

الأداء الثقافي للجسد في المسرح النسوي – مسرحية قفص نموذجاً

م.د. حيدر عطا الله عبد علي

Haider.atallah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

م.د. رامي سامح زكي

Rami.s.zeki@uruk.edu.iq

جامعة أوروک/ كلية الإعلام

الملخص

يمثل الجسد العلة الأولى للمرأة , حيث هيأة الثقافة الذكورية عدتها للانقضاء عليه وتكيله, مما حدا بعدد غير قليل من النساء الى النزول لساحة المواجهة اثر تراكم الوعي بالحقوق وزيادة تقدير الذات مما انتج خطاباً ثقافياً مغايراً , ومن هذا المنطلق أتى عنوان البحث: (الأداء الثقافي للجسد في المسرح النسوي – مسرحية قفص نموذجاً) , تضمنت الدراسة اربعة فصول كان أولها تحديد لمشكلة البحث والتي تمثلت بالسؤال الآتي : (كيف يتبنى المسرح النسوي اداءً جسدياً بفاعلية ثقافية معبرة – مسرحية قفص نموذجاً ؟) , فضلاً عن بيان أهميته وهدفه حدوده وتحديد المصطلحات , وشكل الفصل الثاني إطاراً تنظيرياً للدراسة , تضمن مبحثين , الأول : فلسفة الأداء الثقافي للجسد , وأتى الثاني بعنوان : المسرح النسوي , المرجعية والتمايز , وختم الفصل بأبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري , وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث باعتماد المنهج الوصفي في التحليل , واعتمد المؤشرات في تحليل عينته , وخلص في الفصل الرابع إلى تثبيت أبرز النتائج التي توصل إليها عبر تحليل العينة وعددها معبراً لتحديد استنتاجات بحثه , يذكر الباحث منها : أن الأداء الثقافي للجسد , اشتمل على تناقضات الثقافة وتأثيراتها الفاعلة في الجسد , وفي الختام ثبت الهوامش وقائمة بالمصادر.

الكلمات المفتاحية : الأداء ، الثقافة ، الجسد ، المسرح النسوي .

**The cultural performance of the body in feminist theater – the cage
play as an example**

Dr. Hayder Attallah Abd Ali

University of Baghdad\Faculty of Fine Arts

Dr. Rami Sameh Zaki

University of Uruk\Faculty of media

Apstract

The body represents the primary cause of women, as male culture has prepared it to attack and shackle it, which has led quite a few women to take to the arena of confrontation as a result of the accumulation of awareness of rights and increased self-esteem, which has produced a different cultural discourse. From this standpoint, the title of the research came: (The cultural performance of the body In feminist theater – the play Cage as an example) ,The study included four chapters, the first of which was defining the research problem, which was represented by the following question: (How does feminist theater adopt physical performance with expressive cultural effectiveness – a cage play as an example?), in addition to explaining its importance, purpose, limits, and defining terminology. The second chapter formed a theoretical framework for the study, which included two sections. The first: The philosophy of cultural performance of the body. The second was entitled: Feminist theatre, reference and differentiation. The chapter concluded with the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter was devoted to research procedures by adopting the descriptive approach in analysis, and adopted indicators in analyzing his sample. He concluded in the fourth chapter by consolidating the most prominent results he reached through analyzing the sample and considering them expressive for determining the conclusions of his research. The researcher mentions among them: that the cultural performance of the body included the contradictions of culture. And its effective effects on the body. In conclusion, include footnotes and a list of sources.

Keywords : performance, culture, body, feminist theatre.

الفصل الأول : الاطار المنهجي.

١. مشكلة البحث :

شكل جسد المرأة هاجساً للذكر والمرأة على حد سواء ، وتحدياً كبيراً لكليهما في تنظيمه وترتيبه وتقديمه في المجتمعات البشرية ، وهو منذ الأزل مصدر احتكاك بينهما ، اذ عمل الرجل على احتكاره وعده جزءاً من ممتلكاته الخاصة مانحاً نفسه حرية التصرف فيه ، حيث تشير المدونات أن " للرجل قديماً (قبل المسيحية) ، سلطة الحياة والموت على زوجته ، ولم يكن بوسعها أن تلجأ إلى القانون ، ليحميها منه ، فقد كان هو قاضياً وقانونها " (١) ومع تطور المجتمعات البشرية بفعل الفلسفة ، وانتقال أوروبا من عصور الظلام إلى عصر النور ، وظهور العلوم التجريبية التي حسمت الكثير من الجدل في المختبر ، وبينت التساوي البايولوجي بين الجنسين ، علاوة على ظهور العلوم الانسانية التي تمخض بعضها عن الفلسفة كعلم النفس وعلم الاجتماع أخذ التعامل مع الجسد يختلف على نحو تدريجي.

بيد أن التأثيرات الكبيرة والهزات التي غيرت شكل العلاقة بين المرأة والرجل أتت في القرن العشرين بعد كوارث الحربين العالميتين الأولى والثانية ، والتي خرجت فيها المرأة من المنزل ولم تعد ، نصرة للرجل الذي تركها وذهب للحرب ، وإعالة لأطفالها ، اذ أخذت الدور الذي كان يؤديه ببذل الجهود لتوفير لقمة العيش ، هذا علاوة على ما تمخض عن الحرب من ارتدادات فكرية أسست لطروحات فلسفية جديدة وجدت فيها المرأة نفسها سيدة أخرى ، لا يمكن أن تسمح للذكر بإهانته أو التقليل من مكانتها لأنها ببساطة ليست أقل منه إنتاجاً .

وهكذا تأثنت ثقافياً على نحو مختلف ، ولم تعد سلطات الرجل كما هي على جسدها ، حيث أن خروجها من المنزل واختلاطها بالرجل فرض واقعاً مغايراً ، ولم يستسلم معظم الرجال ازاء ذلك وحاولوا فرضه عبر السلطات الدينية بيد أنها لم تتجح لضعف هذه السلطات نتيجة لبزوغ فجر العلمانية وتأسيس الحكومات على وفقها ، التي صارت تحد الرجل وتمنعه بالقانون. بيد أن المعرقل ظل متمثلاً بالمحمولات الثقافية المكونة للشخصية بأشكالها المتعددة من عادات وتقاليد وارتباطات ، وهو معرقل نسبي تأثيره يختلف بين امرأة وأخرى ، الا أن المرأة التي كسبت حريتها لم تتخل عن قريناتها ، حيث أسست الحركات الثقافية والجمعيات بهدف الدفاع عن ما تبقى من النساء ومن هذه الحركات هي الحركة النسوية التي كان وما زال لها حضور كبير في الثقافة العالمية اذ لا نجد بلداً الا وفيه من تنتسب لهذه الحركة ، وسعت هذه الحركة الى كسر القيود والمحددات عن الجسد ، والدعوة للوعي بان الجسد ليس ملكاً لغير المرأة ، ومن بين ما تمظهرت به أفكار هذه الحركة ، هو المسرح النسوي المتخصص بالدفاع عن حرية المرأة وكرامتها وأفكارها وان شذ بعض تلك الأفكار بنحو نسبي ، ولعل من أهم ما توقفت عنده المرأة في المسرح هو

الجسد , إذ سعت لتقديمه بنحو يكسر الأطر الثقافي المتشكل عنه , لا سيما في البلاد العربية التي تعتبر متأخرة في هذا المضمار قياساً بالبلدان الأوروبية التي صارت داعمة للمرأة , وبالرغم من أنها اصطدمت بالمحددات إلا أن هدفها كان تشكيل وعي جديد بالجسد , وبناءً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي :

(كيف يتبنى المسرح النسوي اداءً جسدياً بفاعلية ثقافية معبرة - مسرحية قفص نموذجاً؟).

٢. أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث بالجسد من حيث التأسيس الثقافي وما يرشح عن ذلك أدائياً على خشبات المسارح , ومناقشة موقف المرأة الراض للوجهات الذكرية الراسخة في الثقافة العالمية , وسعيها الجاد عبر المسرح النسوي لرحلة يقينياتها والسعي الجاد لفرض ثقافة جديدة بخطاب جديد تكون فيه المرأة أولاً , وهكذا انتاج نوع من العروض المسرحية المغايرة في بنيتها الفكرية والجمالية والتي تقدم الجسد بوصفه ملك المرأة وحدها , لها مطلق الحرية بالتصرف فيه أو تقديمه للآخر , وتكمن الحاجة للبحث في أنه يقدم مادة معرفية لطلبة الدراسات المسرحية في المعاهد والأكاديميات اجتهد الباحث بان تكون جيدة.

٣. هدف البحث :

تعرف الأداء الثقافي للجسد في المسرح النسوي - مسرحية قفص نموذجاً.

٤. حدود البحث :

- الحد المكاني : بيروت .
- الحد الزمني : ٢٠١٦ م .
- الحد الموضوعي : دراسة الأداء الثقافي للجسد في المسرح النسوي - عرض مسرحية قفص نموذجاً .

٥. تحديد المصطلحات :

أ. الأداء :

هو " عمل الممثل على الخشبة , ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد , والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل " (٢)

ب. الثقافة :

انها مزيج كلي متفاعل تجمع بين اسلوب الحياة متمثلة بالطقوس اليومية وما يرشح منها من آداب مأكّل ومشرب وملبس وبين الإرث المشترك من الذكريات والعادات التاريخية المنقولة فضلاً عن التعبيرات الخلاقة والمتمثلة بالفنون والعلوم. (٣)

ت. الجسد :

انه " موطن الاستثمار وحلبة الصراع وموقع المفاعيل المتكاثرة ... لا يصبح قوة نافعة إلا إذا كان في نفس الآن جسداً منتجاً وجسداً خاضعاً " (٤)

ويعرف الباحث (الأداء الثقافي للجسد) اجرائياً بأنه : (الكيفية الثقافية التي يرشح من خلالها جسد المؤدي على خشبة المسرح تماشياً والطروحات الراديكالية التي يتبناها المسرح النسوي في خطابه) .

الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة .

المبحث الأول : فلسفة الأداء الثقافي للجسد.

تهيمن الثقافة على مفردات الحياة بمختلف تفصيلاتها في كل الأمكنة والأزمنة لا سيما الأداءات الجسدية، فالإنسان منذ لحظة تأسيسه الأولى شكلت الثقافة جوهر وجوده وكونته، فهي نظام ماسك سير أفعال الجسد ورسم حدودها، لا سيما في طفولته المبكرة والتي يكون فيها الإنسان مستقبل سلبي إذ لا يمتلك أية قدرة على فهم مخاطر المرسلات الواردة إليه ومناقشتها كما أنه يعجز عن الإرسال الفعال، وهذه جنبه خطرة في التكوين، حيث أن العلماء في جامعة هارفرد بينوا أن زهاء ٩٠ % من قيم الإنسان تتشكل في السنين السبع الأولى، بيد أن الإنسان بعد فترة من النمو الجسدي والعقلي يمكن له أن يتفرد ويتجه نحو الثقافة المكتسبة بفعل الاطلاع والتجربة وهكذا يأخذ الجسد عنده أداءات جديدة لم يألفها من قبل .

وبين أداءات الجسد الأولى المتماشية مع الثقافة المكونة وأداءاته الأخيرة بفعل الثقافة المكتسبة مسافة معرفية جمالية يكمن فيها حضور العقل وفعل الاختيار.

والجدير بالذكر أن بترجيح كفة الثقافة المكتسبة على ثقافة التكوين الأولى، يبدأ الإنسان بصناعة ذاته الفريدة، بيد أن الثقافة المكتسبة إذ ازدادت بشكل مفرط من الممكن أن يتسلل الاغتراب الثقافي للجسد وهكذا يأخذ الجسد محطة أدائية ثالثة .

ومع نمو العلوم الطبيعية واكتشاف وتوصيف (ويليام هارفي) للقلب كمضخة للدورة الدموية تم استبدال الفهم التقليدي للجسد في القرون الوسطى - الثقافة المسيحية - كوعاء مادي للروح وصورة مصغرة للخلق الى صورة جديدة وهي الجسد كآلة , إذ صار ينظر له على أنه آلية وظيفية وكائن مادي محض , حيث احتياجاته تحكم بنيته وعملياته. (٥)

وبتمرحل الثقافة تمرحل الجسد , ففي القرن الثامن تم تطوير العرق كمفهوم رئيس لتصنيف التنوع البشري , واسند كل من الذكر والأنثى الى الاختلاف البيولوجي , لقد اصبح الجسد المنضبط هو الخطاب المهيمن على القوة الحيوية الثقافية ويؤثر بشكل واسع على المؤسسات المتنوعة مثل العقاب على الجريمة والمنظمة التربوية والعسكرية والصناعة , وفي القرن التاسع عشر أخذت الخصائص الاجتماعية للجسد تظهر في الفكر الدارويني من العمليات البيولوجية

القائمة على المادة , ويمكن الاشارة هنا الى الفكر الماركسي الذي يرى أن الوعي البشري يمتلك أسس مادية متجذرة في الاحتياجات والممارسات الجسدية , وفي القرن العشرين اسس علماء النفس وفي مقدمتهم فرويد فكرة الجسد النفسي التي لا يمكن تقسيمها الى مكونات ذهنية ومادية كما في الصحة الجسدية كمظهر من مظاهر الصحة النفسية , وتم فهم الأجساد على انها التعبير عن التركيبية الجينية استناداً الى الخصائص الجزيئية للحمض النووي , وتماشى الجسد في اواخر القرن العشرين وفي الربع الأول من القرن الواحد والعشرين الذي نعيشه الآن مع ثقافة الاستهلاك القائمة على الملابس والعناية بالجسد كمظهر جمالي فقط.^(٦)

وانطلاقاً من أن الثقافة كلمة فضفاضة متناثرة الدلالات يمكن لها أن تتباين بتباين المجتمعات , بل وتباين الأفراد أنفسهم، إلا انها بالعموم فعل يراد منه النبل بالمرتبة الأولى , يرى (أدوارد تايلور) أنها " الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع " ^(٧).

ومن هذا المنطلق أخذت وسومات متعددة، إذ صار عند الناس لكل تفصيلة ثقافة، فهناك الثقافة الكلاسيكية والثقافة الشعبية والثقافة الدينية والثقافة الفلاحية، بل وثقافة السجن وثقافة الحب وثقافات كثيرة لا يمكن حصرها . إذ حتى مع عدم وجود ثقافة فهناك ثقافة على حد رؤية (أنطونيو غرامشي) الذي بين أن لكل فرد رؤية ما عن العالم وهذه بحد ذاتها ثقافة , إذ " لم يكن (غرامشي) يميز بين قاعدة (ثقافة / لا ثقافة) فكل إنسان مهما بلغ تدني وعيه أو كانت طبيعة عمله (ذهني أو يدوي) هو في نهاية الأمر مثقف إذ يمتلك تصوراً ما للعالم ... فمشروع (غرامشي) يتحدد بطموحه الطليق إل كسر نخبوية المعرفة وإلى انتاج معرفة جديدة تغيب فيها الفروق بين (الثقافة العالية) و (الثقافة الشعبية) , ولقد تمت بالفعل ترجمة طموحاته إل معطيات ثقافية مألوفة وشائعة فبرزت بشكل واقعي ما سمي بالثقافة البروليتارية (العمالية) والثقافة الفلاحية أو ثقافة الريف مقابل ثقافة المدينة" ^(٨) . ولكل ثقافة نسقها الجسدي الخاص بها , فأيقاع الجسد الريفي يختلف عن ايقاع الجسد المدني فضلاً عن مجمل سلوكياته وطرق تعبيره الحركية والصوتية , وقبل ذلك على مستوى الفكر , فالجسد المدني ملوث بالمخاتلة والتزلف بخلاف الجسد الريفي الذي غالبا ما تجده الذات الفاحصة جسداً واضحاً كلاشي التعبير, بيد أنه يختلف اذا ما أخذ ثقافة المدينة كثقافة مكتسبة (تمدن).

إن تترس الثقافة في الفكر لها تمظهراتها الواضحة في الجسد , ف (في المرجع الأكيد في لغة الجسد) لـ (آلان وباربارا بيبز) يذهب المؤلفان الى أن انعكاسات هذا الكل المركب (الثقافة) يتمظهر بشكل جلي في الفعل الجسدي , بيد أنه يأخذ منحنيين , الأول : منحى (الاختلاف) حيث يؤكدان فيه اختلاف لغة الجسد , فبينما تكون احد الاشارات شائعة في ثقافة معينة ولها

تفسير واضح , قد يكون لا معنى لها في ثقافة أخرى أو قد يكون لها معنى مختلف تماماً , وهنا يمكن أن نسوق مثال (حركة الدائرة) التي تنتج بفعل تلاقي اصبع الابهام واصبع السبابة في كف اليد الواحدة , فهذه الإشارة تعني OK للغربيين , والمال لليابانيين , وصفر للفرنسيين , وإهانة عند الأتراك والبرازيليين , أما المنحى الثاني فهو منحى (الاتفاق) , فقد عرض (بول اكمان من جامعة كاليفورنيا) صوراً لأناس يظهرون مشاعر السعادة والغضب والخوف والحزن والاشمئزاز والدهشة على أشخاص من ٢١ ثقافة مختلفة , وجد ان في كل حالة اتفقت الغالبية في كل دولة بشأن الصور التي تظهر السعادة والحزن والاشمئزاز , وكان هناك اتفاق للغالبية في ٢٠ من ٢١ دولة على تعبيرات الدهشة وبالنسبة للخوف اتفق ١٩ من ٢١ وبالنسبة للغضب اتفق ١٨ من ٢١ . الاختلاف الثقافي المهم الوحيد كان في اليابان حيث وصفوا تعبيرات الخوف بأنها تعبيرات دهشة. ويمكن تحليل التشابهات الكثيرة بين الثقافات في لغة الجسد بفعل تأثير الفنون , حيث يرى المؤلفان أن السينما الأمريكية والتلفزيون بحضورها الفاعل عالمياً كان سبباً رئيساً في اختفاء الكثير من الاختلافات الثقافية في لغة الجسد. ^(٩)

مسرحياً , يرى (صالح سعد) في مدونته (الأنا - الآخر , ازدواجية الفن التمثيلي) ان الجسد يأخذ معناه من خلال نظرة الإنسان الثقافية له , وفقاً للمرتكزات الفاعلة فهو في الثقافة الدينية متأرجح بين جسد (مقدس - مدنس) وفي الاجتماعية (حر - عبد) وفي السياسية يمكن أن يكون صوتاً انتخابياً لا أكثر أو أداة للقتل . وهكذا تباينت صورة الجسد الممثل بين الثقافات المختلفة , فمن ثقافة قدمته كصورة خارجية معبرة عن شخصيات لها حضورها المقدس كما في المسرح الاغريقي , الى ثقافة قدمته للتسلية واللعب وايقاظ الشهوات كما في المسرح الروماني , ومن جسد يمثل الكنيسة بعد طرده , الى أجساد تحمل رسائل ثقافية متنوعة تعامل معها المخرجون وفقاً لرؤاهم الجمالية والفكرية , فبعد أن اعتمدته ستانسلافسكي كجسد فاعل له شعور معبر , أخذت ثقافات أخرى تسعى لتجريده من فردانيته عبر نزع صفة الحياة الواقعية عنه معوضة ذلك بنظام اشاري كما في مسارح الشرق الأقصى الى ثقافة ألغته عبر اذابته بجسد الجماعة وثقافة ثالثة استبدلته بجسد الدمية او الظل نتيجة انكاره. ^(١٠)

بيد أن الجسد ظل في الفعل المسرحي هو المركز الذي لا غنى عنه وان اختلفت المكبلات الثقافية , فحتى مع التطور الحديث الذي فرضته التكنولوجيا عبر رفد فضاءات المسرح بإبهار ضوئي غير مسبوق فضلاً عن التطور الذي شهدته التقنيات الساندة لرسم صورة العرض , لم يشهد المسرح فعلاً مسرحياً دون جسد يؤدي.

المبحث الثاني : المسرح النسوي , المرجعية والتميز .

يشدو المسرح النسوي فكراً مغايراً لكل المحمولات التي دشنتها خطابات المسرح العالمي على مر التاريخ، فقد عرف المسرح المرأة شخصية درامية رئيسية وهامشية وعرفها مؤلفة درامية ,

بيد أنه لم يعرفها كسيدة مطالبة بالأولوية والحضور الحياتي الفاعل الذي ان لم يزد فهو حتما لا يقل عن حضور الرجل الا بمعرفته للاتجاه النسوي.

وكما هو حال المسرح الأرستطي الذي ينطق فكريا في متبنياته من فلسفة أرسطو، والمسرح البرشتي الذي يتخذ الماركسية قاعدة فكرية له يعمل وفقها على تغيير الواقع المعاش، فإن المسرح النسوي هو الآخر ينطلق من جذر فكري أو هو واجهة فكرية وجمالية لمنطلقات الحركة النسوية، بيد أنه لا يحمل طريقة تتعلق بالشكل الفني كأسلوب تمثيلي محدد أو إتجاه اخراجي كما في المسارح الأخرى إنما هو يعنى بالفكر النسوي فقط.

ولم يأت المسرح النسوي من فراغ أو صدفة أو بهدف المغايرة الجمالية الهادفة للتميز في الخطاب المسرحي، إنما أتى من حاجة ماسة للبحث وكشف ما وراء الستار والجدار بل وما وراء الجسد من عذابات عرفتها روح المرأة وقهرت بها.

وهكذا يمكن تسميته بمسرح الحقوق المفقودة أو مسرح المرأة الواعية التي صار لها حضورا وموقفا إزاء هيمنة الرجل وسلطاته التي تمارس على حساب كيانها الاجتماعي والسياسي بل حتى الحياتي كمخلوقة بشرية لها ما للرجل وعليها ما عليه.

تباشير المسرح النسوي بدأت مع الوعي الذي رسخته الحركة النسوية في العقل الغربي، بعد أن كانت المرأة توضع بخانة العبيد تمثل علاقتها بالرجل علاقة أدنى بأعلى، وهي ليست أكثر من كيان وجد من أجل التكاثر.

طالبت المرأة بالحرية والمساواة وحق الانتخاب إذ " تبلور الوعي الاجتماعي بهذه القضية مع الثورة الفرنسية التي شاركت فيها المرأة. إذ أسهمت النساء مع الممثلة (أولمب دي جورج) في عام ١٧٩١ في صياغة أول عريضة تطالب بحقوق المرأة كونها مواطنة أسوة بالرجل في التعليم والقانون وحق التصويت " (١١)

الجدير بالذكر ان المسرح النسوي ليس مسرحا نسائيا فحسب اي أنه لا يقدم المرأة من أجل تقديمه لها، إنما هو يقدم الفكر النضالي الذي تتبناه المرأة إزاء الرجل والمجتمع ككل، وتوجز الباحثة (سوزان ا. باسنيث ماجواير) هذه القضايا بما يأتي: (١٢)

١. الأجر المتساوي مع الرجل.
٢. فرص التعليم والعمل والانتخاب كما الرجل.
٣. إنشاء دور حضانة مجانية تعمل على مدار اليوم لمساعدتها.
٤. الحمل والإجهاض حقان أساسيان قرارهما بيد المرأة.
٥. الاستقلال المالي والقانوني للنساء.
٦. التحرر من العنف الجسدي و القهر الجنسي.
٧. للمرأة الحق في تحديد هويتها الجنسية، وانهاء اضطهاد الشواذ منهن.

لقد ترجمت هذه الرؤى والطروحات معظم الفرق المسرحية النسائية ، فقد تأرجحت بين تحدي الصورة النمطية للمرأة ومناهضتها على خشبة المسرح وبين توظيف المضمون والمناقشة بعد العرض ، لتغيير الاتجاهات السائدة في المجتمع . إذ ظهرت العديد من العروض المسرحية التي تناولت العنف ضد المرأة وقضية عمل المرأة واستغلالها ، وكذلك ابنية القهر والتسلط في العائلة ، والعديد من القضايا التي تحد من دورها واستقلالها. لقد أتت هذه العروض في حركة دائمة وإحساس بعدم الانتماء ورية لا تكف عن التغيير ، عروض مثيرة للأسئلة ومقاومة لكل أنواع السلطة ، ولأن المسرح معني بالتغيير عن طريق زعزعة الثوابت اليقينية ، فإن المسرح النسوي وظف جميع أدواته بما فيها الجسد بوصفه إحدى أدوات التحدي النسوي لركائز النظام الأبوي للممارسات الثقافية ، وضمن مناحات ما بعد الحداثة التي غادرت حلم تحقيق السرديات الكبرى ، بغية أحداث تغيير في تحديد الأدوار لكل من الرجل والمرأة عل نحو متساوٍ ، وذلك عبر انتاج خطاب آخر ، يواجه الخطاب الذكري المهيمن على الفعل المسرح ، ولعل من أبرز الكاتبات في هذا المضمار الايطالية (ناتاليا جينزبورج) التي تناولت تفكك الأسرة بفعل اغتراب الشخصية النفسي والجسدي ، وعدم استقرار العلاقات الزوجية ، ففي مسرحية (حوار) تتجرف الزوجة مارتا بعلاقة غير شرعية مع صديق الأسرة ، الذي لم يف بوعده لها فيتركها معلقة في وجود بات ممزقاً ، مما يتسبب في اعادة تشكيل العلاقة بين الزوجين بصورة مغايرة. (١٣)

أما الكاتبة الانجليزية (كاريل تشرشل) فيبدو اهتمامها واضحاً بالقضايا التي تتعلق بالفرد وتأثيرات طغيان النظم السياسية الحاكمة، وهذا الاهتمام يتجسد غالباً بالمرأة التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في المجتمع الذكوري، فتبقى مسحوقة تحت وطأة أطر اجتماعية قاهرة، وهذا الاهتمام انعكس بشكل جلي في الاطار الفكري لأعمالها المسرحية التي حاولت من خلالها التجريب على الشكل المسرحي، وتحطيم القيود المسرحية الصارمة التي نادى بها المسرحيون رداً من الزمن، ومن هذه المحاولات تحطيم تسلسل الزمن لسير الاحداث، وجعل المرأة تؤدي دور الرجل أو الطفل، والممثل الأبيض يقدم دور الممثل الأسود، هذه المحاولات كلها لم تكن بعيدة عن تجسيد صورة الشخصية التي ينظر اليها المجتمع آنذاك. لقد انصب اهتمام (تشرشل) في أغلب نصوصها المسرحية على موضوع (الإنسان) بوصفه التيمة والمرتكز الحيوي الرئيس الذي تستقي منه مادتها الدرامية التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده من الاختيار والحرية والإرادة والمطالبة بالحقوق، وتقترب المؤلفة في بناء أفكارها من كتاب الدراما الطليعية في القصد الذي تتوخاه جميع المسرحيات الطليعية بصفة عامة، وهو الاحتجاج على وضع الإنسان في هذا الكون (١٤) .

عربياً شهد المركب المسرحي سيدات عدة ، شكلن حضوراً فاعلاً في ادارة الدفة وتوجيه الفكر ، من بينهن الكاتبة والممثلة التونسية (جليلة بكار) ، والكاتبة الجزائرية (نجاة طيبوني) ،

والكاتبة اللبنانية (جمانة حداد) فضلاً عن مخرجات بارعات من بينهن المخرجة اللبنانية (لينا ابيض).

لقد قدمت كل واحدة منهن نصوصاً مسرحياً شكلت عروضاً مسرحية فاعلة كانت لها أصداء واسعة في الثقافة العربية عامة والمسرحية خاصة والتي سيحلل الباحث من بينها مسرحية (قفص) التي كتبها جمانة حداد وأخرجتها لينا ابيض , أما عراقياً من العروض المسرحية المهمة على النحو النسوي التي حضرها الباحث في المسرح الوطني , كانت مسرحية (حلم الغفيلة) التي كتبها وأخرجتها (ليلى محمد) والتي أشرت فيها هموم المرأة وأوجاعها وحجم التهميش الذي تتعرض له في مجتمع ذكوري , لدرجة أن المرأة في العرض تتساءل عن ذاتها وعن كل شيء حولها بما ذي ذلك الرجل وكأنها بلا ذاكرة أو قدرة على التمييز .

يكشف العرض افتراس الحروب للمرأة بلا رحمة , فالشخصية التي جسدها الممثلة (هنا محمد) ايحاءً بينت أنها قد تعرضت لاغتصاب احالة للحروب التي دخلت بيوت العراقيين جميعاً وأخذت منهم طمأنينتهم ومستقبلهم الذي كان ينبغي أن يكون أفضل مما هو عليه .

لقد كان أداء الممثلة متماشياً مع الأطر الاجتماعية المحددة للمرأة الجنوبية المسلمة , إذ كانت ترتدي السواد حزناً على الفقد المستمر الذي تمر به البلاد والحجاب كدلالة دينية , كانت تصرخ وتتفاعل مع الحدث بروح مكلومة , وكانت حركتها على خشبة المسرح محسوبة بدقة متناهية تتماشى وطبيعة الاعراف الاجتماعية التي يفرضها النسق الثقافي العراقي الجنوبي .

- الدراسات السابقة ومناقشتها :

لم يجد الباحث دراسة سابقة لموضوع بحثه هذا أو مقارنة لها في مختلف منشورات المجالات العربية التي اطلع عليها , فضلاً عن العنوانات البحثية المثبتة في الفهارست المتوفرة في كليات الفنون الجميلة العراقية .

- ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

١. يتأرجح الجسد بين ثقافتين رئيسيتين : ثقافة مكونة نشأ عليها (سابقة للوعي) , وثقافة مكتسبة تعرف عليها بفعل الوعي .

٢. لم يتمظهر الجسد في مساره التاريخي بقراءة ثقافية ثابتة , انما تعدد وتنقل وفقاً لتباين الثقافات, بيد أن هذا لم يمنع من وجود تشابهات أدائية مشتركة بين الثقافات كالتشابهات التي تنتج بفعل السعادة والحزن والقلق .

٣. كل الأداءات الجسدية مبنية على نحو ثقافي يرسم شكلها , لأن كل انسان له تصور ما عن الأشياء من حوله .

٤. يطالب المسرح النسوي بجسد نسوي فاعل مثله مثل جسد الذكر دون تمييز .

٥. رفض المسرح النسوي الثقافة التي مصدرها الذكر في التعامل مع جسد المرأة , وسعى لتأسيس ثقافة الجسد النسوي الخاصة به والتي تمنحه حقوق وان تباينت مع حق الذكر لأنه ليس أقل.

الفصل الثالث : إجراءات البحث .

أولاً - مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث , مسرحية (قفص) بوصفها مدخلاً لتلمس طبيعة الأداء الثقافي للجسد في المسرح النسوي , كأنموذج للبحث .

ثانياً - منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي مساراً له لتماشيه وغايات البحث.

ثالثاً - أدوات البحث : اعتمد الباحث الأدوات الآتية :

أ. الوثائق : بما فيها الكتب والتسجيلات الفيديوية وشبكة المعلومات العالمية.

ب. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

ت. الخبرة الذاتية للباحث.

رابعاً - عينة البحث : اعتمد الباحث مسرحية (قفص) التي قُدمت على مسرح مترو المدينة في بيروت عام ٢٠١٦.

خامساً - طريقة اختيار العينة : اعتمد الباحث (الطريقة القصصية) في الاختيار لاتساقها وغايات البحث.

سادساً - تحليل العينة : مسرحية (قفص)

تأليف : جمانة حداد , اخراج : لينا ابيض , انتاج : نور معتوق , مكان العرض : مسرح مترو المدينة / بيروت , سنة العرض : ٢٠١٦.

تمثيل : رندة كعدي , مارسيل ابو شقرا , ديماء الانصاري , دارين شمس الدين , ميرا صيداوي.

حكاية المسرحية :

يتحدث العرض المسرحي عن خمسة نساء من المجتمع اللبناني , كل واحدة منهن تعاني من مشكلة عدم التقبل , بسبب الفكر الذكوري السائد والعادات والتقاليد وانعدام الحريات بفعل الأنظمة القوانين , كل واحدة منهن تفترض نفسها مريضة وتشرح محنتها لطبيب افتراضي , لم يظهر على خشبة المسرح , بيد أن كل واحدة منهن ظلت تحدثه عن مشكلاتها على طول العرض.

المسرحية التي بدت على الورق بمشاهدين , جعلتها مخرجة العرض مشهد واحد , متداخل , حيث أدخلت حوارات المشهد الثاني في المشهد الأول من خلال شاشة موبايل كان يشاهد من خلالها عامل التنظيف وكان الجمهور يسمع الحوارات فقط والتي هي مسجلة تقنياً .

التحليل :

يتأرجح الجسد في العرض بين ثقافتين : الثقافة المكونة التي نشأ عليها جسد كل واحدة من النساء الخمس، والثقافة المرجوة/ المكتسبة التي ترغب كل سيدة ان تعيشها . بيد ان الشابة (الليسيان) مثلية الجنس، أتت كحالة مختلفة لثقافة التكوين عندها اصطدمت بطبيعة التكوين البيولوجي والتي هي طبيعة لا يفرضها الوعي بل تفرضها هرمونات تنتج الرغبة والميول المغايرة . وهكذا تسعى ان تعيش ما تشعر به، لا ما يراه ويقره المجتمع والثقافة الذكورية القائمة. وتأخذ بالتعبير عن نفسها عبر علاقة مع مثيلتها، وتتواصل معها عبر الهاتف من على خشبة المسرح .

لقد أدت الشابة حركات جنسية لعلها الأولى من نوعها على خشبات المسارح العربية وأطلقت تأوهات وكلمات جنسية مرة كنشوة ومرة كشتم للذكر والمجتمع . انها ترى جسدها بخلاف غيرها من عموم النساء مكبل بالمجتمع وبنيتة الثقافية، انها تشدو ثقافة نسوية تؤمن بها من منطلق الايمان بجسدها الحر وفكرها الرافض للقيود . النساء الأربع الأخريات، يمكن تسميتهن بنساء الصراعات القاسية، تسعى كل واحدة منهن إلى جلد الثقافة المكونة بكل مفاصلها .

فالمرأة المنقبة، تقدم نفسها على أنها اسيرة قيود وهي باتت اشبه بكيس نفايات - سواد القماش يلفها كالكيس الأسود الذي يلف النفايات - الا انها رافضة وتسعى ان تكون كما ترغب، انها ترى جسدها ينبغي أن يعيش حرا دون خوف او خجل، فما تعرضت له في حياتها من قسوة الأسرة التي زوجها وهي قاصر كاف لتتنقض وتغير، انها هنا على خشبة المسرح تشكو للطبيب ما جرى معها . وتعتبر عن رفضها بقوة .. لقد قدمت جسدها بشكل مختلف مغاير لثقافة التعتيم والتخباءة، إذ جلست واستمنت على خشبة المسرح، جلست و فتحت فخذها إلى الكواليس وظهرها إلى الجمهور واخذ جسدها يرتعش من قوة النشوة، انها تريد أن تكون كما تشاء وترغب، لا كما يرغب الرجل الأب و الزوج والأخ.

المرأة الثالثة كان صراعها مع ذات الجنس، مع امها، فالبدانة تسببت بعقدة لها، والحقيقة ان العقدة تتمثل بالأم والثقافة المكونة، حيث أن المجتمع يرسم معايير الجمال والقبول ويطلب من النساء ان يخضعن بالقهر بالعمليات لا بد أن يخضعن وبخلاف ذلك يصنفهن قبيحات او ينعتهن بنعوت حيوانية مقرزة .

تقدم الممثلة جسدها بجرأة واضحة، وترى انه جميل بذاته وأن ما تعرضت له هو البشاعة بعينها، انها تتصدى للثقافة المكونة بأسلوب كوميدي ناقد مقدمة جسدها كملكية خاصة لا أحد ينبغي أن يتدخل به او يبدي رأيا . انها تقدم عبر جسدها ثقافة القبول واحترام الذات .

المرأة الرابعة، والخامسة يظهران على خشبة المسرح بعد مغادرة النسوة الثلاث .. الرابعة عانس والخامسة عاهرة .

تعبر العانس عن سخطها من ثقافة المجتمع التي رفضتها، وثقافة المجتمع التي كبرت فكرة الزواج برأسها مما جعلها تقيم نفسها من خلال الزوج، إذ لا قيمة للمرأة حتى تتزوج وتتجب أطفالاً. انها تلوم نفسها لأنها حافظة على نفسها ومنعتها من ممارسة الجنس فقط لأنها ترغب بالزواج وبالتالي فقدت الرغبتين لا تزوجت ولا مارست الجنس، مما جعلها تكتشف انها قد تعرضت للإغراق الثقافي، فهي لم تعش بتقبل وبطريقة سوية وظلت تحارب نفسها بفعل المجتمع وحبان لهذا الفعل ان ينتهي، مع ان العمر قد تقدم بيد أن الموجود لابد من استثماره.

لقد قدمت أداء جسدياً معبراً ينشد ثقافة نسوية مغايرة لثقافة التكوين التي نشأت عليها. فقد اعتمدت أفعالاً حركية ذات دلالة تؤثر بشكل جلي عن المضامين الفكرية التي يحملها العرض. اما المرأة الخامسة، السيدة العاهرة .. فهي ترى ان العهر مكسب قبالة ان تعيش وفقاً لمزاج الذكر .. بيد أن ما حصل معها سببه الذكر الذي احبته وتركها وزوج عمته الذي اغتصبها بل كان يغتصبها باستمرار بعلم والدها الذي كان يسكت من أجل المال ... إلى أن تمكنت من الخلاص منه .

انها ترى ان ممارستها الجنسية ليست عيباً، لأنها تقبض ثمن قبالة ذاك، على حد قولها : (بنس از بنزنس) . لقد قدمت جسدها بشكل مغاير وهي تمسك السيكر وترفض الخضوع للآخر والفكر المحمول.

ان النسوة الخمسة، كن رافضات متمردات يسعن لتشكيل كينونة خاصة بهن، هدفهن القول : ان الجسد ملك خاص، وهكذا يكون جسد المرأة ملك للمرأة لا لأبيها ولا لزوجها او أخيها . وان الأفكار الماضوية والطروحات الثقافية لا ينبغي لها ان تضر الإنسان او تحد حريته . بل ان تكون داعمة له .

ان العرض المسرحي قصص، قدم النساء في عيادة طبيب، وكأنهم مريضات بفعل ثقافة التكوين والآخر البشري، وما كلمة قصص الا قيد ينفي وجود الحريات، فالمرأة فيه كالبلبل المحتجز يغرد بجماله ويستمتع به الناس الا انه بذاته مضطهد ومستخدم .

لقد سعى العرض لكسر القفص وتحرير النسوة ليس على الخشبة فحسب، بل حتى بين الجمهور وهي رسالة عامة يتبناها الفكر النسوي متمثلاً بالفعل المسرحي المقدم . وأراد ان يقول ان الكل في قفص حتى الرجل لكنه لا يعي ذلك يعتقد انه مسيطر وفي حقيقة الأمر الثقافة المكونة هي الثقافة المسيطرة والمتحكمة وما هو الا دمية ينفذ خطة وضعت له. واذا ما أراد ان يكون هو، فعليه كسر قفصه أيضاً .

لم يكن العرض صراعاً مباشراً بين جسدين حاضرين، بل صراع ثقافي بين فكرتين متناقضتين، بين جسد حاضِر وجسد غائب، الحاضر ببيولوجيته بيد انه غائب في حريته، بينما الغائب غائباً بيولوجياً عن الظهور بيد انه حاضِر بثقافته وقراراته . لقد كان العرض عبارة عن

شكوى .. كل امرأة تشكو ثم ينتقل الحوار لأخرى تشكو ثم لأخرى .. وأتى الحوار مقسماً من حيث الوقت وتنوع الشكوى .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات .

أولاً - النتائج :

١. كان تنوع الثقافات واضحاً على أجساد النساء عبر ردود أفعالهن , فالثقافة المكونة مع المرأة البدنية كانت سبباً في اضطهادها وجلد ذاتها , بينما الثقافة المكتسبة هي التي جعلت المنقبة ترفض أن تخبئ جسدها في مسرحية قفص.
٢. مر الجسد الواحد في العرض بأكثر من هيئة تبعاً للإطار الثقافي الحاكم , فامرأة منقبة لأنها تربت وفقاً للثقافة الإسلامية , بيد أن ضجيج الأفكار في رأسها وتمدنها على الطريقة الغربية جعلتها ترفض كينونتها وتسعى لأن تكون امرأة أخرى بهيئة أخرى.
٣. لعل حالة الضجر هي المشابه الثقافي الوحيد الذي تظهر في العرض , إذ تشابهت الأداءات الجسدية في ردود أفعالها ازاء المضايقات التي تعرضت لها بفعل التهميش.
٤. تمايزت الأداءات الجسدية عن بعضها على نحو نسبي بفعل المهيمن الثقافي الذي تبنته المرأة وسعيها الجاد للخلاص من سطوة الذكر .
٥. ظل الجسد في الفعل المسرحي هو المركز الذي لا غنى عنه وإن اختلفت المكبلات الثقافية أو ازدادت فاعلية المؤثر التكنولوجي , فالجسد النسوي تم تقديمه بالشكل الذي لا ينبغي أن يُخل منه وفقاً لرؤية نسوية تميل للتطرف في الطرح , حيث استمنت إحدى النساء على الخشبة واستخدمت أخرى كلمات تخدش الحياء.
٦. رفض المسرح النسوي لثقافة الذكر , لم يأت في العرض المسرحي قفص بالشكل الإيجابي فقط , بأن تتال المرأة حقوقها بوصفها مضطهدة , بل اردن المساواة حتى في أوجه القبح والردائل.

ثانياً - الاستنتاجات :

تأتي الاستنتاجات في البحث كاجابة عن سؤال البحث وهدفه , وهكذا فقد توصل الباحث لعدد منها , وهي كما يأتي :

١. يتبنى المسرح النسوي الأداء المؤثر بتركيزه على الثقافة المراد انضاجها في عقول النساء وبيان أنه مسرح المرأة المضطهدة التي لها حقوق لا بد أن تأخذها بتكسير السلطات الذكورية المتمثلة بالقرب قبل البعيد , بالأب والأخ والزوج .
٢. الأداء الثقافي للجسد , اشتمل على تناقضات الثقافة وتأثيراتها الفاعلة في الجسد.
٣. عبرت مسرحية قفص عن حالة كبت اساسها الثقافة المكونة والتي تكشف في تفاصيلها عن افتقار واضح للرؤية العلمية في التربية النفسية السليمة.

الهوامش :

١. جون ستيوارت مل , إستعباد النساء , تر : إمام عبد الفتاح إمام , (القاهرة : مكتبة مدبولي , ١٩٩٨), ص ٧٣ - ٧٤ .
٢. ماري ألياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي , (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ٢٠٠٦) , ص ١٤ .
٣. ينظر : باربرا ويتمر : الأنماط الثقافية للعنف , تر : ممدوح يوسف عمران , الكويت : سلسلة عالم المعرفة , ٢٠٠٧ , ص ٣٤ .
٤. عبد العزيز العيادي : ميشال فوكو المعرفة والسلطة , (بيروت : المؤسسة الجامعية , ١٩٩٤) , ص ٨٧ .
٥. ينظر : جون روب و اوليفر ج.ت. هاريس : تاريخ الجسد - أوروبا من العصر الحجري القديم الى المستقبل , تر : جمال شرف , (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٨) , ص ٥٣٣ .
٦. ينظر : المصدر نفسه , ص ٧٣ .
٧. احمد ابو زيد : تايلور - سلسلة نوابغ الفكر , (القاهرة : دار المعارف , د.ت) , ص ١٢ .
٨. ينظر : سمير الخليل : دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي , (بيروت : دار الكتب العلمية , ٢٠١٦) , ص ٧٩ .
٩. ينظر : آلان وباربارا بيبز : المرجع الاكيد في لغة الجسد , تر : مكتبة جرير , ط ١٣ , (الرياض : مكتبة جرير , ٢٠١٤) , ص ١١٢ - ١١٨ .
١٠. ينظر : صالح سعد : الأنا - الآخر , ازدواجية الفن التمثيلي , سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤) , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , ٢٠٠١) , ص ٩١ - ٩٣ .
١١. مراد وهبة : المعجم الفلسفي , (القاهرة : دار قباء الحديثة , ٢٠٠٧) , ص ٦٤٥ .
١٢. ينظر : سوزان ا. باسنت ماجواير : نحو نظرية لمسرح المرأة في : بيتر بروك وآخرون : التفسير والتفكيك والأيدولوجية ودراسات أخرى , تر : سناء صليحة وأخريات , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٠) , ص ١٢٢ .
١٣. ينظر : حسين رضا حسين : الانساق المضمرة في الخطاب الدرامي النسوي , (عمان : دار ابن النفيس , ٢٠١٩) , ص ١٢٥ - ١٢٨ .
١٤. ينظر : عامر صباح المرزوك : تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل المسرحية مسرحية (بعيد جداً) انموذجاً , مجلة نابو للدراسات والبحوث , عد ٩ / ١٠ , ٢٠١٥ , ص ٢٦٩ .

Sources

1. John Stuart Mill, The Enslavement of Women, Translated by: Imam Abdel Fattah Imam, (Cairo: Madbouly Library, 1998)
2. Mary Elias and Hanan Kassab Hassan: Theatrical Dictionary, (Beirut: Library of Lebanon Publishers, 2006).
3. Barbara Whitmer: Cultural Patterns of Violence, Trans. Mamdouh Youssef Omran,(Kuwait: World of Knowledge Series, 2007).
4. Abdel Aziz Al-Ayadi: Michel Foucault, Knowledge and Power, (Beirut: University Foundation, 1994).
5. John Robb and Oliver J.T. Harris: A History of the Body – Europe from the Paleolithic Age to the Future, Translated by: Jamal Sharaf, (Beirut: Dar Al-Rafidain, 2018)
6. Ahmed Abu Zaid: Taylor – The Geniuses of Thought Series, (Cairo: Dar Al-Maaref, ed.).
7. Samir Al-Khalil: A guide to terminology for cultural studies and cultural criticism, (Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 2016)
8. Alan and Barbara Pease: The definitive reference on body language, see: Jarir Bookstore, 13th edition, (Riyadh: Jarir Bookstore, 2014).
9. Saleh Saad: The Self – The Other, the duality of representational art, World of Knowledge Series (274), (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 2001)
10. Murad Wahba: The Philosophical Dictionary, (Cairo: Quba Modern Publishing House, 2007.)
11. Susan A. Basant Maguire: Towards a Theory of Women's Theater in: Peter Brook and others: Interpretation, Deconstruction, Ideology and Other Studies, Trans.: Sanaa Saliha and Others, (Cairo: Egyptian General Book Authority, 2000)
12. Hussein Reda Hussein: Embedded Patterns in Feminist Dramatic Discourse, (Amman: Dar Ibn al-Nafis, 2019).

13. Amer Sabah Al-Marzouk: Floating time in Caryl Churchill's theatrical texts, the play (So Far) as an example, Nabu Journal of Studies and Research, issue 9/10, 2015