The feminist Production of the Arab East Verse Drama1960 - 2000

المنتج النسوي في مسرح المشرق العربي الشعري من 1960 – 2000

أ.د.فاروق محمود الحبوبي
جامعة كربلاء – كلية التربية للعلوم الانسانية
educationonkarbala@yahoo.com

دعاء كميل ضيف الله
جامعة كربلاء – كلية التربية للعلوم الانسانية
duaa.dhaifallah@yahoo.com

الملخص :

لمّا كانت المرأة من ابرز القوى المشكلة لملامح القرن العشرين ، صار الاهتمام بدراسة انتاجها الادبي ذا أهمية استثنائية ، وقد لوحظ أن المرأة لم تدخل مغامرة الكتابة في المسرح الشعري العربي ، إذا استثنيت محاولات ثلاث من شاعرات لم ينلن حظهن من اهتمام النقاد بعدهن رائدات في هذا المجال وهن ؛ عاتكة الخزرجي وجليلة رضا ووفاء وجدي ، فضلا عن أن الاهتمام بالمسرح المكتوب شعرا بعد أن استقر فنا أدبيا ناضجا في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي ، شهد تراجعا في العقود اللاحقة سواء على المستوى الإنتاجي أو النقدي مقابل الفنون الدرامية الأخرى من رواية وقصة ، فبقيت النصوص المعدودة في هذا المجال تمثل مجالا مهما للدراسة لأنها تعكس جانبا مركزا من أحد أصناف النتاج الأدبي الذي شارك في صناعة الحضارة الإنسانية منذ العهد اليوناني وحتى عصر النهضة الأوربية .

وهذه القلة الانتاجية دفعت البحث الى الحفر في اسباب غياب الكتابة النسوية عن هذا اللون الادبي ، فقد واجهت المرأة معوقات كثيرة حين أرادت الكتابة في صنوف الأدب ، وواجهت معوقات أكثر حين أرادت الكتابة في المسرح عامة والشعري تحديدا ، وإنها تعرضت لنقود عدة بشأن قابليتها على تصوير موضوعة المرأة تحديدا ، وكما تقدم إن البحث حاول إحصاء النتاج النسائي في مجال المسرح الشعري فلم يجد غير نصين ، احدهما غير متوافر ، وبما انه أمكن توفير النص الثاني لتلك المحاولة وهو مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) للشاعرة (وفاء وجدي) لذا وجد البحث إن من المهم الوقوف بشيء من التفصيل عند محاولة المرأة كتابة المسرحية الشعرية ، والتعمق في دراسة كيفية تمثيل صورة المرأة في هذا النص من خلال محورين ؛ الأول: الأصوات النسائية في هذه المسرحية ، والثاني : التمثيل النسوي لشخصية (بيسان) بالموازنة مع التصوير الذكوري لشخصية (الأميرة) في مسرحية (الأميرة تنتظر) للشاعر (صلاح عبد الصبور) ، وقد توصل البحث الى ان التجربة النسائية تحمل معالم كتابة نسوية تميزها عن كتابة الشعراء الرجال .

Abstract:

Since woman has been one of the forces that shaped the features of the Twentieth Century , her literary production became of great significance . It is noted that woman has not been actively engaged with verse drama if we exclude three attempts by female poets who did not receive their due critical merit like Attiqa Al – Khazraji , Jaleela Ridha , and Wafaa Wajdi let alone that the interest in verse drama after it has settled during the 60s and the 70s of the preceding century , witnessed a recession during the following decades whether in terms of production or criticism versus the other dramatic arts like the novel and the short story . Therefore , the few texts in this domain constituted an important field of study because they reflect a concentrated aspect of one of the genres which shaped the human civilization since the times of the Greeks until the Renaissance.

This laconism of production urged the researcher to delve deep into whys and wherefores of the absence of woman writing within this genre . Woman has encountered many impediments when she wanted to embark on a literary writing mission and particularly the writing for the theater and more specifically verse drama .The paper tried to dig deep into how the image of woman was depicted through two dimensions ; the first is the feminist voices in the play " Baisan and the Seven Doors" by Wafaa Wajdi . The second is feminine representation of (Baisan) and to be balanced with the patriarchal portrayal of (Ameera) in Salah Abdul – Sabour play (the Princess is waiting) . The paper concluded that the feminine experience conveys feminine experience conveys feminist features of writing distinguishing her from men .

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين الذي جعل خلقه ذكرا وأنثى ، إتماما لحكمته في خلق الإنسان يتكامل بغيره ، ويبقى عابدا للفرد الصمد ، الذي هو وحده من لم يتخذ صاحبة ولا ولدا ، وبعث الأنبياء يسلكون بهما سبل النجاة ، ، والحمد له حمدا موصولا أن اختار من رسله خاتما للنبيين أبا القاسم محمدا أفضل الصلاة وأتم التسليم عليه وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وصحبه المنتجبين ...

وبعد ؛

ففي قراءة إحصائية لمنتج المسرح الشعري ولأربعة عقود امتدت من 1960–2000 , وجد البحث اقتصارها على نصوص لشعراء رجال , كُتبت بقلم ذكوري ، على ما يزيد عن مئة نص مقابل نصين فقط , كتبتهما شاعرتان ، حتى إن احديهما وهو (خدش في الجرة) للشاعرة (جليلة رضا) يعد نادرا صعب الحصول عليه إذ طبع ولمرة واحدة في بداية الستينيات وورد أيضا ضمن إحدى المجلات الأدبية في العقد نفسه [1] ، مع إشارة إلى أن غياب المرأة سُجل قبل هذا التاريخ – وهو حقبة البحث- فلم توجد أيضا غير مشاركة واحدة للشاعرة (عاتكة الخزرجي) في مسرحيتها (مجنون ليلى)[2] ، وبنتيجة عامة فقد غابت المرأة الكاتبة عن المسرح الشعري العربي منذ ظهوره في الوطن العربي على الرغم من تسجيل مشاركتها في مكونات المدون العربي على امتداد تاريخه القديم والمعاصر . وهذا تطلب من البحث ان ينقسم على مطلبين ؛ الأول حفر في أسباب غياب الكتابة النسوية عن هذا اللون الأدبي ، والثاني تناول بشيء من التفصيل الاصوات النسائية الواردة في النص المسرحي الوحيد المتوافر لشاعرة عربية ضمن الحقبة المدروسة ، وهو (بيسان والأبواب السبعة) للشاعرة (وفاء وجدي) ، ومن ثم موازنة للشخصية النسوية الرئيسة في هذه المسرحية مع الشخصية النسوية الرئيسة في مسرحية الشاعر (صلاح عبد الصبور) .

المطلب الأول : أسباب غياب الكتابة النسوية :

يستلزم الوقوف على أسباب غياب المرأة عن ساحة الكتابة في المسرح الشعري الحديث ، أن تدرس باتجاهيها ، فمنها ما اتخذ منحا عاما في ابتعاد المرأة عن الفعل الكتابي ومنها ما مس وبشكل مباشر دخولها عالم المسرح الشعري ، ومن تلك الأسباب ما ناقشه البحث في خمس فقرات :

اولا : سلطة الثقافة الدينية :

صدرت تصريحات مباشرة بحرمة ممارسة المرأة للكتابة ، ومع إن هذا المنع كان شاملا لمجمل الكتابة الادبية ، إلا إن المرأة أثبتت حضورا ثقافيا في مجالات الكتابة المتنوعة من شعر ونثر ، لكن اوامر النهي التي اخذت عناوين دينية تركت أثرها في تأخر المرأة من تطوير النوع الادبي في الكتابة التي تمارسها ، مما جعلها تختفي عن المسرح الشعري الحديث المتأخر في دخوله إلى الساحة الأدبية العربية ، ومن تلك التصريحات :

1- " يكره لهن تعلم الكتابة , وقراءة الكتب , ولا ينبغي لهن أن يتعلمن من القرآن (سورة يوسف) , خاصة دون غيرها , ويتعلمن سورة النور , وينبغي للنساء المسلمات كافة أن يتعلمن من القرآن ما يؤدين به فرائض الصلاة وهي : سورة الحمد , سورة الإخلاص , أو غيرها من سور القرآن , ولا يتعلمن الشعر , ولا بأس أن يتعلمن الحكم , المواعظ , الأخبار المفيدة لأحكام الإسلام" [3] .
2- " روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال في حق النساء : جنبوهن الكتابة ، ولا تسكنوهن الغرف ، واستعينوا عليهن بلا : فان نعم تضربهن في المسألة" [4] .
3- " مر علي كرم الله وجهه على رجل يعلم امرأة الخط ، فقال : لا تزد الشر شرا" [5].
4- " فأما تعليم النساء القراءة والكتابة .. فأعوذ بالله منه ..اذ لا ارى شيئا اضر منه بهن , فأنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من اعظم وسائل الشر والفساد , وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف كلام بها فأنه يكون رسالة إلى زيد , ورقعة إلى عمرو , وبيتا من الشعر إلى عزب ..وشيئا آخر إلى رجل آخر , فمثل شرير سفيه تهدى اليه سيفا أو سكيرا تعطيه زجاجة خمر فالليبب من الرجال هو من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو اصلح لهن وانفع " [6] .

واستمر تأثير هذه النصوص مبعدا المرأة عن تعلم الكتابة ، ويمكن ادراك مدى هذا التأثير في ما كتبته شاعرة مصرية ستينية في مذكراتها وهي تتحدث عن حياة والدتها ، فهذه الأم اختطفت وهي صغيرة لتتبناها امرأة ثرية ومن طبقة ارستقراطية حرمت من الاولاد ، فكانت هذه الفتاة هي الوارثة المستقبلية لها فحرصت على إنشائها بما يتناسب ومنزلتها الاجتماعية ، فجاءت لها بمدرسين يعلمانها اللغة الفرنسية واللغة العربية مشترطة عليهما تعليمها القراءة فقط دون (الكتابة) خوفا من مراسلتها لمن يغويها إذا هي تعلمت الكتابة ، وتشير صاحبة المذكرات إن ذلك كان ما تصنعه كثير من العائلات انذاك مع بناتهن [7] .

ومن الباحثين من نبه إلى دلالات الهيمنة الذكورية التي يحتوي عليها النص المروي عن الخليفة الثاني في تلازم النهي عن اسكان النساء في ما علا من المنازل والنهي عن تعليمهن الكتابة ثم عدم موافقتهن على شيء ، وكل ذلك يدل على الإصرار على إبقاء المرأة في المنزلة الأدنى ومن ثم الحفاظ على النسق الهرمي للتراتب الاجتماعي [8] ، ولا تختلف دلالات النصوص الاخرى عن هذا المعنى ، فكلها صبت في سبيل المحافظة على النسق السائد ، ولم تضعف قوة هذه النصوص حتى استطاعت المرأة نفسها التعبير عن رفضها لقدسية هذه المرويات وطاعنة في صحة نسبتها ، وأيضا معلنة انها ميزت الخطة الذكورية المبتغى منها استمرار اخضاعها لسلطة الرجل [9] ، وإذا اخذ بنظر الاعتبار إن الرأي لكاتبة المقال صدر في بدايات القرن العشرين وهو متزامن مع ظهور النص المسرحي الشعري العربي الذي كتبه الرجل ، امكن ملاحظة تأخر كسرها لحاجز المنع الديني وتأثير ذلك على امكانية دخولها عالم الكتابة المسرحية ، فقد بدأت المرأة بالتحرر من المنع الديني لتعلمها الكتابة مع وصول الرجل لإنتاج هذا النوع الادبي .

ثانيا: عدم نضج الكتابة النسوية :

لما خرجت المرأة من سلطة الثقافة الدينية بخطى وئيدة ، واجهتها عقبات اخرى اجتماعية وسياسية تمثلت في الاسلوب المراد لتعليمها ، فكان انشاء المدارس للبنات بصورتها الحديثة المحاكية لما وجد انذاك في العالم الغربي مسالة اخذت مجالات نقاشية اتسمت بالحدة والعدوانية احيانا ، وكان ذلك حالا عاما في المشرق العربي في نهايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين وإنما يختلف بلد عن اخر بفارق زمني محدود أو بأعداد المناصرين والمعارضين ولكن بنتيجة عامة فان ما يقارب القرن الكامل هو الفارق بين دخول الرجل والمرأة عالم الكتابة بشكله التعليمي الحديث[10] ، حتى إذا استقر الحال وقامت مدارس البنات

فعليا كانت قد تأخرت بمراحل زمنية ونوعية عن الوجود الذكوري في عالم الكتابة ، و انتج غيابها الطويل عن تدوين الفعل الثقافي مع استمرار تفاعل الرجل في بناء وجوده الحضاري والثقافي أن برزت واضحة الفروق بينهما في التعامل مع البيئة المحيطة[11] ، فلما صارت المرأة تقرا وتكتب كان ذلك بحسب ما تريده الرؤية الذكورية [12] ، خاصة إن المهيمن على الثقافة العربية بشكل عام ميلها إلى الشفوية فلم تحفر الكتابية فيه عميقا لتصبح نسقا واضح المعالم [13] ، فلم تكن بذلك كتابة المرأة من أولويات نسق ما زال في طور البناء ، ومن ثم عاشت اغترابا في عالم الكتابة لأنها لم تسهم في تأسيس اصوله [14] ، ولان الانتاج الفني نوع من الوعي لابد له من الاستقرار لينضج [15] ، فان وجودا قلقا مثل هذا لا يساعد كاتب على ابتداء تجربته الخاصة ليتابع تطورها ، وهذا ما حدث مع الكاتبات الوافدات على الادب العربي . وأما في مجال المسرح الشعري ، ففضلا عن ما تتصف به الكتابة المسرحية من صعوبة لان " فن المسرحية اكثر فنون الادب استعصاء على كاتبه وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار وان تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته وان تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم "[16] ، فان الكتابة في المسرح تعد نوعا من التخصص الادبي ، لكن وبحسب باحثة نسوية فان المرأة تكتب لملء فراغ في حياتها وغالبا يكون في مراحل عمرية تتسم بالتفرغ من النشاط الانتاجي لها فلا تتمكن من اثبات وجودها في هذا العمر فتسجل على انها هاوية فقط لا محترفة[17] ، وكون المسرحية تكتب لتطهير جمعي ، تقاطع مع واقع الكتابة النسوية المفتقد للتحرر والذي فرض عليها أن تكون القضايا التي تعالجها ادبيا ذات اسقاط خارجي متمثلة بنصوص مغلقة على الذات [18] . وأما كون افتقاد العنصر النسائي سجل في المسرح الشعري تحديدا دون النثري منه – مع تأكيد إن وجودها في النثري محدود ومتأخر أيضا - ، فلأن دخولها مجال الكتابة تزامن مع مرحلة بدا الشعراء انفسهم يتساءلون فيها عن جدوى شعرهم مثيرين اشكالية تتعلق بملاءمة الشعر بعده خطابا ثقافيا مع متطلبات القرن العشرين [19] ، ولذا حين سعت المرأة لإيجاد موضع لها في النتاج المدون وجدت في النثر مكانا متسعا يتزامن الميل الثقافي اليه مع جدة دخولها ميدان الادب فالتجأت اليه حين خاضت في المجال الدرامي (رواية وقصة) ، مع محاولات خجولة لمغامرة الكتابة في النص المسرحي المتميز بالتراكم الكمي لكتابة الرجل مستثنيا التجربة النسائية منذ نشأته[20] ، فأخذت الكتابة الروائية من المرأة جانبا واسعا من اهتمامها بالاشتغال الدرامي وذلك لما اتيح لها من مساحة للتعبير عن التهميش والإقصاء الذي تعانيه لما تمتاز به الرواية من قدرة على تقديم الواقع بلا تركيز على الانموذج والمثال[21] ، خاصة إن السبق الذي حققه الرجل في السيطرة على فضاء الكتابة المسرحية جعله يؤسس لنموذج محدد للكتابة الدرامية والنص المسرحي تميز بهويته الذكورية [22] ، ومن ثم لم تجد المرأة فيه ما يغريها بخوض التجربة . وقد ساهم إلى حد كبير في تأخر وجود تجربة للمرأة في الكتابة المسرحية العربية ، إن هذا الفن هو فن مترجم في اصوله واستمر تأثير المنتج المسرحي الغربي مؤثرا في تطوره خلال مسيرته العربية ، و من الجدير بالذكر إن المرأة ظلت " قرونا طويلة منفية عن ساحة الابداع المسرحي بل وحرم عليها في العصر الذهبي للدراما اليونانية القديمة ارتياد المسرح للفرجة مثلها في ذلك مثل العبيد ورغم ظهور اول كاتبة مسرحية في الغرب في منتصف القرن العاشر الميلادي وكانت راهبة المانية اطلقت على نفسها اسم (هيرو تسفيت) أي الصوت القوي فقد ظل المسرح طوال العصور الوسطى نشاطا ذكوريا خالصا " [23] ، وفي العصر الحديث فان الكاتبة المسرحية لم تظهر في الغرب حتى بداية الستينيات إذ عانت هي الاخرى في اثبات وجودها والذي سجل ايضا قلة عدد الاقلام النسوية وخلو النقد الاكاديمي من دراسة ما وجد من هذه النصوص [24] ، وأدى ذلك إلى افتقار المكتبة العربية إلى ما تطلع عليه المرأة العربية من تجارب نظيرتها الاجنبية مثلما فعل الشاعر العربي الذي كتب المسرحية معتمدا على ما وجد من وفرة من النصوص والدراسات المترجمة.

ثالثا :سلطة الثقافة المجتمعية :

خضعت المرأة العربية طوال عهود لمهيمنات المجتمع الذي تعيش فيه ، وقد فرض عليها هذا المجتمع الانعزال عن الحراك المنتج للفعل الثقافي ، حتى بات عرفا ذا بعد اخلاقي لا يجوز للمرأة المحافظة كسره ، وفي التراث العربي مرويات جاء فيها ما يشترط على المرأة إنها لكي تقبل في النسق المجتمعي فعليها أن لا تجيد القراءة والكتابة ، وإذا فعلت فأنها تبتلى بصفات تنتقص من قيمها الأخلاقية فتنبذ أو تعاقب ، ومن هذه المرويات :

1- " قال حفص بن معاوية بن عمرو الغلابي , قلت لخالد : يا أبا صفوان , إني لأكره أن تموت وأنت من أيسر أهل البصرة فلا يبكيك إلا الإماء , قال فأبغني امرأة , قلت : صفها لي أطلبها لك , قال : أريد بكرا كثيب أو شيبا كبكر ، لا ضرعا صغيرة , ولا مسنة كبيرة , لم تقرأ فتجبن , ولم تفت فتمجن , قد نشأت في نعمة , وأدركتها خصاصة فأدبها الغنى , وأذلها الفقر" [25] ، ومن قراءة هذا النص يتضح إن القراءة صفة مذمومة للمرأة وهي تؤدي إلى نتيجتين ؛ الأولى أن تتصف بعيب قيمي ، والأخرى أن تعاقب بحرمانها من الزواج ومن ثم الامومة وهو دورها المطلوب منها لتكون عضوة في المجتمع .

2-" كان عقيل بن علفه المرى غيورا فخورا ، وكان يصهر اليه خلفاء بني امية ، ... ، وكان إذا خرج يمتار خرج بابنته (الجرباء) معه فخرج مرة فنزلوا ديرا من اديرة الشام يقال له : دير سعد ، فلما ارتحلوا قال عقيل:

قضيت وطرا من دير سعد وربما	علا عرض ناطحة الجماجم

ثم قال لابنه اجز يا عميس , فقال :

فأصبحن بالموماة يحملن فتية	تشاوى من الأدلاح ميل العمائم

ثم قال لابنته , يا جربا اجيزي : فقالت:

كأن الرى اسقاهم صد خديه	عقارا تمشت في المطا والقوائم

فقال لها : وما يدريك انت ما نعت الخمر؟! ثم سل السيف ونهض اليها ، فأستغاثت بأخيها عميس , فأنتزعه بسهم فأصاب فخذه فبرك , ومضوا وتركوه حتى إذا بلغوا ادنى المياه , قال لهم : انا اسقطنا جزورا لنا فأدركوه .. وخذوا معكم الماء ؟ ففعلوا "

[26] ، وفي هذه الرواية التي تدعو أباً معتزا بابنته إلى قتلها إن هي تجرأت فتخيلت ما يتخيله الرجل وقالته شعرا ، وقيام الابن بإصابة والده جراء قولها هذا ، ما يؤكد العقاب المجتمعي الذي ينتظر مثيلاتها والانحراف القيمي (العقوق) الذي ينال ممن يساندها ويشجعها ، فالمنادون بالسماح لها بفعل القول هم عاقون لمجتمعهم ، وهنا يمكن الاستشهاد بموقف معاصر يرويه (عبد الله الغذامي) مستدلا منه على إن قول الشعر ما زال في بعض مفاصل المجتمع يعد عيبا اجتماعيا إذا صدر من امرأة : " روى إلي احد شيوخ الريف إن في أسرتهم خمسة وعشرين شاعرة وكان يقول هذا امامي متباهيا وفخورا بأسرته المبدعة ولكنه حينما طلبت منه نصوصا شعرية لنساء عشيرته وأسرته وصرت اسأله عن معلومات وعن اسماء وعن اخبار ازور وجهه والتفت إلي معاتبا وقال إن هذا عيب ولا يليق بنسائهم أن تظهر أسماؤهن أو مشاعرهن للإغراب وقال لي مؤكدا وجازما إن هذا هو طبع العرب وان الشعر في نساء العرب كثير ولكن لا يليق تناقل هذه الاشياء والنساء والرجال معا لا يقبلون ذلك " [27] ، وفي امثال هذه المواقف تعبير صريح عما تعانيه المرأة من تهميش بسبب العادات المجتمعية حتى وان ابدعت ، وليس هذا بغريب إذا كان احد رواد علم الانسان قرر إن الفن الادبي يمثل تطورا لمظاهر المغازلة لدى الحيوانات فهو اصبح اسلوب الرجل / الذكر في التواصل مع الجنس الاخر[28] ، من ثم فان دخول المرأة فيه تجاوز على ما خلقت من اجله وتعدي على الطبيعة .

وما وصفت به من ضمور القدرة الابداعية راجع إلى سلوك المجتمع الذي حد وجودها في ممارسات تمنع خلق الملكات[29] ، فـ " لقد ألقيت على المرأة أعمال فادحة تستغرق العمر كله , بينما انصرف الرجل إلى القراءة , والبحث , والفن , والتأمل العقلي , والتخصص في العلوم , أو حتى إلى العبادة المسرفة التي هي ايضا مظهر من مظاهر الشخصية في انسان مخيّر " [30] ، واشتراكها في هذه الفعاليات التي اقتصرت على الرجل هو الذي يمكنها من التعبير عن خبراتها ، فان للثقافة الدور الابرز في وضع القيود وتحدي طرائق التفكير والإبداع [31] ، ولكي تكتب المرأة عليها أن تنعتق من ضغوط البيئة وتكسر ما يعيقها من قيم وأعراف وضوابط اخلاقية [32] ، فيما " لا ترى الأسرة الأبوية في المرأة إنسانا , بقدر ما ترى فيها شخصا قاصرا ومعتمدا على الرعاية مدى الحياة , وهذا لا ينمي شخصيتها واستقلالها وعقلها , وإنما يولد الإتكالية والخضوع , فبدلا من أن يصبح الوعي والثقافة حارسين عليها , تبقى المرأة تحت الرقابة الأبوية " [33] ، وهذا من العوائق المهمة لانطلاق الابداع لديها .

وحتى ما تركته من ميراث كتابي فانه ايضا لا يمكن الاقرار بأنه النتاج المعبر عن واقعها المعيش لان حرية التعبير لها غير متاحة مبدئيا [34] ، لان التعبير الحر عقبة واجهت الكاتبات بسبب القيود الاقتصادية والسياسية فضلا عن الاجتماعية مما دفعهن إلى اختلاق شفرات خاصة بهن واختراع طرق غير مباشرة لإيصال افكارهن[35] .

ولما كانت " الكتابة وجهة نظر وتتكون وجهة النظر هذه من معطيات عالمها ومع غيرها من الذوات المحيطة بها ومع نفسها ايضا"[36] ، فتكون بذلك الكتابة نوعا من ممارسة الحياة ، ولان "ممارسة الحياة تعني ممارسة الاخطاء " [37] ، فان في مجتمع محافظ لا يمكن للمرأة ممارسة الكتابة ، مما جعل " القيود التي تفرضها التربية والعادات على المرأة تحد كثيرا من قدرتها الابداعية "[38] .

والكتابة للمسرح تتطلب من الكاتب أن يكون ذا اطلاع واف على هذا النوع الفني بأبعاده كافة ، من اليات كتابة النص حتى تخيله معروضا على الخشبة وما يحتاج ذلك من علم بتفاصيل العرض والتمثيل والإخراج وكيف سيتلقى المتفرج نصه مشاهدة وليس فقط قراءة [39] ، مما دفع احد الباحثين في اسباب ابتعادها عن كتابة المسرح بان يسم انتاجها الادبي بـ (المونولوجية) الناتجة للهيمنة الممارسة عليها مما ادى بها إلى قصور في ادراك المحيط ومن ثم تضييق ابعاد الرؤية وإلى الانكفاء على ذاتها ومحاورتها بدلا من خلق حوار بين شخصيات متعددة [40].

وفي قراءة لمذكرات الشاعرة (جليلة رضا) مؤلفة احدى المسرحيتين الوحيدتين بقلم نسوي تذكر انها وفي وقت مبكر شاركت في تمثيل مسرحية في المدرسة [41] ، فكم امرأة توفرت لها فرصا مشابهة ؟ ، والشعراء المسرحيون انفسهم حين سئلوا عن الخطوات التي اوصلتهم لكتابة نصوصهم الدرامية قرروا أن عليهم إدراك تعقيد العالم والاقتراب من عناصره ومعايشتها بعمق [42]. وإلى هذا نبهت بواكير الحركة النسوية حين توقفوا عند نص (فرجينيا وولف) الشهير (غرفة خاصة بالمرء وحده) ، والذي افترضت فيه إن لكي تستطيع المرأة أن تكتب وتبدع تحتاج شيئا من الخصوصية متمثلا بالمكان فضلا عن وفرة من المال [43] ، والمجتمع العربي كان وما يزال يرفض السماح للمرأة بان تعيش خصوصيتها ، فليس من ضمن السائد فيه استقلال المرأة في السكن واستقلالها المادي ، وان حصل فبنسبة محدودة وغير مطلق من قيود ترتبط بتسلط الرجل ومن ورائه المجتمع ، ومن ثم فالمرأة تحتاج من المجتمع السماح لها بالخصوصية والاستقلال والمشاركة في فعالياته .

رابعا : سلطة النظام الابوي :

كان هدف النظام الأبوي من منع المرأة أن تكتب هو الحفاظ على البنية التقابلية الثنائية ، فالسائد بحسبها:

الرجل : يكتب	والمرأة / الآخر : تلقن
المركز	الهامش
المهيمن قوي	المهيمن عليه ضعيف

وأي خلخلة في أي طبقة من هذه البنى يؤدي إلى إضعاف في الطبقات الاخرى ، وهي ركائز النظام الابوي التي ينهار دونها ، فضلا عن كون كتابة المرأة ستمثل جانبا من ثقافة الادنى المسكوت عنه ، وهذا " لا يعني مجرد الاضافة الكمية أو حتى مجرد التعددية الثقافية فالمسألة ليست مجرد نقد أو ابداع نسوي وإنما هي احداث تراكم في البنى المعرفية عبر الانفتاح على هوامش تحوي دلالات مغايرة وعتبات نصية معتمة وعندها يغدو ممكنا التحرر من الشرط الثقافي المهيمن لإحداث التغيير الذي يسبقه الادراك " [44] ، وهذا التغيير هو ما يجتهد النظام الابوي للوقوف ضده ، حتى انه قد يجابهه بأشد حالات العنف ، فقراءة واعية لما ورد عن الفرزدق حين ذكر له شعرا لامرأة قال : " إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتذبح " [45] ، يحيل القارئ لأمرين ؛ الاول : التهديد بالذبح فالقائل تعمد اختياره اداة للقتل لبشاعته ، والثاني : الاعمام في توجيه النصيحة أو الامر ، فالصياح الذي هو مختص

بالديك / الذكر لا يجوز للدجاجة/الانثى ، ومن ثم فان المرأة التي تقوم بفعل مختص بالرجل - وهو هنا قول الشعر - والذي يعبر عنه ايضا بأنه فعل التعلم أو فعل القراءة والكتابة والذي هو فعل فحولي [46] ، يشترط في من يملك سلطته أن يكون (ذكرا) [47] ، وقول (الفرزدق) هنا يمثل علاقة اتصالية ذات بعد اجتماعي ويمثل التراث المؤسسة التي تنقل الرسالة الثقافية داعية إلى قيمة يجب ترسيخها [48] ، من ثم يجب على المجتمع بعمومه أن يتصدى لها ويستأصل هذا التعدي الذي من شانه إذا استفحل تغيير العلاقات التي تنظم حياة هذا المجتمع واستمرارية وجوده.

فيما ينبه احد المفكرين من القرن التاسع عشر انه إذا أريد استمرار النظام القائم على تسيد الرجل في مؤسسة الزواج فان " كل ما يحدث في العالم الحديث من تخفيف للقيود المفروضة على عقول النساء ، اخطاء ما كان لها أن تقع ، فما كان ينبغي أن يسمح لهن قط أن ينلن قسطا من التربية الأدبية ، فالمرأة التي تقرأ ، وأكثر منها بكثير المرأة التي تكتب ، تعتبر في الأوضاع الراهنة عنصرا مزعجا ومتناقضا مع هذه الأوضاع : ومن ثم كان من الخطأ تنشئة النساء على أي شيء سوى اكتساب صفات السرايا ، والمحظيات ، وخدم المنازل " [49] ، ومؤسسة الزواج بترتيبها الهرمي للسلطة هي اولى مظاهر النظام الابوي وما يتبعه من سياسة في تعامل الحاكم والمحكوم ، والثورة على النمط السائد فيه وتغيير قوانينه هي اولى خطوات التغيير الشامل ، ولهذا فكان التنبيه واضحا بخطورة ما اتيح للنساء حين فتحت امامهن مجالات التعليم وبالذات الكتابة .

وقد اثبتت التجربة العملية إن المرأة إذا أتيح لها التمكن من سلطة الكتابة فهي قادرة على أن تكسر النسق الذي اقره الرجل ، فقد تنبه باحثون في النقد الثقافي إلى إن التجديد الذي قامت به (نازك الملائكة) في الشكل الشعري يعد فعلا ثقافيا له دلالته الحضارية إذا تم التركيز على انه صادر من امرأة تجرأت على كسر عمود الفحولة الذي تتابعت بعده تغييرات ظهرت في النتاج الادبي [50] ، لان ما فعلته ليس تغييرا في شكل ادبي فقط بل تمرد ابداعي مواز موضوعي للتمرد بمعناه الاجتماعي [51] ، وهذا النجاح شجع زيادة عدد الكاتبات بعد أن كن معدودات وإن كن غالبا ما اخترن أن ينشرن ما يكتبن متقنعات بأسماء ذكورية تأكيدا على " مدى الصلة الوثيقة بين صورة الكاتب وصورة الرجل " [52] .

وأيضا سجل التاريخ الحديث إن المرأة إذا منحت سلطة الكتابة عبرت عن واقعها مما شجعها على البحث عن سلطة اخرى تستطيع من خلالها توسيع نطاق الصلاحيات التي قننها النظام الذي تعيش فيه بحدود ضيقة ، من ثم اخذت تطالب بالمشاركة في الحكم والقيادة السياسية وان يكون لهن حق الاقتراع والتصويت [53] .

وحين كتبت المرأة العربية استطاعت أن تعبر عن ذاتها الحقيقية بدلا عن قصص ما وراء الحريم الذي تُرك تصويرها للرجل ومن ثم فضحت ما تعمده الغرب والشرق من تشويه صورتها والمؤامرة السياسية التي حيكت من وراء هذا التصوير وما ترتب عليها من استمرارية لتسيد الاقوى [54] .

وإذا كانت الكتابة للمسرح تعني بعدا اكثر خطورة من الكتابة في مجال اخر ، امكن فهم كيف إن اقتحام المرأة للتأليف المسرحي يعدّ فعلا سياسيا هاما ، لأنه يتعدى فعل الكتابة إلى فعل قيادة العمل الجماعي الذي يشتغل في فضاء مباشر مع الجمهور لا يمكن معه المواربة والتخفي ، وكونها تمثل الطبقة المهمشة فهي قادرة اكثر من غيرها على استنطاق غيرها من طبقات الادنى التي عمل النظام الابوي دائما على ابقائهم في الهامش [55] ، وآنذاك صار منع المرأة من الكتابة عامة وللمسرح خاصة من مهام المحافظين على سلطة النظام الابوي والذي يتمثل في الحكومات السياسية المهيمنة في البلدان العربية.

خامسا : سلطة النقد الادبي :

جعل النقاد الكتابة فعلا لا يجوز للمرأة اجتراحه , فان فعلت شوهت صورتها التي تمثلها الرجل / الذكر في كونها الانثى / الجسد فقط , وإذا تجرأت ومارست فعل الكتابة اتهمت بخروجها عن نمطها النسقي مما استدعى النقاد أن يضعوا للمرأة الكاتبة اطارين لابد أن تلتزم بهما ؛ الاول خلقي قيمي ، والثاني ابداعي ، ووضعوا الشروط التي يقيسون عندها نص المرأة ليتوافق مع المحورين ، وعليها قبل أن تباشر بالكتابة مراجعة ما وضع لها من شروط ودراسة الخارطة المسموح لها الحراك فيها ، وهذا يتعارض مع اولى شروط الابداع وهي الحرية [56] ، وقديما نبه (القلقشندي) إلى إن تحرر الإنسان من العبودية والوصاية شرط كي يكون كاتبا [57] ، والحرية هنا اطلاق لذات الانسان كي يعبر .

فأما الإطار الخلقي الذي اشترطه النقاد لها لتكتب ضمنه ؛ فهو دعوتها إلى مراعاة العرف الاجتماعي الذي حدد لها سلوكا معينا يعد خرقه انتهاكا ، وعليها آنذاك أن تراعي الرأي العام والعادات وتعتبرها قانونا وقاعدة تخضع لها ، وأن تدرك إن للرجل بحسب هذا القانون منعها [58] ، فإن الإبداع في المجال الأدبي " لا يكفي أن يكون نتاجه باهرا ومستحدثا بل ينبغي أن يكون مقبولا من الآخرين غير صارم لقيمهم" [59] ، من ثم تم تحذيرها من الخوض في اغراض شعرية معينة ، وان شعار الحرية الذي سمح بدخول النساء مجالات حصرت سابقا بالرجال لا يتيح لها أن تكتب في الأغراض التي كتبوا فيها وتحديدا ما دار حول المرأة ببعدها الحسي فمثل هذا الأدب لا يجمل أن يصدر عن امرأة [60] ، وفي الوقت ذاته فمن النقاد من رفض لها أن تميل إلى الصوفية والغزل الإلهي واصفا إياها بالنفاق [61] ، مع إن النقد مازال يؤكد وجوب وجود موضوعة المرأة في تفاصيل العمل الادبي مهما كان جنسه وإنها من اساسات قياس الجمالية [62] ، ومن النقاد أيضا من يرى إن " الجزء الأكبر مما تكتبه النساء عن النساء ليس سوى تزلف ومداهنة في نظر الرجال " [63] ، ولما تراكم في الذهن صورة المرأة الانثى فقد وقعت المرأة الكاتبة في ضيق من الخيارات المتاحة وحيرة في اسلوب تناول تمثيل صورتها ، وكان عليها اثر ذلك أن تجد طريقتها الخاصة ، إلا إن كون الأعراف نسبية فإن المرأة عانت في كسب رضا النقاد ، فحين طالبها عدد منهم بالتزام حدود لغوية لا تتعارض مع أنوثتها ، أخذت الكاتبة باستعمال عبارات وصيغ لغوية تراعي فيها التلطف والتحوط ، وحينها قرر آخرون إن الأمر خارج عن خيارها فان تلطفها هذا سمة لأنوثتها وان جرأة الرجل في ألفاظه لما يمتاز به من خيال وإبداع ، وحينئذ اتهمتها الناقدات النسويات بنقص الثقة والضعف [64] ، أو إن أسلوبها هو التوائي للتحايل على التصريح الذي ينطلق من تكوينها أنثى [65] ، لتبقى الكاتبات يبحثن عن قانون لكيفية تمثيلهن لصورة المرأة الواجب إدراجها في النص ، وتتم الموافقة عليه ليشرعن بالكتابة ، فلا يجدن . وأما الاطار الاخر ؛ فان كثير من النقاد توافقوا على

وضع الكتابات النسوية في المحل الأدنى ، أو نأوا بنقودهم عن نصوصها ، وكأن النقد يُبلغها إن كتابة الرجل هي المعيار الذي يجب أن تقاس عليه ولن تبلغه وإن جهدت ، ومن ثم فلا داع لتكتب ، فالشعر شيطان ذكر بحسب الشاعر (أبي النجم العجلي) [66] ، والشعر يختصر باقي فنون الادب ، فكل نتاج ادبي هو فعل فحولي وحتى قبول النقد الذكوري الاعتراف بالمرأة الأديبة مثل (الخنساء) ، فلأنه برر قبوله بأنها لم تخالف قواعده ؛ اما لكونها اختارت الرثاء " كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن" [67] ، وهذا يتوافق مع ما يريده للمرأة من ابتعاد عن القول المعلن ، أو لكونها اختارت رثاء الرجال فلم يكن للمرأة وجود في نتاجها ، وكأنها " استفحلت وأسترجلت ومن ثم فأنها لم تغير شيئا في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته " [68] ، وأحيانا يرفضون الاعتراف بأنها هي من تنتج النص الجيد ويثيرون الشكوك بان هناك رجل يكتب لها [69] ، ولما فرضت نفسها في كتابة الرواية ، عللوا ذلك إن الحكي من ميزات انوثتها التي لا تتعارض مع اصل الكتابة التي تنتج الشعر والفلسفة ، والتي هي من اختصاص الرجل [70] .

ولما كانت موضوعة المرأة عنصرا رئيسا في مكونات العمل الدرامي ، فالنقد ايضا اغلق امام الكاتبة سبيل المحاولة في اثبات ابداعها في هذا المجال ، فقد كرروا اكثر من مرة إن الرجال أقدر على تصوير النساء من النساء انفسهن [71] ، وشددوا الصعوبة على الكاتبة المسرحية بالذات حين أشاروا إلى أن النصوص التي حفظها الزمن من بداية المسرح اليوناني مرورا بما عاصر شكسبير وما بعده إلى العصر الحديث فان الادوار النسائية فيها كانت من الاجادة حتى لا يتسنى لأحد وبالذات المرأة أن تنافس الرجل في كتابتها [72] .

ومما ساهم به النقد ايضا في الحد من انطلاق الكتابة النسوية ، ما سلم به من إن الكتابة الافضل هي كتابة الرجل فعليها تكون هي الاولى بالدراسة والنشر ، ولا يخفى ما لهذين الامرين من دور كبير في انضاج الكاتبة وتطويرها وتشجيعها على الاستمرار ، وعلى عكسه فان الاحباط الذي يصيب الكاتبة جراء اهمالها وأبعادها عن المتلقي يحد من قدرتها الابداعية ، وفي هذا المجال لاحظ الدارسون إن المقررات المدرسية تعتمد بشكل كبير على الإنتاجات الذكورية [73] ، وكما خضع رواة الثقافة الشفهية قديما للنسق الذكوري بنقلهم فقط للنص الفحولي الصادر من الرجال [74] ، فقد خضعت المؤسسة النقدية التجارية المتمثلة بدور النشر لهيمنة النسق ذاته ولم تفسح للمرأة الكاتبة المجال ذاته للرجل الكاتب [75] .

ونقد المسرح يقرر " إن النساء لم يصلن إلى مرحلة أدبية تؤهلهن أن يقلن شيئا للجمهور " [76] ، وقد تم التغافل بتعمد عن دراسة النتاج النسوي خضوعا لهيمنة السياسة الجندرية السائدة ، وإن فتح المجال أمام كتابة المرأة مؤخرا لتدخل حيز النقد فقد بقيت كتابتها في المسرح في عتمة دون البحث عن اسباب غيابها [77] ، والندرة الذين تناولوا كتابتها المسرحية فقد حاكموا نصوصها وفق قواعد وضعها رجال ابتداء بأرسطو ومن سار على نهجه ممن جعلوا المرأة غير مؤهلة للتعامل مع القضايا العامة التي تصب صياغة الفعل المسرحي[78] .

ولما اعتمد نجاح المسرحية على المتلقين (النظارة) وعدهم خطا نقديا فاعلا في تطوير الانتاج المسرحي [79] ، فانه امكن فهم تأثير سياسة النقد الصارمة تجاه الانتاج النسائي في عدم تحفيز الاقبال على نتاجها .

وفي إحدى النقود التي تدرس توجه المرأة للكتابة الروائية يُرى انها تنفرد بوصف الغرف وتفاصيلها المكانية ويعلل النقد ذلك بأنها – أي المرأة - متعلقة بالمكان المغلق لكثرة ما تسكن غرفتها الخاصة [80] ، فكأن النقد يقول للكاتبة قبل مباشرتها في تجربة الكتابة المسرحية : إن المكان المفتوح لا يناسبك ، فضلا عن قيام المسرح على الحوار لا الوصف ، واتهامها مرة اخرى بأن كونها انثى فهي اقرب للمونولوجية من الحوار[81] ، لينتهي القرار بأنها لا تصلح لكتابة المسرح لأكثر من سبب .

المطلب الثاني : تمثل المرأة في المسرح الشعري النسوي الحديث - قراءة في مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) أنموذجا

مدخل :

نبذة عن الشاعرة (وفاء وجدي) :

كاتبة المسرحية (وفاء وجدي محمد شبانة) شاعرة مصرية ، ولدت عام 1945 في مدينة بور سعيد ، وتخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية[82] ، وتوفت سنة 2011 [83] .

وبسبب نشأتها في كنف والدها الشاعر (وجدي شبانة) فقد لوحظ تمكنها من قرض الشعر مبكرا وهي في العاشرة من عمرها [84] ، لتكتبه بشكل رسمي وهي في سن الرابعة عشرة ، إلا أنها بدأت بعرض نتاجها على الملأ في عام 1962 ، في أمسية شعرية عقدت في جمعية الشبان المسيحيين ، وقد نالت يومها استحسان الحاضرين[85] .

من ثم استمرت الشاعرة في اصدار المؤلفات ، لتبلغ ستة دواوين شعرية هي: ماذا تعني الغربة 1967 ، الرؤية من فوق الجرح 1973 ، الحب في زماننا 1980 ، الحرث في البحر 1985 ، رسائل حميمة إلى الله 1986 ، و ميراث الزمن المرتد 1990 ، فضلا عن مسرحية شعرية بعنوان بيسان والأبواب السبعة 1984[86] ، ويذكر الروائي فؤاد قنديل إن لها مسرحيتين شعريتين أخريين لم تنشرا هما ؛ الشجرة والصعود إلى الشمس [87] .

وقد اتسمت الشاعرة بعدة صفات انطبعت في شخصيتها وتميزت بها كتاباتها ، منها : الرومانسية ، والوطنية ، والحس العروبي ، والبساطة ، والجدية ، فضلا عن الالتزام القيمي الأخلاقي ، وعرف عنها اهتمامها بنشاطات الشباب وتبنيها إنشاء أندية أدبية لهم مع حرصها على الجو المحافظ ومعارضة الجلسات المتحررة [88] .

والتوجه السياسي ذو النزعة الوطنية ظهر واضحا في مسرحيتها الشعرية (بيسان والابواب السبعة) التي وبحسب احد النقاد تمثل نبوءة بما آل إليه واقع مصر حتى ثورة (25 يناير) في عام 2011 ، مما دفع السلطة الحاكمة إلى منع عرضها في حين تأليفها [89] ، وبسبب القمع السياسي لهذه السلطة فقد ادعى والدها انتساب شعرها المعارض إليه ، وعلى اثر هذا الادعاء اعتقل لمدة ثلاث سنوات ، ولم ينسب لها إلا بعد تغيير النظام الحاكم ، أي قبل وفاتها بمدة قصيرة [90] .

تمثل المرأة في المسرح الشعري النسوي الحديث – قراءة في مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) أنموذجا:

تقدم في المطلب الأول إن المرأة واجهت معوقات كثيرة حين أرادت الكتابة في صنوف الأدب ، وواجهت معوقات أكثر حين أرادت الكتابة في المسرح عامة والشعري تحديدا ، وإنها تعرضت لنقود عدة بشأن قابليتها على تصوير موضوعة المرأة تحديدا ، وكما تقدم إن البحث حاول إحصاء النتاج النسائي في مجال المسرح الشعري فلم يجد غير نصين ، احدهما غير متوافر ، وبما انه أمكن توفير النص الثاني لتلك المحاولة وهو مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) للشاعرة (وفاء وجدي) لذا وجد البحث إن من المهم الوقوف بشيء من التفصيل عند محاولة المرأة كتابة المسرحية الشعرية ، وسيعمد البحث إلى التعمق في دراسة كيفية تمثيل صورة المرأة في هذا النص من خلال محورين ؛ الأول: الأصوات النسائية في هذه المسرحية ، والثاني : التمثيل النسوي لشخصية (بيسان) بالموازنة مع التصوير الذكوري لشخصية (الأميرة) في مسرحية (الأميرة تنتظر) للشاعر (صلاح عبد الصبور).

اولا : الأصوات النسائية في مسرحية (بيسان والأبواب السبعة)

تدور أحداث المسرحية عن أسطورة تفترضها الشاعرة في زمن قديم وفي بلدة تصفها بأنها سحرية ، وتتعلق الأسطورة فيها بفتاة هي الأميرة (بيسان) وهي بنت شيخ البلدة ، إذ يقام احتفال شعبي سنوي تقوم فيه هذه الأميرة بسكب ماء سحري في نهر البلدة لتمنحها الخصب ، ولما قرر والدها تزويجها من (تيمور) وهو احد الفتيان من عامة الشعب ، هب الحاشية رافضين متنافسين فيما بينهم أيهم الأحق بهذه المصاهرة ؟ ، وفي خضم نزاعهم تسلل العدو متمثلا بقرصان ليختطف الأميرة ، من ثم تبدأ رحلة المنقذ (تيمور) في صراع مع ما يواجه من معرقلات تمثلت في اشتراط عبوره سبعة أبواب رمزية سحرية ، لا يعبر كل منها حتى يستغني عن جزء من عمره قيمته سُبع ما بقى من حياته بعد أن يخيّر بين (بيسان) أو(الموت) فيختارها مقدما إياها على نفسه ، حتى يصل إلى الأميرة التي استمرت في نزاع مع الخاطف دون أن تستسلم له ، لتنتهي المسرحية بان استطاع (تيمور) إعادة (بيسان) إلى البلدة بعد أن أصيب بسهم قاتل استنزف ما بقى من قواه وتنازل عن آخر قطرة من الشراب المقدس الذي يمنح الخلود إلى الأميرة ، فيستقبل الأهالي العائدين باحتفال شعبي يشبه ما افتتحت به المسرحية ليحملوا جثمان (تيمور) ، ويسترجعوا أملهم بوجود (بيسان) لتعيد الخصب من جديد [91].

وتظهر في هذه الحكاية ست شخصيات نسائية ، لكل منها دلالاتها وقراءتها :

1- بيسان :

من اختيار هذا الاسم للشخصية النسائية الرئيسة في المسرحية تبدأ القراءة الأولى لها ، فـ (بيسان) بلدة في الأردن قرب فلسطين ، تمتاز بأنها ذات نخل كثير تسقيها عين ماء تتصف بالملوحة قيل إنها من الجنة [92] ، ومرة يكون نخلها بلا ثمر حتى خروج الدجال[93] ، وفي الحالين فان علاقة الاسم واضحة بموضوع الخصب والأرض ، فهي إما ترمز لأرض معطاء يخاف عليها أن تنضب أو هي ارض تنتظر التغيير ليظهر خيرها ، فهي خصوبة معطلة بسبب الظلم والطغيان ، أما حين يربط الاسم ببلدة يبلغ عمرها أكثر من أربعة آلاف سنة في فلسطين هجّر الصهاينة سكانها واستعمروها [94] ، فان الإسقاط الذي أرادته الشاعرة يبلغ مداه ، ففي قدمها ما يوحي بالغرائبية وفي استلابها يشبه ما حدث للأميرة وكذلك في تنازع القوم عليها دون أن يهب لنجدتها احد.

واسمها هذا هو المرتكز الموضوعي الذي تدور حوله مدلولات النص ، خاصة مع اكتنازه بالصفات المعنوية والجسدية من خصوبة وجمال وجذور راسخة في التراث مما يحملها مزيدا من إمكانية التأويل ، والأغنية التي تفتتح بها المسرحية قبل رفع الستار وبعد رفعها تؤكد ذلك ، لما تكرره من لفظة (بيسان) وجعلها مختصرا للحكاية ، فهي الفتاة المانحة للخصوبة ، وبوجودها يعم السعد والخير على أهالي المدينة ، ويتكرر اسمها في أغنية الختام التي تؤكد إنها هي من تكمل الحكاية [95].

ويمكن تمييز تمثلين لـ (بيسان) : أ- تمثل رمزي اسطوري ، ب- تمثل نسوي

أ- تمثل رمزي اسطوري :

وهنا فهو رمز مباشر يتضح منذ اختيارها للاسم الذي يرتبط بالأرض ، ومن ثم الوطن ، و " إن ترميز الوطن بالمرأة قديم في الأدب وشائع في القراءات النقدية ، لا يكاد يقدم جديدا "[96] ، فضلا عن كون ترميز المرأة بدلا عن دولة (مصر) تحديدا شائع لدى الكتاب المصريين تحديدا لأنها تعادل الخصوبة المنساقة مع الأسطورة المصرية ذات التأثير المتكرر في مرجعيات الشعراء التي تدور حول آلهة الأرض (ايزيس)[97] ، ومن ثم فان الشاعرة دفعها حسها الوطني والقومي إلى المباشرة في طرح قضية وطنها من خلال هذه الحكاية .

فالنزاع الدائر حول (بيسان) من حاشية والدها (الحاكم) يعكس الأوضاع السياسية التي عاصرتها الشاعرة وبالذات في بلدها (مصر) ، وهي لا تعمد إلى ترميز مبهم في طرح هذه الفكرة ، فالتوصيف الصريح لأفراد الحاشية واضح الدلالة ، فالمرموز للوطن (بيسان) ضاعت حين استطاع المحتل (القرصان) التسلل ، في جو تسوده خيانة الجيش وترهل القضاء وجشع الرأسمالية والإعلام المأجور وانحراف السلطة الدينية وتكبر العالم وغرور الشعب ، وكل هذه التسميات الموجودة في الزمن المعاصر افترضت مقابلها الشاعرة (قائد الحرس ، القاضي ، الإقطاعي ، حامل الأخبار ، الكاهن ، العالم ، تيمور)[98] ، فكل منهم مثّل شريحة عمدت الشاعرة إلى إشراكها في أحداث نصها حتى لم تترك صنفا من المؤثرين في الحراك السياسي والاجتماعي إلا وصنفته ، وفي وضوحها هذا أضعفت من قوة الترميز الذي اعتمدته .

وقد خلقت الشاعرة جوا غرائبيا وهي تؤكد الأسطورة المحيطة بـ (بيسان) ، ففي مولدها رأت وصيفة والدتها رؤيا جاء فيها هاتف علمها أن تصنع تركيبة سحرية وخيرها بان تختار نتيجة هذه التركيبة ؛ إما سر الحياة أو الحياة نفسها ، لتختار سر الحياة ويكون على شكل ماء سحري وضعوه في قارورة لتسكب منه (بيسان) قطرة في النهر كل عام ولتستمر خصوبة الأرض[99] ، وهي بهذا تكثف ما أرادته لها من رمز الأرض الخصبة .

واشتغال رمزي آخر يظهر في نهاية المسرحية ، حين اختار (تيمور) أن يستغني عن آخر قطرة من الماء السحري الذي يمنح الخلود لتشربه (بيسان)[100] ، وهذا مظهر نسوي في الكتابة ، فقد " وجدت فكرة الشباب الخالد للمرأة صدى لها في السرد النسوي

واعتبر ذلك امتيازا أنثويا ثابتا وصفة مطلقة حازتها المرأة دون الرجل" [101] ، والشاعرة تؤكد هذه الفكرة بتكرارها للفظة (الخلود) على لسان (تيمور) وهو يخاطب (بيسان) بعد أن أنقذها من سجن القرصان وقد فقدت قواها السحرية وكادت أن تموت :

" تيمور : كلا يا بيسان
أنت خلقت لكي تزداني
بثياب الخلد وتاج الخلد" [102]

ثم يعود ليثبت إن هذا الخلود هو رمزي وهو مرتبط بخلود الوطن :

" قدر ألا يخلد إلا واحد
فلتخلد بيسان إذن
فهي الحب الأوحد
فهي الحب الأوحد
وهي الرمز الخالد للبلدة " [103]

وهذه الثقة التي يكرر بها (تيمور) اختياره ، تؤكد إن الموقف لا يحتمل الحيرة والمفاضلة بينه وإياها بعد أن اعتمد أسلوبا في الحوار يتصف بمناجاة الذات وإظهار التردد والقلق في حالة من اضطراب وتشوش لينهج أسلوبا منطقيا مسقطا البدائل وليصل في النهاية إلى الخيار الاصوب [104] ، وهو خياره باختيار الوطن على الروح ، فليس المقصود هنا انه ضحى من اجل امرأة يعشقها .

ومن الجدير بالذكر إن الرمزية التي اشتغلت عليها الشاعرة في تمثيل هذه الشخصية رمزا لمصر والخصوبة والدولة والوطن والأرض ، قد اشتغل عليها شعراء مسرحيون سابقون لها مثل ؛ (صلاح عبد الصبور) الذي اشتغل على هذا الرمز وبشكل مباشر في مسرحيتيه (بعد أن يموت الملك والأميرة تنتظر) ، و(معد الجبوري) في مسرحية (انانا) ، وبشكل غير مباشر عند الشاعر (محمد مهران السيد) في مسرحيته (الحربة والسهم) ، والشاعر (فاروق جويدة) في مسرحيته (الوزير العاشق) – وقد نوقشت هذه المسرحيات خلال البحث - .

ب-تمثل نسوي:

وهنا يمكن تلمس ملامح الكتابة النسوية للشاعرة (وفاء وجدي) فهي قد وظفت عددا من القضايا النسوية في تمثيلها لهذه الشخصية وان تماهت في جنبات التمثيل الرمزي ، فالرمزية المباشرة التي اشتغلت عليها الشاعرة في نصها سلبت (بيسان) من صفات إناسية كان من الممكن استثمارها وتوظيفها في طرح إشكالية البحث ، فالشاعرة المنتجة للنص قامت باستثناء ثقافي حين كتبت المسرحية الشعرية بقلم نسائي ، بينما يلاحظ إنها لم تسع لتمثيل المرأة بحيث تبين ذلك التميز ، فـ(بيسان) الشخصية النسوية الرئيسة لا توجد إشارة حتى ولو خفية إلى كونها تملك سلطة المعرفة أو الثقافة أو الكتابة ، بينما منحتها الشاعرة سلطتين ؛ سلطة الأسطورة السحرية – وهذه ظهرت في التمثل الرمزي - ، وسلطة الملك بالوراثة والزواج .

وهذه الأخيرة كونها ابنة شيخ البلدة ، ووارثة ملكه فهي الأميرة التي تحكم البلاد ، وفي حوار حاشية البلاط وهم يتبارون أيهم الأفضل للزواج بها ما يؤكد الأطماع التي تتناوش نفوسهم والتي لا يمكن الوصول لها إلا عن طريق السلطة الممنوحة لـ(بيسان) ، و(بيسان) امرأة ، يحددها هذا الحدث بكونها امرأة شرقية تنتقل من سلطان الأب إلى سلطان الزوج ، فتكون السلطة الممنوحة لها كونها مولودة في هذا النسب سلطة مزيفة ، فهي واسطة للراغبين في الملك ليس إلا ، وقد يكون خلو هذا الحوار من أي وصف لها ، أو أي نوع من الإشارة إلى كونها امرأة مرغوبة هو ما يميز كون المسرحية إنتاجا نسويا ، فالشاعرة عمدت إلى إفراغ رغبتهم بها من أي مشاعر إنسانية .

وبالعودة إلى حكاية الحلم الذي رأته الوصيفة ؛ يلاحظ صوت الشاعرة النسوي يظهر بوضوح ، من خلال عدد من الدلالات تتعلق بالوجود النسوي :

- الدائرة المغلقة لهذه الحكاية تمثل تشكيلا نسويا (الام ، الكاهنة ، الابنة بيسان) فالامتداد البشري الممثل بحلم الخصوبة الخالد يدور في دائرة المرأة .
- الأمومة تضحية تقدمها المرأة ، والتضحية تمثل حياتها مقابل سر ديمومة الحياة وهو النسل ، فـ (بيسان) وهي تروي الحلم تقول:

" وجاءها الهاتف منذرا :
في هذه الأعشاب يا وصيفة الأميرة
سر الخصوبة المقدسة
ومن عصيرها
ستصنعين لو تشائين الحياة
لكن حذار يا وصيفة الأميرة
لن تصنعي ماء الحياة مرتين
لذا عليك الاختيار
سر الحياة
أو الحياة
وآثرت سر الحياة على الحياة " [105]

واستخدامها للفظة (الايثار) يشير إلى إن التضحية إنسانية وهي تقدم اختياريا ، وهي كلمات امرأة تعلم أي قيمة لما تعنيه مهمة التصدي لحمل سر الأمومة .

- الرجل جاهل بتفاصيل هذه التضحية والمرأة تحتاج أن تبوح له بما تمثله الأمومة لها ، وهنا رؤية نسوية ؛ فما تبع رواية الحلم من قول (بيسان) لـ(تيمور) وهي تصف له حالها في سجن خاطفها ، فهي تخبره إن (القرصان) يريق الماء السحري أمامها ليعذبها ، ولهذا فهي تقول :

" هذا عذابي اليومي يا تيمور
اذوي مع الأيام بينما ..
يراق مائي المقدس الطهور " (106)

وهذا الوصف (اذوي) مع تركيزها على الطهارة والقداسة ، فهو بوح المرأة التي ترى في الأمومة كل ذلك ، ، فسر الحياة التي اختارته على الحياة نفسها تتمثلها الشاعرة بكلمات تصدر عن امرأة عادية شاكية من ضياع عمرها في ممارستها لدور الأم ، وهي تخبره للرجل بما لا يدركه من أهمية ما تقدمه بحسب رؤيتها .

- اختيار (بيسان) / المرأة سر الحياة بما تمثله من أمومة وإلزامها بهذا الخيار دائما حتى إن الشعب حين افتقدها بما تمثله من دورها أُمّاً كان ينادي بـ(أما الموت أو بيسان) (107) ، فالشاعرة تثبت رؤيتها بأن لا وجود للمرأة المستقلة ، فكونها هي سر النسل فهي مرهونة بإرادة المجتمع ، وهي خاضعة لاختياره أيضا أن تبقى بهذه الهيأة .

2- الأم :

الأمومة التي تكلمت عنها (بيسان) لا تخرج عن كونها تعبيرا قيميا لما تمثله في وجدان الشاعرة ، أما حين أرادت تمثيل الأم بجانبها العاطفي فقد وجدت في أم من عامة الناس و(أم تيمور) نموذجين غنيين لإبراز هذا التمثل .

فحين يشكو الناس من رجال ونساء من الظلم الواقع بهم ، ويظهر كل منهم همه ، وهم بين منتظر للغيث يأتيه من السماء أو متحسر على شجر ما عاد يثمر ، فان فيهم امرأة لا يهمها إلا وضع أطفالها :

" ما ذنب صغيري يا قوم ؟
الجوع بأنياب الثعبان
يأكل أحشاء صغيري " (108)

فلما مات الصغير بسبب هذا الجوع ، والجوع هنا له أسبابه فهي من آثار غياب الخصب المتمثل باختطاف (بيسان) ، وتعاظم تسلط الإقطاعي ، فلما تفاقم ظلم هذا الأخير ، بدأ الناس بحراك رافض ، وكان صوت الأم الثكلى يعبر عن الخسارة الكبرى ، فهي تشترك مع الوطن في أكثر من محور ، وخسارة الوطن والطفل الذي يعني في احد وجوهه المستقبل لا تظهر بصوت مفعم بالصدق إلا بصوت امرأة تحركها عاطفتها ، فحين يدعوها الرجل للصبر وان الحق سيعود ، تنتفض:

" لكن صغيري مات
أتردون إلي صغيري ؟
***
ثوروا بالفأس
ثوروا بالكلمات
لو خرجت كلمات الغرف المغلقة إلى النور
لارتجف السيف وسقط السوط
انتم يا قوم مع المتهمين الآن
في قفص واحد " (109)

فالمرأة هي من تنادي بالثورة وهي التي تطلب الحراك وتحرج الرجال في صمتهم ، وللاشتغال على المرأة بهذه الهيأة دلالته فهي فضلا عن كونها قناعا عن الشاعرة منتجة النص ، فهي أيضا صوت المغلوب الذي يثير بؤسه الهمة في نفوس الآخرين .

وأما (أم تيمور) ، فلما رحل (تيمور) لإنقاذ (بيسان) من خاطفها ، وهي رحلة مليئة بالمخاطر ، فقد بان عليها الخوف و الم الفراق ، لكنها لم تذهل ، بل كان خطابها تعليلا لما يظهر عليها من وجد ، مؤكدة إن ذلك وإن غلب على عقلها فلأنه ما يُنتظر من أم فاقدة ، لكنه ليس بجزع وهي تتبع كلامها بنداء لرجال القوم بأن يهبوا من اجل القيم التي خرج من اجلها ولدها مستنكرة عليهم جلوسهم وانتظارهم أن يعود هو بـ (بيسان) فيما إن حمايتها واجب عام :

" أم تيمور : فمن يجيبني إذن
عن غائبي تيمور
فليجلس الرجال
في مجلس النساء
يهدهدوا الأطفال
***
فلتهنئي يا بلدتي بلا ضمير " (110)

واستصراخها للنجدة فيه صورة موروثة للمرأة ، وذلك في حديثها عن الرجال وكأن جلوسهم مجلس النساء وعنايتهم بالأطفال انتقاص يلم بهم ، وهو تعبير عن فساد البلد ، وهي بهذا ترمز لسكون العرب عن تحرير فلسطين .

3- زوجة الإقطاعي :

مع إنها لم تظهر بشخصها إلا إن وجودها كان حاضرا في ذهن الشاعرة وهي تصوغ نصها مسقطة فيه ما ترى حولها من عناصر المجتمع ، فما كانت لتعدو هذه الشخصية النسائية دون أن تتطرق لها ، وكونها لم تجعلها شخصا ناطقا عن ذاتها بل تُذكر في حديث الآخرين له مدلوله في ما تراه الشاعرة بان هذه المرأة هي نكرة لا توجد إلا في ظل الرجل ، فهو يتحدث عنها بعدّها جزءا من ممتلكاته ، لا تزيد عن كونها من متطلبات حياته التي تغنيه عن السعي لإنقاذ (بيسان) :

" الإقطاعي : ماذا يستوجب عندي
أن ادفع عمري ثمنا له ؟
لا شيء
***
حمدا لله
مادامت عندي امرأة بالبيت
ما دام طعامي يكفيني عام
وشرابي يتعتق بمزيد الأيام
فلماذا لا نصبر حتى ترجع بيسان " [111]

والشعب أيضا لم يرها غير تابع للإقطاعي ، تعيش من جوعه وأوجاعه :

" كانت أفران الاقطاعي
تعمل ليل نهار
لا من اجل البلدة لكن
من اجل الإقطاعي وامرأته
كنا نتسول كسرة خبز
من اجل صغار تتلوى
أنتاً من جوع
لكن كلاب الإقطاعي
كانت تنهشنا مثله "[112]

لذا فهي عالة على المجتمع ، وهي مشاركة غير فاعلة في سرقة الوطن وتدميره ، والشاعرة تنقل ما تراه من طبقية موجودة مؤكدة إن هناك من النساء من يعيش متنعما من الوضع الذي قامت موضوعة المسرحية كلها على رفضه .

4- الكاهنة :

وهي الوصيفة التي حضرت ولادة (بيسان) وهي التي شاهدت المنام الذي فيه الرسالة السحرية [113] ، فهي إذن تؤدي دور العرافة ، بما تعني من نقل لأخبار الماضي وتنبؤ بالمستقبل في جو غرائبي ، وهي بهذا المعنى تقابل بشكل ما للذي يقوم به الإعلام بشكله الحالي ، إلا إنها تحيط بما وراء الغيب ، وقد تكرر تمثل المرأة بهذه الصورة ، حتى كأنها أوقفت عليها ، وفي هذه المسرحية فقد وجد ممثلا لدور الإعلام المعاصر سمته الشاعرة بـ (حامل الأخبار) ، يصفه الناس :

"بأنه بائع أوهام الستر" [114]

وبالتأكيد هي رؤية الشاعرة التي جعلت كل الأدوار الشريرة يأخذها رجال تمثلوا في حاشية البلاط أو حتى الجانب المتخاذل من الشعب ، فيما تمثل العرافة الجانب الخير ، ويمكن قراءة هذا الثنائي انطلاقا من الصفة الجامعة وهي مثلما تقدم نقل الأخبار ، بالطريقة الآتية :

العرافة	حامل الأخبار
خرافة	واقع
رمزي	مباشر
النبوءة والحكمة	الكذب

والسؤال الذي يطرح نفسه : أيمكن تبادل الأدوار ؟ ، وان تُجعل المرأة في دور (حامل الأخبار) ؟ ، إلا إن حرص الشاعرة على تمثل النساء في مسرحيتها بالأدوار الخيرة ، في حين دفعت بادوار الجانب الآخر إلى الرجال فيه لمسة نسوية .

5- نساء الشعب :

في اغلب نصوص المسرح الشعري – عينة البحث- توجد نكرات من النساء يمثلن ما تصاعد في الحقبة المدروسة في العقود الأربعة منذ الستينيات وما بعدها من شعارات المساواة وإشراك النساء في كل أمور الحياة وبالذات السياسية منها ، بعد أن كانت حبيسة الحريم والتهميش الاجتماعي والسياسي ، وفي مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) ظهرت المرأة ضمن مجاميع العامة ، وأعطين أرقاما للدلالة على أدوارهن في الحوار ، فهناك امرأة (1) و(2) وهكذا ، فقد أرادت الشاعرة إشراك المرأة إشراكا فاعلا والتنبيه إلى إن كثير من النساء غير المعروفات يمثلن جانبا كبيرا من المجتمع ، وفي المسرحية التي دارت حبكتها في زمان ومكان أسطوري لا تفترض وجود قيود اجتماعية وعرفية على النساء ، فهن يبادرن إلى الحديث مع الرجال بلا قيود [115] ، و قد عمدت الشاعرة إلى أن يمثلن الحراك الايجابي في الحراك الاجتماعي الذي بدا به الشعب المعارض لسياسة ذوي السلطان بغياب (بيسان) .

6- الجنيات (المرأة / الآخر) :

مع إن هذا التمثل ليس مباشرا حين الوقوف على تمثل المرأة ، إلا إن التوظيف اللغوي الذي اعتمدته الشاعرة في توصيفاتها للجنيات يعكس ما أرادته من تصوير للمرأة / الآخر ، وهي هنا ما تمثله في ذهن الشاعرة من النساء التي لا تريد الانتماء لهن ، فهن دخلن إلى المسرح وهن بهيأة المغريات الجميلات ؛ راقصات ، مغنيات ، بأيديهن كؤوس الخمر ، والتفتن حول (تيمور) لإلهائه عن مهمته في إرجاع (بيسان) ، وتخلق الشاعرة جوا يوحي بما تريد من تصوير عالم اللهو الذي تتواجد فيه النساء المرفوضات في المعايير الأخلاقية المحافظة ، فالمكان الذي يظهرن فيه ذو إضاءة حمراء يعلو فيه الغناء ويدور فيه الرقص ، وهن يصفن ذواتهن عارضات أنفسهن عليه ، فمنهن من تقول عن نفسها إنها فاتنة ، وأخرى ناعمة ، وثالثة هيفاء ، والرابعة شقراء [116] ، وعند هذه الأخيرة وقفة ، فاتصافها بالشقرة في إشارة إلى الآخر الغربي ، وليس هذا ببعيد حين يعرف إن الشاعرة ممن وصفن بعلو الحس القومي – مثلما جاء في ترجمتها - ، وهؤلاء الجنيات/الأجنبيات جرى على ألسنتهن ما لم تجره الشاعرة على لسان النساء بشكل مباشر من غزل حسي مغر :

" الأولى : أنا أعطيك الدفء الحالم
الثانية : أنا أعطيك الحب الناعم
الثالثة : أنا راقصة
الرابعة : أنا غانية
الخامسة: أنا شوق في قلبك يشهق
نحن بنات الجن الأزرق
اشرب وارقص غامر واعشق
دع حزنك في راسك يغرق
الأولى : كاسي ملكك
الثانية: قلبي ملكك
الثالثة: جسدي ملكك"[117]

ونداؤهن بهذا الشكل يؤكد ما يراه البحث من إن الشاعرة لم تصورهن كجنيات أو إسقاط صفات نسائية عليهن فقط ، بل إنها أرادت أن تصورهن المرأة الآخر فاشتركت مع الرجل في النظر إلى المرأة في كونها الآخر الذي يسقط الكاتب عليه مرجعياته المهيمنة .

ثانيا : التمثيل النسوي لشخصية (بيسان) بالموازنة مع التصوير الذكوري لشخصية (الأميرة) في مسرحية (الأميرة تنتظر):

اتفق الدارسون إن الشاعر (صلاح عبد الصبور) مثّل مرحلة مهمة في تطور المسرح الشعري العربي الحديث ، وان الشعراء الذين خاضوا تجربة كتابة المسرحية الشعرية الحديثة ظهرت في نصوصهم ملامح عدة من تأثير هذا الشاعر سواء أكانت الفكرية منها أو الفنية[118] ، فيمكن الاعتقاد بأن تأثيره الفني والفكري قد امتد ليشمل الشاعرة (وفاء وجدي) ، وأن تكون نصوصه إحدى مرجعياتها الأدبية .

وقد وجد البحث إن هناك مشتركات بين مسرحيتي (بيسان والأبواب السبعة) و(الأميرة تنتظر) لـ(عبد الصبور) تتمثل في عناصر عدة أهمها ؛ موضوعة الوضع السياسي ، وتحديدا في نقد سياسة الحكم القائم في مصر آنذاك فضلا عن جوانب تشابه واختلاف بين شخصيتي (بيسان) في المسرحية الأولى و(الأميرة) في المسرحية الثانية ، فانه بالإمكان إجراء قراءة موازنة لهاتين الشخصيتين النسائيتين ، وتسجيل رؤية الشاعرين المنتجين للنصين وإيجاد مواطن تميز الكتابة النسوية في طريقة تمثيل المرأة.

وتدور مسرحية (الأميرة تنتظر) عن مملكة شاخ ملكها دون أن يكون له وريث سوى بنت ما تزال في عمر صغير ، فتنبه الناس وخصوصا الطامعون بالمُلك إلى هذا الوضع ، و(السمندل) وهو واحدا منهم عمل على استمالة الأميرة بما تريده من هي في سنها ، فابتدأ معها بالحلوى ، حتى إذا أدركت الصبا راودها عن نفسها وكان قبلا صاحبها فأحبته ، ونشأت بينهما علاقة جسدية وثقت صلته بها ، وهي بعد ترجو منه أن يمنحها طفلا ، فلما قتل أباها وسلبه خاتم ملكه تحت أنظارها وطلب منها أن تشهد بان أباها قبل موته عهد إليه أن يتزوجها ويستلم الحكم نفذت ما أراد خائفة من أن تفقد أهم رجلين في حياتها دفعة واحدة ، ففضلت الإبقاء على واحد على الأقل ، إلا انه قام بعدها بإبعادها عن المملكة إلى غابة بعيدة واسكنها كوخا صغيرا ذا أثاث رث مع وصيفات ثلاث ، وهن في حياتهن الموحشة تلك يترقبن حضور رجل ما يبدو انه منقذهن .

وتبدأ المسرحية بمشهد تمثيلي تقوم به الوصيفات مع الأميرة ليبيّن ما حدث في جريمة قتل الملك ، فيطرق الباب عليهن رجل فقير المظهر يعرّف عن نفسه بإسم (القرندل) ، ودون أن يفهمهن عنه شيئا يتوارى في زاوية الكوخ يترقب معهن قدوم المنتظر ، ودون سابق انتظار يحضر (السمندل) ، ولما تسأله الأميرة عن حال مملكتها يدعي إن الكل في طاعته ومحبته ، ثم حين تلح بالسؤال يعترف بالحقيقة ويشكو للأميرة إن الناس انقلبوا ضده وانه يحتاج وجودها معه لتعيد له الشرعية في حكمهم ، فلما سمع ذلك (القرندل) برز من ركنه طاعنا (السمندل) ، ثم أعلن عن انتهاء مهمته ورحل عن الكوخ ، تاركا الأميرة تبكي القتيل ، ثم تنتفض مغيرة حالها إلى سرور وتعلن إنها تحررت وإنها ستعود لتحكم رعيتها الذين سيستقبلونها بالحب والخضوع [119].

وأما مواضع التميز بين تمثيل الشاعرة وتصوير الشاعر فهي :

1- الزمان والمكان اللذان اختارهما الشاعران لإحداث مسرحيتيهما خياليان ، إلا إن الشاعرة حاكت واقعا أسقطت فيه كل رموزها وبشكل بيّن ظاهر مع تغليفه بالأسطورة ، وتعمدها أن تداري ما أمكنها فأوغلت بُعدا في تمثيلها للبيئة المتخيلة ، فكان حراس الأبواب السبعة التي توسطت الطريق إلى سجن الأميرة من الجنيات والغيلان والحيوانات الناطقة من حوت وحيات .

فيما إن الشاعر اكتفى بان جعل الزمان تدل على قدمه توصيفات الأشخاص من أميرة وملك ووصيفات ، وان يكون المكان غابة

وكوخ ومملكة وهمية وأسماء أعجمية قديمة أطلقها على الشخصيات.
والهدف من هذا الاختيار لزمكانية تبعد عن الواقع إنهما انتقدا بمسرحيتيهما وضعا سياسيا معقدا ، وأراد الشاعران إيصال رسالتهما دون أن يعرضا نفسيهما لغضب السلطة ، ولما كانت الشاعرة أكثر حرصا على عدم التعرض لبطش النظام لخصوصية كونها امرأة في ظل أعراف اجتماعية صارمة فإنها أكثر ترميزا في مسرحيتها.

2- شخصية المرأة الرئيسة في المسرحيتين وارثة ملك ، وهي تحتاج إلى رجل ليحكم معها بما يخوله الزواج من علاقة مصاهرة مع السلطة الشرعية ؛ وعند الشاعرة هي (بيسان) ابنة شيخ البلدة التي يتصارع على الزواج بها كل الطامعين بالسلطة ، ويفوز بها ابن الشعب (تيمور) الذي أحبها لما تمثله من قيم أخلاقية وجمالية ، وأحبته لأنه الأكثر إخلاصا ووفاء والأقل طمعا ، وهي تدرك ما وراء هذا الزواج السياسي وما يجب أن تتحمله من مسؤولية ارثها ، وهي تطالب من يتزوجها بان يدرك ذلك :

" بيسان : لا .. لا تترك للحاشية الموتورة أن تعبث بالحكم
هذا واجبك وحقك
من اجلي يا تيمور
من اجل الحب
فلتحفظ ميراث الشيخ الطيب
ولتحفظني يا تيمور" [120]

أما (عبد الصبور) فإنها عنده (الأميرة) ابنة الملك ، والذي تنبه الناس إلى افتقاده لوريث ذكر ، وهي ما تزال صغيرة السن لم تنضج جسديا فيطمع بها الرجال ولم تنضج عقليا لتدرك الأصلح لها ، فتنساق لمطامع (السمندل) الذي يقتل أباها وتساعده في إرشاده لموضع خاتم الملك ومفتاح القصر والكذب على الناس بأنه خليفة أبيها برضاه [121] ، وكأنها تقدم أباها أضحية في مشهد طقسي[122].

3- (بيسان) و(الأميرة) تتعرضان للاختطاف ؛ إلا إن الأولى التي تختطف من قبل (القرصان) فإنها تكون مكرهة وتبقى رافضة له ومانعة إياه من انتهاك جسدها ، فهي تذكره بأنها تنتسب لأب طيب وبلد طيب ، وبالرغم من إصرار (القرصان) على استمالتها بعروضه المادية والعاطفية أو تخويفها بما يلّوح لها من تهديد إلا إنها تبقى مصرة على رفضه وإبعاده عن جسدها وقلبها [123] .
أما (الأميرة) فإنها تسلم مملكتها وجسدها وقلبها لمختطفها (السمندل) حين يوقظ فيها أحاسيس الجسد وقد خطط لهذا زمنا منذ كانت صغيرة لا تدرك ، وهذه الحال هي ما يعده الشاعر هوية المرأة ، وكي ترتقي عن هذا الحال فعليها أن تكون سيدة ، وبهذا يطالبها (القرندل) بعد أن أنقذها :

" هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه
يا امرأة وأميرة
كوني سيدة وأميرة
***
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين " [124] .

وحين تؤمن (الأميرة) بما ينبغي عليها أن تكون وتذعن لما يفرضه عليها المنقذ من هوية ترفعها إلى درجة أسمى فإنها تعلن لوصيفاتها أيضا :

" أوه لا تنسي إني امرأة وأميرة
بل سيدة وأميرة
ومن الواجب أن اخرج في الصبح إلى الميدان
كي يستجلي أتباعي طلعتي النورانية "[125] .

فالنورانية التي ترتبط بالنقاء والطهارة تتعارض مع كونها امرأة ، ولابد لكي تتصف بهما أن تتخلى عن هذه الماهوية .

4- استعمال الأسماء فيه دلالاته ، فأميرة الشاعرة هي (بيسان) وهذا الاسم المعرف له معانيه – سابقة الذكر- .
وأما أميرة الشاعر فهي (الأميرة) وحسب ، مجهولة التسمية .
ومختطف الأولى هو (القرصان) ذو الوصف العام بما له من معنى " لص البحر" [126] ، أرادت الشاعرة به كل عدو يأتي من وراء البحار ، كناية عن العدو الأجنبي .
ومختطف الثانية هو (السمندل) ، وجاء عن هذا الاسم إنه طائر خرافي كلما هرم رمي بالنار فعاد من جديد [127] ، أراد الشاعر به أن الشر متجدد تذكيه نار الفتن التي لا تخبو .
و(بيسان) ينقذها شاب مغمور من عامة الشعب اسمه (تيمور) وهو لفظ مغولي يعني الحديد واشتهر به قائد منهم عرف ببطشه وعرف أيضا بأنه نشر الدين الإسلامي[128].
وينقذ (الأميرة) شخص اسمه (القرندل) ، وهو لفظ أعجمي تداول في الثقافة الشعبية المصرية بمعنى الصعلوك والمجنون [129] ، وكأن الشاعر أراد القول : إن الذي يتصدى للشر المتوالد عبر الأجيال لإنقاذ من لا يريد الإنقاذ لهو صعلوك مجنون .
وهنا تظهر المفارقة في النصين ؛ فالشاعرة التي تشير بصراحة إلى أهمية دلالة الأسماء [130] ، تُعرّف المرأة وتضفي على معاني اسمها الدلالات العميقة ، فيما تكتفي بتنكير العدو/الرجل واعمام صفته ، فضلا عن اسم المنقذ الذي اقتبس من معاني القوة ، وهذه

القوة هي ابرز صفات النظام الذكوري الذي ينظم أمور الحكم ، فالشاعرة تريد الاستقرار والأمن الذي يوفرهما حكم قوة الشعب للبلاد ، وهمها هي هذه البلاد والتي رمزت لها بـ (امرأة) هي (بيسان) ، أما (عبد الصبور) فنكّر المرأة واعم صفتها ، واهتم بتسمية المختطف والمنقذ ، فهما من يديران هذا النظام ، في قطبيه الشرير والخير .

5- عمدت الشاعرة إلى جعل (القرصان) عاشق لـ(بيسان) وقد أفاضت على لسانه من عبارات الهوى ما ترفع به من قدر المعشوق .

فيم كان (السمندل) كاذب ومراء في عواطفه ، فـ (الأميرة) لم تكن تملك ما تُعشق لأجله ، فحين رآها أول مرة كانت طفلة لا تملك مفاتن النساء ، وهي بعدُ خائنة ، تخلت عن أبيها ومملكتها من اجل قطع حلوى أولا ، ثم من اجل كلمات معسولة ، وأخيرا فهي سلمت جسدها إليه ليعاملها بامتهان ولا تبقى له سوى جسد أنثى ، وهي بمطالبتها له بالطفل تضيف إلى صفاتها إنها بحاجته واضعف منه .

6- ظهر في مسرحية (بيسان والأبواب السبعة) التحفظ الواضح في التعامل مع جسد المرأة سواء في تعامل (القرصان)/ الخاطف مع (بيسان) أو في تعامل (تيمور)/الزوج الشرعي أو الحبيب معها ، فالجو الذي ترسمه الشاعرة داخل هذه المملكة الخيالية جو محافظ ، ومجرد نزهة تجمع بين الأميرة ورجل تثير الريبة :

" حامل الأخبار : يا أهل البلدة
يا أهل البلدة
هاكم خبر اليوم
في نفس الشهر من العام الماضي
خرجت بيسان أميرتكم من هذا القصر
خرجت في نزهة حب خلوية
يصحبها محبوب القلب" [131]

ولهذا فان (تيمور) يؤكد طهارة حبه حين يخاطبها :

" منجاتك يا عذراء الحب " [132]

بل إنها تعمد أحيانا إلى التعبيرات الصوفية عند التحدث عن الحب :

" الشيخ : الحب عبادة
لا يقبل فيه المحبوب شريكا
تيمور: وأنا أشركت بحبي
ففقدت حبيبي ... معبودي" [133]

ويقول في موضع آخر :

" إني اسمعها يا قوم
اسمع بيسان تنادي
انفسح الصدر ليغفر لي
ها قد رضى المحبوب علي
وانكشف غطاء الليل ليشرق وجه المحبوب الصافي " [134]

في حين برزت الألفاظ الصريحة في حوار الوصيفات وما تبادلنه من مزاح تناول وبشكل مباشر العلاقات الجسدية بين الرجل والمرأة ، وأيضا حين مثلن مشهدا أخذن فيه دور الرجل / الغاصب ، وكذلك في تعامل (السمندل) مع (الأميرة) ، وفي عتاب (القرندل) إليها [135] ، وقد يعود ذلك إلى أن (صلاح عبد الصبور) لا يؤيد قضية الالتزام في الأدب بأي عنوان من عناوينها [136] ، والالتزام بمعايير القيم الأخلاقية المحافظة إحدى هذه القضايا [137].

أما (وفاء وجدي) فقد عكس نصها موقفها الذي اتسم بالمحافظة ، وموقفها العام الذي يستدعي منها أن تراعي إن ما تكتبه سيعرض على خشبة المسرح وتبقى المرأة اقرب إلى مراعاة القيم والأعراف الاجتماعية .

7- (بيسان) سجينة قضبان حديدية وضعها (القرصان)[138] ، وقد سبق أن أشار البحث إلى إن والد الشاعرة تعرض للسجن لما نسب إليه شعرا لابنته معارض للسلطة .

و(الأميرة) سجينة كوخ الغابة ، والشاعر (عبد الصبور) يشير بشكل مباشر إلى إن ثيمة السجن والسجين مقصودة عنده وقد اشتغل عليها في أكثر من نص لان اعتقال المثقفين كان سمة من سمات الفترة التي أنتج فيها نصوصه[139].

وما يسجله البحث من تميز بين السجينتين ، إن الشاعرة شددت على سجينتها لتكسب تعاطف الناس فلا هي بالضعيفة ولا هي بالمستسلمة ، فيكون صراعها للنجاة أكثر إعجابا ، بينما تعيش السجينة الأخرى بين وصيفاتها وفي غابة وكوخ وإن وصف بالضعة التي لا تليق بمن سكنت القصور إلا انه يبقى أهون حالا من السجن بمفهومه القاسي من قضبان ووحدة .

8- خاطفي المرأتين يصفانهما بالطفولة ، فـ (القرصان) يجعل (ببيسان) طفلة حين ترفض الانصياع له ، فهو حين يستغرب عدم رضوخها بعد معاناتها في سجنه :

" ما زالت طفلتنا عاصية القلب وفارغة العقل
تتقوقع في شبر واحد
قرب جدار السجن
لم يا فاتنتي هذي القسوة ؟ " [140]

أما(السمندل) فهو حين يذكر (الأميرة) بالكيفية التي استدرجها بها حتى أحبته وخانت أباها فانه يخاطبها بـ (يا طفلة) [141].
فالطفولة يستعملها الرجلان تغزلا ، إلا أن الشاعرة تربطها بالبراءة ، فعصيان القلب دليل خلوه من الهوى وفراغ العقل دليل فراغه من التفكير بمصلحتها وانقاذ نفسها من السجن ، فهي كالطفلة التي ترفض المنطق ، بينما الشاعر يربط الطفولة بالمرأة من جهة النقصان والقصور ، فهي التي تنجذب بحلوى وبكلمات معسولة .

9- تنتهي المسرحيتان ببقاء المرأة لوحدها بعد موت الرجل أو رحيله لتستلم الحكم ، فأما (بيسان) فإنها استلمت الحكم وهي تربط نفسها بذكرى (تيمور) متوعدة بأخذ ثأره ، وقد اخذ جثمانه الذي حمل بتشييع جماهيري دور القيادة للمستقبل الذي سارت له وهي مكسورة حزينة [142] .

أما (الأميرة) فإنها بعد أن تجاوزت صدمة فقدان الرجل الذي كانت تربط نفسها بوجوده ، شعرت بالتحرر من قيد الخطيئة وأعلنت إنها مستعدة لقيادة مملكتها [143].

وكان أحرى بالشاعرة (وفاء وجدي) أن تحسن من خاتمة أميرتها وتجعلها اقل سلبية ، فعليها يعتمد مستقبل بلدتها ، ويرى البحث إنها مثلتها بهذه الهيأة إضفاء عليها بمشاعر إنسانية أرادت منها الشاعرة تجميلها ، فهي بهذا تحملها معنى الوفاء .

الخاتمة :

ومن خلال ما تقدم ، فان البحث لمح عددا من النتائج يمكن اجمالها فيما ياتي :

- ❖ غابت المرأة الشاعرة بشكل شبه تام عن كتابة المسرحية الشعرية ، والنصوص الثلاثة التي كتبت في هذا اللون الادبي لم تنل حظها من النشر او النقد .
- ❖ غياب الكتابة النسوية عن التجربة المسرحية يعود إلى تاريخ طويل منعت المرأة فيه من الاشتراك في الحراك الحضاري ، ليس كونها تمثل آخرا للرجل فقط وإنما لان كسر النسق القار والمعتمد على كونها جانبا اضعف يشجع على كسر الأنساق الأخرى ومن ثم خلخلة البنية المجتمعية .
- ❖ الشاعرة (وفاء وجدي) خاضت مغامرة الكتابة المسرحية ، الا ان نشاطها المعارض للسلطة الحاكمة ادى الى تغييبها القسري عن دراسات النقاد ، ومن ثم لم تُدرس هذه التجربة الرائدة بما تستحقه .
- ❖ تمكن البحث من تلمس بعضا من معالم الكتابة النسوية من خلال دراسة الأصوات النسائية التي تناولتها الشاعرة وفاء وجدي في مسرحيتها (بيسان والابواب السبعة) .
- ❖ ان مصطلح (الصورة) المندرج في مصطلحات النقد المقارن ضمن (علم الصورة) اقتصر على معنى صورة (الآخر) وقد وجد له تطبيقا في النقد النسوي حين عدّت المرأة (آخرا) للرجل ، ولذا صار مصطلح (التمثيل) أولى بالاستعمال عند دراسة وجود المرأة في المنتج النسوي ، في حين يكون مصطلح (الصورة) هو الأصلح لدراستها في النص الذكوري ، وذلك امكن البحث من اجراء موازنة بين تصوير المرأة في مسرحية صلاح عبد الصبور (بعد ان يموت الملك) وتمثيلها في مسرحية وفاء وجدي (بيسان والابواب السبعة) .

الهوامش:

(1) ينظر : الحوار في المسرح الشعري : 551
(2) تدور مسرحية (مجنون ليلى) ومثلما يدل عنوانها على حكاية الشاعر الاموي (قيس بن الملوح) و(ليلى العامرية) الشهيرة ، وفيها تاثر واضح بمسرحية (احمد شوقي) التي تحمل العنوان ذاته ، والشاعرة لم تزد فيها ان اختصرت الاحداث التي صاغها شوقي في مسرحيته ، وعارضت الشعر المروي عن (قيس) وزادت عليه مع تناص وتضمين كثير ، وكان الوجود النسوي لا يعدو ان يكون مغنى لها وما احتاجه الحدث الدرامي من اشتراكها في الحوارات ، ينظر : مجنون ليلى ، عاتكة الخزرجي
(3) احكام النساء : 56
(4)صبح الاعشى في صناعة الإنشا : 1 : 96
(5) م.ن. : 1 : 96
(6) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي : 347 / ذكر الوردي ان هذا النص لفقيه بغدادي معروف هو الشيخ نعمان بن ابي الثناء الآلوسي في كتاب له عنوانه (الاصابة في منع النساء من الكتابة) وقد الفه في سنة 1897 وقد اطلع عليه الوردي في مكتبة الاوقاف ببغداد
(7) ينظر : صفحات من حياتي : 18 / وهذه الشاعرة هي صاحبة مسرحية (خدش في الجرة) وهي احدى المسرحيتين الشعريتين الوحيدتين المنشورتين بقلم نسائي ضمن عينة البحث.
(8) ينظر : نقد ثقافة التخلف : 60
(9) ينظر : رقية في العالم - النسوية والإسلام في بنغال القرن العشرين (مقال) : 351-352
(10)ينظر : دراسات عن المرأة والرجل : 817 / وينظر : مذكرات هدى شعراوي - رائدة المرأة العربية الحديثة : 274 ، النظام الابوي وإشكالية الجنس عند العرب : 343، 331
(11)ينظر : المرأة في عصر الديموقراطية : 162
(12)ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : 93
(13)ينظر : استعباد النساء : 51
(14)ينظر : نساء بلا امهات : 79
(15)ينظر : الجنسانية واسطورة البدء المقدس : 23-24

(16) دراسات في النقد المسرحي : 9
(17)ينظر : الجنس الاخر : 299
(18)ينظر : الطريق إلى هناك –الكتابة النسائية الاليفة (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(19)ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : 124
(20)ينظر : سقوط المحرمات : 53
(21)ينظر : نساء بلا امهات : 97
(22)ينظر : سقوط المحرمات : 23
(23) المسرح بين النص والعرض : 267
(24)ينظر : م.ن. : 269 / وينظر : التناولات النسائية للسياسة والمسرح (مقال) : 233
(25) امالي المرتضى : 2: 226
(26) طبائع النساء : 67-68
(27) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : 78
(28) ينظر : مشكلة الفن : 92
(29)ينظر : الجنس الاخر : 270
(30) التجزيئية في الوطن العربي : 35
(31)ينظر : دليل الناقد الادبي : 151
(32)ينظر : سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء : 28
(33)المرأة العربية بين التقليد والتجديد (مقال) : 42
(34)ينظر : الادب والنسوية : 114
(35)ينظر : معوقات الكتابة الابداعية عند المرأة (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(36) في ادب المرأة : 104
(37) المرأة والحرية : 115
(38) الجنس الاخر : 299
(39)ينظر : الادب المسرحي المعاصر : 21
(40) ينظر : الكتابة النسائية – الذات والجسد (مقال) : 30
(41)ينظر : صفحات من حياتي : 14
(42)ينظر : الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي :3
(43)ينظر : الالهة التي تفشل دائما : 47
(44) نساء بلا امهات : 95
(45) مجمع الامثال :1 : 85
(46)ينظر : نقد ثقافة التخلف : 60
(47)ينظر : صبح الاعشى في صناعة الإنشا : 1 : 96
(48)ينظر : في ادب المرأة : 33
(49) استعباد النساء :70
(50)ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: 65
(51)ينظر : النساء والإبداع - المبدعة العربية بين مخالفة الصورة النمطية للمرأة في الذاكرة الجماعية وتفكيك الخطاب السائد (مقال) : 94
(52)عندما تكتب المرأة للمسرح (مقال) : 192 / وينظر : الخطاب الروائي النسوي : 43
(53)ينظر : استعباد النساء : 51
(54) ينظر : نقص الصورة تأويل بلاغة الموت : 2 : 28
(55)ينظر : المسرح بين النص والعرض : 267
(56)ينظر : القصة النسائية الخليجية والوعي النسوي (مقال) : 81
(57)ينظر : صبح الاعشى في صناعة الانشا : 1 : 97
(58)ينظر : استعباد النساء : 66
(59) الجندر ماذا تقولين : 248
(60)ينظر : ادب المرأة العراقية في القرن العشرين : 220
(61)ينظر : المرأة في افق الادب العربي : 28
(62)ينظر : وعي الذكورة والمرأة (مقال) : 205
(63) استعباد النساء : 66
(64)ينظر : النسوية واللغة : 210
(65)ينظر : التحليل النفسي للرجولة والانوثة : 219
(66) ينظر : ديوان ابي النجم العجلي : 162 /وينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف:12

(67) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : 53
(68) م. ن. : 53
(69) ينظر : بنيان الفحولة – ابحاث في المذكر والمؤنث : 59
(70)ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : 91 / في احد الامثال الموروثة جاءت حكايته عن رجل عاد من حرب فاجتمع عنده قوم يسالونه عما فعل فكانت امراته تجيب عنه مفصلة في اخبار قتاله حتى قال ولدها : " ابي يغزو وامي تحدث " ، مجمع الامثال : 1 : 67 ، وهذا التخصيص له مدلوله في ان الحكي من حصة المرأة مقابل الفعل المتمثل بالقتال فهو من حصة الرجل
(71)ينظر : المرأة واللغة : 8
(72)ينظر : سقوط المحرمات : 26
(73)ينظر : الادب والنسوية : 100
(74)ينظر : نازك الملائكة بين الكتابية وتانيث القصيدة: 122
(75)ينظر : الادب والنسوية : 93
(76) استعباد النساء : 66
(77)ينظر : سقوط المحرمات : 14-15
(78)ينظر : المسرح بين النص والعرض : 268-269
(79)ينظر : الادب المسرحي المعاصر : 18
(80)ينظر : سرد المرأة وفعل الكتابة : 349
(81)ينظر : الكتابة النسائية – الذات والجسد (مقال) : 30
(82) ينظر : الموسوعة الكبرى للشعراء العرب (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(83)ينظر : وفاة الشاعرة وفاء وجدى بعد رحلة معاناة مع المرض (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(84) ينظر : شعراء ونقاد مصريون يكرمون وفاء وجدي بعد رحيلها (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(85)ينظر : ملامح التجديد فى شعر وفاء وجدى (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(86)ينظر : الموسوعة الكبرى للشعراء العرب(مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(87)ينظر : ملامح التجديد فى شعر وفاء وجدى (مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(88)ينظر : م.ن.
(89)ينظر : بيسان والأبواب السبعة.. مسرحية حاكمت فرعون وحاشيته فدفنها القمع السياسى(مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(90)ينظر : شعراء ونقاد مصريون يكرمون وفاء وجدي بعد رحيلها(مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(91)ينظر : بيسان والابواب السبعة
(92)ينظر : معجم البلدان : 1 : 527
(93)ينظر : لسان العرب : 6 : 37
(94) ينظر : بيسان- ويكبيديا(مقال من شبكة المعلومات الدولية)
(95) ينظر : بيسان والابواب السبعة : 8 ، 119
(96) رواية المرأة العربية من 1990 إلى 2007 في ضوء النقد النسوي (رسالة) : 56
(97)ينظر : معجم ديانات واساطير العالم : 2 : 204
(98)ينظر : بيسان والابواب السبعة : 9-11
(99)ينظر : م.ن. : 45- 46 / يرغب البحث هنا بتسجيل ملاحظة : ان (بيسان) حفظت الماء المقدس في قارورة ، والاشارة إلى وجود اناء يحمل الماء المقدس المرتبط معناه بالخصوبة فيها ما يشبه اصولا مسيحية ، فاحدى تفسيرات الكأس المقدسة التي يشير لها التاريخ المسيحي انها تعني (مريم المجدلية) احدى حواري النبي (عيسى) وربما زوجته ، لما وجدوا تشابها بين شكل الكاس المقلوب وشكل الرحم الانثوي ، وهذا الرمز يحوي سر الحياة وهو النسل البشري ، ينظر : شفرة دافنشي (رواية)/ ويؤكد البحث ان هذه القراءة بعيدة عن الشاعرة منتجة النص المدروس وليست من مرجعياتها الثقافية .
(100)ينظر : ن. : 111- 114
(101) السرد النسوي : 258
(102) بيسان والابواب السبعة : 110
(103) م.ن. : 112
(104)ينظر : الحوار في المسرح الشعري : 178
(105) بيسان والابواب السبعة : 45- 46
(106) م.ن. : 46
(107)ينظر : ن. : 53
(108) ن. : 29
(109) ن. : 69
(110) ن. : 90
(111) ن. : 35
(112) ن. : 67

(113)ينظر : ن. : 45
(114) ن. : 22
(115)ينظر : ن. : 29 ، 70 ، 89
(116)ينظر : ن. : 98
(117) ن. : 99
(118) ينظر : الشاعر العربي الحديث مسرحيا : 259 ، المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى 1995 – دراسة نقدية : 213، المسرح الشعري العربي في القرن العشرين: 1186 ، المسرح الشعري العربي : 93
(119)ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 667
(120) بيسان والابواب السبعة : 16
(121) ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 682
(122)ينظر : مسرح صلاح عبد الصبور – دراسة فنية : 286
(123)ينظر : بيسان والابواب السبعة : 80 - 83
(124) الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 692
(125) م.ن. : 693
(126) المعجم الوسيط : 2 : 733
(127) ينظر : لسان العرب : 11 : 416
(128) ينظر : معنى تيمور في قاموس المعاني (مقالة من شبكة المعلومات الدولية)
(129) ينظر : ابن الارندلي (مقالة من شبكة المعلومات الدولية)
(130)ينظر : بيسان والابواب السبعة : 18
(131) م.ن. : 36
(132) ن. : 16
(133) ن. : 27
(134) ن. : 40
(135) ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 676 ، 681 ، 685 ، 691
(136) ينظر : الاسس النفسية للابداع في الشعر المسرحي : 113
(137) ينظر : خطوات على طريق الاسلام : 99
(138) ينظر : بيسان والابواب السبعة : 78
(139) ينظر : الاسس النفسية للابداع في الشعر المسرحي : 113
(140) بيسان والابواب السبعة : 79
(141) ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 686
(142) ينظر : بيسان والأبواب السبعة : 117
(143) ينظر : الأعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور : 693

المصادر والمراجع :

1) ابن الارندلي http://www.almolltaqa.com/vb/archive/index.php/t-35396.html
2) احكام النساء, الشيخ المفيد , تحقيق:مهدي نجف, المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد , د.م. , ط1, 1413هـ.
3) ادب المرأة العراقية في القرن العشرين, د.بدوي طبانة , دار الثقافة , بيروت , ط2, 1974
4) الادب المسرحي المعاصر, د.محمد الدالي , عالم الكتب , القاهرة , ط2, 2006
5) الادب والنسوية,بام موريس ,تر:سهام عبد السلام ,المجلس الاعلى للثقافة ,القاهرة ,ط1, 2002
6) استعباد النساء, جون ستيورات مل , تر:أ.د.امام عبد الفتاح امام , مكتبة مدبولي , ط1, 1998
7) الاسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي, د.مصري عبد الحميد حنورة , الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة , د.ط. , 1986
8) الاعمال الشعرية الكاملة – صلاح عبد الصبور, دار العودة , بيروت , طبعة كاملة موثقة , 2011
9) الالهة التي تفشل دائما, ادوارد سعيد , تر:حسام الدين خضور , مطبعة التلوين , بيروت, د.ط. , د.ت.
10) امالي المرتضى, الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي , تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية , بيروت , ط1 , 2004
11) بنيان الفحولة – ابحاث في المذكر والمؤنث , د.رجاء بن سلامة , دار المعرفة للنشر , تونس , د.ط. , د.ت.
12) بيسان والابواب السبعة ، وفاء وجدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د.ط. ، 1984
13) بيسان والأبواب السبعة.. مسرحية حاكمت فرعون وحاشيته فدفنها القمع السياسى http://www.copts-united.com/Article.php?I=787&A=35377
14) بيسان- ويكبيديا http://ar.wikipedia.org/wiki/
15) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف , د.عبد الله الغذامي , المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء , ط2, 2005

16) التجزيئية في الوطن العربي, نازك الملائكة , دار العلم , بيروت , ط1, مايو 1974
17) التحليل النفسي للرجولة والانوثة– من فرويد الى لاكان , عدنان حب الله , دار الفارابي , بيروت , ط1, 2004
18) التناولات النسائية للسياسة والمسرح , جيل دولان ، مجلة فصول – المسرح والتجريب , مج13 , ع4,شتاء 1995
19) الجندر ماذا تقولين؟ - الشائع والواقع في احوال النساء , عزة شرارة بيضون , دار الساقي , ط1, 2012
20) الجنس الاخر,سيمون دي بوفوار,المكتبة الاهلية , بيروت ,د.ط, د.ت.
21) الجنسانية واسطورة البدء المقدس , منير الحافظ , دار الفرقد , سوريا , ط1, 2008
22) الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر 1961-1990, د.نوال بنت ناصر السويلم , دار المفردات , - الرياض/ المملكة العربية السعودية , ط1, 2008
23) الخطاب الروائي النسوي,د.سهام ابو العمرين , الهيئة العامة لقصور الثقافة , مصر, ط1, 2011
24) خطوات على طريق الاسلام, محمد حسين فضل الله , دار الملاك , بيروت , ط6 , 2004
25) دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي , د.نوال السعداوي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط2, 1990
26) دراسات في النقد المسرحي, د.محمد زكي العشماوي , دار الكتب الجامعية , المصر, ط1 , 1968
27) دراسة في طبيعة المجتمع العراقي, د. علي الوردي , موسسة سيدة المعصومة , ايران , ط1 , 1426
28) دليل الناقد الادبي,د.ميجان الرويلي و د.سعد البازعي , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط5, 2007.
29) ديوان ابي النجم العجلي , تحقيق:د.محمد اديب جمران , مطبوعات المجمع الدمشقي , سوريا, د.ط. , 2006
30) رقية في العالم - النسوية والإسلام في بنغال القرن العشرين : الورا شهاب الدين ، النسوية العربية رؤية نقدية , تجمع الباحثات اللبنانيات , مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ط1, حزيران 2012
31) رواية المرأة العربية من 1990 إلى 2007 في ضوء النقد النسوي (رسالة)), هدى حسين زوير الشيباني , كلية التربية – جامعة كربلاء , العراق , 2009
32) سرد المرأة وفعل الكتابة – دراسة نقدية في السرد وآليات البناء ، د.الاخضر بن السائح , دار التنوير , الجزائر , د.ط. , 2012
33) السرد النسوي– الثقافة الابوية ..الهوية الانثوية والجسد , د.عبد الله ابراهيم , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , ط1, 2011
34) سقوط المحرمات– ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي , وطفاء حمادي , دار الساقي , بيروت , ط1, 2008
35) الشاعر العربي الحديث مسرحيا, محسن اطيمش , دار الحرية , بغداد , د.ط. , 1977
36) شعراء ونقاد مصريون يكرمون وفاء وجدي بعد رحيلها http://www.middle-east-online.com/?id=109158
37) صبح الاعشى في صناعة الإنشا , احمد بن علي القلقشندي (ت821هـ) , شرح:محمد حسين شمس الدين , دار الكتب العالمية , بيروت , ط1, 1987
38) صفحات من حياتي , جليلة رضا , دار الهلال , مصر , د.ط. , 1986
39) طبائع النساء– وما جاء فيها من عجائب وغرائب واخبار واسرار, احمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي , تحقيق:محمد ابراهيم سليم , مكتبة القرآن , القاهرة , د.ط. , د.ت.
الطريق إلى هناك –الكتابة النسائية الاليفة ، سالمة الموشي ، جريدة الرياض ، ع 14556 في 1 مايو 2008 http://www.alriyadh.com/2008/05/01/article338795.html
40) عندما تكتب المرأة للمسرح , ميشيلين واندور , ضمن كتاب : التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات اخرى , بيتر بروك و تيري ايجلتون و سو.الين كيس واخرون , تر:نهاد صليحة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , د.ط. , 2000
41) في ادب المرأة , د.سيد محمد السيد قطب و د.عبد المعطي صالح , د.عيسى مرسي سليم , الشركة المصرية العالمية للنشر , لونجمان , ط1, 2000
42) القصة النسائية الخليجية والوعي النسوي , صالح زياد , مجلة فصول ,الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر, ع 75 ، شتاء – ربيع 2009
43) الكتابة النسائية – الذات والجسد , عبد العالي بو طيب , مجلة فصول ,الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر, ع 75 ، شتاء – ربيع 2009
44) لسان العرب , جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الانصاري الافريقي المصري (ت711ه) , تحقيق:عامر احمد حيدر , دار الكتب العلمية ,بيروت, ط2, 2009
45) مجمع الامثال، ابو الفضل احمد بن محمد النيسابوري (الميداني) ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ط. ، 1995
46) مجنون ليلى ، عاتكة الخزرجي، د.ن. ، د.م. ، د.ط. ، د.ت.
47) مذكرات هدى شعراوي - رائدة المرأة العربية الحديثة , هدى شعراوي , دار المدى للثقافة والنشر , العراق , طبعة خاصة , 2005
48) المرأة العربية بين التقليد والتجديد : عبد القادر عرابي ، ضمن كتاب : المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، مركز دراسات الوحدة العربية ،مجموعة باحثات ، بيروت ، ط2 ، 2004
49) المرأة في افق الادب العربي, أ.د.داود سلوم , كلية التربية للبنات – جامعة بغداد , العراق, د.ط. , 2002
50) المرأة في عصر الديموقراطية، اسماعيل مظهر ،مكتبة النهضة ، مصر ، د.ط.، 1949

51) المرأة والحرية,د.جان نعوم طنوس, دار المنهل اللبناني ,بيروت, ط1, 2011
52) المرأة واللغة,د.عبد الله محمد الغذامي ,المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء ,ط3, 2006
53) المسرح الشعري العربي، رفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د.ط. ، 1986
54) المسرح الشعري العربي في القرن العشرين ، نبيل الحفار ، ضمن كتاب : الثقافة العربية في القرن العشرين, مجموعة باحثين , مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ط2, آذار 2013
55) المسرح بين النص والعرض, د. نهاد صليحة , مكتبة الأسرة , مصر , د.ط , 1999
56) مسرح صلاح عبد الصبور – دراسة فنية، محمد حمود رحومة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط1 ، 1990
57) المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى 1995 – دراسة نقدية(رسالة) ,عباس عبيد علوي , كلية الاداب – جامعة بغداد , العراق , 1998
58) مشكلة الفن, د. زكريا ابراهيم , مكتبة مصر , مصر , د.ط , د. ت
59) معجم البلدان، شهاب الدين ابي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي ، دار صادر ، بيروت ، د.ط. ، 1977
60) المعجم الوسيط، ابراهيم مصطفى واخرون ، اشراف : عبد السلام هارون ، مجمع اللغة العربية ، العراق ، د.ط. ، د. ت.
61) معجم ديانات واساطير العالم، اعداد : د. امام عبد الفتاح امام ، مكتبة مدبولي ، مصر ، د.ط. د.ت.
62) معنى تيمور في قاموس المعاني http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&word=تيمور&lang_name=عربي&cat_group=1
63) معوقات الكتابة الابداعية عند المرأة ، إعداد: د. مي نايف ، مجلة الصداقة الثقافية ، 9-11- 2009 http://www.alsdaqa.com/alsdaqa/arabic/?action=detail&id=823
64) ملامح التجديد فى شعر وفاء وجدى ، http://www.wata.cc/forums/showthread.php
65) الموسوعة الكبرى للشعراء العرب ، http://www.saddana.com/mawsou3a/poets.php?maa
66) نازك الملائكة بين الكتابية وتانيث القصيدة, د.عبد العظيم السلطاني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1, 2010
67) نساء بلا امهات– الذوات الانثوية في الرواية النسائية السعودية , سماهر الضامن, الانتشار العربي , بيروت, ط1, 2010
68) النساء والإبداع - المبدعة العربية بين مخالفة الصورة النمطية للمرأة في الذاكرة الجماعية وتفكيك الخطاب السائد , فوزية عبد الله ابو خالد , ضمن كتاب : النسوية العربية رؤية نقدية , مجموعة باحثات , مركز دراسات الوحدة العربية , بيروت , ط1, حزيران 2012
69) النسوية واللغة , ماري م.تالبوت , ضمن كتاب : النسوية وما بعد النسوية ، سارة جامبل ، تر : احمد الشامي ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2003
70) النظام الابوي وإشكالية الجنس عند العرب, ابراهيم الحيدري , دار الساقي , بيروت , ط1, 2003
71) نقد ثقافة التخلف, د.جابر عصفور ,دار الشروق , القاهرة , د.ط. , 2009
72) نقص الصورة تأويل بلاغة الموت,ناظم عودة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت, ط1, 2003
73) وعي الذكورة والمرأة , حسين المناصرة , مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ع66, ربيع 2005
74) وفاة الشاعرة وفاء وجدى بعد رحلة معاناة مع المرض ، جريدة اليوم السابع ، 20 مارس،2011 http://www.youm7.com/News.asp?NewsID=373413