الأنساق المُضمَرة في الخطاب المسرحي النسوي

م.م. حسين رضا حسين
كلية الفنون الجميلة

الملخص :

تمثّل الأنساق المُضمَرة في الخطاب المسرحي إحدى العلامات الرئيسة في تمرير رسائله التي يتوخاها الخطاب، ولأنّ المُضمَر في الخطاب الذكوري حدّد آليات العلاقة بين الذكورة والأنوثة، وأدوارهما التي تمثّلت في تبعية المرأة للرجل، فإن المُضمَر في الخطاب المسرحي النسوي يحاول أن يرسم حدوداً لأنساقه عن طريق تقويض مُضمَرات الهيمنة الذكورية، لذا فأن البحث يطمح على الاجابة على التساؤل الآتي: ما هي تمثّلات الأنساق المضمرة في خطاب المسرح النسوي). وتكمن أهمية البحث في تقصّي فاعلية الأنساق المُضمَرة في الخطابات المسرحية النسوية. أمّا الفصل الثاني فقد تضمّن على مبحثين، إذ تمّ دراسة مفهوم النسق في المبحث الأول، في ما تناول المبحث الثاني المُضمَر في خطاب المسرح النسوي. وتناول الفصل الثالث تحليل عينة البحث في ضوء المنهج الوصفي ، وعلى ضوء ذلك تمّ تحديد نتائج البحث.

الفصل الاول/الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

تمثّلت الدراما بطقسها الاجتماعي بوصفها إحدى وسائلها التي منحت الانسان ذكراً وأنثى فرصة المشاركة في إعادة صياغة التجربة البشرية عن طريق ابتكار تجاربها الفنية المتنوعة، والبحث أفقيا وعمودياً في دراسة جوهر الطبيعة البشرية، وعلاقاتها المتشابكة في مناخات طقسية واحتفالية متجددة على الدوام، وتبعا لأنواعها، واشكالها، إلّا أن المرأة في تاريخ المنجز المسرحي لم تكن سوى تابعاً على صعيد وجودها كشخصية في حدود النص، إذ تمّ اختزال وجودها الإنساني والجنسي في تحولها إلى رمز، سواء كان رمزاً إيجابياً أم سلبياً، أو على صعيد وجودها وممارسة دورها كممثلة، إذ أسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور، منذ المسرح الإغريقي، وحتى المسرح الشكسبيري، يتنكرون في أثوابها ويتحدثون بصوتها. وإذ ندرك أن سياق الكتابة في الخطابات بكلّ أشكالها بما فيها المسرحية كانت تقودها الذكورة في مجتمع ذكوري وأبوي أصلاً، وباختفاء يكاد يكون تاماً للمرأة فكان للأنثى أن تكتشف عوالمها بخطابها المسرحي المتنوع خلال القرون الثلاثة

الماضية، وحتى ظهور المسرح النسوي(Feminist Theatre) في سبعينيات القرن الماضي بأن قدمت قراءة مغايرة ومختلفة لتأكيد خصوصية المرأة، ودورها الفاعل في انتاج المعنى وفي تثبيت وجودها، ولأنّ الخطابات على أنواعها بما فيها الخطاب المسرحي ينطوي على أنساق مضمرة تختفي تحت عباءة النصوص وتستبطنها أنساق ظاهرة، وأنّ السمة الأساسية للخطاب المسرحي تكمن في انه يمتلك الشكل المعطى بما ينتجه من بنى واشارات ثقافية يقرأها المتلقي باستراتيجيات ثقافية متشابكة فإن الأنساق المضمرة بوصفها أنساقاً دينامية في هذا الخطابات، على تنوعها، بحاجة إلى تفكيكها واعادة قراءتها ثقافيا. ومن ثمّ كان على الخطاب النسوي أن يسعى في تجاربه الجديدة إلى تأصيل أنساقه في ظلّ غيابها التاريخي مسترشداً بالاستراتيجيات التحليلية الاساسية للفكر المعاصر في تفكيك الخطابات الأبوية والتي حاولت ابراز الاختلافات بين الرجل والمرأة، وليس في تأكيد المساواة فقط، ذلك ان الهوية تتكون نتيجة الاختلافات وليس في طمسها. بمعنى أنَّ هناك أنساق مضمرة شكّلتها الخطابات الذكورية تحدّد وظيفة المرأة، وتحدّ من دورها المجتمعي في مقابل مُضمَر نسوي يحاول أن يفكك تلك الخطابات، ومن ثمّ بناء أنساق مضمرة تعيد للمرأة كيانها المستقل ووجودها الفاعل أسوة بالرجل، ومن هنا دعت الحاجة لهذا البحث الذي يطمح إلى الاجابة عن السؤال الآتي (ما هي تمثّلات الأنساق المضمرة في خطاب المسرح النسوي).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه يختص بدراسة الأنساق المضمرة لخطاب المسرح النسوي وتقصي فاعليته في النصوص المسرحية.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على سمات الأنساق المضمرة في خطاب المسرح النسوي.

حدود البحث:

تتمثّل حدود البحث في دراسة الأنساق المُضمَرة في خطاب النص المسرحي حلم الغفيلة للمؤلفة ليلى محمد.

تحديد المصطلحات:

1. النّسق **System**:- إنّ مفهوم النسق في المعاجم العربية يدلّ على "ما كان على طريقة نظام واحد، عامٌ في الأشياء."[1]. وفي معجم الرائد يُعرّف بـــ: "ما كان على طريقة نظام واحد من كلّ شيء"[2]. والملاحظ على التعريفات السابقة أن المفهوم يميل إلى

الثبات، والاستقرار. وفي استخداماته الحديثة نجد أنّ مفهوم النّسق متغير وغير ثابت فهو "أية مجموعة من المتغيرات نختارها للوصف أو التفسير ويفترض المفهوم وجود علاقات متبادلة بين مكوناته الداخلية والبيئة الخارجية"[3]. وفضلاً عن ذلك فأنه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيّف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية، أي أنّه في الوقت الذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة فإنّه يغير ملامحه عن طريق التكيّف المستمر مع المستجدات الاجتماعية والثقافية فضلاً عن كونه يشكّل مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الأنتاج الفردي للنوع، وتمكنه من الدلالة"[4].

2. المُضمَر:- ترتبط دلالة المُضمَر في المعاجم اللغوية بالإخفاء والتستّر "أضْمَره: أخفاه، والموضعُ والمفعولُ: مُضْمَرٌ"[5]. والمُضمَر في الخطاب النسوي "هو مجموعة من الأقنعة التي تتولّد منها الإفتراضات والغايات بهدف تفكيك الهيمنة الدارجة وإعادة ترتيب مساحة الملفوظ، والمدوّن، لتحقيق العدالة الاجتماعية"[6]. ويقترح الباحث التعريف الاجرائي الآتي للأنساق المضمرة: (مجموعة قيم ثقافية واجتماعية دالّة، منغرسة في الخطاب، ذو طبيعة حوارية وعلاماتية، مضمرة، وقادرة على الاختفاء، للتعبير عن نسق ثقافي يتوافق مع أنساق غائرة ومهيمنة تتملكنا أو يتعارض معها بغرض كشفها وازاحتها، وهي نتاج سياقات ثقافية متحولة).
3. النسوي Feminism:- لغوياً المرأة تجمع من غير لفظها "امْرأة. أنثى المرء. ج نساء ونسوَة (من غير لفظها)". و"النِّساء. جمعٌ للمرأة"[7]. "النِسْوَةُ، بالكسر والضم، والنِّساء والنِّسْوانُ، بكسرهِنَّ: جُموعُ المرأة من غير لَفظِها. والنِّسْبَةُ: نِسويٌّ"[8]. ويثير مصطلح النّسوي معجمياً الالتباس ليس باختلاف المفردات اللغوية فحسب في (أنثى، وامرأة، ونساء) بل لم يتم التفريق بين نسوي ونسائي، وهو ما قاد فيما بعد إلى التباسٍ ثانٍ في تحديدهما اصطلاحاً بسبب المحمولات الثقافية للمصطلح على وفق المرجعية الغربية، وما ينطوي عليه من دلالات التمرد والتحريض على المطالبة ليس على المساواة بين الجنسين فحسب بل وتأكيد الاختلاف بينهما، على الرغم من "أنّ المؤنث والمذكر، والتذكير والتأنيث، مفردات لغوية اصطلح عليها المجتمع اللغوي للدلالة على النوع لا أكثر"[9]. وتميز الكاتبة النرويجية توريل موي بين (النّسوية) على أنها قضية سياسية، و(الأنثى) على أنها مسألة بيولوجية، و(الأنوثة) على أنها مجموعة خواص محددة ثقافياً"[10]. بمعنى أن (الأنوثة والذكورة) تتصف بمحددات اجتماعية وثقافية، في حين أن (أنثى وذكر) تتصف بمحددات بيولوجية، بينما تكون النسوية

حركة سياسية لدعم قضايا ومطالب المرأة. وممّا تقدّم يقترح الباحث التعريف الاجرائي الآتي للخطاب المسرحي النسوي: (هو نمط من المعرفة يتشكّل عن طريق بناء نصّي مهموم بالأنثوي المسكوت عنه لتأكيد وجودها الفاعل عبر تقويض الأنساق المُضمَرة للقيم الذكورية في التشكيلات الخطابية التي تبنتها السلطة عبر التاريخ والتي تحطّ من شأن المرأة بغرض تحقيق المساواة بين الجنسين).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم النسق

تكاد تتفق غالبية القراءات لمفهوم النسق بوصفه مجموعة من العناصر المتداخلة أو من الأجزاء التي تتسق في علاقات ترابطية بعضها ببعض مع احتفاظ كل عنصر بميزاته لتشكّل كلاً عضوياً منسجماً ومتماسكاً. بهذا المعنى فإنّ كل ما هو متنوع، ومتعدد من العناصر أو الأجزاء في نظام أو منظومة، تتسق في نمط ما يشكّل نسقا، وتعتمد فيه الأجزاء بعلاقة تبادلية فيما بينها، إذ لا قيمة للأجزاء خارجها بسبب أنّ السمة النوعية للنسق هو "وجود صلات تضايف"[11]، ولأن هذه العناصر لها خاصية التبادل، ولانتفاء قيمتها للأجزاء خارجها فإنّ هذه العناصر تتسم بخاصية التجاور بوصفها انساقاً متجاورة لتشكّل في علاقاتها بعضها في بعض نسقا موحداً للنص ذلك أنّ النسق كونه نظاماً "يقترن كليته بآنية علاقاته"[12]. وبما أنّ العالم بكلّ أشكاله يتمفصل في أنظمة تستجيب إلى محددات معرفية، واقتصادية، واجتماعية، وثقافية، وأيديولوجية، وغيرها من البنى فإنّ مقولة النسق شكّلت مرتكزا جوهرياً لنظرية (دى سوسير) لأنّ اللغة كما يرى نسق له ترتيب خاص به يقوم على اعتباطية العلامات. وهي بذلك تزيح الذات البشرية من بؤرة الاهتمام، وتنفي مركزيتها، وذلك بتركيزها على أنظمة الشفرات النسقية، والمهم هو العلاقة بين العلامات وموقعها داخل النظام. ويكمن مشروعه في مقاربتـــــه الانطولوجية بين اللغة والكلام، فاللغة "هي ظاهرة اللسان مطروحا منها الكلام"[13]. وإنّ اللغة لا وجود لها خارج الإطار الاجتماعي، وتتطلب عنصرين لا يمكن الفصل بينهما هما، الكلام ومجموع المتكلمين، ومعنى هذا أن اللغة نسق مشترك للمتكلمين فيما يكون الكلام التحقق الفردي لهذا النسق. وارتبط النسق كونه مفهوماً مركزياً بإحدى ثنائياته الأساسية في بعديها التزامني (سنكرونية) الذي يمثل العلاقات بين الأشياء المتزامنة، أو العلاقة بين عناصر موجودة في آن واحد، ودراستها كونه نظاماً عند لحظة معينة، وليس تعاقبيا (دايكرونية) في تطوره التاريخي الذي يدرس العلاقات التي تربط بين العناصر في حقب مختلفة. وهذا

التمييز يحيل إلى حقيقة اللغة "بوصفها نسقاً كاملاً متكاملاً في كلّ لحظة من لحظاته، على نحو تغدو معه اللغة وجوداً كاملاً مستقلاً عن تاريخه"[14].

وصنّف (تادوز كافزان) أنساق العلامات في اشتغالات العرض المسرحي، إذ حدد ثلاثة عشر نسقا من العلامات: الكلام، النبر، الإيماءة، الحركة، التحرك، الماكياج، التسريحة، اللباس، الاكسسوار، الديكور، الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويضع هذه الأنساق في تصنيف تركيبي يحدد فيه طبيعة الارتباط لكل نسق بمحمولاته فضلاً عن علاقات الأنساق بالفاعلين في فضاء العرض بإنتاج العلامات بأشكالها كافة[15]. ويرى الباحث أن هذا التصنيف ما زال شاخصاً وفاعلاً، إلاّ أنّه يختص بالعرض دون الشكل المعماري لمكان العرض على مختلف أنواعه، إن كان مغلقا، أم مفتوحا، دائرياً، أم نصف دائرة، مسرح علبة، أم مسرح الشارع، ودون الخيار التقني الذي أصبح يشكل نسقه في بنية العرض، كالأفلام والعروض الخلفية وغيرها. في ما جاء (جاك دريدا) بنسق استراتيجية التفكيك التي دعت إلى حرية القارئ، ودوره في انتاج المعنى، وتقويض ما دأب الفكر الغربي في توطيد استراتيجيات آمنة، بمعنى أن المعنى موجود هناك بشكل ما، وهو الاحالة إلى معنى خارج النص، أي تمركز عقلاني، تمركز "لوغوس" وهو بهذا يضع المسلمات الميتافيزيقية للفلسفة الأوربية منذ (أفلاطون) موضع الشك، ويقترح (دريدا) استراتيجية في القراءة تقوم على التفكيك، وتتمثّل في حركتين:

1. البقاء داخل الافق الميتافيزيقي في قلب تراتبيته من أعلى/أسفل، المذكر/ المؤنث، الكلام/الكتابة، إلى أسفل/أعلى.. وهكذا باقتراح سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تنطوي في داخلها قوة من الخلخلة والتفكيك كالاختلاف والارجاء والأثر.
2. العمل ميدانياً داخل النسق الذي يجري تفكيكه، للكشف عن عجزه وتناقضه، ومن ثمّ اقتراح نظام بدائل أخرى.

وإن استراتيجية التفكيك تتمثل في تقويض فكرة المركز أو بوجود مركز للوجود بمعنى غياب مركز ثابت للإحالة، وهي ثنائيات تتجاوزها حلقات الاختلاف، أي الاحالة إلى الآخر، وإرجاء لتحقق الهوية في انغلاقها الذاتي، وهو مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التي تتوزع داخل النسق، أمّا الارجاء فمفهوم زمني تفرض فيه الدوال إرجاء لا نهائياً للحضور، فليس هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها المعنى، ولكن هناك لعب حر بالدوال، وانزياح للمعنى، وهو ما يستجيب إلى تعدد القراءة، وانتفاء التفسير النهائي[16].

وجاءت فلسفة ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقيا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت على العقل الاوربي كاللغة، وخطاب الهوية، والاصول والتي اتسمت بالتحرر من قيود التمركز، والانفكاك من اللوغوس، والاهتمام بالمهمش، والانوثة، والعرق، واللون، وبقيم التعددية الثقافية والخطاب الثقافي، وإعادة الاعتبار للقارئ، وللمرجعيات التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية كما تمثّل ذلك في جمالية التلقي، والنقد الثقافي وغيرها فضلاً عن تميّز خطاب ما بعد الحداثة بالغموض، والالتباس، وتشتيت المعنى[17]. ولأنّ النسق الفلسفي يفرز أنساقه الثقافية، وهذه الأنساق تتنوع وتتباين كونها نتاج تنوع منتجيها وتباينهم في لحظة زمنية محدّدة من التاريخ، وفي مجتمع معين لتعبر عن أبنيتها الثقافية، لذلك يصبح التحوّل في الخطابات المسرحيّة سرداً، وعرضاً أمراً متاحاً لتكشف عن نسقها المعلن، والمضمر في الأبنية الاجتماعية مرتبطاً بعضها بالبعض الآخر، بوصف الخطابات المسرحية في نسق السرد، ونسق العرض تتمثّل في بنيتها الثقافية كلّية الخطاب الفلسفي عموماً والثقافي خصوصاً. وبما أن كلّ خطاب هو نسق يعمل بآليات تستجيب لاشتراطات الجنس وتشكّل بنية النوع فإن (محمد مفتاح) يوجز خصائص النسق بالآتي:

1- حدود قارة نسبية يمكن التعرف إليه عن طريقها.
2- بنية داخلية مؤلفة من عدة عناصر منتظمة، وتحيل على نفسها.
3- نسق الخطاب عضوي مفتوح متغير ومتحول ومتوجه نحو التعقيد الذاتي، وعليه أن يحافظ على ثابت أو ثوابت.
4- كلما كثر حذف عناصره قلّ تأثيره وإقناعه.
5- يشيع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره"[18].

فالنسق في تحول وحركة وفي الوقت ذاته جوهري، ومهيمن، وراسخ، وذاتي التنظيم، ويتسم بالوحدة، والانسجام، والشمولية، وقد يكون النسق مغلقاً كما هو لدى البنيويين، وقد يكون مفتوحاً كما في السيميائيات ونظرية التلقي.

المبحث الثاني: المضمَر في الخطاب المسرحي النسوي:

إنّ ما نعرفه عن المسرح ينبع من الطقوس الاحتفالية الأثينية بالإله (ديونيسيس) في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وكانت النساء تشارك الرجال في هذه الاحتفالات، إلّا أنّ المرأة قد اختفت من هذا النشاط في القرن الخامس قبل الميلاد الذي انتظمت فيه هذه الاحتفالات في ممارسة مسرحية من دون أن يعثر على نصٍ أو وثيقة

لأي قانون يُحرِّم مشاركة النساء في الرقص والغناء، واستُبعدت المرأة ونُفيت خارج خشبة المسرح، وأسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور يتنكرون في أثوابها. وهو ما يشير إلى أن نسق القيم الأخلاقية السائد في تلك الحقبة الزمنية كان يُحرِّم اشتراك المرأة في الحياة العامة وينفيها خارجها[19]. ولم يكن الحجر الأبوي والثقافي، وعبر التأريخ الانساني في ظهور المرأة على خشبات المسارح ممثلة أو مخرجة أو كاتبة يمنعها من تحدي كلّ أشكال المنع المتخفّية تحت ذرائع متعددة سواء كانت سياسة أم دينية أم ثقافية؛ لهذا كانت تستثمر الفرصة حيثما اتيحت لها في تأكيد هويتها خلال القرون الماضية.

ومع نشاط الحركات النسوية التي تسعى لنصرة المرأة وتحقيق مطالبها * في المجالات كافة وخاصة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وبظهور مجموعات مسرحية لعدد من الكاتبات في بريطانيا وأمريكا وغيرها من البلدان الأوربية، ارتبط المسرح النسوي بالحركة النسوية لإعادة خلق منظومة جديدة نظرياً تكرّس فيه الخطاب النسوي للتعبير عن تلك المطالب، وتاريخياً ظهر مصطلح المسرح النسوي إلى الوجود "في سياق الثقافة البريطانية؛ ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التي قامت بها الجماعات النسائية، وبعض جماعات المثليين جنسياً، احتجاجاً على مسابقة ملكة جمال العالم 1970، وفي الاجتماعات والمظاهرات المؤيدة لإباحة الاجهاض في الفترة نفسها"[20]. وتزامن الظهور المكثف للخطاب المسرحي النسوي نصّاً وعرضاً مع ترسيخ تيار ما بعد الحداثة، إذ أنّ كليهما نتجا في البيئة الثقافية نفسها. وتيار ما بعد الحداثة كما يراه (إيهاب حسن) يتجه نحو اللهو، والانفتاح، والانفصال، والأشكال غير المحددة أو التي في غير مكانها، والإرادة التي تسعى لهدم ما هو موجود، واستحضار الصمت، وهو إذ يسعى لكلّ هذا لكنه يوحي بالحقائق المضادة له. وضمن هذا التوجه فإن عروض ما بعد الحداثة بما فيها المسرح النسوي في حركة دائمة، وإحساس بعدم الانتماء، أو رؤية لا تكف عن التغيير.[21]. ولأن المسرح معني بالتغيير عن طريق زعزعة الثوابت اليقينية فإن المسرح النسوي وظّف جميع أدواته بما فيها الجسد بوصفه إحدى أدوات التحدي النسوي لركائز النظام الأبوي للممارسات الثقافية، وعن طريق إحداث تحول واضح في الخطاب المسرحي مغاير للخطاب الذكوري بعد حصولها على الكثير من المكتسبات التي تحقق ذاتها، ولتأكيد خطابها في الإطار العام للنسق الثقافي.

ولم يكنْ المسرح الانكليزي سبّاقاً في اطلاق المسرح النسوي على النتاجات المسرحية التي تؤديها النساء بالتزامن مع مطالب الحركات النسوية المتنوعة في ستينيات

وسبعينيات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا فحسب، بل أفرز عدداً من الكاتبات المسرحيات اللواتي كان لهن حضورٌ مؤثرٌ فيه، ومنهن (ساره كين)* التي لفتت الأنظار إلى تجربتها في تسعينيات القرن العشرين حين كتبت عددا من الخطابات المسرحية وضمن تيار أطلق عليه فيما بعد *In-You-Face Theatre* أي (في وجهك)، وهو مصطلح أطلقه الناقد البريطاني (أليكس سيرَز) على النتاجات التي تميزت بها تسعينات القرن العشرين، والتي تؤثر بالمشاهدين عن طريق المشاهد المفرطة بالمجون والإباحية الماجنة المبتذلة والمشاهد الصادمة من رعب ودمار وعنف جسدي ونفسي بضمنها المشاهد الجنسية الحميمة[22]. وتستعرض في نصّها المسرحي (المتفجر) مشاهد صادمة، إذ نجد أيان وهو صحفي، ومطلّق، وقاتل لا يفارقه المسدس يعاني اضطراباً صحياً مع صديقته كيت العاطلة عن العمل التي تعاني من خلل صحي في غرفة أنيقة لفندق مميز وهو يستدرجها لممارسة الحب، رغم ممانعتها، في مشاهد حميمية وفاضحة. في نهاية المشهد الثاني يدخل الغرفة عنوة عسكري يحمل رشاشَ قناص، وفي تلك اللحظة يتغير كل شيء، ويتعرض الفندق إلى انفجار، فيقوم العسكري في وسط هذا الدمار باغتصاب أيان، ومن ثمّ يقتلع عينيه الواحدة تلو الاخرى ويأكلهما، وهي إحدى استراتيجيات المضمَر بعرض المدنس بكليّته وجهاً لوجه أمام المتلقي. ويروي العسكري في إحدى حروبه: "سمعت صوت بكاء في السرداب. ذهبت إلى الأسفل. ثلاثة رجال وأربعة نساء، دعوت الآخرين. أمسكوا بالرجال وأنا أضاجع النساء، أصغرهن كانت في الثانية عشرة. لم تبكِ كانت ملقاة هناك. قلبتها على الجهة الأخرى، و.. ثمّ بعدها بدأت بالبكاء. جعلتها تلطعني حتى نظفتُ. أغلقت عينيّ، وفكرت بـــ.. أطلقت النار على والدها في فمه، صرخ الأخوة، علقتهم بالسقف بواسطة أعضائهم الذكرية"[23]. والعسكري إذ يفعل ذلك فإنه يستذكر ما تم فعله مع حبيبته في وقت سابق: "لاطو بكول، قطعوا رقبتها، جدعوا أذنيها وأنفها، وعلقوها على الباب الأمامي"[24]. لعلّه يمكننا تفهم اغتصاب أيان لـــكيت في الليلة الماضية، وهو جزء من نسقٍ مستمر في انتهاك إنسانية المرأة من قبل الرجال، لكن اغتصاب رجل لرجل واقتلاع عينيه في واقعة الخطاب المسرحي، وهو ما يثير التباساً ليس على مستوى نسق التلقي في مواجهته لهذا الفعل المريع وشكل العنف المتحقق، ومن ثمّ إحداث صدمة في وعيه التخيلي والسردي وذائقته الجمالية، بل في خلخلة البنية المسرحية وكشفها للخراب المنظم، وخوائه الذي يسيطر على العالم. وما كان في بداية الخطاب محاولة لاستدراج المرأة لممارسة الحب خلافاً لرغبتها واغتصابها ليلاً وسط عالم أنيق وجميل،

ينتهي الخطاب وقد تم اغتصاب الرجل الذي اغتصب المرأة واقتلاع بصره، وبصيرته معاً وسط خراب العالم وعبثيته.

وترصد (كاريل تشرشل) في خطابها (القط فينيجار أو الساحرات) الضحايا المهمشات اللواتي أتهمن بالسحر، وتعرضّن لأشد أنواع الاضطهاد، وهي إذ اختارت نمطاً من الشخصيات المقهورة والمقموعة، فإنها قد اختارت القرن السابع عشر في انكلترا زماناً لأحداثها الذي شهد نهاية عصر السحر، الحقبة التي شهدت انحطاطاً، وبالوقت ذاته كانت بداية عصر حافل بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية التي لم يدفع ثمنها سوى الفقراء كما تقول الكاتبة*. وهو ما قاد لأن تكون بطلات خطابها تحت رحمة أنماط معيشية مذّلة مفروضة عليهن ليس بحكم القيود المجتمعية وحسب، بل بفعل مناخ الجهل التي تؤسس له الطبقات الصاعدة بغرض الهيمنة المطلقة.

ولم يكن المسرح النسوي العربي بمنأى عن تطورات المسرح النسوي في أمريكا وأوروبا على الرغم من التحديات الكبرى التي تواجهه، اجتماعياً، وثقافياً، الّا أنّه في السنوات الأخير كان للمرأة منصة حضور في أغلب البلدان العربية كاتبة تشارك ليس في المهرجانات المسرحية العربية بل تساهم في تشكيل نسقها سواء في محاولة خلخلة المُضمَر في الهيمنة الذكورية، أو التطلع إلى تحقيق مطالبها. وتروي الكاتبة اللبنانية جمانة حدّاد في مسرحيتها "قفص"*حكاية خمس نساء شاءت الظروف أنْ يكنّ معاً في غرفة انتظار، أو في ملجأ، أو دار أو أيّ مكان ما تحت رقابة ذكورية هرباً من جحيم الحياة بكلّ قواها الفاعلة بما فيها الأعراف، والتقاليد، والسنن الاجتماعية، وكلّ واحدة منهنَّ تخبرنا قصّتها من داخل قفصها. خمس نساء يتعرّين، في المشهد الأول، لكشف حقيقتهن، وبلغةٍ صادمةٍ عن قيودهنّ وتمردهنّ وجسدهنّ. واحدة يصفونها بالعانس، وثانية بالمومس، وثالثة بالمثلية، ورابعة بالمنقّبة، والخامسة بالبدينة يستجوبهنّ رجل قاسٍ ومتعجرف يمثّل نمط الهيمنة الذكورية التقليدي، إلّا أنّه في الفصل الثاني، وفي لعبة تبادل الأدوار تنقلب الأحداث، ويصبح هو تحت وطأة الهيمنة النسائية، ومن ثمّ حين لا يستطيع المقاومة ويفقد القدرة على التواصل في عالمٍ ظالمٍ، وعنيفٍ، وبلا رحمة تديره النساء، فإنه ينتفض من هذا القهر، ويقتل زوجته. خطاب قفص في تنميطه لشخصيات نسائية مؤطرة بحالات اجتماعية متنوعة ومختلفة بعضها عن البعض الآخر، ومكبّلة بأشكال متعدّدة من قيود اجتماعية ودينية وعرفية، فإنه يستعرض ليس ثيمة مسكوت عنها مجتمعياً فحسب، بل أنّه يحرّض أيضاً على هدم مضمرات القهر الاجتماعي، وهذ التنوع في شخصياتهنّ،

وأفعالهنّ يفضي إلى أنهنّ يشتركن معاً في همٍّ متجذر يتعلق باختلال مفهوم الجنوسة على وفق الهيمنة الذكورية بوصفهنّ نساءً تحديداً، ومن ثمّ فإن قفص الجنس لدى المرأة تمثّل في الحدّ من حرياتها، وتسيير ارادتها على وفق الأنساق المهيمنة، ووفقاً لذلك فإن تدوين المدنّس واستعراضه علناً بغرض الكشف عن هموم المرأة، وتعرية المسكوت عنه الذي يشكّل مُضمراً ذكورياً يستحوذ على مدخلات النسق، ومخرجاته، يتمثّل في تحدي مفاهيم هذا النسق الذكوري في كلّيته، وأنّ مفاهيم الذكورة والأنوثة متغيرة وغير ثابتة على وفق الأنظمة والقوانين والقوى السائدة، فضلا عمّا يشكّله من تهديد للأنساق الثقافية التي رسمت محدّداتها لوظائف المرأة في الانجاب وحفظ النسل على وجه الخصوص.

وترصد الكاتبة الجزائرية نجاة طيبوني في نص "الجميلات"* حكاية خمسة نساء يتعرضن للاعتقال على أيدي المستعمرين الفرنسيين في عام 1961. وفي هذا العالم الضيق والخانق الذي وضعن فيه خلف القضبان، أذ تنعدم فيها أية فرصة للاتصال والتواصل مع العالم يجدن ما يكفي من الوقت للبوح عن تاريخ النسوة المناضلات والمجاهدات اللواتي قدمن أنفسهن فداء للوطن. ومدونة النص تشير إلى استذكار تاريخي للمناضلات الجزائريات اللواتي طبعن بأفعالهنّ الاحتجاجية، والتحريضية الثورة الجزائرية منذ اندلاع شرارتها في خمسينيات القرن العشرين، ومقاومتها للمستعمر الفرنسي، مؤكدة رفضها لهذا الوجود الذي ينتهك الانسانية في صورتها المباشرة، والصريحة بالهيمنة المطلقة على جميع مؤسسات السلطة، وانتاج مقولاتها المركزية، ولهذا جاء تأطير النص بعنوان الجميلات، تعظيماً لهذا الدور البطولي لجميلات المقاومة والكفاح، إذ انطوت شخصيات المسرحية على خمسة نساء يحملن الاسم ذاته (جميلة) وذلك لدالّته الرمزية واللغوية في آن واحد بوصفها رمزاً للمقاومة، وأن هذه المقاومة تتصف بالجمال، واشتراطات الجمال هنا تتمحور في أنّ المعتقلين هنا هم من النساء، وليسوا من الرجال كما جرت العادة، وفي ضوء ذلك فإن هؤلاء النسوة يمتلكن من الارادة الحيّة، والفاعلة ما يجعلهنّ مشاركات أصيلات في اعادة بناء الوجود الذي دنّسته قوى الشر المتمثّلة بالقوى الاستعمارية التي تجسّدها شخصية السجان. ولكن ما يطرحه خطاب الجميلات يتمثّل في أنّه يتناول كفاح النساء في تلك الحرب في صورة بطولة جماعية وليست فردية سواء على صعيد الشخصيات المجسّدة لخطاب النص، أو في استذكار سيرة المرأة المكافحة والبطلة المقاوِمة، وعلى تنوع شرائحها الاجتماعية عن طريق مشاهد متواصلة، وديناميةٍ تصور القوى المجتمعية الحيّة متمثّلة بالنساء اللواتي لا يقلنّ شأنا عن الرجال، ودورهنّ المؤثر

في حرب التحرير، وما تعرضت إليه من أبشع أنواع الامتهان الجسدي والنفسي، واستلاب حريتها بما فيها التضحية بحياتها. ويرى الباحث أن النسق المضمَر للشخصية النسوية في الخطاب المسرحي بشكل عام يتكشّف عند صانعة الخطاب النسوي في البحث عن الهوية، وفي الاحتجاج على كلّ أدوات التسلط والقهر والقمع التي يفرضها النظام الأبوي فضلاً عن تحريضها في تحقيق مطالبها المعلنة، وسعيها ليس في تحقيق استقلالها المادي ومساواتها بالرجل فقط في كلّ المجالات المتاحة، بل في تأكيد حريتها في تحديد اختياراتها.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1- استراتيجيات النسق المُضمَر في الخطاب المسرحي النسوي تكمن في:

أ. فضح كلّ أشكال القهر والقمع والاضطهاد التي تتعرض لها المرأة.

ب. ادانة نسق العنف الذي تمارسه الذكورة ضد المرأة بما فيه العنف الجسدي والاقتصادي والاجتماعي.

ج. الكشف عن فاعلية الكوابح الاجتماعية التي يتصف بها النسق الذكوري في الهيمنة وهتك أسراره.

ح. عرض المدنّس بكلّيته وجهاً لوجه أمام المتلقي بغرض كشف المسكوت عنه الذي يشكّل مضمرات الهيمنة الذكورية.

خ. تحديد أدوار كلّ من المرأة والرجل على وفق مفهوم الجنوسة ضمن دوال مضمرة تتحرك لتأكيد خطابها.

د. تأكيد هويتها عن طريق التحريض لتحقيق مطلبها في المساواة بين الجنسين فضلاً عن تأكيد اختلافها.

2- النسق المُضمَر في الخطاب المسرحي النسوي يسعى لتقويض المقولات المركزية وما تضمره الخطابات والنصوص من أنساق مضمرة تؤكد على الهيمنة الذكورية وعلى تبعية المرأة له.

3- الاحتفاء بالجسد بوصفه نسقاً معلناً يستبطن مضمرات الهيمنة الذكورية في الحطّ من المرأة بوصف الجسد:

أ. بنية ثقافية قادرة على مشاكسة الوجود الرمزي للنظام الأبوي، وواقعة اجتماعية دالّة في ثنائية الذكورة والأنوثة.

ب. محرّضاً ومقاوماً لكلّ أنواع السلطات بما فيها مضمرات القهر والتسلط المجتمعي.

تطبيق

النص: حلم الغفيلة*

في النص الارشادي تقترح الكاتبة أنْ يتشكّل مكان الحدث من غرفة كبيرة مصنوعة من النايلون، وكذلك تكون كافة الأدوات المتواجدة على المسرح شفافة وبيضاء، وفي داخل هذه الغرفة الشفافة ينامان الرجل والمرأة جنباً إلى جنب، وهو اقتراح يهدف ليس في الدخول إلى عالم الحلم للكشف عن عوالمه، بل إلى تعرية الواقع، بافتراض أنّ ما يحدث في الواقع يمكن أنْ يحدث في الحلم، والعكس يمكن افتراضه أيضاً، بمعنى أنّ هذا الافتراض يحتكم ليس إلى تقليص مساحة الوهم بواقعية ما يحدث بفضاء المسرح بل إلى تعميقه كما لو أنّه يحدث في الحلم. هذا الاستهلال يضع الشخصيتين أزاء مأزق وجود يتجلى ليس في قلق الانسان واغترابه عن هذا العالم فحسب، بل يمكن النظر إليه على أنّه مأزق جنوسي لتحديد طبيعة الأدوار المناطة لكلتا الشخصيتين، ولهذا فإن الاسئلة تجد منطقها عند المرأة التي تبحث عن ذاتها وعن اسمها وعن هذا الرجل الغريب الذي لا تعرفه، أو فقدت القدرة على أن تتذكره مطلقاً، ويكاد الاثنان لا يعرف بعضهما البعض، إلّا أن الرجل يبدو أكثر استرخاء ولهذا فأنه يمتلك القدرة على روح المشاكسة والمداهنة باستمرار في ظلّ هذا الوضع الغريب، إذ وجد نفسه في مكان منعزل عن العالم ومعه امرأة، وإن كان يشير في أكثر من موضع بأنها زوجته إلّا أنها لم تؤكد أو تشير أبداً إلى صحة هذا الارتباط، بل أنها وباستمرار تتساءل من أنت! وفي ضوء هذا التساؤلات تتكشف بنية الخطاب عن تمرير عوالم الشخصية في مشاهد متعددة وسريعة تفترض معها حرية التنقل في الزمان والمكان لإضاءة المسكوت عنه عن الهيمنة الذكورية الطاغية في تلويث الوجود وفي انتهاك الانسان عن طريق أفعالٍ لا يمكن وصفها بأقل من أنّها أفعالاً شنيعة وصادمة. وفي ظلّ هذه العزلة تتساءل المرأة عن سرّ وجودها هنا في محاولة منها في تفكيك ألغازها التي جعلتها في حالة اغتراب تام عن العالم على الرغم من وجودها مع هذا الكائن الانساني، وميكانزم السرد هنا تعيد تدوين أشكال الفوضى وندوب الخراب النازفة بتعرضها إلى عملية اختطاف أولاً، ومن ثمّ حصل ما لم ترغب امرأة أن يحصل لها أو ما لم تكن تتوقعه امرأة، في ظلّ الحروب وصراع القوى، ألا وهو فعل الاغتصاب، أو جريمة الاغتصاب، وما يترتب على هذا الفعل المهين من آثار نفسية سواء لها بذاتها، أم في طبيعة علاقاتها مع العالم، وما ينتج عنها من ضغوط مجتمعية توجه الادانة لها بحكم نسق السنن والعادات والتقاليد المهيمنة، وهي بذاتها أنساق ذكورية

مُضمَرة متغلغلة فيها! تساؤل المرأة نتلمس اجابته عند الرجل لنكتشف أولى الحقائق الصادمة التي افترضها منطق الخطاب حين يعترف بأنهم كانوا أربعة حين خطفوها، وأحدهم وضع يديه على فمها والآخران منعاها من الحركة بضربة على الرأس، وحينذاك تدرك أو تحاول الفهم والاستنتاج بانهم ربّما قد اغتصبوها، وهو ما يتحقق:

" هي: ..غير معقول.. ألم أقاوم.. هل استسلمت لكم هذا..

(تتحسس رأسها).. هل.. (تعني الاغتصاب)؟

هو: (يتراجع إلى الخلف).. لالالا.. ليس الأمر كما تتصورين.

هي: اذن أنت من فعلها.. ثمّ جئت بي إلى هنا.. أيها الحقير أنا رهينتك.."(ص36).

هذه الأفعال التي تكشّفت تدور داخل الغرفة الشفافة وخلال ذلك كانت تبحث الشخصيتان عن منفذ للخروج منها إذ تتمكن المرأة الخروج أولاً، ومن ثمّ تعينه في الخروج فيكونان معاً في فضاء العرض للبدء في مشهد جديد يتمفصل في رسم خط وهمي في منتصف الخشبة ليتقاسما النصفين نصف للرجل، ونصف للمرأة، وهو دالّ آخر لوقائع النص في تشخيص رمزية الحدث الدرامي بأن يكون لكلّ واحد عالمه الخاص كونه ملمحاً اشارياً وعلاماتياً للتقسيم بين العالمين، وفي تسخير كل الوسائل المتاحة في تفكيك القوى التي تتسم بالانسجام والتواصل وتفتيتها لغرض الهيمنة عليها. وإذا كان مفهوماً في صراع البقاء أن يكون هناك نوعاً من التفوق للكائن الانساني على الطبيعة بغرض ترويضها ومحاولة السيطرة عليها ومن ثمّ تسخيرها في خدمته، فإنّ الرجل يستعير هذا الشكل من التفوق في علاقته مع الآخر المرأة ولكن بطريقة دونيّة لغرض اذلالها، وهو تفوق يفتقد إلى السمو بتكامل العلاقة بين الرجل والمرأة كما يتضح ذلك في خيانة الرجل لزوجته:

هي: (مصرّة) مع من.. ها.. اعترف.. مع منْ.

هو: (متردّداً) مرة واحدة فقط.. مع صديقتك.

هي: أيها الخسيس.. مع صديقتي.. أفي مخدعي أيضاً..(ص133).

في هذه اللعبة يتمّ فيها استدراج الكينونة في فتح مغاليقها لتتكشف الذاكرة عن بعض خباياها بما فعلته من أحداث مروعة تمارسه الذكورة باستمرار بوصفها القوى المهيمنة في الوجود ففي كلّ مشهد نتلمس ذاك الوجع الانساني التي تتعرض له المرأة بقسوة تمتهن كرامتها. وكما في المشهد الأول ينتهي المشهد الأخير بالإيقاع ذاته، وبالمكان ذاته، لكن هذه المرة الرجل هو من يصحو فيجد نفسه في حالة استلاب وغياب مطلقين، وكأن العالم والوجود في تكرار دائمين مع تبادل الأدوار.

إنّ خطاطة حلم الغفيلة تمثّلت في اشتباك أحداث الخطاب في تواشج حلمين وافتراقهما لشخصيتين دراميتين تتمحوران بشكل خاص بين الشخصية هي، والشخصية هو في فضاء تجريدي يتّسع لافق غير محدود، وإن كانا يستفزان ذاكرتهما ويستنزفانها في سياق صيرورة الحلم واشتباكه بالواقع عن طريق دالّات ومحمولات اجتماعية وسياسية تجسّر طبيعة العلاقة بينهما. والخطاب إذ يقدم فرضيته لرؤية العالم على وفق ذلك، فإنّه يفترض أن هذا العالم يتأسس ويشتبك، ويتحول، ويتغير على وفق العلاقة بين الذكورة والأنوثة متمثلة بالرجل والمرأة. وبهذا فان الخطاب كشف أيضاً عن مضمَره في المجاز الصوري عبر المضمر العلاماتي في الخطّ الوهمي الذي يتحول إلى ضوء لغرض تقسيم العالم إلى نصفين، وهو ما يشير إلى النسق الثقافي العام المهيمن على الواقع العراقي الذي تتنازعه قوى البطش والدمار بوساطة العزل المنظّم للعالم على وفق الصراعات المذهبية الطائفية بغرض استمرار الهيمنة لها.

وبذلك فإن خطاطة حلم الغفيلة تقدم فرضيتها ومقترحها الجمالي بوساطة الحلم في لحظة تيه وغياب، واستلاب في عالم أصبح أكثر قسوة وجفاء وعبر اسئلة تتعلق بوجود الانسان وكينونته، وعلى الانسان أن يتكيّف في عالم هو ليس مربكاً فحسب، بل يفرض هيمنته وبالقوة وباستخدام كافة الأساليب التي تنتهك القيم الانسانية وتنتهك الانسان في وجوده. وهذا الحلم يستطيل ويتشكّل من مشاهد متعددة تمتد في بنية أفقية للكشف عن الشخصية وأفعالها، ودائرية في المبنى والمعنى. ويتمّ تجسيد هذا الحلم عبر علاقة الرجل بالمرأة في البنية الدرامية لطرح الفرضية التي تكمن في امكانية المقسم أن يصبح موحداً عن طريق تقسيم الخشبة إلى عالمين واحد أنثوي والآخر ذكوري، بمعنى آخر، هل يمكن للوجود أن يستمر، أو للتعايش بين الجنسين، الزوج والزوجة، أن يؤكد تكامله لو تمّ تقسيم عالمهما إلى نصفين، أو ماذا يمكن أن يحصل عندما يتعرض الوجود متمثلاً بالإنسان عموماً وبالمرأة خصوصاً لانتهاكات تمثّلت في أفعال الاختطاف والاغتصاب والقتل والكذب والخيانة.

النتائج:

1. تأكيد الهيمنة الذكورية حتى وإن كانت ملوثة بدم الضحايا في ما كانت المرأة مهمشة ومستلبة ومن ثمّ اتّسمت بالاغتراب.

2. تقسيم العالم إلى نصفين استعارة صريحة لكلّ أشكال العزل العنصري على اسس مذهبية أو اثنية أو طائفية التي يمكن ملاحظتها في بعض المجتمعات في ظروف تاريخية محدّدة.
3. ادانة الانتهاك المنظّم للمنظومة الأخلاقية وتخريبها التي تمثّلت في أفعال الرجل بما فيها الخطف والاغتصاب والقتل والخيانة.
4. المرأة ليست ضحية الهيمنة الذكورية فحسب، بل وبريئة من كل أنواع الانتهاكات التي تمارسها قوى الدمار والتي يتسيّدها وينفذها الرجل.
5. فضح كلّ أشكال القهر والقمع والاضطهاد والعنف التي تتعرض لها المرأة وادانتها.
6. النسق المُضمَر للخطاب تكشّف عن فاعلية الكوابح الاجتماعية التي يتصف بها النسق الذكوري في الهيمنة ومن ثمّ هتك أسراره.

الهوامش:

(1) ابن منظور: **لسان العرب**، ط3، الجزء14، بيروت: (دار إحياء التراث العربي)، 1999، ص127.

(2) جُبران مسعود: **الرائد**، ط7، بيروت: (دار العلم للملايين)، 1992، ص804.

(3) اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: **معجم مصطلحات عصر العولمة**، القاهرة: (الثقافية للنشر والتوزيع)، 2006، ص466.

(4) ينظر: عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة – **من البنيوية الى التفكيك**–، عالم المعرفة، العدد232، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1998، ص ص193–194.

(5) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: **القاموس المحيط**، ط8، بيروت: (مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع)، 2005، ص429.

(6) بثينة خالدي: **المضمر في الترسّل النسويّ العربيّ**، ط1، بيروت: (المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر)، 2015، ص42.

(7) جُبران مسعود: **المصدر السابق**، ص803.

(8) الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **مصدر سابق**، ص1338.

(9) رشا ناصر العلي: **ثقافة النسق–قراءة في السرد النسوي المعاصر**–، ط1، القاهرة: (المجلس الأعلى للثقافة)، 2010، ص15.

(10) توريل موي: **النَّسوية والأنثى والأنوثة**، ترجمة كورنيليا الخالد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد76، دمشق: (اتحاد كتاب العرب)، 1993، ص24.

(11) روزنتال يودين: **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة سمير كرم، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، 1974، ص526.

(12) إديث كريزويل: **عصر البنيوية**، ترجمة جابر عصفور، الكويت: (دار سعاد الصباح)، 1993، ص416.

(13) فرديناند دي سوسور: **علم اللغة العام**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد: (دار آفاق عربية للصحافة والنشر)، 1985، ص95.

(14) إديث كريزويل: **المصدر السابق**، ص414.

(15) ينظر: تادور كافزان: **العلامة في المسرح-مدخل الى سيميولوجيا فن العرض**، ترجمة ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، العدد34-35، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 2002، ص16.

(16) ينظر: جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، ط2، الدار البيضاء: (دها توبقال للنشر)، 2000، ص ص27-33.

(17) ينظر: جميل حمداوي : **نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**، ج1، وجدة: (شركة مطابع الأنوار المغاربية)، 2011، ص ص 17-22.

(18) محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)**، ط1، الدار البيضاء-بيروت: (المركز العربي الثقافي)، 1996، ص48.

(19) ينظر: بروك، بيتر، وآخرون: **التفسير والتفكيك والأيديولوجية**، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص122.

* تتمثل هذه القضايا في سبعة مطالب أساسية هي: 1. المساواة في الأجر. 2. المساواة في فرص التعليم والعمل. 3. إنشاء دور حضانة مجانية تعمل 24ساعة يومياً. 4. حق منع الحمل وحق الإجهاض عند الطلب. 5. الاستقلال المالي والقانوني للمرأة. 6. إنهاء اضطهاد الشواذ من النساء، وحق المرأة في تحديد ميولها وهويتها الجنسية. 7. التحرر من العنف الجسدي والقهر الجنسي. ينظر: بروك، بيتر، وآخرون: **المصدر السابق**، ص122.

(20) ينظر: بروك، بيتر، وآخرون: **المصدر نفسه**، ص121.

(21) ينظر: مارفن كارلسون: **فن الأداء -مقدمة نقدية-**، ترجمة منى سلام، القاهرة: (الهيأة المصرية العامة للكتاب)، 2010، ص220، ص237، ص251.

*ساره كين(1971-1999) كاتبة مسرحية بريطانية. كتبت خمس مسرحيات فقط هي (المتفجر1995)، و(عشق فيادرا1996)، و(معفّر1998)، و(توق1999)، و(ذهان48:4 1999)، وعرضت جميعها في مسارح متعددة في لندن ودول أوربية متعددة. ينظر: ساره كين: **الأعمال المسرحية الكاملة**، ترجمة صالح مهدي حميد، ط1، بابل: (المركز الثقافي للطباعة والنشر)، 2016، ص ص22-23.

(22) ينظر: صالح مهدي حميد: **مسرح الصدمة ساره كين إنموذجاً**، في، سارة كين: المصدر السابق، ص13.

(23) ساره كين: **المصدر السابق**، ص105.

(24) ساره كين: **المصدر نفسه**، ص110.

** ينظر: كاريل تشرشل: **مقدمة المؤلف**، في، سناء صليحة: **نصوص من المسرح النسائي**، القاهرة: (الهيأة المصرية العامة للكتاب)، 2003، ص256.

* جمانة حدّاد: **قفص**، بيروت: (دار نوفل – هاشيت أنطوان)، 2014. عرضت مسرحية قفص على خشبة مسرح مترو المدينة في بيروت عام 2016، من اخراج لينا أبيض، وتمثيل رندة كعدي، مارسيل ابو شقرا، دارين شمس الدين، ديما الأنصاري وميرا صيداوي.

* مسرحية (الجميلات 2013) نص الكاتبة الجزائرية نجاة طيبوني، واخراج سكينة مكيو، وأدى الأدوار كلّ من ليندة سلام، وليديا العريني، وهواري رجاء، ومنى بن سلطان، وحنيفي آمال. ونافست مسرحية "الجميلات" على جائزة أفضل عرض مسرحي عربي في الدورة الـــ6 لمهرجان المسرح العربي التي اقيمت بالشارقة عام 2014.

* ليلى محمد: **حلم الغفيلة**، مجلة الأقلام، العدد(3)، السنة(51)، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2016. تم عرض المسرحية في تشرين الثاني من عام 2016 على المسرح الوطني وهي من اخراج ليلى محمد، وتمثيل ليلى محمد، محمد هاشم، وليد غازي فرمان، محمود رجب، ودراماتورج يوسف رشيد.

المصادر:

1. ابن منظور: **لسان العرب**، ط3، الجزء14، بيروت: (دار إحياء التراث العربي)، 1999.
2. اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: **معجم مصطلحات عصر العولمة**، القاهرة: (الثقافية للنشر والتوزيع)، 2006.
3. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط**، ط8، بيروت: (مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع)، 2005.
4. بثينة خالدي: المضمر في الترسّل النسويّ العربيّ، ط1، بيروت: (المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر)، 2015.
5. بروك، بيتر، وآخرون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2000.
6. تشرشل، كاريل: **مقدمة المؤلف**، في، سناء صليحة: **نصوص من المسرح النسائي**، القاهرة: (الهيأة المصرية العامة للكتاب)، 2003.
7. جُبران مسعود: **الرائد**، ط7، بيروت: (دار العلم للملايين)، 1992.
8. جميل حمداوي : **نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**، ج1، وجدة: (شركة مطابع الأنوار المغاربية)، 2011.
9. دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، ط2، الدار البيضاء: (دها توبقال للنشر)، 2000.
10. رشا ناصر العلي: **ثقافة النسق–قراءة في السرد النسوي المعاصر–**، ط1، القاهرة: (المجلس الأعلى للثقافة)، 2010.

11. سوسور، فردينان دي: **علم اللغة العام**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بغداد: (دار آفاق عربية للصحافة والنشر)، 1985.
12. عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة – **من البنيوية الى التفكيك**–، عالم المعرفة، العدد232، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1998.
13. كاراسون، مارفن: **فن الأداء –مقدمة نقدية–**، ترجمة منى سلام، القاهرة: (الهيأة المصرية العامة للكتاب)، 2010.
14. كافزان، تادور: **العلامة في المسرح–مدخل الى سيميولوجيا فن العرض**، ترجمة ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، العدد34–35، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 2002.
15. كريزويل، إديث: **عصر البنيوية**، ترجمة جابر عصفور، الكويت: (دار سعاد الصباح)، 1993.
16. كين، ساره: **الأعمال المسرحية الكاملة**، ترجمة صالح مهدي حميد، ط1، بابل: (المركز الثقافي للطباعة والنشر)، 2016.
17. محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)**، ط1، الدار البيضاء–بيروت: (المركز العربي الثقافي)، 1996.
18. موي، توريل: **النَّسوية والأنثى والأنوثة**، ترجمة كورنيليا الخالد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد76، دمشق: (اتحاد كتاب العرب)، 1993.
19. يودين، روزنتال: **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة سمير كرم، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، 1974.

Abstract

Formal patterns in dramatic discourse constitute one of the main signs in the transmission of his messages in the discourse, and because the implicit in the masculine discourse defined the mechanisms of the relationship between masculinity and femininity and their roles which were in the subordination of women to men, the implicit in feminist dramatic discourse tries to draw boundaries to the body by undermining the curves Male domination, so the research aspires to answer the following question: What are the representations of the patterns embedded in the discourse of women's dramatic.

The importance of research is to investigate the effectiveness of embedded formats in feminist plays. The second chapter was included in two sections. The concept of the theme was studied in the first topic. The third chapter dealt with the analysis of the research sample in the light of the descriptive approach. In light of this, the results of the research were determined.