(رؤية العالم في المسرح النسائي في مصر)

☜إعـــــداد

د/ دلال إسماعيل محمد فرج

مدرس بقسم علوم المسرح

كلية الآداب – جامعة المنيا

من أيسر مستويات الإدراك، ومن أخص مستويات الرؤية الفنية تخلّقت زوايا الاختيارالفنية ، وجاءت متلبسة بقضايا مصر الاجتماعية والسياسية عند كاتبات المسرح المصري المعاصر.

والموضوع استدعى أداته المنهجية؛ لأننا أمام فئة خاصة نسائية تكتب وهي مشبعة بقضايا المرأة والأدب النسائي ... والنقد النسائي ....، ومن ثم كانت القناعة باستخدام (رؤية العالم) التي انبثقت من البنيوية التكوينية لـ (لوسيان جولدمان). (ورؤية العالم) انتشرت في نقداتنا التطبيقية المعاصرة كبديل توفيقى عن السيطرة الغالبة للمنهج الاجتماعي الذي سيطر على مقاليد النقد العربي منذ ثلاثينيات القرن العشرين ... وحتى نهايته.

وأدرك أن منطوق البحث أكبر من مساحة التناول التي تجتزىء تمثيلاً بثلاث مسرحيات نسائية فقط لـ (فوزية مهران – سلوى بكر – ماجدة رمزى)[1]، والجامع بينهن تقارب التاريخ الإبداعى من (١٩٩٥: ٢٠٠٤)، وهذا التقارب يمكن الباحثة من تحديد الرؤية النسائية لقضايا الوطن في فترة بعينها.

والمسار البحثى يتطلب ثلاثة أطر رئيسة أتصورها على النحو التالى:-

---

(١) مسرحية (التماثيل تنتحر) فوزية مهران، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة المسرح العربي ٩١ لسنة ١٩٩٥.

(٢) مسرحية (حلم السنين) سلوى بكر، الهيئة العامة للكتاب بمصر، ٢٠٠٢.

(٣) مسرحية (وطن على عجل) ماجدة رمزى يوسف، الهيئة العامة للكتاب بمصر، ٢٠٠٤

أولاً – من الأدب النسائي ... إلى النقد النسائي.

ثانياً – تدقيق مصطلح (رؤية العالم) باعتباره أداة منهجية للبحث.

ثالثاً – تحليل المسرحيات ... وصولاً إلى رؤية العالم في المسرح النسائي في مصر مع نهاية القرن العشرين ومطلع الألفية الجديدة.

أولاً – من الأدب النسائي إلى النقد النسائي:-

من المصطلحات الأكثر جدلاً (الأدب النسائي) .. و ... (النقد الأدبي النسائي)، لأن البعض يقبل التعامل مع المصطلحين لارتباطهما بالحركة النسوية العالمية وتطورها منذ القرن التاسع عشر ... وما أثارته هذه الحركة من حراك فكرى حتى قيل إنها فلسفة ناقدة للحضارة الأوربية، والبعض الآخر لا يقبل بالمصطلحين من منطلق أن الإبداع الأدبي مرتبط بقدرات ذاتية خاصة (رجل أو امرأة) وليس بقدرات سمت جماعي تفرزه الأنوثة وتصبغ به كتابات المرأة.

والباحثة تقتنع بوجود (الأدب النسائي)؛ لأن رد الفعل النسائي لظلم تاريخي لإبداع المرأة جعل لكتابات المعاصرات مذاقاً خاصاً محملاً بمبررات ردود الأفعال ... حتى أصبحت كتابات المرأة هي الناقدة الأشد لمعطيات الواقع أو كما قالوا ... هي الناقدة للحضارة الأوربية ؛ لأن الفكر الفلسفي الأوربي هو الذي تبنى ظلم المرأة قديماً.

- أفلاطون قال إن الأنثى خلقت من أنفس الرجال الأشرار، وعندما ألغى الأسرة من جمهوريته تحجم دور المرأة، وتخلت عن أنوثتها عندما طالبها بأن تتقمص صفات الرجولة شأنها شأن الرجل من حماية جمهوريته.

- وأرسطو لم يسم المرأة وقال بمنطوق (الموجود البشرى Anthropas .. وعد الرجل الصورة والمرأة الهيولى واستبعد المرأة من سلطة الحكم والإدارة)...
- ورسو جعل المرأة موضوعاً جنسياً للرجل، ولذلك جاءت دعوته أن تكون المرأة جنسية محتشمة مرغوبة عفيفة، واقترح تربية للنساء تختلف عن تربية للرجال [1].

ويبدو أن هذه النظرة الباكرة للمرأة الأوربية قد جاءت من منظور أن الأسرة مؤسسة طبيعية وأن الطبيعة قد أعدت دور المرأة في الجنس والإنجاب وتربية الأطفال، وهذا الفهم الباكر لطبيعة دور المرأة كان مغلوطاً؛ لأن المرأة (كائن حر) ... أما ما يسمى بـ (طبيعة المرأة) فهذه طبيعة يشكلها المجتمع بعاداته وتقاليده وشرائعه ... فما وجدناه عند فلاسفة اليونان وأوربا قديماً اختلف عما وجدناه عند الفراعين في مصر؛ لأن مصر الفرعونية قد أعلت من شأن المرأة فـ (ايزيس) صاحبة قيم الحب والنماء ومحاربة الشر ولملمة أشلاء أوزيريس ... فالحضارة الفرعونية كان لها السبق في إدراك التوازن بين الجوانب الذكورية والقيم الأنثوية ومن ثم كانت من أعظم الحضارات فهي التي أعطت الفرصة لظهور (إيزيس ونفرتيتى ثم كليوباترا ...) [2].

---

(1) تفصيلات لآراء الفلاسفة في كتاب (النساء في الفكر السياسى الغربى)، سوزان موللر أوكين، ترجمة إمام عبد الفتاح، مكتبة الأسرة، سلسلة الفكر، ٢٠٠٥.

(2) تفصيلاً في كتاب (أنثوية العلم)، ليندا جين، ترجمة يمنى الخولى ص٩.

والباحثة تحدد ارتباط بحثها بـ (المسرح النسائي Womenes Theatre) وهو مسلك معنى بالنصوص المسرحية النسائية، وهو مختلف عن (المسرح النسوى Feminis Theatre) الذي ارتبط بالمنظمات النسائية الساعية لنصرة المرأة.

أما مصطلح (النسوية Feminism) فقد صكه الفكر الغربى سنة ١٨٩٥ وجاء في سياق الدعوة لاستعادة المرأة لحقوقها في التعليم والمساواة بالرجل في العلم والتعلم وكان ذلك رداً على القول بذكورية العلم واقتصاره على الرجل وكأنه الفاعل الوحيد في العلم؛ لأن العلم مرتبط بالمنطق والجفاف والصرامة وهي خواص للرجل دون المرأة المتمتعة بالعاطفة وفلسفتها اللينة – كما يقولون. وكانت الذكورية العلمية قد استمدت أصلابها من فلاسفة اليونان القدماء (*) ... – كما ذكرت – .. .

وعندما نجحت المرأة الأوربية في تسديد الفراغ الداخلي للبلاد في الحرب العالمية الأولى مُنحت حقوق المواطنة والمساواة في كثير من الدول الأوربية بداية بـ (انجلترا وروسيا وأمريكا ونيوزلندا ...).

وفي الستينيات كانت الموجة الثانية للنسوية انطلاقاً من أمريكا وذلك بسبب تصاعد حظوظ الليبرالية والأصوات المناهضة لحرب فيتنام وتحجيم

(*) مصطلح مركزية العقل الذكورى Pallogacentrism قد قهر ثالوث (المرأة – الطبيعة – شعوب العالم الثالث) وسموا مركزية العقل الذكورى بمركزية استعمارية وهو مصطلح من وجهة نظرى يوازى (مركزية العالم) عند الأوربيين الذين اعتبروا أنفسهم مركز العالم الحضارى قديمه وحديثه ... وحديثاً شككت الباحثة (مارى إيجتلون) في نظرية الأدب الذكورى في كتابها (النقد الأدبي النسائي) ١٩٩٢.

قضية التفرقة العنصرية [1]. وكانت الكتابات التنظيرية فقد قادت التمهيد لهذه الموجة الثانية ولاسيما كتاب (الجنس الثانى) لـ (سيمون دى بوفوار) [2].

وفي ثمانينيات القرن العشرين اكتملت الفلسفة اللينة أو الفلسفة النسوية التي تشكّلت إرهاصاتها في السبعينيات ... وتصنف فيما بعد الحداثة، وفلسفة ما بعد الاستعمار ولذلك هي فلسفة للتحرر تنظر للعالم على أنه مؤسسة حضارية مرتبطة بفلسفة البيئة، وهذه الفلسفة تنويرية في المقام الأول ولذلك بدأ تصديرها والترويج لها بين شعوب ودول العالم الثالث بخاصة.

إلاّ أن النسوية الجديدة التي امتلأت ثقة تناقض المنطلقات الأولى ... وتعود لتؤكد وجود فوارق بين الذكورة والأنوثة وأن الحاجة أصبحت ماسة لاستثمار مواطن الاختلاف لرأب الصدع والاعتوار الذي أصاب الحضارة العالمية ... والباحثة تستريح إلى ما آلت إليه الفلسفة النسوية التي تعترف بالفروق بين الذكورة والأنوثة وأن الحضارة لا تستقيم إلاّ بهما معاً، ولأن هذا يعنى الإقرار المسبق بالتميز الإبداعى للمرأة وأن نكهة أنثوية خاصة تتشعب في أصلاب البنية الإبداعية للأدب النسائي ومن ثم في المسرح النسائي .. وأن النقد معني بالكشف عنها من خلال (رؤية العالم).

والباحثة معنية في تحليلها التطبيقى بالبحث عن صيغة التميز الإبداعى الأنثوى من عدمه، وبالبحث عن إدراك الذات الأنثوية للعالم، والبحث عما إذا كانت هناك سمات للغة الأنثوية في حوارها المسرحي ثم

---

(1) .. وأضافوا الثورة ضد مسابقات ملكات الجمال لأنها تعتبر المرأة في أنوثتها فقط ...

(2) الكتاب صدر ١٩٤٩ ... وتبنى فكرة حرية المرأة ككائن مساوى للرجل وأن المجتمع بعاداته الذكورية هو المحجم لدور المرأة .. .

البحث عن كيفية وصف المادة الأدبية بصفة الأنوثة ... ومدى تحقق ذلك من عدمه .. وكلها استفهامات استباقية افتراضية تشغل تفكير الباحثة قبل وصولها إلى استنتاجاتها ونتائجها البحثية بعد الاستعانة برؤية العالم في تحليل نصوصنا المسرحية – مصدر الدراسة –.

وعلى مستوى مصرنا العربية كان الأمر مختلفاً؛ لأن السبق الفرعونى لتكريم المرأة لم يستثمر الاستثمار الأمثل بسبب الاستعمار الرومانى واليونانى[1].. ثم أتاح التاريخ فرصة أخرى للمرأة في العهد الإسلامى وفتح مصر إلاّ أن الفرصة غامت تحت غياهب الجهل بالدين – من ناحية، وتحت وطأة الاستعمار الأوربي ومن قبله العزلة العثمانية من ناحية أخرى ... وكان على المرأة المصرية أن تعانى من عدم قدرتها على اغتنام الفرصتين التاريخيتين اللتين أتاحت لهن ما لم يتح للمرأة الأوربية.

وكان من الطبيعي أن تجد المرأة ظلماً إبداعياً ونقدياً بقدر ظلم المجتمع المصري للمرأة بسبب عادات وتقاليد وأفكار مغلوطة حجمت وجودها حتى بدايات العصر الحديث .. حيث بدأ المجتمع يمنحها دوراً ثانوياً – على استحياء – بدءاً بما أتيح لها في عهد محمد على وهو يؤسس للدولة الحديثة بوجود (مدرسة القابلات، وهيأ الفرصة لتدريب الفتيات على العمل في مصانع الغزل والنسج والطرابيش والملابس لإمداد الجيش بما يحتاجه من ملبوسات ...) [2].

---

(1) ... امتداداً لقناعات الأوربيين بفلاسفتهم القدماء ومواقفهم من المرأة – كما وضحت عند أفلاطون وأرسطو و ....

(2) مسرح المرأة في مصر، سامية حبيب، ١٥.

وقد استتبع هذا الوجود الأولى للمرأة تنظيرات وحماسات رواد القرن التاسع عشر مثل: أحمد فارس الشدياق [١] ثم رفاعة الطهطاوى [٢] فضلاً عن كتابات الأفغانى ومحمد عبده ... وبرز صوت (عائشة التيمورية) [٥] وهي من رائدات حركة الانبعاث والإحياء الشعرى ... ثم كان (قاسم أمين).

ومع بدايات القرن العشرين يروق للباحثين الربط بين تطور قضية المرأة المصرية وتطور حركة التحرر الوطني في مصر ... وبدأت تظهر أديبات مصريات بدأن بالمقالات مثل (زينب فواز) [٣] و (ليلى خليل – وردة البازجى ..)

وساهمت المرأة المصرية في كثير من الصحف والمجلات مثل (النهضة النسائية ١٩٢١ تحررها ليلى أحمد، المرأة المصرية ١٩٢٢ تحررها باسم عبد الله، فاطمة اليوسف أسست روز اليوسف ١٩٢٥ ...) [٤].

وإذا كانت المرأة المصرية قد أعلنت عن دورها السياسى منذ ثورة ١٩١٩ وعند افتتاح أول برلمان مصري ١٩٢٤ عندما تجمعت النساء بدون حجاب عند مدخل البرلمان ورفعن شعارات الوطنية والاستقلال والمساواة... إلاّ أن أربعينيات القرن العشرين قد شهدت نشاطاً سياسياً واجتماعياً مكثفاً من المرأة المصرية ... وكانت (هدى شعراوى) قد ألقت بحجابها في بحر

---

(١) .. عالج مشكلات المرأة المسلمة الشرقية في مقالات بصحيفة (الجوائب).

(٢) .. ولاسيما في كتابه (المرشد الأمين لتربية البنات والبنين).

(٥) هي عائشة تيمور بنت إسماعيل باشا تيمور ولدت ١٨٤٠ وتوفيت ١٩٠٢ وكتبت في الشعر والنثر ...

(٣) لها كتاب مخطوط بعنوان (الدر المنثور في طبقات ربات الخدور).

(٤) راجع تفصيلات في كتاب (المجلات النسائية في مصر) الهلال، يناير ٢٠٠٠.

الاسكندرية وهي عائدة من أوربا إعلاناً وتعبيراً عن دخول المرأة المصرية في عصر التنوير.

وكانت الانطلاقة الكبرى سنة ١٩٥٦ عندما أقر الدستور المصري مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات وترجمة ذلك عملياً بوجود أول نائبة مصرية في البرلمان سنة ١٩٥٧ (*) وفي عام ١٩٦٣ كانت أول وزيرة مصرية السيدة (حكمت أبو زيد) – وزيرة الشئون الاجتماعية.

وعلى الرغم من وجود أصوات مقاومة للدور المتصاعد للمرأة إلاّ أن الواقع أثبت أن خطاً صاعداً لصالح المرأة المصرية في النصف الثانى من القرن العشرين وتوّج بالمجلس القومي للمرأة ومشاركتها في كافة الإدارات حتى القضاء..

وكان من الطبيعي أن يتصاعد حجم إبداع المرأة بتصاعد دورها ونجاحات نشاطاتها الاجتماعية والسياسية في مصر، حتى إن الأدب المسرحي في مصر – وهو الأقل إنتاجاً وإبداعاً بين أجناسنا الأدبية – قد شهد وجود ثلاثة وأربعين نصاً مسرحياً في النصف الثانى من القرن العشرين (١).

ويبقى السؤال الذي استدعى مثل هذه البحوث في الأدب النسائي ممثلاً في حجم أدلجة الأدب النسائي، وهل المسرح النسائي في مصر يمثل امتداداً لأيدولوجية نسائية ترجمت معطيات الفلسفة النسوية التي اكتملت مع ثمانينيات القرن العشرين، وهل مصادرنا المسرحية في هذا البحث قد جاءت محملة بنكهة أيديولوجية خاصة لرؤية العالم من منظور نسائى؟ من خلال تحليلات وتجسيدات للواقع الاجتماعي والسياسى في مصر ...

(*) ... السيدة راوية عطية ...

(١) راجع: مسرح المرأة في مصر، سامية حبيب، ص ٩.

ويبقى ما نقدمه هنا في سياق النقد والذي لا أدعى ضمه إلى ما يسمى بالنقد النسائي؛ لأن النقد علم وله خطواته الإجرائية والتطبيقية للرجل والمرأة معاً، وإذا كانت قناعاتى كافية بالأدب النسائي نسبة إلى خصوصية إبداع للمرأة، فإن قناعاتى بالنقد النسائي محدودة بحجم المسافة بين ما يتضمنه الإبداع من حرية التعبير عن الذات، وما يتضمنه النقد من آلية تنفيذ علمى .. وعلماء المصطلح أنفسهم لمّا يتفقوا بعد على ماهية النقد النسائي على الرغم من طرحه الواسع في العقدين الأخيرين يقول محمد عنانى ".. فإذا ترجمت تعبير Feminist criticism بالنقد النسائي فماذا عساك تعنى؟ هل تعنى به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم تعنى به نقد الأدب الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ ..." [1].

وإذا أضفت إلى هذا أن بعض اتجاهات النقد الحديث كالبنيوية والتفكيكية تميت المؤلف ولا تقدر وجوده في العملية النقدية الداخلية (موت المؤلف) مع البنيويين، والانفتاح على الحدس والإبداع الآخر (إبداع على إبداع) في القراءات التفكيكية ... فهذا يزيدنى قناعة بعدم جدوى تخصيص لما يسمى بـ (النقد الأدبي النسائي).

ثانياً – رؤية العالم:-

(رؤية العالم) مصطلح قال به (لوسيان جولدمان) صاحب البنيوية التكوينية، وهو مصطلح انتقل على يديه من الفلسفة وعلم الاجتماع إلى مجال النقد الأدبي الحديث.

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عنانى، ١٨١.

ومفهوم (الرؤية) حديثاً جاء مغايراً لمفهوم (الرؤية) عند القدماء، لأن مفهوم (الرؤية) عند القدماء استقى روافده من معاني المعجم، بينما نجد مفهوم (الرؤية) عند المعاصرين استمد أصوله من بنى فلسفية وتقسيمات أيديولوجية في القرن العشرين وهو قرن الأيديولوجيات الضخمة التي أدلجت الشعوب، ووجهت علم النقد الأدبي توجيهات متباينة .... .

وبما أننا في سياق تحليل لنصوص مسرحية عربية في مصر فيجدو بالباحثة الوقوف مع مفهوم (الرؤية) عند قدمائنا العرب قبل التوسع في مفهوم (الرؤية) عند المعاصرين ... وصولاً إلى (رؤية العالم) عند (لوسيان جولدمان).

المصطلحات القديمة غالباً ما تجد ضالتها في معاجمنا العربية، ومصطلح (الرؤية) في لسان العرب قال ابن منظور: "... قال ابن سيدة: الرؤية النظر بالعين والقلب .." [1] والرؤية تطلق على النظر اليقينى بالعين، بينما (الرؤيا) تخص الرؤي الحلمية، وقد قصدوا برؤية القلب وصول صورة الشئ إلى العقل (التصور الذهنى الخاص)، ولذلك حملت (الرؤية) معنى خصوصية الفهم لخصوصية التصور الذاتى.

وكان العرب يعتبرون الأسلوب الأدبي رؤية؛ لأنه يأتى محمّلاً بفرادنية المبدع وخصوصية رأيه وثقافته، وقد عبّر (عبد القاهر الجرجانى) عن ذلك بقوله –ما معناه – بسبق المعانى النفسية على المعاني النحوية عند المبدع، بينما تسبق المعاني النحوية الأخرى النفسية عند المتلقى، ومما يؤكد هذا المعنى الخيارات النحوية المطروحة أمام الأديب (من تقديم وتأخير ... حذف وإضافة ... جملة اسمية وأخرى فعلية ...) والتي تجعل من صوغه

([1]) لسان العر، ابن منظور، مج٥، ٨٤.

الأسلوبى رؤية خاصة، ويورد لنا صاحب (دلائل الإعجاز) ما اقترحه "خلف الأحمر على بشار بن برد من إزالة حرف (إن) عن قوله:

بكّرا صاحبى قبل الهجير *** إن ذاك النجاح في التبكير

... وكان خلف الأحمر قد اقترح (...بكرا ... فالنجاح ...) فقال بشار: هذا تعبير المولدين، وتعبيرى تعبير البدويين" [1].

ولو صعّدنا هذا الفهم لـ (الرؤية) عند القدماء ... وأن الصوغ الأسلوبى للأديب رؤية لاستطعنا أن نقول بتعبير المعاصرين: إن الأسلوب رؤية، وإن اللغة تعبير عن أيديولوجيات الجماعة، ولذلك نستطيع من خلال (اللغة) _كآلية نقدية معاصرة_ الوصول إلى (رؤية العالم)، ولاسيما أن اللغة هي التي تشكل الفكر عند اللغويين، بينما كان الفكر هو المشكل للغة عند الفلاسفة ...

ومفهوم (الرؤية) عند المعاصرين جاء موزع الولاء بين النقد التقليدي ممثلاً في المنهج الاجتماعي والنقد الماركسى، وبين النقد الجديد ممثلاً في النقد البنيوى. والمسافة الفكرية والتطبيقية بين النقد التقليدي (المنهج الاجتماعي، التاريخ، النفسي،...) وبين اتجاهات النقد الجديد (البنوية، الأسلوب، التفكيكية،.....، ....) مسافة واسعة، وخلافاتها فكرية وتطبيقية عديدة، وأذكر أهم هذه الخلافات أن النقد التقليدي نقد خارجي ..، وأن النقد الجديد نقد داخلي .. .

وجاء رواد المنهج الاجتماعي ببنى فكرية تأسيسية وجّهت النقد الاجتماعي توجيهاً خارجياً يقدر البعد الاقتصادى في البناء الاجتماعي، ومن ثم كانت فلسفة الالتزام محاولة لإحداث توازن بين البناء .. الاجتماعي من

([1]) دلائل الإعجاز، الجرجانى، ٢٧٢- ٢٧٣.

ناحية وبين المنتوج الأدبي من ناحية أخرى ... وحالما يتحقق التوازن يطلقون حكم القيمة بالاستحسان، ومن ثم توطدت العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتية(*).

وقد اشتهر في النقد الاجتماعي منظران مهمان هما:-

- تين: صاحب الثلاثية الشهيرة (الجنس والعرق+ البيئة + الزمكنة).
- لوكاش: صاحب نظرية الانعكاس Reflection .. .

وقد شكّلت هذه الجهود جميعها رؤية نقدية خاصة ... ، وعندما جاءت اتجاهات النقد الجديد بحركتيها التطبيقية الداخلية من خلال استخدامهم للغة كآلية نقدية تباعدت المسافة مع النقد الاجتماعي الخارجي ... وقد بدأت محاولات عديدة للمصالحة والتوفيق بين الاتجاهات النقدية التقليدية الخارجية وبين الاتجاهات النقدية الجديدة الداخلية، وإذا ضيقنا بؤرة البحث سنجد أن محاولات المصالحة والتوفيق كانت بين البنيوية والماركسية النقدية [1]، وتمثلت هذه الجهود في:

- (باختين) الذي "بعث الشكلية الروسية في شكل يعتمد على حدود المصالحة مع الماركسية عندما أعلن قناعته باجتماعية اللغة، لكنه احتفظ بمسافات الابتعاد عن (نظرية الانعكاس للوكاش) [2].

(*) البنية الفوقية إشارة للتنظيرات الماركسية. والبنية التحتية هي الممارسات الراصدة لحركية المجتمع ...

(1) الاتجاهات المعاصرة في نقد الرواية، د./ محمد نجيب التلاوى، ٣٥.

(2) الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسى وضعها (كارل ماركس) بمساعدة (انجلز) في منتصف القرن ١٩ ... ثم برز (لوكاسن) كأبرز منظرى النقد الماركس والواقعية الاشتراكية.

- (ليفي شتراوس) الذي حاول دراسة البنى الاجتماعية من خلال اللغة لأنها أوثق من التاريخ الاجتماعي.
- (مارسيل موسيه) الذي رأى أن معالجة الظاهرة الاجتماعية معالجة شاملة تستدعى الاستعانة المتداخلة بالنقد واللسانيات وعلم الانثربولوجيا وعلم النفس التحليلى [1] وينضم لهذه الإرهاصات الأولى للتقريب بين البنيوية والماركسية (دلثى) ... [2].
- أما الناقد الكبير (التوسير Fouis Althusser) فرأى أن الماركسية الأيديولوجية عاجزة عن إنتاج تفسير علمى للتاريخ الاجتماعي، ولذلك سعى إلى تأسيس ما أسماه بـ (الماركسية العلمية) [3] من منطلقات النقد البنيوى ...، ويوضح (طاهر لبيب) تفصيلات انتقاد (التوسيير) لنظرية الانعكاس، ويركز على اهتمامها ببنية اقتصادية فقط متناسياً البنيات الأخر المؤثرة في الحراك الاجتماعي، ويرى أن (نظرية الانعكاس) تسعى نقدياً إلى الوصول لمطابقة العمل الأدبي بالتاريخ والواقع الاجتماعي ويرى (ألتوسيير) بأن هذا عمل عديم

---

(1) الاتجاهات المعارصة في نقد الرواية، د./ محمد نجيب التلاوى، ٣٥ وما بعدها..

(2) البنيوية التكوينة والنقد الأدبي، مترجم، مجموعة مؤلفين، ص ٩٧ .. وهناك أيضاً الناقد الأمريكى (فريدرك جيمسون) الذي يمزج العديد من التيارات النقدية المعاصرة في إطار ماركسى ... تفصيلاً راجع (دليل الناقد الأدبي) لمجان الرويلى وسعد البازغى، ٢٢١- ٢٢٢.

(3) موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، ٣٥٢.

الجدوى لأنها نتيجة قد أنبأ عنها التاريخ سلفاً... [1] فضلاً عن أن الفكر الأيديولوجى يتصف بالثبات ... .

وإذا كانت محاولات هؤلاء النقاد إرهاصات للتوافق النوعى بين الماركسية والبنيوية، فإن "الاتصال الوثيق بين الماركسية والبنيوية تمّ في المقام الأول على يد المفكر الرومانى الأصل (لوسيان جولدمان) والذي حاول بالبنيوية التكوينية/ التوليدية "العثور على الطريق التي من خلالها عبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه من خلال الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي ..." [2].

وكانت انطلاقة (لوسيان جولدمان) قد تحددت من أصلاب النقد البنيوى بحدوده الداخلية وآليته النقدية اللغوية، والتي نفذ منها إلى النقد الخارجي باعتبار أن اللغة ظاهرة اجتماعية ومن ثم لابد من تقديرها وتقدير جذورها الواقعية الاجتماعية، والفكرة نفسها هي التي انفتح بها (جاك لاكان) على البعد الاجتماعي في بعث جديد للنقد النفسي حتى قال النقاد: إن (جاك لاكان) أعاد نظرية (فرويد) بلغة دى سوسيير، و (لوسيان جولدمان) أعاد الرؤية الماركسية بآلية بنيوية.

---

(1) تفصيلاً في (سوسيولوجية الغزل، العذرى)، طاهر لبيب، ٣٦-٣٩.

(2) راجع المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان جولدمان، ترجمة محمد براده في (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي).

ومن البنيوية التكوينية/ التوليدية [1] تخلّقت (رؤية العالم) في التطبيقات النقدية وفكرتها الرئيسية تتبلور "في تقدير الطابع الجماعي في الإبداع الفردى من خلال التناظر مع البيئات الاجتماعية الشاملة" [2].

البنيوية[*] التكوينية ورؤية العالم:

من أصلاب النقد البنيوى الداخلي انبثقت البنيوية التكوينية في محاولة لتحقيق توازن قصدى بين اتجاهات النقد التقليدي الخارجي، واتجاهات النقد الجديد الداخلي بداية من البنيوية، ولم يكن (لوسيان جولدمان) هو صاحب المحاولة الأولى؛ لأن محاولات عديدة سبقته في هذا المجال وكانت تتطلع إلى مصالحة بين الماركسية (نقد خارجي) وبين البنيوية (نقد داخلي) بداية من (جاكبسون ودلثى وباختين وليفي شتراوس ومارسيل موسيه وألتوسيير ...) [3] إلاّ أن ذكاء (لوسيان جولدمان) أنه أطلّ على الخارج من داخل النقد البنيوى الداخلي حيث اعتمد على اللغة وهي الأداة النقدية ... وقال بأنها ظاهرة اجتماعية ... واستخدام اللغة يعنى تقدير

([1]) يقولون في الترجمات: بنيوية توليدية أو بنيوية تكوينية وإن كانت الأخيرة هي الأوسع انتشاراً، ويعترف (لوسيان جولدمان) بأنه قد استعار منطوق المصطلح (البنيوية التكوينية Genetic Structuralism) من (جان بياجيه) عندما كان يعمل معه مساعداً في جامعة جنيف ...

([2]) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقال (بون باسكادى) ص٤١.

([*]) شاعت الترجمة للبنيوية التكوينية على الرغم من وجود ترجمات بـ (البنيوية التوليدية) والمصطلح الإنجليزى لهما هو Genetic Structuralism

([3]) تفصيلاً: راجع: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، ٣٥٠ وما بعدها.

اجتماعيتها ... ثم قال (لوسيان جولدمان) بـ (رؤية العالم) ولاسيما في تطبيقاته بداية من دراسته المهمة المعنونة بـ (الإله المختفي. دراسة المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين) [1]، وبـ (رؤية العالم) انتقل (لوسيان جولدمان) من التنظير إلى التنظير والتطبيق، وليعلن عن نجاحه في تسديد ثغرات النقد الداخلي والخارجي، وقد وجد هذا التوجه النقدى الجديد هوى عند النقاد العرب وكأنه فعل تعويض عن افتقادهم للمنهج الاجتماعي والنقد الماركسى الذي تعودوا عليه حتى ثمانينيات القرن العشرين، فتوافد عدد غير قليل من النقاد العرب الذين سبقونى إلى الاستعانة برؤية العالم في دراساتهم التطبيقية، وأذكر من أوائل المستخدمين – على سبيل التمثيل:

- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، تونس ١٩٧٢.
- سوسيولوجية الغزل العربي – الشعر العذرى نموذجاً، الطاهر لبيب ١٩٧٢[2].
- دراسة محمد بنيس عن الشعر (ظاهرة الشعر بالمغرب العربي) ١٩٧٩.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية، حميد الحمدانى ١٩٨٥.

---

(1) الدراسة ورد ذكرها وتفضيلات عن (رؤية العالم) في تطبيقاتها في دراسة (طاهر لبيب) المعنونة بـ (سوسيولوجية الغزل العربي) وكانت الدراسة أطروحة بإشراف (لوسيان جولدمان) نفسه.

(2) ... آخر طبعات هذه الدراسة صدرت عن المنظمة العربية للترجمة سنة ٢٠٠٩/ط، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

ثم توالت الدراسات التي زاحمت مكتبتنا العربية بالبنيوية التكوينية ورؤية العالم.

والفكرة الرئيسة للتقدير النقدى لرؤية العالم تتركّز في تقدير الطابع الجماعي في خصوصية الإبداع الفردى، وذلك من خلال التناظر مع البينات الاجتماعية الشاملة حتى إن البنى الداخلية للنص الأدبي هي بنية جماعية ولاسيما عندما تربط بينها وبين الحياة الاجتماعية، لأن (نحن) حصيلة (أنوات)، وأنا الإبداعية هي (نحن الجماعة) التي تنتمي إليها الـ (الأنا الإبداعية) [1].

و(رؤية العالم) بناء معرفي جيولوجي تكون عند (لوسيان جولدمان) من أصول اجتماعية وفلسفية ونفسية وأدبية، قال (جولدمان): "إن رؤية العالم هي المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية بعينها .. وتضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى ...، ولأن كل سلوك إنسانى هو جواب دال على رؤية تؤسس لتوازن بين الذات المبدعة والموضوع الذي مورس عليه الفعل ..." [2].

وتأثر الكاتب بمجتمعه قد يكون إيجابياً أو سلبياً متمرداً؛ لأن (رؤية العالم) نسق من التفكير يفرض نفسه على مجموعة من الناس يتوحدون في ظروف بعينها، أو في أوضاع اجتماعية واقتصادية متشابهة، ولذلك تعتقد الباحثة أن الاستعانة بـ (رؤية العالم) لدراسة وتحليل بعض النصوص المسرحية من المسرح النسائي ستكون مناسبة جداً، وكأن الموضوع قد استدعى أداته المنهجية – كما يقولون –؛ لأننا أمام كاتبات واعيات بقضيتهن

---

(1) تفضيلاً: راجع (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) ص٤١ وما بعدها.

(2) السابق، ٤٤.

الأساسية النسائية، ثم إنهن واعيات بقضايا مجتمعهن الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ثم إن إبداعاتهن المسرحية قد جاءت في فترة زمنية متقاربة لا تزيد عن عشر سنوات فقط ... ولعل هذا ما يدفع الباحثة إلى إفتراض وجود أرضية مشتركة بينهن قد تتبلور – بعد التحليل – في رؤية نسائية للعالم ... .

تشكيل رؤية العالم في ثلاث مسرحيات نسائية:-

على الرغم من تعدد مسارات الأحداث الدرامية وتوسيع مداراتها الدرامية من خلال التوزيع الواعى للأضواء الحوارية في مسرحياتنا الثلاث – مصدر الدراسة – إلاّ أن الرؤية قد فرضت نفسها على التشكيل الجمالى، وقد استثمرت الكاتبات الواقع المعاصر للتعبير عن رؤيتهن في المجتمع والحرية والقضايا الاجتماعية بشكل عام ... وبروز المرأة ودورها جاء من وراء حجاب .. جاء دور المرأة .. ورؤية المرأة بشكل متناثر وقد سكنت الرؤية رؤوس بعض الشخصيات المسرحية لتلقى برؤيتها بين حين وآخر .. وهذه الرؤى المتناثرة في حاجة إلى تجميع ... وتحليل ... واعتصار لقدراتها للفوز برؤية العالم عند الكاتبات الثلاث، ولاسيما أن قضايا المرأة لم تأت بشكل مباشر وإنما من خلال رصد تصويرى لقطات درامية فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة ... وكأنّ الكاتبات قد وصلن إلى قناعة استباقية بأن قضية المرأة لم تعد تتشرنق في المطالبة بحقوقهن .. وإنما أصبحت قضية المرأة في إثبات وجودهن في الساحة الاجتماعية والسياسية.

وتناثر الرؤية بشكل غير مباشر قد يحدد المسار التطبيقى للباحثة حيث إن البدء بفهم النص من خلال بنياته الفكرية الجزئية وسيلة أولية لاقتناص رؤية كليّة موثقة من داخل مفردات الأحداث الدرامية في النص ..

وحتى نصل إلى حدود البنية الدالة بالتفسير الشمولى للمضمون .. لابد من إجراء التناظر البنيوى، وأعنى التناظر بين البنية الفنية والفكرية للنص وبين فكر الطبقة النسائية ممثلة في المؤلفات لنصوصنا المسرحية – مصدر الدراسة – وذلك من خلال مفردات الملائمة بين:

فكر المؤلفة ← الفكر الجمعي العام للمجتمع

عالم الكاتبة ← خصوصية البنية المسرحية

العالم الذي تخلقه الكاتبة تخليقاً إبداعياً ← رؤية العالم في الواقع المعاصر

إن البحث من خلال هذه الملاءمات والتناظرت ستولد علاقات متباينة (علاقة اختلاف – علاقة ائتلاف – علاقة مفارقة – علاقة توازى ...)

وهذا المسار لن ينسنى الحقائق التأسيسية التي قال بها (لوسيان جولدمان) للبحث عن رؤية العالم ... وذلك بتقدير الآتى*:

- إن المبدع الفرد يعبر عن الضمير الجمعي، لأنه يختزل ضمير الجماعة في إبداعه. وسيبقى السؤال هنا عن خصوصية الضمير الجمعي عند كاتباتنا ... هل هو الضمير الجمعي لطبقتهن النسائية الخاصة، أم أن الضمير الجمعي هو مطلق الانتماء لمجتمعنا المعاصر ...؟
- إن الأعمال الأدبية تمتاز ببنى كلية دالة، لأنها تقدر العلاقة بين العمل الأدبي والوعي الجمعي بحكم ارتباط النص بالتعبير عن واقعه.
- الأثر الأدبي باعتباره أيديولوجيا هو في ذاته تعبير عن رؤية العالم من وجهة نظر واقعية جمعية ... وليست فردية وهذا يتطلب منا إدراك أن الحديث عن الكاتبة لايعنيها هي كذات فردية ... وإنما يعنى

الحديث عن طبقة في مجتمعنا ... طبقة نسائية توحدت في قضاياهن ... ومن ثم فالمسار التحليلى للنصوص المسرحية سيولّد رؤى متناثرة من الأعمال الثلاث – مصدر الدراسة – وهذا سيتطلب من الباحثة توحيد هذه الرؤى ... وصولاً إلى رؤية عامة متخلقة من مجمل الأعمال المسرحية الثلاث تحقيقاً للغاية البحثية الساعية للكشف عن رؤية العالم في هذه المسرحيات:

- وطن على عجل [1].
- التماثيل تنتحر [2].
- حلم السنين [3].

١- الرؤية في وطن على عجل [*]:-

([1]) وطن على عجل، ماجدة رمزى يوسف، الهيئة العامة للكتاب بمصر، ٢٠٠٤.

([2]) التماثيل تنتحر، فوزية مهران، سلسلة المسرح العربي ٩١، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥.

([3]) حلم السنين، سلوى بكر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

* هذه الأسس التطبيقية لـ (رؤية العالم) مستقاة من الفهم لدلالات (رؤية العالم) عند لوسيان جولدمان ونموذجها التطبيقي في دراسة (سوسيولوجيا الغزل العذري) للطاهر لبيب – مرجع سابق – .

([*]) ماجدة رمزي يوسف: كاتبة مصرية مسرحية لها بالإضاحة لمسرحية وطن على عجل مسرحية (المنى) ومسرحية (أوراق من ذاكرة محمومة) صدرتا عن الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٦/ ط١ وأيضاً (أبنة فرعون) صدرت ١٩٩٨ عن منشأة المعارف بالاسكندرية ولها (جواب إحاطة) صدرت عن الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١ ولها ديوانان بالعامية المصرية (اسألينى ٢٠٠٣/ النيل والفرات)

تصدر الكاتبة مسرحيتها بنص سردى مصاحب لتلقى بمزيد من الضوء على (نادية) التي تمثل واحدة من الشخصيات الرئيسة للنص، والباحثة تعتقد أن هذا التقديم السردي بمثابة سقطة فنية .. كان يمكن الاستغناء عنها ... وإبراز ما تريد من خلال الحوارات الثنائية الكثيرة بين (نادية – مرفت) .. ولا نجد مبرراً لتصدير المسرحية بسرد لايكشف عن شكل ولا تشكيل ... فلم نجد راوياً – مثلاً – يبرر هذه البداية ... لكنها الأنثى المتحمسة لجذب نظر المتلقى إلى (نادية) الشخصية النسائية المحورية التي سيطرت على الجزء الأول من الحوارات الثنائية في هذه المسرحية (٦- ١٥) مما أتاح للكاتبة أن تلقى بكل معلوماتها عن (نادية) مقدمة إياها خارجياً .. وداخلياً .. في العمل ... وفي المنزل على الرغم من أنها لم تستأثر ببطولة المسرحية [١] التي تحولت إلى مسرحية أصوات – إن صح التعبير – [*].

ووحدة الخروج الأولى تتمثل في تنظيم المدرسة لرحلة مدرسية .. وبدأت المؤلفة في رصد ردود الأفعال:

- نادية لا تريد المشاركة وصديقتها مرفت تحسها من منطلق الخروج من الأسر الأسرى والتكليفات التقليدية النسائية للأم في الأسرة .

([١]) من المفترض – فنياً – أن تنمو الشخصية بنمو الحدث والأحداث، ولا ينبغى أن تقدم دفعة واحدة – كما فعلت المؤلفة مع شخصية (نادية).

([*]) مسرحية أصوات على نسق مصطلح باختين في دراسته لرواية (ديستوفسكى) ومنها تخلق مصطلح (رواية الأصوات) – تفصيلاً راجع كتاب: وجهة النظر في رواية الأصوات، د. محمد نجيب التلاوى.

"تادية": قصدك، أجازة ... وفرصة نشوف اللى ورانا واقعد مع ولادى شوية.

"مرفت": العيال ... العيال ... يعنى حاتروح منهم فيهن، هم ورانا ... ورانا العمر كله حبكت على يوم ناخده أجازة منهم ومن اللى خلفهم ... ده إحنا غلابة ... [1].

- رد الفعل لأسرة (تامر) و (علاء) و (هدى) و (إلهام) و (ممدوح) ... وكانت فرصة لتخترق المؤلفة الجدار العازل لأسرار نماذج الأسر المصرية لترصد الكاتبة الأثر الإيجابى للتوافق الأسرى على الأبناء ... فلم نجد مشكلة في ترحيب بعض الأسر لمشاركة أبنائهم في الرحلة (تامر – علاء – إلهام ...) بينما تعثرت الأسر الأخرى لخلافات أسرية في أسرة (هدى) حيث تسلط الرجل على المرأة .. وتجسيد العنف ضد المرأة

" الأب": أنا لما أقول كلمة .. مش عاوزك تناقشينى فيها ... وتخرسى خالص ... ثم أنتى فاكره نفسك بتفهمى ... وعاوزانى أناقش ... أنتى حتة واحدة غبية ... لا راحت ولا جت.

"الأم": (تصرخ بشكل هيستيرى) .. كفاية .. كفاية شتيمة ومهانة .. مش معقول .. مفيش مرة تتكلم في أى موضوع بطريقة آدمية شوية ... بطريقة محترمة ... لما أنا غبية إزاى ناجحة في شغلى .. وفي علاقاتى .. وفي تربيتى لأولادى ...

تخرج هدى من غرفتها .. تجرى نحو والدتها محاولة تهدئة .. ثم تجرى نحو والدها .. فيدفعها بعيداً عنه .. ! [1]

([1]) وطن على عجل، ٩-١٠.

أما أسرة (ممدوح) فيعتصرها الفقر وكثرة الإنجاب:

ممدوح لأمه: "

ممدوح: وفيها إيه يعجبنى .. يعنى شايفة العيشة هنية قوى .. والمكان براح .. مرحرحة على الآخر .. وعماله تخلفي .. ننام بالدور .. نخش الحمام بالدور .. وكل واحد يخطف اللقمة والهدمة من إيد إخوه .. وإنتى قاعدة تاكلى وتطحنى بالعرض ... لما بقيتى زي الكنبه .. لا بتربى ولا بتعلمى .." (٢).

وتركّز الكاتبة هنا على دور الأم الجاهلة اللامبالية التي أوقعت نفسها وأسرتها في حبائل الفقر والتعاسة بكثرة الإنجاب.

ووحدة الخروج الكبرى تتمثل في بدء الرحلة التي اجتمع فيها الاساتذة المشرفون: امرأتان (نادية – مرفت) ... ورجلان (حسام – صبرى).. اجتمعوا مع الطلاب وركبوا الأتوبيس الذي تحرك بهم ... وأصبح الأتوبيس رمزاً لوطن – على عجل – لأن داخل الأتوبيس رجال ونساء .. وطلاب... وطالبات .. ونماذج متباينة لأسر مصرية متفاوتة اجتماعياً واقتصادياً ومراحل سنية مختلفة تمثل أجيال ... والكاتبة بعنونتها للمسرحية تقصد هذا قصداً صريحاً (وطن على عجل) فماذا في هذا الوطن:

- الفرحة تعم الأولاد والبنات وهم غير منتبهين إلى أن قائد السيارة سيقودها ... ولا يعرف الطريق.

---

(١) المصدر السابق، ٣٩- ٤٠.

(٢) المصدر السابق، ٥٣- ٥٤.

- سائق السيارة ... يقود ... ولا يعرف إلى أين ... والنتيجة ضياع ... للوطن لإهمال يبدأ من القيادة نفسها ... تاه السائق ... وبدأت معاناة الضياع ... وتهددت حياة المواطنين (الأساتذة ... والطلاب).
- مشكلة الضياع ... وعطل الحافلة أفرز نماذج اجتماعية عبّرت عن توجهات باكرة ... وهي توجهات تحاكى الواقع الاجتماعي ... فمنهم المتحمس من الشباب حماساً زائداً للخروج من المأزق مثل (الجنرال)، ومنهم الانتهازى الحرامى (محسن) ومنهم المهرج الضاحك (جو) ....
- ... وبينما تتحمّل المرأتان المسئولية بحماس نجد اللامبالاة من الرجلين المشرفين ولاسيما (أ. صبرى) البدين الذي وصلت لا مبالاته حد النوم أثناء هذا المأزق ... وتركّز الكاتبة على السلبية المستحدثة من الرجال وإلقاء المسئولية على النساء وتؤكد (مرفت) هذا المعنى حتى على مستوى الممارسة الأسرية الآنية .. ثم ينضم السائق – كرجل – إلى فريق المهملين من الرجال في الوقت الذي تقوم فيه (نادية) بمهمتها كمشرفة على أكمل وجه (رؤية نسائية).
- استثمرت الكاتبة وقفات الحافلة لتدير حوارات متنوعة هي قضايا المجتمع المعاصر فأثارت بحوارات الطلاب قضايا (حقوق الإنسان- حقوق المرأة العلاقات الأسرية ...) وتأخذ الباحثة على الكاتبة إقحام هذه القضايا الفكرية إقحاماً على مستوى سنى متوسط – الطلاب والطالبات – لم يرق بعد إلى الإلمام بهذه القضايا، ومن ثم لجأت – على طريقة طه حسين في شخصية آمنه برواية دعاء الكروان – إلى حيلة إنطاق الطلاب بأفكار وأساليب وجدل أكبر من مرحلتهم السنية:

- "هدى: ... أرفض أن أكون مجرد عجينة تشكلها الظروف والناس ... أرفض أن أكون مجرد نتاج صدفه لكل المؤثرات اللى باتعرض لها في حياتى ... أقدر أقيم مفاهيم النجاح ... وأقدر أغير نفسى حتى لو كان المحيط سيئاً .. وحتى لو كانت القدوة سيئة ... ده إذا كنت عاوزه أغير المحيط" (١).
- "سعد: ... احنا اللى ممكن نترجم الظروف لنجاحات ... أو نحتفظ بها كمبررات ..." (٢).
- "تدى: ... عاوزين الجيل يتحرك من مكانه ... كل المطلوب إرادة وصبر عشان نتسلقه" (٣).

وتلاحظ الباحثة أن الكاتبة تعتمد على خطين متداخلين في البنية الدرامية، الخط الأول يمثل ضياع الحافلة التي ضلّت الطريق وأودت براكبيها في صحراء لا يعرفون كيفية الخلاص ... ولا الاتجاهات ...وأصبح هذا الخط هو الممثل لقوة الصراع ... إلاّ أن الكاتبة تضعف قوة الصراع لمواجهة الموت بأن صرفت الطلاب إلى حوارات وضحكات وكأنهم لا يواجهون مأزقاً ... مما أوحى للقارئ/ المتلقى ... وكأن الطلاب على يقين من الخلاص من أزمة الحافلة والصحراء .. وهذا الأمر – النقاش – الذي أقحم إقحاماً قد خفف من حدة الصراع مما أثر على جمالية البنية الدرامية تأثيراً سلبياً.

ثم تزيد الكاتبة نصها ضعفاً بهذه السردية الحماسية التي تفتق شرنقة الغلالة الرمزية الشفيفة ... حتى لا تبقى جمالاً بسبب صوغ تقريري

---

(١) وطن على عجل، ٢٢٧.

(٢) وطن على عجل، ٢٢٨.

(٣) وطن على عجل، ٢٣٠.

حط من قدر البعد الرمزى للمسرحية، وكأنّ الكاتبة قد ألقت برؤيتها بدلاً من النقاد ...، تقول في نهاية المسرحية: "... هذا هو قدر الأوطان وقدر الإنسان... فالتجارب والمحن لا تكفل حتمية التغيير للأفضل وانقراض السلبيات ... بل تختلط الأيادي البناءه مع تلك الهدامة، والأقدام تحفر ببصماتها خطوات مشوار عطائها مع تلك التي تخفي تحتها ملامح قبحها ..." (١).

والتناظر البنيوى بين البنية الفكرية للنص وبين البنية الواقعية الاجتماعية يثني بعلاقة توازى أقرب للائتلاف منها إلى الاختلاف فقد جعلت الحافلة رمزاً للوطن ... وواجهت الحافلة مشكلات لتكشف – من خلال ردود الأفعال – البنية الاجتماعية للوطن بمن فيه من لاهين ومنافقين وسارقين ... بمن فيه من شجعان ومتحمسين للبناء والعمل بإخلاص للخلاص ... ولكن كيف يأتى الخلاص ... وقائد الحافلة لا يعرف الطريق ... وأعلن الصدفة ... هدفاً فضاعوا في الصحراء لوطن (حافلة) تقادمت عليه السنون فأعطبته (أعطال الحافلة). وهنا نلاحظ اختزال الكاتبة للضمير الجمعي في الوطن، وقد نجحت المسرحية في تمديد علاقة الائتلاف مع الوعي الجمعي، وإذا كان النص الأدبي – كما يرى لوسيان جولدمان – أيديولوجيا معبّرة عن وجهة نظر جمعية بتعبير ذاتى ... فهذا يعنى أن النص بكليته ... وبأيديولوجيته قد عبّر عن (رؤية العالم).

إلاّ أن الباحثة تزيد بأن (رؤية العالم) جاءت مطعمّة برؤية نسائية ... ومن ثمّ لم تكن (رؤية) مطلقة، لأنها جاءت من كاتبة تعلن انتماءها لطبقتها النسائية قبل انتمائها المجتمعى العام ...، ولذا حرصت الكاتبة أن تطعم

---

(١) المصدر السابق، ٢٤٥.

(رؤية العالم) هنا بخصوصية أنثوية ترى من خلال انتمائها الواقعى المعاصر أن:

أ -الفكر النسوى ما زال قيد المجايلة الثلاثية، فوالدة (ممدوح) تمثل المرأة التقليدية القديمة المستسلمة للحياة ولرجلها ولا تعرف من حياتها إلاّ الأكل والإنجاب ... .

ب- المرأة التي تدرك حقوقها ولا تقوى على ممارستها في سطوة مجتمع ذكورى الملامح ... ومثلت لهذه المرأة بأم هدى ... وبصديقتها في المدرسة (مرفت).

ج- المرأة المستوعبة لحقوقها ... وتمارسها بقناعة مثالية وتمثل لها بـ (نادية)، ويبدو أن الكاتبة تتبنى هذا النموذج لأنها منحت (نادية) من صفاتها كمدرسة للغة الإنجليزية، وعلى مستوى البناء الفنى منحتها أكبر فرص الظهور والحوار، وجعلتها المنقذة للوطن/ للحافلة ... بفكرها وتنظيمها وحماسها للإنجاز والتجاوز.. (*).

(*١) سلوي بكر روائية وكاتبة مسرحية إلا أن أعمالها القصصية والروائية تفوق نشاطها المسرحي الذي تمثل في الإبداع وعضوية تحكيم مهرجانات مسرحية فضلاً عن بعض نقاداتها المسرحية في دوريات عربية سنة ١٩٨٥ ، وولدت سلوي بكر سنة ١٩٤٩ بالقاهرة ، وكتبت سبع مجموعات قصصية وسبع روايات ومسرحية واحد . وقد ترجمت أكثر إبداعاتها إلي عدة لغات كالإنجليزية والألمانية والأسبانية والفرنسية .

(*٢) استكملت الكاتبة رؤيتها وعمدت إلى اعتماد الرجال على النساء للإنجاز في المنزل والمجتمع، وصوّرت نماذج من الرجال السلبين مثل (السائق، الأستاذ صبرى، والد ممدوح، والد هدى).

وكأن (رؤية العالم) تحلّت ببعد أنثوى ينتصر للمرأة ... القادمة إذا ما مكنها للمجتمع ... وتحمست لحقوقها بقوة واقتناع ... .

٢- الرؤية في حلم السنين [١٠] :-

تؤكد هذه المسرحية رؤية المرأة المغايرة لما هو سائد في مجتمعنا الذكوري بالوراثة [٢٠] ، فلقد ربطنا العقل بالرجل، والعاطفة بالمرأة ... حتى بات اليقين بذكوريّة العلم نفسه لارتباطه بالمنطق الصارم الذي يمثل خاصية ذكورية ... وكأن الرجل هو الفاعل الوحيد في العالم ... لكن مسرحية (سلوى بكر) تتبنى رؤية طبقتها النسائية التي نرى أن المرأة تمتلك عقلية جبارة تستطيع أن تخطط ... وتنفذ، ويتعلق نجاح هذه الرؤية بشخصيته (العرّافة) المرأة العجوز ... التي فقدت سبعة من أبنائها بسبب حروب هذا الملك الدموى الظالم ... وقد نافست (العرّافة) (الوزير) في التخطيط والتدبير ... ولكنها تفوقت عليه ... فعندما مكنها الوزير ... دبرت لخراب المملكة ودبرت للملك .. وللوزير ... وأوقعتهما في شر أعمالهم ... ثم نستشعر بعقلانية العرّافة عندما تبرر بنوءتها ... وتخدع الجميع ... وتقول بسخرية "لقد صدقت بنوءتى ... صدقت لأنهم صدقوها ... (تضحك ساخرة) إن البنوءات تصدق لأننا نصدقها. إن عبقرية البشر ربما تكمن في تحويل الأكاذيب إلى حقائق ... صدقوا ما لا يصدق: أن يحل الخراب بسبب مولد طفل ... طفل صغير لا حول له ولا قوة ..." [١].

هناك مسرحية أخرى بعنوان مشابهة وهي مسرحية (أحلام السنين) لفاطمة السيد وقد صدرت ١٩٩٠.

(١) حلم السنين، سلوى بكر، ٥٢.

لقد استطاعت المرأة/ العرّافة أن تنتصر بالتفكير على السلطة الغاشمة ممثلة في ذكوريّة الملك والوزير ... وتؤكد الكاتبة بعدها الرمزى عندما تجعل الملك عاقراً ... وتصبح أمنية حياته ... وحلم سنينه أن ينجب ولداً يرث مملكته وسلطانه ... ويستعين بالعرافين والسحرة والأطباء ... والحكماء ... ولكن أمله لم يتحقق ... وثار ثورة عارمة ضد السحرة والعرافين ... حتى أنقذ الوزير نفسه ... ودبّر مع العرّافة نبوءتها التي حددت له من يتزوجها وعلاماتها ... ولكنها انفردت بنبوءة خراب المملكة... فأصبح شبحاً مخيفاً ... ولما تحققت بنوءتها وجاء الطفل للملك ... ازداد الخوف والرعب من اكتمال البنوءة ... وكان الوزير قد دبّر المرأة التي سيتزوجها ... ودبر الشاب الذي سيواقعها سراً حتى تحمل بالطفل (*) ... الذي حوّل المملكة كلها لرعايته ... وعنايته ... لأن البنوءة تقول لو طال بكاؤه سيموت ...

وتستعين الكاتبة بفكرة فتنازية تستمد أصلاب مساراتها وتكوينها من حكايات ألف ليلة وليلة ... فالملك هنا هو صورة من (شهريار) الليالى؛ لأن الملك في هذه المسرحية قتل النساء اللاتى تزوجهن، ولكنه كان يصبر عليهن لشهرين ... وعندما لم ينقطع طمثهن ... يقتلهن؛ لأنهن عجزن عن الحمل منه ... يقول الملك ... وهو يتذكر تضحياته من أجل الفوز بحلم السنين (انجاب طفل يرثه) ... (وريثى المنتظر الذي خرج من صلبى بعد سنوات من الصبر والعناء. دخلت خلالها بمائة عذراء من أجمل صبايا

(*) ... بعد أن أدى الشاب مهمته قتله الوزير حتى يحتفظ بالسر لنفسه هو فقط.

الأرض واشدهن فتنة دون فائدة. كنت أقتل كل واحدة منهن، وأقطع خبرها عن هذا العالم إذا ما مر قمرين مكتملين دون أن ينقطع طمثها ..." (١).

والملمح الثانى الذي تستفيد منه (سلوى بكر) من الليالى يتمثل في تقنية الدوائر المتداخلة، حكاية داخل حكاية ... فحكاية عقم الملك تفرعت منها حكاية العرّافة والوزير ... ومن حكاية العرّافة والوزير تفرعت حكاية الرخ الذي سيأتى بالقمر إلى الأرض إرضاء لطفل الملك الذي بلغ السابعة من عمر تدليله والمبالغة في العناية به ... "قلت للسلطان أننى ذاهب إلى الرخ صديقى في وادى الهلاك .. ولسوف أطلب منه إحضار القمر ... ثم حكيت له عن صداقتى القديمة بالرخ والجميل الذي أسديته له ذات يوم عندما كنت أسير بالقرب من وادى الهلاك ... وسمعت صوتاً ..." (٢).

والملمح الثالث يتمثل في التأطير الفنتازى الذي يحبك الأداء الدرامى في هذه المسرحية ... فالمملكة ممتدة ما بين العرب والهند والصين، ولم يحدد مكاناً بعينه ... ولا زماناً بذاته مما وسّع للخيالات الحكائية الفنتازيّة حتى دفعت الملك إلى هدم مملكته توسيعاً للقمر الذي سيهبط إلى أرض المملكة بمعرفة الرخ ... إرضاء لطلب الطفل – حلم السنين– ...

ولتحقيق الكاتبة لرؤيتها الخاصة، استعانت بآليات فنية ناجحة مثل التأطير الفنتازى لأحداثها الدرامية مع إطلاق زمنية غير محددة تتسع للفنتازيا ... كما لم تحدد مكاناً بعينه حتى تختفي ضوابط الأداء العقلانى الواقعى، ونجحت في رسم ثلاث شخصيات تنازعن البطولة معاً: الملك – العرّافة – الوزير، واستدعى هذا توزيعاً عادلاً وناجحاً للأضواء الدرامية

---

(١) حلم السنين، سلوى بكر، ٣٧.

(٢) المصدر السابق، ٤٩.

والحوارية بمنطق فنى ممتع. وجاءت لغة الحوار عربية فصيحة سهلة رائقة تساعد المتلقى على الانفعال والمعايشة للأحداث الدرامية ... ولم تشذ بتعبير صعب أو كلمة غير متداولة في لازماتنا التعبيرية الآنية ...، وقد زينت لغتها الحوارية ببعض التعبيرات الجميلة كتلك العبارات التي صاغتها في أسلوب حكمى يؤسس لرؤيتها الخاصة التي تبلورت بتوافق وتدافع أحداث أتية في نهاية المسرحية تنبئ عن الخراب ... وعن انتهاء المُلك ... و... الملك ...:

- "صوت وقع أقدام الجنود.
- صوت الريح المرعب.
- صوت تزايد بكاء الطفل.
- صوت موسيقى عنيفة.

فأنطفأت شمعة ... وأظلم المكان" [1].

إلا أن الباحثة تلاحظ أن (سلوى بكر) الروائية انسرّبت في (سلوى بكر) المسرحية ... فغلّبت السرد على الحوار في مواطن كثيرة بالمسرحية وجعلت ذلك في شكل (منولوجات) مطولة تثقل تقنية (الحوار الجانبى)، حتى إن المتلقى ليشعر وكأنه أمام سرد خاص اختفت معه ملامح الدرامية وشواهدها ... فليس من المقبول درامياً أن تعطى الفرصة للملك في مناجاة مطولة في صفحات متلاحقة (٣٥- ٣٦- ٣٧- ٣٨)، ومثلها للوزير الذي تتسع مناجاته في تسع صفحات (من ص٤٣: ٥١)، وهذه المناجاة المطولة مكانها في النص الروائى ألصق وأنسب من وجودها في نص مسرحى، لأنها أثرت على الفنية الدرامية للنص المسرحي تأثيراً سلبياً، لأن الإيقاع الدرامى أضحى بطيئاً .... وبشكل عام طالت الحوارات في هذا النص المسرحي.

---

(1) راجع: حلم السنين، ص ٧٧.

وتلاحظ الباحثة التقسيم الحاد للمسرحية التي جاءت في ثلاثة فصول، وكل فصل في مشهدين. فضلاً عن ندرة التوجيهات المسرحية ... واختفاء النص المصاحب، ويبدو أن الخبرة المسرحية المحدودة، وتمكن الكاتبة من الفن الروائى تمكناً لم تبلغه في كتابة المسرحية فجاءت هذه الهنّات البنائية، وأضيف إليها أن الكاتبة خصصت مشهداً كاملاً لدفاع مهندس المبانى (شاد العمائر) عن هدم (قلعة الجبل) كأثر حضارى وتراثى ...، وكان يمكن الإيجاز، لأن المشهد يشى بتجاوزات الهدم والتخريب في المملكة، وهذه القلعة مجرد نموذج من نماذج طالها الهدم والتخريب في المملكة تحت وطأة شعار ساخر " ... لا صوت يعلو على صوت المعاول والفؤوس، ولترفع الكؤوس لنشرب نخب القمر ..." [1].

... وإن كانت الكاتبة راغبة في تقديم عظات وعبر لمجتمع تعلو فيه السلطة الغاشمة ... التي تودى بمستقبل الشعب إلاّ أن الكاتبة قد أبرزت رؤيتها من خلال منظور نسائى خالص تتوافق فيه الرؤية بين الكاتبة (فرد) وبين طبقتها النسائية (جماعة)، ورؤيتها هنا تمثل – بشكل غير مباشر – موقفاً أيديولوجياً تنتصر فيه للمرأة وتبرز إمكاناتها القادرة على التغيير حتى لو كان المجتمع ذكورياً سلطوياً غاشماً بحجم الملك ووزيره في المسرحية، وتصبح البنية الدالة متوازية مع بعد التفسير الشمولى المخلق لرؤية العالم.

([1]) حلم السنين، سلوى بكر، ٦٧.

الرؤية في التماثيل تنتحر:-

تحاول (فوزية مهران) (*) أن تخلّق رؤيتها للعالم من خلال مثلث رامز أضلاعه (الأب، الأم، الابن) ... أما الأب فهو نهر النيل العظيم الذي يتصدر مسرحيته بسردية خاصة عنه لأن "... الكل يولّى وجهه شطر النيل ... "تعويذتنا" الخالدة الباقية ... عندما نحزن نقعد له على الأرض، ونذيب حبات القلب ...، وحين نحب ... فهو الحلم والنجوى والنشيد ..." (١)، ولهذا لجأ الابن إلى النيل يشكو همه وفقره ... وعوزه ... يشكو إليه الثمن الباهظ لحرية الفنان ... فهو مثال أخلص لفنه ... وقضى جلّ وقته يفكر ... ويخطط ... ويبدع ... حتى ضاق المكان بتماثيله ... وازداد فقراً لتجارة بور ... عنوانها الكساد.

لقد حاول (أحمد) تجاوز أحزانه ... وبحث عن مخرج لفقره ... لكن السُبل ضاقت به ... والعروض البديلة هذيلة ... ومستفزة، فـ (زنوبة) صاحبة المنزل تراوده عن نفسه، وتغره بالمال الذي يخرجه من ضائقته المالية ... لكنه يرفض بكبرياء ... وإباء، أما العرض الآخر فكان أكثر استفزازاً؛ لأن (عبد الشكور) تاجر الموبليا القديم يعرض عليه شراء تماثيله كخردة بدلاً من إغراقها في النيل .. فينفجر (أحمد) غاضباً بثورة عارمة على ممثلى (الرأسمالية الفاسدة):

(*) فوزية مهران، ١٩٣١، الاسكندرية كتبت مجموعات قصصية قصيرة منها (أغنية للبحر، نجمة ميناء، مهاجر فوق الماء، بحر٣) ولها ثلاث روايات (أجياد البحر، حاجز أمواج، السفينة) ولها ثلاث مسرحيات (البيوت ١٩٦٤، تماثيل تنتحر ١٩٩٥، كابوتشى ١٩٩٥).

(١) التماثيل تنتحر، فوزية مهران، ٥.

- "يا محتال ... يا منافق .. تكسب من وراء عملية قتل!؟ تفضل ورايا لما تضيق أمامى السبل ونفكر أنا والتماثيل في الانتحار.
- وهو أنا مسئول ...
- أنتم أصل الفساد والشرور ... تجار المصائب والبلاء حتي الموت تستثمروه..." (١).

ولم يجد (أحمد النحات) حلاً إلاّ أن يودع تماثيله في النهر ... وناقشه صديقه (علام) .. ثم خطيبته (نادية) – طالبة الفنون الجميلة – وحاول إثنائه عن الفكرة ... ولم ينجحا على الرغم من حب (أحمد) لهما ....، وتوجه إلى النيل/الأب مع تماثيله إلاّ أن الشرطى لم يمكنه من إلقائهم واقتاده إلى قسم الشرطة متهماً إياه بالسارق، وفي المحاولة الثانية لإغراق تماثيله ... تحركت مشاعره تحركاً عكسياً نحو الرضا منذ لقى (رضا) الطفل البرئ ابن السادسة.

- "كنت وحيدا ... وخائفاً .. وفجأة أمام نظرة طفل صغير، حيث إن الدنيا جميلة ... وبرينة وفيها أمل كبير"(٢).

... ويكتشف أن أمه (رمز مصر الأم) جاءت من الريف تبحث عن مخرج في المدينة من ضائقة مالية طاحنة ولاسيما بعد أن فشلت في الحصول على أخيها في هذه المدينة الكبير ... ولجأت إلى النيل/ الأبوة ... لتلقى بنفسها وأولادها في أعماقه بحثاً عن خلاص:

- "... الله يبارك لك ... أصل من الصدمة لا راجل ولا بيت ولا أخ ... أسودت الدنيا في عينى .. يا ترى أحزن على نفسى وأولادى ... ولا

---

(١) المصدر السابق، ٤٧.

(٢) المصدر السابق، ٥٢.

على الميت الحى .. والجوع كافر. خفت ... الخوف والوحدة والجوع ... (تطرق في خجل) قلت في عقل باللى أتاويهم في البحر ... وأنا وراهم ونستريح ..." [1].

واستطاع (أحمد) إنقاذ الأم وأبنائها ... كما أن الأم وابنها (رضا) أنقذا (تماثيل أحمد) من الغرق .. قالت له الأم:

- "حرام وظلم ... ده حتى كفر ...

(يتوقف أحمد فجأة .. كأنما تبادلا المواقع ... رددت نفس صوته "حرام وظلم" ...) [2].

لقد بلغت الكلمات منه مبلغاً رده عن غيه ... وأنقذت تماثيله من الغرق، لكن الأم والأمومة تتجسد في رأس النحات لتصبح الأم/ مصر هي تمثاله القادم "الأمومة ... فكرتى مجسمة ...روح التحدى والصبر والصمود .." [3] ... لقد تحولت الأم إلى رمز الوطن أو كما اعتمل في داخل أحمد بحوار جانبى:

"تظل ناهضة ... شاخصة ببصرها إلى الأفق ... تبدو كتمثال نهضة مصر ... رضيع بين ذراعيها ... ويمسك بجلبابها صبى صغير ... وبين عينيها يتراءى حلم جميل ... الفنان يقف أمامها باحترام كبير ... كأنه أمام لحظة خلق فنية ساطعة..." [4].

إذن فالابن يعانى، لأن الأم/ مصر تعانى ... لكن الابن ينقذ الأم/ الوطن، والأم تنقذ ابنها في لحظة صدق ورضا ... وقناعة تلقائية لم تتحقق

([1]) المصدر السابق، ٥١.

([2]) المصدر السابق، ٥٣

([3]) المصدر السابق، ٥٣.

([4]) المصدر السابق، ٥٣.

لأحمد مع صديق عمره (علام)، ولا مع خطيبته (نادية) اللذان حاوراه بعقلانية ومنطق من قبل ولم يقتعاه .. ، لقد تخلّق الأمل من لحظة الانكسار فكان له مذاقه الخاص.

ويبقى المشهد الخاص بالقبض على (أحمد) وسوقه لقسم الشرطة مجرد مثال واقعى لدوافع اختناق الفنان في بلد تختنق فيه الحريّة؛ لأنها تحت حراسة مشددة في بلد يشهد كساداً فنياً دالاً على أوليات التخلف في ظل تنامى الرأسمالية الجشعة (زنوبة – عبد الشكور).

وقد استعانت (فوزية مهران) بآليات فنية درامية لاستنبات (رؤية العالم) من عمومية المسار الوطني للمجتمع إلى خصوصية الرؤية النسائية، وأول هذه الآليات الحوارات القصيرة الجاذبة التي ساعدت على سرعة إيقاع الحدث الدرامى وتناميه على الرغم من سيطرة اللهجة العامية على الحوار.

والألية الثانية تتمثل في العناية بالنص المصاحب الذي ألقى بمزيد من الأضواء الدرامية لإنجاح الحدث وتطويره وتجسيده بكل أبعاده النفسية والدرامية والزمكانية، وهذا النص المصاحب الذي انتشر في أرجاء المسرحية يشف عن خبرة مسرحية وتذوق درامى رفيع المستوى للكاتبة؛ لأنها تستكمل به ملامح تأسيسية في مخيلة المتلقى وتساعده على التعايش الدرامي الفعال حال التلقي...

ثم تستعين الكاتبة بأبعاد رمزية تستكمل بها أبعاد الرؤية العامة لطبيعة خاصة في المجتمع المصري، فالنيل أب، والأم وطن وأحمد المثال هو الابن اللاجئ للأبوة شاكياً، والمنفعل بالأم فغير مساره ... وغيّر مصير تماثيله التي كانت آيلة للغرق ... وترصد الكاتبة المجتمع المصري المتجاهل للإبداع والمبدعين بسبب السيطرة الطاغية لرأس المال المستغل ... وتقدم

الكاتبة بطلاً مبدعاً لم يستسلم لإغراءات رأس المال ... ولكنه تغير أمام صدق الأمومة في إعلان رامز عن حب الوطن والانتماء إلى أمنا مصر ... فتلك الأم الرامزة لمصر ألهمته بتمثاله الجديد ... الأمومة ... .

ومن العام يتبلور الخاص في رؤية العالم عند (فوزية مهران)، فهي تعبّر عن الدور الفاعل للمرأة / الوطن ... ثم المرأة / المحبوبة المعشوقة (نادية) ... أما (زنوبة) فهي جزء من مشكلة البطل ... وكأن الكاتبة تؤسس للدور الفاعل للمرأة فمنها تنبع المشكلة ... معها مفاتيح الحل، وهي رؤية ننتصر للمرأة دون الرجل.

<u>وبعد:</u>

فهذه الكاتبات الثلاث (فوزية مهران، سلوى بكر، ماجدة رمزى) بنصوصهن:

- التماثيل تنتحر.
- حلم السنين.
- وطن على عجل.

ترصدن ملامح الواقع للمجتمع المصري المعاصر عند نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين، وعلى الرغم من تعدد زوايا النظر المتباينة لموضوعاتهن المسرحية ... إلاّ أنهن اتفقن في نقطتين أساسيتين.

أما الأولى فهي تصوير أحد جوانب المجتمع المصري على مستوى الحاكم والمحكومين من خلال ممارسات يومية تقليدية خلّقن رؤيتهن الفنية.

ثم نجحن في النقطة الثانية وهي توليد الخاص من العام ... فمن عمومية الوطن والمجتمع استخلصن وجهة النظر مجسدة في (رؤية العالم) لطبقة اجتماعية بعينها وهي الطبقة النسائية.

ورؤية العالم عندهن تبدأ بالمجتمع ... ثم تخص المرأة بمزيد من الاهتمام لإبراز دورها (من العام إلي الخاص) .. وكأن صدى قضية المرأة وحقوقها في المجتمع المصري قد تجسدت في رؤيتهن للعالم، والتي تبدأ بمسرحية (وطن على عجل) لماجدة رمزى التي ترى أن المرأة المصرية الآن ثلاثة أجيال وليست جيلاً واحداً ... وهن يمثلن تطور قضية المرأة في مصر، فوالدة ممدوح تمثل الجيل الأول الغافل عن حقوقه والمستسلم لسطوة ذكورية المجتمع، والجيل الثانى يفهم حقوقه ولا يستطيع انتزاعها ... وتمثله (مرفت وأم هندى) [1] ثم الجيل الثالث الفاهم لدوره وحقوقه ويحاول تطبيقها بشىء من نجاح وتمثله (نادية) في المسرحية نفسها.

وتتفق الكاتبات في (رؤية العالم) اتفاقاً يعكس رؤية طبقتهن داخل المجتمع المصري وتتمثل في الإيمان بالقدرات الفائقة للمرأة وذكائها ... فالأم تغير مسار البطل النحات في مسرحية (التماثيل تنتحر)، و(نادية) تجيد التعامل مع إدارة الأزمات المشكلات الطارئة للوطن/ الحافلة ... في غيبة قصدية من المشرفين الرجال (حسام – صبرى)، والعرّافة تتحدى بأفكارها ذكاء الوزير وقدرات الملك بجاهه وسلطانه وماله وتنتصر عليهما ...، وكأن المرأة هي الفاعلة والمؤثرة في الواقع الاجتماعي . ويبدو أن سلبية الرجال ولامبالاتهم هي التي ساعدت المرأة في دورها الإيجابى المتصاعد في المجتمع، ولذلك قدموا نماذج سلبية من الرجال مثل (حسام، صبرى، محسن) في مسرحية (وطن على عجل)، ومثل (الوزير – السلطان) في مسرحية (حلم السنين)، ومثل (النحات وصديقه) في مسرحية (التماثيل تنتحر)، وهذا يعنى أن (رؤية العالم) في هذه المسرحيات ترصد النجاحات المتصاعدة للحركة

---

(1) راجع مسرحية (وطن على عجل) ماجدة رمزى.

النسائية في مصر مع نهاية القرن العشرين ومطلع الألفية الجديدة للقرن الحادى والعشرين.

هل يؤدى اختلاف النوع إلى اختلاف وسائل المعرفة؟ وإذا ثبت الاختلاف فهل يؤدى إلى اختلاف معايير إثبات النتائج البحثية؟ ... وهل اختلفت رؤية العالم الأنثوية العاطفية عن رؤية العالم الذكورية العقلانية؟ وما حدود هذا الاختلاف وهل يمكن اعتبار منتوج الأدب النسائي ممثلاً لأيديولوجية خاصة من خلال رؤية العالم النسائية ؟

هذه الاستفهامات الافتراضية التي بدأت بها الباحثة بحثها، تعود لتتدافع في رأسها بحثاً عن إجابات محددة بعد تحليل ثلاثة أعمال مسرحية نسائية. وبداية ترى الباحثة أن تسكين الإجابات لأسئلة البحث ستأتى تقريبية، وقد يصعب تصعيدها كلياً في مجال (الأب النسائي)، لأن تحليل ثلاث مسرحيات لا يمكن أن يصعد بنا إلى نتائج كلية في سياق إشكاليات الأدب النسائي، لكن هذا المنظور البحثى بإجتزائه لبعض النصوص قد يؤسس لبعض النتائج كلبنة من لبنات البحث في مجال الأدب النسائي والقضايا الأنثوية بشكل عام.

- وأول النتائج أن الباحثة لم تقع على خصوصيات تعبيرية وأسلوبية يمكن أن تشى بخصوصية صوغ لغوى أنثوى، لاسيما وأن الحوار المسرحي هو تبنى لمنطوق شخصيات افتراضية قد تخلّقت في المدى التخيلى للكاتبات المسرحيات، ومن ثم فالفروق الزهيدة في لغة نصوصنا المسرحية – مصدر الدراسة – تمثل فقط فروقات فردية بين كاتبة وأخرى، لكن الباحثة لم تقع على تشابهات في لغة الحوار تشى بشىء مما يفترضه البعض بـ (لغة أسلوبية نسائية).

- وقعت الباحثة على تشابهات التناول النسائي للقضايا الاجتماعية والسياسية التي أثارتها مصادر الدراسة، وقد ثبت الانحياز لقدرات المرأة ... والتقليل من أهمية الرجل وفاعليته الاجتماعية، وهذا التشابه يمثل لبنة من لبنات تأسيس (رؤية العالم) عندهن.
- رؤية العالم عندهن تمثل حراكاً له منطلقات أيديولوجية ثابتة تستمد أصولها من ميراث نسوى مستقر في مجتمع ذكوري الملامح من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث للمرأة العربية، ومن ثم فـ(رؤية العالم) عندهن محاولة لاستعادة التوازن والعدالة للمرأة العربية وقضاياها وذلك بإثبات دورها الفاعل والمؤثر والمحوري في حركية الأحداث السياسية والاجتماعية وهذا ما سعت إليه بنجاح كاتبات هذه النصوص المسرحية (ماجدة رمزي/ فوزية مهران/ سلوى بكر).
- حرصت الكاتبات على تمثيل أجيال المرأة العربية في مصر: الجاهلة المستسلمة، المتعلمة اللامبالية، العارفة بحقوقها، والممارسة النموذجية للدور الإيجابى للمرأة ...).
- الموضوعات منتزعة من واقع الممارسات الاجتماعية والسياسية في مصر، وهذا يشى برؤية خاصة للمرأة في هذا الواقع المصري المعاصر، والرؤية بكل خصوصياتها هي العنصر المهيمن على نصوصنا المسرحية الثلاثة، وكأن (الرؤية) انتقاد لمؤسسة حضارية – كما ترى الفلسفة اللينة (النسوية) التي تشكلت إرهاصاتها في السبعينيات ، وتسعى لاستثمار الفروق بين الرجل والمرأة لرأب الصدع والاعتوار في الحضارة المعاصرة .

د. دلال إسماعيل محمد
كلية الآداب – جامعة المنيا

المراجع والمصادر

أولاً – المصـــادر:-

١- التماثيل تنتحر، فوزية مهران، سلسلة المسرح العربى، ط١، ١٩٩١م، الهيئة العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٥م.

٢- حلم السنين، سلوى بكر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٣- وطن على عجل، ماجدة رمزي يوسف، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٤م.

ثانياً – المراجع:-

١- الاتجاهات المعاصرة فى نقد الرواية، د. محمد نجيب التلاوى، دار حراء، مصر، ١٩٩٧م.

٢- أنثوية العالم، ليندا جين شيفرد، ترجمة د. يمني طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٠٦، أغسطس ٢٠٠٤م.

٣- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

٤- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازغي، المركز الثقافى العربي، الدار البيضاء، بيروت ط١، ٢٠٠٩.

٥- سوسيولوجية الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط١، ٢٠٠٩م.

٦- المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان جولدمان، ترجمة محمد برادة، ٢٠٠٠م.

٧- المجلات النسائية فى مصر، رواية عطية، الهلال، يناير ٢٠٠٠م.

٨- مسرح المرأة فى مصر، سامية حبيب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م.

٩- موسوعة كمبردج، النقد الأدبي، المجلد الثاني، د. جابر عصفور، المركز القومى للترجمة، مصر، ٢٠٠٩م.

١٠- النساء فى الفكر السياسى الغربي، سوزان موللر أوكين، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة الأسرة بالتعاون مع المشروع القومى للترجمة، سلسلة الفكر، ٢٠٠٥م.

١١- وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ١١٧، ٢٠٠١م.

المعاجم:-

- معجم المصطلحات الأدبية، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط٢، ١٩٩٧م.