Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 276

العلوم الإنسانية العدد 14 . صيف 2007

Arab Theater Woman Director Between What is Specific in Artistic Vision and the Feminist Trend

Dr. Watfa Hamadi Hashim

Abstract

This paper deals with the characteristics of the artistic vision of the Arab women director, the aesthetics of dramatic presentation , and the mechanism adopted in the relation to the feminist issues .This was carried out through investigating how a dramatic text written by a female director on the stage . The data of the research includes three dramatic texts written by three male authors , and directed by three female , these texts are ;(Three Tall Women) ,(Media .. Media) , directed by the tow Lebanese : Nidal al-Ashqar and Siham Nasir ,respectively , and (Historic Monuments) directed by the Syrian Naa'ilah al -Atrash.

However , each director formulated the text dramatically according to her own aesthetic and intellectual point of view (feminist and no- feminist). Both Al-Ashqar and Nasir focused on a number of serious issues related to woman ; such as the relation between body and herself during youth and old age , her attitude to love , motherhood , as well as to man . It seems however , that al-Atrash took herself away from the feminist issues instead , her favourite theme was the human issue in general through a non- feminist perspective . The three directors tried to show their distinguished vision through refunctioning of visual \ scenery aesthetics which had been drawn by male directors before.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 277

المخرجة المسرحية العربية بين خصوصية الرؤية الجمالية والاتجاه النسوي

د. وطفاء حمادي هاشم *

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تناول خصوصية الرؤية الإخراجية لدى المخرجة المسرحية، وآلية تعاملها مع القضية النسوية، من جهة، ومع جماليات الإخراج للعرض المسرحي من جهة أخرى، كل ذلك قد تمت دراسته من خلال دراسة سيرورة انتقال النص الدرامي من مؤلفه الرجل إلى صياغته درماتورجيا كما قامت به المخرجة / المرأة .

وحاولنا نتبين هذه الخصوصية من خلال قيامنا بدراسة نقدية لثلاثة أعمال إخراجية قامت بها مخرجات عربيات ثلاث: هن اللبنانيتان نضال الأشقر وسهام ناصر، والسورية نائلة الأطرش، واعتمدت هؤلاء المخرجات على نصوص كتبها مؤلفون دراميون رجال. وهذه النصوص هي «ثلاث نسوان طوال» أخرجته نضال الأشقر، و«ميديا ...ميديا» وقد أخرجته سهام ناصر، و«منمنمات تاريخية» وأخرجته نائلة الأطرش، ولكن كل واحدة منهن صاغته دراماتورجيا في السياق الذي يتلاءم ورؤيتها الجمالية والفكرية (نسوية وغير نسوية). وتبين لنا أن نضال الأشقر وسهام ناصر قد اختارتا موضوعين يثيران قضايا مهمة من قضايا المرأة: العلاقة مع الجسد في حالتي الصبا والشيخوخة، والحب والأمومة والعلاقة مع الرجل، أما نائلة الأطرش فقد اختارت نصا يعبر عن قضية إنسانية عامة تتعلق بالشأن العام دون أن تنحاز إلى المرأة، بل انحازت إلى الإنسان بشكل عام. وأبرزت المخرجات خصوصية رؤيتهن من خلال توظيفهن لجماليات بصرية / مشهدية كان قد وضعها الرجل/ المخرج قبلا .

---

* *مدرسة في قسم النقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية - دولة الكويت.*

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 278

الضروري أن تكون نسوية féministe ، فهذه بدورها لا يمكن أن تتحقق من خلال مسرح نسوي، بل من خلال المؤسسات وسياساتها والأفكار التي تنتجها وتروج لها ، والكلمات والصفات التي تشيعها، والتي تشكل مجتمعة جزءا مهمًا من الرصيد الذي تعيش عليه الحركة النسائية [٦] ، وإنما تتحقق من خلال رؤية خاصة بها كامرأة أولا بدون أن تطرح شعارات المسرح النسوي ، ثم كمبدعة ثانيا فيكون لها رؤيتها التي تميزها من سواها من المخرجات، وتتميز بها من الرؤية الذكورية. وليس من المستبعد أن تتضمن هذه الرؤية أيضا قضية المرأة، وقد طرحتها المخرجة من خلال نوعين من المسرح، وهما المسرح النسوي ، والمسرح القائم ببنيته الحالية.

المسرح النسوي

في هذا المسرح رأى قسم كبير من المخرجات المسرحيات أنه لا بد من إعادة تشكيل مسرح تكون هويته نسوية، ويتناول قضايا المرأة من منظور نسوي. ثم ما لبثن أن رأين أن هذا المسرح بتركيبته وبنيته التقليدية والمتوارثة هو من صنع الثقافة الذكورية ،ولا يفي بالمطلوب ، فقمن بتجارب فنية على الشكل المسرحي ، انطلاقا من فكرة محتملة عن أن الشكل المسرحي والطاقة الدرامية الخاصة به لها أشياء خارج نظام تجربة المرأة؛ لذلك فهما يعتمدان على الصراع بين الأبطال وأعدائهم، وعلى بناء محدود ومكثف ومفعم بالطاقة، ويعج بالأحداث المسرحية التي تتصاعد وتتطور وتبلغ الذروة وصولا إلى النهاية . وهذا الشكل _ حسب تصنيفهن - هو تقليدي قائم على القالب المسرحي الفعلي الذي ورثنه ويعملن من خلاله، لا بل يرين أنه «قالب تأسس بدرجة كبيرة على التكوين النفسي للرجال بكل توتراتهم وصراعاتهم وحلولهم» [٧] .

حتى تتفادى المخرجة قولبة الأعمال المسرحية التي تقدمها ضمن قوالب وضعها المخرج / الرجل، وتجنبا للخضوع لمنظوره ورؤيته ، تسعى إلى تأسيس مسرح بقالب

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 279

في ستينات القرن العشرين ،اخترقت الفنانة المسرحية ميدان الاخراج، عندما بدأ يتم عرض النساء لأدوارهن المتغيرة في المجتمع بتأسيس ثقافة مغايرة صدمت المرتبطين[١] بالصور التقليدية التي توقن بأن هناك دورا تقليديا للمرأة يجب أن يمتثل للسلطة الذكورية، ويسير وفق توجهات ثقافتها (الذكورية). وزعزع هذا التغير نسق القيم الذي ساد قرونا طويلة في اضطهاد المرأة، وجعل حركتها غير قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحياة الجديدة [٢]، وأدى إلى وجود ثقافة خاصة بالمرأة تختلف عن الثقافة الأبوية الذكورية [٣]، عندما خرجت من المنزل وبدأت تتعلم وتتخصص في مجالات علمية متنوعة كالطب والهندسة ، ثم برعت في مجالات الأدب والشعر والفن التشكيلي والمسرحي والسينمائي والتلفزيوني .

حديثا احتلت المرأة دورا قياديا في مجالات الفنون ، وتحديدا في مجال الإخراج المسرحي والسينمائي والتلفزيوني ، فأتاح لها هذا الدور القيادي العمل على إزالة مفهوم استدلالي -كانت قد شيعته الثقافة الذكورية - يعتبر أن الطبيعة البيولوجية للمرأة وضعت قيودا ومحددات فطرية innée حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك لديها ، مما جعل الرجل ، وبتأثير من هذه الثقافة ، يعبر عن المرأة بالوكالة. كما مكن تغير النسق الثقافي المبدعات من رفض التعبير عن ذواتهن من قبل الرجل ، وشحذن الرغبة في مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة [٤] ، فخرج الإبداع النسوي في الإخراج المسرحي؛ ليجيب عن سؤال التعيين دون «الوكالة»، وليواجه الثقافة المهيمنة وتجلياتها ، وليطرح رؤية جديدة للتعامل تختلف جذريا عن مذاق لغة «كراسات الشكاوى» . وتحمل هذه الرؤية، في طياتها ، لغة الإبداع الذي يعزز الاستقلال، ويرفض الامتثال والإذعان، ويرسخ الاحتجاج [٥] ، ويسير وفق نسق التغيير.

وتتسم هذه الرؤية بأنها حداثية متمردة ، ومتجاوزة ، وتسهم في تكوين هوية المرأة الفنانة، ومفهوم الذات دون الوكالة . وتنبغي الإشارة إلى أن هذه الرؤية الفنية المتجسدة في الأعمال الفنية المسرحية التي تخرجها وتعرضها المرأة ، ليس من

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 280

إلى الآن في ضرورة تغيير القالب المسرحي بمنظوره وأسسه الذكورية، وإنما تلح على طرح صوت يعلو من مسرح المرأة ويدعو لاستكشاف الأبعاد النفسية للمرأة، وتوجهاتها وأحوالها الاقتصادية والاجتماعية [١٤]. وكأننا بهذا الصوت هو وراء دعوة لمخرجة تهتم بأمر واحد دون سواه، هو التعبير عن قضايا المرأة الإنسانية عامة.

إشكالية البحث

انطلاقا من هذين المنظورين اللذين يفرقان بين المسرح النسوي، والمسرح الذي يطرح قضايا المرأة -تحدثنا عنهما بإيجاز - نتساءل عن خصوصية الرؤية الإخراجية للمخرجة المسرحية في هذه المرحلة ،التي غالبا ما يعبر عنها بالهوية الجنسية ؛ الجندر gender (التعبير الثقافي عن الاختلاف الجنسي، أي الأنماط السلوكية الذكورية التي يتبعها الرجال، والأنماط السلوكية التي ينبغي أن تلتزم بها المرأة والتي شملت أمورا كثيرة) [١٥] . ودراسة مدى التزام هذه الرؤية بقضية المرأة، أو قضية تشكيل الذات في سياق ثقافي وسياسي مليء بعمليات إنتاج واستهلاك لذوات تمثيلية subjectivités représentatives ، يرتبط بهنا / الآن بالمحيط المادي ، بل وبالمكان الذي يحيا فيه الإنسان [١٦] .

بعبارة أخرى تثير الدراسة هذه الإشكالية، وتعنى بمساءلة الافتراضات النظرية والعملية للرؤية الخاصة بالمخرجة، وتنظر في منطلقاتها. وقد اخترت أن أنهج منهجا وصفيا أحلل فيه بعض التصورات التي لاحظتها في أسلوب إخراج المرأة بهدف استقراء دلالات هذه التصورات ، كمادة أولية لفهم وتحليل الهوية الذكورية في الفن والهوية الأنثوية [١٧]. وقداستعنت بثلاث تجارب لثلاث مخرجات مسرحيات ، هن : اللبنانيتان نضال الأشقر،أولى النساء اللاتي تخصصن في التمثيل والإخراج المسرحي في لبنان ، و سهام ناصر التي درست المسرح سرًا ، وقامت بالإخراج في أثناء الحرب اللبنانية وبعدها في مرحلة الثمانينات ، وارتبط أغلب اختياراتها بواقع

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 281

ومنظور نسوي تدخل من خلاله في منظور يتناقض مع منظور الرجل . لكن هذه المساعي تحتاج إلى المزيد من البحث والنقاش حول إعادة تشكيل الفعل المسرحي، وإعادة توصيف العلاقة بين العمل المسرحي، وخصوصية الرؤية الإخراجية وبين خطاب المرأة الذي يثير قضايا تخص النساء فقط[٨]، ويهتم بإثارة وعي الجمهور وإعادة تشكيله حتى يواكب التطور المحتمل لقضية المرأة [٩].

المسرح القائم

ظهرت مجموعة أخرى من المخرجات لا ترفض المسرح القائم بقالبه وبنيته التي وضعها الرجل ، ولكنها ترى أن المهم هو التركيز على موضوع العمل المسرحي، وعلى آلية طرح الرؤية الإخراجية ، وكيفية تناول القضايا النسائية بأبعادها المختلفة من خلال هذا المسرح[١٠]. و ترى هذه المجموعة أن الاهتمام ينبغي أن ينصب ليس على أشكال مسرحية فنية معينة فقط ، بل على حالة التواصل مع المشاهد من خلال تقديم الحقيقة والمعرفة الحميمة التي تربطهما ، وعرض أفكار وصور جارية ، خاصة بهن، وتعرف بهويتهن كنساء حقيقيات ، و تعكس بعمق تجربتهن أكثر مما تعكسها طرق الرجل[١١]. لذلك أردن أن يقدمن مسرحا يعبر عن ذلك، وهن يبحثن عن طرق جديدة لعمل المسرح الافتراضي [١٢].

وعندما تراكمت تجربتهن الإخراجية وأصبحت أكثر عمقا، طرحن أسئلة كثيرة، وآمن؟ بما طرحته كيسار قائلة: « لقد كنت شغوفة ومهتمة بتطوير المسرح وبالتمثيل – وأنا التي تعلمت منذ الطفولة ألا أمثل، ألا أفعل، ألا أشترك، وعندما مثلت واكتشفت أن دراسة التمثيل هي تحليل للسلوك البشري وعرض لهذا التحليل، وبمجرد أن اكتشفت ذلك، عرفت أنه يجب علي أن أعيد اكتشاف وتحليل أشياء كثيرة، لأن هذه الأشياء كانت قد قدمت من وجهة نظر خاصة بالرجل، وأنا الآن بحاجة إلى وجهات نظر أخرى» [١٣]. و تتمثل هذه المجموعة في كيسار التي لا تلتفت

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 282

الأشقر وناصر والأطرش ، وسعين إلى التأسيس لإبداع يمنح حيزا كبيرا لواقع المرأة ، ويعبر عن إنجاز قامت به المرأة في مجال الإخراج .

«ثلاث نسوان طوال» و«ميديا ... ميديا» و«منمنمات تاريخية» رؤية دراماتورجية.

قبل البدء بقراءة نص «ثلاث نسوان طوال» لنضال الأشقر**، سنقوم بتحديد مفهوم بنية الدراما النسوية ، وهو يعتمد على الاستطراد والتفرغ والتراكم ، كما يقترب أيضا من نمط البناء الموسيقى في الدراما الحديثة الذي يصبح الحدث الدرامي فيه داخليا تكشفيا بالدرجة الأولى، ويتخذ فيه التطور الدرامي صورة الإشراق التدريجي للوعي من خلال التكرار، والتنويع، والتقابل، والتعارض، والوصل، والقطع _ بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد. وهذا النوع من البناء نلمسه في الدراما المعاصرة - خاصة الغربية - منذ الخمسينات ، ويكاد أن يتسيد كل الدرامات النسوية. وغني عن الذكر أيضا أن هذه السياسة في التشكيل الدرامي - التي تسمح بالقطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضي والحاضر والمستقبل - ارتدادا وتقدما وعودة - في دوائر متلاحقة ومتشابكة - هذه السياسة التشكيلية تختلف جذريا في أسسها ودلالاتها الفكرية عن المباديء الأرسطية في التشكيل الدرامي .

فالبناء الدرامي الأرسطي يعتمد مسارا أحاديا واحدا متصاعدا نحو الذروة ، ولا يقبل التفرغ أو القطع أو تعدد المنظور، بل يرفض تعددية الزمان والمكان. ولقد تصدت الكثيرات من مناصرات منهج النقد النسوي الذي ظهر حديثا منذ السبعينات بالنقد والتحليل لنظرية أرسطو الدرامية. وعى الرغم من أن النص الدرامي «ميديا»، مثلا ،الذي استندت إليه سهام ناصر قد انبنى على الشكل التقليدي ، فقد تبنت- من خلال الصياغة الدراماتورجية التي قامت بها - شكلا دراميا يشي دلاليا بالرؤية التعددية المتعارضة للشكل التقليدي؛ للاطلاع على دور المرأة في هذا المجال، وعلى تجلياته في مسيرتها الإبداعية ، ولا سيما أنها مهمة تفترض شخصا قادرا بمواهبه وثقافته على تقديم رؤية ذات منظور اجتماعي

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 283

الحرب اللبنانية وعبثيتها. والسورية نائلة الأطرش التي درست المسرح في خارج سوريا، وبرزت كمخرجة في مرحلة السبعينات، هذه المرحلة التي عاصرت فورة مسرحية مهمة اتسمت بالتطور الفكري والثقافي والفني في العالم العربي. واخترت من أعمالهن عرضا مسرحيا واحدا لكل مخرجة : الأول «ثلاث نسوان طوال» وهو من إخراج نضال الأشقر، والثاني «ميديا ، ميديا» من إخراج سهام ناصر، والثالث «منمنمات تاريخية»، وهو من إخراج نائلة الأطرش. تنبغي الإشارة إلى أن هذه العروض الثلاثة تقوم على ثلاثة نصوص درامية، كتب كل واحد منها مؤلف درامي قبلا، ثم صاغت كل منهن بدورها نصها صياغة دراماتورجية *.

لذلك ستركز الدراسة على مستويين للرؤية الإخراجية : المستوى الأول يعتمد على الرؤية التي صاغتها المخرجة من خلال نص مؤلف ، والثاني يقوم على استجلاء الرؤية الفكرية لهذا النص (المصوغ دراماتورجيا) .لكي نجلو ذلك سنتتبع مسار انتقال هذا النص دراماتورجيا من المؤلف و آلية تحوله إلى نص للعرض مع المخرجة، ثم سنعمل على دراسة الرؤية الفنية وكيفية توظيفها في العرض، وما تتضمنه من مفاهيم وقيم ومعايير جمالية حديثة استخدمتها المخرجة، ومن المحتمل أن تكون قد تجاوزت من خلالها ما وضعه المخرج وما استخدمه من أساليب ومدارس إخراجية لم تعد تابعة ومرتبطة فيمن يرسمون الذوق العام ، لذاسنراها راحت تسلك سلوكا وفقا لسياسات الجندر، أي النمط السلوكي الذي ينبغي أن تلتزم به كامرأة» [١٨] .

في مجال آخر نشير إلى أن الاستناد إلى هذه التجارب لا يعني أننا غير متيقظين وغير حذرين من مخاطر الوقوع في استنتاجات عامة يمليها علينا واقع التجارب الفردية، ومن قولبة التجارب الأخرى في أطر هذه التجارب بوصفها حقيقة ، أو من التأكيد على التجربة أيضا بوصفها خطابا ، ومن ثم الالتفات إلى سياسات التشكيل في حد ذاتها [١٩]. فهذه التجارب ليست سوى محاولة انتقال نوعي قامت بها كل من

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 284

الأشقر ورندا الأسمر) تبرز فيه قضية المرأة وعلاقتها بجسدها.

في هذا النص، يكشف ألبي عن الجزء الساطع من حياة امرأة في السنة الثانية والتسعين من عمرها، امرأة قوية قاتلت بدون توقف لتجد لنفسها مكانا في المسرحية، بحيث إن هناك ثمة مرجعية واضحة وواقعية لهذه المرأة، تدل على حضورها الفعلي في حياته، يقول ألبي: «إنها مصادفة، لقد كنت بالفعل ابنا بالتبني لتلك المرأة المستبدة التي تبلغ من العمر ٩٢ عاما والتي تدعى (أ) والتي تتحدث كثيرا عن الفرق في الطول والعمر بينها وبين زوجها، ولم أكن سعيدا أبدا ...كانت شخصية معقدة مهيمنة مستبدة ، فانتهيت إلى ابتكار شخصية هذه المرأة في نص «ثلاث نسوان طوال» [٢٤].

إنها المرأة (أ) نفسها، الشخصية المحورية في هذا النص الدرامي والعرض المسرحي، وهي محاطة بسيدة رفيقة في السنة الثانية والخمسين من عمرها السيدة (ب)، ومن محامية شابة في السادسة والعشرين من عمرها (ت)، معا يشكلن مقارنة مع حياة السيدة – الرأس – القائدة التي لم ترد أبدا التوقف أمام العوائق ، بهذا الصدد، تقول المخرجة كارمن جولان: «الجزء الأول من النص هو بالحري اصطلاحي، أثارت فيه المرأة المسنة معاناتها، حالة الاغتراب المؤلمة التي عاشتها مع زوجها وابنها، ثم حاكت قصة هي نوع من الإنذار الموجه للصبية الصغيرة ، فأحدثت انقلابا مسترعيًا للنظر ظهر في الفصل الثاني، حيث كل شيء ينقلب من خلال تبادل الأفعال، فنتساءل هل نحن بالفعل في حضرة ثلاث نساء؟ » [٢٥] .

من الواضح أن تأليف ألبي لهذا النص ، يزعم أنه تعبيرعن حالة تعيشها النساء، وهومعروف بكرهه للنساء، فعلى الرغم من اختياره لنساء نمطيات في أغلب مسرحياته (حديقة الحيوان، والحلم الأمريكي، وثلاث نسوان طوال) نجد أنها تصب جميعا في داخل عالم ألبي المعادي والكاره للمرأة. إن النساء - كما يتضح من مسرحيات ألبي - يبدين متسلطات يثرن الشفقة، مدمرات أو فاقدات لعقولهن،

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 285

معاصر من خلال نبضات النص الدرامي [٢٠] الذي يستطيع أن يصب القضايا القديمة والمعاصرة في قالب درامي. كما يمكنه أن يحيي الدراما التي كتبها المؤلف على الأوراق حين دفعته شخصياتها نحو الإبداع الفطري وقت كتابة النص ، الأمر الذي يضع المسرح كفن وحيد يملك وجودا ثنائيا [٢١] هما النص والعرض .

إذن يبدأ المخرج بقراءة النص الدرامي ثم ينصرف إلى مهمة تنفيذ العرض المسرحي، وهي مهمة معقدة وصعبة؛ لأن العرض المسرحي هو حدث دلالي (سيمانطيقي) جد مكثف ، ويتم الوقوف فيه على علاقة بين السنن واللعب (أي علاقة اللغة والكلام)، وعلى طبيعة العلاقة المرئية سواء أكانت قياسية أم رمزية أم اصطلاحية. كما يعمل على تبيان التنوعات الدلالية لهذه العلاقة ، وضغوط التتابع ، وتعيين الرسالة وتضمينها [٢٢]، أي إنه عبارة عن آلة سبرنتيكية تعمل على بث عدد من الرسائل ،إلى حد أننا نتلقى في مرحلة من مراحل الفرجة ستة أخبار أو سبعة تأتينا من الديكور والملابس والإنارة ومكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم .

بيد أن بعض هذه الأخبار يظل في مكانه (وهذا هو حال الديكور مثلا). اتبعت الأشقر و ناصر والأطرش هذه الآلية، ولكن كيف سيسلكن أمام بوليفونية إخبارية حقيقية، أوعملية تمسرح تقمن به كمخرجات ينبغي لهن أن تبثثن عبر هذه الرسائل رسالة محددة تعبر عن رؤيتهن الفكرية والجمالية .وبمعنى آخر، هل تصوغ هؤلاء المخرجات رؤيتهن انطلاقا من فكرة أن العرض هو اشتباك علاقة بين الدال والمدلول، وليس من حيث هو علة لمعلول؟ . ويدرج (بارت) هذه الرؤية في خانة «نقد غير بريء» [٢٣]، ربما؛ لأنه ينطوي على إسقاط للموقف الأيديولوجي للمخرج(ة)، أو ربما ينطوي على التسليم . .

آلية بناء دراماتورجيا نص «ثلاث نسوان طوال»

انطلاقا من النظام الداخلي للنص الدرامي، نحاول أن نتقصى آلية تحويل نضال الأشقر لنص ألبي *** «ثلاث نسوان طوال» ، الأصلي إلى درماتورجيا (نضال

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 286

سنة) والكبرى (اثنتان وتسعون سنة). ثم جعلت الصغرى تشرف على أموال الكبرى المرأة العجوز، وهي الشخصية المحورية في هذا النص .أما الوسطى فبدت أقرب إلى الممرضة التي تسهر على صحة العجوز. لكن هذه الشخصيات النسائية المتشابهة والمتداخلة، والمتوحدة، لا تفصلها بعضها عن بعض سوى المراحل العمرية، إذ انقسمت هذه الشخصيات الثلاث ، وفقا للسن فقط، وتبدو وكأنها تنفصل عن الشخصية الأم، وتتوالد منها في لحظات تجسيد ملامح التغير. لذلك عمدت الأشقر في اللحظات الأولى من عرضها، إلى الإيحاء بأن النسوة الثلاث سوف يتحولن إلى امرأة واحدة هي المرأة العجوز، وما أن تموت هذه المرأة في ختام الجزء الأول حتى تنهض هي نفسها لتستعيد ماضيها (البعيد والقريب) عبر صورتي الفتاة (ت) والسيدة (ب) [٢٨].

ولدى قيامة المرأة العجوز تتبادل النساء / الممثلات الأدوار، وتبدو كأنهن شخصية واحدة، تقوم بمناجاة داخلية، وتعبر عن لحظات تفجر الرغبات الجنسية، وتستعرض، أداء وحوارا، الحالات التي تعيشها المرأة: الكآبة، والفرح، والرغبة، واللذة، والتوق إلى الحرية، والخوف من بلوغ سن العجز. وتترسخ هذه الحالات وتتجسد في نقطة تجاذب هي المحور الأساسي لفكرة النص والعرض الرئيسة، ألا وهي الجسد: الجسد في كبريائه / الطول، كما تصوره ابنة العشرين :(ج):أنا بنت آدمية (شريفة) وبعجب مين ما بدي وقت اللي بدي . أنا طويلة والطول بيعطي وهرة. أنا بعرف ألعبها. بس أختي حرام ، محردبة وما بتجلس (لا تستقيم). أنا بوقف سنكي طق (منتصبة القامة) »[٢٩] .

وحالة الجسد في رغباته وشبقه، الجسد في انحناءاته / التواء العظام وتقوقع القامة ، حتى يبلغ الدرجة التي يختفي فيها الطول .

وقد ركزت الأشقر على ثيمة الجسد من خلال فكرتين أساسيتين :

-علاقة المرأة مع جسدها

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 287

مبتذلات رذيلات يقحمن أنفسهن في الفضاءات التي يشغلها الرجال بشكل مستمر يؤدي إلى الدمار» [٢٦] .

لكن نضال اختارت هذا النص ، لدوافع فكرية أخرى ، منها أولا أنها اعتبرته من النصوص التي تعبر عن أصعب الحالات التي يعيشها الإنسان ، في مواجهته لقدره المحتوم، وهي سن العجز والشيخوخة وتقوقع الجسد. ثانيا أنها استطاعت أن تقلب الصورة التي جسدها ألبي في هذا النص، فمن موقف شخصي ومعاناة مع المرأة الطويلة التي تبنته، انتقلت الأشقر إلى التركيز على علاقة المرأة مع جسدها ومعاناتها هي. وتتضاعف المأساة في هذه الحالة لدى المرأة؛ لأنها الأكثر تأثرا وإحباطا من الرجال ، أليست هي دائما محكومة بالمحافظة على شكلها وجمالها؟ إنها تعيش صراعا مأساويا مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة ومع الواقع والعالم، ومع جسدها ولا سيما في مرحلة الشيخوخة . وحسب تحليل يونغ «أن المرأة العجوز التي تعتبر إسقاطات الأنيما anima أو المبدأ الأنثوي طاقة دالة ، تؤمن بأن فقدانه هو الذي يشكل السبب وراء كل اضطراب نفسي لديها» [٢٧] .

تتناول المسرحية بالحوار هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكل عصارة تجارب وخلاصات من عالمها منذ ولادتها حتى مماتها، وتفتتح الباب على روح إنسان بكل ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف، وتدعو إلى الغوص في امور حياته اليومية التي باتت معهودة لديه وعادية وطبيعية.

من هذا المنطلق أبقت نضال الأشقر على العناصر التي وجدت في النص الأصلي، وهي تحاول، من خلال بعض التفاصيل اليومية التي تعيشها المرأة العجوز، ومن خلال بطء حركتها، أن تستشف واقعها وحالتها في مرحلة الشيخوخة وما تتركه هذه الأخيرة من عجز وتشوهات في الجسد. كذلك فهي لم تغير عنوان العرض، وأبقت أيضا على الشخصيات الثلاث وحتى على علاقتهن بعضهن ببعض. كما أنها تركتهن بدون أسماء، إنهن ثلاث فقط: الصغرى (ثلاث وعشرون سنة)والوسطى (خمسون

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 288

الخشبة من لعب مأسوي وأليم، فهي على عكس ألبي، فضحت اللعبة في المشهد الأول. حين جعلت الممثلات الثلاث عجائز عبر الأقنعة، التي لم تكن إلا وجوههن نفسها. لكنهن سرعان ما خلعن تلك الأقنعة من خلال أدائهن، لتتلبس كل واحدة منهن شخصيتها المفترضة، والافتراض هنا سوف يعني كسر منطق الشخصية ومنطق بنائها، في تبادل الشخصيات [٣١].

تبعا لمسار رؤيتها، شاءت أن تبدأ المسرحية من الفصل الثاني، أي بعد موت المرأة العجوز بغية أن تؤكد جدلية اللعبة الحقيقية والمتوهمة. وإذا جعل ألبي نصه من فصلين فإنما لينفي الفصل الأول ويؤكده في وقت واحد. فالثاني - كما في النص الأصلي - يبدأ حيث انتهى الأول لينتهي حيث تفترض بداية الأول . على أن الفصلين لا يكرر أحدهما الآخر حتى إن استعادت الشخصيات بعض الحوارات بطريقة أخرى[٣٢]. عشن في بيت واحد، جمعتهن ظروف ما، كل واحدة تمثل محطة وذكريات، وآمالاً وبدايات ونهايات، كل واحدة تروي سيرتها، وترى الحياة على طريقتها الخاصة، وكما يتناسب الزمن وعمر العجوز (رندا الأسمر) مع دورها الذي تؤديه في المسرحية، وهو دور المرأة التي اختزنت كما كبيرا من تجارب الحياة وذكرياتها شأنها في ذلك شأن كل العجائز اللواتي في مثل عمرها، تنتظر لحظة النهاية والمغادرة في أي لحظة (الموت). ومن خلال أحداث المسرحية يكتشف المشاهد علاقة هذه المراة بالأخريات تدريجيا، ويجد أنها تتميز بحكمتها وتعمق نظرتها في شئون الحياة.

ثم لم تغفل الأشقر عن أي تفصيل يمكن أن يسهم في التعبير عن حالة كل من هؤلاء النسوة الثلاث، بحيث تتكلم العجوز (رندا الأسمر) عن رغباتها الجنسية وشبقها الجنسي، فتنزع شخصية المرأة العجوز أو قناعها لتدخل في شخصية المرأة المنتصبة القامة / الطويلة . وكذلك عبرت ابنة العشرين (رولا حمادة) التي تعتبر شخصيتها في العرض نقطة تجاذب الحالات التي تمر بها المرأة في هذا العرض،

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 289

- ذكرياتها التي تشي بالقمع الذي عاشته ، وخوفها الدائم من تلوث سمعتها، ويدل ذلك على حال المرأة ومشكلاتها وصراعاتها النفسية التي لا زالت تعاني منها حتى اليوموهذا ما تقوله المرأة العجوز (أ)

«(أ): ..أمي علمتني هالشي .كانت تقلي منيح كلن عندن غاية، نبهتني إلي ولأختي عاكل شي، ومنيح اللي نبهتني. كنا أول طلعتنا وكانت غير ايام . ما كان عنا شي يذكر وما كانت هينة تكوني بنت بوقتا .. عرفنا انو لازم ندبر حالنا بحالنا ... ولأنو البنات بهيديك الايام ..» [٢٠].

بالنسبة إلى العلاقة مع الجسد لقد قسمتها الأشقر إلى مستويين :

-المستوى الأول يبدو فيه الجسد أداة طيعة لإشباع الرغبات. وشغل هذا المستوى حيزا كبيرا من الحوار، وأرادت الأشقر أن تتناوله من منظور نقدي يدل على إشكالية علاقة المرأة مع جسدها ومع رغباتها، ومع ذاتها .

- أما المستوى الثاني الذي تمرحل فيه نضوج الجسد وتغيراته وتحولاته في اتجاهه نحو مساره المأساوي. يكشف هذا المستوى عن بعد إنساني، يتجسد برفض ابنة السادسة والعشرين المصير المحتوم الذي ستبلغه أسوة بالمرأة العجوز، ويظهر مخاوف تختزنها النفس البشرية / عامة وليس المرأة فقط .

خصوصية الرؤية لدى نضال الأشقر

إن هذه المسرحية ليست طرحا اجتماعيا ولا طرحا ذا خلفية سياسية، ولكنه طرح يتغلغل إلى دواخل النفس البشرية، ويعالج قضية يواجهها كل إنسان دون استثناء ، قضية العلاقة مع الجسد في مواجهة الموت .

التزمت الأشقر بهذا النص الدرامي «ثلاث نساء طوال» فحافظت على فكرته الأساسية واقتبسته من دون أن تتخطاه ، ومن دون أن تلتزم به التزاما تاما، ولكنها قامت بقلب بعض فواصل النص موحية منذ اللحظات الأولى بما سوف يحصل على

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 290

ومشكلاتها الخاصة، وعندما تسعى إلى الخروج خارج حدودها الجسدية الأنثوية، وخارج همومها الفردية تتعثر وتقع في هوة الحديث المباشر الزاعق » [٣٤] .

إن ما يورده هذا الرأي لا ينطبق على التجارب الإخراجية التي تقوم بها المراة، وللدلالة على ذلك نشير إلى أن ما قامت به نضال الأشقر عندما غيرت من الدراما المكتوبة من قبل المؤلف الرجل، وعندما أخرجت هذا النص يناقض ما جاء به الباحث. فنضال الأشقر، تنشد دائما التغيير عبر المسرح سواء من خلال البعد الفكري للمسرح، أو من خلال البنية الفنية ، وذلك انطلاقا من الالتزام السياسي الذي انعكس في تجربتها منذ الستينات وصولا إلى هذه المرحلة. وحديثا أخرجت نص «طقوس الإشارات والتحولات» لسعدالله ونوس ،حيث قدمت رؤية فكرية تتكلم فيها عن السلطة والممارسة السياسية والدينية، دون أن تغفل من تأثير ذلك في المرأة، غير أنها اختارت نصا يوحي بالخاص / التعبير عن حال المرأة وعن معاناتها، ولكنه يستبطن التعبير عن العام / السلطة بمفاهيمها المتنوعة: السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية. وأخرجت أيضا «منمنمات تاريخية» لسعدالله ونوس حيث طرحت قضية الانهزام العربي. وهي لدى إخراجها لتلك النصوص، فقد أثارت قضية المرأة والقضايا الأخرى الخاصة بالشأن العام، دون أن تقع في هوة الحديث المباشر الزاعق، كما يقول حسن عطية، ففي العرضين كانت الثيمة الأساسية هي الإنسان عامة ، وكذلك في عرض «ثلاث نسوان طوال» ، وهي إن ركزت على خصوصية حال المرأة في سن الشيخوخة ، فهذا لا يعني أن الرجل لا يعيش المعاناة التي تنتج منها .

آلية بناء دراماتورجيا نص «ميديا» **** لسهام ناصر

و لجت سهام ناصر عالم ميديا، ثم قامت بتحويله دراماتورجيا وفقا لرؤيتها، ولكن هل حولته فيما بعد إلى نظام من الدلالات المجاوزة للزمان من خلال رؤيتها

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 291

ولكنها أثارت كثيرا من التساؤلات والمخاوف، إذ انزرعت فيها حالات الرعب من الموت .أما ابنة الخمسين (كارمن لبس) الناضجة ، فقد سلكت سلوك المرأة الهادئة التي تقارب بداية الانحدار العمري ..

يتجسد ذلك في الحوار الذي يدور بين ابنة العشرين (ج) والخمسين (ب):

ب: (سوداوية) كلنا رايحين عانفس الخط . كلنا جايي دورنا (لا إجابة من ج.) ما هيك ؟

ج: مش رح جاوب (بقساوة) وإذا بتريدي طفي الموضوع .

ب: (بحماس) هيدا موضوع أساسي ليلي بعمرك.

ج: حلي عني.

ب: (تتجول في المكان، تتلمس الأشياء.) يعني شي وبدو يصير، بطريقة من الطرق ... أنت وحظك ... عندك السرطان، عندك انفجار طيارة مثلا ...[٣٣].

إن هذا النص غني بالتضمينات السيكولوجية التي تبرز مخاوف النسوة الطوال من فقدان هذا الطول ، وتقوقع القامة، فضلا عن أن هذا النص يلتفت بشكل خاص إلى الجانب العاطفي، كما يكشف عن المعاش اليومي الصعب الذي تعيشه المرأة العجوز: عجزها عن الحركة، صعوبة القيام بوظائف هذا الجسد البيولوجية: عدم استطاعتها من دخول الحمام، طريقة الطعام وصعوبة تناوله، نوع الأكل، ثم الخوف من الموت. إذن تضع الأشقرالمرأة في مواجهة هذا المصير، أليس منطقيا أن يؤدي هذا الوضع بالمرأة أو الإنسان عامة إلى حالة من الانكسار، والاحباط النفسي ؟ أليس هذا المصير الذي ستواجهه و تخافه وترفضه ابنة العشرين، وترفض كل الزخارف الجمالية التي نحيط بها جسدنا ونغلفه بها ؟

غالبا ما يتردد أن «الدراما كبنية تتأثر تأثرا وثيقا بالمحتوى الدلالي الذي تقدمه الكاتبة والمخرجة في عملها، وهما معا (البنية الدرامية والمحتوى الدلالي) إنما يرتبطان بالرؤية الكلية للكاتبة المبدعة، وهي رؤية ما زالت أسيرة همومها الذاتية

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 292

النفسي لميديا / المرأة وإظهاره من خلال علاقتها بجيسون، وهذا ما دفع بسهام ناصر إلى الاسترشاد بنص أنوي، الذي فجر مكنونات النفس بين جيسون وميديا، وخاصة مشاعر الحقد والخوف التي يكنها كل واحد منهما تجاه الآخر ،وذلك بسبب عدة عوامل منها :

– تحول إحساس جيسون، نحو المرأة ميديا، من إحساس بالذكورة والرجولة إلى إحساس بالاحتضان والاحتواء والأبوة. ثم تحول هذا الإحساس إلى عبء وكراهية تجاهها.

– طموحات جيسون وأنانيته وأطماعه التي تقوده إلى هجر ميديا .

– إحساس ميديا بالقهر : لقد ضحت بالكثير من أجل حبها لجيسون، إذ سرقت ذهب أبيها الملك، وهجرت القصر، وقتلت أخاها وكل من اعترضها أيضا، وعاشت متشردة من أجل جيسون.

ركزت ناصر في صياغتها الدراماتورجية للنص على هذه المشاعر ، ولا سيما أنها اختارت نصا هو من أقسى النصوص الإغريقية ثيمة. كما وقعت هذا النص الذي سمته «ميديا... ميديا» بالصيغة التالية: إخراج ودراماتورجيا سهام ناصر، واستعانت بالشخصيات نفسها وتركتها تسلك سلوكها التراجيدي ، أي تركتها تتجه نحو مأساتها ومصيرها المشئوم . وأبرزت سهام ناصر هذه الرؤية من خلال تفكيك نص ميديا لجان أنوي [٣٦] (Anouilh). وتفكيك هذا النص ذاته ليس جديدا؛ إذ اعتمده من قبل المخرج الإيطالي بازوليني ، لقد اشتغل على نص يوريبيدس وفكك عناصره ليخلق مناخا من الاحتفالية الفانتازية الهاذية، وكذلك المخرج بوب ويلسون الذي حول النص إلى عرض أوبرالي. إلا أن سهام ناصر حاولت بناء نص دراماتورجي حديث ومعاصر. ولم يكن اختيارها للصيغة الفرنسية إلا للتخفيف من الحدة المأسوية التي بلغتها شخصية ميديا البطلة فقتلت بنفسها ولديها، في حين أن ميديا /النص الفرنسي لا تعمد هي بنفسها إلى قتل طفليها، كما في النص الإغريقي

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 293

الإخراجية؟ هذا ما سنتبينه من خلال قراءتنا التحليلية لهذه المسرحية، وهي ستكون بمثابة قراءة مزدوجة تجمع بين الدراماتورجيا وجماليات العرض :

بنت سهام ناصر نص مسرحيتها انطلاقا من نص الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي Jean Anouilh ***** ، وهو بدوره استند إلى أساس نص يريبيد Euripide الإغريقي [٣٥] «ميديا» . يدور هذا النص حول عمل انتقامي مجنون : بطلته ميديا؛ امرأة بربرية تتمتع بقوة سحرية غامضة لتحدرها من أصل إلهي، ولكنها شديدة الفتك ، تقتل جميع من يعترض سبيلها ، أو من ينتزع منها ما تراه حقا لها . لقد قتلت أخاها؛ لاعتراضه على زواجها من جيسون، وهربت مع زوجها إلى كورنثة (Corinthe في اليونان) ، لاجئة إلى بلاط الملك كريون، حيث أقاما وعاشا في نعيم، إلى أن أحب جيسون ابنة الملك كريون، وقرر الزواج منها، فهجر زوجه ميديا التي حاول إقناعها بأنه فعل ذلك لتأمين مستقبل ولديهما؛ إذ سيجعل لهما أشقاء من أبناء الملوك. تتظاهر ميديا بالاقتناع ، والموافقة على زواج جيسون من ابنة الملك ، ثم تلجأ إلى أيجيه – وهو صديق قديم - وتطلب منه أن يقترن بها ويحمي ولديها فيفعل. وبعد ذلك، تطلب من جيسون أن يقبل منها هدية لعروسه الجديدة تظهر بها حسن نياتها، فتهديها وشاحا وتاجا ... ما إن ترتديه ابنة الملك حتى تقع وتنهار؛ لأن التاج والوشاح ينفثان سما لا دواء له. يحتضن الأب ابنته فيدب فيه السم، ويموت الملك وابنته، وفي ذلك الأثناء تقتل ميديا ولديها انتقاما من زوجها وتفتخر بإحراق نفسها.

أما ميديا التي ألفها الكاتب المسرحي الفرنسي Anouilh، فلقد اقتبسها من النص الإغريقي، وأبقى على العناصر الأساسية المكونة للنص الأساسي : حب ميديا لجيسون، ثم قرار جيسون بترك ميديا، والزواج من ابنة الملك كريون بحجة تأمين مستقبل ولديهما .

وإهداء ميديا العروس وشاحا وتاجا مسمومين يوديان بحياة العروس ووالدها .

كان من أبرز ما اتسم به نص أنوي هو تركيزه على إشارات دالة على الجانب

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 294

وقد أبقت على حضور الكورس الإغريقي الذي لم يستخدمه أنوي Anouilh . و من نصه أيضا، استعانت ناصر ببعض العناصر الفنية :الحوار والحدث والشخصية، أي العناصر ذات الدلالات الحقيقية التي تؤكد واقع ميديا المأساتي كامرأة / أم وزوجة بربرية وابنة ملك. ولكنها حذفت مشاهد كثيرة كتلك التي تدور حول حوارات كريون وجيسون مع ميديا، ولم تبق منها إلا ما يتعلق بالعلاقة الثنائية التي تربط بين ميديا وجيسون، وما يتعلق أيضا بالكشف عن شخصية ميديا وطبيعة علاقتها الثنائية بجيسون والمخاطر التي ألحقتها بها هذه العلاقة (من هجرها لأهلها وملكها والقتل المتواصل).

من الضروري الإشارة إلى أنه على الرغم من استناد ناصر على نص جان أنوي الدرامي، حيث تتوافر عناصر بنية نص كاملة، فقد أحدثت بعض التغيير فيه بعد تفكيك بنيته وأعادة بنائه بالإيجاز والتشظية ... وذلك في سياق ينسجم مع رؤيتها التي بدت متمردة رافضة و تغييرية. لقد شظت شخصية ميديا إلى عدة شخصيات لكل واحدة منها دلالتها النسوية المتمردة: وكانت إحدى هذه الشخصيات تقارع السلطة المتمثلة في الملك كريون؛ الثانية تتمرد على السلطة الذكورية المتمثلة في الزوج جيسون، أما الثالثة فكانت تلك التي ترفض الأمومة التي تأسر المرأة وتقيدها. ومع ذلك ظلت ميديا المرأة الأنثى / العاشقة / الأم / السلطة / التمرد .. كما جعلتها امرأة متناقضة ، تعيش صراعها الداخلي عيشا جسديا متألمة ألم المخاض، فإذا هي امرأة من لحم ودم، ومن فتنة وشهوة، ومن حب وخيبة، وجنون وحنان، وقسوة وثأر وموت.

وقد بدت الشخصيات المشظات متجانسات مثلا :

«ميديا : أكيد رجعلها منشان مصرياتها.

رويدا : سامحته لأني حبيته.

رويدا : ساعتها طلعنا عالعشا ورقصنا.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 295

الأصلي بل تدعهما يموتان موتا محتما.

كما أنها جعلت ميديا الشخصية المحورية في النص ، منها تنطلق، وإليها تعود حبكةالنص، وحركة الشخصيات الأخرى (جيسون وكريون والمرضعة وحتى الطفلين). ثم جعلت الشخصيات، ولا سيما الشخصيات النسائية، غير مسوقة إلى قدرها حتى النهاية، بل حولتها إلى شخصيات فاعلة ذات إرادة حرة، بمعنى آخر لقد ظلت الشخصيات تتحرك ضمن المفهوم الدرامي المأساتي الإغريقي للشخصية، أي المفهوم الأرسطي لبنية شخصية البطل المأساتي الإغريقي الذي يتمرد ويثور، لكنه محكوم بقدرة القدر والآلهة كما هي حال ميديا .

ثم إن هناك الشخصيات الأخرى (جيسون الزوج، والمربية، وايجيه) التي اختزنت الإيقاع المأساتي الداخلي للانفعالات، وعاشتها كما عاشتها ميديا القاسية والمتمردة، فصارت تتغيرأحيانا كما تغيرت ميديا ناصر، وهي تتغير كما تتغير الشخصيات في الأعمال الدرامية التي سبقت الدراما النسوية حيث «لا ينظر إلى النفس كشيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ وتتغير وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب» (٢٧).

وبالنسبة إلى العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد يدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة (مونولوغ الاسترداد أو الفلاش باك الذي تسرده ميديا في مسرحية «ميديا... ميديا» لسهام ناصر الذي يدور حور حالات متناثرة ومتنوعة يجمعها خيط واحد، هو خيط المأساة الانسانية ومعاناتها).

زاوجت سهام ناصر بين عمليتي الدراماتورجيا والإخراج معا، وصنفت عملها بالدراماتورجيا - كما تقدم- في مسرحية تقوم بنيتها الدرامية على موقف الشخصية/ النسائية . واستعانت بأحداث النص الأصلي نفسها، ولم تضف إليها إلا بعض المواقف المعلنة عن طريق الحوار الذي دار بين الكورس والشخصيات الأخرى.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 296

الزوج، بل تبادر للانتقام من هذه السلطة، معبرة عن هذا الموقف من خلال الحوار الآتي:

الحاضنة : شو بدن يعملو فينا.

ميديا : غلط شو بدنا نعمل فيون» [٤٢].

تستعين ناصر بصيغة الدراما الإغريقية؛ لتحقيق أثرها في المتفرج، وهي تقوم على تقديم إحدى الشخصيات التي تكشف عن حقيقتها ،كمجاهرة ميديا عما ستقوم به ،وإعلانها عن موقفها العدائي تجاه زوجها وتجاه الملك .. وهي لا تنظر إلى النفس على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد يدعو إلى الاطمئنان ، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة. ويشكل ذلك أيضا علامات الدراما النسوية ، حيث لا تتجه القوة الدافعة لدى الشخصية الرئيسة نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها والإعلان عنها فقط ، ولكنها تتجه نحو معرفة الآخرين، وما يصاحبه من تغيير النفس والعالم حولها ، في حين نجدها (الشخصية الرئيسة، سواء كانت كليتمنسترا، أو نورا..) في معظم الأعمال التقليدية التي سبقت الدراما النسوية، تنزع عنها القناع الذي تتنكر خلفه، وتحتمي وراءه، وتتيح لنا التعرف على حقيقتها.

فالبطولة التقليدية تتبع من عملية الاكتشاف للشخصية / البطلة، وكشف الغطاء عنها. وهذه سمة من سمات الدراما النسوية التي تشير إلى ظهور قوة دافعة بقدر ما تتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها لتغييرها، فهي تتجه أيضا نحو معرفة الآخرين، وما يصاحب ذلك من تغيير النفس والعالم حولها [٤٣]، وينطبق ذلك على ميديا التي أدركت كيف تتعامل مع الآخر / الرجل بعد كل ما قامت به من تضحيات من أجله .

ظهر التغيير في نص سهام ناصر، وفقا لما تتميز به الدراما النسوية من مميزات

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 297

ميديا : شفتو صغير » [٣٨] .

خلقت هذه الخلخلة ثلاث شخصيات/ ميديات لتكسر بهن ميديا الحكاية أو ميديا الأسطورية، وتقولب ميديا بقالب المرأة العاشقة المتسامحة، والأم الحنون، والمتمردة وقد عبرت عن تمردها هذا بقولها :

«ميديا: تركني وحيدة - وكرمالو ضيعت مدينتي وأنهارها المقدسة - نحنا مجبورين نحب واحد بس» [٣٩] .

شاءت ناصر من عملية التشظية لشخصية ميديا إبراز رؤيتها المتضمنة موقفها من قضية المرأة، وعلى عدة مستويات، مثل – واقع المرأة عامة، هذا الواقع الذي عانت منه وماتزال المرأة في كل زمان ومكان :

«ميديا : (صارخة) ليش أنا بنت . شو بدي بحالي . لو أني خلقت صبي مش كان أحسن ؟ أجمل ؟ أقوى ؟ مثل الصوان . باخذ وما بعطي ... ذلني ما عندي أم - ولا خي - مش طالبة إلا أخذ بتاري منه - هس - ممشوق . كنت وقفت قدامو وقاتلتو . كل واحد معه سلاحو والقوى بياكل الضعيف وبيضل حر . إيه حر . مش قطعة منه [٤٠] .

من الواضح أن سهام ناصر تتوغل في عمق العلاقة الثنائية التي تربط المرأة بالرجل وتظهر حاجتها إليه ، وهي تحاول أن تعكس ذلك بمفهوم معاصر من خلال حوار يكشف عن طبيعة هذه العلاقة، لذلك عمدت إلى حذف أجزاء كثيرة من النص الأصلي لا تتلاءم مع رؤيتها، ولا تشكل عنصرا مساعدا لإبرازها، و ركزت على مونولوغ؛ لتعبر من خلاله عن معاناتها، فتقول :

«ميديا : لكل مرا رجال، وللرجال الحكم كلو» [٤١] .

وتظهر فيه الرجل الذي يمثل السلطة الذكورية ، وخاصة تلك التي يمارسها على المرأة. لكن هذه المرأة ميديا لن تستسلم للواقع، ولن تخضع لشروط الأمومة مع أنها لا تتردد من إعلان حاجتها إليه ، ومع ذلك فهي تنقلب إلى امرأة متمردة، ولا تستسلم للسلطة الذكورية التي يمثلها في هذا النص كريون / الملك، وجيسون /

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 298

هذا الشكل تنحو منحى تجريبيا، وقد اعتمدتها سهام بصيغتها الأنثوية لبناء دراماتورجيا النص، وأرادت - من خلال استخدامها - أن تفقد ذلك التنظيم التراتبي الذي يحدد المباديء والأسس المتعينة للصيغة التقليدية التي تحرص على إسقاط المرأة في الخطاب الذكوري [٤٥] .

ولكن هذه الخاتمة لا تروق لبعض الباحثات النسويات اللواتي ينتقدن ويعترضن بلوغ الخاتمة بالموت، أو بلوغها بالزواج كغايتين إجباريتين تفرضان على البطلة الأنثى . وموازاة لهذا الاتجاه ، لم تشأ ناصر أن تغير هذه الخاتمة، فتركت ميديا تموت بشموخ.كما جعلتها تعيش بشموخ أيضا، وهي على الرغم من أنها جعلتها امرأة مشظاة بين عدة شخصيات ، منها ما كان يقوم بأعمال العنف والقتل (قتلت أخاها وولديها) والخيانة (خانت والدها ووطنها وخانت زوجها)، ومنها من كان يرفض الشفقة والاستسلام ، فقد أبقت على جزء من هذه الشخصيات المشظاة وقد تلاشت لديه كل الاعتبارات، ولكنه عزز الأنا الفردية وأصبح عقل الشخصيات خادما لأهوائها، وجمعت قوى النفس في سبيل غاياتها، ووعت لإنسانيتها، ورفضت أن تكون سلعة أو موضوعا للشفقة حتى أنها رفضت أمومتها التي ستقيدها أو تكبلها:

«ميديا : (بغضب) أصحا تشفق علي [٤٦] .

- صورة الأمومة

استقلت ميديا عن ذاتها كامرأة ووالدة، وتحولت إلى ميديا ثائرة ومرعبة وهي ليست ميديا الأم، لقد انفصل عنها ابناها، وعادا ابني أبيهما، عادا امتدادا له في الوجود من دونها، ولكن حالة الانقسام هذه، التي عاشتها أوقعتها في قبضة أحاسيس متناقضة، فهي أحيانا تعبر عن حسها الأمومي بقولها :

«ميديا : صحيح أنا بربرية وغريبة ، بس كمان من محل ما جيت الأمهات بتحن على ولادهن وبيشدو عليهم [٤٧] .

ثم ما تلبث ميديا (ناصر) أن تتخطى أحاسيس الأمومة، لتغرق في دائرة الكره

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 299

منها :

- تتبع لاستراتيجة التحول الذي يحدث بجلاء ووضوح في مضمون المسرح الذي يدل على الصراع الذكوري / الأنثوي، وأحداثه، وشخصياته، مقارنة بأغلب المسرحيات الدرامية التي قدمت على مدى ألفي السنة الماضية .

- اعتماد الدراما النسوية على المنظر ذي الدلالة التي تكشف عن مغزى معين، أو رؤية محددة (نسوية مثلا) تُعتمد كأساس محوري لهيكلها [٤٤] .

- تتسم هذه الدراما بنهايتها الملتبسة التي تعتبر بدورها أيضا سمة من سمات المسرح الحداثي، وليس فقط النسوي، ولكن المخرجة اعتمدتها بوصفها عملية تثوير ضد التقنية التقليدية التي كانت تستخدم في بناء النص الدرامي. كما تبين لنا ذلك في خاتمة نص «ميديا ميديا» لسهام ناصر بحيث جاءت خاتمة إيحائية معبرة انجذبت فيها المخرجة إلى الأسلوب الإيحائي الملتبس ،عندما جعلت ميديا تموت، وهي في حالة صعود وارتفاع (إشارة إلى الشموخ وعدم الاستسلام حتى في لحظات الموت، ويذكرنا هذا بأصل ميديا الإلهي ، ومرجعية شخصيتها الأسطورية، وتمتعها بقوة السحر) دون أن تتقيد بخاتمة نص أنوي أو أوريبيدس اللذين جعلا ميديا تموت حرقا ..

بعد ذلك استمرت ناصر في طرح رؤيتها المعاصرة والحديثة في نهاية النص/ العرض، إذ تركت نانا المرضعة تتحاور مع الحارس، وهو يرتدي ملابس حديثة، وتناقشه في أمور الطعام؛ لتشير إلى استمرارية الحياة التي تخترق الأسطورة، وتقترب من الحياة اليومية المعاصرة.

ومن مميزات الدراما النسوية التي استخدمتها سهام ناصر في هذا النص أيضا، هو هذه النهاية التي بدت كأنها ذات صيغة أنثوية معترضة، وبلا إقفال شكلي (صعود ميديا إلى الأعلى)، بل اتضح أنها تعمل أحيانا كبعد مضاد للإقفال، ومضاد للإحساس بوجود بداية ووسط ونهاية، لذلك نرى أن هذه النهاية التي صيغت على

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 300

التضحية بالذات مردود غير متوقع عندما خانها زوجها، وتطورهذا المردود وصار إدراكا كاملا بالذات، فذهبت إلى أقصى حالات التطرف في ردة فعلها، وقتلت ولديها؛ لتتخلص من أمومتها التي أصبحت بدورها عبئا ثقيلا عليها؛ لأنها حين حركها همها كأم بالتعاطف حيال الأطفال، لم تكن تتصرف بالنيابة عنهم، بل بالأصالة عن نفسها أيضا، فبقتلهما زال لديها هذا الإحساس المتوترالمتعارض بين الأنانية والمسئولية [٥٢].

اختارت سهام ناصر نصا يتناول معظم جوانب شخصية المرأة، ويضعها أمام خيارات صعبة فتذهب بها إلى أقصى ردات الفعل : قتل الأخ وقتل الولد/ فلذة الكبد، وهذا ما يدل على أن النساء قادرات على التحكم في إيديولوجيا النظام الأبوي بغرض الاستحواذ على السلطة التي يمتلكها، كما أنهن قادرات على توفير المهرب من قيود هذا النظام القهرية بشكل يتسم بالالتباس، ويقترن بالتمرد أو الخيانة أو القتل[٥٣].

وكما هو معلوم ، فإنه في الاختيار أيضا يكمن أيضا نوع الموقف والرؤية. واختيار ناصر لهذا النص يشير إلى اهتمامها بقضية المرأة، وخاصة تلك التي وضعتها الظروف أمام صعوبات وتحديات كبيرة، وتنازعتها أهواء وصراعات كثيرة: منها ما نتج من دافع الحب، ومنها ما نتج من تخلي الزوج عنها. وشغلت هذه القضية الحيز الكبير لرؤيتها الدرامية، فأنتجت مادة درامية تستخدمها كسلطة للكتابة، وكوسيلة لتأكيد وعيها بذات المرأة وخصوصيتها، فتخرج بذلك من حدود إبداعها الفردي إلى مجال خطاب الموقف أو سياسات الموقع [٥٤] لا سيما في نطاق العلاقة مع المرأة بشكل عام. أي إن سهام ناصر قدمت صورة للمرأة بكل حالاتها الإنسانية والواقعية وفي إطار علاقتها الثنائية/ الذكورية/ الأنثوية،لكن هل تكفي هذه الصورة؛ للدلالة على خصوصية رؤية المخرجة؟

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 301

والحقد والانتقام. ركزت ناصر على العناصر والحوارات التي تدل على ذلك، وكما وردت في نص أنوي، وهي تعينها كمدلولات للتعبير عن رؤيتها التي تشير إلى مجموع الصراعات التي تعيشها ميديا. لذلك فهي(سهام) قد أضافت بعض العلامات الدالة على العلاقة الثنائية القائمة بين الذكورة والأنوثة، وعلى الصراع القائم بينهما، وضمنتها جوانب مشتركة من خبرات النساء في المجتمع ،ولكنها عندما عمدت إلى الإعداد الدراماتورجي والإخراجي، تحكمت في فعل الكتابة في نص ألفه قبلها رجال، مستفيدة من خبرات هذه المخرجة / الدراماتورج أو تلك؛ لتصوغ خصوصية تجربتها[٤٨].

ثم ركزت ناصر على إظهار صورة ميديا الأم/ الآخذة بزمام المبادرة، المعتدية بعدما كانت الضحية، وعلى إظهارها بصورة امرأة تتمتع بحرية كاملة كفيلة بجعلها تخرج عن عبادة الدور الأنثوي السلبي، فنراها تتبع أساليب العنف؛ لتحقق رغباتها ومآربها بسبب الإحباط الذي تؤديه وظيفة الأم/ الزوجة الخائبة ، ربما لذلك تراها تستطيع أن تميت الآخرين، فتجد في ذلك تعويضا عن خيبتها [٤٩]. وهي بذلك تخالف المفهوم السائد عن علاقة المرأة بالحيزين العام والخاص التي تفترضها بعض وجهات النظر الذكورية القائمة على خلق متوازيات وثنائيات، فتضع المرأة دوما في إطار الحيز الخاص الذي يشار إليه مجازا بإطار الأسرة والبيت، في حين يحتل الرجل الحيز العام الذي يشار إليه مجازا بالعالم الخارجي [٥٠] ، ويتمثل في سلوك الرجل.

أبقت ناصر ما ورد في النص الأصلي الدال على تشابه حالة ميديا مع حالة النساء اللاتي يبدين حاجتهن إلى الرجل ، وبالأخص لما أعلنت ميديا بنفسها:

«نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا . فأولا يطلب منا ان نشتري رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا ، لأنه من أسوأ الأمورألا يكون لنا زوج» [٥١] .

ولكنها اختلفت عنهن لدى إصابتها بخيبة من العلاقة الزوجية، فصار لهذه

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 302

يمكن أن نحيل ذلك إلى ما يسميه لاكان بالانحراف المعرفي méconnaissance، وهو جزأ لا يتجزأ من تكوين «الأنا». فإن مقاربة الأنا في التحليل النفسي تقتضي العناية بهذا الانحراف، وهو جهل الفرد بحقيقة ما يتبينه لنفسه من ذات» [٥٨] . وأهمية التعرف على الانحراف المعرفي يكمن في تقييم امتعاض الفرد حين يلتقي بالتكوين الاغترابي لمفهوم الذات ، وحين يقيم لنفسه ذاتا مثالية، يتماهى معها، و تنتج من تسرب الهيمنة والقوة في البنية الاجتماعية، فتتمثل في شكل قوة مادية وقوة على شكل رمزي يستولي على هذه الذات ويستلبها، فيؤدي ذلك إلى خيبة الفرد. وتعيش ميديا حالة الانحراف المعرفي تلك، النابعة من إدراك محو الذات الأنثوية، وتفضل حينئذ «أن تتخلى عن دورها الأنثوي وتتنازل نهائيا عن حلمها بأن تكون ميديا / المرأة السوية المحبوبة التي تحيا حياة الزواج الطبيعية، وتتمنى لو كانت قد خلقت رجلا، فتصبح عاملا فعالا إيجابيا يسعى إلى الهجوم والافتراس والمبادأة، ولو كان ذلك يصل بها إلى حد الجريمة الفظيعة» [٥٩] أليست هذه إشارة سيكولوجية لحال المرأة المخدوعة من قبل الرجل؟

هكذا تبدو المرأة في مسرحيتي «الجيب السري» و«ميديا...ميديا» بطلة مهزومة في الأولى، وماردة غاضبة في الثانية،حيث لعبت منذ البداية لعبة القتل والثأر بشكل مفضوح.

ولكن ذلك لا يعني أن (ناصر) تكرس مسرحها للمرأة، فهي لا تهتم بتكريس مسرحية خاصة بالمرأة للتعبيرعن أفكارها وعن رؤيتها للمرأة وللعالم، ولكن رؤيتها تتسم بخصوصية تذهب إلى أنه عبرالمسرح يمكن البدء من الأنا الفردية، ثم يمكن تخطيها لتصيب أنا الآخرين وفرديتهم ونظرتهم. وبعدها يتم بلوغ الذات الجماعية. إذن كلنا نمثل - بطريقة أو بأخرى - ونحاول - حسب سهام ناصر « أن نقول وأن نفعل وأن نحكي وأن نكون أوفياء لماضينا وحاضرنا، وأن نصنع مسرحا حتى تتكدس المعرفة، وتتغير الأزمنة، وتبقى كل الحكايات تكرارا للحياة الأولى أن أكون حواء،

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 303

خصوصية الرؤية

على الرغم من معالجة ناصر لواقع المرأة والغوص في عمق أحاسيسها المتراوحة بين الحب والكره والتمرد والاستسلام، فهي لا تُعَدُّ من المخرجات النسويات.. اللواتي يركزن على قضية الجندر gender وعلى خصوصية واقع المرأة، ويثرن قضايا المرأة الحقوقية والمجتمعية والسياسية، ويعتبرن أن قضية المرأة هي قضيتهن المركزية - إنما تُعَدُّ ناصر من المخرجات اللاتي يعبرن عن ذات تجمع بين الفردية والجماعية كما ظهر في مسرحية «الجيب السري» (التي حازت على جائزة أفضل عرض في مهرجان المسرح التجريبي الذي يقام سنويا في القاهرة) حيث تقول: «إننا جميعا في الأمور سواسية، والمسرح كما تعلمون، هو هوية وطن نشكل كلنا رجالا ونساء أجزاء منه، ومن خلاله يحاول كل منا أن يطرح أفكاره وآراءه، لعل... وعسى...[٥٤] حتى عندما تتجلى قضية المرأة في أعمالها ، فهي لا تنفصل أبدا عن قضية الإنسان عامة، لذلك نرى في مسرحيتها «الجيب السري» الممثلات والممثلين كلهم سواسية: كانت أصواتهم وأجسادهم وحركاتهم وأنفاسهم ونبرتهم وصمتهم صورة لشخص واحد لا هوية جندرية؛ لأنهم خضعوا، رجالا ونساء، لقدر واحد .

ربما تدل تجربتها هذه –حسب ما ادعاه بعض الباحثين _ على أن الدراما النسوية في طريقها لأن تعيد للمسرح اتجاهه الصادق نحو الواقعية ، في حين أكد آخرون أن هذا النوع من الدراما سيقوم بتحرير المسرح من التقاليد التي تقيده، ومن التحيز الذي ينزع به نحو الواقعية[٥٦]، وربما تقع تجربة سهام ناصر بين الرأيين الملتزمين باستكشاف وضع المرأة الاجتماعي والسياسي من جهة، وسيكولوجيتها من جهة أخرى، حسب ما تجسد في المونولوغ الذي عبرت فيه ميديا عن رفضها لهويتها كامرأة :

«ميديا : ليش أنا بنت، شو بدي بحالي ..
لو إني خلقت صبي مش كان أحسن ؟[٥٧] .

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 304

صيرورة الحاضر روافد الماضي وضمائر صيرورة المستقبل» [٦١] ونحو تأكيد هواجسه وهمومه، وقد مضى يتقصى التاريخ العربي الإسلامي بدقة لامتناهية لاستلهام عناصر بنية هذا النص ، فاستقى بعضه – مثلا -من «النجوم الزاهرة» للأتابكي [٦٢] وكتاب «السلوك» للمقريزي [٦٣]، بالإضافة إلى مراجع أخرى توغل في مجاهلها بموضوعية الباحث ومنهجية العالم وشفافية الفنان وحساسيته .

اختار ونوس عام ٨٠٣ من القرن التاسع الهجري إطارا تاريخيا لمعالجة المرحلة التي حوصرت في خلالها دمشق، وتخلى عنها علماؤها وقضاتها وأعيانها حرصا على مصالحهم ودفاعا عن أنفسهم؛ ليستبيحها تيمورلنك: البشر فيها والحجر. ولعل اختيار ونوس لهذه المرحلة كإطار تاريخي لنصه المسرحي، يعود إلى كونها تتلاءم وتتوافق – بمعطياتها السياسية والاقتصادية والفكرية – مع المرحلة الراهنة التي نعيشها، دون أن يتخلى عن الموضوعية في معالجة التراث التاريخي، أي معالجته في محيطه الخاص : المعرفي والاجتماعي والتاريخي، ولكنه يسعى إلى جعله معاصرا لنا بإعادة وصله بنا في مرحلة تنجلي فيها صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور من تسلط أنظمته السياسية وفسادها[٦٤] في هذا النص نلاحظ استمرار ونوس بأداء وظيفة النقد الموجه عن بعد، إن صح القول، وتسليط الأضواء على نتوءات وأخاديد، كان من الصعب اكتشافها في السابق على السمت التاريخي. إن عملية هيكلة النص تدخل مع (منمنمات تاريخية) منعطفا خاصا؛ لاستجلاء الحقائق. ولقد سعى ونوس إلى تفسير فهمه الخاص للمسرح انطلاقا من ذلك، فقد كتب مثلا في مقدمة مسرحيته (الاغتصاب) يقول: «ان إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي» [٦٥].

إذن لابد أن نؤكد أن عودة ونوس إلى التراث هي عودة نقدية، واعية، هدفها إعادة قراءة الماضي لا إعادة انتاجه. ذلك أن قراءة الماضي ضرورية لفهم الحاضر

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 305

ونواجه الأسئلة من جديد، وأن نكسر الحكاية، ونكررها ونعيد خلقها، ربما لأننا بشر ومختلفون ونحاول أن نبدع فنا» (٦٠) .

لا تنظر ناصر إلى النفس على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ، وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذي تعيش فيه شخصياتها، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت ويدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة. وفي الوقت نفسه تفضل ناصر أن يكون هناك مسرح تتكدس فيه الأزمنة ويسع لتجربتي كل من الرجل والمرأة، وتستطيع من خلاله أن تخرج من إطار الذات لتخترق حجب الجماعة وقيودها وتغوص في مشكلاتها، ولكنها في الوقت نفسه تحاول أن تكون أول حواء من جديد تواجه أسئلتها، وتنطلق من البدايات من قصة الخلق أي خلق المرأة من ضلع الرجل، لتعيد طرح الأسئلة وتلقي الأجوبة كامرأة عن كينونتها ووجودها. وذلك لن يتم في سياق الحكاية المألوف بل بكسرها وتفكيكها معا، ثم بإعادة خلقها وقراءتها قراءة نقدية تطور وضع المرأة وتغير فيه. لذلك كسرت ناصر اللغة الأسطورية باستخدامها اللغة المحكية واليومية؛ لتصبح ميديا امرأة مسرح أوريبيدس وأنوي ومسرح سهام ناصر تمثل قضية المرأة التي تشبه المرأة التقليدية المعذبة والمقهورة في كل زمان ومكان، بل هي تظل موصولة بها، ولكن من خلال رؤية معاصرة.

آلية بناء دراماتورجيا نص نائلة الأطرش******«منمنمات تاريخية»

اختارت نائلة الأطرش نص «منمنمات تاريخية» وقامت بإخراجه. وفي قراءتها الإخراجية له تمثلت في الهدف الأساسي الذي من أجله ألف سعدالله ونوس ****** هذا النص الدرامي، و بعض أعماله الأخرى. ويتبلور هذا الهدف بالسعي نحو:«تأسيس ثقافة وطنية مزدهرة ترتكز على مقومات كثيرة، وأكثرها أهمية هو : الوعي التاريخي، أي الواقع كصيرورة تستند إلى التاريخ المحلي؛ حيث تتضمن

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 306

بالمرأة، أو بالقضايا التي تتناولها الدراسات النسوية، أو تناول مسألة علاقة المرأة بالحيزين العام والخاص، حيث تقوم بعض وجهات النظر على جعل محاولات تمجيد الحيز الخاص على سبيل مساندة المرأة والكشف عن عالمها بالصوت وبالصورة. هذا مع العلم بأنه على الرغم من العزلة المفترضة على هذه الاهتمامات الخاصة بشأن المرأة، فقد حفلت دراسات المرأة في العقدين الأخيرين بمحاولات؛ لتفكيك مفاهيم الحيزين العام والخاص، وكذلك حفلت الإبداعات الإخراجية والكتابات المسرحية بالأطروحات التي تركز على واقع المرأة وحيزها الخاص. مما انعكس على تجارب الكشف عن صورة المرأة، فتضاعفت المساعي؛ لتحقيق هذا الهدف.

لكنَّ هناك عددا من المخرجات المسرحيات ما زلن ينظرن إلى الإبداع من منظور مختلف معتبرات أن قضايا المرأة هي جزء من القضايا العامة، لذلك يلجئن إلى التعبير عن العام، لعدة اعتبارات منها: تلك التي ذكرتها المخرجة نائلة الأطرش: «كوني امرأة لم تُعَانِ وضعا مأزوما - على المستوى العائلي والذاتي، وفي إطار علاقتي مع زوجي – لذلك لم أركز كثيرا على وضع المرأة، هذا مع العلم بأن وضع المرأة يعتبر من الموضوعات التي تستحق الاهتمام بها، فهي تشكل جزءا من الاجتماعي، حيث لا تعيش المرأة بسلام وأمان» (٧٠).

في هذه الحال ، نتساءل ألا يغيب عن بال الأطرش أن معالجة قضية المرأة عامة لا ينطلق فقط من المعاناة الذاتية ؟ ولكن على أهمية تأثير حالتها الخاصة، يجب ألا يغيب عن بالها أنها ربما تكون من النساء المحظوظات اللاتي سنحت لهن الظروف بتحقيق أنفسهن، ومع ذلك يمكن ألا تلغي هذه المرأة / المخرجة والفنانة اهتمامها بالنساء الأخريات، ولا سيما أن إثارة قضية وعي النساء بوضعهن كفئة خاضعة في المجتمع لسلطة الآخر ، تكشف عن تعرضهن لصور شتى من المعاناة، و تجعلهن يدركن أن وضعهن هذا لا يخضع لقوانين الطبيعة، وإنما هو من صنع المجتمع. لذلك يسهم تضامنهن مع غيرهن من النساء، في تحديد أهدافهن، وبلورة الاستراتيجيات

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 307

و أبعاده و تمزقاته. فالحاضر مازال يستنسخ نماذج الماضي بوعي و بغير وعي، و يكرر أخطاءه و إن بطريقة أخرى. يقول جابر عصفور: «إن ما ينطوي عليه هذا التراث من مخزون نفسي فعال في الحاضر، و أبنية القيم التي لا تزال تتحكم في شعورنا و لاشعورنا الثقافي، يجعل منه أقرب إلى المرآة التي لابد من أن يجتليها الحاضر؛ ليكشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها هي دون رتوش تجميلية»[٦٦].

يعبر محمود أمين العالم عن نفس الفكرة قائلا: «... بل لعلنا نجد في مسرحنا العربي المعاصر، بوجه خاص، من يختار إرادة هذه العودة إلى الماضي اختيارا مخططا في بنيته الفنية؛ بحثا عن إضاءة نموذجية للحـــاضر، أو عن مرجعيــة نقدية له» [٦٧].

يحمل هذا النص رؤية سعدالله ونوس التي تدور حول صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان في ممارسة فعله الاجتماعي، واختيار نظامه السياسي وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة؛ ليتركوه أسير الطاعة والإذعان في مجالات الفعل الاجتماعي والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية[٦٨].

توحي طبيعة هذا النص ورؤية كاتبه إلى أنه نص يعنى بالشأن العام، ولا ينزع نحو معالجة موضوع يتعلق بحال المرأة بصورة خاصة. وقررت نائلة الأطرش أن تخرج هذا النص؛ لأنها رأت أنه يتماثل أو يتطابق مع معطيات المرحلة، وتشكل مجموعة البنى والرؤى المطروحة منه هاجسا ضاغطا [٦٩]. ويبدو أن هاجسها لا يختلف عن هاجس الكاتب / الرجل نفسه ورؤيته، كما أنها تكشف عن موقف محدد يدل عليه هذا الاختيار؛ لأنه إذا كان المخرج المسرحي يختار نصا دراميا معينا فهو ينطلق من موقف فكري واجتماعي يملي عليه اختيار نص مسرحي دون آخر، ومن ثَمَّ الأفكار التي يريد عرضها، والتي تشكل في النهاية رؤيته الإبداعية.

لم يكن الدافع الكامن وراء اختيار الأطرش لهذا النص التركيز على فكرة خاصة

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 308

الزوجية التي وردت ضمن أوجه متعددة للخيانة التي أشار إليها ونوس: كخيانة الحكام للأمة، وخيانة العلماء بعضهم لبعض، خيانة المرأة لزوجها (ياسمين زوج الشرائجي وصديقه إبراهيم). وكذلك ركزت الأطرش على إظهار قصة الحب التي تجمع بين خديجة ومروان الذي يؤثر الحياة الزوجية على المشاركة في الحرب كما يقول أحمد مخاطبا مروان : «أحمد : لأنك كالنساء العجائز، لا تفكر إلا في شئونك الصغيرة وبيتك وسلامتك ... والآن طفلك»[٧٥].

لا تشير هذه التعديلات في النص إلى أن الأطرش،كمخرجة مسرحية ، قد أضافت رؤية دراماتورجية مغايرة لرؤية الكاتب الأصلي، لأنه في الأساس لا تثير هذه المخرجة قضية خاصة بالمرأة، ولا ينحصر اهتمامها في دائرة محاولات تحرير المرأة، وإنما تعتبر أن تحرير المرأة يقع ضمن دائرة تحرير الرجل والطفل، بل «والبشرية جمعاء من القمع سواء ارتبط بالنوع، أو العرق، أو الطبقة، أو التكنولوجيا، أو العسكريتاريا»[٧٦]. و لا تفرق الأطرش أيضا بين عمل المخرج الرجل أو المخرجة المرأة، وهي إذ تمارس خصوصية رؤيتها في النص أو في العرض المسرحي، فذلك نتيجة كونها فردا في المجتمع، وليس لكونها امرأة مخرجة، أي لا علاقة للجندر في تحقيق رؤيتها الإخراجية. أما معاناتها فتنتج من خصوصية المهنة التي ترتبط بشروط المجتمعات ذات مواصفات معينة، مثل مجتمعاتنا العربية التي ما زالت تفرض قيودها على الإبداع سواء كانت صاحبته امرأة أو صاحبه رجلا[٧٧]. كما أنها تتعامل معها كقضية مثل سائر القضايا (الجوع ، الفقر، السياسة ، الحرب). وهذا التعاطي معها لا يتم بهدف تغيير سياسات الموقع ، لذلك تراها حين تستخدم عبارة رؤية إخراجية، تنفي وجود قصدية مقحمة خاصة بالمرأة، وخاصة حين تبادر إلى اختيار نص من النصوص، حتى عندما يقع اختيارها على نص تكون فيه قضية المرأة قضية أساسية كنص «بيت برناردا ألبا»، وهو من تأليف فيديريكو غارسيا لوركا، وفي هذا النص ربما استخدم الكاتب شخصية المرأة وجَسّد من خلالها

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 309

الملائمة لتغيير وضعهن، وذلك بعد توفير وسائل التوعية لهن [٧١]. يذكرنا ذلك برأي فرجينيا وولف، ومفاده أن أخت شكسبير لن تظهر إلا إذا تضامنت النساء لتحديد أهدافهن وبلورة استراتيجيتهن، عندها سيتمتعن بحيز من الحرية يضم مجموعة من النساء اللواتي لديهن قدر مشترك من الوعي النسوي الذي يضمن لهن التآزر والتضامن وتبادل المعرفة والخبرة[٧٢]. وهو حيز تتمتع فيه المرأة المبدعة الكاتبة والممثلة والمخرجة والمفكرة أكثرمن سواها من النساء الأخريات، و يخولها بأن تسهم في تنمية الوعي النسوي وتطويره[٧٣].

إن الإسهام في توعية المرأة لا يشترط أن تكون المبدعة واحدة من هؤلاء النساء اللاتي يندمجن في تيارنسوي، ولكنها ربما تكون واحدة من هؤلاء النساء اللاتي يهتممن بالشأن العام، ويخصصن حيزا معينا للمرأة، ويتعاملن في أغلب الأعمال في السياق الذي يعبرن فيه عن قضية المرأة بشكل ينسجم مع رؤيتهن الفكرية والجمالية الراهنة، الآن/ هنا .

ينعكس ذلك في هذا البحث، في آلية قراءتها للنص الدرامي، إذ تعمد المخرجة أو المبدعة نائلة الأطرش إلى الحذف والإضافة ، على الرغم من أن حذف أي مشهد من قبلها لن يترك خللا في التركيب، وتقول :«قمت ببعض الحذوفات، ولكن على مستوى جملة أو مقطع فقط، شرط ألاَّ يؤثر هذا الحذف على هيكلية النص، ولا على بناء التفصيل فيه، ولا يخل بالسياق. ومن ناحية أخرى كان هناك اجتهاد بتقديم عدد من التفاصيل المتتالية في زمن واحد، على شكل المونتاج المتوازي، متوخية بذلك تقديم مجموعة من الآراء والمواقف المتباينة لفئات وطبقات اجتماعية مختلفة إزاء الحدث الواحد» [٧٤].

التزمت رؤيتها الدرامية برؤية الكاتب سعد الله ونوس. وتقول: إنها اجتهدت لتقديم بعض التفاصيل وللتركيز عليها، كتركيزها على إبراز الحوار الذي يكشف عن علاقة الرجل بالمرأة في نص «المنمنمات ..» والحوار الذي يعبر عن الخيانة

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 310

وضع المسرح النسوي بالمقارنة مع المسرح السائد لا يزال أيضا أمرا شائكا، فدخول هذا المسرح قد يكون مرغوبا فيه من قبل بعض النساء، ولكن ليس من قبل الكل، وعندما تجد النساء فرصة لعرض أعمالهن على المسارح، فغالبا ما يقال إنهن يعملن ما يعتقدن فيه» (٨٠).

فبالنسبة إلى نضال الأشقر، فإن اختيارها لهذا الموضوع لا يعني أن دافعها إلى ذلك يكمن في الانحياز إلى قضية نسوية، بل هي تحاول - مجرد محاولة - أن تفك رمز ذلك التناقض الذي ينطق به واقع هذه الجماعات التي تحول اهتمامها مؤخرا إلى القضايا المرتبطة بالنزعة الإنسانية humaniste، حيث وضعت نصب عينيها موضوعات، مثل الحرب النووية والايكولوجيا. وأعتقد أن هذا التحول في الموضوع، يعكس تحولا آخر انتقلت به النظرية النسوية من مجرد نضال سياسي ضيق الأبعاد يهدف إلى تحرير النساء من قمع المجتمع الأبوي إلى رؤية أعم وأشمل تضم اهتمامات سيكولوجية وثقافية وأخلاقية إلى جانب الاهتمامات السياسية (٨١).

في هذا الإطار، نطرح السؤال الآتي، هل تحولت نضال الأشقر من الاهتمام بالشأن العام الذي انطلقت منه في مسيرتها المسرحية؟ أو هل شاءت تخصيص حيز، في إطار هذه المسيرة؛ للكشف عن واقع تعيشه بعض النساء؟ فيبلغ بهن البوح لإشباع الرغبات الجنسية حدا كبيرا من الجرأة، في حين بعضهن الآخر يفتقد إلى هذه الجرأة، ومعظمهن غارقات في لجج الحرمان والكبت الجنسي.

تتغلغل هذه الرؤية وتتجسد من خلال ثيمة النص التي تتناول الجسد، والتي يكرسها عنوان النص والعرض «ثلاث نسوان طوال»، وقد ساد التعبير من خلال الجسد، والتعبير عنه في القرن العشرين، بحيث تحول التعبير في جزء كبير منه من التعبير الحواري المنطوق إلى التعبير الجسدي. وقد «أبدع بيكيت، إلى حدود سنة ١٩٦٠ تقريبا، عالما من الأجساد المشوهة بحيث إن شخوصه هي الضعيفة البصر أو العمياء العرجاء أو المشلولة -بل والمعقدة - إلى حد الموت : الشيء الذي يجعل حركات

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 311

السلطة الذكورية، حيث يمكن أن تكون المرأة مجرد استعارة أو رمز لهذه السلطة، وفي المقابل ربما أشار إلى واقع المرأة المقهورة والمقموعة المتمثلة بالبنات أسيرات البيت. ونقلت الأطرش هذه الرؤية الدراماتورجية – دون إضافات أو حذف، فهي لم تغير في النص لا في المشهد أو الفصل ولا في المقطع – بصيغة تقارب صيغة الكاتب الأصلي، وتعاملت معها كما تعاملت مع نص «المنمنمات ...» لكنها ركزت، في عرض «بيت برناردا ألبا» ، على قضية السلطة الذكورية المتمثلة في الأم عندما تحاصر بناتها وتمنعهن من الخروج. وحول هذه الثيمة انبنت الرؤية الدرامية العميقة في توجهها نحو النساء، إذ إنه بمجرد اختيارها هذا النص كمادة لعمليتها الإخراجية، فهذا أمر يدل على انحيازها للتعبير عن هذا الواقع المرير الذي تعيشه المرأة، فأبرزت الحوار الذي تنجلي فيه دلالات السيطرة الذكورية [٧٨] .

الرؤية الإخراجية في عروض : الأشقر، و ناصر، والأطرش.

- رؤية نضال الأشقر

«يدل إخراج نضال الأشقر لنص الكاتب الأميريكي إدوارد ألبي على أن الإخراج الحقيقي ليس إلا كتابة ثانية للنص بصريا أو مشهديا. فالمخرجة لم تغادر النص الأصلي إلا لتحرره من أسر القراءة الواحدة والجاهزة، التي سعى إدوارد ألبي نفسه إلى فرضها عبر الإرشادات الإخراجية التي أرفقها بنصه الدرامي» [٧٩] وكذلك لتجعله معبرا عن رؤيتها التي تتناول حالة نسوية معينة، من خلال العلاقة مع الشيخوخة، ومع الجسد.

في هذا الخصوص تحدثت باتريس بافيز Patrice Pavice، «عن أن النظرية والرؤية هما جزء لا يتجزأ من السياق الكلي للإنتاج المسرحي، فهما أحد أوجه العملية الكلية للتمثيل الثقافي، ولا يمكن فصل النظرية عن الممارسة المسرحية، ومع هذا فإن العلاقة بين النظرية والرؤية والتطبيق لا تزال أمرا غامضا؛ إذ نجد أن

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 312

الشيخوخة).

لتجسيد رؤيتها بصريا، ساقت الأشقر جماليات العرض الإخراجية ضمن هذا السياق، فبدل أن تتمثل بما وضعه المؤلف في إرشاداته didascalies المسرحية حين أصر على وجود الغرفة ذات الطابع الفرنسي والسرير والمرأة - الدمية حفاظا منه على العلاقة بين الواقع والوهم، فإن نضال تخطت حدود الغرفة الضيقة التقليدية جاعلة من جدارها الثالث فضاء أزرق يجمع بين السماء والبحر. وقد علت ذلك الجدار المتوهم لوحة فارغة تحولت إلى شاشة تنعكس عليها الأضواء المتبدلة باستمرار. «وبدا الجدار واللوحة كأنهما خارجان للتو من عالم سلفادور دالي. هذا فضلا عن تلك اللعبة التي تقع في حبائلها المرأة الواحدة المنفصمة إلى نسوة ثلاث . ولعبة المرايا هذه إن التحمت عكست صورة تلك المرأة الميتة التي تطل في صورة دمية راقدة في السرير، وإن انفصل بعضها عن بعض عكست تلك الصور الثلاث امرأة تنفصم بين ماض بعيد، وماض قريب، وحاضر سلبي. لعبة المرايا زج ألبي فيها الشخصيات، بل زجتهن فيها نضال نفسها جاعلة تلك اللعبة لعبة متاهية بامتياز : لا وراء هنا ولا أمام بل هاوية شاسعة، هي هاوية الزمن والذكريات» (٨٤).

استعانت الأشقر بعناصر أخرى أسهمت في التعبير عن رؤيتها بصريا، كالملابس بحيث ارتدت كل امرأة ثوبا واحدا طيلة فترة العرض وهو من قماش الساتان، من الثياب ثوبان ألوانهما فاتحة، والثوب الثالث هو للمرأة العجوز ، وهو يميل نحو السواد وقد استعمل للتعبير عن المرحلة العمرية، وفيما كانت النساء يؤدين دور المرأة العجوز، وضعن فوق أثوابهن عباءات طويلة، وعندما دخلن في لعبة تبادل الشخصيات، ولاسيما الدخول في شخصية المرأة الصبية، خلعن هذه العباءات لتبقى الأثواب التي يظهر قماشها مفاتن الجسد.

تكمل الأشقر تجسيد رؤيتها من خلال كل العناصر البصرية، فبعد الحوار والحركة الجسدية تستعين المخرجة بالإضاءة من أجل خلق جو حلمي أو نفسي يلائم

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 313

الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا» [٨٢]. وكما نرى من خلال التكرارات الواردة في الإشارات المسرحية ، في مسرحية «آه من الأيام السعيدة»، إن الجسد له إيقاعاته ولازماته، إنه أداة تعذيب خلقي مستمر وخشونة ميتافيزيقية.

آمنت نضال الأشقر بدور الجسد في بلاغة التعبير المسرحي وبأهميته، وقد عبرت نضال الأشقر عن مفهومها للأداء جسد المرأة بقولها: «كنت أحلم بتأسيس مدرسة للفنون المسرحية؛ لاكتشاف نظرية تتعلق بالجسد / الأنثوي /جسد المرأة في مجتمعنا، مستعيدة ما تختزنه ذاكرتي من صور للحركات الجسدية التي كانت تقوم بها المرأة في الضيعة، وهي تقطف الزيتون، أو تعمل في الأرض، أليست هي الحركات حرة توحي بالانطلاق والانعتاق» [٨٣] .

وفي عرض «ثلاث نسوان طوال» كانت وسيلة الأشقر والممثلات الثلاث الأساسية لا بل الوحيدة لتجسيد هذه الثيمة، هي الجسد، اعتمدت الأشقر على لغته، معتبرة إياها الوسيلة التي هي أبلغ تعبيرا عن العناصر الأخرى، خاصة إذا كانت هذه اللغة تتجسد في تجلياتها الحياتية، أو في بعدها الاستعمالي ..

لقد مر الجسد في هذا العرض بعدة مراحل، أهمها تحريره مما تكدس عليه من أدوات التنكر والتمويه، وتطويعه لتحقيق التواصل غير الكلامي، والنظر إلى الحركة وإيقاعها. وطال هذا التعبير ليس فقط تشوه الجسد ببسبب الشيخوخة، وإنما بسبب التشوهات والإعاقات التي تصيبه، وتمثلت هذه التشوهات، عندما طوعت كل من الممثلات الثلاث جسدها بليونة، لا سيما لدى تشظية المرأة العجوز إلى ثلاث شظايا تجسد كل واحدة منها مرحلة عمرية، يتناوبها الصبا ومنتصف العمر والشيخوخة، تجسدها الممثلات من خلال تعابيرالوجه التي تشي بمواصفات كل مرحلة؛ إذ تكشف تقاسيم الوجه وعضلاته وتعبيراته عن شخصية امرأة شابة، وما يصاحب ذلك من تغيير الطبقات الصوتية التي تتلاءم مع شبابها، وصباها. وكذلك ابنة الخمسين، والمرأة العجوز، أي لدى انتقالها من مرحلة عمرية إلى أخرى (من الصبا إلى

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 314

يمكن إمساكه دائما؟» [٨٥] وتخوف المرأة من تقوقع الجسد ومن الشيخوخة له تأثير سلبي مضاعف؛ لأن المرأة تاريخيا تختزل إلى جماله، وفي هذا الاختزال تحرم المرأة فرصة عيش كيانها بكل أبعاده وتنوعه وتناقضه. إن الاختزال هو اختصارللوجود إلى صفة محببة، أو منفردة، اختصار المرأة إلى موضوع مرغوب فيه، أو «موضوع يستقطب كل التناقضات الذاتية عندالرجل» [٨٦] ولاسيما «أن جسد المرأة كان ولايزال مادة غنية للتشريع وتحديد الممنوع والمسموح من تحركات الجسم وتعبيراته ومتطلباته، تبعاً لأنماط مقبولة اجتماعياً، أي، تبعاً لأنماط مصلحة المتسلط الذى يمتلك هذا الجسد»[٨٧]. لذلك فإن الاختزال ينحسر دوره وتتجاوزه المرأة عندما تعي المرأة أنه «عندما يفلت الجسد ويعبر عن طاقاته ورغباته بحرية يفلت الإنسان من التسلط والقهر» [٨٨].

فضلا عن المفهوم الشكلي والجمالي للجسد، هناك مفهوم آخر على المرأة أن تحافظ عليه ، مفهوم عنده تتقاطع المفاهيم الأخلاقية الذكورية. ونعتقد أن الأشقر من خلال رؤيتها الإخراجية في هذا العرض، ركزت على أهمية تحرير هذا الجسد من القيود الاجتماعية والمفاهيم التي عملت السلطة الذكورية على ترسيخها في المجتمع العربي .

- رؤية ناصر

بعدما اطلعنا على رؤية سهام ناصر الدراماتورجية، تبين لنا أنها مغايرة لرؤية الكاتب الأول والأساس للنص المسرحي «ميديا». وفي عملية الإخراج جسدت ناصر رؤيتها الفنية الدراماتورجية من خلال جماليات العرض، فركزت عليها بواسطة الإضاءة أو السينوغرافيا أو المؤثرات السمعية أو الملابس والأزياء، وجعلت المرأة تشغل حيزا كبيرا في أثناء الصياغة الجمالية لرؤيتها كمخرجة. فعمدت إلى كسر تابو اللغة الأسطورية وقدسيتها، واستعاضت عنها باللهجة العامية، ثم استخدمت

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 315

لعبة المرايا التي تلعبها الممثلات الثلاث، أو التي تؤول النص في المسار الذي تريده المخرجة : في الحوار الجماعي تسلط الإضاءة على النساء الثلاث مجتمعات، ولدى إظهار دور كل واحدة منهن، تستخدم إضاءة يخال إلى المشاهد أنها تؤطر مكان كل شخصية وتسيجه؛ لتفصله عن مكان الشخصية الأخرى؛ ولتعزلها عن الشخصيات الأخرى. إلى جانب ذلك استخدمت الإضاءة أيضا، للتعبير عن الانتقال من حالة إلى أخرى، بحيث انعكست ألوانها على النافذة (الشاشة) المعلقة في عمق الخشبة. وعلى صفحة هذه النافذة -الشاشة- غمرت الأضواء والألوان الجدار والفضاء المسرحي ككل، وقد تنوعت مستويات إنارتها ما بين الساطعة والخافتة، وتنوعت ألوانها بين الصفراء والزرقاء مرافقة حالات الشخصيات والتحولات الداخلية التي تعيشها.

ثم استخدمت سينوغرافيا ذات طابع حلمي رسخته الإضاءة، مستخدمة مايشبه المروحة اللونية التي تنتهي في قوس قزح يلف السماء والبحر، أي الجدار الثالث المفتوح على الأفق البعيد. أما النافذة التي بدت أقرب إلى الشاشة فمثلت حالة التوق إلى الحرية؛ إلى الفضاء المشرع، إلى الزمن اللامحدود.

ملخص القول: إن الأشقر اختارت هذا النص وفي الاختيار موقف، وموقفها هنا يطول علاقة المرأة مع جسدها، وتعود هذه العلاقة إلى حداثة المسرح مع بيكيت، وأرتو، وألبي، وهي تتجلى في الجسد الذي يجعل الكائن موضع تساؤل عنيف، كما أنه يبرز في نطاق دورانية مقلقة هي نقطة البداية والنهاية لكل ميتافيزيقا. لهذا ينحصر البعد الفلسفي لنتاج هؤلاء في موضعة الاستلاب على مستوى قديم في صورة الجسد، وعلى إدراك هذا الاستلاب في نطاق العلاقة التي يقيمها الإنسان - سجين خداع الخيال - مع جسده، وقد طرح فرويد هذه المسألة في كل أعماله، وهي أن «الجسد يظل على الدوام من قبيل الخيال بالنسبة إلى الذات فكيف لها أن ترصده وهو الحاوي والشكل الخارج من الكائن، مع أنه صديق النكبة وحاضر إلى الأبد، ولا

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 316

التأثير الفني والفكري الذي يحدثه العرض باعتماده على اللغة المسرحية الحقيقية (البصرية والسمعية) التي شغلت فيها المرأة حيزا كبيرا ومساحة واسعة [٩٠].

صممت ناصر الديكور، واستخدمت القماش الأبيض والأحمر لصالح جمالية العرض ودراميته. ووضعت شاشة بيضاء احتلت جانبا من الخشبة؛ لتؤدي أكثر من وظيفة : انعكست على جزء منها صور لخيال الظل كانت تتراءى من خلفها كأطياف أو شخصيات طفيفة. وكانت هذه الشاشة أشبه بالمرآة الرمزية التي تقف ميديا أمامها لترى نفسها أو لتبصر نصفها الآخر (جيسون) ، فتلتحم به وتغرق فيه غرقا رحميا. وبدا ذلك الغشاء كأنه يفصل بين الحقيقة والوهم، بين المسرح والكواليس، بين الضوء والظلمة. ولعل الممثلين يلتصقون بالقماشة التصاقا ويتحركون تحركا رمزيا وتعبيريا صاغت منه ناصر جمالية العرض وتعبيره الدرامي.

اعتمدت ناصر في عرضها المسرحي على سينوغرافيا ******* تنطق بلغة مشهدية، تبرز رؤيتها الفكرية في هذا النص / العرض .. وتبدو قدرة السينوغرافيا واضحة وناضجة حين يتحكم المصمم في إيقاع العرض (دخول ميديا وخروجها) في فعل ينطوي على المجازفة المأساوية في تجلي الحوار، وتغيير المناظر واستعمال الأدوات المختلفة. وواكبت هذه العناصر المرئية والمسموعة حالات ميديا وملامحها المتغيرة الناتجة من الانفعال الداخلي والخارجي ونغمات الأداء المختلفة، وصورة ميديا الصامدة أمام كريون / بجسمه الكبير الذي كبرت ناصر حجمه وقياساته الجسدية؛ للتدليل على هذه السلطة التي تواجهها ميديا مواجهة قاتلة .

وما دامت السينوغرافيا فعلا لازما بالمعنى البصري ، فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن في هذا العرض، حيث ترتبط بنية مسرح أوريبيدس بجغرافية الأمكنة الداخلية في المسرحية، فتواجه التشرد والضياع وهجر منزل الأهل ، واللجوء إلى الغابات. وفي الداخل، أي في علاقتها الخاصة مع زوجها تقوم بفعل يوازي حركة البطل المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت .

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 317

عناصر مشهدية؛ لتجسد من خلالها تشظية ميديا؛ لتعرضها بصريا على الخشبة المسرحية.

كما لجأت إلى التوفيق بين جمالية العرض وحركيته ودراميته، لتخلق حالا من التوازن بين الرؤية المأساوية والتأويل المشهدي، واستنطقت سهام ناصر تفاصيله (الإضاءة، الأزياء، الموسيقى ...) لكي تتواءم مع حالات ميديا وحركاتها وشخصيتها المشظاة: حيث ظهرت ميديا ظهورا نديا للملك كريون ومشابها له في آن. وفي مشهد آخر ظهرت ميديا المرأة / الأم. وفي مشهد ثالث ظهرت ميديا الحية المتمردة والمؤذية. عبرت ناصر عن هذه الحالات والوجوه لميديا من خلال السينوغرافيا، بحيث إنها لم تترك تفصيلا إلا ووظفته؛ ليؤدي أكثر من دور.

وكان للرقص الكوريغرافي الذي صممته الممثلة رويدا الغالي دلالاته المتلائمة مع تشظية شخصيات ميديا: إذ ظهرت ميديا التمرد والقتل ميديا / قرينة الحية التي التوت في رقصها التواءات توحي بسماع فحيح الأفعى، كما خططت لها رويدا وسهام ناصر، وكأنهما في هذا المشهد البصري جعلتا المتلقي يهيم في علامات الحركة الجسدية، ويتقصى المعاني من دلالاتها المعقدة، والتي برزت في مواقف محددة في العرض، وتحديدا في مشهد ميديا المرأة المتمردة. وفيه تبدو الغالي قادرة على تفعيل المشاعر و وتهييج الحالة النفسية، باثة مؤثرات تلون المشاعر، فيبرز شيء ما في الصوت وبريق العينين ولكنه ليس موحدا. وتبدو حركتها كسلسلة من الأبنية الدقيقة والعلاماتية القادرة والفاعلة في هذا العرض الجسدي، حيث تتواءم الحركة الراقصة بالاشتراك مع متطلبات علامة المسرح، ترسل انفعالات ومشاعر تحددت ملامحها وأبعادها بتعبير الوجه والجسد اللذين ظهرا من خلال الأداء الصوتي (فحيح الأفعى) المرافق لالتواءات الجسد وتمايلاته الحلزونية. وترادفت حركة الجسد مع الديكور وعلاماته [٨٩] الذي تكون من إشارات دالة مؤدية إلى معان مقصودة ومؤثرة ومجسدة للنص المعروض. ومن ثَمَّ أسهم هذا الديكور في إضفاء

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 318

مما يعني أنها لم تضف إلى هذه المنمنمة ما هو مختلف عن بنيتها وشكلها الهندسي، بل استغلت هذه المنمنمة كشكل للديكور، وكأنها أرادت من وراء ذلك الالتزام بمكونات النص وترجمتها مشهديا في السياق الذي لا يخالف هدف النص الأساسي، ولا يختلف عنه. لذلك أبرزت السينوغرافيا والديكور والملابس والمفاصل الموضوعة أساسا في النص. وفي هذا النص كان بالإمكان اللعب على عنصر الشخصيات التي تتقاطع وتتقابل وتتشابك أحلامها ورغباتها، ولعل مسرحيات ونوس لم تعرف مثل هذا العدد، بل لعل ما يسترعي الانتباه، فرادتها وكثافة عوالمها الداخلية وتمركز الأحداث حول «أنا» واحدة. الأنا هي مركز الثقل في المسرحيات الأخيرة بعامة ولم تعد «الأنا» تعلن عن وجودها بخفر، بل هي الآن ترفع صوتها عاليا. وبالمقابل فإن التشخيص، وهو المصطلح الأثير لدى سعدالله ونوس ، يطل عبر قاعدة المباعدة بين الممثل (المشخص) والشخصية التي يجسدها[٩٢]، لكن شخصيات «المنمنمات» كما جسدتها الأطرش تبدو كشخصيات تاريخية ذات حضور فعلي ومحتمل، يمكن العثور عليها في الماضي والحاضر أيضا، قد تعاملت معها الأطرش كمجموع سلوكيات ومواقف الشخصيات المختلفة إزاء الحدث المعطى والصراعات التي تعتمل فيها، فقدمتها بعيدا عن النمطية، ولكنها في الوقت نفسه غير مفعمة بالتفصيلات النفسية والواقعية، ومن ثَمَّ جعلتها تتحرك خارج القوالب الجاهزة، ففيها تعتمل صراعات وتناقضات [٩٣].

إذن ابتداء من تعاملها مع النص والممثلين وعناصر العرض الأخرى، يبدو أن نائلة الأطرش لم تتجه بهذا العرض نحو التركيز على المرأة، إما لأن النص وما يحتمله كرؤية وبعد فكري لا يحتمل ذلك، وإما لأنها أرادت أن تسير وفق رؤية الكاتب سعدالله ونوس، على الرغم من أنها تستطيع أن توسع هامش التطرق إلى واقع المرأة وموقعها في هذا النص، فمثلا في المشهد بين خديجة ومروان، تقول الأطرش: «إن الثيمة الأساسية في هذا المشهد تقوم على ثنائية الرحيل/البقاء، هنا اختزلت الفعل

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 319

استخدمت ناصر كل هذه العناصر لإبراز واقع ميديا وحالاتها التعيسة والمتمردة والساخطة. ولكن لا يعني ذلك أن سهام ناصر، بإظهارها لقضية ميديا وتجسيدها لها والتركيزعليها، قد التزمت، عن طريق الإخراج، برؤية نسوية تبرز حالة المرأة فقط، ولكنها ركزت من خلال هذه الرؤية أيضا على معاناة الرجل أيضا، ففي عرض آخر لها كعرض «الجيب السري» وضعت المرأة والرجل على مقاعد على شكل مدرجات، وألبستهما لباسا موحدا، وبدت أشكال الرجال والنساء متشابهة لا بل موحدة، وكذلك أشكالهم، فلا ملامح خاصة بالرجل تختلف عن ملامح المرأة: الكل متساوون في الملامح و في الجلوس على المقاعد؛ لأن الكل متساوون في المعاناة والقهر، نتيجة الحرب التي دمرت الإنسان.

رؤية نائلة الأطرش :

حافظت نائلة الأطرش في عرض «منمنمات تاريخية» على انسجام بين المدلول اللغوي للمنمنمة ومدلوها الجمالي / البصري. فالمنمنمة بماهي لوحة جدارية تفتقد المنظور والبطل المحوري، وتتساوى بأهمية تفصيلاتها، وبالتساوق العالي بين عنوانها، وبين تكنيك كتابة المشاهد التي بشكلها المتتالي وبتراكبها تعطي النص البعد والعمق.

ففي عملية الإخراج انطلقت الأطرش من مفهوم المنمنمة، فجاءت على شكل لوحة خلفية في عمق المسرح، مقطعة إلى فتحات متعددة ومختلفة المستويات: كل تفصيل على حدة، يتم في إحدى هذه الفتحات، عن طريق إضاءتها وتعتيم الفتحات الأخرى، وفي لحظات تالية يمكن إضاءة مجموعة من الفتحات في آن، بحيث يمنح المشاهد الإحساس بهذه المنمنمة [٩١] استخدمت الأطرش هذه العناصر في تصميم الديكور وتنفيذه، ثم وظفت العناصر السينوغرافية التي باستطاعتها أن تسهم في التعبير عن رؤيتها كمخرجة من خلال المنمنمة / المكون الأساسي لبنية نص العرض.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 320

.. في هذا المكان خلقت علاقتها مع العرض وانجلت خصوصية رؤيتها، لا سيما عندما ملأت البركة بالماء، وجعلت الفتيات يغطسن فيها؛ ليطفئن عطشهن وتوقهن إلى الانعتاق والتحرر.

كما وضعت بعض القضبان الحديدية التي تدل على السجن، وعلى أمكنة التلصص في العلاقة مع الخارج. فالبنات محكومات بحركة لا تتجاوز حدود المنزل المرسومة لهم في الداخل. وبرعت الأطرش في وضع القضبان /الحاجز بين الممثلات والمتفرجين، وهي بهذا العمل تشير إلى التفرقة في الفضاء بين ما يدور في الداخل وما يدور في الخارج. وتحمل هذه التفرقة في طياتها كذلك عددا من الاعتبارات الثقافية والاجتماعية، حيث يتحدد دور كل من المرأة والرجل عادة عن طريق الارتباط بما يجري بالداخل أو الخارج، فتختص المرأة بالبيت عادة ، في حين يظل عالم الرجل هو العالم الخارجي. وترتبط هذه الفكرة -حسب فوكو- بفكرة الحماية التي تعطي البعد المساحي داخل العائلة الواحدة . وبعد ذلك تكتسب فكرة الحماية، وارتباطها في المكان، البعض من المعاني الرمزية حيث يظل فضاء المرأة داخل الدار ويبقى فضاء الرجل بالخارج [٩٦] .

تركت الأطرش الأم لتمثل السلطة الذكورية التي تحرس المكان، وتمنع البنات من الخروج. فالأم / السلطة الذكورية، هي خزان الموروث الذي ينقل القيم الأخلاقية ويحرسها ويحافظ على نقلها بالتربية من جيل إلى آخر . وقد جسدت الأطرش الأم كشخصية ضخمة وكبيرة، تعابيرها القاسية كانت تتلاءم وتنسجم، لا بل تتشابه مع تعابير الصورة المعلقة على الحائط، وهي صورة الأب الحاضر/ الغائب. ويتمثل حضوره من خلال حضور العادات والنظم القامعة واستمرارها من خلال تناقلها عبر سلطة الأم التي تعيد إنتاج القمع وتمارسه على المرأة الأخرى.

جسدت الأطرش هذه العلامات من الرموز والإشارات السينوغرافية التي استخدمتها مشهديا في العرض؛ لتؤكد من خلالها خصوصية رؤيتها الجمالية

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 321

الكلامي، واستعاضت عنه بمعادل بصري هو الصرة، التي هي في الوقت نفسه غرض مسرحي، له وظيفته الدرامية (الرحيل). إن ترك الصرة مفتوحة أو إغلاقها أو المراوحة بحالة بين الاثنتين من قبل مروان يحدد موقفه من عملية الرحيل وقراره النهائي» [٩٤].

على حين نراها في صياغتها المشهدية لمسرحية أخرى هي«بيت برناردا ألبا»، قد اختلفت رؤيتها عن رؤية الكاتب، فاستبدلت بالتحليل التقليدي الذي يتم عادة في إطار الحبكة والشخصيات، التحليل الجديد الذي يقوم على الفضاء المسرحي، ويؤدي إلى فهم الإطار الفلسفي، ورؤية العالم داخل العمل بصورة مباشرة. ولكي نأخذ في تحليل عمل من الأعمال من هذه الزاوية الجديدة بدلا من البحث في أسباب الحوادث أو في شخصية الأبطال، فإنه من الضروري القيام بإجراء عدد من التقسيمات، والتوصل إلى عدد من المصطلحات الملائمة، مثل فضاء المسرح الذي يعبر عن جانب من الجوانب المعمارية، ويجري فيه العرض المسرحي الذي يقتضي الفضاء المعين الخاص به[٩٥] .

وفي هذا العرض يتكون الفضاء المسرحي الذي جرت فيه الأحداث كما وردت في النص الدرامي، والذي صاغته الأطرش من عدة عناصر، منها: الإخراج وتصميم الحركة وتنفيذ المشاهد والمناظر والإضاءة والتمثيل، بالإضافة إلى فضاء المسرح نفسه، فقد جمعت الأطرش كل هذه العناصر لتؤلفه(فضاء عرضها). وحافظت على أن يجري العرض في إطار بنيته الزمكانية، وذلك حتى يتحدد المنطق الداخلي لنص مسرحية «بيت برناردا ألبا». وأرادت أن تكشف عن جوانب لم يكشف عنها النص الأصلي بدقة، بل كان مرموزا إليها ببعض العلامات: فلإظهار علاقة المرأة بالسلطة الذكورية استغلت الأطرش البنية المعمارية لبيت عربي، وبالتحديد باحة المنزل التي يحيط بها عدد من الغرف، وتتوسط الباحة بركة ماء، يحيط بها المتفرجون. كما استخدمت المكان الدائري الذي خلق مناخ السجن للمتفرج والممثل

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 322

الموضوع لا ينطبق على سهام ناصر التي لم تلتزم بثوابت العرض ولا بالنص الدرامي، وأخضعت رؤيتها الجمالية لمرتبتي الاحتمال والضرورة، واشتغلت على فلسفة الخيارات المشهدية والضوئية، وبات مركز التركيز لديها على عدة عناصر شاءت، من خلالهما، أن تبرز حال المرأة في عرض «ميديا...ميديا».

كما أنه من المحتمل أن تكون كل من الأشقر و الأطرش قد وعيتا، أيضا، أنه إلى جانب إبراز جماليات المسرح كمخرجتين / امرأتين ،يفترض أن تكشفا عن البعد الفكري الذي يطرح قضية خاصة بالمراة، أو يركز على جانب أساسي من حياتها. وتجسد الأشقر هذا البعد من خلال رؤيتها لواقع المرأة وخوفها من سن الشيخوخة، وحذرها الدائم من التعرض لصيتها (وكل ذلك يتأطر ضمن العلاقة مع الجسد). كما تجسد الأطرش هذه الرؤية المناصرة للمرأة عرض «بيت برناردا ألبا»، وينجلي ذلك في وقفة المرأة المتسلطة التي أبرزتها نائلة الأطرش، وتعمدت أن تظهرها كمصابة بحالة اختناق ...

لكنَّ كلا من المخرجات الثلاث ما زلن يحفرن في وعيهن ليبلغن المدركات الجمالية والفلسفية التي ترتبط بكيان المرأة / المخرجة، ووجودها وجهودها التي ما زالت في الأطوار الأولى من تجربتها المسرحية. فهي امرأة مثل سائرالنساء لم يعل شأنها في الأساس، ولم تعترضها مراحل التطور نفسه وأنماطه منذ البدايات الأولى، بالإضافة إلى أن الاضطهاد السياسي الذي تعرضت له يختلف تماما عن الاضطهاد الذي مورس ضد الرجل. كما تعرضت لأحداث طبيعية تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تعرض لها الرجال. إذن ثمة اختلافات في الخبرة والتجربة بين الرجل والمرأة ربما تؤدي إلى ولادة ثقافة خاصة بالمرأة تختلف كليا عن ثقافة الرجل، بيد أن النساء قد تشربن كثيرا من سمات الثقافة الأبوية [٩٩].

يمكن لهذه المخرجة التي تخوض غمار مهمة الكشف ، أن ترغب في الاشتراك أو الارتباط بعملية التأمل والابتداع أي الرؤية والصنع، وهي المرأة التي تستطيع أن

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 323

القضبان والشكل الدائري للمنصة، والماء)، وتحمل في داخلها دلالات تكشف عن واقع المرأة المقموعة، وقد أشارت إليها الأطرش بإيحاءات إبلاغية تتضمن الاهتمام بهذاالواقع الذي يصور المرأة بصورتين: صورة المرأة /السلطة/ الذكورة الأم، ثم صورة المرأة المقموعة / الابنة.

الخاتمة

تخوض الأشقر و ناصر والأطرش تجربة إخراجية تتمتع بخصوصية رؤية الوعي الجمالي الذي يتلاءم ورؤيتهن الدراماتورجية. وعلى أثر دراستنا لهذه الرؤية من خلال العروض المسرحية الثلاثة السالفة الذكر، رأينا أنها لا تصب في خانة الفن الخاص بالمرأة، ولكنها تجارب تخاض للتعبير عن واقع المرأة؛ لأنه – وحسب سهام ناصر– أن تصنيف الرؤية الإخراجية المسرحية التي نقوم بها بالنسوية، أومحاولة إبداع وتأسيس فن مختلف عن الإنتاج الفني الذي أنتجه الرجل هما أمران يحتاجان إلى امتداد هذه التجربة في عمق تاريخي للعمل المسرحي، ويتطلبان تراكما مسرحيا حتى توازي تجربة الرجل المتراكمة، منذ بدايات مزاولته وممارسته للفعل وللعمل المسرحيين [٩٧] ، وبناء على ذلك لقد أقام علاقة تأسيسية بالمسرح. فالرجال – على حد قول باسنيت – : «هم وحدهم من تصوروا ديكورا للخشبة، بل وخططوها وحددوها، وهم أيضا من يكتبون نص المسرحية، ويوجهون العرض، ويفسرون مغزى الفعل المسرحي، والرجال أيضا هم من ينزلون العقاب على أي امرأة تغتصب حقا في أن تؤدي دورها بطريقتها، أو ترتكب أعظم خطيئة لو ادعت حق إعادة كتابة النص، وأشكال العقاب الرجالية عديدة: سواء بالسخرية أو الإقصاء أو النبذ» [٩٨].

الرجال هم أسياد الدراما والعرض، وأصحاب الرؤية الفنية؛ لذلك يقتصر الأمر– عند أغلب المخرجات –على الوعي الجمالي والإدراك الحسي الموازي بصريا لمتغيرات العرض وثوابته، بدون أن تتمكن المخرجة من أن تغير فيه. ولكن هذا

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 324

الأشقر هذا التغير عندما كشفت عن مصير الجسد في سن الشيخوخة وخوف المرأة المستمر والدائم من بلوغ هذه المرحلة حيث يتشوه شكل جسدها، وكذلك أصاب عرض ناصر بهذه التغيرات، حيث تم التعرف إلى هذه الذات – على مستوى دراماتورجيا النص –عندما انتقلت بالشخصيات التي كانت دوما بعيدة عن الأنظار إلى دائرة الضوء، وهذه الشخصيات في أغلبها نسائية. وبذلك التحول سلكت مسار الدراما النسوية التي تأخذ على عاتقها ممارسة عملية البوح والتعبير عن المرأة في الدرامات التي كتبتها نساء أو صاغت رؤيتها الدراماتورجية، تلك المرأة التي درج المجتمع الأبوي على تهميشها [١٠٢] . غير أن هذه المرأة كانت مغيبة، نسبيا، لدى نائلة الأطرش لصالح إبراز شخصيات أخرى تلعب دورها في ثيمات مختلفة كما في «منمنمات تاريخية» حيث كان السعي دوما إلى إبراز بعض المفاهيم والكشف عن علاقة المثقف بالسلطة، وإبراز مسألة النقل والعقل وغيرها .

من الطبيعي إذن أن تخضع هؤلاء المخرجات الأشقر و ناصر والأطرش كبعض النساء المخرجات للثورة الفنية النسوية، فهن ينتزعن حقهن بالحرية باستكناه موضوعات وقضايا جديدة تتيح للتقليد الأنثوي أن يجد اتجاها صحيحا يسير وفق هواه. ليس ذلك فحسب، بل إن تحقير التجربة الأنثوية والإصرار على أن النساء لا يتناولن في أعمالهن سوى شئون العالم الحقيقية يعد هو الآخر -بمثابة معول يهدم التجربة النسائية [١٠٣] سواء كانت نضال أو سهام أو نائلة أو غيرهن فإن هؤلاء النساء يناضلن؛ لتحقيق هويتهن التي لا تتنافى مع مفهوم الجماعة التي تضم كلا الجنسين.

وعبر الإخراج المسرحي يمكن أن تحقق المرأة هذه الهوية، لا سيما أن مفهوم الإخراج وراءه دوافع كتلك التي ذكرتها لينا الصانع قائلة: «جئت إلى الإخراج بدون أن أحلل الدوافع، ربما كانت هناك رغبة دفينة في اللاوعي بأن أمتلك سلطة وللمخرج سلطته، وتمنحني أن أكون صاحبة قرار، أو رؤية أو موقف محدد، ولكني

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 325

تتكيف بدرجة كافية؛ لتنتقل من مرحلة التفكير إلى مرحلة الابتداع، وهي التي تستطيع أن تعطي شكلا للأشياء غير الظاهرة، أي إنها تقوم جماليا بصياغة مشهدية تكثف التركيز على المرأة وتفجر مكنوناتها.

والملاحظ أن المخرجات نهضن بعروض ثلاثة تدرج بدون شك ضمن ما يسمى بمسرح الحواس. فطيلة العرض، ومن خلال توظيف الأدوات السينوغرافية والكوريغرافيا والديكور، تعتمل الحواس وتخلق عالما دراميا في المتخيل إلى جانب العرض، وهوعرض نسمع فيه هشاشة العظام من جراء تقوقع الجسد، ونشتم فيه رائحة الدم، ونسمع فحيح الأفعى، ونحس بالماء يثلج صدرنا، كما أطفأ تعطش فتيات بيت برناردا ألبا للحياة والجنس.

تنطبق مقولة لاكان [١٠٠] على هذا النوع المسرحي، وهو يعتبر أن العين تقرأ وتسمع ويدخل ذلك في قضية التحديق الذي يبقى المكون الأساسي في قيام الأنا كفرد، ويهيئ لها العبور من خلال اللغة إلى النظام الرمزي والاجتماعي والثقافي، ولئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر والتحديق، فإن بعض أتباع النقد النسوي ذهبن إلى أن اللمس وليس البصر هو المكون الأساسي لهوية الأنثى الأولى (الجيب السري).

فتركيز الأشقر و ناصر والأطرش على صناعة مسرح الحواس واهتمامهن به يشير إلى غايتهن في إظهار المرأة بكل كيانها وأحاسيسها، إضافة إلى ما يقمن به من البحث عن الوعي والوصول إلى الإحساس بالهوية الجماعية والفردية في عالم متسق. فهن يحاولن طرح صورة بديلة ،تتشابه مع ما يطرحه المسرح النسائي عادة حين يتساءل عن شرعية افتراض أن هناك ذاتا يمكن التعرف عليها، وهي ثابتة لا تتغير [١٠١] . وتتجلي سمات هذه الذات من خلال تحديد لغة الأنثى ومعالمها أوالأسلوب الأنثوي المتميز ، في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة، وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية، وقد أصاب عرض

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 326

التقليدية المتفق عليها، أوتبدع ما هو طريف وحديث حتى تعبر عن رؤيتها، فهناك مخرجات مسرحيات يفضلن الالتزام بأسس كانت موضوعة أساسا، وبقواعد ثابتة لا تزيح عنها، ولكنها يمكن أن تبدع وتطرح رؤية خاصة بها. ولكن هل ينطبق هذا الكلام على المخرجة نائلة الأطرش التي تماهت مع ما وضعه المخرج والكاتب، وانطلقت في رؤيتها الجمالية من البنية الموضوعة أساسا، ومن الرؤية الدرامية التي تتوافر في النص الذي كتبه مؤلف، وهل ينطبق أيضا على كل من نضال الأشقر وسهام ناصر اللتين وظفتا رؤيتهما الجمالية في سياق يتفاعل وينسجم مع رؤيتهما الفكرية مستعينتين بالجماليات والأسس التي وضعت من قبل الرجل المسرحي ؟

إذن يتبين لنا أن نائلة الأطرش تماهت في رؤيتها الفكرية في نص «المنمنمات ...» مع رؤية سعدالله ونوس، وكذلك في رؤيتها الإخراجية التي اعتمدت في إنجازها على القواعد الإخراجية التي وضعت قبلا، ولقد قامت بهذا العمل الإخراجي، وهي تكتفي بالقيام بعمل إبداعي مسرحي، دون الالتفات إلى أي تصنيف جندري لأعمالها المسرحية، وهي لا تأبه إلا لخصوصية مسرحية إبداعية وليس خصوصية نسوية .. في حين نرى أن سهام ناصر أنجزت إبداعها المسرحي، وخصصت حيزا كبيرا للمرأة ولقضاياها ومعاناتها الخاصة في أعمالها، ولا سيما «ميديا ...ميديا»، وكذلك المخرجة نضال الأشقر، في «طقوس التحولات والإشارات» و« ثلاث نسوان طوال ». ولكنَّ كلا منهما الأشقر وناصر اهتمتا بالبحث عن خصوصية إبداعية إخراجية ودرامية معا.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 327

تعاطيت مع الإخراج بأسلوب علمي، وجعلتني التصورات العلمية والمدارس والمذاهب التي درسناها بلحظة من اللحظات لا أشعر بأنني أتحرك ضمن منظوره هو كرجل أو ضمن رؤيته » [١٠٤] .

لكن هذه الرؤية التي توافرت في عروض المخرجات تراوحت بين الذكورية والنسوية فبعضهن رأى الأمور بعين الرجل، وبنفس الأسلوب والمدارس الفنية العلمية والأصول والقواعد، ابتداء من المسرحي الإغريقي أسخيلوس الذي كان من أوائل الذين وضعوها، وها هي ذي المخرجة تتحرك ضمنها وتخضع لأسسها، أو تلتزم بها دون أن تبحث في خصوصية جندرية / نسوية لهذه الأشكال أو الأسس المسرحية. تقول المخرجة نائلة الأطرش: إنها لم تفكر يوما في قواعد خاصة بها كامرأة / مخرجة لأنه ليست هناك قواعد مسرحية خاصة بالمرأة، ولكن هناك رؤية خاصة بها. وهي لذلك لم تنزاح في إخراجها لعرض «المنمنمات ... » عن رؤية كاتبه سعد الله ونوس،في حين اختارت الأشقر نصا يعبر عن واقع المرأة ويثير قضية نسوية مهمة، وكذلك ركزت سهام ناصر، من خلال الرؤيتين دراماتورجيا النص والرؤية الجمالية، على إبراز ما يتعلق بالمرأة وأحاسيسها ،فأضافت إلى نصوصها وحذفت ولا سيما نصيها «الجيب السري» و«ميديا... ميديا». والأمر يبدأ من اختيار النص، لأن وراء هذا الاختيار يكمن موقف محدد. فنائلة تعتبر أن اختيارها لنص ونوس كان من منطلق البحث في مدى تمتعنا بمقدرة على فتح حوارات فيما بيننا، سماع الآخر والاعتراف به، فهي ترفض أن تغرق في ذاتها كامرأة، فتخضع هذه الذات للأنا الأعلى ، وعندها لا يكون الفن والأدب والفلسفة إلا محاولات لخلق عالم جديد مبني على حرية الإنسان، حرية الفرد المبدع [١٠٥]، ومع ذلك ليس هناك من يحول دون أن يتم عبر المسرح مثلا، البدء من الأنا الفردية، ثم يتم تخطيها لتصيب أنا الآخرين وفرديتهم ونظرتهم.

ولكن هذا لا يعني أن المخرجة المسرحية ينبغي ألاَّ تلتزم بكل التفاصيل الجمالية

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 328

١٩- Joan Scott , Experience in Critical Inquiry , 7 Summer , 1991, p19.

* - الدراماتورجيا في بداياتها الألمانية تطلق على من يؤلف الدراما، ومع انتشار المدلول الألماني تطور معناها وشملت إضافة إلى المعنى الأول الشخصي الذي يهتم بالعرض وغالبا ما يكون مرتبطا بالمخرج . وتقع هذه التسمية أحيانا عندما يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النص انطلاقا من تدريبات الممثلين الارتجاليين في صيغة الإبداع الجماعي. وهي في أصلها اللغوي مأخوذة من الفعل اليوناني otamard مسرحية : ergos صانع أو عامل، dramaturgos وهناك بعض الجوانب الدلالية لكلمة دراماتورجية (إعداد أو قراءة أو كتابة) وهي تنطلق أساسا منذ القرن التاسع عشر من تراجع الأعراف التي كانت تتحكم بالكتابة وبالغرض - راجع ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٠٤.

**- نضال الأشقر ممثلة ومخرجة مسرحية. درست المسرح في الأكاديمية الملكية في لندن، حملت هاجس المسرح واهتمت كثيرا بالقضايا العامة وبقضايا الناس، لذلك اعتبرت أن المسرح ببنيته التي كانت سائدة في الستينات والسبعينات ببنيته الغربية، لن يساعد المسرحي على التعبير عن قضاياه ، لذلك التقت بروجيه عساف المخرج المسرحي اللبناني وأسسا «محترف بيروت للمسرح»، ومن خلاله قدما والفرقة الأعمال المسرحية المتميزة، ومنها مسرحية «مجدليون» التي عالجت قضية العمل الفدائي، وعلى أثرها اعتقلت نضال وأعضاء الفرقة. وفيما بعد قدمت نضال أعمالا استندت فيها إلى نصوص سعدالله ونوس، وهي : طقوس الإشارات والتحولات، ومنمنمات تاريخية: راجع : كتابنا : المرأة والمسرح في لبنان، دار المدى، بيروت ٢٠٠٣، ص ٥٠.

***- Edward Franklin ALBEE إدوارد فرنكلين ألبي .

مؤلف درامي أميريكي، من مواليد واشنطن ١٩٢٨ عاش المناخ المسرحي عندما تبناه ابن أحد المخرجين المسرحيين في مسرح البولفار. درس في الولايات المتحدة الأميريكية حتى سنه العشرين. كتب «قصة حديقة الحيوان» عام ١٩٥٧، نص من فصل واحد يدور حول الصراع بين شخصيتي رجلين، وفيها قدم تشريحا قاسيا ومرعبا عن المجتمع الأميريكي في ظواهره، العنصرية والحلم الأميريكي. وكتب أيضا موت بيسي سميث The American Dream, 1959، والحلم الأميريكي ١٩٦٠ The Death of Bessie Smith ١٩٩٠ écrit Trois Femmes Grandes حققت له شهرة واسعة مسرحية «ثلاث نسوان طوال» ومن يخاف فرجينيا وولف.Who's Afraid of Virginia Woo If . صنف مسرحه بمسرح العبث وتأثر Ionesco et وبنتر Pinter . وبريخت ,Brecht Beckett كان البي عضوا في مجلس الدراما الأميريكي، والأكاديمية الأميريكية للفنون والآداب. راجع:

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 329

الحواشي

١- جانيت براون، المسرح النسوي، ترجمة تامر عبد الرحمن، مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٩٤ - فرجينا وولف، غرفة واحدة تخص المرء نفسه، ترجمة سمية رمضان، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع الأعلى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٥.

٢ - المرجع نفسه، ص ٥٥.

٣- Emile Durkheim , L'Education morale dans selected writings Cambridge university, 1972,p174.

٤ - تقديم فوزي فهمي، هيلين كيسار، المسرح النسوي، ترجمة منى سلام، مراجعة نهاد صليحة، مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧، ص . ت.

٥- المرجع نفسه ، ص . ت.

٦- سوزان باسنيت، نحو نظرية لمسرح المرأة، ترجمة سناء صليحة، مجلة المسرح، عدد٥٨، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣٤.

٧- مجلة المسرح، عدد ٣٥، ص ٦٠.

٨- سوزان باسنيت ، المرجع السابق ، ص ٤.

٩- المرجع نفسه، ص ٢.

١٠- المرجع نفسه، ص ٢.

١١- المرجع نفسه، ص ٢.

١٢- المرجع نفسه، ص ٢.

١٣- هيلين كيسار، المسرح النسوي، المرجع السابق، ص . ت.

١٤- المرجع نفسه، ص . ت.

١٥- دورتي روبنز، المسرح النسوي والاتجاه العبثي، ترجمة نهاد صليحة، مجلة المسرح، عدد ٥٩، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٣٨.

١٦- Michel Barret, Ideology and the - Cultural Production of Gender, Feminist Criticism and Social CHange, Ed. Judith Newton,Deborahrosenfelt.London,Methuen,1980p.68.

١٧- ليزيت غودمان، التيارات المسرحية النسوية المعاصرة، ترجمة آمال أبو شادي، أكاديمية الفنون/ مركز اللغات والترجمة، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٦٢.

١٨- هدى الصده، تشكيل تصورات عن الذات، بحث قدم في مؤتمر تجمع الباحثات اللبنانيات (المرأة في العشرينات)، الجامعة الأميريكية، بيروت، ٢٠٠١.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 330

٣٤- حسن عطية، الإبداع المسرحي النسوي، العدد ٢٥، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت يناير ٢٠٠٣، ص ٤٨.

*****- جان أنوي شاعر فرنسي ولد في بوردو عام ١٩١٠من والد ترزي ووالدة أستاذة الموسيقى وعازفة في أوركسترا خاصة بالعروض في الكازينو الأقاليم. اكتشف أنوي الكتاب الدراميين الكبار: موليير وماريفو وموسيه Molière ,Marivaux et Musset وعاش في باريس وانتسب إلى الكوليدج شابتا عام ١٩٢١ ، وفي باكورة حياته عشق المسرح وتتلمذ على يد جان لويس بارو وقرأ كلوديل وبيرندللو وشو ,Shaw.Jean-Louis Barrual Claudel, Pirandello، التقى بجاك بريفير وعمل سكرتيرا خاصا للويس جوفييه Louis Jouvet . كتب عددا كبيرا من النصوص الدرامية ولكن أغلبها قد أخفق، ولاقت مسرحيته «مسافر بلا حقيبة»، نجاحا بفضل مخرجها جورج بيتوئيف Georges Pitoëff. ومنذ العام ١٩٣٣ ألف عددا كبيرا من النصوص الدرامية : «كان هناك سجين» ، و«المتوحش» و«روميو وجانيت» و«انتيغون» ١٩٤٢ التي حققت نجاحا كبيرا، ولكنها أثارت جدلا كبيرا. كان من أوائل المعجبين ببيكيت وخاصة في نصه الشهير «بانتظار غودو» . وكتب أيضا «إبداع إيريديس»، حيث عالج موضوع الأساطير القديمة. توفي عام ١٩٨٧ الإنترنيت، غوغول).

٣٥- يوريبيدس والتراجيديا الإغريقية ، تقديم إيليا حاوي «ميديا»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ط ١، ١٩٨٠، ص ٥٣.

٣٦ - جان أنوي، ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر «ميديا ... ميديا»، مخطوطة.

٣٧- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣.

٣٨ -جان أنوي، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ٣ - ٥.

٣٩ -المرجع نفسه، ص ٢.

٤٠ المرجع نفسه ، ص ١.

٤١- المرجع نفسه، ص ٥.

٤٢ - المرجع نفسه، ص ٤.

٤٣-هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣.

٤٤ -المرجع نفسه، ص ٤.

٤٥ -جانيت براون ، المرجع السابق ، ص ٩.

٤٦ -أنوي ، ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ١٩.

٤٧ - المرجع نفسه، ص ١٤ .

٤٨- Theory and Practice Womas Autobiographical Selves Susan Stanford, Friedman

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 331

Carmen Jolin met en scène Trois femmes grandes, du dramaturge américain – Edward Albee. Au Prospero, en janvier2002,p.28 (الإنترنيت ، الأعلام المسرحيين).

****– سهام ناصر مخرجة وممثلة مسرحية لبنانية، أستاذة مادة التمثيل في معهد الفنون / الجامعة اللبنانية. أخرجت عددا من الأعمال المسرحية المتميزة: «الجيب السري» المستقاة من رواية «الحلزون العنيد»، و«جاز» المعد درماتورجيا عن نص لدوستويفيسكي حيث اتسمت رؤيتها الإخراجية والسينوغرافية بجمالية توافقت مع رؤيتها للعرض، و «الجدار» المعد دراماتورجيا عن مجموعة نصوص لبيكيت – راجع: كتابنا «المرأة والمسرح في لبنان» دار المدى، دمشق، ٢٠٠٣ص، ١٥٠ .

٢٠– زيجمونف هسبنر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، عن مجلة المسرح – عدد ٧٩، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٤ .

٢١– حسن المنيعي المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي أخوان، ١٩٩٥، ص ١، ٢٢.

٢٢– المرجع نفسه ص ٤٤.

٢٣ – Rolland Barthes,On Racine, trans.by Rich and .Howard,Octagon books

٢٤– مايكل بيلنغتون، حوار مع إدوارد ألبي، ترجمة عطارد عزيز حيدر، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، العدد ٤٢، ١٩٩٥، ص ١٥٦.

٢٥– Carmen Jolin met en scène Trois femmes grandes, du dramaturge américain – Edward Albee IBIDEM.28.

٢٦– جون شلوتر، الدراما الأميريكية الحديثة قراءة نسوية، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، رقم الإيداع ١٩٩٧، ص ٢٦٥.

٢٧ – Mary Castiglie Anderson ,Staging the Unconscious :Edward Albee's Tiny Alice Renascence : Essays onValue in Literature33, 1979p.87

٢٨ – عبدو وازن، الجسد وتحولاته في مسرح نضال الأشقر، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد ٢٥، ٢٠٠٣، ص ٤٤،٤٥ .

٢٩– إدوارد ألبي، ثلاث نسوان، المصدر السابق، ص ٥.

٣٠– المصدر نفسه، ص ٩.

٣١ – المرجع نفسه، ص ٤٤.

٣٢ – المرجع نفسه، ص ٤٤.

٣٣ – إدوارد ألبي، ثلاث نسوان طوال، اقتباس رندا الأسمر، مخطوطة، الفصل الثاني، ص ١ .

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 332

.١٩٦٨

- مرحلة الالتزام الماركسي الصارم والسؤال الإيديولوجي المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته «مغامرة رأس المملوك جابر»، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، «سهرة مع أبي خليل القباني»، «الفيل يا ملك الزمان»، «الملك هو الملك»، وتقع بين عامي ١٩٦٨ و١٩٨٩.
- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية «اغتصاب» ١٩٩٠، حتي «الأيام المخمورة» ١٩٩٧، وتضم مسرحيات «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «ملحمة السراب»، «أحلام شقية»، «يوم من زماننا».

٦١- سعد الله ونوس ، «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي» عن مجلة الهدف، ٣/١١/ ١٩٩١، ص ٣٩-٤٠.

٦٢ -جمال الدين الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج ١٢ طبعة مصورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، بدون تاريخ.

٦٣ - تقي الدين بن علي المقريزي كتاب السلوك لمعرفة ول الملوك، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١.

٦٤ - وطفاء حمادي، سعد الله ونوس، مصادر تراثية لمنمنمات تاريخية، مجلة الطريق، عدد١، ١٩٩٦، المرجع السابق، ص ١٤٠.

٦٥- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ، دار الآداب، بيروت، مج ٢ ص ٦٣.

٦٦- جابر عصفور، مجلة فصول، العدد الأول، صيف ١٩٧٧ ، ص ٦٣.

٦٧ - محمود أمين العالم، مجلة الطريق، عدد ١، المرجع السابق، ص ١٠٥.

٦٨ - جابر عصفور، منمنمات تاريخية، جريدة الحياة عدة حلقات في الفترة الواقعة بين ١٧ نيسان و٨ أيار ١٩٩٥.

٦٩ - ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، عدد ١ المرجع السابق ، ص ٥٤٣.

٧٠ - لقاء خاص مع نائلة الأطرش، دمشق، ٢٠٠٢/٨/٢٠ .

٧١ - هالة كمال، كتابة الذات وسياسة المقاومة : قراءة في «تاريخي بقلمي» لـ«نبوية موسى»، مؤتمر تجمع الباحثات اللبنانيات، المرجع السابق، ص١٠.

٧٢ - فرجينيا وولف، غرفة واحدة لا تكفي المرء نفسه، المرجع السابق، ص ٥٠.

٧٣- Gerda Lerner , The Creation of Feminist Consciousness ; from the Middle Agesto Eighteen - Seventy , Oxford University Press1993, p.14,274

٧٤- لقاء خاص مع نائلة الأطرش، المرجع السابق.

٧٥- سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية، سلسلة روايات الهلال، العدد ٥٤٣، دار الهلال، القاهرة،

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 333

in Women , Autobiography Theory ,p. 72-82

٤٩- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ١٧٢.

٥٠- هالة كمال، كتابة الذات وسياسة المقاومة، قراءة في تاريخي بقلمي لنبوية موسى، مؤتمر الباحثات اللبنانيات، مخطوطة، بيروت ، ٢٠٠١، ص ٢ .

٥١ - أنوي، ميديا، المرجع السابق، ص ٩.

٥٢ - جانيت براون، الحركة النسوية، المرجع السابق، ص ٢٩.

٥٣ - جون شلوتر، الدراما الأميريكية الحديثة، قراءة نسوية، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية- الفنون، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٦٥.

٥٤ - 8 .p , medibl , namdeirF ,nazu

٥٥- وطفاء حمادي، المرأة في المسرح اللبناني، المرجع السابق، ص ١٥٠ .

٥٦- هيلين كيسار ، المرجع السابق، ص ٤٥٦.

٥٧ - أنوي، ميديا ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ٥.

٥٨- LE SEMINAIRE T8 - LE TRANSFERT -Jacques Lacan -Le - seuil,CHAMP FREUDIEN -SCIENCES HUMAINES

٥٩ - إدوار الخراط، ميديا وأنتيغون في المسرح اليوناني القديم والمسرح المعاصر، مجلة المسرح، العدد ١١١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٧.

٦٠ - وطفاء حمادي، المرأة في المسرح اللبناني، المرجع السابق، ص ١٥١.

******- مخرجة وممثلة سورية وأستاذة مادة التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق الذي ساهمت في تأسيسه منذ العام ١٩٧٣. هي مخرجة متميزة في مسيرة المسرح السوري. نذكر من أعمالها : «الانتظار» لصموئيل بيكيت و«ليل العبيد» لمدوح عدوان و «بيت برناردا ألبا» لفيدريكو غارسيا لوركا ، و «موت فوضوي صدفة» لدار يوفو. لا تقتصر أعمال نائلة الأطرش على فن المسرح، لقد قامت بالتمثيل في عدد من الأعمال التلفزيونية والأفلام السينمائية. مثل «القنطرة» من إخراج محمد ملص و«بقايا صور» من إخراج نبيل المالح .

- راجع : ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش في ملامح من التصور الإخراجي لعرض منمنمات تاريخية، مجلة الطريق، عدد ١، ١٩٩٦، ص١٥٣، ١٥٤.

*******- سعدالله ونوس كاتب مسرحي سوري. بدايات تأليفه: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها «جثة علي الرصيف»، «مأساة بائع الدبس»، «فصد الدم»، «المقهي الزجاجي»، «الجراد»، «الرسول المجهول في مأتم أنيتجونا» وتمتد هذه المرحلة بين عامي ١٩٦٤ و

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 334

٩٣- المرجع نفسه، ص ١٦٠.
٩٤- ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، المرجع السابق، ص ١٥٨.
٩٥- حنا سولينكوف، المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل، مراجعة نهاد صليحة، أكاديمية الفنون، القاهرة، رقم الإيداع، ٢٠٠٠، ص ١٨.
٩٦- باسنيت، المرجع السابق، ص ٥٠.
٩٧- وطفاءحمادي، المرأة والمسرح في لبنان، المرجع السابق، ص١٥٠.
٩٨- باسنيت، المرجع السابق، ص ٥٠ .
٩٩- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٢٠.
١٠٠- Jacques Lacan,The Mirror Stage Formative of the Function of the- Revealed in Psychanalytique Experience . in Contemporary Literary Criticism.London and New york. Longman Press, 1944 , 50C
١٠١- مجلة المسرح، عدد ٥٣، ص ٤٣.
١٠٢- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣٩.
١٠٣- جانيت براون، المرجع السابق، ص ١٧.
١٠٤- وطفاء حمادي، المرأة والمسرح في لبنان، المرجع السابق ص ١٦٠.
١٠٥- مجلة المسرح، عدد ٥٣، ص ٤٣.

Human Sciences Arabic 14 new 4/17/12 9:51 AM Page 335

١٩٩٤، ص ٧٦،٧٧.

٧٦ – ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، عدد ١، المرجع السابق، ص ١٥٦ .

٧٧ – جانيت براون، المرجع السابق، ص ٧.

٧٨– المرجع نفسه، ص ٧.

٧٩– عبدو وازن، الجسد في مسرح نضال الأشقر، المرجع السابق، ص ٤٥ .

٨٠– ليزيت جودمان، المرجع السابق، ص ٣٧٠.

٨١– جانيت براون، المرجع السابق، ص ٦–٧.

٨٢– حسن المنيعي، الجسد في المسرح، إعداد وترجمة، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، ١٩٩٦، ص ٦٤.

٨٣– علوية صبح، لقاء مع نضال الأشقر، مجلة الحسناء، عدد ١١٨، ١٩٨٣، ص ٣٠.

٨٤– عبدو وازن، الجسد في مسرح نضال الأشقر، المرجع السابق، ص ٤٦.

٨٥– حسن المنيعي، الجسد في المسرح، المرجع السابق، ص ١.

٨٦– مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت ١٩٩٨، ص ١٩٨.

٨٧– عباس مكي «الجسم: حرمانه، وتشريعاته، وتعبيراته الانفجارية»، مجلة دراسات نفسية، كلية الآداب، الجامعة١٩٧٤، ص ١١٧.

٨٨– مصطفى حجازي،المرجع السابق ، ص ٢٢٥.

٨٩– عبدو وازن، ميديا، جريدة الحياة، ١٩٩٦، ص٢٢.

********– السينوغرافيا هي علم للتأثير في المتلقي / المشاهد. وهي ليس مجرد وظيفة ديكورية ذي وضعية تزيينية، إنها علم يعتمد الدلالة والرمز لإضفاء المعني التواصلي (التأثيري وليس التفسيري) للفعل الدرامي وامتد تأثيرها السينوغرافي خروجا من المنظر المحدد (ثنائي البعد) والمنظور الهندسي التقليدي، إلى فضاء مكان العرض العام (داخلي / خارجي) الذي يتضمن مساحات الجمهور - الممرات - أماكن.

٩٠– راجع: السينوغرافيا اليوم، ترجمة مجموعة القسم الفرنسي، إصدارات المهرجان التجريبي الخامس، ١٩٩٣ عن عبد الستار الخضري، ملاحظات سينوغرافية على العروض التجريبية، مجلة المسرح، عدد ٥٩، ١٩٩٣، ص ٤٥.

٩١– ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، المرجع السابق، ص ١٥٧.

٩٢– نديم معلا، في المسرح ... ، سعدالله ونوس الحاضر الغائب، مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٠، ص ١٧١.