مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة

من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الخامس، الإثنين 15 يناير 2024

الجلسة الثانية: 11:50 صباحاً – 12:50 ظهراً

إدارة الجلسة: ثورة يوسف يعقوب (العراق)

المحور: الطريق إلى المستقبل

المداخل: د. ليليت فهمي (مصر)

المداخلة: دور المرأة في انتاج النظرية المعرفية بالمسرح العربي

دور المرأة في انتاج النظرية المعرفية بالمسرح العربي

مقدمة:

تتحرك المرأة عملياً في سياقات تتسم بدرجات من الصعوبة التي تقلل من فرص نموها العملي وفاعليتها في العالم، تقوم هذه السياقات بشكل أساسي على نوعين من التفاعل الأول هو سياق الاستبعاد المبني على النظرة الدونية للمرأة بوصفها من منظور السلطة البطريركية "كائناً أدني" غير قادر بطبيعته على أي نمط للعمل في العالم بخلاف دورها البيولوجي في الإنجاب ورعاية الصغار وهي نظرة وظيفية تحدد بشكل مبدئي الإطار الذي يمكن للمرأة أن تتحرك بداخله،أما الثاني هو سياق الاستبعاد من خلال الأختيار بناءاً على المعايير الشكلية - النوعية و الاستهلاكية بطبيعة الحال متجاهلاً المعايير المتعلقة بالكفاءة والقدرة بحيث تتموضع المرأة من خلال هذه الآلية في مساحة قريبة نسبياً من الأولى من حيث إستثناء الجدارة والقدرة الإبداعية من جانب واعتمادها على الحضور النوعي بوصفه حضوراً يلغي كل ما حوله من نشاطات فاعلة وايجابية، ويتصل بذلك أيضاً مفهوم "الكوتا" والذي يسعى بصورة إجرائية الى الحفاظ على نسبة من الحضور الفئات المستبعدة بطبيعتها وفي العادة يعمل نظام الكوتة من حيث المبدأ على تجاهل الجدارة مقارنة بتحقيق توازن في حضور الأقليات المستبعدة بما فيها المرأة مما يحقق درجات من المظلومية الإجتماعية لكافة المجتمع ويعيد بشكل مستمر حضور صورة الأقلية المتضهدة وبالتالي يشتغل على تثبيت أنماط علاقات العمل المستقرة بمشكلاتها الجذرية وترميم فجواتها لا أكثر.

بشكل مختصر تتمحور أزمة حضور المرأة في العالم في حقل مركزي أساسي هو الأبستمولوجيا أو كل مايتعلق بالنظرية المعرفية ونظريات فهم العالم بحيث تقع مساهمتها في إنتاج النظام المعرفي محل نزاع واستبعاد، ومايترتب على نظرية المعرفة من اجراءات وظيفية وتراتبيات محددة في هذا الحقل، وبالتالي لاتشكل أزمة عمل المرأة في حد ذاتها موضوع خلاف إلا بصورة ظاهرية على الأقل في لحظتنا الحالية داخل مجتمعاتنا، فعندما ننظر لخطاب بعض الجماعات الثقافية الحاكة للقيم الإجتماعية وماترتبه من نظام لتقسيم الأدوار، نجد أن مشكلات عمل المرأة لايقصد بها عمل المرأة في مهن البرولوتارية الرثة، أو المهن المستنكفة إجتماعياً بما في ذلك إنخراط المرأة في أنماط عمل تتطلب جهد عضلي شاق لايتناسب مع التعريف الثقافي للمرأة بالنسبة لهذه الجماعات الثقافية بوصفها الأضعف أنما يقصد بعمل المرأة في هذه السياقات، نوعية الأعمال التى تشتبك بشكل أساسي بالسلطة المعرفية والنظم المعرفية في المجتمع التى تعيد ترتيب وهيكلة السلطة وبالتالي تقسيم الأدوار ، فكلما إتجهنا للأعمال الذهنية كلما تجذرت الأزمة، فعلى سبيل المثال يتم تقييد عمل المرأة في مجال الطب - من خلال التفضيل العام - الى العمل في مجالات الطب المتعلقة بالنساء والأطفال إنطلاقا من تقسيم العمل التقليدي الذي يمنح الرجل العمل في بناء العالم بكل وحداته المفاهيمية المتعارف عليها، والمرأة في الأنجاب وتربية الصغار، وهكذا، وصولاً للمهن الذهنية الأكثر تجريداً والتى تتسم بصياغة النظرية المعرفية والنقدية والتى شكلت موضع النزاع المستمر بشكل لم ينقطع وان خفت نسبياً مؤخراً إلا أن ثمة عراقيل تعترض عمل المرأة في مجالات الأعمال الذهنية بما في ذلك الصناعات الأبداعية، على رأس هذه العراقيل الإلزام بالعمل داخل بنية نظام السلطة المنتجة للمعرفة، والذي يرتب بشكل أساسي القمع النوعي للمرأة بوصفها إنثي، أم.

تتمركز المشكلة بوضوح في حقل الصناعة الابداعية بما في ذلك المسرح ، في كل المهام التي تتعلق بالإنتاج الفكري والمعرفي، فنجد في مجال فنون الأداء لا يشكل حضور المرأة "ممثلة- مؤدية " أي الأزمة مقارنة بالأعمال المتعلقة ببناء وصياغة النظرية الجمالية والنقدية، ذلك لأنها في هذه الحالة "الأداء" تساهم في تسهيل

وتدعيم النظام المعرفي القائم ولاتتدخل فيه بل في هذه الحالة تصبح اداة تنفيذية له، و يتأسس الصراع في مجالات الكتابة الإبداعية ، وفي حقل النقد بشكل جوهري، لكون النقد هو الصلب التأسيسي في بناء النظرية الجمالية والمعرفية، وتمتد الأزمة لجذور تاريخية وهو ما ستحاول الورقة عرضه بإيجاز، و وضعيات آنية تتصل بأحكام القيمة المبدئية المترتبة على النوع، الصعوبات التي تكتنف مساهمة المرأة العملية داخل بنية نظام العمل الموجود بالفعل وبذلك تنقسم الورقة إلى محورين رئيسين وهما أولاً تاريخ عمل المرأة في الجانب المعرفي والنقدي من الصناعة الإبداعية في المسرح.

ثانياً : تناول تجربة د. نهاد صليحة من جانبان، البناء المعرفي، والدور الإجتماعي التنموي للتنشيط المسرحي.

- **<u>آليات ترميم فجوات نظام السلطة بوصفها نظاماً معرفياً:</u>**

يقوم النظام المفاهيمي للسلطة بالحفاظ على بقاءه من خلال معالجة مشكلاته عبر ترميم الفجوات و رتق تمزقات هذا النظام الناتجة عن عدم كفاءته في تحقيق نظام عادل يمكنه توظيف طاقات أفراد المجتمع من جانب وتحقيق عدالة لكافة أفراده.

من بين المفاهيم الأكثر شيوعاً لحل مشكلات النظام المفاهيمي التى تحتل الآن مكانة بارزة وتداول واسع في المجتمع الغربي ومن ثم في مجتمعاتنا العربية هو مفهوم "الصوابية السياسية - Political correctness" وهو مفهوم يتحرى الحضور العادل وعدم التمييز في شتى أنواع الخطاب وعدم النبذ و الاستبعاد المبني على النوع والجنس والعرق واللون في الإجراءات والممارسات العامة، وهو مفهوم ينطلق من الممارسات اللغوية إلى كل ما يتبعها شتى الممارسات الإجتماعية الأخرى بوصف الممارسة اللغوية مركز للتحكم في السلوك، ويتجاهل في ذلك عملية الجدل المتواصل ما بين السلوك والنظام المادي لحركة العالم وبين النظام اللغوي ومن ثم الفكري، هذا من حيث المبدأ.

وعلى مايتضمنه المفهوم من إجراء مفاوضة عادلة تجاه جميع أفراد المجتمع البشري بكل إختلافاته إلا أنه يشكل نوع من التمييز العكسي بحضور الإرهاب الإجتماعي تجاه موضوعات بعينها من جانب ومن جانب آخر تشكل عملية تفاديها حضوراً مضاعفاً من خلال النفي ، حضوراً تمييزياً بطبيعته، ويشكل هذا الحضور نوع من التخريب الأجتماعي بشكل عام نظراً لما يقدمه من حل إرهابي يتسم بالأحادية لظاهرة تحتاج لأدراكها جدلياً والعمل على تعديلها في بنية نظام السلطة والعمل وبشكل خاص فإنها تخرب الصناعة الابداعية من خلال تخريب مبدأ الضرورة / الحتمية بوصفه مبدئاً عضوياً في العمل الأبداعي، إذ تقتضي الضرورة الأبداعية أن يخلو نص "هاملت " على سبيل المثال من المساواة في الحضور الجنسي بين الذكور والإناث وهو أمر يتسم بالضرورة البنائية لموضوع النص بوصفه نصاً يناقش قضية هاملت الوجودية والتى ما إن ينخرط بها هاملت حتى تتلاشي القضايا اللاحقة علي سؤال الوجود مثل علاقات الحب وفي هذا السياق تصبح أوفيليا "موضوع الحب" هامشاً بطبيعة الحال وبالتساوي يسقط مفهوم الحب في مسرحية أنتيجون لذات السبب هو أنخراط أنتيجون في قضيتها الوجودية وسؤالها عن مايتوجب عليها فعله تجاه رابطة الدم المتمثلة في أخاها وتجاه معتقدها الديني الذي يخالفه كريون بمنع دفن جثمان الأخ بوصفه خائن، وفي هذا السياق يسقط هايمون "الخطيب" وموضوع الحب من خارطتها في خضم سؤالها الوجودي الشخصي، وهنا تتساوى أنتيجون مع هاملت في استبعاد الآخر النوعي من المعادلة الرئيسية للنسق الدرامي، كما تظهر أم هاملت في مركزية درامية غائمة بإعتبارها محرك عميق لفعل الإنتقام، يقف كريون كذلك في مركزية درامية بنيوية بإعتباره طرف صراع ومحرك لفعل انتيجون، الفارق بين النصين بخصوص النوع و الجيندر وهو الكيفية التى يتحرك بها كلتا الشخصيتين، فعل هاملت فعلاً واجباً في معادلة السلطة ونظام عملها الإجتماعي الذي يقسم الأدوار

بشكل مسبق بناءا على النوع، في حين يكون فعل أنتيجون فعلا شاذاً على نسق نظام السلطة والمجتمع بحيث تلعب أنتيجون دوراً ذكورياً بناءاً على تقسييم الأدوار، وواجباً إنسانياً بناءاً على رابطة الدم.

قد ناضلت الحركات النسوية تجاه إعادة قراءة الأدبيات الراسخة نقدياً وابداعياً للسؤال عن حضور المرأة و الكيفيات التى تحضر بها والوضعيات المنتجة لهذا الحضور، وقد تجاهلت في طريقها القيمة الجمالية الحاكمة لطبيعة هذه النصوص وكيفية الحضور تلك، ومثلها مثل الحركات الأيديولوجية الكبرى أصدرت مجموعة هائلة من التعميمات الخارجة على الممارسة الجمالية وتعقيداتها و فرضتها عليها من الخارج.

علي سبيل المثال فيما يخص مسرحية هاملت تربط علاقة شخصية هاملت بشخصية جرترود "أمه" نظام خفي لتقسيم الأدوار، الذي يمنح الذكور حق السلطة، ويمنح الذكر الأكبر سناً حقاً إضافياً في الحصول على السلطة ، وخلخلة هذا النظام الغائر في العمل الفني يعني خلخلة البنية الجمالية له واستحداث بني جمالية إضافية وهنا يتولد سؤال منطقي، هل سيبقى العمل الفني بعد خلخلة وإحلال النظم الجمالية هو نفسه أم أننا أمام عمل فني آخر كلياً، وإذا اتفقنا أننا سنكون أمام خيارين تخريب العمل الفني دون منحه إضافة أو أننا سنكون أمام عمل فني جديد، وهو ما يدفعنا لسؤال تالي، مبني على افتراض مفاده، لو أن تقلص حضور المرأة تاريخياً في سياقات العمل الإبداعي بوصفها صانعة وتقسيم الأدوار أدي الى خفوت حضورها في التاريخ الجمالي، فما الأجدر هنا ، هل الجدير بالعمل هو تخريب الأدبيات القديمة أو اعادة إنتاجها أم ابداع جديد وفقاً لسياقات جديدة تعيد نسبياً تقسيم الأدوار الاجتماعية وتقسيم العمل؟ على جانب آخر سياقي هل يمكن إعتبار هذه الأعمال المسرحية التى تعيد إنتاج الأعمال المسرحية من منظور نسوي يعيد ترتيب الغياب والحضور والهيمنة في النص، أعمالاً تناضل جمالياً أم سياسياً؟

المغالطة التى سقطت فيها هذه الحركات النسوية ولاسيما في مجتمعاتنا والتي تشكل نوعاً من التمييز العكسي، هي أن المطالبة الكبري بإلغاء الفروق النوعية الحادة بين الذكر والأنثي في الممارسة الإجتماعية والسياسية ومنها الأكثر تطرفاً في هذا الصدد الذي يميل إلى إزالة كافة الفوارق بما فيها البيولوجية، يقع في تناقض مع ما تنتجه هذه الحركات وما يترتب على الممارسة النسوية من تمييز "الإبداع النسوي" وهي بذلك تستعيد صورة التمييز السلبي من الجانب الآخر، فإذا كان ثمة ما يسمى بالإبداع النسوي فإن هناك بالضرورة فروق إدراكية شعورية، وهو ما يعني المساهمة في التأسيس المعرفي لنظام التفريق البطريركي المبنى بالأساس على التفريق والتقسيم بناءاً على الوظيفة البيولوجية "الإنجاب" والذي ينسحب على شتى المناحي الأخرى، وبالتالي تدور الحركات النسوية في دائرة مفرغة، تمارس فيها رتق ثقوب وفجوات نظام قائم بالفعل بل أنها تساهم بذلك في إرساء مبادئه الأساسية.

- **<u>تقسيم العمل:</u>**

لاشك أن نظام الحضارة مبني على قلب القداسة التى أحاطت بالمرأة في لحظة من التاريخ البشري، هذه القداسة المرتبطة بلغز الإنجاب/ الميلاد بوصفه حدثاً وثيق الصلة بالحياة والقدرة على الخلق، وبتنامي المعرفة الإنسانية تم الإنقلاب على وضعية الجهل تلك بالحط من شأن المرأة بناءاً على نفس أسباب تقديسها "البيولوجية" نفسها، في مقابل تمجيد الحضارة لكل ما هو متفوق على البيولوجيا وعلى الطبيعة المحيطة بالإنسان، فتقوم الحضارة مفاهيمياً على مبدأ السيطرة على الطبيعة والتحكم فيها كنتاج لتاريخ الخوف الشديد الذي وقف فيه الإنسان أمام الطبيعة الهادرة بكل معاني الجمال والفزع ، والخلق والتدمير، وفي هذا السياق الحضاري المبني على قدرة الجنس البشري في التحكم بالبيئة بما في ذلك البيولوجيا تصبح المرأة موضوع عرقلة لهذه الحركة المتجهة لفرض سطوة الإنسان على العالم المحيط به بشكل مطلق، وبالتالي فإن إكتشاف حبوب منع الحمل وهي لحظة فارقة في تاريخ حرية المرأة وفي تاريخ نضالها للمشاركة في العالم وفي إستعادة المرأة لمكانها

داخل نظام العمل والسلطة، ويعزي ذلك لأنها استطاعت التحكم في مسألة الإنجاب وهي المسألة البيولوجية المقيدة لحرية حركتها في العالم، إلا أنه يمكن النظر الى هذه اللحظة باعتبارها نقطة تحول تمكنها من الإنضمام إلى لنظام الحضارة البطريركية المبني على التحكم والسيطرة أكثر ماهو مبني على الإنسجام والحوار مع البيولوجيا و البيئة، وبالتالي فهي جوهرياً نقطة تقوم بتضمين المرأة داخل منظومة مفاهيمية معطوبة بالأساس تقف في موقف استبعاد للمرأة كجزء من استبعاد الطبيعة بالكامل.

- **<u>نظم الاستبعاد الحضارية:</u>**

شئنا أم أبينا أننا أمام واقع حضاري يتأسس بشكل كامل في منظومة الحضارة الغربية، بكل تعريفاتها للحضارة والبدائية وهنا نعني المركز الغربي المنحدر ثقافياً من الحضارة الأغريقية والذي تشكلت فيه مشكلة المرأة في الوجود العضوي داخل المجتمع ، والذي استطاع أن يصدر مشكلاته وحلوله لأزمات مجتمعه التاريخية إلى المجتمعات المحيطة، فعلى سبيل المثال يشكل الجسد بشكل عام أزمة داخل المدينة الصناعية الأوروبية الحديثة، يشكل عبئاً من حيث حضوره الحيواني والغرائزي داخل نظام المدينة الإنضباطي والذي لابد وأن يلعب فيه الجسد دوراً انتاجياً بوصفه ماكينةوبالتالي يحاط بالقيود الثقافية وهي مشكلة تكاد تخلو منها المجتمعات الإفريقية "البدائية - وفق مفاهيم التحضر واللياقة الأوروبية"، ففي الوقت الذي تتصدر فيه أزمة الجسد المجتمع الأوروبي وتعلو الدعاوي وتخليص الجسد من القيود السلطوية الثقافية والسياسية وتبنى ثورات الطلاب في اربعينات القرن السابقعلى أنماط من الحرية السياسية تشتبك مباشرة مع حرية الجسد والقيود حوله تكون القبائل الأفريقية أقل تمركزا حول هذه قضية الجسد ذلك لكون الجسد في المجتمعات الموسومة بالبدائية وثيق الصلة بالطبيعة وفاعلاً عضوياً بها وغير متعال علي الطبيعة والبيولوجيا، فيما يتشكل الجسد بوصفه أزمة داخل فضاء المدينة ، فعندما نتحدث عن حضور الجسد في الفضاء العام للمدينة بوصفه فضائاً سياسياً اقتصادياً فإننا نتحدث عن الجسد البيولوجي بوصفه عبئاً سياسياً ومعرقلاً لنظام الإنتاج، فيبني ميشيل فوكو في كتابه تاريخ الجنسانية أزمة الجسد والأنماط الجنسية المتعددة للإنسان على قضية مركزية مفادها أن كل نشاط جسدي لايهدف لزيادة الإنتاج هو نظام مجرم إجتماعياً ويتخذ صفة التحريم وهو تفسير لايهدف إلى الدفع إلى نمط من النشاط الجسدي بعينه،إنما يهدف إلى تفكيك البنية الظاهرية لفرض القيود على الجسد، كما يفكك الكاتب نفسه موضع الجسد من الفضاء المعماري بوضفه فضاء سياسي كذلك وكيف يصمم وفق نظام ايدولوجي وممارسة حركية تقيد عمل الجسد في العالم، كما يجد راسل في كتابة في امتداح الكسل، أن تجريم الحضارة لوقت الفراغ يرجع بصفة خاصة إلى إعتبار الوقت الشخصي ملك لنظام الإنتاج او مفهوم الإستثمار، ومفهوم الإستثمار هنا هو نظام انتاجي يتجاهل كل بعد روحي، وبالتالي يتجاهل أنواع أخرى من الإستثمار الأنساني لاتهدف للربح بصورة مباشرة، وبالتالي وكل ممارسة تعطل حركة الإنتاج هي ممارسة مجرمة.

كذلك قامت الحضارة الغربية على استبعاد المرأة بشكل كامل من حركة تطورها التاريخي بل تقع المرأة في التراتبية الإجتماعية للمجتمع الأغريقي ف مرتبة بين الرجل والعبد، وهو استبعاد محاط بالتحول السابق ذكره من القداسة الى التنكيل ومن نمط الانسجام مع الطبيعة إلى السيطرة على الطبيعة، والذي أصبحت فيه المرأة حلقة معرقلة يتوجب معه استبعادها،فتظهر صناعة الدراما الإغريقية خالية تماماً من أى حضور للمرأة في أي مرحلة من صناعة العمل الإبداعي بما في ذلك أن يقوم الرجال بأداء أدوار النساء تمثيلياً، بالإضافة للحضور الأيديولوجي الثقافي الذي يتأسس في ثلاثية الأوريستيا لاسخيلوس ويمثل ذورة البطريركية حيث القضاء على مايسمى حق الأم في مقابل حق الأب، فتنطوي نهاية الثلاثية على خلل في نظام العقوبة، هذا الخلل يأتي في صفح الآرينيات عن أوريست في جريمته المزدوجة القتل، والقتل من ذوي القربي، وتتحول الإيرنيات وهما الربات الثلاث المكلفات بالثأر لحق الأم وميراث قديم يعود لما قبل الحضارة، وحق الأم هنا هو الثأر للأم كليتمنسترا المقتولة على يد أبنها أوريست ، فيتحولن ربات القدر إلى ربات الصفح ويصفحن

عن أوريست بواسطة من أثينا ربة القضاء، ويعزي البعض هذه النهاية وماتنطوي عليه من خلل بنائي الى نشوء نظام القضاء والتحول من نظام الثأر الشخصي القبلي الى نظام القضاء الحضاري المرتبط بالدولة، والإعلاء من سلطتها في مقابل سلطة القبيلة، والبعض الآخر يعزي هذه النهاية إلى تحول من المجتمع الأمومي الى المجتمع الأبوي وهو ما سنجده في افتتاحية إنجلز لكتابه "العائلة والملكية الخاصة"، وعلى مايتسم به الرأي الأول من وجاهة، إلا أنه يظل محط شك في ضرورته الدرامية في مقابل حضوره الأيدولوجية، بالإضافة إلى أن مايذكي الرأي الذي يتبناه إنجلز حول التحول القطعي من المجتمعات الأمومية الى المجتمعات الأبوية هو السياق الذي يدين كتمنسترا إدانة قاطعة لايشوبها أدني حس موضوعي مع موقفها المتقطع من الأسطورة على نحو يدينها من جانب و يفرغ مبرراتها الدرامية لفعل قتل أجاممنون من دافع سوى خيانته مع ايجيست ابن العم، فتختزل المسرحية المبررات الموجودة في الملحمة والمبنية على سلسلة من السياقات والأفعال التى يقوم بها أجامنون ضد كلتمنسترا وعائلتها، بالأضافة الى الأثر الذي كان يثيره مقتل كلتمنسترا من حماس في جمهور التلقي.

هكذا تتأسس الحضارة الأغريقية على استبعاد تام للمرأة ولا يكاد يذكر اسم امرأة ساهمت في الإنجاز المعرفي الجمالي للحضارة الغربية بخلاف شاعرة واحدة هي سافو المحاطة بأساطير حل مثليتها الجنسية، كنوع من التشكيك المبدئي في حضورها الجندري بوصفها إمرأة وقد خضعت كتاباتها الشعرية للتفسيرات حرفية خاضعة لمراقبة حضور النوع بصورة اساسية، فيما يتلاشي المسرح بالكامل مع العصور الوسطي وبالتالي يحلل من السلطة الحاكمة الأبوية، نتمكن عندها من إكتشاف تجربة الراهبة روزفيتا في إطار تحريم المسرح بشكل كامل وبالتالي يسقط مساحة للنزاع السلطوي، وبينما يخرج المسرح مرة أخرى لواقع نظام السلطة مرة اخرى ينسحب دور المرأة من جديد ، لكنها تستعيد دورها شيئاً فشيئ في حقل التمثيل والأداء أولاً، وبشكل عام تظل مجالات الكتابة الإبداعية حكراً على الرجال، حتى بدايات القرن التاسع عشر ونجد على سبيل المثال أمانتين أورو لوسيل دوبين التي كتبت تحت أسم مستعار "جورج صاند" بكل مايعكس اختيار الأسم من ملابسات حول طبيعة مركزية الذكور في المهام الإبداعية الذهنية.

- **<u>المرأة في المسرح المصرى:</u>**

بالطبع لا يمكن الجزم بشكل قاطع حول وضعيات المرأة في الحضارات الشرقية والتي قامت على أنقاضها النهضة الأوروبية، إلا أن ثمة تفاوت ملحوظ في وضع المرأة في الحضارة المصرية القديمة على سبيل المثال مقارنة بالحضارة، وحتى لانقع في تعميمات كبيرة بخصوص أمر قد يتخذ أبعاداً شيفونية ما لم يتم النظر له بحثياً بكثير من الجهد والموضوعية، فسيكفي في هذا الصدد الإشارة لمسألة التفاوت والذي يمنح المرأة مكانة أعلى مقارنة بالحضارة الغربية، على الأقل داخل تراتبية نظام السلطة الذي سمح في أكثر من مرة بصعود النساء للحكم.

كما لا يمكن كذلك تناول تعميمات حول المسرح الشرقي القديم، فلذلك يكفي الإشارة التى يردها إدوارد لين في كتابه عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم -1836 م، والذي يصف فيه من بين ما يصف العروض التى وسمت بأنها شبه مسرحية ويقول في ذلك "يسر المصريون كثيراً العروض التي يقدمها المهبذون وهم مهرجون المهازل المبتذلة، ويؤدي هؤلاء مهازلهم عامة خلال الاحتفالات التى تسبق الأعراس وحفلات الختان في منازل كبار القوم , ويقتصر الممثلون على الرجال والصبية، أما المرأة فيقوم بدورها رجل أو صبي متنكرا في زيها "، في هذه الملاحظة التى يطرحها لين يشير إلى استبعاد المرأة من هذه العروض التى كانت تقام في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، وهي اشارة ما يمكن التشكيك في مدى دقتها، بناءاً على أن الفرق المتجولة كانت من الطبقات الدنيا ومن الغجر ، وفي هذه المهن

المستنكفة اجتماعياً بطبيعتها لم يكن هنالك فرق بطبيعة الحال بين الرجل والمرأة، غير أن طبيعة العروض الكوميدية قد تستدعي لعب الرجال لأدوار النساء لإثارة الضحك.

كما أن هذه العروض لاتشكل أهمية قيمية في إطار الخطاب الإجتماعي بل إنها خارجة عن كل خطاب اجتماعي منتظم فهي تمثل الخرق الاجتماعي المرتبط بالأحتفال وتستمر مهن الأداء مرتبطة بالطبقات الدنيا حتى يتم التعرف على المسرح الغربي في عهد الخديوي إسماعيل ويلاقي المسرح تقدير الطبقات العليا من الارستقراطية تقديراً مبعثه الوجاهة الاجتماعية المتمثلة في التشبه بالغرب الأوروبي المتحضر، وبداية من القرن العشرين نشطت حركة المسرح المصري مهمومة بسؤالين سؤال من الجمهور هل الجمهور الغربي من الجاليات الأجنبية الذي يعرف المسرح ولن يعجبه أن يتلقى تقليد لما يقدم في مجتمعاته الأصلية أم الجمهور المصري الذي لايعرف المسرح بصورته بوصفه نشاط مستقل يخصص له وقت بعينه، والكثير من الأسئلة حول الجمهور، السؤال الثاني هو ما الذي نقدمه لهذا الجمهور، وكلا السؤالين يشكلان اسئلة معرفية في مجال المسرح، والإجابة عليهما تشكل كذلك نظام في علاقة الذات مع الآخر ، سواء هذا الآخر كان الغرب أو كان الآخر الجمهور، وهنا تخلو الساحة من أي دور نسائي ، فيقود البحث مجموعة من رواد المسرح أمثال عزيز عيد، يوسف وهبي، نجيب الريحاني وغيرهم فيما تظهر دور المرأة في منطقة الأداء ويشير الكاتب والباحث المصري شعبان يوسف في دراسة بعنوان غياب وحضور المرأة في المسرح إلى أن علاقة المرأة بالمسرح أقتصرت على فنون الأداء فقط فشخصيات مثل فاطمة اليوسف التى أطلقوا عليها "سارة برنار الشرق"، وأمينة رزق وزينب صدقى، وفيكتوريا موسى وميليا ديان وغيرهن، إلا أن أدوارهن جاءت مقصورة على الفنون المرئية والصوتية والحركية فقط، أى التمثيل والغناء، أما الفنون الذهنية أو الفكرية أو الأدبية، اقتصرت على الرجال فقط، وبشكل شبه حصرى، أى أن فنون الجسد كانت للمرأة "التنفيذ"، وفنون العقل "القائد" كانت للرجل "التخطيط".

بينما يستثنى نسبياً دور بديعة مصابني والتى أسست فرقة مسرحية باسمها تخرج فيها أغلب الفنانين في ذلك الوقت وقدم كازينو بديعة عروضاً مسرحية استعراضية وغنائية كثيرة وكان بمثابة ورشة لتدريب وتطوير الفنانين و العروض، رغم دورها الريادي إلا أنها مع ذلك ظلت في حيز الإدارة المؤسسية، مقارنة بنجيب الريحاني على سبيل المثال والذي انشغل فكرياً بكل الأسئلة الجوهرية المتعلقة بالعملية الإبداعية، وبالقيمة الجمالية لهذه الأعمال، وتظهر الأزمة جلية في مجال الكتابة الأدبية حيث يبقى هناك غياب تام لحضور المرأة فيتأخر ظهورهن حتى سبعينات القرن القرن العشرين، كما يشير شعبان يوسف، فيقول عند ظهور شاعرة عامية ذات بعد فنى عظيم، وكان قد قدمها صلاح جاهين تقديما بارزا فى مجلة صباح الخير عام 1960، تم وأدها سريعا، ولم نجد أشعارها يضمها كتاب، وهى الشاعرة فريدة إلهامى.

وقد عانت النصوص التى كتبتها نساء منذ بداية القرن العشرين بنوع من الإهمال بحيث ظلت مجهولة مثل نص "الفضيلة المضهده"- 1932 لنبوية موسى، كذلك النصوص مسرحية للكاتبة مى زيادة والتي لم تحظى بأي درجة من القراءة الجادة والتنقيح عبر اختبار النص من خلال خشبة المسرح كما فعل رواد المسرح.

- **<u>نهاد صليحة: الخروج الى صدارة المشهد المسرحى المصري:</u>**

هي ناقدة مصرية من مواليد 1945، تخرجت في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1966،حصلت على ماجستير اللغة الإنجليزية، من كلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية بجامعة ساكس، حصلت على الدكتوراه في الدراما من كلية الدراما جامعة إكسترا بإنجلترا 1984.عملت في التدريس بجامعة القاهرة وأكاديمية الفنون، وشغلت منصب عميدة المعهد العالي للنقد الفني، وكانت المشرفة على قسم النقد المسرحي في جريدة الأهرام الصادرة باللغة الإنجليزية.

بدأت المسرح من خلال التمثيل بمسرح الجامعة، ولكنها سرعان ما انتقلت من التمثيل، من أن تلعب دوراً داخل المنظومة الجمالية المستقرة فضلت الإنخراط في انتاج المنظومة الجمالية والمعرفية من خلال النقد، في مقال كتبه د. سمير الخطيب بعنوان " نهاد صليحة.. جسد ذاب عشقاً في المسرح" ، يذكر أن البداية الحقيقية لنهاد صليحة في ثمانينات في القرن العشرين، إلا أنها نشأت في السياق الثقافي الستيني والذي ازدهر فيه النقد المسرحي، وكانت الساحة النقدية زاخره بالعديد من الاسماء النقدية التي احتلت مرتبة النجوم مثل محمد مندور، ومحمود أمين العالم، وفريدة النقاش، ورشاد رشدي. على الرغم من أنها أحد تلميذات الراحل الدكتور رشاد رشدي الا أنها عندما بدأت الكتابة النقدية بانتظام منذ الثمانينات لم تنجر إلى المعركة النقدية الدائرة الشهيرة أو تحمل اصداها بين سطور كتابتها وهي معركة الإبداع والأدب للمجتمع أم الأدب للأدب. فلم تنشغل بوظيفة الأدب والمسرح، بل كان السؤال الذي تحكم في خطابها النقدي هو إشكالية وجود المسرح بدلاً من البحث من وظيفة المسرح وبالتالي كرست جهودها للمسرح عموماً ولم تخلص لسواه فقد أشتغلت على مشروعات الترجمة والنقد والكتابة المهمومة بتعريف الكاتب المصري والعربي بتطورات الفكر الغربي لخدمة المسرح دون سواه لا لخدمة الترجمة كمشروع مستقل في ذاتها أو النقد في ذاته، وكان اختراقها لهذه الحقول المتعلقة بالاعمال الذهنية التى ترتب إنتاج البنية المعرفية في ظل احتكار الذكور لإنتاج البنيات المعرفية والمهام التخطيطية والذهنية المتعلقة بطبيعة الاسئلة المعرفية، وقد برزت نهاد صليحة أسماً اقتحم الحركة المسرحية بجدارة وشجاعة وانتظام ومواصلة حتى رحيلها في 2017، وراكمت مشروعاً هائلاً من المؤلفات النقدية والترجمات فقامت بترجمة العديد من الكتب الهامة الباحثين ودارسي المسرح والمهتمين بالمسرح منها، نظرية العرض المسرحي- جوليان هاملتون، التفسير والتفكيك والايديولوجية .ما بعد الحداثية والفنون الأدائية.. نك كاي، كما ترجمت نصوصاً مسرحية مثل مسرحيتان من المسرح الإنجليزي المعاصر، لغة الجبل لهارولد بينتر وغيرها، ولها العديد من المؤلفات التي هدفت لتقريب المفاهيم والتيارات الفنية الغربية للقارئ العربي منها التيارات المسرحية المعاصرة،ومضات مسرحية، أضواء على المسرح الإنجليزي،المسرح بين الفن والحياة، والمسرح عبر الحدود، المسرح بين النص والعرض، المرأة بين الفن والعشق والزواج، عن التجريب سألوني،المسرح عبر الحدود المسرح بين الفن والفكر، شكسبيريات.

كذلك لعبت نهاد صليحة دوراً فارقاً في التنشيط المسرحي الأجتماعي فلم يقتصر دورها على الجانب الأكاديمي المجرد، إنما ساهمت في بناء ودعم حركة المسرح المصري المستقل، من خلال مساهمتها في إقامة المهرجان الأول للمسرح المستقل في مصر عام 1999، كذلك دأبت في متابعة أغلب العروض المسرحية في شتى أنحاء الجمهورية، ومن مختلف المزاجات الجمالية ومن مختلف جهات الإنتاج كما حرصت على تناول أغلبها نقدياً، كما أنها لعبت من خلال النقد دوراً أمومياً يتفادي أحكام القيمة الصارمة، و يتجه لتبني التجارب الفنية وتشجيع القائمين عليها على الاستمرار وتطوير الأدوات، فتعاطت مع كل عرض مسرحي بوصفه عرضاً ينتمي لها بشكل كامل وبالتالي تضامنت مع المسرح المصري بشكل عام وتحملت نفسياً عبء إنتاج وصناعة العرض مع صناعه دون أن تمارس النقد بصورته التقليدية الخارجة عن العمل الأبداعي ذلك وعياً منها بالسياقات الصعبة المحيطة بالعمل المسرحي في سياقها المحلي، بالأضافة إلى أنها تحركت في النقد من خلال وعياً أمومياً يحتضن التجربة المسرحية ويرعاها وبالتالي يتفادها هدمها، فقد تحركت بحساسية دقيقة تجاه الحركة المسرحية بالمجمل.

فقد شملت تجربتها بالمجمل سواء في الترجمة، أو المؤلفات النقدية، أو المقالات النقدية الاسبوعية بالأهرام، حساً أمومياً يقوم برعاية التجربة المسرحية كاملة في شتى مناحيها، سواء في نقل الخبرة مبسطة، أو أن للأنفتاح على الثقافات الأخرى من خلال الترجمة، أو العمل على إنتاج نقدي يتسم بالتبسيط تعمل وسيطاً

التعليمي، وبالتالي أوجدت نهاد صليحة لنفسها مساراً مختلفاً داخل سياق تحكمه بالكامل السلطة الذكورية، ويقوم النظام النقدي الذي أتخذته نهاد صليحة على الإنتخاب لا عبر التفوق والتمايز او النظام الأكثر كفاءة انما عبر القدرة على الاستمرارية والتطور وهي آلية عمل نقدية تختلف مطلقاً عن الوظيفة التقليدية للنقد والمتسلحة بترسانة من أحكام القيمة، التى تشكل نظام انتخاب جمالي صارم وفعال وفي ذات الوقت تكسب الناقد سلطة تموضعه على قمة العملية الإبداعية، بوصفه قاضي وهو ماتنازلت عنه نهاد صليحة بكل يمثله من حضور أبوي، لتكتسب سلطتها من قدرتها على استيعاب واحتضان التجارب المسرحية .