العلاقة بين الرجل والمرأة فى الدراما النسوية
دراسة تطبيقية لنماذج من نصوص كاتبات مسرحيات مصريات

د. راندا حلمى السعيد*

المقدمة

ظهر مؤخراً مفهوم "الدراما النسوية" فى الأواسط الإبداعية والفنية، كإفراز طبيعى للحركة النسوية، التى بدأت فى أوروبا، فى أواخر الستينيات من القرن العشرين، التى اهتمت بنقد القهر، الذى يقع على كل من الرجل والمرأة، لكنه يقع على المرأة بشكل مضاعف، مرة من المجتمع، وأخرى من الرجل، وذلك بوصفها أدنى الهرم الاجتماعى.

والدراما النسوية هى انعكاس لوضع المرأة فى المجتمع، بوصفها أدنى من الرجل، ذلك الوضع الناشىء، عن تصوراتنا للعالم على أنه مجموعة من الثنائيات.

وفى هذا الصدد يقول (حسن حنفى) [١] "تتجلى هذه الثنائية فى كل مظاهر الحياة فى الوجود مثل : الله والعالم، الخالق والمخلوق، النفس والبدن. وفى المعرفة: الحق والباطل، الصواب والخطأ، الاستنباط والاستقرار، القبلى والبعدى.

وفى الدين : الملاك والشيطان، الجنة والنار، الآخرة والدنيا، الحلال والحرام، الواجب والمحرم، الإيمان والكفر، الله والطاغوت. وفى السياسة : الحاكم والمحكوم، الراعى والرعية، الإمام والأمة، السيف والقلم، السلطان والفقيه، وهى الثنائية التى تأسس ثنائية الذكر والأنثى".

وقد تبع تصورنا العالم على أنه مجموعة من الثنائيات، إطلاق الأحكام على هذه الثنائيات، بعمل مفاضلة وتمييز بين طرفى الثنائية،

* مدرس علوم المسرح بقسم العلوم الأساسية كلية رياض الاطفال –جامعة دمنهور

(١) حسن حنفى– دكتور– ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر– دار سينا للنشر– ط. القاهرة ١٩٩٣ ص ٤٨.

حيث يصبح أحد طرفيها هو الأفضل والأقوى والأذكى، والآخر هو الأقل والأضعف والمحدود القدرات، ومن ثم يصبح على الطرف الأدنى الخضوع والتبعية للطرف الأعلى. ومن هنا نشأت قضية المرأة.

إذ يقول "زكريا ابراهيم" [٢] "قضية المرأة قديمة قدم الفكر البشرى نفسه، فالإنسان منذ خلقه ولوع بالتمييز والمفاضلة، وهو قد وجد فى الذكورة والأنوثة ثنائية جديدة. يضيفها إلى قائمة ثنائياته المعهودة، وهكذا وجد الإنسان موضعا للتفرقة بين الرجل والمرأة، فخلق لنفسه من ذلك مشكلة، وكان الرجل هو المسيطر، فتلبست المشكلة بالمرأة، ومن ثم نشأت تلك القضية الخالدة "قضية المرأة" لا الرجل، وظن الرجل نفسه أنه المعيار، فأصبحت الرجولة فى نظره هى القاعدة السوية، وصارت الأنوثة عنده مرادفة لظاهرة غير طبيعية، وكأنه وحده هو مقياس لجميع الأشياء.

ولأن الفن هو انعكاس للواقع الاجتماعى الذى نعيشه، فكان من الطبيعى أن تنتقل إليه هذه الثنائية (الرجل– والمرأة) فيبزغ لنا مصطلح "الدراما النسوية" بافتراض أنها مقابل الدراما الذكورية أو الدراما عامة، التى يسيطر على مقاليدها مبدعين ومنظرين ونقاد رجال، فكان ظهور هذا المفهوم، وسيلة من المرأة، لإثبات ذاتها فى إحدى المجالات، التى استأثر فيها الرجل بأفضلية.

ومن ثم جاءت أهمية البحث لرصد ذلك المفهوم الدرامى– الاجتماعى فى نشأته – المسمى "الدراما النسوية: ، فهل تختلف كتابة المرأة للمسرح عن الرجل، وهل جنس الكاتب ذكر كان أم أنثى يحدد

([٢]) مقتبس فى : منى عبد الحميد رشاد– صورة الرجل كسلطة وعلاقتها بالتوافق الزواجى– مخطوط رسالة ماجستير– قسم علم النفس– كلية الآداب– جامعة عين شمس ١٩٩٩ ص ٨–٩.

رؤيته للواقع، ومن ثم ينعكس على كتابته، وإن كان، فكيف ترى المرأة الكاتبة ذاتها كإمرأة، وكيف ترى المرأة ذلك الرجل الذى تصارعه لإثبات تفوقها الفنى ؟

دارت كل هذه التساؤلات فى ذهنى، خلال قراءاتى المتعددة حول الدراما النسوية، وحاولت الإجابة عليها خلال بعض تحليل النصوص لكاتبات مسرحيات مصريات، وتحددت مشكلة البحث، فى معرفة موقف المرأة الكاتبة المسرحية المصرية من الرجل فى أعمالها المسرحية.

ولأن الدراما النسوية قد نشأت فى ظل حركة اجتماعية، هى الحركة النسوية، ولأن العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبطة بالضرورة بثقافة المجتمع، لذا اخترت المنهج السوسيولوجى لدراسة نصوص الكاتبات المسرحيات المصريات واخترت " فتحية العسال ، ليلى عبد الباسط ، نهاد جاد" خاصة أن هؤلاء الكاتبات، قد تكون وعيهن الفنى، فى ظل تحول سياسى واجتماعى للمجتمع المصرى، من المرحلة الناصرية الاشتراكية (١٩٦١- ١٩٧٠) إلى المرحلة الساداتية، أو ماتعرف بمرحلة الانفتاح الاقتصادى، التى بدأت منذ ١٩٧٤ ولاتزال مستمرة حتى اليوم، وماتبع هذا التحول من تغير فى العادات الاجتماعية والأخلاقية، وانعكاس هذه التغيرات الجديدة بشكل واضح فى نصوصهن.

الدراما النسوية :

هو مصطلح حديث ظهر فى أواخر الستينيات من القرن العشرين، حيث تبناها كل من المسرح الحديث والحركة النسوية. كما أشارت المؤلفة المسرحية المعاصرة (أونور مور) Honor Moore " فإن هناك كاتبات للمسرح، ينتمى فنهن إلى واقعهن كنساء، وسواء عرفن أنفسهم جماهيرياً وسياسياً كمناصرات لقضية المرأة، أولا، فمسرحياتهن، التى تظهر إدراكهن هذا المضمون، ليست مجرد مرآة

للتغييرات الاجتماعية، لكنها إبداع من نوع جديد، يعتمد على تقديم شخصيات مختلفة عن المتعارف عليها"[٣].

ولكن هل هذا يعنى أنه لم توجد امرأة، قد اقتحمت مجال الكتابة المسرحية قبل أواخر الستينيات من القرن العشرين، بالطبع وجدت نساء كتبن مسرحيات عبر تاريخ المسرح، وهناك محاولات لرصد عدد هؤلاء النساء، خاصة بعد حركات التحرر النسائى وظهور مايعرف بالدراما النسوية.

فالكتابة الدرامية المسرحية، بدأت ذكورية منذ الإغريق، إذ أن النصوص الإغريقية، التى وصلت إلينا، كلها لمؤلفين رجال مثل : أسخيولوس، سوفوكليس، يوربيديس وأرستوفانيس، بل قد حرم على المرأة فى العصر الذهبى للدراما اليونانية القديمة ارتياد المسرح للفرجة، مثلها فى ذلك مثل العبيد.

وهكذا كان الحال أيضا فى الدراما الرومانية، واستمر هذا الحال فى العصور الوسطى ودراما عصر النهضة، وصولاً الى الدرامات الرومانسية والواقعية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مروراً بالدراما الشكسبيرية ودراما العصر الذهبى الاسبانى والدراما الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، إذ يطالعنا التاريخ بأسماء مؤلفين رجال، قادوا تلك المدارس المسرحية المتعددة، ويخلو فى الوقت ذاته من أى ذكر لا مرأة لعبت دوراً مهماً فى المسرح. ذلك فيما عدا امرأة واحدة يذكرها لنا التاريخ، لعبت دوراً مهما فى إحياء التأليف المسرحى من جديد من قلب الكنيسة فى العصور الوسطى، وهى المؤلفة الراهبة "

(٣) مقتبس فى : كيسار ، هيلين : المسرح النسوى. ترجمة : منى سلام- القاهرة- مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون- ١٩٩٩. ص٧

هروتسوفيتا" أو " روزويتا". Hrot Svith, Roswitha (الوردة البيضاء) فى القرن العاشر الميلادى.

وكان سبب كتابتها لبعض التمثيليات القصيرة، هو الوازع الدينى " فقد لاحظت انجذاب الكثير من المسيحيين فى عصرها، إلى مافى أسلوب بعض الكتاب الوثنيين من أناقة فى البيان، حتى ليكاد بعضهم يؤثرها على أسلوب الكتب المقدسة، ومن ثم رأت، أن تكفيهم شر هذه المطالعات، بأن تكتب لهم مافيه تمجيد لعفة العذارى المسيحيات، فى لغة تيرانس نفسها، وبأسلوبه الدرامى نفسه"(٤).

وقد تم اكتشاف سبع مسرحيات فى أوائل القرن السادس عشر مكتوبة بالشعر اللاتينى للراهبة، التى استمدت أعمالها من أساطير القديسين، وكان مثلها الأعلى فى الدراما، هو الكاتب المسرحى الرومانى (تيرانس) Terence، فقد استمدت منه قالباً كوميدياً، استخدمته لتحدى عدوان الرجال. فكانت تصور بإصرار انتصار المرأة على الرجل.

وجدير بالذكر أن المسرح الإيطالى، قد شهد مشاركة نسائية فى القرن السادس عشر، فى جماعات الكوميديا دى لارتى Commedia de ll'arte، حيث شارك النساء فى إبداع المادة التى أدينها، حيث أن الطبيعة الارتجالية لهذا المسرح تتطلب بالضرورة مشاركة جماعية فى تأليف العرض المسرحى، وحيث أن المرأة كانت قد اقتحمت بالفعل عالم التمثيل، فكان من الطبيعى مشاركة الممثلات فى تأليف العرض المسرحى الجماعى.

(٤) عبد الرحمن صدقى-دكتور- المسرح فى العصور الوسطى- القاهرة- الهيئة العامة للتأليف والنشر- دار الكاتب العربى-١٩٦٩ ص٣١

" وقد استمر الوجود غير الشرعى للمرأة فى المسرح حتى عام ١٦٦٠، بعدها أصبح من حقها العمل كممثلة واعتلاء خشبة المسرح، ومع اكتساب حق الشرعية تدفق إبداعها وظهرت العديد من الكاتبات"[٥].

وفى المجتمع الفيكتورى كان هناك كاتبات مسرحيات بالفعل، لكن المجتمع بمعاييره التى تميز بين الرجل والمرأة، قد فرض تناقضه على المرأة الكاتبة.

" ومن دلائل التناقض استخدام النساء لأسماء مستعارة لرجال، مما يؤكد الاختفاء النسبى للمرأة بوصفها كاتبة"[٦].

ومن ثم فإن استخدام النساء لأسماء مستعارة، يجعل من الصعب أن تعرف على وجه الدقة عدد النساء اللائى كتبن للمسرح منذ نشأته، فمن المحتمل أن هناك كاتبات قد أبدعن للمسرح، لكن خوفهن من نظرة المجتمع الدونية للمرأة، جعلهن يكتبن تحت أسماء رجال، واعتبرت تلك النصوص تاريخيا لمؤلفين رجال.

مما يكشف الاضطهاد الذى عاشته المرأة الكاتبة، والذى ارتبط بالنظرة الدونية للمرأة.

وقد عادت المرأة تطرق باب المسرح من جديد ككاتبة، فى نهاية القرن التاسع عشر، مع ظهور اهتمام المسرح بالنساء خاصة فى مسرحية " بيت دمية" لهنرك ابسن H.Ebssen الذى طرح خلالها مفهوما جديدا للمرأة، خلال الشخصية الرئيسة فى المسرحية " نورا".

وفى عام ١٩٠٨ قدمت جماعة، تدعى رابطة الممثلات، للدفاع عن حق الانتخاب، مسرحيات واسكتشات ومونولوجات درامية، لمساندة

---

(٥) ميشلين وندور- عندما تكتب المرأة للمسرح- ترجمة سناء صليحة- مجلة المسرح ع ٤٦- القاهرة- سبتمبر ١٩٩٢ ص ١١٥.

(٦) نفسه ص ١١٦-١١٧.

حملة حصول المرأة على حق الانتخاب، وكان يؤديها نساء ورجال، وهو نوع من المسرح التحريضى، أما الثلاثينيات فقد شهدت مسرحيات، كتبها نساء من الحركة المسرحية الاشتراكية ، التى شملت الوطن بأكمله"[٧].

ومع ظهور الحركات اليسارية، التى كانت تقف بجانب كل المهمشين والضعفاء، سواء كانوا طبقة اجتماعية مثل العمال والفلاحين، أو كانوا عرق مثل الزنوج، أو جنس مثل النساء، ظهرت الحركة النسوية، التى تدافع عن حقوق المرأة فى مواجهة طغيان الرجل، على قمة الهرم الاجتماعى، وانعكست على المسرح فظهرت فكرة المسرح النسوى.

" وقد كان هدف المسرح النسوى، هو التوعية بالقضايا النسائية، وجعل النساء والرجال أكثر وعيا، بسلوكهم واتجاهاتهم الخاصة بالنوع، وذلك بوساطة محاكاة الأنماط التقليدية للمرأة، وعكس الأدوار الخاصة بالنوع، وتقديم صور واضحة للجنس عند المرأة، والتناقض والغموض الذى يحيط بأجسام النساء"[٨].

ومن ثم ارتبطت الدراما النسوية بالأهداف الاجتماعية للحركة النسائية، واعتبرت وسيلة لتعريف المجتمع بطبيعة النساء الداخلية، وطريقة تفكيرها.. بحيث تجد فى هذه المسرحيات، مجالاً لمناقشة غير محرجة لرغباتها الداخلية، التى لاتستطيع التصريح بها.

وقد وضعت النظرة الذكورية للمجتمع، المرأة فى المرتبة الثانية بعد الرجل، وجعلت كل ماله علاقة بإعمال العقل من نصيب الرجل، بينما كل ماله علاقة بالجسد هو من نصيب المرأة، وهذا يفسر دخول

---

(٧) نفسه ص ١١٨.

(٨) كيسار هيلين- المسرح النسوى- سبق ذكره ص ١٣٣

المرأة مجال التمثيل المسرحى مبكرا، وأن عدد الممثلات يفوق بكثير عدد الكاتبات المسرحيات، حيث أن التمثيل ارتبط بسبب النظرة الذكورية بفكرة عرض جسد المرأة، واستخدامه لإمتاع المتفرج الرجل.

" وقد رأى أرسطو أن المرأة ليست إمرأة إلا لأنها تفتقر إلى بعض الخصائص التى توجد فى الرجل، فطبيعتها ناقصة، ومثل هذا الوصف نجده عند القديس (توما الاكوينى) الذى وصفها بأنها (رجل ناقص) وأنها كائن (عرضى) جاء إلى الوجود عن طريق العرض فحسب.؟. وربما كانت قصة آدم، وحواء أصل هذه النظرة، على اعتبار أن المرأة خلقت من أحد أضلاع آدم، ومن ثم فهى كائن ناقص، لاتتمتع بكيان مستقل عن كيان الرجل"[٩].

ذلك الوضع الذى تعيشه المرأة، يجعل مهمتها صعبة، فى اقتحام مجال الإبداع الفنى عموما، والكتابة المسرحية على وجه الخصوص.

وفى هذا الصدد تقول (نوال السعداوى)[١٠] أصبح على المرأة المبدعة أن تحطم هذا الصنم المزيف المصنوع اجتماعياً، منذ الطفولة حتى الموت، إنها عملية صعبة. ويتساءل النقاد : لماذا يزيد عدد الأدباء المبدعين عن عدد النساء، لماذا يزيد عدد العباقرة من الرجال عن عدد النساء ؟ لايدرسون التاريخ منذ نشوء العبودية، لايعرفون شيئا، عن القيم الطبقية الأبوية السائدة حتى اليوم، لايعرفون شيئا خارج تخصصهم (النقد الأدبى) ويردون على أنفسهم قائلين : العبقرية صفة ذكورية".

---

(٩) أحمد أبو زيد (دكتور) ماذا تريد المرأة بالضبط ؟ مجلة الهلال- ع ٣ – القاهرة- مارس ١٩٩٥ ص ٧٠

(١٠) نوال السعداوى- الإبداع والتمرد فى حياة المرأة المصرية- مائة عام على تحرير المرأة – سلسلة أبحاث المؤتمرات- الجزء الثانى- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ١٩٩٩- ص ٦٢٨.

هنا وضعت (نوال السعداوى) يدها على نقطة مهمة، وهى سيطرة الرجال على العملية النقدية فى مجالات الإبداع، ناكرين أو غير مكترثين، للوضع الاجتماعى الخاص بالمرأة، الذى تعانى فى ظله من تسلط الرجل.

هذا التحيز ضد المرأة ، والتحفز لكل ما تنتجه من إبداع هو من أهم الأسباب، التى تعوقها عن أن تكون مبدعة، فهو يحدث نوعا من الخوف لدى الكاتبة المرأة، ويولد عدم ثقة فى اختيارها لأن تكون كاتبة.

ومن ثم فإن سيطرت الرؤية الذكورية فى المجتمع، هى السبب فى انخفاض عدد النساء المبدعات.

وقد أثبتت الدراسات الاجتماعية والنفسية، أن مسألة الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة، ليست مبررا للتمييز بينهما ، إذ يقول (مصطفى حجازى) [١١]، " إن الفروق البيولوجية والتشريحية بين الرجل والمرأة، لاتبرر مطلقا، مافرض على كيانها من تبخيس، ولاتقدم أى سند طبيعى، لما يلحق بها من دونية، فالواقع يذهب فى اتجاه معاكس تماماً، فالمرأة أكثر مناعة من الرجل، وبناؤها البيولوجى الوراثى أكثر متانة، كذلك فإن الرصيد العصبى الدماغى الذى تولد فيه، لايقل بأى حال عن الرجل، والفرق هو فى المكانة، التى تعطى لكل منهما، ومافيها من فرص تنمى امكانات الرجل، وتطمس امكانات المرأة".

وإذا اتفق القدماء على أن المرأة رجل ناقص، على اعتبار أنها خلقت من ضلع آدم. إذ بنا نجد (عدنان ابراهيم) [١٢] المفكر الإسلامى

---

(١١) مقتبس فى : منى عبد الحميد رشاد– صورة الرجل كسلطة وعلاقتها بالتوافق الزواجى" سبق ذكره ص١٠.

(١٢) عدنان ابراهيم (د) مفكر إسلامى– خطبة على الانترنت بتاريخ ٢٠٠٨/١/٢٥
WWWyotup.com./watch?v=digc7fiectc

المجدد فى القرن الواحد والعشرين يقول: إنها لم تخلق من ضلعه، وإنما خلقت من طين مثله، بل وإنها خلقت قبله أيضا ويذهب فى ذلك، الى نصوص من القرآن نفسه، إذ نجد فى قوله تعالى:

" يا أيها الناس اتقوا ربكم الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالا كثيراً ونساء" سورة النساء.

جمهرة العلماء متققون على أن النفس الواحدة، هى آدم، وخلق منها زوجها أى حواء، وهذا غير صحيح، كلمة زوج فى العربية والقرآن، تطلق على النوعين، والذى ذهب إليه (عدنان ابراهيم) أن النفس الواحدة هى حواء، والزوج هو آدم وذلك لسببين : الأول حيثما وردت كلمة نفس فى كتاب الله، وردت مؤنثة، سنقول أن اللفظ مؤنث، لكن فى لغة العرب، قد يكون اللفظ مؤنث ومصدره مذكر، فأحيانا يقول الله فى آياته مانفهم منه أن (القوم) يعامل معاملة المفرد، وأحيانا يعامل معاملة الجمع، لأن مصدرها (أناس كثيرون)، وهذه هى القضية، فإن النفس حيثما ذكرت، كانت مؤنثة باستمرار، وحيثما تأملنا كتاب الله وضحت لنا هذه القراءة، فخير ما يفسر به القرآن، هو القرآن نفسه.

فنقرأ فى صورة الأعراف "هو الذى خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها" الزوج هنا ذكر، وآية الأعراف هى نفس فكرة آية النساء، وهنا قال الحق : ليسكن إليها، وليس لتسكن إليه، فقطعا النفس الواحدة هى مؤنثة، أى حواء، والزوج ذكر هو آدم.

باقى الآية (فلما تغشاها حملت) من الذى يتغشى، الرجل هو الذى يتغشى المرأة، فليس معنى هذا أن آدم خلق من حواء، أو حتى من جزء منها، ولكن هذه القضية فى معتقداتنا، أن هناك طرف أنسل من الآخر، وهذا غير صحيح.

الله يقول.. " وبدأ خلق الإنسان من طين، كما خلق آدم من طين، خلقت حواء من طين ، إذن فما موضع (منها) فى (وجعل منها زوجها) من هنا قد تكون نشوئية ابتدائية، وقد تكون بيانية، كما أن عبارة حواء خلقت من ضلع آدم، لم يصرح بها فى بخارى ولافى مسلم، وإنما صرح بها فى روايات، واتفق سائر العلماء والمفسرين، أن قول الله : (خلق منها زوجها) على أن (من) للبيان بمعنى خلق زوج من نفس جنسها ونوعها، وقد جاء التفسير، بسبب أن بعض عرب الجاهلية، يعتقدون أن النساء ليست مخلوقات إنسانية، وإنما شيطانية، لذلك كان هناك من يأدن البنات فى الجاهلية، اعتقادا منهم، أن البنات كائنات مدنسة، وكان هناك جدل، هو أن روح المرأة شيطانية أم إنسانية ! حتى أن الشعر العربى تأثر بذلك ففى بيت شعر :

(إن النساء شياطين خلقن لنا، نعوذ بالله من شر الشياطين).

كما أن الإمام على (بن أبى طالب) ينسب إليه قول : (المرأة شر لابد منه) .

وفى تاريخ الكنيسة، جدل ظل لقرون، حتى القرن السادس الميلادى، وعقد فى ذلك العديد من المؤتمرات، يبحثون فيها، هل أن المرأة لها روح أصلا أم لا، لأنه كان شائع وقتها، أن المرأة لها روح حيوانية، ومنهم من قطع، أنها ليس لها روح أصلا، وقد تنازل البعض، وقال يبدو أن لها روحا، ولكن مخلوق لآدم ولخدمته، ولتكون ذيلا له (سيد ومسود) وهو مايسمى بالنموذج الاستتباعى، ليسىء لملف المرأة وحقوقها بالكامل بعد ذلك، لكن الواضح من هذا الكلام، أن حواء خلقت أولا من طين، ثم خلق آدم بعدها من نفس الطين أيضاً.

ويؤكد (حسن حنفى) أن تسمية (الأدب النسائى) إنما هى تكريس لعملية التمييز ضد المرأة، وليست احتفاء بها، على اعتبار أن

هذه التسمية من شأنها أن تتعارض مع المدارس الفنية والنقدية الجديدة، التى ترفض أن يكون العمل الأدبى والفنى، تعبيراُ شخصياً ، وخلقاً ذاتياً ، ووصفاً للمشاعر– وهى النظرة الرومانسية للفن– وإنما هو خلق من ضمن تقاليد فنية وأدبية، وجدت وتنامت عبر تاريخ الأدب، ومن المفترض أن تبدع المرأة، كما يبدع الرجل، من ضمن التقاليد الأدبية والفنية ذاتها، وفى إطار التراث ذاته[١٣].

وقد ارتبط الإبداع النسوى فى المجتمعات العربية بالحركة النسوية، كما حدث فى الغرب، وبدأ فى أول الأمر بكتابة المرأة فى الصحافة، مثل " ملك حفنى ناصف" (باحثة البادية)، وعائشة التيمورية، ومى زيادة، وتمثل الإبداع أكثر ماتمثل فى الكتابة القصصية للمرأة.

أما فى مجال المسرح، فإن عدد النساء الكاتبات، لم يزل قليلا فى الوطن العربى، وفى مصر نجد مجموعة النساء اللائى كتبن للمسرح، مثل (جاذبية صدقى، ليلى أبو سيف، فتحية العسال، نهاد جاد، ليلى عبد الباسط، نادية البنهاوى، ناهد نائلة نجيب، نورا أمين ، نوال السعداوى، أمينة الصاوى).

ويستهدف البحث دراسة عينة مختارة من هؤلاء، وهن على وجه التحديد، (فتحية العسال، ليلى عبد الباسط، نهاد جاد)، للتعرف على إبداعاتهن، وعلى رؤية كل منهن الخاصة، للعلاقة بين الرجل والمرأة، خلال تحليل بعض نصوصهن، وهل كونهن نساء يؤثر على تصورهن لكل من الرجل والمرأة، فيدن الرجل ويتعاطفن مع المرأة ؟ أم أن كلاً منهن، طرح رؤيته الموضوعية كاشفاً الأفكار المنحرفة، لدى كل من الرجل والمرأة، التى تؤدى إلى خلل العلاقة بينهما.

---

(١٣) مقتبس فى : ريتا عوض : الأدب النسائى– هل هو ظاهرة استثنائية ؟ مجلة وجهات نظر ع ١٥– القاهرة ابريل ٢٠٠٠ ص ٦٥.

عديلة" لـ (نهاد جاد)

" عديلة" * للكاتبة (نهاد جاد) هو نص مسرحى، يدين الطبقة الوسطى، وعلاقاتها المفككة خلال المرأة، التى تنظر إلى علاقتها بالرجل، نظرة مادية متخلفة، على أن وظيفته فى الحياة، هى أن يوفر لها الحياة الكريمة المريحة مادياً، وأن يحقق لها طموحها المادى والطبقى، باعتبارها سلعة جميلة، يجب أن يدفع ثمنها، ويتفق هذا الطرح مع ظروف المجتمع المصرى، فى الوقت الذى كتبت فيه الكاتبة هذا النص، وهى فترة السبعينيات، مع انتشار التفكير الاستهلاكى السلعى، نتيجة سياسة الانفتاح، حيث أصبحت قيمة الإنسان تقدر عن طريق مايملكه من نقود.

إن إدانة الكاتبة لشخصية " عديلة" ينبع من رغبتها فى الكشف عن سلبيات المرأة، التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى، حتى تتمكن من زيادة وعيها.

تقول نهاد صليحة" كانت نهاد جاد تنفر بشدة من النظرة السطحية المثالية، التى يطرحها الأدب النسائى للمرأة، وترى فيها تزييفاً لواقع المرأة، وتثبيطاً لمهمة التغيير، وكانت تتساءل ساخرة: إذا كانت الأوضاع القائمة المجحفة للمرأة تفرز هذا النوع الرائع من النساء، الذى نجده فى الكتب، فلماذا إذن نطالب بتغييرها؟. كانت نهاد جاد تسخر من بطلاتها، لتوقظ وعى المرأة، بما يمكن أن يحدث لها لو استسلمت لتيار القيم السائدة"(١٤).

فعديلة كانت تحلم منذ البداية بالزواج من ابن صاحب العمارة، وهذا يعبر عن تطلعها الطبقى، وقد تزوجت من المحامى " حسن أحمد

* نهاد جاد " عديلة ومحطة الأوتوبيس" – القاهرة- مكتبة غريب. د/ت.

(١٤) نهاد صليحة– دكتور– ومضات مسرحية– مكتبة الأسرة– مهرجان القراءة للجميع– القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ ص١٨

حسن" على أمل أن وظيفته يمكن أن تحقق لها، ذلك الوضع المادى الذى تحلم به، ولكن ماحدث هو أن اصطدم العالمان، عالم عديلة الطبقى المادى، وعالم حسن المثقف المثالى، الذى يرى أن الكلمة، وتعليم الناس أهم من المادة، هذا الصدام والصراع صاغته " نهاد جاد" فى شكل "مونودراما" لشخصية " عديلة" ذلك الشكل المسرحى، الذى ظهر فى السبعينيات بقوة نتيجة انتشار الفردية والمصلحة الذاتية فى ظل نظام الانفتاح.

والواقع أن اختيار قالب المونودراما هو اختيار صعب وجرىء ، لأن المونودراما هى عبارة عن شخصية أحادية تتحدث وحدها طوال النص.

وفى هذا الصدد يقول " عبد العزيز حمودة"[١٥] ربما يتخيل البعض أن المونودراما هى المخرج السهل من التعقيدات التقليدية من حبكة وحوار وحدث بسيط ومركب، وأن الفنان يترك الشخصية، تعيش الحدث فى قالب سردى، يبدو غاية فى البساطة، لكن الحقيقة أن المونودراما، ليست هى الخيار السهل على الإطلاق، فالكاتب هنا يختار حرمان نفسه، من أدوات المسرح التقليدى، من حدث متشابك متصاعد، وحوار جذاب، ومفاجأت يحملها تطور الحدث، وكلها محطات تشكل فى مجموعها مكونات التوتر الدرامى، الذى يشد المتفرج إلى كرسيه".

إن اختيار " نهاد جاد" لقالب المونودراما، يكشف عن موقفها من الشخصية الرئيسة" عديلة " فتصورها مستغرقة فى طموحاتها المادية" وتحدث نفسها طوال الوقت ، عن متطلباتها، التى تريد من زوجها أن يحققها لها، حتى لو تنازل عن قيمه ومبادئه فى سبيل ذلك،

(١٥) عبد العزيز حمودة– دكتور– " عديلة ومحطة الأوتوبس" مكتبة غريب– القاهرة، د/ ت ص ٢٦

فهنا تعبر الكاتبة عن أنانية تلك المرأة، واستغراقها فى ذاتها واستماعها لصوتها هى فحسب.

والنص هنا ينقسم إلى قسمين رئيسيين: الأول من المونودراما، عبارة عن رثاء "عديلة" لحالها، ورؤيتها لذاتها، على أنها كانت جديرة بأن تكون ملكة مثل "كليوباترا" ، ومايؤكد إدانة النص لتلك المرأة، هو أن هذا التصور لديها عن ذاتها الجديرة بالملكية، لاينبع من أى مقومات علمية أو ثقافية أو أى مواهب أخرى، لتستحق ذلك، وإنما لاتملك سوى جسدها وإحساسها بالذات، فهى شىء ثمين، يجب على الرجل أن يدفع ثمنه، عندما تكتشف أن زوجها رافضاً لتطلعاتها، لم تحاول تحقيقها بنفسها، فذلك فى نظرها هو دور الرجل، لذا تظل فى كل مناسبة تضغط عليه، حتى يحقق لها ماتريد.

وفى القسم الثانى تقيم " عديلة" حوارا مع زوجها النائم، تعبر فيه عن إحباطاتها وتطلعاتها، التى لم تتحقق ، مستعينة فى ذلك بأصوات أخرى، تقوم بأدائها عديلة مثل: شخصية الزوج حسن، شخصية أم عديلة ، وأبوها، وشخصية ابن صاحب العمارة، الذى كانت تريد الارتباط به، وأمه، وشخصية الصحفى، الذى تتخيله يقيم حديثا مع زوجها، وعندما تتخيل نفسها " كليوباترا" وأنطونيو" يغازلها، كل هذه الشخصيات تحدث نوعا من التنوع، الذى يبعد المتلقى عن الملل.

كما أن هناك تنوع فى الزمن، خلال عودة "عديلة " للماضى، واستحضارها لشخصيات ابن صاحب العمارة وأمه وأمها وأبوها..، أو لجوءها إلى زمن متخيل كانت تصبح فيه كليوباترا، زمن المستقبل الذى تتمناه خلال شخصية الصحفى، وعودتها من الحين والآخر، إلى زمن الحاضر الذى تعيشه.

كل هذه الأصوات المتعددة، والأزمنة المتعددة المتنوعة، بدورها تخلق فى خيال المتلقى أمكنة متعددة، تعمل على إحداث تنوع داخلى

فى النص، وكذلك تتيح إمكانية إقامة حوار، بدلا من اللجوء إلى السرد فحسب، نعرف خلاله بطريقة غير مباشرة معلومات عن حياة الشخصية.

إنها زوجة لمحام اسمه " حسن" وأنها أم لابن وبنت، وتعيش فى مستو متوسط، وأن أحلامها وتطلعاتها، تفوق ذلك المستوى الذى تعيشه، وأن " حسن" على النقيض منها تماماً، فهو يؤمن بأن الكلمة الحقة وتعليم الناس أهم من تلك التطلعات الطبقية الاستهلاكية، وبالرغم من أن وظيفته كمحام تتيح له تحقيق هذا المستوى، الذى تريده " عديلة" ، لكن خوفه من أن يظلم برىء أو أن يبرىء ظالم، يجعله يختار أن يكتب مقالات، يبيع الواحدة منها بخمسة جنيهات.

كذلك تتضح لنا بذور شخصية "عديلة" المتطلعة، خلال موقف العريس الأول ابن صاحب العمارة، الذى تستحضره فى خيالها، وقد كانت كل مقوماته بالنسبة لها هو مايملكه.

عديلة : شفتى ياماما كنتى بتقولى حجيبلكم المصايب فيه بنت فى العيلة كلها اتخطبت لواحد أبوه عنده سبع عمارات ودى التامنة؟[١٦] "

استطاعت " نهاد جاد" بشكل غير مباشر، أن تضع لنا أساس الصراع، الذى يقوم عليه النص، وهو الصراع بين تطلعات "عديلة" ومثالية زوجها، الذى يرفض تحقيق هذه التطلعات، هذا هو الصراع الذى تعيشه فى حوارها مع زوجها، محاولة الضغط، حتى تنهى الصراع لصالحها.

ويبدأ القسم الثانى من المونودراما بصوت التليفون، وهو الموقف المفجر للحدث الدرامى فى المسرحية، لتكتشف "عديلة" أن

(١٦) نهاد جاد– عديلة ومحطة الأتوبس " سبق ذكره ص ٢٥

زوجها أصبح وزيرا، وأنه سوف يؤدى اليمين فى ذات اليوم، وهنا تسبق عديلة الواقع، وتشطح بخيالها، وتكشف عن كل أحلامها المادية والطبقية، فكل ما عاشته فى خيالها هو الخدم والجواهر، وتزويج ابنتها القبيحة من رجل غنى، فهى لم تحلم بأى شىء يعمق شخصيتها، أو يجعل منها منتجة بأى شكل من الأشكال، إنما كانت أحلامها الاستهلاكية، تعكس القيم التى كانت سائدة فى عصر الانفتاح، وقت كتابة المسرحية.

تتنوع الأصوات والشخوص فى القسم الثانى من المسرحية، خلال الشخوص الثرية، التى تتخيلها " عديلة"، عندما تحضر حفل تولى زوجها الوزارة، وتحلم بأن ابنتها تزوجت شاب غنى، وأنها احضرت لابنها الغبى، مدرسين خصوصيين فى جميع المواد الدراسية.

وربما كان اختيار الكاتبة لابنة "عديلة" على أنها قبيحة المنظر، دلالة على أن مقومات المرأة، التى تراها "عديلة" للزواج هو جمال الجسد، أو أن تكون غنية، أى أنها تساوى بين المال وجسد المرأة، مما يؤكد على إدانة المرأة ، التى تجعل من جسدها رأسمالها، ومن ثم فهى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب، وهى وجهة نظر مهمة تطرح كيف أن المرأة ، هى التى تهين نفسها، عندما تحول نفسها لسلعة، والرجل إلى مشتر هذه السلعة.

كما أن اختيار الكاتبة لأن يكون ابن " عديلة" غبى، يدين بشكل واضح، تلك الطبقة التى تنتمى إليها "عديلة" ، التى أصبحت كل أحلامها استهلاكية، فأصبحت تنجب القبح والغباء، فالمال يحول القبح إلى جمال، والغباء إلى نجاح. وفى هذا إشارة إلى ظاهرة من الظواهر الاجتماعية، التى تفشت فى المجتمع المصرى، عقب سياسة الانفتاح، وهى ظاهرة النفاق الاجتماعى، والاهتمام بالمظهر دون الجوهر.

لكن من الملاحظ إطالة القسم الثانى من المسرحية والتكرار الذى يصيب المتلقى بالملل، مما أضر بإيقاع المسرحية.

وتسوق لنا الكاتبة المفارقة الكبرى فى نهاية المسرحية، عندما تكشف "عديلة" أنها كانت تتحدث طوال الوقت إلى جثة هامدة، هى جثة زوجها، الذى اختار الموت هاربا ورافضاً لتطلعات الزوجة..

وهو يذكرنا بشخصيات مسرح العبث، الذى تتحدث لنفسها طوال الوقت، ففى مسرح العبث نجد الثرثرة والأحاديث الفردية (المونولوج) الطويلة، الذى يعبر عن خواء الشخصية، ولايساعد فى تصعيد الأحداث، فهو مجرد ثرثرة فارغة، لاطائل من ورائها.

فنرى (وينى) فى مسرحية (الأيام السعيدة) [١٧] تستعين بالثرثرة ، الذى لاجدوى منها، تتحدث إلى زوجها وهو مشغول عنها، ولايرد عليها، فالشخصيات تتحدث فى الفراغ. شخصيات غير راضية عن وجودها أو واقعها، فتخلق لنفسها أوهاما كبيرة تعيش فيها، وتتحول هذه الأوهام بالنسبة لها، إلى حقيقة، لاتعترف بحقيقة غيرها، شخوصاً هاربة من الأدوار المفروضة عليها، إلى أدوار أخرى تؤديها خلسة، فهى تختلس لنفسها فرصة عابرة فى تخيل ماكانت تريد أن تكون عليه.

وفى "عديلة" لاتستطيع تحقيق أحلامها المتطلعة، ولاتستطيع أن تكون غير ذاتها المفروضة عليها، لأنها اختارت، أو فرض عليها، أن تكون بلا كيان وإنما سلعة تباع لمن يدفع أكثر.

يقول " أمير سلامة"[١٨] فى هذه اللحظة الحتمية من المسرحية، يكتمل وعينا بمدى الخواء النفسى لشخصية البطلة، التى لاتأسى لرحيل

(١٧) صمويل بيكيت- الأيام السعيدة- ترجمة سمير أحمد ندا- القاهرة- طنانى- د/ت.

(١٨) أمير سلامة- عديلة ومحطة الأوتوبيس – سبق ذكره ص ٦٣

زوجها، بقدر ما تأسى لرحيله قبل أن يحقق لها لحظة السعادة الوحيدة، التى تمنت الحصول عليها، ولو مرة قبل الموت .

مما يدين تلك المرأة المتطلعة، التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى، والتى أصبح كل تصورها عن الرجل، أنه الوسيلة الوحيدة لتحقيق طموحاتها المادية.

شخصية الرجل المثالى المغترب فى مسرح " نهاد جاد"

قد طرحت " نهاد جاد"[١٩] نموذجين للرجال مقابلين لبعضهما البعض، وذلك فى (عديلة، محطة أتوبيس)، حيث الرجل المثالى الشريف (حسن زوج عديلة فى نص عديلة، كمال المستشار فى محطة أتوبيس) ، فى مقابلة نموذج الرجل الانتهازى (عبد الصبور فى محطة أتوبيس).

وبالرغم من أن شخصية " حسن" شخصية غير حاضرة فى النص، إلا أنها المحرك الأساسى للصراع، الذى تعيشه " عديلة"، وذلك بمثاليته المفرطة، أمام تطلع "عديلة" الطبقى.

عديلة مقلدة حسن : " ياعديلة متتدخليش فى شغلى.. أنا إنسان عارف باعمل إيه. وعايز إيه من دنيتى. أنا عايز اكتب. عايز الناس تفهم القانون. تفهم إنها لها حقوق، وعليها واجبات.. عايز أفكارى توصل للناس".

عديلة : طيب ياخويا. خللى أنت أفكارك. توصل للناس. ومفيش حاجة توصل جيبك.

عديلة مقلدة حسن : دى مسئولية باعديلة.. روح إنسان حتبقى فى إيدى.. مش جايز يحكم عليه بالإعدام. ويكون برىء . ولايطلعوه براءة

(١٩) نهاد جاد . عديلة ومحطة أوتوبيس – سبق ذكره ص ٢٢

وهو فى الحقيقة مجرم.. وفى الحالتين أروح فين من ضميرى وضميرك..

وإذا كان هذا هو موقف " حسن " من المادة – المقابل بالطبع لأحلام " عديلة" فإنه يتسق وموقفه من الشهرة أيضا– وهو محور الصراع الثانى مع " عديلة"، التى تعشق المظاهر.

تانى صحفيين ياعديلة .. ياستى أنا مش بتاع أضواء– مش بتاع شهرة.. أنا عايز أوصل كلمتى للناس.. وما يهمنيش أنهم يعرفوا مين اللى قالها.. المهم يوعوا معناها"[٢٠].

يمكن القول إن نهاد جاد تطرح خلال شخصية " حسن" نموذج المثقف الشريف، الذى يعانى من صراع زوجته، التى تمثل البورجوازية الصغيرة المتطلعة طبقيا، هذا الصراع، الذى يؤدى به إلى الاغتراب. وفى هذا الصدد يقول "أحمد العشرى"[٢١]. حسن مغترب على أكثر من مستو ، فهو مغترب على المستوى الاجتماعى لا تفهمه زوجته، مغترب على المستوى الاقتصادى، إذ أنه نموذج للطبقة الوسطى، ونموذج لاغتراب المثقف الساعى لتوصيل الحقيقية". هذا الاغتراب الذى يعيشه، ينتهى بانسحابه من الحياة، كنوع من الرفض، لحلم الزوجة الإجرامى، على حساب مايؤمن به، لذا يموت فى الوقت، الذى تصل عديلة فيه إلى ذروة أحلامها الطبقية، يموت فى اليوم الذى سيحلف فيه اليمين، ليصبح وزيراً، حتى لايحقق لعديلة حلمها.

وإذا كان " حسن " هو نموذج للمثقف المغترب، نتيجة صراعه مع زوجته، فإن "كمال" المستشار فى (محطة أتوبيس) هو امتداد لهذا النموذج، لكن بشكل أوسع، حيث أنه يعانى الاغتراب،

---

(٢٠) نفسه ص ٢٣.

(٢١) مقتبس فى : أمير سلامة – عديلة وحطة أتوبيس – سبق ذكره ص ٥٧

نتيجة صراعه مع المجتمع، الذى أصبح الانتهازيين فيه هم أصحاب السيطرة، بحيث أصبح لامكان له على ساحة الوجود الآمن. فتشبث بالماضى، ليعيد صياغته مرة أخرى. فى شكل مذكرات، وتقديمه بشكل يمنح له وجوداً بطولياً.

مما يذكرنا بشخصية (كراب) فى مسرحية (شريط كراب الأخير) [٢٢] لبيكيت الذى نجده وحيداً تماماً، إلا من بعض ذكريات ماضية، مما يؤكد اغترابه وعزلته عن مجتمعه، وعدم التواصل بينه وبين الآخر، فنجد (كراب) يجلس فى دائرة من الضوء، بصحبة جهاز التسجيل الصوتى. وباقى الحجرات مظلمة وضيقة، فهو عالم من الفراغ، مما يعبر عن عزلة الإنسان ووحدته، فلا وجود لأحد، سوى هذا الجهاز، الذى يثير ذكريات مضت، ولم يبق منها شىء سوى الفراغ والوحدة والظلمة.

ونموذج " كمال" يلتقى مع نموذج (حسن) فكلاهما نموذج للمثقف المثالى، الذى يعانى حالة الاغتراب، التى تؤدى بالأول إلى التنازل عن شقته إلى ابنته الوحيدة لتتزوج فيها، ويقيم على محطة الأوتوبيس، حيث لا ملجأ آخر له، نتيجة الفقر الذى حل به، لسجنه ظلما على يد أحد الانتهازيين فى المجتمع، وانسحابه إلى الماضى فى صيغة مذكرات، وتؤدى به فى النهاية إلى الموت، كنوع من الرفض للتحول إلى برجوازى متطلع مثل زوجته.

ومن ثم يمكن القول بإن فى الحالتين هناك انسحاب أو هروب..، إذ أن تلك النتيجة الانسحابية لكل من النموذجين المثاليين، تعكس لنا تصور الكاتبة عن الرجل، خاصة إذا وضعنا للنموذج الانتهازى، المقابل له وهو (عبد الصبور) الذى هو إفراز طبيعى

([٢٢]) صمويل بكيت – شريط كراب الأخير– ترجمة بول شاوول– الكويت– وزارة الإعلام – ١٩٩٢.

للمجتمع المصرى فى مرحلة الانفتاح التى تدينها الكاتبة، هو نموذج متحقق ناجح بقوة داخل المجتمع. ومن ثم غياب الرجل المثالى عند " نهاد جاد" وحضور الانتهازى الفاسد المدان بشكل واضح.

المرأة الضحية فى مسرح فتحية العسال:

إذا كانت " نهاد جاد" قد أدانت المرأة فى مسرحية " عديلة "، فإن " فتحية العسال" كشفت فى مسرحية " بلا أقنعة"[٢٣] عن تلك الأقنعة، التى تضعها المرأة، لإخفاء الحقيقة، حتى تظهر بمظهر الضحية للرجل.

ففى الفصل الأول من المسرحية تحكى الشخصيات عن نفسها، باعتبارها ضحايا إما للرجل وإما للتقاليد، وعندما تسقط الأقنعة فى الفصل الثانى، وتتكشف الحقيقة، نكتشف أن المرأة هى المسؤولة عن الأوضاع، التى تعيشها، وإنها تعلق مسؤولية فشل علاقتها مع الرجل، إما على الرجل نفسه أو على المجتمع، حتى لاتقوم هى بأى مجهود، فى الحصول على حقوقها.

إن التحول من الكذب وارتداء الأقنعة فى الفصل الأول، إلى المواجهة وكشف الحقيقة، ومن ثم خلع الأقنعة، لم يكن له سببا دراميا منطقيا، فهذا التحول ليس ناتجا عن اكتساب معرفة جديدة، ومن ثم زيادة وعيهن، فما الذى جعلهن يقررن كشف الحقيقية ؟

فى الواقع إنه لايوجد دافع واضح لهؤلاء النسوة للتحول، اللهم إلا ما أرادته "فتحية العسال" دون محاولة منها لبيان السبب.

ذلك بالرغم من محاولة " فتحية العسال" وضع مبررها، فى عدم وجود حدث درامى مفجر، بأن قسوة الظروف التى تعيشها النساء، كفيلة بأن تكون حدثا درامياً مفجراً، ويأتى ذلك على لسان الشخصيات

(٢٣) فتحية العسال " بلا أقنعة" دار الثقافة الجديدة– القاهرة– د/ ت

النسائية (الزوجة، الأرملة، المطلقة، الفتاة) مع المؤلفة، التى هى لسان " فتحية العسال" ذاتها.

المؤلفة: انتو الظاهر ناسيين إن دى مسرحية.. والمسرح له أصوله، ولابد من مراعاة القواعد الأساسية للتأليف المسرحى. لابد من اتباع الأسس الدرامية المعروفة. وأولى تلك الأسس. أن تتفجر الحقيقة نتيجة لحدث درامى. وبدون الحدث، لايمكن أن تظهر الحقيقة. فاهمين، بدون الحدث الدرامى لايمكن أن تتفجر الحقيقة[٢٤].

إذن يتوقع المتلقى أن تحدد لنا هذا الحدث الدرامى المفجر، لكنها بدلاً من ذلك، تسوق لنا مبرر هذا التحول المفاجىء للشخوص، على لسان الشخوص ذاتها، وهذا مبرر فلسفى فكرى أكثر منه درامى، مما يدل على أن الفكرة التى تريد الكاتبة توصيلها للمتلقى ، تلح عليها أكثر من اهتمامها بالحبكة الدرامية.

كما أن اللغة الخطابية فى بداية كل فصل وفى نهايته، تضر بالمسرحية، فالكاتبة تكتب مونولوجاً طويلاً، فى بداية المسرحية تقول فيه ماتريده من المسرحية، وهذا يضر بالنص المسرحى ذاته، فمن الممكن أن يستغنى المتلقى عن النص والحوار، ويكتفى بقراءة هذا المونولوج، لتصل إليه الرسالة المطلوبة.

بالرغم من أن مايكشفه المتلقى عن الشخصيات، خلال تعريتها عبر النص، كفيلا بتوصيل الرسالة، دون الإخلال بإيقاع النص، ودون إحساس بالملل.

فالأرملة تريد ممارسة حقها الشرعى فى الزواج من رجل آخر بعد زوجها، لكن فى السر، حتى تحتفظ فى العلن، بصورة المضحية بشبابها من أجل أبنائها، ومن ثم تعيش ازدواجية تجعلها فى النهاية

([٢٤]) نفسه ص ٧٤

مخطيئة، فى حق ذلك الرجل، الذى تزوجته، وحرمته من حياة طبيعية كاملة، ومن أن يلعب دوراً فى حياة أبنائها.

والزوجة قبلت أن تخون زوجها، لعدم قدرتها على مواجهته بحقيقة مشاعرها، فهى أرادت الحصول على كل شىء، الحياة المادية والثراء، الذى تعودت عليه، وكذلك الحبيب، الذى تحبه منذ صباها، لكنه لايملك الامكانات المادية، أى الخيانة والعيش بوجهين، بدلاً من المواجهة إما الطلاق والزواج من حبيبها، أو الاستمرار مع الزوج والمحافظة عليه، وكانت النتيجة أنها لم تعد سعيدة لامع الزوج ولامع الحبيب.

فالمرأة هنا معتمدة نفسياً ومادياً على الرجل.

الزوجة : أهو أحنا كده ياستات. إن عشنا السعادة يبقى سببها الراجل.

وإن عشنا الحزن برضه يبقى الراجل[٢٥].

والزوجة هنا تبرر خيانتها لزوجها بأنه غير موجود دائما، ويعمل باستمرار لتحقيق لها حياة الرفاهية، ومن ثم لجأت لآخر ليحقق لها الجانب النفسى والمعنوى المحرومة منه، فالحل يكمن فى الرجل، وعندما تمردت الزوجة وتحررت فى النهاية، من ذلك الوضع المزدوج الذى تعيشه، طرحت فكرة تحرر الجسد فحسب، عن طريق رفضها لكل مصادر الزيف مثل الباروكة الصفراء، والفساتين اللى بتلمع والكورسية.،... ولكن ماذا عن تحرر العقل !

رغما عن إدانة " فتحية العسال" لتلك الأفكار المتخلفة، التى تورثها الأم لابنتها عن الرجل، فأم الزوجة توصى ابنتها بعد فشلها فى تجربة الزواج الأولى، بأن تكون غازية لزوجها.

([٢٥]) نفسه ص ١٣٧

الأم : ولادك عايزينك عفية.. وأهلك عايزينك غنية.. وجوزك عايز غازية[٢٦].

كما تؤكد الكاتبة على لسان الأم، تصور المرأة عن الرجل، الذى تتوارثه أجيال النساء، فى أن الهدف من العلاقة الزوجية هو أن تجد المرأة رجلاً يصرف عليها :

الزوجة: هم ليه عاملين للست لما تطلق نفقة سنة ؟

الأم : لجل جوزها الأولانى يصرف عليها لحد مايجليها واحد تانى يتجوزها ويصرف عليها. القانون رحمة علينا برضة[٢٧].

أما المطلقة الثورية والمناضلة، هى النموذج الوحيد من السيدات، التى تعمل ولها كيانها الخاص بها، فإنها قبلت بالحياة مع زوجها المناضل الثورى القديم، بالرغم مما تعرفه عن نشاطاته الرأسمالية، التى هى ضد المبادىء التى آمنوا بها، كما أنها قبلت الحياة معه، بالرغم من أنها تعرف علاقته الغرامية بالسكرتيرية، كل ذلك خوفاً من لقب مطلقة ومواجهة المجتمع، وخوفا من العيش وحيدة ، بالفعل تم الطلاق بعد مواجهة بينهما، فسيطر الخوف على حياتها، ولم تستطع دخول الانتخابات خوفا من الفشل، أى أن المرأة المثقفة العاملة أيضا، جعلت من الرجل محوراً لحياتها، ولم تستطع التعايش بدونه.

ومن ثم تدين " فتحية العسال" ذلك القناع الذى تضعه المرأة المثقفة، فى كونها حرة لاتحتاج لرجل، لكنها إذا وضعت تحت الاختبار، يسقط القناع، وتكون مثلها مثل المرأة الجاهلة، وهو نموذج أكثر خطورة، لأنها ليس لديها مبرر، فهى تملك المعرفة والوعى والاستقلال الاقتصادى، فما الذى يمنعها من المواجهة، إلا أن تكون

---

(٢٦) نفسه ص ٣٧

(٢٧) نفسه ص ٣٨

هى ذاتها مؤمنة بتلك الأفكار المتخلفة، التى تجعل من الرجل، المحور الوحيد فى حياتها، ومن ثم تستعذب بدور الضحية.

أما شخصية الفتاة فهى النموذج الأكثر تمردا، الذى تضعه الكاتبة لنا، على أنه الأمل فى رفض القيود الاجتماعية، التى يقهر بها المجتمع نساءه، لكى تسير على نفس الدرب من الطاعة والخضوع.

إلا أن الفتاة قبل نهاية المسرحية ترضخ لضغوط المجتمع، وتقرر الزواج من العريس الأكبر منها سنا، وتحتب حبيبها فى السر، فاختارت نفس الطريق، الذى سارت فيه من هن قبلها، مما يحمل إدانة للمرأة التى بالرغم من وعيها وتمردها، إلا أنها لاتصمد طويلاً ، أمام ذلك الصراع الخارجى مع المجتمع، لأنها فى النهاية تريد أن تتزوج، فهى لاتستطيع مواجهة أن تكون عانساً أو مطلقة، أى لاتستطيع أن تكون بلا رجل، حتى لو كان الثمن حريتها، ودفن آرائها ومشاعرها، لتبدو بمظهر المرأة المثالية المطيعة لوالديها ولزوجها وللمجتمع، والضحية للأفكار المتخلفة المفروضة عليها.

وقد كان من الأفضل من وجهة نظرى أن تنتهى المسرحية درامياً وفكرياً عند هذه النقطة، التى تحمل إدانة لكل من المرأة والمجتمع، لكن النهاية التى ساقتها لنا " العسال" نهاية حالمة ساذجة، لاتحمل حلاً اجتماعياً، يمكن به مواجهة ذلك الوضع المتردى للمرأة الذى دفع بها أن تكون إحدى النماذج السابقة.

ومن الملاحظ المهمة، هو أن الكاتبة، قد اسندت كل أدوار الرجال بالمسرحية، ليؤديها ممثل واحد، مما يعكس وجهة نظرتها وتصورها عن الرجال، فهم متشابهون فى طريقة التفكير، وفى تعاملهم مع المرأة، سواء كان فقير أو غنياً، مثقفاً او جاهلاً.. لافرق بينهم، مما يحمل إدانة واضحة منها لجميع الرجال، مهما اختلف وعيهم أو مستواهم الطبقى، هم متشابهون فى النظرة المتخلفة للمرأة. وهى نظرة

متعسفة، إذ أنها تغفل دور الوعى والتعليم فى تفتح وعى الرجل فى علاقته بالمرأة، ومن ثم لاتعطى أى أمل فى تغيير هذا الوضع السلبى، للمرأة بمساعدة الرجل.

وفى مسرحية (سجن النسا) [٢٨] نرى أنه بالرغم من أن الإدانة واضحة للرجال لأنهم السبب فى دخول غالبية المسجونات السجن، إلا أن " فتحية العسال" تدين أيضا بعض الأفكار، التى تتبناها النساء ، التى أسهمت فى دخولهن السجن.

فالمعلمة " خوخة" توضح لنا شكلا من أشكال العلاقة بين الرجل والمرأة، وهو التضحية فى سبيل الرجل، حتى لو كانت بالحرية، فهى ادعت على نفسها أنها تتاجر فى الحشيش، لتبرىء زوجها، وتدخل هى السجن بدلاً منه، إيماناً منها بأنه هو الأهم، لأنه يصرف عليها وعلى صبيانه، وهنا تطرح لنا " العسال" نقطة مهمة عن تصور المرأة عن نفسها، بأنها أقل من الرجل، فلم ترد كلمة (ضحية) ولامرة واحدة على لسان المعلمة " خوخة "، إنما هى ترى أنه من الطبيعى حماية ذلك الكيان، الذى يسمى الرجل.

و" سنية أنس الليالى" بالرغم من أنها ظلمت بشدة من الرجل، حيث باعها أبوها لثرى عربى، وهو بدوره أراد بيعها لثرى آخر، وعندما طلقت منه، أراد أهلها بيعها لآخر، فقررت أن تبيع نفسها لحسابها الخاص، وهنا تكمن إدانة المرأة لنفسها فسنية قررت اختزال نفسها فى جسدها، واعتبرته رأسمالها، فهى لم تتمرد على وضعها بل استسلمت له.

وكأن هذا هوالحل الوحيد، أمام المرأة عندما يهان جسدها رغما عنها، فتقوم بإهانة عقلها بإرادتها.

([٢٨]) فتحية العسال– سجن النساء– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة ١٩٩٣.

وشفيقة التى قتلت زوجها لأنه خانها، تبرر قتلها له بأنه كسر قلبها فى أعز ماعندها جسمها وجمالها. لم تقل قلبها وإحساسها وكرامتها، فالجسد أعز ماعندها، هنا تؤكد لنا "العسال" على الفكرة ذاتها وهى أن المرأة تحبس نفسها داخل إطار الجسد.

أما عدلات لم يكن جسدها، هو مبرر قتلها لزوجها، بالرغم من انتهاكه الدائم لها بالاعتداء والضرب، وإنما عندما حاول انتهاك جسد ابنها بالاغتصاب، وهذا أيضا تأكيداً على أن المرأة تضع اولوية للرجل ، فالأهم بالنسبة لها هو حماية شرف ابنها (الرجل)، وإنما إيذاء الرجل لجسدها، ليس جديرا بالثورة.

و خلال نموذج " ليلى" تقدم لنا " العسال" الأساس الذى وضعه المجتمع للعلاقة بين الرجل والمرأة، أو دور المرأة تجاه الرجل، وهو الطاعة، فالمرأة هى التى تقدم نفسها على مذبح الطاعة العمياء للزوج، مهما كانت طلباته، ومهما كانت رغبة المرأة الحقيقية، فرضاء الزوج هو كل أمانيها.

وبالرغم من ذلك فإن (سليم) زوج " ليلى" يراها مسخاً، وتكون النتيجة أن تخلع " ليلى" الباروكة الصفراء" كرمز للتخلص من الزيف لإرضاء الرجل– كما فعلت الزوجة فى " نساء بلا أقنعة" – واختارت أن تظل فى السجن، الذى ترى فيه حرية، عن حياتها مع ذلك الرجل، تاجر السلاح والمخدرات، الذى يستخدم الدين ضد زوجته لفرض سيطرته عليها.

سليم : ماتعرفيش إن طاعة الزوج من طاعة الرب.

هنا يستخدم الرجل المنطق الدينى كغيره من الرجال، مع زوجته فحسب، لمصلحته الشخصية، فهو يريد تطبيق الشريعة، التى تحدد واجبات الزوجة على زوجها، دون أى محاولة من جانبه تطبيق الشريعة على نفسه ، سواء مع زوجته أو مع نفسه، فهو يعمل ماهو

ضد الدين، فهو تاجر مخدرات وسلاح، كما أنه يخون ليلى مع زوجة رجل آخر، ويهينها ويعتدى عليها بالضرب، فأين الدين فى ذلك، وهل الطاعة المفروضة على الزوجة هى طاعة نابعة من الاحترام المتبادل، أم هى طاعة بين سيد ومسود !

نلاحظ خلال النص أن الشخصيات النسائية لاتتطور ولاتتعدى مرحلة البوح أو عرض للنماذج لا أكثر، دون أى محاولة للتغيير أو التطور، لذلك اعتمد النص على المونولوج فى أكثر من موضع، لتكشف خلاله كل شخصية عن نفسها، ذلك فيما عدا شخصية (ليلى) فهى الشخصية الوحيدة بالمسرحية التى لها صراع طوال المسرحية، كما أنها الشخصية الوحيدة التى تتبدل فى النهاية.

فشخصية (ليلى) هى ربة منزل متزوجة من رجل غنى، تهرب من بطشه، إلى بيت (سلوى) صديقتها القديمة من أيام الجامعة ، التى منعها زوجها من زيارتها، لأنها تعمل بالسياسة، فإذا بالمكان الذى اعتقدت أنه الحل، يتحول إلى مكان مشكلة جديدة، حيث يقبض عليها هى وسلوى خطأ، باعتبارها زعيمة سياسية، تقوم بطبع منشورات للتحريض على القيام بالمظاهرات، وتجد (ليلى) نفسها معتقلة سياسياً.

وفى السجن تتقوقع على ذاتها، ترفض الاختلاط، باعتبار أنها لن تستمر طويلاً، حتى يزورها (سليم) زوجها ليطرح عليها الحل، فى أن تتجسس على (سلوى) لتعرف مكان زوجها المختبىء، حتى يمكن القبض عليه وتخرج (ليلى)، وكانت هذه الزيارة مبررا لتبدأ (ليلى) فى الاختلاط بعالم المسجونات، وهنا يبدأ وعى (ليلى) يزيد بالعالم الخارجى، حتى تصل فى النهاية إلى رفض الحرية المزيفة، التى يقدمها لها زوجها، وتختار الحرية الحقيقية، وهى حرية ذاتها حتى لو كانت داخل أسوار السجن.

وتكشف لنا " العسال" بذور الشخصية المتمردة الموجودة داخل (ليلى) التى ساهمت فى أن تصل إلى تمردها، على جميع أشكال السلطة فى نهاية المسرحية، وتظهر هذه البذور خلال أفعال (ليلى) فتمردها على زوجها واختيارها لصديقتها (سلوى) التى منعها زوجها من زيارتها، هو فى حد ذاته فعل يدل على أنها شخصية متمردة.

كما تكشف لنا " العسال" فى موقع آخر عن تلك العلاقة المتسلطة، التى كانت تعيشها (ليلى) منذ طفولتها وهى سلطة (الأب)

ليلى: كنا بنشوف بعينك وبنسمع بودانك وصوتك عالى وجميل وقاسى وبعيد، ياما حاولت اطلع أبقى فى حضنك. بس أنت كنت بعيد دايما. شفت يابابا اللى جرى لما أنت غبت عنى.. ده أنا بغبغان بيردد الكلام؟.. والبغبغان مايعرفش يقول. سليم كان بيقول نفس كلامك . نفس صوتك[٢٩].

وهكذا تبرر لنا " العسال " مبررات خضوع (ليلى)، بالرغم مما تحمله داخلها من تمرد، وهذا التناقض ذاته بين ماتعيشه وبين ماتحمله بداخلها، ينبئنا عن ذلك الصراع الذى تعيشه الشخصية.

إن شخصية (ليلى) المتعلمة الجامعية، هى ربة منزل، لاتختلف عن بقية نماذج النساء المسجونات معها، إلا فى المستوى المادى، الذى تعيشه، الذى يحققه لها زوجها. ولكن كونها متعلمة، قد أتاح لها القدرة على الوعى، وعلى التغير، بينما تظل بقية النساء كما هن، وهنا تطرح الكاتبة نقطتين مهمتين: الأولى أن تعليم المرأة يساعدها على التطور والتعلم مما يجرى حولها، والثانية أن التعليم وحده ليس كاف، بل أن الوعى السياسى والاجتماعى للمرأة مع التعليم

(٢٩) نفسه ص ١٦٨

يساهمان فى تطوير شخصيتها وتنميتها، ويساعدها على اكتشاف الذات، ورفض دور الضحية.

وبالرغم من أن (سلوى) هى الشخصية الرئيسية بالمسرحية، إلا أنها لم تتطور عبر المسرحية إلا بشكل جزئى، وذلك عن طريق الفتاة الجامعية الثائرة (منى) التى تساعدها فى اكتشاف التناقض، بين ماتكتبه وبين علاقتها بابنتها (هدى)، وكأن (منى) هنا هى الصوت الداخلى لها، الذى يذكرها بشبابها وبأفكارها الحقيقية عندما كانت شابه فى عمر (منى).

وتكشف لنا " العسال" عن هذه الازدواجية والذاتية، التى تعيشها المثقفات خلال حوار منى مع سلوى.

منى : حضرتك مهتمة بقضية المرأة، وأنا مش مؤمنة إن فيه حاجة اسمها قضية المرأة، القضية الحقيقية هى قضية المجتمع كله.

سلوى : ليه هى لما الست بتبقى قاعدة فى بيتها وبتجيلها ورقة طلاقها دى مش خصوصية ؟ ولما جوزها يتجوز عليها ويقولها إن كان عاجبك.

منى : بس فيه رجالة كثير مقهورة.

سلوى : قطعوا الرجالة. عمرهم مابتظلموا هما بيظلموا بس

منى : مفيش حد بيظلم حد غير لو الحد ده يستسلم للظلم[٣٠].

وهو ما أثبتته " العسال" بالفعل، خلال شخصية (ليلى) التى قاومت الظلم، وأصبحت حرة، وجعلت (سلوى) هى القوة الرئيسة، التى دفعتها نحو الوعى الحقيقى.

إن السبب فى عدم تحول شخصية (سلوى) لايرجع إلى عيب فى كتابة الشخصية، وإنما إلى طبيعة الشخصية ومعطياتها، التى

---

(٣٠) نفسه ص ٦٣-٦٤

رسمتها لنا "العسال"، فهى كاتبة ومنافضلة سياسية، تدافع عن حقوق المرأة، وتفرض هذه الوظيفة على صاحبتها، أن تكون بمثابة المراقبة والمتأملة، لما يجرى حولها، من أحداث، لكى تستطيع رصده وتحليله، دون التأثر به، كما تفرض عليها أيضاً، أن تكون بمثابة قوة مساندة للآخريات فى الوصول للوعى الحقيقى، كما أنها وجودها فى السجن لم يكن أول مرة، ومن ثم فإن الدهشة والاكتشاف اللذان، يؤيدان للتحول غير متوافرين هنا، لذا فمن المنطقى ألا تتحول الشخصية، لأن وعيها لم يتعرض لجديد.

تقول " نهاد صليحة"[٣١] " يشكل هذا المثلث الدرامى– سلوى ، ليلى، منى، خلال علاقات التماثل والتعارض وحدة نبائية تتصدر النص، وتستدعى بدورها وحدات بنائية أخرى، عبر آليات التماثل والتعارض، وهى الآليات الرئيسية المتحكمة فى إنتاج النص، فهذا المثلث المثقف، لايلبث أن يستدعى نقيضه الواضح (إلهام) خلال (ليلى) أضعف أضلاعه وأقربهم من هذا النقيض".

وأمام هذا الثلاثى المتعلم الذى استفاد كل منه بشكل متفاوت من تجربة السجن، نجد ثلاثى آخر على النقيض تماماً وهو (إلهام ومساعدتيها) فإلهام متعلمة وفى مستو اجتماع عال، ولكنها زوجة خائنة، وتاجرة سلاح ومخدرات، وهى شريكة (سليم) زوج (ليلى) وعشيقته فى الوقت ذاته، ومساعداتها إحداهما زوجة خائنة، والأخرى إمرأة جشعة لاترى فى الدنيا سوى المال.

هذا التقابل بين النماذج النسائية، هو مايخرج الكاتبة، من دائرة التحيز الأعمى للمرأة، بتصويرها ضحية طوال الوقت، وهو ذاته

(٣١) نهاد صليحة (دكتور) المسرح بين النص والعرض– مكتبة الأسرة– القاهرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ ص ٢٧٤

التناقض، الذى حملته لشخصياتها، بحيث لاتبدو ضحايا فحسب، وإنما تحمل كل منها إدانتها، التى تساعدها على أن تصبح ضحية.

ومن ثم أدانت المرأة خلال الشخصيات الشريرة التقليدية، مثل إلهام ومساعدتيها، وخلال النساء اللاتى لم تحاولن رفض أ ن تكن ضحايا، وكذلك إدانتها للنساء المتعلمات المثقفات.

والجدير بالملاحظة أن الشخصيات الذكورية، المرتبطة بالشخصيات النسائية الرئيسة فى المسرحية (سلوى، ليلى، منى) هم (كمال زوج سلوى، سليم زوج ليلى، حبيب منى) هى شخصيات تمثل نقيضين، فكمال وحبيب منى، هما شخصيتان مثاليتان غائبتان، عن أحداث المسرحية، وفى المقابل نجد شخصية (سليم) المتسلطة، وهو شخصية حاضرة وله دور كبير ، فى دفع عجلة الأحداث، وفى التغير الذى يحدث فى شخصية (ليلى) من خضوعها له إلى تمردها عليه، الذى يعد بمثابة التمرد على أشكال السلطة فى حياتها.

هذا التقابل بين نماذج الرجال الغائبة المثالية، ونماذج الرجال الحاضرة المستبدة، يعكس تصور "فتحية العسال" عن أن هذا النموذج المثالى للرجل، هو نموذج مفتقد، غير حقيقى يوجد فى عالم الخيال، أما الرجال الذين يلعبون دوراً حاضراً حقيقياً فى حياة المرأة، فهم الرجال المستبدون، الذين اعتبروا المرأة كائن خاضع تابع، جسد خلق لمتعتهم.

شخصية الرجل الغائب الحاضر، والحاضر الغائب فى مسرح ليلى عبد الباسط

أهتمت " ليلى عبد الباسط" بفكرة اغتراب الرجل بالسفر، الذى يؤدى إلى غياب الرجل عن أسرته، ويمكن فهم هذا الاهتمام، إذا ما أخذنا فى الاعتبار، الظروف الاجتماعية، التى كانت تمر بالمجتمع المصرى، فسياسة الانفتاح، قد أدت إلى فتح باب السفر والهجرة من جانب، وإلى الاغتراب داخل الوطن من جانب آخر ذلك لأن المادة

أصبحت هى المقياس الجديد الذى يقاس به موقع الأفراد من السلم الاجتماعى، وانتشرت مقولات " اللى معاه قرش يسوى قرش"، " الرزق يحب الخفية"، " الرجل ماعيبوش غير جيبه".

وكان من الطبيعى أن تتأثر الكاتبة، بهذا الوضع الجديد آنذاك على المجتمع المصرى، وتحاول رصده ونقده والسعى إلى تغييره لواقع أفضل.

فإذا ما تتبعنا مسرحيات " ليلى عبد الباسط" وجدناها تدور حول الاغتراب، سواء الاغتراب المادى بالسفر والهجرة فى (ثمن الغربة، موال الغربة، بعد طول الغياب) ، أو الاغتراب المعنوى، أى فقدان القدرة على التكيف، داخل المجتمع المادى الاستهلاكى فى (العشق والغربة، أزمة شرف).

ولأن مجال البحث ، هو موقف الكاتبات المصريات من العلاقة بين الرجل والمرأة، خلال دراسة نصوصهن المسرحية، فإن البحث سوف يتناول من نصوص "ليلى عبد الباسط" مسرحيتى " ثمن الغربى، بعد طول الغياب" ذلك لأنها تتناول فيها بشكل واضح، أثر غياب الرجل (الزوج – الأب) على العلاقة الزوجية والأسرة.

ففى مسرحية (بعد طول غياب) [٣٢] تدين الكاتبة غياب الرجل، خلال نموذج الزوج (عبده)، الذى اعتبر أن النقود كافية للحضور نيابة عنه فى بيته، وتأكيده على أن هذا الغياب شىء طبيعى، لايخصه وحده.

([٣٢]) ليلى عبد الباسط " بعد طول غياب"– سلسلة المسرح العربى– القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

عبده : بصى حواليكى حتلاقى كل الرجالة اللى جوا البلد شغالين طوال اليوم لابيشوفوا ولادهم ولا ولادهم بشوفوهم، جت لحد عندى وتقوليلى محتاجين أبوتك"[٣٣].

وهذا يعكس فكرة الرجل عن دوره فى المنزل، فقد اكتفى الرجل، بكونه رجل البيت "ماديا"، وهذا هو حدود دوره المرسوم له فى المجتمع، فيحاسب عندما يقصر فى أداء واجب الصرف على البيت فحسب، أما تقصيره فى أداء واجبه المعنوى نحو بيته، فهو أمر غير مفهوم، بل ويعد ترفاً زائداً.

وهذا الوضع يعد مهينا لكل الأطراف، فالرجل يتم اختزاله فى جيبه، ومن ثم عليه أن يلهث طوال عمره، وراء تلك النقود، التى تجعل له قيمة، ويفقد الرجل سنوات شبابه وصحته، وأحيانا أسرته جرياً وراء هذا السراب.

كما أنه مهينا للمرأة أيضا، لأن الرجل بذلك الوضع، يتعامل معها باعتبارها سلعة، يجب أن يدفع ثمنها دائماً، ومن ثم لايتعامل معها باعتبارها كائن بحاجة إليه معنوياً وجسدياً، أكثر من حاجاتها إليه مادياً، ففى نهاية الأمر، هى قادرة على جلب النقود مثله، لكنها ليست قادرة على جلب ذلك النصف الآخر، الذى يكملها وهو الرجل.

ولكى تطرح " ليلى عبد الباسط" خطورة هذا الغياب، بدأت المسرحية بشحنة قوية من الرومانسية والشوق والحنين، تبثه الزوجة " نهى"، لزوجها العائد من السفر لإحدى الدول العربية لمدة خمسة عشر عاما، مؤكدة لهذه الشحنة خلال الأغانى الرقيقة، التى تتغنى بها "نهى" عن الشوق واللهفة، وخلال استدعائها لفترة الخطوبة، لكى توضح لنا أن

---

(٣٣) نفسه ص ١٤

الزوجين قد تزوجا عن قصة حب رومانسية، وأن الزوج سافر لتحقيق أحلامهما المادية.

هذه البداية الناعمة المكثفة المشاعر، تجعل المتلقى يصدم،لحديث الزوج المادى الملىء بالمال والمشاريع، والرغبة فى السفر وحده مرة أخرى، هذا التناقض بين الزوجين، ينبىء عن الصراع، الذى تقوم عليه المسرحية بين نهى (الأحاسيس والشوق والاحتياج المعنوى)، وعبده (المادة والمشاريع) ويتضح هذا من الحوار بينهما.

عبده : ولا متغير ولا حاجة... الأيام والظروف هى اللى متغيرة. وأنا لازم أأمن لكم مستقبلكم. أعملكم رصيد.

نهى: عملت.

عبده :لازم يكبر عشان أجنب ولادى أيام الحرمان اللى عشتها.

نهى : وشبابى اللى قضيته فى انتظارك.

عبده : امنتهولك بوديعة فى البنك.

نهى : وقلقى ووحدتى فى غيابك.

عبده" تضحية بسيطة فى سبيل تحقيق الحياة اللى انت عايشاها، ثم انت عندك كل وسائل المتعة.. ناقصك إيه .؟[٣٤].

يوضح هذا الحوار اختلاف لغة الزوجين عن بعضهما البعض، ففى حين أن لغة الزوجة مليئة بالمشاعر، تمتلىء لغته بالأموال والودائع.

هذا الصراع بينهما يزداد، حيث لم يعد الزوج يشعر بأى انتماء للبيت– الوطن، فالغربة،قد علمته أن يكون غريبا، حتى لو عاد من السفر، ويؤكد على هذه الغربة، عندمايجد نفسه أمام مشكلة حقيقية تحتاج فيها الأسرة لوجوده المعنوى، كأب، حيث يتم القبض على الابن الأكبر، وتطلب الشرطة الأسرة الذهاب للقسم لاستلامه، وبدلاً من أن يتحمل

(٣٤) نفسه ص ١٦

الزوج المسؤولية، اتهم الزوجة بالتقصير فى أداء واجبها كأم، وكان ردهاأن غيابه هو السبب، فطلب منها أن تجد البديل، ليلعب هذا الدور، فقد أصبح غريبا.

عبده: طب خيلى خاله يشوف محامى ويروح معاه وأنا حادفع كل المصاريف.

نهى: كل المصاريف ! وأنت ماتروحش ليه دا ابنك.

عبده: أنا لسه ماعرفش حاجة فى البلد.

نهى: ابنى حيضيع. الحكاية مش عايزة خال. دى محتاجة أب

عبده : يعمل إيه الأب إذا كان غريب[٣٥].

ومن ثم كان من الطبيعى،أن تنهار العلاقة بينهما، حيث لم يعد للاعتبارات المعنوية أى معنى، التى هى أساس العلاقة الزوجية، فضلاً عن استسلام الزوج لإحساس الغياب دون مقاومة.

وإذا كان الزوج (عبده) هو نموذج لرجل المدينة، فإن (ليلى عبد الباسط) تناولت فى مسرحية (ثمن الغربة) [٣٦] النموذج الريفى لزوجة ريفية (بدرية)، التى سافر زوجها (محمود) لنفس السبب، الذى سافر من أجله (عبده) ، لإحدى الدول العربية أيضا.

وماحدث أن (بدرية) قد دفعت ثمن غربة زوجها عنها، فلم تشعر بالأمان منذ لحظة سفره الأولى.

بدرية: ووافقتك ع السفر. وكان ع ننى عينى. خفت أقولك ماتسافرش. افتكرت ساعتها أبويا لما سافر ورا الغازية ومارجعش. وسابنى أنا وأخواتى لسه لحمة طرية . وماقدرتش أمى تصبر. واتطلقت منه واتجوزت. وكانت جوازة الشوم.. وقعد جوزها يمص دمنا. ويشغلنا

---

(٣٥) نفسه ص ٢٠

(٣٦) ليلى عبد الباسط. ثمن الغربة. ورق ورق ، ورق، سلسلة المسرح العربى– القاهرة– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٨٦

فى الغيطان. ومع الترحيلة. لغاية ما اتقابلنا وحبينا بعض.. ومن يومها يانور عيونى. وأنا بخاف من السفر[٣٧].

كان غياب (محمود) ثمن الخوف، الذى أصبح يحكم حياة (بدرية)، بدلاً من الأمان المادى، الذى كان ينشده (محمود)، الذى سافر من أجله.

وخوفها من أن يتزوج بأخرى، زاد بعدما انطلقت بعض الشائعات فى البلد، أن (محمود) قد تزوج من صاحبة البيت الذى يعيش فيه، ولذلك لم يعد يرسل جوابات لبدرية، وخوفها أيضا من الغواية، لأنها ملك (محمود) وجسدها أمانة أودعها (محمود) لديها، لتحافظ عليه مثله مثل الأرض، التى تركها لها، فزادت أعبائها، وأصبحت تخاف من كل طارق يطرق بابها، وأصبحت لاتنام إلا عن طريق المنوم.

وأصبح البيت بمثابة سجن تنتظر فيه عودة الزوج، الذى لايعودإليها، إلا جثة هامدة.

بدرية : من غيرك الأرض بارت.. والتعابين بتجرى فيها بدل المية .. الدار بقت سجن.. حتى الفلوس ... بقت نار.. والهدمة بتمص دمى.. حتى الغوايش الدهب..بقت زى الكلبش. محمد من غيرأب يامحمود مايعرفكش[٣٨].

ونلاحظ أن شخصية (عبده) فى (بعد طول غياب) هى شخصية حاضرة، لكنها مدانة، بينما (محمود) الغائب بالنسبة لبدرية هى شخصية مثالية تفتقد لوجوده، مما يعكس تصور (ليلى عبد الباسط) عن الرجل الغائب هو الحبيب المثالى، والحاضر هو بارد جامد لايحمل أى مشاعر.

---

(٣٧) نفسه ص ٧٤-٧٥

(٣٨) نفسه ص٩٩

ومن خلال عرض المسرحيتين نرى اهتمام الكاتبة بفكرة غياب الرجل، ورصد تأثيراتها السلبية على العلاقة الأسرية، التى هى نواة المجتمع.
وفى هذا الصدد تقول (صافيناز كاظم) [٣٩] "الفكرة المتسلطة على "ليلى عبد الباسط" هى إبراز حجم الأضرار الناتجة عن اغتراب الزوج المسافر وحده، تحت دعوى توفير المال، فى (ثمن الغربة) يعود هذا الزوج جثة هامدة فى صندوق، وفى (طول غياب) يعود حيا واقفا على قدميه، لكنه روح هامدة فى جسد بارد ماتت فيه المشاعر..فى الحالتين هناك موت .. هناك ضياع للحلم ".
ومن ثم يمكن القول بإن "ليلى عبد الباسط" ترى أن وجود الرجل – الوجود المعنوى– فى الحياة الزوجية مهم وحيوى، وأن غيابه واقتصار دوره على جلب المال، يؤدى إلى خلل العلاقة الزوجية، وهذا يعدبمثابة الرد على هذا التيار السائد فى المجتمع المصرى، الذى يقوم بعملية تقسيم تعسفية لأدوار كل من الرجل والمرأة، وردا على ما يعتقده البعض بأن تحرر المرأة، يكون بالاستغناء عن الرجل.

ومن ثم فإنه خلال دراسة وتحليل بعض نصوص الكاتبات المسرحيات المصريات (فتحية العسال، ليلى عبد الباسط، نهاد جاد) وجدت:

- إن غالبية الشخصيات النسائية فى مسرحهن، هى لنساء غير متعلمات، أى على الأقل لايملكن الوعى الثقافى، باستثناء "فتحية العسال"، التى طرحت نموذج المرأة المثقفة فى (سجن النساء، بلا أقنعة)، وتناولت خلالهما ازدواجية المرأة المثقفة فى ظل مجتمع يقهر المرأة.

([٣٩]) صافيناز كاظم– بعدطول غياب– مجلة المصور– ع ٣٦٤٦– المركز القومى للمسرح والموسيقى– القاهرة– ١٩٠٤ ص ٢٥.

- لم تتعدد الشخصيات النسائية، مرحلة البوح والفضفضة والصراخ، لذلك كثر استخدام المونولوجات الخطابية، والمباشرة فى الحوار، وفى دلالات المنظر.

إذا كانت الحركة النسائية، ومن ثم الدراما النسائية، قد اتهمت المبدعين والنقاد الرجال، بترسيخ فكرة- المرأة والجسد- فإن الشخصيات النسائية فى مسرح الكاتبات الثلاث، لاتزال تدورفى فلك الجسد،إما بالخوف المستمر للحفاظ عليه من أجل الزوج (بدرية فى ثمن الغربة)، وإما باعتباره سلعة، يجب على الرجل دفع ثمنها (عديلة)، وبعض نماذج " فتحية العسال".

تغلب صورة المرأة الضحية، المستسلمة لكونها ضحية، التى تلقى باللوم على الرجل، خاصة عند " فتحية العسال"، ولاتتعدى هذه الشخوص تلك المرحلة، ولاتطرح الكاتبة حلولاً حقيقية لهذا الوضع عن طريق التعليم وزيادة الوعى أو العمل، فيما عدا شخصية (ليلى) فى (سجن النساء)، التى طرحت خلالها الكاتبة أن زيادة الوعى، يؤدى بالضرورة إلى التمرد على أن تكون المرأة ضحية.

- الشخصيات النسائية عند (نهاد جاد) هى شخصيات مادية متطلعة، لاترى فى الرجل أى هدفا سوى الحياة المادية المرفهة (عديلة، صفية) ويمكن تفسير ذلك، بأن الكاتبة متأثرة بالوضع الاجتماعى والسياسى السائد فى السبعينيات، وماتبعه من أفكار استهلاكية مادية، تعلى من قيمة المادة، على المبادىء والعلم، مما انعكس بشكل واضح على اختيارها لنماذجها.
- الشخصيات النسائية عند (ليلى عبد الباسط) مستسلمة للوضع التقليدى للمرأة فى البيت فى انتظار الرجل مالكها (بدرية فى ثمن اتلغربة)، أو فى انتظار قيام الرجل بواجبه الاقتصادى..

وهذا تكريس لفكرة تقسيم الأدوار بين الرجل والمراة، المرأة فى البيت والرجل ينفق على البيت.

- أما الشخصيات الذكورية، فلكل كاتبة منهن موقف خاص منها، يعكس تصورها عن الرجل، وإن اتفقن جميعا، على أن الرجل المثالى، هو رجل غائب مفتقد، فنجد (فتحية العسال) قد أدانت الرجل بشدة، وطرحت خلال مسرحها نماذج للرجل الأنانى والمتسلط.

أما (نهاد جاد) كما طرحت نموذج المرأة المتطلعة المادية، طرحت نموذج الرجل الانتهازى، الذى يعد إفرازاً طبيعياً لفترة الانفتاح، التى تدينها الكاتبة بشدة، ولم تقف الكاتبة عند إدانة الرجل فحسب، بل إدانة المجتمع الاستهلاكى، الذى جعل الرجال يعانون من حالة الاغتراب داخل المجتمع (حسن فى عديلة، كمال فى محطة أتوبيس).

وقد تعاطفت (ليلى عبد الباسط) مع الرجل، وصورته فى حالة معاناة من الغربة إما خارج الوطن، أو داخل الوطن، نتيجة الأوضاع الاقتصادية المتدهورة، وهى تقترب فى تصورها من (نهاد جاد) فى اهتمامها بفكرة الاغتراب، ذلك أن ظاهرة الاغتراب الداخلى والخارجى، من أهم الظواهر، التى برزت مع سياسة الانفتاح.

وإذا كان المضمون الدرامى هو المسيطر على الكتابة فى أعمالهن، الذى يؤدى بهن إلى المباشرة والخطابة، إلا أنهن حاولن البحث عن أشكال البناء الدرامى، الخاصة بهن ، فاتجهن إلى المونودراما بشكل أساسى خاصة (ليلى عبد الباسط)، التى تعكس الوحدة والفردية، التى يعيشها المجتمع المصرى.

واستخدمت (فتحية العسال) أشكالاً مختلفة فى مسرحها، مثل استخدامها لسمات تعبيرية داخل النص الواقعى فى (سجن النساء) مثل

(الفلاش باك) من وجهة نظر الشخصية، كذلك استخدامها لتقنية المسرح داخل المسرح، فى (بلا أقنعة).

بينما اعتمدت (نهاد جاد) على الشكل التعبيرى فى نصيها، خاصة (محطة أتوبيس)، الذى يعد شذرات متناثرة من أفكار الشخصيات الرئيسة، ومشاهد حدثت فى الماضى يتذكرونها فجأة.

هذا التخبط فى اختيار الشكل الدرامى للكتابة، يعكس عدم وجود سمات واضحة للمسرح النسوى فى مصر، بحيث يمكن تحديد ملامحه، وإن كان المضمون الدرامى، هو الذى يعكس بوضوح أن الكاتب امرأة.

وأخيراً يجب على الأقسام المتخصصة فى دراسة الدراما، الاهتمام بوضع النصوص المسرحية للكاتبات المسرحيات ضمن مناهجها، لكى يتسنى للدراسين، وضع أيديهم على أوجه التميز والقصور فى هذه الإبداعات، حتى يظهر لنا جيلاً جديداً من المبدعات يحولن " الدراما النسوية" من ظاهرة استثنائية إلى ظاهرة طبيعية، تدخل ضمن تاريخ الدراما، دون تمييز بينها وبين الدراما التى يبدعها الرجال.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

١- صمويل بيكيت – **الأيام السعيدة**- ترجمة : سمير ندا . القاهرة – طنان – د/ت.

٢- ------ شريط **كراب الأخير**- ترجمة : بول شاوول- الكويت. وزارة الإعلام- ١٩٩٢.

٣- فتحية العسال. **بلا أقنعة**- القاهرة- دار الثقافة الجديدة. د/ت.

٤- ---- **سجن النساء**- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

٥- كيسار ، هلين – **المسرح النسوى**- ترجمة : منى سلام. القاهرة. مركز اللغات والتعرجمة- أكاديمية الفنون ١٩٩٩.

٦- ليلى عبد الباسط **(ثمن الغربة، ورق . ورق. ورق)** سلسلة المسرح العربى- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

٧- ---------- **بعد طول غياب**----------

٨- ميشلين وندور- **عندما تكتب المرأة للمسرح**- ترجمة : سناء صليحة- مجلة المسرح – ع٤٦- القاهرة- سبتمبر ١٩٩٢.

٩- نهاد جاد **(عديلة ومحطة أوتوبيس)** القاهرة- مكتبة غريب- د/ت

ثانيا : المراجـع :

١- أحمد أبو زيد د. **ماذا تريد المرأة بالضبط ؟** مجلة الهلال. ع٣- القاهرة- مارس ١٩٩٥.

٢- حسن حنفى د. **ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر**. دار سينا للنشر. د القاهرة ١٩٩٣.

٣- ريتا عوض- **الأدب النسائى**- هل هو ظاهرة استثنائية ؟ مجلة وجهات نظر ع١٥- القاهرة ابريل ٢٠٠٠.

٤- صافيناز كاظم- **بعد طول غياب**- مجلة المصور ع ٣٦٤٦- القاهرة- المركز القومى للموسيقى والمسرح ١٩٩٤.

٥- عبد الرحمن صدقى- د. **المسرح فى العصور الوسطى دار الكاتب العربى**- القاهرة- الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩.

٦- عبد العزيز حمودة د. عديلة و **محطة أوتوبيس القاهرة**- مكتبة غريب د/ت

٧- منى عبد الحميد رشاد - **صورة الرجل كسلطة وعلاقتها** بالتوافق الزواجى- مخطوط رسالة ماجستير- قسم علم النفس- كلية الآداب- جامعة عين شمس ١٩٩٩.

٨- نهاد صيلحة - د. **المسرح بين النص والعرض.** مكتبة الأسرة- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩.\

٩- ----- ومضات مسرحية- **مكتبة الأسرة**- القاهرة - مهرجان القراءة للجميع- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١.

١٠- نوال السعداوى- **الإبداع والتمرد فى حياة المرأة** المصرية- مائة عام على تحرير المرأة- سلسلة أبحاث المؤتمرات- الجزء الثانى- القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩.

ثالثاً : شبكة الإنترنت :

١- عدنان ابراهيم (دكتور) **مفكر إسلامى،** من رجال الدين المجددين خطبة بتاريخ ٢٠٠٨/١/٢٥.

www.yotup.com/watch?v=digc7 fuectc