2012
* جائزة اتحاد كتاب مصر عن مسرحية متحف الأعضاء البشرية / 2005
* جائزة د. سعاد الصباح / الكويت عن دراسة بعنوان "فعل التسييس في مسرح سعد الله ونوس" / 2000
* جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحي العربي عن الغواية 1998

**كتب صدرت عن دور نشر مصرية وعربية وأجنبية:**

* **مقام الشيخ الغريب**: الهيئة المصرية العامة للكتاب2017
* **حكاية سعيد الوزان**: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2017
* **كوميديا الأحزان:** الهيئة العربية للمسرح/ الشارقة 2013
* **سجن فايف ستارز:** الهيئة العامة لقصور الثقافة 2013
* **جنة الحشاشين** **:** دار ميريت للنشر 2008
* **حديقة الغرباء :** الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008
* **متحف الأعضاء البشرية:** الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004
* **أيام إخناتون** **:**الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003
* **وشم العصافير** **:** المجلس الأعلى للثقافة 2002
* **الغواية** **:** الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999
* **Comedy of sorrows** دار نشر جامعة شيكاغو التي تديرها المسرحية الأمريكية كارول مارتن / الولايات المتحدة ـ نيويورك ـ أغسطس / 2015

**............**