

التناصات البينية للفنون الادائية في اشغالاتها للفضاء

الاستاذ المساعد الدكتور / زينة كفاح علي الشبيبي

جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة

الملخص

رُشحت من فعالية تقويض الذات في أدبيات مابعد الحداثة انتاج نصاً جمعياً تشاركياً يتأسس على هدم النجوم القائمة على أبعاد التدوير النصي والفكري وحدود النصوص الأدبية. وتتجاوز النصوص الأدبية والفنية عند إذن في تشكيل خارطة (فعالية الاداء) من شتات مراجعها وطرووسها في هجنة شاملة، حيث تأتلف نصوص (المسرح، الرقص، التشكيل، السينما، العمارة) لنضم عناصر (العمل الفني) خارج حدود الاجناس والانماط وثنائية الفنون البصرية والمكانية لينتهي (العمل الفني) الى شعيرة الانفتاح والتساق في منظومتها البنائية والتواصلية، وعليه فقد تهيكل البحث على اربعة فصول، إذ تضمن الفصل الاول (الاطار المنهجي) على مشكلة البحث ضمن التساؤل الاتي (عن مديات تكافل فنون الأداء ووسائطها في هيكلية (العمل الفني) وإشغالاتها للفضاء وتأثيره بمنظومتها العلاماتية الشاملة)، ثم جاءت أهمية البحث في (المعطى المعرفي لـ(فنون الاداء) خارج أطرها التجنيسية والتنميطية)، أما هدف البحث فقد تمحور بالتالي: (تعرف على التناصات البينية للفنون الادائية في اشغالاتها للفضاء)، أما حدود البحث فقد جاءت كالتالي:

الحد الزمني: ٢٠١٦ - ٢٠١٨.

الحد المكاني: العراق .

الحد الموضوعي: دراسة التناصات البينية للفنون الادائية في إشغالاتها للفضاء.

الكلمات المفتاحية: التناص، فنون الاداء، الفضاء .

Abstract:

From the effectiveness of self-destruction in postmodern literature, it was nominated to produce a collective, participatory text based on the demolition of taqwim based on the dimensions of textual and intellectual subjectivity and the limits of literary texts. Literary and artistic texts converge, then, in the formation of a map (performance effectiveness) from the diaspora of its references and motions in a comprehensive hybrid, where texts (theater, dance, formation, cinema, architecture) are composed to join elements of (artistic work)

outside the boundaries of races and styles and the duality of visual and spatial arts to end (Artistic work) refers to the poetics of openness and consistency in its constructive and communicative system, and accordingly the research has been structured into four chapters, as the first chapter (the methodological framework) included the research problem within the following question (about the extent of interdependence of performance arts and their mediums in the structure of (artistic work) and its operations of space And furnishing it with its comprehensive semantic system), then came the importance of researching (the cognitive information of (performing arts) outside its nationalistic and stereotypical frameworks), and the aim of the research was the following: (Know the intertwining of the performing arts in its occupations of space), and the limits of research came as follows :

-Time limit: 2016-2018.

-Spatial boundary: Iraq.

-The objective limit: a study of the interdependencies of the performing arts in its occupations of space.

Key words: Intertextuality , Performance arts, Space.

الفصل الأول

(الاطار المنهجي)

مشكلة البحث

اتخذت مفاهيم ما بعد الحداثة سماتها من التنوع والاختلاف داخل قماشة العمل الفني ذاته تعابراً وقيم الحياة. في تأكيد تفويض آليات التجنيس التي اعتصمت بها المنظومة الفنية والجمالية واثراً سلطة (البوتيتيقا) (الارسطية وتواتراتها المنطقية). فما نشدته ما بعد الحداثة من مفاهيم مثل (الهجنة/ التناص/ قتل الاب/ النص المفتوح...) تسلل الى متون نصوصها الفنية التي نزعته الى تشكيل ذاتها النصية من فسيفساء مفاهيمي وفني له المصادر والطروس المختلفة والخلطة والانفتاح البنائي، ومن هنا اتخذت ماهية (العمل الفني) مقوماتها متوسلة بكل المعطيات السيميائية الجامعة بين مستويات اصطفاائية واخرى هامشية. دونما تغير بين علامة /وسيط/ فكرة/ تقانة/ فضاء....) وغيرها من ضروب العلامات . ما دام هدف (العرض، الاداء، التمسرح) له تواصله مع المتلقي بصيغ اكثر تواصلية متجاوزة ومراتبية وسم بها المتلقي بعده (متفرج) او (متلقي سلبي). وكان ان اصطفت فنون ما بعد الحداثة سبل لفتح اطلسها البنائي/ الانشائي من حيث الفضاءات والوسائل والافكار لتتسع

خريطة النص (العمل الفني) وتتألف من الفنون والاجناس لتتحل في عمل اختلافي عمادة الاداء والتنوع داخل فضاء جدلي مقترح ومأسلب دون جاهزية معمارية وقصدية لازمة يعول عليها في انتاج المعنى وقرينة لطرح ثيمائية بعينها. وتأتي فنون ما بعد الحداثة وفق مفهوم (الهجنة ومحو الطرس) الى استدعاء لصيغ مستجدة لبناء (العمل الفني) ومنها صيغ فن (التجميع) لعناصر ومكونات عابرة للأجناس والقطوعات المفاهيمية ليكون (العمل الفني) مساحة حاضنة للنقاطعات والاختلافات واختراق المؤلف والمعطى والناجز (الفني) المقرر من فعل الاداء لتطويع السائد بنواميسه الثابتة. والشك من بعد بكل الافكار السائدة. وذلك ما يمنح (المتلقي) المشارك دوراً في تشكيل (العمل الفني) والذي صيغ في حقبة ما بعد الحداثة على تعليق المسلمات المتحفية والبداهات الفنية والتواصلية ببدايات في الوسائط والعدد والتقنيات والفضاءات لها حسب مسابقتها ولحظتها الثقافية والفكرية. ومن هنا انت مشكلة البحث القائمة على التساؤل عن مديات (تكافل فنون الاداء ووسائطها في هيكلة (العمل الفني) واشغالاتها للفضاء وتأثيره بمنظومتها العلاماتية الشاملة).

اهمية البحث والحاجة اليه

- أ. المعطى المعرفي لـ (فنون الاداء) وهي خارج أطر التجنيس و التتميط.
- ب. يفيد الباحثين والمخرجين والفنانين التشكيلين وطلبة المعاهد وكليات الفنون الجميلة.

هدف البحث

فقد تمحور بالتالي: (تعرف على التناصات البينية للفنون الادائية في اشغالاتها للفضاء)

حدود البحث

أ. حدود الزمان: (٢٠١٦ - ٢٠١٨).

ب. حدود المكان: العراق .

ج. حدود الموضوع: دراسة التناصات البينية للفنون الادائية في اشغالاتها للفضاء.

المبحث الاول // فنون الاداء : البنية والتواصل

وسمت حقبة ما بعد الحداثة مجمل منظومة الفنون والآداب والثقافة بدلالات لها اثرها في تشكيل (العمل الفني) ليتم تسجيل حقبة تحول لها ذائقتها في الانتاج والتصدير والاستهلاك. فنون لها امتيازها بمحمولاتها المعرفية ما وفر قطيعة ملحوظة ومراحل تاريخية تخص ماهية (العمل الفني) ذاته وفضاء انتاجه. فكانت الاطاحة بما سمي بـ (السرديات الكبرى) مسوغة لظهور (العمل الفني) بمنظومة تتبرء من الابوة التجنيسية والنمطية آخذة بمفاهيم (الشتات/ الهجنة/ التناص/ التأجيل...) متعديّة مقولات السلطة الاحادية لهندسة النص الفني والتي احتكمت له منظومة الفنون طوال قرون عدة. وتم بذلك اعادة النظر في ماهية النص الفني مثل (العرض المسرحي/ اللوحة/ السرد/ النحت/ العمارة....) وشرع في تأجيل او تعليق أخذ (النص الفني) محض استجابة حسية لنص له هندسته في تشكيل ذاته حاملاً لحتمية موجه جمالي او تيار ومدرسة فنية بذاتها. وشهدت حقبة ما بعد الحداثة انتعاشاً لنصوص (البياض/ والفضاء...) لتؤكد حضوراً لافتاً لأنواع من الفنون لها

فنون البصرة ٢١

تشكلاتها وعناصر وافكار وثيمات وسبل تواصل متجاذلة والنصوص الفنية السابقة لها وفق مدخلات معرفية تعكس واجهات أي حقبة فنية وتاريخية ووفق معطيات المشهد الثقافي والذائقي والتقني (بعد العمل الفني نصاً تقنياً) المستجد ومن تلك الفنون برزت (فنون الاداء performance والتي وسعت في توظيف المدرك البصري والسمعي وشتى الحواس الاخرى من خلال العروض المفتوحة والتي يستخدم فيها الجسد (الآدمي). اما فن البيئة Environmental والذي حدا بالفنانين للتعامل مع الطبيعة ذاتها بموادها الفيزيائية) (ثروت، ٢٠١٤، ص ٩٥). ورشح من انتاج ما بعد الحداثة للفنون الادائية تلك وتقويضها لمقولات الانواع والاجناس والانماط الفنية والادبية واشتراطها الحاكمة للبنية والتواصل. رشحت فنون تعتد بلحظتها الانتاجية والتواصلية لينفتح فضاء (العمل الفني) صوب مساحات اكثر استجابة وتفاعلاً من الذات المستقبلية اذ (بعدت كل البعد عن الفن اللاشكلي التجريدي.. واصبح الفن اجتماعياً جمعياً يستدعي المشاركة الجماهيرية مثل فن التجهيز في الفضاء وفن الاداء والفن البيئي) (ثروت، ٢٠١٤، ص ٩٨). وفيما يخص فعل التلقي اتت تلك الفنون بصور اخرى تعنى بمفهوم (الانا) في متون مفاهيم ما بعد الحداثة. حيث التطويح بـ (الانا) الاحادية واخذها بصيغ (جمعية/شيزوفرنيا/ مقربة ...و(الانا) هنا اقرب الى (الانا)(الظاهراتية Phenomenology. في علاقتها مع الاشياء داخل الفضاء فهي (ترد/ تقوس ... ما يحيطها من علامات وفق تحانيها الاستقبالي. وهو شأن يمكن ترحيله اتجاه الفضاء وتأنيثه في (فنون الاداء). وعند (ليوتار) اننا لا نستطيع ان نعرف الفضاء الذي تحدث فيه الاحداث .. فثمة تعريف لفضاء جديد لا نألفه. وهذا الفضاء لا يمكن ان يعرف الا نتيجة للأحداث وباعتباره فضاء يمكن ان تقع فيه الاحداث) (ليوتار، ٢٠٠٣، ص ٧٦). ان الحضور (الجمعي) وعبر اسهامه في (الاداء) داخل فضاء اختلافي يشيع ابعاداً من (الانوات) خارج مدخراتها المعتادة. ف (الانا) في (فنون الاداء) تسرد ذاتها بذاتها مستجيبة لفعل التأثير والاشغال دونما مهيمنات متعالية وذلك ما اسمته الناقدة الكندية (ليندا هتشيون) بـ (السرد النرجسي) وهو ما يتناص ومفهوم (دولوز) لـ (الانا) المتعددة (أن ما نطلق عليه تسمية انا) هو نسيج متناقض في آلاف الانوات. فالانا تأليف بين انوات متعددة. وهذا الانا لا يستقيم أمره الا بالاعتماد على هذه الالاف من الشهود التي تؤلفنا) (ابو رحمة، ٢٠١٤، ص ٥١). ان تدوير (العمل الفني) على (أنوات) ومرجعيات فنية وجمالية وتقنوية وادبية. يحيل فعل التلقي الى محو يقينية (العمل الفني) ذاته بتحرير وتعيين البونية التاريخية او المعاصرة. وذلك ما يلحقه بمفهوم (السيولة) عند عالم الاجتماع (زيجمونت باومان) مؤشراً بعدم القطع فيما يخص ثيمات ومفاهيم وبنى (العمل الفني) وتعايرها وتخوم منظومات مجاورة وفيه .. اذابة وتجميع مجموعة كبيرة ومتنوعة من الكيانات الثابتة المستقرة او الكيانات التي تستمد بقاءها واستمراريتها في داخلها على نحو ثابت (البنى الاجتماعية. والروابط الانسانية. والنماذج الاسلوبية. والنماذج القيمية. وما بين ذلك) (باومان، ٢٠١٦، ص ٢٠-٢١). ويتأسس على ذلك ان تقترح (فنون الاداء) خارطتها على (تلفيق) من الاشكال والاجناس والانواع تحوز كل منها على قدرات الانحلال والطمس داخل (العمل الفني) وتموجاته النازعة نحو الوحدة الاختلافية المتجاذلة مع ذاتها حيث شكل (الجذور) المحرك بقدراته على محو الاصل والتأصيل النصي و(الذي

فنون البصرة ٢١

يعني عالمًا ترتد فيه حقيقة الأشياء الى علائق وبنيات لا ترد الى حدودها المكونة. فتضعنا في شتات امام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قار) (عبد العالي، ٢٠١٥، ص ٣٢). ان الفضاء في مجمل عناصره يتوسل بالفنون البصرية والحركية لتشكيل صورته/ صورة وابعاد التمسرح في فضاء يتجادل بين المفتوح/ المغلق في تواتر عماده المنتجة الصورية والحداثيّة. فنون الاداء تنزع الى القطع او التنصيب والمحو فليس ثمة تسلسل للأحداث بل كل حدث يتمسرح في فضاءه او حيزه الذاتي (بهدف احداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية في مجملها توظف شتى انواع الوسائط الفنية من موسيقى- رقص- المسرح/ الفيديو- وغيرها هذه العروض يتم تنفيذها في داخل صالات العرض او خارجها وتتباين فترات العرض بين عدة دقائق وايام) (ثروت، ٢٠١٤، ص ١٠٦). ومنطلق (العمل الفني) هنا يهدف تأكيد (فعليّة) العمل ذاته ومشاركة الذات المتلقية في نسج نصه عنصراً مضاف، ف (العمل الفني) نشاط سوسيو- ساكيولوجي. يسهم (المجموع) في بناء دون ابوة بعينها. تعبيراً عن مسار وجود الذات المنتظمة والمنصهرة في افعالها مع (المجموع). ان شروع (المتلقي) بدوره في فضاء (العمل الفني) وعبر حركته واشاراته وتجوّاله. مسوغ لتنوع الفضاءات او ما سمي بـ (التفضي) حين يفضي فضاء/ نص الى آخر في متوالية حلقيّة في مسعى لاختراق (البونية) (البروكسيما) المقيدة بمسافة معيارية وهندسية فالمسافة المعطيات من بنية النص الفني واجناسه تتباين في مقولات وبيانات النظريات الجمالية والتجنيسية فيما تزدحم تلك (البونية) وعيانيته في مشهدية (فنون الاداء) واشغالاتها للفضاء وبالنقضي لم (يختلف الامر بالتطبيق على الشعر والتشكيل والمسرح والعمارة. فكل هذه الميادين التعبيرية تمتلك آليات دمج مكانها وزمانها الداخلي بزمان ومكان العالم الخارجي وجعلها مكاناً مفضاً وبالطبع لا تهدف هذه التفضية على بقية العناصر البنائية للنص وحدها انما تجعل كل من يدخل بنية النص من الوقائع والتواريخ والاحداث مفضاة هي الاخرى كما لا يجوز التعامل مع أي عنصر بنائي في النص لكونه عنصراً قابلاً للتفضية) (النصير، ٢٠١٥، ص ١٣٢). و(فعالية) التفضية لها شعريتها من الوسائط والعناصر لبناء الحركة / الاداء فليس ثمة استبداد ادائي لعلامة بذاتها فرغم حضور الجسد البشري عنصراً تشهد له لياقته الفعلية/ الادائية في اشغال الفضاء الا ان (فنون الاداء) وكما تقدم في التنصيب السابق، تذهب الى تعادلية في ترسم المشهد الممسرح من عناصر وكتل ومواد واجهزة واشياء. والجسد الممسرح ذاته، يمنح الفضاء سعة كسر الابهام فليحقب طويلة ختم الجسد البشري في منظومة الفنون بخلق الابهام وفتح فاصلة بين الجسد الحقيقي والجسد النصي عبر تحريك حركاته واشاراته وتموضعة الفضائي بأحالاتها السوسيو- تاريخية داخل فضاء العرض. فيما تمنح (فنون الاداء) مجمل عناصرها البنائية المتحركة سمة (الواقعية المفرطة) حيث الفجوة بين الواقع واللاواقع وهوشأن يخص آلية التلقي لـ (العمل الفني) هنا. فالعلامات الدالة على حقيقة/ تاريخ/ رمز/ مؤسسة ... في الفضاء يتم اسلبتها دونما بعد ايهامي بقدر طرح اسئلة تخص مجمل افعال الاداء مطوحة بـ (الحقائق الكبرى) وخارج مرتسمات المعيارية والقيمية ولدى فيلسوف ما بعد الحداثة (ليوتار) يأخذ مبدأ (الاداء Performativity) على ان المعلومة في عصر ما بعد الحداثة لم تعد قيمتها تكن في صدقها او كذبها وانما في قدرتها على اعلاء الناتج

فنون البصر ٢١

النهائي للنظام كذلك امكانية جعلها جزءاً من ذلك النظام) (ليوتار، ٢٠١١، ص ٢٠١). و(يفضي) فعل الاستقبال/ أو/و المشاركة البنية (نص/ متلقي) الى ازدواج ثنائي يقوم على وحده الفكر/ العقل في مزدوجة تتراص في انشاء طروحات (العمل الفني) فدقق التعابر بين منظومة العناصر البنائية مبرراً لرفع حدية الخطوط القاطعة بين مكونات بنية (العمل الفني) سواءً في الافكار او في جغرافية الفضاء المتفضية اذ درج مسار (العمل الفني) وإيقاعاته (باعتبارها رفضاً للخط سواء كان اثرأ او فصلاً حاسماً، غير مادي ان الخط ليس مسموحاً به الا اذا ضاع وسطاً كثافة شبكة الخطوط الاخرى) (غوتبي، ٢٠١٢، ص ٢٢٦). ان الافكار في متون (فنون الاداء) تنبسط في مشهدية معرفة متوسلة بعناصر مادية واخرى بشرية لإنتاج ذاتها باشغالات للفضاء ف (التفكير هو المرور passer Pensercest أي ترجمة الفكر الى فعل والفكر يتطلب الاداء: وهي طريقة للتفكير تستثمر في طريقة الاداء، وهي فن تنسيق غير قابل للتجزئة فن لغرض الاستعمال ان المرور يعني الحركة وتغيير الديكور) (بكا، ٢٠١٧، ص ٢١٣). والفضاء حاضنة للحركة (العبور/ التمرح) يتخذ تشكيلات مرنة مستجيبة المفصلية (فنون الاداء) واشغالاتها لمتنة لينقسم الى محورين:

المحور الاول: خصوصية تصميم المكان: Site specific Design وهي خاصية تعتمد على المكان بمواصفاته وخصائصه التصميمية من ابعاد- ارتفاعات- عرض- مصادر ضوء- مسارات الجمهور- المداخل- المخارج- النوافذ- الارضية- الجدران- السقف الخ.

المحور الثاني: الدلالة الرمزية للمكان: The symbolic significant وهي خاصية تهتم بدراسة الدلالات الرمزية للمكان كالدلالات الاجتماعية- السياسية- الدينية- الثقافية- التاريخية... حيث تتداخل هذه الدلالات مع المضمون الخاص بالعمل الفني) (بكا، ٢٠١٧، ص ١٢٦).

والمحوران هنا، يعرزان مستويات من (التداولية) ممثلة بـ (الفعلية/ الادائية) لحركة الاجساد المسرحية الباثة لدلالاتها وإيماءات وتجسيدات داخل الفضاء واشغاله من بعد وهو ما يعنيه احد الباحثين في شأن التداولية بـ (بقوة الفعل) فلدى (وستن) تصنف الافعال الى صنفين: الافعال التعبيرية (افعال قولية) الافعال الفاعلة (المنجزة) افعال انجازية وافعال تأثيرية) (تومي، ٢٠١٢، ص ١٥١). ان اسهام الجسد البشري في تكوين بلاغة الصورة المسرحية لتلك الافعال والاشكال والاداءات والايقونات في (شعرية) جامعة لعلامات سيميائية تتبارى فيها المحرضات من الصورة والحركات والوسائط لترشيح صورة الاداء وعلاماته المعتمدة على ثنائية الايقونة/ الشكلية التي تتناسق اشغال الفضاء ليوكل الى الجسد تجسيد فعلية تلك العلامات وتفعيلها (اذ يمكن لحركة تشكيلية مقصودة ان تقود الى ادراك علامات تشكيلية لا تتطابق حدودها مع حدود العلامات الايقونية في حالة اولى يجهد المشاهد في امتصاص هذا الاختلاف بافتراض انه مضطلع بتغيير المدلول الايقوني وفي حالة ثانية العبارة الايقونية مصممة تخدم منطقاً تشكيلياً خاصاً) (مجموعة مؤلفين، ٢٠١٢، ص ٤٧٥). وامتياز الجسد في (فنون الاداء) قدرة الامتزاج بين العلامات بسعة سيميائية/ فعلية من (حركية/ لفظية/ شمية/ لونية/ ملبسية ...) يفتح فضاءاً للأشغال وبناء وتعويض المشهد الادائي في حركة متواليات لها مبرراتها من الصور المتلاحقة

فنون البصرة ٢١

(وكما ان كلام الجسد لا نهائي فان قراءته لا نهائية) (بنيس، ٢٠١٠، ص٩). ان لياقة الجسد البشري من العلامات المتنوعة وما يبطنه الفضاء من علامات اخرى للأشغال يسمح باستدعاء علامات ابعد عن التوظيف داخل النصية الفنية حيث علامات التهميش والغربة والقبح وهو ما يعنى بـ (الباررغون) (هو الزائد والملحق والمقصي في دائرة الذوق الاصيل) (المسكيني، ٢٠١٠، ص٢١٠). وازاء ذلك تظل (فنون الاداء) في اشغالاتها وتجهيزها للفضاء سعتها في البنى المترادفة بإثراء علاماتي يكون بنية مفتوحة ازاء التكوين والتواصل/ التشارك والامتداد من بعد بين علاقات البداية والنهاية (ولهذا السبب تكون لحظة النهاية لحظة سيولة كاملة (مثل لحظة البداية) ولحظة البداية شأنها شأن لحظة النهاية هي ايضاً لحظة تيرانسفير حيث يمكن لأي شيء ان يحل محل أي شيء اخر ويصبح قابلاً للاستعمال والتنقل والنقل والترحيل) (المسييري، ٢٠١٣، ص١١٨). وهو نتاج راشح وشتات طروس ومرجعيات (فنون الاداء) ومحمولاتها من الافكار والاشكال والوسائط والعلامات.

المبحث الثاني // فنون مابعد الحداثة: فضاء التمسرح / فعلية الاداء

حاز الفضاء في عروض ما قبل الحداثة على سمته التي تتأسس عبر السمة الموضوعية، إذ الفضاء يتشكل وفق متعاليات فكرية وسياسية / سايكولوجية تشترطها الاحالة الواقعية للعلامات فيما تنحو العروض المسرحية الحداثية الى ابراز فعلها في انتاج العلامات والافكار دليلاً على تشكل الفضاء او الرؤيا للعالم وفق اشارات الفلسفة الظاهرانية بعد الاشياء ووجودها اليومي هي نتاج الذات وتصوراتها او احاطتها وتصورها للعالم، وما كرستها معطيات الحياة والاحتفاء بـ (الان) القائم فهناك ((من القناعة، الممنوحة طوعاً، بأن البداية تفترض مسبقاً النهاية، تقريباً كما إن النهاية تفترض البداية وان كل جزء سابق يفترض مسبقاً اللاحق كما يفترض اللاحق (السابق)) (شوبنهاور، ٢٠١٦، ص١٢). ان العرض المسرحي بكل مكوناته هو محض تصور ذاتي للوجود يقترحه المخرج وفريقه الجمالي، فكان الفضاء في موقع الفضاء ليتم تشكيله وحشده بعلامات طارئة في حضورها وتشكلها لتنتهي في ومضات المشهد او اللوحة المشكلة، وهو ما يجاور الاداء الفعلي للرسم في مشهدية اللوحة وعناصرها السينوغرافية، حيث الفضاء أولاً ومن ثم تتوالى عمليات دفع العلامات الى المشهد الفضاء وفق حاصر الذات وحالات تعايشها والاداء في اللوحة كما في الفضاء المسرحي ينفث على حركية / فعلية العلامات الاخرى المشكلة للمنظومة السينوغرافية. إذ سعت الاتجاهات الازعاجية الى الحد من الحضور الطاعي للعلامة الكبرى (الممثل) وتقسيم بعض أدائه الى العلامات المكونة للسينوغرافيا، وكذلك سعت اللوحة التشكيلية الى اشغال المتلقي بعلامات أبعد عن التجسيد او التشخيص ليكون الفعل البشري في معادلة وموازة الافعال التي تنهض بها بعض العلامات وحركتها في تشكلها للفضاء وتوالي دخول العلامات الى فضاء المسرح / فضاء اللوحة المشهدية يرفع في استقرار افق المتلقي وحصر توقعه ازاء التجربة المحدثة والمستجدة، فالنص المرسل هنا ابعد عن الخبرة المتراكمة لدى الذات المدركة وهو اقرب الى اكتساب خبرة تحمل مستجداً ازاء تفعيل العلامات السائدة سيميائية مضافة وهو ما يشيع تنوعاً وتبايناً كحضور العلامات داخل الفضاء القائم على سمة

فنون البصر ٢١

المؤقت اثر مسار تحولات علاماته. وتنزع الفنون مابعد الحداثة الى تعليق موجهاته الجمالية والفنية ورفع مسميات الاتجاهات والمدارس (كلاسيكية، رومانسية، تعبيرية، سريالية....) ما يشمل بنيتها الفضائية التي توزعت على اتجاهين هما أبعد من التجسيد والتشخيص اولها جعل الفضاء حامل لسمه (الكونية) في علامات ذات شيوع في الثقافات الانسانية عامة مثل (التقنيات والمكائن والاجهزة). ويأتي الاتجاه الثاني في ابعاد النص عن الاحتكام الى مكرسات للتجارب المركزية ومسمياتها النظرية، ونقصد بذلك ابراز ثقافة انسانية ما لذاتها وطرح فضاءاتها واشغالها من بعد بمنظومتها العلاماتية والانثولوجية والبيئية وما يعنيه ذلك من كسر للتوقع في اشغال الفضاء ذاته. وتمثل عروض الاشتغال في الفضاء توجهاً لما ساد نهايات القرن التاسع عشر من مفاهيم مثل (موت الالهة) وما تلاها من مفاهيم (موت الانسان / موت النص) حيث اخذت بعض العروض والاتجاهات الفنية بالتأكيد على الآلة والماكنة ودورها في التشكيل واشغال الفضاء بديلاً للإنسان، كما ورد ذلك في المدرسة المستقبلية في عتبات القرن العشرين ممثلة بتجربة المخرج المستقبلي (انريكو براجوليني ١٨٤٤ - ١٩٥٦) حين شغل فضاء المسرح بأشعة الاضاءة وطيف الالوان الحاملة لها والحركة وتشكلاتها في خارطة الفضاء وما تجسده من اشكال وكتل وهو بذلك عمد الى اقضاء دور الممثل او التقليل من دوره الذي عرفته العروض في الاتجاهات الاخرى لتتوب الآلة بديلاً للتكوين والحركة والتعبير في تشكيل المشهد، وذلك ما طرحته المدرسة الاخراجية للمستقبليين واعتمادها ((الاله المعبرة عن الانفعال في عصر التقنيات والالية والامتعة)) (بيترو، ٢٠٠٩، ص١٨٢). وذهب المخرج الفرنسي (آرتو ١٨٩٦-١٩٤٨) الى الانفتاح على الثقافات الانسانية والاسيوية منها خاصة في محاولة لإدخال الطقوس والاحتفالات في فضاء العرض داعياً الى طرح منظوراً متيافيزيقياً، إذ خاطب آرتو الانسان الشامل عبر منظومة العرض شاملة ((ولم ينظر الى العلاقة بين المسرح والصالة ما دام لا يوجد بالنسبة له لا خشبة مسرح ولا صالة، وإنما مكان موحد يذوب منه، مكان الواقع ومكان العرض في احتفالية اشبه بالاحتفال الديني)) (احمد، ١٩٨٥، ص٨٦). ويأخذ الفضاء لدى المخرج الفرنسي (آرتو) مستويات من الاشغال المفتوح على اداء الاحتفال والارتجال من دخول ومغادر، العلامات البشرية والاشياء بسماتها العجائبية المفاجأة للمتلقي وهي في مراوحة بين الدخول والمغادر، في متن الفضاء ((متأثراً بالمسرح الشرقي خاصة مسرح بالي الذي كان اكتشافاً بمعنى الكلمة له واراد ان يملأ فضاء المسرح بأجساد الممثلين، والاقنعة والدمى التي يسميها (منيكان) والاشياء ذات الاشكال والاستعمالات المجهولة)) (احمد، ١٩٨٥، ص٨٦). ويتناص حركية (آرتو) في اختراق الفضاء المسرحي المكرس داخل نظام الغرفة الايطالية اتجاه تشكيل مشهدية الفعل والاداء ممثلة في (فن الارض) حيث تتقوض جغرافية اللوحة وتتمدد الى فضاءات طبيعية وثقافية جاذبة للأشكال والمواد ما يشيع فضاء يشرع في التكوين والانشاء (الآني) ذلك إن ((الفنان المفهومي لا يبحث عما (يقول) او (يفعل) بقدر ما يبحث عن نفسه، ويجد نفسه في (القول) او (الفعل) ومن خلال (العمل الفني) الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم، يعبر الفنان عن رغبته في الدخول جسدياً في العالم منتقلاً من (الشيء) (اللوحة) الى المدى المحيط به. مستبدلاً اطار اللوحة بإطار الوجود. حيث يجد الفنان

فنون البصر ٢١

فضاءً (تشكيلياً) لا حدود له، يمكنه من القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم)) (امهر، ١٩٩٦، ص ٤٨٩). ويتناص أداء الجسد، علامة منتجة لمجموعة علامات / بصرية في عروض المسرح (الفقر) واحدى اتجاهات الفن التشكيلي ونقصد به (فن الجسد)، ففي عروض مسرح (الفقر) لـ(غروتوفسكي) يركز العرض على علاقة العرض الكبرى (الممثل) في اشغال الفضاء بدلاً او اختزالاً لعناصر سينوغرافية مثل (الديكور، الموسيقى، الازياء، الكتل) فلا ((يستخدم ممثلوا غروتوفسكي اثاثاً ولوازم اخرى استخداماً طبيعياً ولكنهم يستخدمونها بتلقائية طفل خيالية وبتعقيد فنان منضبط تسمي الارضية بالنسبة لهم بحراً والمادة قارباً وقضبان الكرسي شحبات)) (افنز، ٢٠٠٦، ص ٢٢٠). ويتناص الاداء الجسدي للممثل في مسرح غروتوفسكي بإشغاله للفضاء و(فن الجسد)، فالأداء الجسدي لهذا النوع من الفن يتمسرح داخل اللوحة او الفضاء المقترح للوحة/ الفضاء في (فن الجسد)، ما يعني انه هناك مشاهد و احداث مسرحية داخل الفضاء بدخول الفنان / الرسام او الممثل ذاته ((بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية او ما يجري في حفلات المريدين الدينية. وبات يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت الى (عمل فني) وتحول الفن ليصبح حياة)) (امهر، ١٩٩٦، ص ٤٩٣). وتتخذ فعالية الاشغال هنا دلالة بصرية حركية ادائية، ففي مجمل منظومة هذا الاتجاه البنائية تتعدد آليات الدخول والتأثير، حيث ينكشف المشهد دون علامات ما ليتم إشغاله / تأنيثه بعلامات حياتية مؤسلبة وفعال بشرية لها منظومتها السيميائية (مثل دخول راقصة باليه الى الفضاء، دخول مجموعة خيول او تلطخ وجه الفنان بألوان معينة وحملة العلامات دالة) (امهر، ١٩٩٦، ص ٤٩٣). وقبالة ذلك تتخذ بعض العروض المسرحية تقشفاً علامتياً او اختزالاً تأنيث الفضاء حين يتبنى العرض المسرحي علامة احادية او ثنائية لها نتائجها السيميائي في البناء وفي التواصل مع المتلقي دون علامات مجسدة كما في مسرحية (الصوت) للمخرج جبار المشهداني وفيها لا يبيت العرض المسرحي سوى علامة لونية تتجول صعوداً ونزولاً بين الطابق الارضي والطابق الثاني لمنندى المسرح في السنك، وفيها يختم العرض بصوت صرخة للطفل ليظل الفضاء دون علاقة مجسدة بأبعادها الفيزيقية والمشخصة. إذ يشغل الفضاء بالضوء والصوت فقط ولعل في بعض تجارب الفنانين اداءات لإشغال الفضاء بعلامة واحدة ذات حركة وديناميكية ليصبح الجمهور شاغلاً فعلياً وأداءً لها في حركة داخل الفضاء، ان اختزال العلامات المسرحية الطبيعية منها والصناعية سواء في اللوحة او في العرض المسرحي يمنح الفضاء دوراً تعبيريّاً وبنائياً وتواصلياً مع المتلقي، وفعل الاداء هنا في اللوحة والمسرح في كسرهما للنص واعتمادها نظام الفرجة و التكريس البصري، هو اقرب الى اداء (كوراغوفيا choragrapie) كما يراها مخرج (ما بعد الدراما) (هانس / فيز ليمان) أي ((كتابة في الفضاء والزمن والجسد لا بالنص)) (سلسلة دراسة الفرجة، ص ٢١). وتحمل افعال اشغال الفضاء في تلك العروض والاداءات اشارة الى مضامين ومفاهيم فلسفية حملتها الاتجاهات العدمية والتفكيكية في المشهد المعرفي والفلسفي في القرن العشرين، اذ يشير الفيلسوف (هيدجر ١٨٨٩ - ١٩٧٦) الى اولوية الغياب عن الحضور متساءلاً ((لماذا كان وجود ولم يكن عدم))، وكذلك شأن اشارات تفكيكية (جاك دريدا) الناشدة الى الاحتفاء بـ (الغياب) وتعليق الحضور، فالمشاهد في تلك العروض / الاداءات تبدأ بالغياب

فنون البصر ٢١

ليتم اشغالها بالحضور. واسهمت تقانة الوسائط الاتصالية الحديثة في تصعيد وابرار وانتاج تلك العروض / الاداءات ما عوض في كثافة حضور وتمركز استبداد العنصر البشري (الممثل) عبر التقنية او الوسيط الاتصالي، ولعل في تجربة الفنانة التشكيلية (بارابارا كروجر) وعملها الحامل للعنوان (اثنى عشر) ومادته المكونة من (فديو رقمي بأربع قنوات) مؤشراً ونموذجاً للفضاء ليتم اشغاله من بعد بعلامات بذاتها، حيث ايصال الثيمات والعلامات عبر الشاشات الثلاثة المكونة للفضاء ما يقاربها والعروض المسرحية في اختزالاتها للعلامات والانفتاح على معطيات المنظومة التقنية الشاملة من شاشات واجهزة اضاءة ومبثوثات صوتية. ويتأسس على ذلك تنوع مصادر التلقي للفضاء داخل العرض / الاداء ومن ثم داخل نص الشاشة الواحدة ما يعني شتات من الامكنة وفضاءها من التكريس الصوري او المادي للأشياء، إذ يتأثت الفضاء وفق ذلك في مسرح المخرج الامريكي (ريتشارد فورمان) على سمة التنقل والمشاهد البينية ((إذ يظهر من مسرحيته نمط من تغيير المكان من اجل ان يكون للمتفرج تجربة تشبه الى حد كبير تجربة مشاهدة شاشة التلفزيون التي يمكن تغيير المشهد عليها بتغيير قناة البث)) (افنز، ٢٠٠٦، ص ١٧٢). ولعل في رفع مفهوم التجنيس بين النصوص الادبية والغير ادبية كانت فرصة لتجارب فنية حملت سمات (التجميع) (والهجنة) وكسر التتميط، ((فاتجاه فني مثل (الاحداث الغير متوقعة) لدى الفنانين التشكيليين مثل (جيم داين Jim Dine) المبتكر لهذه التسمية وروبرت روشنبرخ - Ropert Rauschenberg وكلينز اولدبرخ Claes Oldenburg والان كابرو Allan Kapro) لهم اتجاهات في قراءة العمل الفني وانتاجه خارج ما اقرته المدارس الفنية والجمالية المعروفة، ففي احدى عروض كابرو المسماة (ثمانية عشر حدثاً) (١٩٥٩) ان المشاهدين يدخلون من الابواب الداخلية المفتوحة لقاعة نيويورك ليجدوا امامهم ثلاث مجرات مصنوعة من الواح البلاستيك بحيث كانت كل مجموعة تجلس في مجرة مصنوعة تواجه قاعة العرض، اما العرض فكان عبارة عن سلسلة من الاحداث المختلفة المتناقضة، اشكال متحركة، قراءات، لوحات متحركة وصور مكبرة بالفانوس السحري واصوات اجراس عالية... ولم يشمل العرض على أي سرد قصصي حول موضوع معيد او نظام محدد بل انه عبارة عن أنشطة مختلفة تحدث متزامنة وفي وقت واحد في المجرات الثلاثة. ولم يكن في مقدور المشاهدين متابعة الاحداث من حجرة لأخرى بسبب اختلاف زوايا الرؤيا ولم يكن هنالك أي تفسير او شرح لما يحدث اللهم إلا صوت جرس يحدد دخول حجرة ما من الثلاثة)) (كونسل، ١٩٩٨، ص ٣٢٧). ولعل في حضور الشيء وغياب الانسان اشارات مفاهيمية الى خطابات ما بعد الحداثة، حيث توفير للأشياء وعلان موت الذات الانسانية في حروبها مع ذاتها ومع مواجهات المؤسسات القمعية، فالمادة او الشيء ((استعارها الفنان عوضاً عن الانسان الذي بدى مملاً لكثرة صحبه واحتجاجة ورغبته في التمرد على ثوابت العلاقات القديمة مع ما يحيطه)) (النصير، ٢٠١٨، ص ٨٤). ويرشح من ذلك تلك العروض او الاداءات التي تبنت تنصيب الاشياء لتكون معنية في مضاهات للذات الانسانية. ويطرح الفنان (ادوارد كينهولدر) مشهداً جنسويا معالجاً معاناة المرأة وهي في حالة واحدة في مشهدية موندرامية (فنري في العمل جسداً انثوياً يخرج من منطقة البطن اشكالاً على هيئة صواريخ مضيئة والجسد مقيد على سرير

فنون البصر ٢١

وفي خلفية العمل نلاحظ مجموعة من الملاب المعلقة على الحائط والعمل في مجمله يحمل دلالات من الواقع باستخدام عناصر الواقع نفسه (ثروت، ٢٠١٤، ص ٧٢). وتقوم اعمال الفنان العراقي المغترب (علي طوفان) والتي انتجها في عقد التسعينات من القرن العشرين تقوم على مشهدية احادية لذات الفنان في تشهير بعض الفضاءات والحيوز واشغالها في منتجه الفني فهناك حركة جسدية لها تواتراتها الاشارية في صور فوتوغرافية لمجموعة اعلام يتم فعل تهشيمها بمطرقة حديدية بفعل يشمل صور ستة عشر من اعلام السياسة ومنهم الرئيس الامريكي (ترامب) ويوظف (علي طوفان) جسده في اشغال حفرة حقيقية بشكل شق حربي في حواف احدى الشوارع وتأثيث الفضاء بقطع قماش لها تعددها في الالوان والاشكال والحجوم وفي حركة متماوجة داخل فضاء الحفرة/ الشق. ويحيط (علي طوفان) احدى اعماله بأشرطة بلاستيكية هي ذاتها اجهزة مكافحة الجريمة التي تعتمد الاجهزة الامنية اثناء حدوث الجريمة لتحديد موقع الحدث مرفقة لدى (طوفان) بمدونة كتابية (منوع الاقتراب).

ما اسفر عنه الإطار النظري

١. سيولة الفضاءات بتشكيلها عبر فنون الاداء بتنوعها الثقافي والتاريخي والمنفعي (متحف/ قاعة/ موقع اثرى/ اماكن مهجورة ...).
٢. كثافة شعرية العلامات في اشغال الفضاء وتنوع مناهلها التواصلية (حركي/ صوتي/ شمي/ بصري
٣. انفتاح (العمل الفني) ليكون (نصاً مفتوحاً) من حيث الاستهلال وطرح الرؤى داخل فضاءات اختلافية متواترة.
٤. شفافة حدود (العمل الفني) وفق امكانية تغذيته بالعلامات في مسار الفعل الادائي واشغال الفضاء.
٥. ليبرالية الاداء العلاماتي في اشغال الفضاء دون انفراد علامة بذاتها.
٦. مواكبة فنون الاداء في ترسم الواقع الحياتية والثقافية والمحن الانسانية المعاصرة والوقائع اليومية اعتدادها بالحاضر القائم والمعاش.
٧. الجسد البشري تركيب لغوي/ لعبي خارج الاحالات البايولوجية ترديداً واستجابة لمقولات (موت الانسان).
٨. تعددية الوسائط الفنية الخاصة في بناء (العمل الفني) وسبل تواصله ازاء مصادرها المفاهيمية والفنية والتقنية.
٩. وفق جدلية فنون الاداء تتصير اللوحة او الصورة متحولة من الشيء الفيزيقي المحدد الى حيث الفعل/ الاداء او التمسرح، ويتخذ العرض المسرحي التشارك الجمعي.
١٠. تحديد (العمل الفني) من القرائن التجنيسية باتساع مساحة الاستضافة من الفنون والادب وتقانات عدة.
١١. تتم عملية اشغال الفضاء وسرد (العمل الفني) بمنظومة علامات واشياء وعدد واجهزة واجساد بشرية في تزامن تواصلية.

فكرة البصرة ٢١

الفصل الثالث

(الاطار الاجرائي)

أولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث (عملين فنيين) تم اختيارهما بالطريقة العشوائية وكما هو مبين في الجدول الاتي:

ت	اسم العمل الفني	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
١.	فاجعة الكرامة	مازن المعموري ومحمد عبد الوصي	مازن المعموري ومحمد عبد الوصي	٢٠١٦
٢.	يارب	علي عبد النبي الزبيدي	مصطفى الركابي	٢٠١٦
٣.	صفر سالب	علي دعيم	علي دعيم	٢٠١٧
٤.	سكيجات	سلام الفرطوسي	عبد الحسين نوري	٢٠١٧
٥.	المصلخ	منتظر سعدون	منتظر سعدون	٢٠١٨
٦.	Red Line	عباس رهاك	عباس رهاك	٢٠١٨

ثانياً: عينة البحث

شملت عينة البحث عملين فنيين تم اختيارهما بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. إن هذه (الأعمال الفنية) ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وهدفه.
٢. أحتوت هذه (الأعمال الفنية) على دلالات وبنى وتفاصيل وفق مفهوم اشتغالاتها للفضاء.
٣. شملت هذه (الاعمال الفنية) المنتخبة الحقبة الزمنية للبحث.

اسم العمل الفني	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
١. فاجعة الكرامة	مازن المعموري ومحمد عبد الوصي	مازن المعموري ومحمد عبد الوصي	٢٠١٦
٢. Red Line	عباس رهاك	عباس رهاك	٢٠١٨

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد المنهج الوصفي التحليلي وفق لما تمليه طبيعة البحث.

رابعاً: أداة البحث

اعتماد ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

خامساً: عينة البحث

عينة (١)

١. فاجعة الكرادة - فكرة وإداء: مازن المعموري ومحمد عبد الوصي - سنة العرض: ٢٠١٦

يأخذ فعل الاداء مسaire للأحداث الحياتية واليومية المحيطة بالذات الانسانية / العراقية ومنها في فترات الازمات والحروب والعنف والارهاب وهي سمة حملتها مجمل فنون الاداء داخل فضاءاتها المقترحة، إذ سعت فعالية الاداء للفنانين التشكيليين مازن المعموري / محمد عبد الوصي الى اشغال فضاءات تخص حادثة تفجير الكرادة في بغداد وما نتج عنه من ضحايا وتدمير عاصف نتيجة استخدام المادة المفجرة (C4) والتي عصفت بالمكان ممثلاً بمتجر تجاري كبير وما يحيطه من محال وفضاءات الشارع التسويقي الرئيسي، وادت الحادثة الى (تفحم) الموجودات الحياتية البشرية والمادية في فضاء التفجير وفتح فضاءات معلومة في المكان وصورة المستجدة، وأسهماً من ذات الفنان والتزامه وقضايا الوطنية والانسانية اقامت مجموعة من الفنانين التشكيليين معرضاً داخل الفضاء المستجد حيث باحت البناية واعمدتها الخاوية ومداخلها عبر لوحات / نصوص معبر عن الحادثة وفق رؤية كل فنان لواقع الحادث الفاجع. وجاء نص / اداء / مشهد الفنانين التشكيليين مازن المعموري / محمد عبد الوصي بامتياز خاص ومجموعة لوحات المعروضة إذ شغل الاداء المشهد فضاء باحت مدخل العمارة / المتجر عبر حلبة من القماش او الاوراق الملفوفة التي تسيح الفضاء ويتناوب المؤديين عملية لف قطع او شريط الورق على بعضها البعض ليظهر بصورة الاصابة والجروح والتفحم، واخذ الفضاء بالإشغال بواسطة الافعال وامتداداتها داخل متنه، اذ تتم تلك الافعال باعتماد بعض العلامات كعناصر سينوغرافية لإشغال فضاء الوصلة الادائية ممثلة بالأثناء (السلط) وعلامة الفحم المسحوق واواني الماء ليتم خلط الفحم ومسحوقه بالماء واطلاء كلا الجسدين لبعضها البعض في عملية دلق الماء على الجسدين دلالة موحية بما خلفه الانفجار من هباب واشارات الى الحزن والسواد الذي زامن حقبة وفترات الذات العراقية لأزمة متواصلة ومتصلة عبر التاريخ. وتشيع علامة الفحم بعداً مأساوياً وقائماً بانتشاره في الفضاء المحيط بالمؤديين وتعديه خارج الفضاء المقترح للإشغال او للأداء ليطل المتفرجين في المحيطين بالوصلة الادائية وما الى ذلك من اشارة الى سعة الازمة والفاجعة التي تتجاوز الفضاء ذاته الى فضاءات اخرى مجاورة وفيها يغطي الماء بلونه الاسود المعتم ارضية الوصلة ويشغلها بديلاً تراجيدياً لعلامات اخرى حياتية كانت سائدة في ظرف السلم واللحمة الحياتية والانسانية حين تمتد وتطفئ مسارات الماء الاسود وتتوزع على جهات الوصلة وخارجها بعنمتها الحادة. ويأتي فعل التلقي عبر الاحاطة للفضاء المشغول وبجهاته الاربع ما رسم وشكل وحدة ادائية لها تفعيلها للفضاء الداخلي والخارجي ايضاً، حيث المارة وهم في فرجةٍ للوصلة الادائية داخل فضاء حياتي ومادي ورمزي تمثل في صورة المتجر المتفحم. وفضاء آخر مقيد ومعني بفعل المسرحية او المشهده، فكان للمؤديين الفنانين مازن المعموري ومحمد عبد الوصي دوراً في استعمال / اشغال وتجهيز / تأثيث فضاء آخر بصري متحرك وحياتي حيوي ممثلاً في فضاء احدى باصات النقل وادائهما للأفعال الحياتية وهما في صورة تفحم جسدي داخل باص

فنون البصرة ٢١

نقل الركاب، ويستمران في اداء فعل انثولوجي ويومي الفته الحياة العراقية بتوزيع اواني بلاستيكية ممثلة بالفحم ومغلقة بالشرايط وتوزيعها على جمهور الباص دلالة على استمرار معاناة الذات العراقية وتفحم ما استكمل به الفضاء وامتداده خارج الوصلة / المتجر وشغاله بفعالية وديمومة فعل المواجهة للذات العراقية. وانتشغل الفضاء باداء لوني توزع بين ثنائية لونية متعالية اسود / ابيض، اذ يتناوب كلا اللونين ويتصارعان لأشغال الفضاء، فالأبيض لا يمكث طويلاً في الاشغال ليتم تسويده وبروز وسيادة اللون الاسود عبر العلامة الكبرى الفحم والماء الاسود. وجاءت فعالية إشغال فضاء / الباص وهو في مساره الى شمولية التراجيديا وحضورها في حيوز وفضاءات الحياة العراقية المحيطة بالذات. واشارات تلك الفعالية / الادائية الى سمة فنية عمادها لياقة الفن في اعلاء الهامش / الثانوي / والقبيح في التعبير عن المأساة الانسانية وهو سعي له استراتيجية في رؤية فنون ما بعد الحداثة بمعالجاتها لشؤون الحياة اليومية وشذراتها. وامتاز اداء الثنائي مازن المعموري ومحمد عبد الوصي برشاققتها في النفاذ الى الفضاءات واشغالها كونها كتل فيزيقية لها ابعادها اضافة الى افعال التشكيل والبث الصوتي والعناصر السينوغرافية بعناصر وعلامات ابعد من المقرورات او المألوفات الجمالية ومقولاتها المفاهيمية في التواصل والتأثير والتلقي، إذ تقف تلك الادوات التقليدية صامتة اتجاه حجم وكونية التراجيديا العراقية ووقائعها المستمرة ليتم الاستعانة بعناصر / علامات مادية اخرى تعبيرية وانشائية لها قدراتها ولياقتها في الاستجابة لمقومات الاسلبة الفنية ازاء الواقعة / الفاجعة. وحمل شكل / فعل / اداء / اشغال الفضاء رؤية مفاهيمية في تشكيل واشغال وتأنيث الوصلة، إذ تسجل علامة / فعل الصعود الى الباص اشارة البحث عن فضاءات اخرى وامكانية اشغالها بالاداء الجسدي والسينوغرافي بوسائط مهمشة وثانوية ومنفعية لم يتم التقطن اليها من قبل النصوص الفنية الاخرى. وعبرت افعال اشغال الفضاء وفق هذه الاسلبة عن قدرات في اختراق العلاقات المكانية ومقولات (البروكسيما) حيث ألفة العلاقة بين المؤديين (المعموري وعبد الوصي) داخل الفضاء وجمهور المشاركين حيث المسافة تبدو في سمتها الايجابية رغم علامات القبح الماثلة والممتدة وصولاً الى فضاء الباص / المركبة، ومظهر الاشغال في فاجعة الكراة له شموليته وسلوكه وقدراته على التكرار في أي فضاء آخر، اذ ان الداخل / الحلبة له ان يتسع ويتمدد الى فضاءات اخرى.

عينة (٢)

٢. عرض red line - اعداد واخراج : عباس ريك - سنة العرض: ٢٠١٨

تأخذ الادائية بعدها الفرجوي في وصلة / عرض red line ل (عباس ريك) باختياره لفضاء ثقافي متجذر في مرجعياته التاريخية التي اثرت فعالية الاداء الحركي والبصري وتأنيث الفضاء ايضاً. ففي مدينة بابل الاثرية انشأ المخرج / المصمم (عباس ريك) وصلته الادائية في معبد (مباخ) حيث سريان فعاليات الاداء من قبل المرسل / المؤديين والمستقبل / الجمهور في اشغالات لفضاء وحيوز داخل جغرافية المعبد ذاته، ويتأسس الاداء هنا على تجوال داخل المعبد بمعماريتها التاريخية وتشكله الفضائي بين المدخل والغرف والباحة الوسطى

فنون البصر ٢١

والاجنحة والممرات، اذ يتحول الاداء / العرض الى تنوع في اشكال الفرجة دون ناظم حركي يلزم المتفرجين / المؤدين في المشاهدة اضافة الى جملة المشاهد الانفرادية داخل الغرف والممرات وهو إطار آخر لمجموع الاداءات والتي توزعت الى اكثر من عشرة مشاهد تشكل الفضاء فيها داخل تلك الغرف / الفضاءات بعلامات بشرية / مؤدين وعلامات انثولوجية وعدد وادوات تقنية ونماذج من الدمى يفعلها المؤدين حركة وصوتاً دونما مرجعيات او احالات لنص أدبي مدون، لتصبح الحركة عاملاً مشتركاً يمكن له ان يتناص مع اللوحة التشكيلية بسمتها الادائية وتشكلاتها السينوغرافية واشغالها الفضاء. ويمثل تجوال المتفرجين / المؤدين على غرف وممرات المعبد وتراتبها الحركي والبصري قريناً تناصياً وفرجة المتحف حيث تجول المتفرجين / المؤدين بذات الحركة، فالحركة سواء كانت للمتفرج او المؤدي هي ذاتها حركة فرجة / اداء اشاعتها نصوص التشكيل المعاصر في اطارات في الاطاحة بأطر اللوحة تشكلها وابعاد المقايضة المألوفة ليتم الانفتاح على اشغالات لفضاء محايت بحركات وافعال بصرية ينهض بها العامل او العلامة البشرية الممثل / المؤدي، بعد نزع سمة التمثيل والتبني والتقمص عنه ليتحول عنصر / علامة منتمية الى عنصر حركي / بصري وصوتي، وفرجة اداء red line لها ان تشترط جمعاً للمؤدين / للمتفرجين عبر لحظتين هما فعل دخول المعبد وهو ما يمكن ان يكون نظيراً تناصياً لفضاء المعرض، وكذلك شرط الوقوف في الساحة حيث الفضاء الذي يشغل بالتوالي من قبل المؤدين / المتفرجين ذاتهم باداءات بصرية جسدية ومنظومة سينوغرافية من علامات الازياء والاكسسوارات والملحقات. ويشغل المؤدين / المتفرجين ذاتهم بعض الفضاءات وهم في مسار الفرجة / المشاهدة ليكونوا في تشكيل ادائي وجمالي له منظومته الديناميكية من حركة وافعال واداء داخل الفضاء المقترح من مثل المخرج / المصمم (عباس رهك). ويعتمد الاداء الحركي / البصري / الصوتي داخل المعبد على نوعين من الاداء في اشغال الفضاء، اذ يقوم الفعل الاول على شمولية ثقافية وفنية، حيث الفضاء التاريخي وتفعيل طروسه الدينية التي شهدا في لحظته الثقافية عبر توظيفه فضاءً فعلياً لأداء الطقوس واشغاله بفعل ثقافي وانثولوجي يحدد مهامه ووظائفه واشغاله بأداء وعلامات خاصة ليكون الفضاء مفعلاً بالحركات والمكونات السينوغرافية بصيغ الاسلبة والتعريب والتحديث لموضوعاته تلك. ويأتي الاشغال الثاني للفضاء داخل الغرف والممرات فلكل باحة او غرفة ما يشغلها من المؤدين جماعة او افراد بكل ادواتهم واكسسواراتهم وعددهم الحديثة والتقنية ايضاً داخل الفضاء نفسه، حيث تفعيل الفضاء واشغاله بأنماط تقريبية او تغريبية وتناصية من تلك الطروس الاولى لإنتاج ادائية / مشهدية الفتها اتجاهات فنية ما بعد حداثية لفنون التشكيل على قيد جغرافي تمثله اللوحة واطارها المحيط لفعل / الاداء الخاص بالعلامات التي تحملها. ويأتي اداء / العناصر البشرية / المؤدين ابعد عن التمثيل والتقمص والاحالة من بعد مدارس التمثيل المعروفة اذ ينزاح الفعل الادائي الى حركات وايماءات بصرية وهمهمات وآهات لها ان تتناص وادائية اشغال الفضاء بالعناصر المادية والبشرية في ما طرحته النصوص التشكيلية الما بعد حداثية فالإنسان في فنون الاداء هو محض علامة حركية بصرية معنية ومجهولة الهوية في حقبة موت الانسان بوسائل المؤسسة والفكر الايديولوجي الاحادي، وهو ما يمكن ان يكون مجاوراً للانتفاضة على احادية اللوحة

فنون البصر ٢١

وتتمركزها المكاني وادلجتها القابضة على ثيم بعينها، ليصبح فعل مغادرة اللوحة بأبعاد زمكانية وحركية فرصة للتعبير عن مستويات ومنسوب الحرية داخل الاتجاه الفني. فاللوحة وهي في فضاء الاداء / المشهد تؤكد احقيتها نصاً فعلياً وتشكل ماهيتها عبر الممارسة والتمسرح وما ينتج من ذلك من محاكاة والجزر الانثروولوجي للعقل البشري في بداياته الاولى صعوداً الى لحظتنا الراهنة في تخطي القطوعات القائمة بين الاشياء والافكار والاجناس والانماط الادبية والفنية. ففعل الاداء واشغال الفضاء وتقويض التجنيس يفتح افقاً لاستدعاء ادوات ابعد عن المتخيل الجمالي والفني المقرر وفتح مساحة للمتلقي والمشاركة في تأنيث وانتاج خارطة (العمل الفني) وترسم صورته المقترحة فلا تكتفي الوصلة الادائية هنا بالمادة / الحركة بل تتعدى ذلك الى التشكيل وهو شأن حملته الاداءات البصرية التشكيلية ومنها اتجاهات اشغال الفضاء، فالوصلة الادائية هنا red line تحفل بامتصاصات تجنيسية وفق اشارات باشلار الى مفهوم (الاسفنجية) حيث تمتص الاشياء وتحمل اشغالاتها للفضاءات وتعابرها الاجناسي يصيرها ابعد عن التوقع في انتاجها لذاتها داخل تشعبات هندسة الفضاء الصارمة.

الفصل الرابع

(النتائج ومناقشاتها)

// النتائج //

١. تخطي (العمل الفني) هندسية (الاطار) ومحدوديته والانفتاح على فضاءات او/ وفضاءات كمتوالية للعرض/ الاداء.
٢. الاحتفاء بالاشياء والعلامات والفضاءات المهمشة فواعل في انتاج مشهدية (العمل الفني) مثل (الفحم/ اجهزة التلفاز المعطوبة/ البئر/ البخور/ ...).
٣. اخذت حركة المتلقين او/ والمشاركين نسقاً مزجياً بتعاقب المشاهدة داخل حلبة/ غرف (العمل الفني) وخارج فضاء (العرض/ الاداء).
٤. تغريب الفضاء وتفسير طبقاته واركولوجية التاريخية والنفعية ومنحه وصلة حياتية معاشة بعلامات حياتية موضوع معاشية.
٥. فعلية الاداء وتشكيل المشهد ومحوه من قبل المشاركين او/ المؤدين (صعود الباص/ مشهد حرق محتويات البئر).
٦. اشغال متوالي للفضاءات وتجهيزها بالمنظومة العلاماتية ودلالاتها لمشهدة الفعل الادائي.
٧. تأجيل (افق توقع) المتلقي او/ والمشارك اثر اعتماد (العمل الفني) لصنوف من الاجناس والانواع والانماط الفنية في تأنيث الفضاء.
٨. تعزز سمة (اللاتجنيس) باستعارة علامات متنوعة (صوتية/ حركية/ شميه/ لمسية/ تقنوية) داخل فضاء بذاته لتصير من (العمل الفني) (كولاجاً) ادائياً ممشهداً.

فنون البصر ٢١

٩. شمولية (العمل الفني) هنا على عدة انواع من فنون الاداء لدلالاتها من حيث (الفضاء/ الجسد/ التفاعل) مثل (فن الاداء/ التجهيز في الفضاء/ فن الجسد).
١٠. حضور الجمهور بعده مشاركاً دالة انثولوجية تؤثر الى طقوس واحتفالات (جمعية) دونما فراده او ذاتية منغلقة (البخور/ طقوس الدخول/ اكياس الفحم/ توزيع وجبة الفحم على ركاب الباص/ مشهد البئر).
١١. تقويض (أدبية) النص وانفتاح الفضاء وتشارك (الجمهور) في الاسلبة مسوغ للارتجال من قبل (المؤدين او/ والمشاركين).
١٢. جدلية فعل الاستقبال بانتهاء (المتلقي) الى (مشارك/ او/ مؤدي) له ادائه داخل متن العمل الفني وتشكلاته البنائية.
١٣. تذليل سلطة البيولوجيا الحتمية للجسد البشري/ المؤدي واخذه علامة ثقافية حاشدة بالسيمياء من الاحالات التغريبية.

الاستنتاجات

١. البناء التناقضي في اشغال الفضاء عبر الفعل/ الافعال الادائية وفق جدلية الاستمرار والاختلاف.
٢. تمسرح الصورة الى حركة مشهدية بأسهام تأثيثات العمل الفني ذاتها.
٣. العمل الفني محض مقترح ثيماتي طارئ دونما سلطة مؤدجة.
٤. شتات مراجع ومناهل (العمل الفني) وتشويش ابوتها اثر انحلالها في فضاء مقترح.
٥. تحولات افعال وفضاءات الاداء في وتبايناتها دلالة لتحولات والواقع وديمومة حركيته وعدم ثباته.
٦. الصورة في (فنون الاداء) نتاج جمعي من الرؤى (الفنان/ المؤدي/ الجمهور) ما يبرر سمة الارتجال في اشغال الفضاء للعمل الفني.

المصادر والمراجع

١. د. عادل ثروت: العمل الفني المركب. وفن التجهيز في الفضاء، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٤.
٢. جميز وليامز. ليوتار، نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ت: ايمان عبد العزيز، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٣.
٣. أماني أبو رحمة، افق يتباعد من الحداثة الى بعد ما بعد الحداثة، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق: ٢٠١٤.
٤. زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، ت: حجاج ابو جبر، بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١، ٢٠١٦.
٥. عبد السلام بن عبد العالي، البوب- فلسفة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠١٥.

فنون البصرة ٢١

٦. ياسين النصير، مدخل الى النقد المكاني- الخطاب- الحدود- المألفة- التفضي- الموقعة- الما بين- المسافة- الاستعارة- الكفاءة، دمشق: دار نينوى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥.
٧. ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، تحرير: د. احمد الحليم عطية، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١١.
٨. غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ت: سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٢.
٩. يراجع، د. محمد بكاي، اربخبيلات ما بعد الحداثة، رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق الى اقرار الانعتاق ، بيروت: الرافدين، ط١، ٢٠١٧.
١٠. د. اليامن بن تومي، د. سميرة بن حبيلس، التفاعل البروكسمي في السرد العربي قراءة في دوائر القرب، بيروت: دار الروافد الثقافية- ناشرون، ط١، ٢٠١٢.
١١. مجموعة مؤلفين، بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة، ت: د. سمر محمد سعد، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠١٢.
١٢. محمد بنيس، كلام الجسد، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠١٠.
١٣. د. ام الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره او جماليات الرائع من كانط الى دريدا. دم : دار المعرفة للنشر، ٢٠١٠.
١٤. د. عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الانسان، دمشق: دار الفكر، ط٥، ٢٠١٣.
١٥. ارتور شوبنهاور، العالم كتصور. الكتاب الاول من العالم كإرادة وتصور، تر: نصير فليح، ميلانو: منشورات المتوسط، ط١، ٢٠١٦.
١٦. انطونيو بيتزو، المسرح والعالم الرقمي. الممثلون والمشهد والجمهور، تر: امانى فوزي حبشي، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
١٧. سامية احمد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلة ١٥، ع/٤، مارس، ١٩٨٥.
١٨. د. محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ١٩٩٦.
١٩. جيز رويس افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ٢٠٠٦.
٢٠. مسرح ما بعد الدراما اربع مقاربات، طنجة: منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة ١٥.
٢١. كولين كونسيل، علامات الاداء المسرحي. مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: د. امين حسين الرباط، القاهرة: وزارة الثقافة مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٨.
٢٢. ياسين النصير، شعرية الامكنة، بغداد، دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٨.

الحضور المعرفي للخطاب النسوي في النص المسرحي العربي (نماذج مختارة)

المدرس المساعد / فوزية حسن ماهود
معهد الفنون الجميلة - بصرة

الاستاذ المساعد الدكتور / حسن عبد المنعم الخاقاني
مركز دراسات الخليج العربي والبصرة

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

انطلقت النسوية الغربية في فضاءاتها التعبيرية من خلال منطلق البوح والتعبير عن الذات النسوية . وهو ما سارت عليه النسوية العربية بأستخدام نفس اساليب وفضاءات التعبير والاداء . كالرواية والقصة والمسرحية والقصيدة الشعرية والنص الشعري ، و يأتي الخطاب المسرحي النسوي حاملا لكل تمظهرات التيار النسوي شأنه شأن الاجناس الادبية الاخرى التي تقيم خطابها النصي كالخطابات النصية الاخرى إلا انه يختلف عن الخطابات او الاجناس الاخرى بأنه يمتلك قابلية التجسيد الحي امام اعين المشاهدين الذين كانوا قراء للنص المسرحي ثم مشاهدين لعرضه هذا النص الذي قرأوه سابقا . ومن هنا تتطلق اهمية المسرح وتميزه بكونه يحمل خطابين بداخله ، خطاب النص وخطاب العرض الذي من شأنه ان يحمل تأثيره المباشر على المتلقي فيحيل عملية التلقي من السكون الى الحراك ومن الفردية الى الطقسية والمشاركة مع آخرين سيشاهدون العرض معا . لهذا فأن التركيز على الخطاب المسرحي في النسوية يشكل عصباً متفرداً وله ما يميزه . او له خصائصها المميزة له دون فضاءات التعبير الأخرى . ويمكن ان يكون الخطاب المسرحي هو اسرع الخطابات تأثيراً في المتلقين . واقدر الخطابات على اختراق الزمن واختصار الزمن . فيمكن لمن لم يقرأ النص وان يشاهد العرض وهو ما ليس موجوداً في الرواية او القصة او الشعر أيضاً كالظاهرة المسرحية هي ظاهرة اجتماعية / دينية / سياسية / اقتصادية / فكرية تجتمع فيها كل المعارف والعلوم والفلسفات . والمسرح حاضنة له القدرة على احتواء كل التيارات والتطورات العلمية والانسانية مهما كان موضوعها . وعلى هذا فقد كان للخطاب المسرحي النسبة الاكبر في استثماره من قبل كاتبات النسوية لإتساع فضاءه التعبيري وتنوع هذا التعبير كذلك . من خلال تفعيل اللسان والجسد والصوت والصمت وما الى ذلك مما يشمل فنون العرض المسرحي . ثم تنوع التيارات والمذاهب المسرحية الامر الذي يمنح المرأة الكتابة المدى الذي يحق لها ان تجد ذاتها فيه وتجده الاقرب الى

فكرة البصرة ٢١

ايصال افكارها واهدافها . وعلى وفق ماتقدم ونظراً لأهمية الموضوع فإن البحث يحاول إثارة السؤال الاتي؟
(الحضور المعرفي للخطاب النسوي في النص المسرحي العربي - نماذج مختارة) .

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء الحضور المعرفي للخطاب النسوي في النص المسرحي العربي
- نماذج مختارة)

هدف البحث

يهدف البحث الى: الكشف عن الحضور المعرفي للخطاب النسوي في النص المسرحي العربي
- نماذج مختارة)

حدود البحث

الحدود الزمانية: ٢٠٠٠
الحدود المكانية: الوطن العربي
الحدود الموضوعية: دراسة الحضور المعرفي للخطاب النسوي في النص المسرحي العربي
-نماذج مختارة)

تحديد المصطلحات

الحضور لغوياً:

حضر: قوله تعالى(وأحضرت الأنفس الشُّح) ومعنى إحضارها إياه كونها مطبوعة عليه، فلا نسمع المرأة بالإعراض عنها والتقصير في حقها ولا الرجل بالإمساك لها والاتفاق عليها مع كراهيته لها. فلان حاضر بموضوع كذا أي مقيم به(١)
الحضور اصطلاحاً:

يعترض كل (حضور) نقيضاً هو (الغياب)، مما يسمح بموضعه مفهومية لحضور الوعي/غياب الوعي/غياب التاريخ، في نص ادبي ما(٢) . والتعريف الاجرائي الذي صاغه البحث للحضور هو:
النسوي : يعرف معجم المعاني الجامع كلمة نسوية بانها اسم مؤنث منسوب الى نسوة ،كما يعرف النسوي بانه "جمع القلة (على وزن : فعلة) ، وهنا صحيح لقلة عدد صواحيه ، بيد انه غير دقيق عند من استعمله عامة ، فالصواب النسب في الكثرة للفظ النساء : النسائي"(٣). كما تعرفه (سارة كامبل) في كتابها "النسوية وما بعد النسوية " بانه حركة سعت الى تغيير المواقف من المرأة كامرأة قبل تغيير الظروف القائمة ، وماتتعرض اليه النساء من اجحاف كمواطنات على المستويات القانونية والحقوقية في العمل والعلم"(٤). والنسوية اصطلاحا فهي مصطلح يطالب بالمساواة بين الرجل والمرأة بمعنى ان يكون للمرأة حقوق مثلها مثل الرجل كالحق في التعليم والحق في الجسد والحق في الاختيار والحق في الاستقلال ،نطالب بان تكون نظرة المجتمع للمرأة بانها كاملة الاهلية ولها الحق في تقرير المصير . وتميز الكاتبة النزويجية (توريلموي) بين النسوية على انها قضية

فكرة البصرة ٢١

سياسية والانثى على انها مسألة بيولوجية ، (والانوثة) على انها مجموعة خواص محددة ثقافياً" (٥). بمعنى ان (الانوثة والذكورة) تتصف بمحددات اجتماعية وثقافية ، في حين ان (انثى وذكر) تتصف بمحددات بيولوجية ، بينما تكون النسوية حركة سياسية لدعم قضايا ومطالب المرأة . وفي السياق نفسه يسمي (نجم عبدالله كاظم) كل نتائج المرأة وسلوكياتها ، وانجازاتها ، وعموم نشاطاتها بالنسوي والنسوية ، وخصائص المرأة وشؤونها ومتعلقاتها وحاجاتها سواء المتعلق بها جنسا او كيانا ل خصائص بيولوجية مختلفة بالنسائي والنسائية في حين تشكل الانثوي والانثوية وجهة نظر المرأة ، او التي تمثلها ، وتدعوفي ظل دخول الجندر ، او الجنوسة ، والحركات النسوية الى النظر اليها على قدم المساواة مع الرجل ، والى تحريرها من هيمنة الرجل في ظل الثقافة الابوية" (٦). وتفرق شيرين ابو النجا بين "بين نسوي اي وعي فكري ومعرفي ، ونسائي اي جنس بيولوجي" (٧). ومما تقدم تقترح الباحثة التعريف الاجرائي للخطاب النسوي على انه :نوع من الممارسة النسوية في الكتابة يعكس واقع حياة المرأة بشكل دقيق وصادق ومباشر بعيدا عن هيمنة الرجل وبطريقة تساهم في فهم الناس لنتاج المرأة ولكسر الاعتقاد السائد بان المرأة تابع للرجل ، ولإبراز دور المرأة التي غيّبت او اسيء عرضها في الخطاب الذكوري.

المبحث الأول // الأداء النسوي العربي وإنجازاته النصية

حاولت المرأة في كل بقاع العالم والتي كانت تعاني من اضطهاد الذكر ومصادرة حقوقها في العيش والتشارك في بناء الحياة الاجتماعية ، فقد حاولت ان تقف بوجه الثقافات الاجتماعية التي ساندتها السياسة والثقافة والادب الذكوري فكل الثقافات التي تهدف الى النيل من مكانة المرأة داخل المؤسسة الخطابية للمجتمعات وخارجها ايضا . وفي مسعى حثيث لزرع ثقافة اخرى مناوئة لثقافة كان قد زرعها الرجل والمؤسسة الاجتماعية ، ثقافة امرأة / انثى تريد التأكيد على انها اساس وليس تابع لأساس هو رجل ، بل هي رجل يمثلان اساسان لا تقوم الحياة بتدني ولا احدهما وارتفاع الاخر على حسابه ، لهذا فأن النساء قمن بالثورة الفكرية ليس على اساس النيل من الرجل والذكورة ، بل العكس تماماً هن ، اردن الوقوف الى جانب الرجل بدل بقائهن معطلات عن الحياة والعمل والقاء حبيسات الجدران ، بل نفضت الجدران من حولهن ليثبتن ذواتهن باعتبارهن ذوات فاعلة وداعمه للمجتمع وقادرات على بناءه ربما بطريقة اجمل وأبها من بناءات الرجال ان لم نقل بموازاتها وتساويها ، هي ثقافة انوثة لتكون الى جانب ثقافة الفحولة يتسايران ويتماشيان جنباً الى جنب دون ازاحة او تغيب او هيمنة ، لذلك نجد ان الخطاب النسوي هو خطاب يجمع وليس خطاب يشنت ويزيح ، ومن هنا فأنا ما حصل مع المرأة في الحياة الغربية يحصل مع المرأة في الشرق وعند العرب تحديداً وبنفس الطريقة فقد مضت المرأة العربية المفكرة الانسانية على خطأ المرأة الغربية لأنها كانت لها الدليل الامثل والاهم في هذا الطريق الوعر . وكما هو شأن النسوية الغربية فقد اخذت النسوية العربية طريقها عبر مناهج متعددة ابتداء من النقد التاريخي حتى النقد ما بعد الكولونيالية وما بعد البنيوية ، " وقد سعت نسوية العرب الى توسيع آفاق التعبير بحيث لا يشمل المرأة وحدها ان

ثورة البصرة ٢١

الحياة العربية ليست كحياة اوربا او الاوربيين . بل تختلف تماماً لكونها ترزح تحت وطأة موضوعات كثيرة لاحل لها ومنها النسوية لذلك فقد اردن التعبير عن مشاكل المجتمعات العربية بكونها مجتمعات مقموعة تحت ظل حكومات قامعة ودكتاتوريات متسلطة ومزدهرة بالذكورة وبالمركزية ولا مكان فيها للهامش إلا بما يخدمها (٨) . ان من الامور المهمة التي تعاني منها المرأة العربية هو النظام الأبوي الحازم والذي يصل حد تقديس تلك الابوة بحيث اي خروج عنه يعتبر خروج على المجتمع برمته بكل ثقافته ومعتقداته ، فالنظام الأبوي نظام قانع لا مجال فيه الى النقاش او طرح الرأي لأنه نظام مغلق ومختوم بأقفال صلبة وقد هيمن طويلا على المجتمعات مع تنوعه واختلافه وتعدده فهناك النظام الابوي الديني وهناك النظام الابوي السياسي وكذلك النظام الابوي الاجتماعي او الاسري او الفكري وكلها انظمة لها قوانينها الصارمة التي اما ان تكون قيمة واما ان تكون خاضعة لحكم العادات والتقاليد او التي تشكلها السياسة والاقتصاد ، فالمرأة قد تشكلت شخصيتها وفق هذه الاجواء بالمطالبة بحقوقها كما يظهر ذلك في نصوص (نوال السعداوي) وقد يكون في اغلب نصوصها الادبية ، انها تعاني من الاضطهاد الذي يقف مع تلك الابوة ليشكل ازدواجية بسببها اصبحت المرأة على المحك الحقيقي للمواجهة وهذه الازدواجية في جانب سعت الى تعرية جسد المرأة واثارتهم للترويج عن السلع عبر الاعلانات واجهزة الاعلام والافلام والاذاعي والمجلات ، فعلى الجانب الاخر يجب ان يحجب جسد المرأة كله بمنطق القيمة الدينية والاخلاقية داخل المجتمع ، فهو قد استعمل للتعري من باب ومن باب آخر تم إخفاؤه بذلك تكون المرأة خاضعة للقمع مرة وللمتاجرة بها مرة اخرى من خلال تجار المرأة ، واناها تنظر الى بنات جنسها العربيات وفق هذه الثنائية التي بحالتها تكون المرأة قد سلبت حرية الارادة،أرادة الاختيار وكأنها هنا في مجال صراع بين القيم الدينية والأخلاقية والقيم التجارية دون ذنب لها في ذلك (٩) . لقد امتدت نضالات النساء العربيات نصوصهن ومواقفهن الاجتماعية والفكرية الى كل انواع التعبيرات الادبية وذلك ما نجده عند الكثيرات ممن مر ذكرهن هن كاديبات اهممن بالسرد الروائي والقصصي والشعر وما الى ذلك إلا ان تجربة الروائية الجزائرية (أسيا جبار) التي تمثل نضال الادبية الجزائرية التي تكتب ضد كل ما من شأنه ان يغيبها كما تقول هي واجهتها وتواجهها المرأة العربية من الامس واليوم . كما انها كتبت بحس انثوي الطابع لا سيما وهي من اشهر روائيات الجزائر والوطن العربي وافريقيا الشمالية . فكتبت (العطش) (١٩٥٣) وكتبت (الصبر) ١٩٥٧ وغيرها الكثير من الاعمال (١٠) . ترى الباحثة : ان الصوت النسوي العربي ومنذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم اخذ بالتنامي والتصاعد في تثبيت حضور المرأة في كافة مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية فمنذ منتصف القرن الماضي تقف (نازك الملائكة) كشعلة متوقدة لتأسيس الانثوية الشعرية وهي ليست النموذج النسوي الوحيد بل الى جانبها الكثير من النسويات في مجالات عدة مثل (اسيا جبار) في السرد وملكة ابيض في الادب والترجمة وغير هذا الكثيرات مثل (لطيفة الزيات ، ماجده حمود ، رشيدة بن مسعود ، خالدة سعيد ، سهام بيومي) والى ذلك ينظم رهف كثير من النسوة اللاتي شمرن عن سواعدهن للوقوف الى جانب هوية المرأة العربية وخلصها من ذلة الانتقاص المتفشي في الثقافة العربية تجاههن ، فالنسوية العربية وان لم تكن ثورة معلنة

ثورة البصرة ٢١

وعنيدة كما لدى الغرب إلا انها بمزايا ثورة فكرية وثقافية لعبتها المرأة بذكاء منقطع النظير ونجحت في ذلك من خلال اصرارها على الكتابة والقول وعدم اليأس او التراخي والتراجع عن مبادئها ومواقفها الانسانية في الاسرة والمجتمع والذكر حتى كما ان النماذج الثلاثة (نازك ، اسيا ، ملك ابيض) هن مثال لذلك لا يعني ان ينحسر الموضوع فيهن فقط . ان الكاتبات ما بعد النصف الثاني من القرن العشرين قد وجدت في خطاب النسوي هو اداب النسويه خطاباتها ولا بد من الاحتفاظ بهذا المصطلح او هذه التسمية لانه يمثل لهن حضورهم الثقافي والادبي وابعاد المصطلح التهميشي والهامشي التي التصقت بالمرأة وقتا طويلا من الزمن كما انه يشير الى المرأة الكاتبة وامنحها هويتها المعرفية وهو ادب يمنح المرأة مكان سياسيه وهو يمثل خطأ مغائرا و محركا للنسق الفحولي الساكن بكونه ذا نكهة تنويريه و لابد للمرأة ان تسعد بالادب النسوي واصطلاحاته وكذلك على المجتمع ان يفعل" (١١). وبالنتيجة تدرك النسوية ان الكتابة انما هي وجود ومن اجل استمرار هذا الوجود لابد من معه بما يستلزم هذا الوجود بمعنى الثبات على الموقف الانساني واستمراره الانتاج في الكتابة تعني المقاومة هي جدل مدهش بين خضوعك لعالم انت فيه وتشبيدك لهذا العالم" (١٢). ترى الباحثة : باستمرار ظهور كاتبات نسويات عربيات برغم المصداق والعراقيل فان هذه الاستمرارية انما هي اعداد وامتداد لعالم النسوية العربية وهي اشارته كذلك الى موقف المرأة العربية المواقف المتقفة التي تنطلق من ذات ممثلة بالوعي والمعرفة ليس كما يزعم الفحوليين بان المرأة لا تصلح الا لحياه داخل الأسرة وحسب لذلك فان وجود المرأة ووجودها يكمن في استمرارها بالبوح والكتابة وانتاج النصوص الأدبية على اساس النوع وليس الكم فضلا عن انها تعلق استمراريته في مقاومه في الثقافة التي تشمل وجودها وفاعليته لذلك فهي تشيد بادبها ومعرفتها وعلمتها على العالم كما يفعل الرجل ذلك . لقد سعت النساء تسييج انفسهن خارج فضاء الذكورة ، بمعنى التحرر من الكتابة والوصاية الذكورية فصار عندهن فكرة ورؤى نسوية خاصة بهن انعكست بما تم تسميته بالادب النسوي لذلك ظهر ما اتفقت على تسميته (بالنظرية الادبية النسوية) والنقد النسوي فشكل ذلك انفتاح الادب بعد تركزه حول الذكورة" (١٣). لقد تكونت الادبية النسوية سواء في الغرب ام عند العرب من اجتماع مناهج وتيارات جاءت ضمن تيار ما بعد الحداثة الذي اطاح بالكثير من المركزية التي كانت تحفل بها تيارات الحداثة ومنها ما بعد البنيوية التي اطاحت بالانغلاق حول النص لذلك نشأت مفاهيم عدة في النسوية وحركاتها ومنها النقد النسوي الذي يمثل محاكمة النصوص الادبية وفق رؤى النسوية ، بينما النظرية الادبية النسوية والذي يشمل الموقف من المرأة بغض النظر عن الكاتب رجل ام امرأة لذلك فأن هذا التنوع في النظرية والتطبيق والممارسة يعد بمثابة حراك الفكرية النسوية . ترى الباحثة : ان النظر الى النسوية بمعزل عن مكوناتها وتشظياتها يعني عدم اعتراف بها وبآدابها ومنجزاتها ووقفاتها النضالية ضد ثقافة امتدت من الماضي الى الحاضر لهذا السبب يجب ان نعرف ان النسوية ناتجة عن التقاء اكثر من فضاء ادبي ومعرفي من الحداثة الى ما بعد الحداثة ، ومن البنيوية الى ما بعد البنيوية ، لذلك فأن "النسوية الادبية تنقسم الى نقد يشير الى مجال الممارسة الفكرية والنقدية للمرأة وجانب الادبية التي تتوزع لأجناسا لادب كافة وهي منتجات نصوص تقرأ من خلالها المرأة المجتمع برمته وعبر تقسيمها

الى موضوعات يمكن الاشتغال عليها شعراً ام نثراً" (١٤). ان المرأة العربية ربما تكون اكثر نضالاً ضد ثقافة المجتمع اللامنصفة للمرأة لذلك فهي اكثر صلابة وقوة من المرأة الغربية ألا انها وقفت بوجه منظومات كبيرة وصلبة على العكس من المرأة الغربية التي وقفت الى جانبها كل المؤسسات بما فيها المؤسسة السياسية والصحافية .

المبحث الثاني // الخطاب النسوي في النص المسرحي العربي

بقي النص المسرحي النسوي في الوطن العربي في الظل لفترات طويلة بسبب الهيمنة الفحولة حتى في الادب والفن إلا ان ظهور الباحثين والمنقبين عن نصوصها اظهرها الى الوجود في القرار . والفعل المسرحي فكان خطاب المرأة في الدراما يسعى لإن يكون معبراً ومثيراً عن ادائها الحياتي ومشاكلها وهمومها وصولاً الى طرح افكار المرأة . بحيث لم يظهر النص النسوي للمرأة إلا وهي تحمل بعداً فكرياً ووعياً ثقافياً وليست جوفاء او انها لا تملك رأياً معرفياً . لذلك ترى الكاتبة العربية ان المرأة لا بد ان يكون لها خبراتها وتجاربها الخاصة بها (١٥). لقد اشرق ضوء النص المسرحي العربي النسوي منذ القرن التاسع عشر على يد اسماء مبدعات عربيات هن عائشة التيمور (١٨٤٠ - ١٩٠٢) والكاتبة زينب الفواز (١٨٤٦ - ١٩١٤) وقد كانت اعمالهن من الاعمال الاولى في المسرح الذي يحمل افكاراً تنطلق من الذات النسوية وليست الذكورية المهيمنة اذ كانت كتابتا تهن مفتاحاً للعديد من الكتابات الاخريات . اذ مهدت لهن السبيل . وكان اهم ما يدور في موضوعات نصوصهن واعمالهن الفكرية عن وضع المرأة العربية والبيئية المحيطة بها . وقد كن (تيمور ، وفواز) قد انطلقن من واقع مرير لا سيما ما يخصهن . فعائشة تيمور امرأة ارملة ووضع المرأة في العالم العربية الذكوري خصوصاً الارملة والمطلقة على ان (زينب فواز) هي امرأة مطلقة ما يعني صعوبة انهن يعيشن آنذاك وضعاً اجتماعياً : بالمقارنة للرجل (١٦). وبعد عائشة التيمور وزينب الفواز كثر عدد النسوة اللاتي مارسن كتابة النص المسرحي من النسويات العربيات ويمكن ان تبرز اسماء مثل وفرة الغريب ، ولطفية عبد الله ، ولطفية الدليمي ، وفتحية العسال ، حتى الثلث الاخير من القرن التاسع عشر يمكن الاشارة الى وجود اكثر من (٦٠) نص مسرحي نسوي . كانت الغاية القصوى من هذه النصوص هو تدوين صوت المرأة والاشارة الى عذاباتها ومعاناتها بسبب قوة الحضور الذكوري وظلمه وتهميشه لكل ما هو نسوي فالهيمنة الذكورية كما اريد لها ان تنتقل من وجودها في المنجزات الرجولية الى منجزات النساء لكن وعي النساء بهذه الافكار ومعرفتهن لأهداف الثقافات الذكورية فقد عملن على ذلك موضوعات تخص المرأة حصراً (١٧). ترى الباحثة : ان البدايات الاولى لظهور النص المسرحي العربي على يد عائشة التيمور وزينب الفواز ما هو ألا علامة من علامات النهضة الفكرية والنسوية ، ولكن هل هو التاريخ الحقيقي . بمعنى هل هو التاريخ الرسمي النهائي لهذه البداية ام سبقه تاريخ آخر او بداية لم تدون . وبالتأكيد ان هذا يمكن ان يكون ظهوراً رسمياً تشير اليه الدراسات البحثية . إلا ان خارج هذا السياق لا بد ان يكون هنالك من مميزات ستشير الى وجود مولود يسبق ولادته المخاض والآلام والعذابات ومن ثم

فكرة البصرة ٢١

التضحيات. لا سيما ان عائشة التيمور وزينب الفواز قد مررن بهذه المعاناة وسط مجتمع ذكوري يهيمن على الفكر والسلطة الذكورية . وقد كن مطلقة وارملة . يعني ان هنالك خلل في صورتهم اجتماعيا في مجتمع اقل ما يوصف بانه قاسي مع المرأة ولا يسامحها او يتعاطف مع مشاكلها . لذلك ولدت الوثيقة النصية المسرحية من قلب البيئة التي تحتفي بالذكورة وتغني لها . ما يعني ان المهمة شاقة كانت امام النسوية العربية في المسرح ومع هذا تقدمن وميض دون تتوقف من خلال ايمانهم بقضية المرأة . وقد ضمننت المرأة الكاتبة هذه الموضوعات في خطابها النصي نتيجة اهداف الرجال وذكوريتهم الرامية الى ابقاء المرأة رهينة بالبيت وهو ما نبع عن ثقافة قديمة لاحقت ورافقت المرأة حتى عهد قريب على العكس من الرجل الذي له الحق في ان يكون طليقا وحرا وله حق الاختيار في كل شيء وهو ما اتضح بشكل جلي في اغلب نصوص كاتبات المسرح العربي . لا سيما وان المرأة العربية لها ادوار تاريخية مشرفة منذ البدايات الاولى للإنسانية وحتى اليوم(١٨). ومما تجد الاشارة اليه ان الادب النسوي في بداياته وربما حتى اليوم لا يمكن ان يقارن بالادب الذكوري من ناحية الكم . بسبب عدد الكتاب الذكور بالنسبة الى النساء في كل العالم وليس فقط الوطن العربي فضلا عن حالات الكبت والقيود التي تحيط بالمرأة العربية وحالات المنع الاسري لانتشار اسماء بناتهم وعدم مقبولية هذا الامر ، فضلا عن ان كتابة النص المسرحي لا بد ان تجد صدى تجسيد على خشبة المسرح .مع قلة نادرة جدا من وجود مخرجات مسرحيات، فكان الدور الاجتماعي للمرأة العربية هو المحرك الاساس في ابداعاتها(١٩). ترى الباحثة : ان التاريخ الطويل من الظلم والحيف الذي وقع على المرأة من المجتمع الانساني بعامه ، والمجتمع الذي تعيش فيه بخاصة هو ما جعل المرأة تنتفض وتسعى الى ازاحة قوة وهيمنة الرجل وذكوريته المهيمنة . لذلك امتلكت كتاباتها تلك الجرأة وتجاوز التاويات الاجتماعية مطلقة صرختها بوجه هذا الظلم . مع الاخذ بنظر الاعتبار الى ان الكاتبات العربيات ولأنهن من اقطار مختلفة مع اختلاف كل بلد وثقافته في التعامل مع المرأة فقد جاء النص النسوي نسا جذابا ومتنوع المواضيع والاساليب الخاصة لكل كاتبة مع الاجماع على القضايا التي يجب طرحها والسعي الى تثبيت الذات المتشكلة عبر نضالهن . لم يكن النص المسرحي العربي النسوي الذي يسير جنبا الى جنب مع نص الذكور وهو ان يوجد العلاقة الطبيعية في العمل الفكري والاجتماعي للمرأة بكونها لا تقل شأنًا عن الرجل ولديها ما يمكنها من ذلك حتما . إلا ان ذلك لا يعني عدم ارتباط المرأة العربية بما تنتجته النساء المسرحيات الغربيات من افكار ومفاهيم ومصطلحات عملت على ايجاد اسمائهن ايجادا حقيقيا نابعا من وعي خلاق . فقد استندن الى مفاهيم النسوية والجندرية بكونها مفاهيم اساسية لتنمية مكانه المرأة العربية والاحتفاظ بهويتها الخالصة بالأبداع(٢٠). ان مبادئ الحركات المسرحية النسوية تشكل محاولات مهمة تتحدى الموصفات المسرحية الذكورية التي تسعى الى قولبة صورة المرأة وتعكس البناء الاجتماعي الذي يحصرها في دور ثانوي . او يروج لها بكونها قطعة تزيينية ، او شكلها جميلا . وهذا ما دفعهن الى العمل الحثيث لتغيير هذه الصورة فذهبت (رند الاسمر) من لبنان الى كتابة نص (ثلاث نساء فارعات) وقد اخرجته (نضال الاشقر) اللبنانية ايضا . وهو نص لإدوارد البى لتبدو فيه النساء الثلاثة ،وكأنهن تشظيات لامرأة واحدة هي شخصية العجوز .

فنرة البصرة ٢١

اما الكاتبة والمخرجة (لينا خوري) قدمت في مسرحية (حكي نسوان) اثنتي عشرة لوحه تباينت على شكل منولوجات لممثلات اربع قدمن (١٢) قصة لواقع المرأة في المجتمع اللبناني والعربي . مع ما امتلكت هذه المنولوجات من جرأة تصل حد القسوة (٢١) . وبقصيدة تحولت البطولة من الفحل الى الانثى الرقيقة التي تحمل مع رقتها صلابه فكرية وصلابة موقف اجتماعي ونفسي . لأنها تمتلك الرغبة العارمة لتغيير واقعها ومكانتها فهي تحتاج الى نقلة تنتقل بها من المكانة الدنيا الى المكانة التي تضعها الى جانب الرجل وهذا ما يتوقف مع مفهوم البطل والبطولة بحيث ان الابطال لن يتمكنوا من القيام بأعمالهم إلا اذا اتجهت ارادتهم الى تحقيق رغبات كانت تتطلبها حياتهم الاجتماعية والفكرية (٢٢). ويمكن من هذا الباب ان نسمي ذلك (اي ما جاء في الاقتباس السابق وما قبله بأنه الحداثة او نوع من انواع الحداثة التي طالت الفكري والادبي عند الغرب والعرب على حد سواء وهذا يكون اشارة الى ان المناخ الذي كان واحديا او يحتوي الذكر اصبح بفضل هذه الحداثة محتويا للرجل والمرأة معا برغم ان الحداثة تهتم بالمركزية وتحفل بالذكر إلا ان حداثه النساء تكمن في موضوعه النص واضفاء انوثتها ثم آراءها الخاصة بها وان خصائص حداثتها اعتمدت على التعبيرية والذاتية في الكتابة مع الانفتاح على قضايا المجتمع والانسان في كل زمان ومكان (٢٣). ولذلك ادركت المرأة داخل الحياة الاجتماعية بان عملية ازاحة ثقافة مهيمنة عبر عدد من القنوات ومنها المسرح لا تأتي اعتباطا او من خلال المزاج او الرغبة في الشيء دون السعي اليه . فالإدراك بان التشارك في صناعة الثقافة وهي عملية استيلاء بمعنى ان الذات النسوي لا بد وان تتبنى طروحات مناسبة تخدم قضيتها الثقافية . فالثقافة ليست مجرد امتلاك او اعادة واستعادة . بل هي مسألة استيلاءات وتجارب تشاركية واعتماد متبادل في كل انواع الثقافة المجتمعية التي تنعكس في النص الكاتبة المسرحي (٢٤) . ترى الباحثة : ان نتاج تنامي الوعي الاجتماعي للمرأة وبالمراة من قبل المجتمع ، الامر الذي ساهم في اثراء العملية المسرحية بالتنوع النصي. فضلاً عن وجود مفهوم التشاركية في الثقافة والوعي والحياة . وبهذه التشاركية يمكن للمرأة ان تقدم ما يشير الى كياناتها الموحدة باعتبارها ذات تفعل وتشتغل وتبتكر وتبدع وليس ذاتا استهلاكية للثقافة المجتمعية التي تزرع تحت وطأة الذكورية والفحولة فأستولت المرأة على مكانتها عبر بث ثقافتها التي تعني رؤيتها الحياتية والفكرية النابعة من صميم المجتمع ومرجعياته الفكرية والتراثية وحاضره اليومي ثم علاقة ذلك بمعاناة المرأة ومشاكلها مع ثقافة ذكر لا يريد الايمان بقدرات انثى تريد اثبات قدرتها فهي تحتاج الى الاستيلاء على ثقافة خالصة تمثلها هي وحدها والنص المسرحي هو احدى هذه الاستيلاءات النسوية الذي يمثل شكل من اشكال البوح والتعبير. تسعى النسوية المسرحية الى التجديد كما وجدت في الادب بشكل عام فهي في المسرح تعني مسألة التطور وعدم الاتباعية والسير في المألوف والعادي الذي انتجه الرجل لذلك ادركت انها وصلت الى مراحل متقدمة مع الحياة ، حتى وصلت الى ما بعد الحداثة . ووعت بدايات ما بعد الحداثة التي تضمنت على مركزية الحداثة التي تحفل بالذكورة والتاريخ الفحولي الاطاحي والذي ازاح المرأة على مر العصور . فأن ما بعد الحداثة هي فضاء تعددي يقبل الجميع وليس هنالك مركز واحد بل مركزيات متعددة والحداثة صارت حداثات وليس حادثة واحدة، لهذا السبب فقد اندمجت في فضاء ما بعد الحداثة

فنرة البصرة ٢١

سردا عرضا وتمثيلا وتأليفا واخراجا لأن هذا الفضاء يسعى ليس الى تأكيد الهوية فحسب، بل الى عروض متجددة ورؤى مغايرة للعالم والوجود وهو ما تبغيه المرأة" (٢٥). ان انعاش المسرح النسوي خاصة للبيئة التي ينطلق منها واليها . فإذا ما توافرت تلك البيئة فأن المسرح النسوي سوف يقف على ارض صلبة وهذا ما يمكن ان توفره المعرفة الراهنة التي تؤمن بتعدد الهويات وتؤمن بتعدد المجالات التعبيرية التي يمكن ان تحمل في النص المسرحي الواحد وهذا ما جعل من النص النسوي وبالتالي العرض موفقا من الناحية التحديثية والتجديدية كما ترى ذلك الجزائرية (ريم نكوشت) وهي ترى ايضا ان المسرح النسوي لكي يتطور وينمو ويتجدد يجب ان لا يقتصر على النساء حسب بل لا بد من تدخل الرجل ، وهي دعوة تؤكد وعي النسوة بدور المرأة والرجل معا وليس بمعزل احدهما عن الآخر ، فالمسرح النسوي يمتلك نكهة قادرة على كسر الرتابة التي خيمت على المسرح روحا طويلا. كما ترى الافريقية الجزائرية (جميلة زقاي) ان المسرح النسوي استطاع توفير مقومات الفرجة . اذ بعد ان تجاوز المسرح النسوي التابوات والموانع استطاع ان يتجاوز اشكالية الموضوع موانعه" (٢٦). ومن هنا ترى (ليندا هدسون) وهي رائدة اعمال امريكية تعمل ضمن اشهر المنظمات في حقول ما بعد الحداثة والنسوية والعلاقات المتشابكة بين الجمالية ، هي ترى ان اهم ما يميز ادب ما بعد الحداثة والنسوية هو الانعكاسية المكثفة والتنافسية ثم الاستذكار النتاج الساخر المتعمد لتاريخ الكتابة النسائية والوظيفية ، لذلك فقد سعت النسوية العالمية والعربية بعمل لتوظيف نقابات ما بعد الحداثة من اجل تحقيق اهداف الحركة النسوية وسعت ايضا الى ضرب السرديات الكبرى ومنها (الذكورة) ، وتلك السيادة كانت تعمل على توطيد الذكورة وتقديسها دون الانوثة" (١). لقد ادى ذلك الى ظهور كتابات في مناطق من العالم العربي لم يكن لها نصيب واخرى من قسم الرجال اولاً ليكون فيها حضور ادب نسوي إلا ان استثمار الرؤى الفكرية والعلمية التي ادت الى قفز البايه امام الجميع ليشارك بصنع المشهد اليومي للمجتمعات ، وليس اول على ذلك من وجود كتابات نسويات في الخليج العربي ولاسيما دولة الامارات العربية المتحدة ، فكانت الكاتبة الاماراتية (باسمه يونس) حيث كتبت العديد من الاعمال المسرحية كمسرحية (البديل اخر ليلة باردة ، صاحب مطعم وبحاران) وقد كتبت هذه المسرحيات ما بين عام (٢٠٠٠) وعام (٢٠٠٦) وناقشت قضايا كثيرة من اهمها قضية المرأة الاماراتية والعربية فضلاً عما تتعرض له المرأة من حيف ، فنجد في مسرحية (بنات النوخة) المسرحية التي كتبتها في العام (٢٠٠٠) وجود ثلاث نساء احدهن مارست حريتها بعد موت والدها ، بمعنى موت الابوة والذكورة المهيمنة على المرأة وبينما بقيت الاخرتين فاقدتا لارادتهن وان كن بلا سيطرة". بينما نجد لطيفة الزيات الكاتبة المصرية قد انطلقت بمحاولاتها في التأليف المسرحي عبر نص (بيع وشراء) وهي تسعى الى وضع اليد على العلل الاجتماعية المتفشية بين الناس وهو شكل فقاعة اجتماعية ليست إلا ترددات لتوطيد التهميش والازاحة ذاهبة باتجاه المغايرة والتجريب بعد ان كانت في هذا النص تسير على الطريقة الساكنة والسائدة النمطية ، فأن المرأة العربية وبالذات (الزيات) تؤكد في نصوصها على مسألة العمق لا السطح والتسطيح ، مع التوكيد على عالم المرأة" (٢٧). لم تشطح المرأة العربية باتجاه الخيال مع وجوده الفعلي إلا ان هذا الوجود هو وجود تزييني يشير الى قدرتها في

فنرة البصرة ٢١

المزاوجة بين الواقع والخيال ، وهذا كان قد شكل اساس وجودها النسوي فليس من المعقول ان تدافع وتعتبر عن قضاياها بترك واقعها الى الخيال ، مع انها لم تغادر هذا الشيء ابدا (الخيال) لكن جاءت استعمالاته عبر وعيها الكبير بهذه الثنائية وهو ما نجده لدى الكثير من الكتابات التي مر ذكرهن. لكن الواقع والخيال الذي شكل عالم المرأة هو نفسه الواقع والخيال الذي ينطلق من منبع واحد. فأن الخيال والواقع يرفدان باستمرار بعلاقة جدلي تمنحهما الكاتبة مغزاها الكوني لأن العلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية الافتراضية لا تتقاض فيها ولا يمكن ان تكون علاقة تتقاض بقدر ما هي علاقة تكامل . تضيف فيها الكاتبة النسوية المسرحية الخيال الى النص الاضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعريفه وتطرح افكاره الناقدة للمجتمع وتهدف الى اصلاحه" (٢٨). وبذلك يمكن التوكيد على ان الشخصية المسرحية النسوية وخطابها المحايد للرجل لم يبعد الذكر او يتلخص منه بشكل نهائي . وذلك ما اسلفناه . ولم يشكل لذاته حضورا مركزيا برغم كل الدعاة لذلك إلا ان مسك العصا من الوسط هو الحل الامثل الذي سارت عليه النسوية فالهدف منها هو البناء لا الهدم وخلف الفوضى او استمرارية الصراع . بيد ان الواقع والتطور كان له تأثيره الخالص على الجنسين الانثى والذكر. وفق ذلك جاء التشكيل الشهري للوحة النسوية في فضاء النص المسرحي والعرض الذي يقف ناظرا الى ذكره قاهرة ومحاولة تحييدها عن مسيرته والسعي لتجليات نسوية داخل مستوى النصوص النسوية وتعيدها الى نصوص الذكورية بعرضهم صورة شعرية او صور شاعرية تشير الى نص نسوي مختلف ومتميز وهذه الصور هي تعبير عن مكونات النص النسوي اللغوية داخل جسد النص المسرحي ومن ثم العرض" (٢٩). وبذلك سيأخذ النص النسوي على عاتقه خلق قنوات تلقي تتلاءم مع الطروحات الحديثة وفق المنهجية الادبية المعاصرة التي تنطلق من التيارات والدراسات اللغوية والفكرية المعاصرة عبر نظريات التأليف والتنبؤية وما الى ذلك ليختلف النظر الى النص والى الثقافة ومفاهيمها بشكل جديد كل الجد وهو ما يتساوه مع النسوية وابداعاتها داخل النص المسرحي وكل حسب مرجعياته الثقافية الفكرية المجتمعية . فالناس تقض شفرات ورموز النصوص بأساليب وطرق مختلفة . تعتمد خلفياتهم الثقافية والمستويات الاقتصادية والاجتماعية المختلفة لهم . كما ان كل فرد يضيف في قراءته موقفه والمعنى على النص . وهو ما يقتضي وعيا ثقافيا مجتمعا في عمليات التلقي . وهو ما حاولت الكتابات العربية بعد ظهور هذه الافكار والتيارات الى العمل عليها وعلى آليات التلقي واستثمارها. كما في النصوص الأخيرة التي تم ذكرها" (٣٠). ترى الباحثة : فأن النسوية في الفضاء المسرحي الادبي لها ثقافتها الخاصة . بمعنى لها رؤيتها وتجليات هذه الرؤية اساسها المرأة وقد نتجت في انتاج نص يحفظ تاريخها الذي ناضلت فيه وكيف ووصلت الى هذه المنزلة ومن ثم هي مستمرة بالترشيح لهذه الثقافة. فأن ايجاد سبل تاصل تحفل بالنص وتوجد له مكانه ضمن فضاء القراءة الاجتماعية والثقافية فأن ذلك ليس بالأمر ولم يكن ليأتي بمزاجية خاصة . بل جاء عبر تاريخ من الصراعات بين المرأة العالمية / العربية والثقافة الاجتماعية . وفي مجال البحث عن المغايرة والتوافق مع الطروحات الحديثة للثقافة والمعرفة والتطورات الحاصلة من بعد منتصف القرن الماضي حتى بدايات القرن الحالي ، فأن من الممكن للمرأة ان تذهب باتجاه ازالة القانون التاسع لتفكيرها وافكارها.

فالعامل على استكشاف الجسد والتعبير عنه محصورا بالرجال لذلك فقد اتجهت الى جسدها . لا سيما فأن النقد الثقافي يتجاوز النص الادبي الى نصوص تمتلك انساقها الخاصة ووقف ذلك يصبح النص هو كل ما يمكن قرأته نقديا . وعلى هذا الاساس فأن ايضا من الممكن ان تصبح كتاباتها النصية المسرحية وغير المسرحية بأشكال مختلفة ، فالمرأة تعدها كائنا مختلفا من الذكر وله خصوصية فهي تحاول اظهار جسدها باختلافاته وكذلك افكارها ورؤاها" (٣١). وهذا ما ارادت الكاتبة اللبنانية لينا خوري. تعبر عنه في مسرحية (حكي نسوان) التي حاولت فيها ان تضرب قساوة الرجل باتجاه المرأة وهي صورة ربما تشير الى ثقافة اجتماعية تهدف الى ستر المرأة بالزواج او الخلاص منها ، إلا ان في مقابل ذلك ينظر الى المرأة بكونها جسدا ممتعا جنسيا . وربما حاضنة بالمفهوم الجنسي / الحيواني ، وهو بغض النظر عن ذاتيتها وكيانها . وانسانيتها عبر تحويلها الى لحظات من الممارسة الجنسية وينتهي الامر بعد ذلك . لتعود الى السابق كأى قطعة اثاث في البيت . ثم ما ينبعث من ذلك كمؤثرات نفسية تشعر الانثى بالوحدة والاعترا ب والهامشية . والامر تعدى ذلك الى الاعتداءات على المرأة وحالات الاغتصاب والتحرش الجنسي في العمل وغير ذلك الكثير من صدر الواقع المرير في المجتمع وفضح ممارساته المخفية او التي لم تكن واضحة عيان . فجاء نصها هذا معبرا عن امكانات توظيفية مميزة ومن ثم بعدا عن الواقع الاجتماعي المحلي خاصة . ومنه تجاوز الى باقي اقطار الوطن العربي" (٣٢). والحدث الاهم ما قامت به الكاتبة النسوية العراقية (عواطف نعيم) في مسرحيتها (بيت الاحزان) والتي تعد . حسب رأي الباحثة من اهم الاعمال النسوية وهي من اخراجها الفن . حيث عرضت في عام (١٩٩٧) على المسرح الوطني ببغداد وهي عبارة عن مجموعات نساء عانين الاضطهاد الاجتماعي تحت ظل الحروب وقسوتها ، تلك الحروب التي اكلت الرجال حتى وصلت الحال بثمان نساء تحكم كل واحدة منهن برجل ، فضلا عن قسوة الام المتجبرة والتي تمنع بناتها حتى من فتح نافذة من اي شباك في البيت وبالتالي يؤدي كل ذلك الى موتهن المعزز بالرمزية . ذلك الموت داخل الحياة الاجتماعية ويسببها وبسبب افكار متوارثة صارت ثقافة لا يعلى عليها. وهي كناية عن ان البيت هو فضاء اجتماعي تموت فيه المرأة موتا بطيئا . بسبب غلق منافذ الحياة عنها" (٣٣). وعن كاتبة اخرى هي روضة سليمان الفلسطينية في مسرحية (الصمت) نجد تقريبا هنا تشاركا في الهم والقول لدى الكثير من الكاتبات مثل عواطف نعيم ولينا الخوري في النظر الى المجتمع وفعاله تجاه المرأة العربية والاعلاء الدائم للرجل عن مركزه . إلا ان المرأة احيانا تشعر ان الثقافة الاجتماعية العربية لا زالت تعاني الكثير وبالمقابل هنالك كائن يعاني بسبب ذلك هو المرأة . ولهذا جاءت مسرحية (روضة سليمان) لتعبر عن عنف المجتمع ضد المرأة الى جانب وحشية الرجل هنا والذي تزوج بفتاه تصغره كثيرا . حيث اضطرتها الظروف للقيام بهذا الزواج . لذلك فقد عانت وتعاني المرارة كلها دون انصاف" (٣٤). ويمكن النظر الى محتوى النص وفق وجود نسوه متعدّدات الامزجة والاراء والاماني والطموحات ، (حببية / صحفية ، نادية / طبية ، ورود / مدرسة ، فطومة / خياطة ، وشخصية الكاهنة لا لا فاطمة تسومر ، ومن هذه الخلطة النسوية تتطلق (ونيس) في تشييد بناء النص الذي اختارت له مدخلا هو (دعاء الحمام) فالحمام هنا هو المعبر الاساسي عن

فكرة البصرة ٢١

ذات النسوة المجتمعات بأختلاف توجهات كل منهن ، فالصحفية تنتشد الحرية والطبيبة ونوعاً ما المدرسة ، والخياطة اختارت لنفسها ان تكون ضمن فضاء البيت لا الخارج والكاھنة تلك المرأة الوفية آلت على نفسها ان تمثل ان تمثل التاريخ والماضي والحاضر بنفس النكهة التي يحملها الدين في كل العصور ، ثم المناضلة التي تتحدى الموت وتتحدى الطغاة والغزاة ، ولان الحمام منه ما هو محلق في فضاءات شاسعة لا يمكن ان يعيش في الاماكن المغلقة (الاقفاص) ومنه ما عتاد على العيش داخل الاماكن المغلقة ، (الاقفاص)، ويمكن ان تكون (فطومة) هي النموذج الثاني التي فضلت عدم التحليق خارج البيت (القفس) . في هذا النص هنالك ما يشبه الواقع العربي بشكل جلي ومع غياب الذكورة إلا انها موجودة عبر القانون الذي اصبح رداء ترتديه المرأة وتمثل له دون وعي منها كما يحدث مع فطومة ولا يحدث مع المناضلة والصحفية والكاتبة بذلك تحاول الطرق على الواقع العربي السياسي ثم الاجتماعي والاقتصادي والفكري ، وكذلك الديني من خلال شخصية (الكاهنة) الوفية للحاضر والماضي ، ذلك الوفاء الذي لا يمكن ان تحيد عنه مهما حصل ، لانها اتخذت واختارت طريقها وانتهى الامر وكذلك بالنسبة للأخريات ، إلا ان اختيار الكاهنة امر لامجال الى الحديث فيه او حتى مناقشته ، لانها تمثل المنظومة الدينية الماثلة في الحياة والمرافقة للانسان في كل العصور والازمان . فقد قسمت (ونيسي) شخصياتها بشكل منوع ، فطومه ضعيفة مهزومة فاقدة للامل وهي ارملة . فطومة : ننطلق من جديد ، ماذا في وسعنا ان نعمل نحن ضحايا ، لا نملك اي قوة (تيكى) وبالمقابل نجد المناضلة ، البطلة التي تقارع الاعداء الرجال وتصول وتجول ، دون ان تهابهم وهي تبغي الحرية لبلدها من اي شر مهما كان من يريد ان يسلب الحرية فهي على خطا ابوها وبطولاته :

لا لا فاطمه : انني يا ابتي على خطاك سائرة وعلى طريق حرية الوطن والارض باقية ، حتى تتطهر أرضنا من المحتلين او اموت"(٣٥).

ثم استثمرت الكاتبة التاريخ والتراث من خلال توظيفها لأسطورة (تين هنان) الفضاء الاقرب للواقع ، فضلاً عن استلهاهم التاريخ الذي يشكل للمرأة الكاتبة في المسرح العربي بكونها لم تهمل قضايا الوطن ومرجعياته التاريخية والحضارية واهتمت بقضيتها فحسب وانما هي تعي انها ضمن نظام اجتماعي بتاريخ وحاضر ومستقبل ، لذلك كانت الاسطورة وشخصيات تراثية (الكاهنة) وكذلك (لا لا فاطمة تسومر) ، فتطلق الكاهنة الام كلماتها بوجه المد الحضاري السلبي لا الايجابي عبر حديثها لابنتها وهي تدعوها الى الاحتفاظ بالتقاليد المحلية ولا تنجر الى تقاليد غير حضارية تأتي من خارج الحدود . لكن الكاتبة مدركه ان الحرية التي عليها بعض شخصياتها النسوية هي حرية غير مكتملة ولا بد من اكتمالها لتتال النساء حريتهن النهائية .

جميعهن : نحن نريد ديمقراطية خاصة بنا حسب تميزنا وخصوصيتنا .

احدها : الديمقراطية تصنع ولا تستورد لقد قسمونا بسياساتهم المريضة الى قبائل وعرقيات ليسهل تحطيمنا

جميعهن : ان اهدافنا في السلم والحرية تثير علامة استفهام"(٣٦).

فكرة البصرة ٢١

وفي هذا النص سعت الكاتبة الى طرح نماذج مختلفة لتوصل رسالة الى المجتمع والى الرجل ايضا ان المرأة موجودة في كل مجالات الحياة ولا يمكن بأي حال من الاحوال ان يتم كبتها او قتل طموحها ورغبتها في التشارك والحرية والعمل بكل انواعه وصفوفه ومجالاته فهناك المرأة المربية (ربة البيت) وهناك الصحفية والطبيبة والأستاذة والعاملة والمجاهدة والمتدينة ، و . و . و . فأأي مكان يخلو من المرأة ؟ واي مكان يتواجد فيه الرجل مستغنيا عن المرأة ؟ انه لمن المستحيل ان تستمر الحياة وتتطور دون ان تشارك المرأة في ذلك . لقد استلهمت عواطف نعيم اجواء مسرحيتها وشخصياتها من كل هذا المناخ التكفيري لا سيما وان داعش قد قام بسبي الكثير من النساء من كل الطوائف لا سيما الايزيديات . وقد قام بأفعال شنيعة ومرفوضة في كل اللوائح والشرائح الانسانية والسماوية . وبالنظر الى النساء وحالاتهن فقد عمدت المؤلفة / المخرجة نفسها الى ان غير كل واحدة بما يميزها عن غيرها فمثلا (الام) تحمل ملابس والشابة تحمل طفلا ميتا . والآخرى مجنونة ، وهكذا . وهو ما يمكن ان تجعل من النص متحركا جذابا يحتوي على اكثر من تكوين . مختلف لكل شخصية . فضلا عن معاناتهن الكبيرة وتضحياتهن الجسدية والنفسية والاجتماعية . فقد تحولن بفعل ضحالة شخصيات داعش الى نساء للاستعمال الجنسي فقط وهو ما اضعف رغبتهن بالحياة بسبب احاطة الرجال بهن ومضايقتهن وغلق منافذ الهرب امامهن .

المرأة الاولى / طفلك ؟

الشابة / تشير بيدها الى الخلف

المرأة الاولى / وجدته ؟

المرأة الثانية / (تهز رأسها) نعم

المرأة الاولى : من اين جاء اذن ؟

الثانية : تشير الى بطنها" (٣٧).

لقد الحقّت المؤلفة بالنساء الهاريات من داعش امرأة تنتمي الى داعش وحمل (عضاضة) وذلك لتجلب الصراع وليستمر كذلك . وهنا سيتم التشاحن والتنافر بين الشخصيات من جهة وبين المرأة العضاضة من جهة اخرى . هي : نعم عضاضة دولتهم التي تنهش كل ارادة . عضتي لا قيمة لها امام رصاصة تستقر وسط الجبهة . كنت هناك ورأيت بعينيك كيف ان حياتكن ليس لها اي قيمة امام وحشيتهم" (٣٨).

وهكذا يستمر الكشف عن باقي الشخصيات ، وكيفية السبل التي وقفن فيها بقبضة داعش وخلاصهن كذلك . كما ان خطاب النص ليس خطاب يختص بمكون يعني تنتمي اليه النساء فقد وقع بيد داعش نساء من كافة المكونات وبذلك ارادت المؤلفة ان تجعل من خطابها خطابا عالميا عبر هذا التنوع بالشخصيات واختلافاتهن واتفاقاتهن فضلا عن صراع الانوثة والذكورة . تلك الذكورة المريضة بفعل التغيب والتهميش القسري إلا ان الانوثة انتصرت اخيرا بفعل امتلاكها الارادة. والرغبة بالحياة والوجود ثم فضح قبح الذكورة الممتدة منذ القدم حتى عصر التطور والتكنولوجيا اليوم . ثم ان لغة النص كتبت بشكل يتناغم فيه الفصيح والشعبي والدارج / اليومي

فنرة البصرة ٢١

.والكاتبة هنا تهدف الى طرح الواقع العراقي بكل اطيافه ومكوناته وتشير اليه دون غيره .ومنه يمكن ان تعبر عن اي اضطهاد لأي امرأة في العالم اجمع . ومن باب اخر وحشية التعبير او اكتناف التعبير بالوحشية حين نتحدث النساء عن المكان الـ (هناك) اي مكان دولة داعش المزعومة حيث الوحشية والقه فتختلط اللهفة بالوجع واللوعة والانين .ثم قباحة الموصوف وفعله وحيوانيته . لقد استثمرت الكاتبة كل المتاح والمتوافر من التغييرات اللغوية التي يمكن من خلالها ان يستمر شد القارئ والمشاهد الى عمق المأساة (مأساة المرأة) في هذا الزمن ايضا وليس الامس. إلا ان المرأة داخل النص وفي الواقع انتصرت وحصلت على حريتها واستطاعت ان تجعل من (العضاضة) ان تدافع عنهن بمعنى التغيير والتأثير بالآخر / الغد الذي يريد تحطيم كيان المرأة . لكن بالمقابل كان ادراك المرأة ، لذلك فهي استطاعت ان تقوض هذا او تكسب العضاضة العدو الى جانبها . برغم الفترة التي ظهرت فيها المبدعات العربيات ونصرها وهي نهايات القرن العشرين ومنتصفه . وذلك لا سيما لأسباب اجتماعية ودينية وبسبب ان الحاضرة العراقية كانت تود جعل افكار الريف . كما ان للنظام العشائري اثره وهذا يتباين بينه الاقطار العربية بين نشاط عالي للتكميم والقمع وبين نشاط داني يمنح المرأة لعض التجربة كمصر مثلا . وبرغم ذلك فقد اخترقت المرأة العربية في المسرح من خلال العديد من التضحيات النفسية والاجتماعية فكان هنالك كاتبات ومخرجات تميزن بالأبداع عي عالم المسرح والاول على ذلك فمن مر ذكرهن في الصفات المطبوعة من هذا البحث"(٣٩). لقد نشطت المرأة لكتابة المسرحية النسوية منذ ستينات القرن الماضي فقدمت الروائي ثلو الروائي مفلس فعملت (فتحية العسال) سجن النساء حيث اختارت المسرح الذكوري العتيد مع رهط من كتابات العربيات . والعسال من الكاتبات اللواتي كن جريئات ومن القلة النادرة التي اقتحمت على الرجال مكان ابداعهم واسس وجود المرأة العربية المناضلة ضد الذكورة من خلال مجموعة الاعمال المسرحية منها (المرجيحة ، الباسبور ، نساء بلا اقنعة ، البين بين ، وسجن النساء) واعمال اخرى فتعمدت اساليب الروي والحكي الشعبي وتقريب المفاهيم الى اكبر عدد من الناس من خلال بساطة التراكيب والبناء المشهدي للنص"(٤٠). ترى الباحثة : برغم كل شيء وما قطعه الكاتبات المسرحيات العربيات فأن الكثير من النصوص تطل حضور المرأة العربية الفاعل في المشهد الثقافي العربي وبرغم وجود نساء صار لهن شأن بقوة شأن الرجال وسمعه كبيرة لم يتمناها الكثير من الرجال من امثال (نوال السعداوي ، نهاد صليحة ، فتحية العسال ، حياة شرارة ، جمانة حداد ونازك الملائكة) والقائمة تطول إلا ان وضع المرأة لازال يحتاج الى وعي وتفهم اجتماعي ليصل الى قبول المئة بالمئة وليس ما دون المئة ، بمعنى ان ترفع نسب القوانين القائمة سواء كانت معلنة ام مخفية ، فأنها تشكل عراقيل بوجه بعض النساء اللواتي يتميزن بالتردد مخافة النتائج في مجتمع لا يرحم ربما . لهذا فأن الكثير من الدراسات حول النسوية العربية تعمل بشكل مباشر على مقارنة نسويتنا بنسوية الغرب لان الغرب يمنح المرأة الحرية كاملة دون اقتطاع اي جزء ، إلا ان حرية المرأة العربية فقد كانت حريتها مشوبة بالعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية ، فشكل ذلك مصدات بوجه المرأة مع الاخذ بغين الاعتبار وجود عدد كبير من النسوة يمارسن حياتهن الثقافية الادبية والفنية في الحياة العربية ، إلا ان الناظر الى

فنون البصرة ٢١

اعماق هذه الصورة يجد ان تلك الممارسات بحاجة المساندات اكثر فأكثر لتكون لدينا نسوية تمتلك استرخاء يمنحها المنافسة بعدد نوعي كبير وليس بأسماء معدودة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

ت	اسم النص	المؤلف	البلد	سنة النشر
١	منتهى الحب منتهى القسوة	امنة ربيع	سلطنة عمان	٢٠٠٠
٢	طريف	نوال السعداوي	مصر	٢٠٠٠
٣	حكي النسوان	لينا خوري	لبنان	٢٠٠٠
٤	ليلة غاب فيها القمر	وداد الجوراني	العراق	٢٠٠١
٥	البديل	باسمة يونس	الامارات	٢٠٠١
٦	حكاية توت	ميسون حنا	الاردن	٢٠٠٢
٧	سيد الاسرار	حياة الرئيس	تونس	٢٠٠٣
٨	الخياط والابرة	عواطف نعيم	العراق	٢٠٠٣
٩	غواية في ليلة آيلة للفجر	رشا فاضل	العراق	٢٠٠٤

ثالثاً : منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) .

رابعاً : عينة البحث

١. منتهى الحب منتهى القسوة .

٢. من يخشى الابواب .

تحليل العينات

العينة الاولى // منتهى الحب ، منتهى القسوة الكاتبة : آمنة الربيع

تحاول (امنة الربيع) في هذا النص ان تضع اليد على مشاكل الحياة الزوجية بين الرجل والمرأة في الحياة العربية :فتشتغل لمحتوة النص فكرة الحياة وكيفية استمرارها في الواقع العربي اليوم وسط التماحر والتنافر مرة

فكرة البصرة ٢١

وفي الاخرة الذوبان والتلاقي والمحبة . فالأساس في النص يقوم على تعامل الرجل مع المرأة وردود افعالها تجاه هذا التعامل . وهي ثنائية اجتماعية قوامها الرجل والمرأة الكائنين الاعلى مراتب بين المخلوقات جميعها الا ان التاريخ برغم هذا لم ينصف المرأة بسبب دونية نظرة الرجل تجاهها، وماتشكل عبر تاريخ الانساني من ثقافات حطت من مكانة المرأة، ويأتي رد فعل المرأة التاريخي والانساني الحاضر وحتى في متن هذا النص (منتهى الحب ، منتهى القسوة) كان رد الفعل عنيفاً تجاه الرجل وهو لايحمل العنف المادي بل هو العنف الفكري / التخطيطي الذي يعطي المرأة الفرصة لاسترداد مكانتها، فهي هنا تعاني من اهمال زوجها لها ثم انه كثيرا مايشعرها بهذا الاهمال وتكبر معاناتها التي لن تذهب الا بعودة زوجها لها وهو يكن لها الحب والاحترام . فتشير عليها صديقتها بان تدخله للسجن كنوع من التأديب ومحاولة تنبيهية بغياها واهميتها وفي هذا تناص مع قصة النبي يوسف الصديق عليه السلام ،حيث تعرض للسجن بسبب اهماله لطلبات زوجة عزيز مصر وفي محاولة الانتقام لذاتها فقد اودت به الى السجن بل هو اقصى السجن آنذاك . يبدو ان عنوان المسرحية تحمل ثنائية فيمكن ان تتورنا على ثنائية الرجل والانثى فالرجل يمكن ان يعنون بالقسوة والانثى بالحسب . فقد علل الرجل منتهى القسوة في هذا النص بحيث كانت المرأة التي تريد الحب من قسوة الرجل وادار وجهه للكم الكبير من الحب الذي تحاول ان تمنحه اياه لذلك فالرجل قسوة والمرأة حب وهي مهما فعلت انما يبرر لها انها بدافع الحب والحرص على الرجل ومهما فعل هو فبدافع حب الذات والانانية لان هو يعتقد انه مركزاً تدور حوله الانثى وهي هامش تابع له . كتكنيك في تكوين النص اعتمدت الكاتبة (امنة الربيع) على عملية تكيف شخصيات النص وعددها فاخترتها الى الممثلين الرئيسيين في تمثيل اكثر من دور فالرجل نفسه يمثل الزوج والمجرم، والمرأة هي الزوجة والمتلقية والمهرجة وغيرها ، وصديقتها تتحول الى محققة ومعلقة على الاحداث وغيرها رجل الامن وهو اسلوب تتداخل فيه شخصيات تتطلب التمييز بينها بتكوين ملامح مميزة لكل شخصية بحيث تفرزها امام القارئ بحسب كل منها ، فميزات المجرم هي ليست مميزات الرجل الزوج وكذلك الصديقة هي صديقة مرة ومعلقة مرة اخرى ومحققة في ثالثة ولكل شخصية اطارها الحرفي والاجتماعي والنفسي وبهذا فان الامر يتطلب ممثلا واعيا لادواته قادرا على تنويع والتلوين والانتقال من شخصية الى اخرى . فضلا عن القدرة الخيالية التي تباعد عن الواقع بحيث تبدو الاحداث وكأنها من نسج الخيال ، فكان الزوج والزوجة قبل كل شيء وقبل ان تتعقد الامور يعيشان في حب ووثام ومن ثم في قسوة نفسية اجتماعية ، ولم تكن قسوة السلطة غائبة عن الاحداث والشخصيات فهي الاخرى تبحث عن شخصيات ذات سلوكيات منحرفة فوجدت في الزوج ضالتها لتحوله الى مجرم مسجون في عمق الذات والزنازين وقد ارتأت (امنة الربيع) ان يكتب هذا النص فضلاً عن تكثيف شخصياته واختزالها بطريقة الحبكة الفرنسية او المسرحية الفرنسية ، اذ لانجد فيها حضوراً لهم (فريتاج) حيث تصاعد الاحداث الى الذروة ثم الحل وما بينهما من حلقات تحكم بناء النص الارسطي ، بل هنا نجد ان اكثر من فكرة تنمو وتتهدم ، وتنمو اخرى وتنفرج وصولاً الى النهاية التي يمكن ان تكون نهاية مفتوحة .

فكرة البصرة ٢١

تذهب الزوجة البائسة من اجل اصلاح زوجها الى الشرطة وكذلك فقد رأت عنده ميول للوقوف الى جانب الرجل المجروح وهو يدافع عنه .

الزوج + الزوجة

الزوجة : المجرم يستحق القتل والفناء لأنه اخل بنظام الزمن وسلامة الناس .

الزوج : كنت افعل اي شيء للدفاع عن روكيما يا حبيبين .

الزوجة : روح من ومن ؟ .

الزوج : انت وهو ، ان روكي لا تقل اهمية عن روكي" (٤١).

لم تستطع المرأة الخلاص من الرجل وأزاحته بعد ان كانت قد استعادت شخصيتها وباتت قادرة في التصرف وامتلكت حرية التفكير فهي قد استعانت بصديقتها من اجل المشاورة والحفاظ على زوجها بأي طريقة وهذا ما يشير الى أن المرأة لا تريد ازاحته مطلقاً بل هي تدرك ان الحياة امرأة ورجل والحياة لن تكون بغير الرجل الى جانب المرأة أو المرأة الى جانب الرجل ولهذا فهي تتحدث بعاطفة تجاه زوجها وحبها له .

الزوجة : انا عندما تزوجته شعرت انني امتلكت الحياة ، شعرت انني اعيش في حماية روحية ومادية متماسكة احسست بالانتماء الى رجل يحميني ويضحي من اجلي" (٤٢).

وبهذا تؤكد المرأة ذات التفكير النسوي أنها تؤمن بأن الرجل يمكن أن يكون ملاذاً لها يجعل من حياتها الحياة التي تتمناها وتسعى اليها كما الحال بالنسبة لها ، لهذا السبب فإن ذكورية الرجل يطاح بها الا ان الرجل باق والذكورة هنا هي تجاوز الانثوية وتجاوز للحضور النسوي أو الشعور بوجود امرأة لها كيانها الخالص الذي لولاه لا تتشكل الحياة بشكل تام وحياة الرجل بشكل خاص . لقد حاوت أمنة الربيع وهي توجد أكثر من سلطة داخل النص المسرحي الذي بين أيدينا .وهي تشير الى كثرة القوانين والتابوات التي تواجه المرأة ، فمن سلطة الذكورة الى سلطة المجتمع ثم سلطة القانون الذي يمكن أن يكون مخدوعاً كما حصل مع زوجها الذي تطابقت مواصفاته مع مواصفات المجرم ، وهكذا حاكتها المؤلفة فالشرطة تبحث عن نفس السلوكيات التي يمتلكها المجرم والتي كانت في زوجها فأستغلت الزوجة الموضوع وابلغت الشرطة عنه فدخل السجن لكنها بالتأكيد عندما تعرض زوجها للقسوة تعرضت هي للقسوة النفسية الامر الذي جعل منها امرأة اخرى غير مستقرة تحاول ان تعيد الامور من جديد لإصلاح ما يمكن اصلاحه ، لذلك كانت السلطة حاضرة بتنوعها وهي سلطة الذكورة صعوداً الى سلطة الحكومة المليئة بالذكورة هي الاخرى .

الحارس ١ : تعلم أولاً تعلم ايها المجرم أن جسدك مهم لدينا ومهم لدى الدولة التي ستثال منك قريباً .

الحارس ٢ : ايها السجين انت متهم بمحاولة اغتيال واغتصاب والإعدام في الطريق اليك .

الزوج : ياناس ، تلك النافذة هي السبب حريتي ، جسدي ، حياتي ، زوجتي ، آه حريتي" (٤٣).

وهكذا ، اذا كانت المرأة تعاني روحياً ونفسياً جراء السلطة الحكومية التي تتمركز على ذكورتها وفحولتها ، فهي الاخرى ايضاً نغمة صوت المرأة ووجودها وتشكل ثقافة المجتمع بفعل ارادتها ونظرتها للمرأة عبر التاريخ

فنرة البصرة ٢١

والحاضر ، وان الجسد الذكوري الذي تحاول السلطة خنقه هو المعاناة المادية للرجل ، وبذلك يتقابل عذابات روحية للمرأة جزء حاجتها للرجل وعذابات جسدية للرجل جراء حاجته للراحة من التعذيب السلطوي بالركون للمرأة. الكاتبة (امنة الربيع) لا تغفل بناء نص يركز على ما هو مألوف فهي تحاول ان تسعى لصدم المتلقي والقارئ بصدمة الانتقال من المضمون الى الشكل والتلاعب بهذه الثنائية ايضاً وذلك من خلال نسج الفضاء التشكيلي للنص واحتواء هذا الفضاء على اكثر من فكرة ولوحة ومعنى وإشارة ، فهي اشارت من خلال انتقالاتها الى المشاكل السياسية والحروب وما الى ذلك ، ففي الحوار الذي يدور بين (رسام وبائع صحف) نفهم ما تريده الكاتبة من هذا اللقاء حيث الاوضاع السياسية المضطربة والتنشيطات الاجتماعية والاستقرار والمطاردات والاعتقالات والاعتقالات ، فهي ترسم صورة عن عالم اليوم الذي يحمل مشاكل كبيرة لاحد لها .

الرسام : اخبرني ، اذا كان في الصحف شيء مهم يمكن للواحد ان يقرأه ، وبلا ثثرة .

بائع الصحف : فيها . . نعم ، وفيها . لا ثملاً (يفرد احدى الصحف أرضاً ويقرأ بصوت مسموع) رجال الامن يلقون القبض على مزيقي النقود ويحبطون محاولة اغتيال رئيس الدولة" (٤٤).

ان الرجل كلما مر تاريخه الذكوري كان يمتلك قوة منحه اياها المجتمع والتاريخ جعله يتفوق على المرأة من خلال هذه الثقة وهذه الهوية الممنوحة له والتي لم تمنح للمرأة وبالثورة النسائية على الرجل وثقافة المجتمع الذكورية قد تهدمت هذه القوة واتضح ان الرجل بكل جبروته كائن بسيط وضعيف . وهذا ما ارادت تأكيده الكاتبة (امنة الربيع) في هذا النص ، فقد كان حضور الذكر ليس فاعلاً قوياً في كل مسارات الاحداث وانما وصل الى النهاية الى ان نعرف انه كائن ضعيف وهو نفسه لا بد من مراعاته والحنو عليه من قبل المرأة . فأن الاحداث تتطور بشكل لم يكن في الحسبان وبدل التأديب البسيط كانت اشد العقوبات فالزوج تم اتهامه بمحاولة لقتل الرئيس وليس اي شخص اخر فهناك يمكن ان يكن ان يطيقه .

الزوج : (يقف عند النافذة ويتذكر بألم شديد) لو رأيتكم كيف ضربوه وهو يتوسل ويبكي مرة في راسه ، ومرة في انفه ، ومرة تحت الحزام) . كان يخنق من الضرب انه فعل مؤلم جداً" (٤٥).

كان الديالوج طبيعياً في النص الا ان الديالوج قد رافقه كثيرا المونولوج . فالشخصيات التي رسمتها الربيع كانت تعيش مع المجتمع والاخر احيانا صراعيه ساعية الى الاسقرار عن طريق الانتقام او التأديب او الحد من سعي الاخر المزاجي وانهاهه الا ان كل شخصية لها الامها ومعاناتها النفسية بسبب ما تعيشه من الوحدة والاعترا ب النفسي فضلا عن ان الربيع تشير صراحتا الى اسماء ومفاهيم مثل علم النفس وفرويد ، والتحليل النفسي لشخصية.

الزوجة : لم يكن فيه أي علاقة تشير الى جريمة اخلاقية ، او اغتيال لكنها مجرد لعبة اننا لانعمل ضدكم ، صدقوني ، حبيبي زوجي المسكين يخاف من الظلام ، خذوني اليه . علم النفس، علم تحليل الشخصية . اريد زوجي ، (تستغيث) يافرويد تعال اخرج زوجي (تنهار) اريد ان احيا معه ما تبقى لنا من العمر" (٤٦).

انه اسلوب الكاتبة امنه الربيع التي تميزت به حيث نجد فيه اكثر من استخدام المفاهيم واساليب مسرحية مثل الخيال والواقع واللامعقول . ويكون ذلك نتيجة تداخل العوالم والشخصيات والاماكن والازمنة فالكاتبة هنا تكتب بأسلوب جريئاً بسبب الافكار المتشظية والشخصيات المتباعدة والمتقاربة في نفس الوقت ، فضلاً عن الواقع وماله والعمق الذاتي والنفسي وماله ايضاً ثم طموحات الشخصيات والحصول على عالم شبيه بالعالم المثالي فالرجل هو الرجل لكن المرأة تريده مثالياً يعشقها ويحبها في كل سنين عمره كحبه لها اول زواجه بها وهذا محال ، والرجل ايضاً يريد ان يتمتع بذكورية وذات مترفعه متعالية ولا يحب توجيهه الا بما يقتنع به ، وبهذا فأن شخصية الرجل التي قدمتها الكاتبة في هذا النص هي شخصية ذات ابعاد متعددة / ذكورية / اجتماعية / متعالية / خطاءه / نادمة بالنهاية وهذا اهم ما يميز حضورها وتمثلاتها في هذا النص .

العينة الثانية // من يخشى الابواب الكاتبة : هديل الحضيف

قد تختلف الكاتبة هنا وفي هذا النص بالذات عن الكثير من الكاتبات النسويات اللواتي كتبن النص المسرحي ، في الرؤية والشخصيات والتناول فربيتها ككاتبة انصبت على ترميز الحياة الاجتماعية وترميز التكوين السلطوي فما بين القيم (الابواب) الاجتماعية وما بين قوانين السلطة الجائرة (والابواب ذاتها) تضع المؤلفة شخصياتها وقد تغيب عنها الشخصية النسوية ولكن الفكرة هي الفكرة في ذات المرأة النسوية / الكاتبة ولهذا نلاحظ انها اهتمت كثيراً بإيصال فكرتها دون الاهتمام بقناة النقل (المرأة لأمر الرجل) المهم ان تصل الفكرة بأسلوب نقدي يحاول ضرب السلطات مهما كانت / ذكورية / ابوية / حكومية / نفسية ، وتدعو الى حرية الانسان المرأة الرجل ، فإذا ما كان الرجل وبفعل سلطويته وذكوريته على مر التاريخ لا يفكر الا في استظهار ذاته المهيمنة والغاء وابعاد المرأة من الظهور . فأن المرأة تختلف كل الاختلاف ، لا تظهر ذاتها بمعزل عن الرجل وهو نابع من ادراكها ان اهميتها هي من اهمية الرجل ووجوده في حياتها وليس بالابعاد او الازاحة وهو ما سعت اليه النسوية في المحافظة على وجود الرجل الى جانب المرأة في ادبها وفنونها وفكرها . نجد في هذا النص ان البطولة رجالية وليست نسائية ، الا ان التفكير السلطوي هو الاكثر بطولة والاكثر حضوراً ، لهذا اعتمدت الكاتبة الرمزية التي تؤدي الى فضاء الواقع الحياتي الذي تعيشه هي ، فإذا كان الرجل تحت ظل هذه القوانين والتابوات فما هو الحال بالنسبة للمرأة ، وقد كانت هنالك قوتين متصارعتين رغبة الشاب بالاطاحة بالابواب وهيمنة تلك الابواب وهي تحجب ما خلفها لذلك يمكن تأويل او قراءة الابواب بشكل ايجابي مرة وسلبى في اخرى والايجابية يمكن ان تكون بسيطة وقليلة جداً لأنه بوجود الايجابية لا يكون هنالك صراع ، فيمكن ان تكون هي القيم الاجتماعية وهي الاعراف والتقاليد التي تحاول ان تعصم الفرد من الخطأ اما الرأي السلبي فهو الاكثر رجوحاً ، اذ يمكن ان تكون هي السلطة القمعية التي تريد مصادرة الاخر في سبيل ركوزها هي دون غيرها ، وهي الايديولوجيا الواحدة التي لا تقبل الاخر ، وعلى الاخر ان يكون راضحاً لها ، لذلك يأتي تفكير المرأة الكاتبة هنا بمحاولة ايقاض وعي الرجل نفسه من خلال المأزق الذي اوقعته فيه ، فهو اذا ما كان سلطوياً قامعاً للمرأة فليرى اذن ماذا يمكن ان يفعله القمع بالذات الانسانية . وهذا هو حال المرأة داخل المجتمع تعاني

فكرة البصرة ٢١

من هذه السلطة وعلى الرجل الذي يشعر بمعاناتها ان يقف الى جانبها لإنقاذ نفسه من التسلط وانقاذها من القمع الجاثم على حياتها . يحاول الشاب ان يخترق الابواب بالفعل :

الشاب : منذ الاسلاف القدماء ، والزمن الموعّل بتاريخ ، لم تتوان الجدران عن الارتفاع والابواب عن الغلق ، فكل هذه الابواب تمنعني .. كلها تغلق دوني .

الابواب : (صوت زمجرة شديدة) انه خلفنا نورا زائفا يغريك بالهجرة اليه ، ويستولي على عقولكم وقلوبكم وها نحن نحرسكم من الارواح ، من الفساد .

الشاب : لا اريد شيئا سوى قيس من نور" (٤٧).

تصف الكاتبة الحياة العربية من خلال حديث الشاب للابواب ، حين يقول (لم تتوان الجدران بالارتفاع والابواب على الغلق) فأين ما يتجه الانسان يجد ابواباً مغلقة واذا ما حاول الخلاص منها اصطدم بالجدران المرتفعة كالسجن او كجدران السجن التيث يصعب ارتفاعها والهروب بعيداً من هذا الخفق الذي يعاينيه الانسان العربي ، فالمرأة هنا تعاني من امرين : ثقافة المجتمع وذكورية الرجل ، والرجل يعاني امراً واحداً هو قوة السلطة الاجتماعية فقط ، لذلك تقدم الكاتبة صورة تشعر القارئ بحالة الصرامة والهيمنة التي وضع الانسان بداخلها ، وهي تنوع الابواب عبر التاريخ وادوارها (منذ الاسلاف القدماء .. الزمن الموعّل بتاريخ .. لم تتوان الجدران عن الارتفاع والابواب عن الغلق) فأني الجدران واي الابواب ، الكاتبة لم تحدد الابواب والجدران ، بل تركتها للقارئ وما يشعر به وما يحيط به من ابواب وجدران وهي انما تعبر عن ذاتها هي عبر شخصياتها ، فهي المرأة والام /الاخت / الحبيبة / الكاتبة / المثقفة / القارئة / و ، وهي تعيش وسط الجدران وامام بوابات موثقة في التاريخ ولم تخلص منها حتى الان وان كان الامر هيناً نوعاً ما الان ، ولكن هي لازالت بين الجدران ، ولم تتل حريتها كالمرأة الغربية . وهنا فقد اصابت الابواب هذا الشاب الذي يحاول تجاوزها فأصابته بالعمى وهو نوع من انواع اللعنة لكل من يحاول ان يتجاوزها ا وان يتخلص منها ، والطبيب الذي يحاول مساعدة الشاب بعد ان يزرع له عيناً ليرى بها هو شخصية يصعب وضع اليد على ابعادها المخفية . فهو اما رجل واعى محب للظهور واما رجل يمتلك انسانية عالية تجعله يقف الى جانب الآخرين لمساعدتهم .

الشاب : ارى العصفور مجرد خطوط تتبعثر في الفضاء والشمس لا تضيء نهاري بل تغمر عيني

بطوفان من الشعاع المعني لان العين التي زرعتها ليتظهرهم متشابهين وكأنهم استنساخ بعضهم من بعض .
الطبيب : هذا نور الله .

الشاب : (بدهشة) نور الله ؟!

الطبيب : يجب ان تعتني بنفسك كثيراً ويجب ان تخاف على نفسك لأنك وصلت الى مرحلة لم يصلها غيرك ، انت ترى الحقيقة بوضوح تام وليس كما يراها الآخرون" (٤٨).

وهنا تحاول الكاتبة ايجاد البديل الروحي للمادي فالابواب مادة والجدران مادة هي الآخرة ، صلبة لا يمكن اختراقها ، لذلك فبدل البصر لابد ان تكون هناك البصيرة ، فعلى الانسان ان يدرك ما خلق الابواب بالبصيرة لا

فكرة البصرة ٢١

البصر ، وهي عملية مرتبطة بالإنسان والميتافيزيقيا وبالإيمان الذي يؤسس بمبادئه وهو نفس الامر الذي اعتمدته النسوية فأيمانها بوجودها كفاعل ادى الى اصرارها وانتزاع هذا الوجود ليكون لها الفعل الذي يسعى لبناء الحياة الاجتماعية والفكرية المتوازنة دون اهمية او اراحة من احد الاطراف .

الطبيب : انت ترى الحقيقة بوضوح تام وليس كما يراها الآخرون ومن هنا يجب ان تبدأ في تنقية الحقيقة ليرأها الآخرون كما هي .

الشاب : انا مدين لك سيدي ، ولكن اخبرني كيف اردلك هذا الجميل ؟

الطبيب : لا داعي يا بني .. لا داعي اطلاقاً !

الشاب : لأنني لم ارى النور الا بالعين التي زرعتها لي .

الطبيب : حتى لو لم ازرعها لك . سترى النور بقلبك . لان قلبك مرتبط بالإيمان والتقوى" (٤٩).

يبدو ان شخصية الطبيب تمثل الوعي الكامن داخل الانسان وهو التعقل والحكمة التي يجب ان تمتاز بها الاجيال وهو نفس الدور الذي مارسه النسوية بنظرتها لوجودها ووجود الرجل داخل المجتمع ، فكانت تتطرق من وعي وحكمة بالغة لانها عت اهمية الرجل في حياتها على العكس منه وهو الذي كان يرى في وجوده هو الكفاية بحيث جعل من وجود المرأة وجوداً ثانوياً متديناً ازاء مكانته هو ، لهذا ومن خلال شخصية الشاب وبطريقة تثير الدهشة في ان الكاتبة الحضيف لم تضع افكارها في شخصية نسوية بل في شخصية ذكورية وهو استخدام جعل من النص اقوى بكثير من استخدام شخصية امرأة او فتاة لذلك فهي ازاحت عن طريقها العوائق والابواب التي كانت توهم الرجل بوجوده الاوحد وتوهم المرأة بثانويتها فكان التلاقي والابصار للذات والآخر بطريقة تحافظ على مكانة الاثنين معاً .

الابواب : بلغنا انك تحاول طرق الحكم الذي اصدرناه بحقك .

الشاب : هل تظنون انكم مازلتם تمنعوني النور ؟

الابواب : لقد صدر بحقك العمى الابدي ومجرد محاولتك تجاوز هذا الحكم يعتبر تعدياً على قداسة الابواب .

الشاب : انا ارى نور الله ايتها الابواب المقفلة .

الابواب : اجلده ايها الجلاد" (٥٠).

ولان الابواب هي رمز التابو والقوانين الصارمة التي تصدر حريات الافراد ككل اجتماعي ، لذلك فأن السلطات الاجتماعية تستهجن كل عمل نحو الحرية والمستقبل الذي تبنيه ارادة الانسان ، لذلك فقد منحت الكاتبة شخصية الشاب ما هو اكبر واقوى من قانون الابواب وهو النور الالهي ككناية في ان الشخص الذي يمتلك الايمان بمبادئه وكذلك المجتمع والمرأة فانهم سيصلون لمبتغاهم حتما شريطة ان لا تكون سرية الان ، السرية هنا هي موت الحقيقة التي يجب ان يعرفها الجميع ويناضلون من اجلها ، لاسيما اذا كانت تمثل لجميع هدفا منشودا .

الشاب: اخبرت قليلين بان الابواب تخفي النور خلفها وهي تمنعنا لنبقى اسرى عندها .

الطبيب : لم فعلت هذا ؟ لم يكن تحولا لك ان تبوح بالسر .

فكرة البصرة ٢١

وهنا وبإشاعة الحقيقة فقد أدى ذلك إلى تبني الجموع لها والثورة على الانظمة القائمة فلو كان الشاب قد اخفا الحقيقة بداخله فكان هو الآخر يمثل عائقاً في سبيل الخلاص من الابواب ، وكان هو باب اخر موصد بوجه الحرية الآخرين. وبهذا فان الابواب (السلطة) لم تسكت ازاء الحشود فنتشروا انباء الابواب للدفاع عن تلك السلطات القائمة الا ان الهزيمة دائماً ستنتال الذي لا ايمان لهم بمبادئهم ولا يمتلكون الشجاعة للوصول الى امانهم واهدافهم والتي غالباً هي غير انسانية ازاحية . والا لما تنازلوا عنها كما حدث مع الابواب والمدافعين عنها . لهذا نجد ان النصر حليف الحشود المهمشة وكسر السلطات ومركزيتها .

الحشود : نريد الخروج ملكنا الاقفال

الابواب : لا ... ابدأ ابدأ .

الحشود : اذن سنكسرهما .

الابواب : ستحل عليكم لغتنا اذن" (٥١).

وهنا نجد ان الابواب تخشى الناس الحاشدة الثائرة . تخشى ان يتم تجاوزها وتضيع في غياهب النسيان ، فأن تجاوز الابواب يعني ازاحتها تاريخياً وحاضراً ، وهي تعلن عن هذه الحقيقة ولا تستطيع اخفاءها .

الطبيب : يجب ان توقن انت قبل غيرك بأن الابواب تخفي خلفها النور وانها لا تمنع الناس عنه الا لخوفها من ان يهجروها فتفقد تعافر الخراب والتاريخ المهمل .

الشاب : نعم .

وبذلك تحاول الضيف ان ترسم صورة ذات ابعاد مختلفة سياسية /اجتماعية / نفسية / فكرية للحياة الاجتماعية وهي تقود الى عدة تساؤلات من اهمها ما تم ذكره في ان الرجل يقع تحت طائلة سلطات قمعية فما بال المرأة في هذه المجتمعات ، ثم ان هنالك من يحب نور الحرية والفكر والتقدم والتوائم الاجتماعي والمحبة بين الناس لمصالح ذاتية شخصية تخدم السلطات الحاكمة دون غيرها .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

١. التاريخ الانساني بني على اساس ذكوري لا على اساس تشاركي (ذكر مع انثى).
٢. كثرة تعددية السلطات التي احوالت المرأة الى موقع ثانوي كالمجتمع والدين والسياسة .

الهوامش

- ١- فخر الدين الطريحي، معجم البحرين، بيروت: منشورات الاعلامي للمطبوعات، ٢٠٠٩، ص ٣٠١-٣٠٤
- ٢- سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، بيروت: دار الكاتب اللبناني، ١٩٨٥، ص ٦٨
- ٣- معجم المعاني العربي .
- ٤- سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ترجمة : احمد الشامي ، ط١ (الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق ، ٢٠٠٢) ص ١٠٣ .
- ٥- توريلموي ، النسوية والانثى والانثوية ، ترجمة : كورنيليا الخالد ، مجلة الاداب الاجنبية ، العدد ٧٦ ، دمشق : اتحاد كتاب العرب ، ١٩٩٣ ، ص ٢٤ .
- ٦- نجم عبد الله كاظم ، النسوي والنسائي محاولة لفك الاشتباك ، موقع الناقد العراقي ، ٢٠١٢ / ٧ / ١ ، شبكة <http://www.alnaked-aliraq.net/article/11391.php>
- ٧- شيرين ابو النجا ، نسائي او نسوي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ٩ .
- ٨- ينظر : حفناوي بعلي ، بانوراما النقد النسوي ، ط١ (عمان : دار اليازوري ، ٢٠١٥) ص ١١-١٢ .
- ٩- ينظر : نوال السعداوي ، الوجه العاري للمرأة العربية ، ط٢ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٠) ص ٨٩٦ - ٨٩٧ .
- ١٠- منير الرفاعي ، اسيا جبار روائية ترحل بصمت ، مجلة الآداب العالمية ، العددان (١٦١ - ١٦٢) (سوريا : اتحاد الكتاب العرب . شتاء ربيع ٢٠١٥) . ص ١٨٠ .
- ١١- رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية) ط٢ (بيروت : افريقيا الشرق ، ٢٠٠٢) ص ٩٣ ، ٩٤ .
- ١٢- يمنى العيد ، مساهمة المرأة في الإنتاج الادبي ، مجلة الطريق (انترنت) .
- ١٣- مفيد نجم ، الادب النسوي (اشكالية المصطلح) مجلة علامات ، العدد (٥٧) المجلد (١٥) سبتمبر ، ٢٠٠٥ ، ص ١٦٠ .
- ١٤- يوسف وغليسي ، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ط٢ (الجزائر : منشورات الاختلاف ، ٢٠٠٨) ص ٣٣٥ .
- ١٥- ينظر : سامية حبيب ، مسرح المرأة في مصر ، ط١ (مصر : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٣) ص ٣٣ .
- ١٦- ينظر : هدى الصدة ، عائشة تيمور (تحديات الثابت والمتغير في القرن التاسع عشر) ط١ (مصر : مؤسسة المرأة ، ٢٠١٤) ص ١٨ .
- ١٧- ينظر : مجموعة من الباحثين العرب ، المرأة في المسرح (التجربة العربية) من الواقع الى المستقبل ، ط١ (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٢) ص ٧٤ - ٧٥ .
- ١٨- ينظر : نوال السعداوي ، الوجه العاري للمرأة العربية (لندن : مؤسسة هندواي زدبت) ص ٤ .
- ١٩- مجموعة الباحثين العرب المرأة في المسرح ، ص ٧٥ .
- ٢٠- وطفاء حمادي ، سقوط المحرمات ، مصدر سابق ، ص ٢٠ .
- ٢١- ينظر : عواد علي ، المسرح النسوي العربي وتحديد العالم الذكوري ، جريدة العرب (لندن الاحد ٢٠١٨/٩/٢٣) .
- ٢٢- ينظر : يوسف رشيد ، البطل المسرحي (سؤال المبني والمعنى في الفن) ط١ (بغداد : مطبعة السيماء ، ٢٠١٥) ص ٥٣ .
- ٢٣- ينظر : ناطق خلوصي ، قراءات في المصطلح (اعداد) . الموسوعة الثقافية العدد (٥٠) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٨) ص ١٦٣ .
- ٢٤- ينظر : شاكر عبد العظيم جعفر ، الفضاءات الثقافية والمعرفية للنص الزنجي في المسرح العالمي ، ط١ (الديوانية : دار نيبور ، ٢٠١٦) ص ٢٣ .
- ٢٥- حسين رضا ، المسرح النسوي في تأكيد الهوية وثقافة الاختلاف ٢ مارس ٢٠١٦ (انترنت) .
- ٢٦- كامل الشيرازي ، المسرح النسوي الجزائري يكتسب المرأة ثانيا (انترنت) .
- ٢٧- وطفاء حمادي ، سقوط المحرمات ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .

فنون البصرة ٢١

- ٢٨- علي محمد هادي الربيعي ، الخيال في الفلسفة والاداب والمسرح ، ط٢ (عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢) ، ص ١٦٩ .
- ٢٩- علي كريم الركابي ، المعالجات الاخراجية للنص الشعري في النص المسرحي ، ط١ (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٨) ص ١١٥ .
- ٣٠- رياض القريني ، النسوية (قراءة في التخليص المعرفي لخطاب المرأة في الغرب) ط١ (اليمن : دار حضرموت للدراسات ونشر ٢٠٠٨) ص ٢٧.
- ٣١- احمد صقر ، صورة المرأة بين المسرح النسائي ومسرح نصر المرأة (انترنت) .
- ٣٢- عواد علي ، تجربة المرأة في قيادة العمل المسرحي ، مجلة الحياة المسرحية ، العددان (٦٧ . ٦٨) (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٩) ص ٩٢-٩٣ .
- ٣٣- جلال جميل ، خطوات اجترار الذات من اجل المحلية بمسرح عراقي ، مجلة الاديب ، العدد (٩٩) (بغداد: دار الاديب للصحافة والنشر ، ٢٠٠٥) ، ص ١٧ ، ١٨ .
- ٣٤- ايمان عون ، المرأة في المسرح الفلسطيني (انسانه وصفية) مجلة الحياة المسرحية ، العدد ان (٦٧-٦٨) (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٩) ص ١٠٣ .
- ٣٥- زهور ونيسي ، نص مسرحية (دعاء الحمام) ط١ (الجزائر : منشورات ANEP , 2004) ص ٢٥ .
- ٣٦- المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- ٣٧- عواطف نعيم ، نص سبانيا بغداد ، ٢٠١٨ ، ص ٥ (انترنت) .
- ٣٨- المصدر السابق ، ص ١٦ .
- ٣٩- علي عبد المحسن علي ، الدوامة النسائية بين النظرية والتطبيق ، مجلة جامعة ، كلية التربية للبنات ، المجلد ٣٧ لسنة ٢٠١٦ ، ص ٢٠٣٨ .
- ٤٠- نهاد صليحة ، المسرح بين النص والعرض ، ط١ (مصر : مكتبة الاسرة ، ١٩٩٩) ص ٢٧ .
- ٤١- امنة الربيع ، مسرحية منتهى الحب ، منتهى القسوة ، ط١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣) ص ٦٧ .
- ٤٢- امنة الربيع ، مسرحية ، منتهى الحب منتهى القسوة ، مصدر سابق ، ص ٧١ - ٧٢ .
- ٤٣- آمنة الربيع ، نص المسرحية ، مصدر السابق ، ص ٩١ .
- ٤٤- المسرحية ، ص ٨٢ ،
- ٤٥- المصدر السابق نفسه ، ص ٦١ .
- ٤٦- المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .
- ٤٧- هديل الحضيف ، نص (من يخشى الابواب) ، ط١ (الرياض : جامعة الملك سعود ،)
- ٤٨- المسرحية ، ص ٦ .
- ٤٩- المسرحية ، ص ١١ .
- ٥٠- المسرحية ، ص ١٢ .
- ٥١- المسرحية ، ص ١٩ .