صور قهر المرأة وأسبابه المجتمعية في المسرح العربي
دراسة في النقد النسوي

د/ ايمان علي شعبان حسين

استاذ مساعد في قسم النقد والأدب المسرحي

عضو هيئة تدريس في المعهد العالي للفنون

المسرحية ، دولة الكويت

المستخلص:

يسعى البحث إلى الوقوف على الدور المحوري الذي لعبه المسرح في تمكين المرأة العربية من التعبير عن تجاربها ومعاناتها الشخصية. ففي ظل مجتمعات تتسم بالتحفظ والتقيد بالأعراف والتقاليد، وجدت الكاتبات المسرحيات منبرًا حرًا للتعبير عن شعورهن بالتهميش والإقصاء، وكشفن عن جوانب مظلمة من واقع المرأة العربية. وقد أظهرت النصوص المسرحية (عينة البحث)، بوضوح كيف أن التغيرات الحضارية لم تستطع أن تمحو الشعور بالاغتراب وتقييد الحريات، وكيف استمرت المرأة في البحث عن سبل للتعبير عن هويتها الخاصة. يتضمن البحث مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: بعنوان "الأسس النظرية للدراسة" ويتناول صورة المرأة في الأدب المسرحي الغربي والعربي إلى جانب مدخل إلى النقد النسوي.

المبحث الثاني: بعنوان "صور قهر المرأة في المسرح العربي" نماذج مختارة. ويتضمن تحليل عينة البحث: النص المسرحي "سجن النسا" للكاتبة المصرية "فتحية العسال" –النص المسرحي "الطاحونة" للكاتبة السعودية "ملحة عبد الله"– النص المسرحي "العرس" للكاتبة الكويتية "فلول الفلكاوي". وقد أظهرت الدراسة قدرة الكاتبات المسرحيات على تقديم صورة واقعية ومؤثرة لأشكال القهر الممارس ضد المرأة العربية. واشتركت النصوص الثلاثة في إدانة السلطة الذكورية كسبب رئيس في قهر المرأة نفسيًا وماديًا، كمادعت النصوص الثلاثة إلى ضرورة مواجهة القهر ضد المرأة بأشكاله المختلفة (المادية والنفسية) وبأسبابه المتعددة (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) وذلك من خلال استعادة الوعي وامتلاك المرأة لإرادتها في المواجهة والتغيير.

Images of women's oppression and its societal causes in Arab theatre

A Study in Feminist Criticism

Abstract

The research seeks to identify the pivotal role played by theater in enabling Arab women to express their personal experiences and suffering. In societies characterized by reservations and adherence to customs and traditions, women playwrights have found a free platform to express their feelings of marginalization and exclusion and have revealed dark aspects of the reality of Arab women. The theatrical texts (the research sample) clearly showed how cultural changes could not erase the feeling of alienation and restriction of freedoms, and how women continued to search for ways to express their own identity. The research includes two main sections:

The first section: entitled "Theoretical foundations of study" deals with the image of women in Western and Arab theatrical literature, as well as an introduction to feminist criticism.
The second topic: entitled "Images of Women's Oppression in Arab Theater" selected models. The analysis of the research sample includes: the theatrical text "Sciatica Prison" by the Egyptian writer "Fathia Al-Assal" - the theatrical text "The Mill" by the Saudi writer "Malha Abdullah" - The theatrical text "The Wedding" by the Kuwaiti writer "Remnants of Al-Falakawy". The study showed the ability of female playwrights to present a realistic and influential picture of forms of oppression practiced against women.

يعتبر المسرح مرآة عاكسة للمجتمع، حيث يستمد قوته من عمق ارتباطه بالواقع المعاش، ويتأثر بشكل مباشر بالتحولات التاريخية والاجتماعية التي يشهدها، مما يجعله أداة فعالة في فهم وتحليل القضايا المجتمعية المعقدة، ورغم كل ما يثار من جدل حول الأهداف التي يسعى المسرح لتحقيقها، يبقى من الثابت أن جذوره دائمًا ما تكون مغروسة في تربة الواقع الاجتماعي فالعلاقة بين المسرح والحياة علاقة تكاملية لا يمكن الفصل بين طرفيها.

ولا شك في أن التناقض هو نسيج الحياة، والصراع هو محركها، وقد تجسد هذا التناقض في أبهى صوره في العلاقة بين الرجل والمرأة، فمنذ أن خلق الله آدم وحواء، ووضع بينهما بذور الصراع، أصبحت هذه الثنائية محركًا للأحداث في كل زمان ومكان. وعلى خشبة المسرح، كانت المرأة دائمًا محور الصراع، فدورها يتجاوز كونه مجرد شخصية، بل هو قوة دافعة للأحداث، تشكل وتوجه مجرى الحبكة الدرامية، وهذا التمثيل للمرأة في الصراع ليس وليد العصر، بل يعود

إلى بدايات الخليقة، حيث كانت حواء شريكًا لآدم في مواجهة التحديات، وبالتالي فإن دور المرأة في تشكيل العالم وتوجيه مساره هو دور أزلي وجوهري.

وانطلاقًا من اهتمام الباحثة برصد مدى قدرة المسرح على عكس واقع المرأة العربية وقضاياها، توجهت نحو دراسة متعمقة لعينة من نصوص المسرح العربي، آمله في استنباط رؤى جديدة حول كينونة المرأة ومعاناتها، وكيفية انعكاس ذلك على مستوى الشكل والمضمون، وذلك بهدف استكشاف الكيفية التي تناولت بها كاتبات هذه النصوص قضايا المرأة، وكيف تمكنت كل منهن من إيصال صوتها ومشاعرها المكبوتة. وكيف نجحن في تصوير صراع المرأة بين رغبتها في تحقيق ذاتها وبين القيود المجتمعية التي كبلتها، وكيف تنوعت الشخصيات النسائية ما بين امرأة وجدت نفسها حبيسة لأفكار ورثتها عن أجدادها، فلم تستطع أن تخرج من قوقعتها، وأخرى تمكنت من كسر هذه القيود، وشرعت في رحلة طويلة نحو الحرية والاستقلال.

وقد تشكلت عينة البحث من النصوص المسرحية الآنية:

- النص المسرحي "سجن النسا" للكاتبة المصرية "فتحية العسال" (١٩٨٢).
- النص المسرحي "الطاحونة" للكاتبة السعودية "ملحة عبد الله" (١٩٩٤).
- النص المسرحي "العرس" للكاتبة الكويتية "فلول الفيلكاوي" (٢٠١٥).

اختارت الباحثة عينات بحثها لتشمل نطاقًا واسعًا من السياقات الثقافية والاجتماعية، فركزت على المسرح في مصر، التي كانت منارة للتحديث والتحرر في بدايات القرن العشرين، بفضل رواد مثل قاسم أمين وهدى شعراوي، إلى جانب المسرح في المملكة العربية السعودية التي تمثل نموذجًا محافظًا دينيًا ومثالًا مختلفًا ثقافيًا واجتماعيًا، وأخيرًا، شملت دراستها مسرح بلدها الأصلي لتوفير منظور مقارن شامل.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- ما هي صور قهر المرأة العربية في الكتابة النسوية في المسرح العربي؟

٢- ما الأسباب التي دفعت إلى قهر المرأة في المجتمعات العربية كما رصدتها النصوص الثلاثة؟

٣- هل توافقت الرؤى بين كاتبات المسرح من مختلف البلدان المشمولة في عينة البحث حول الأسباب المجتمعية الجذرية لقهر المرأة، وأهمها الهيمنة الذكورية أم أن التنوع الثقافي والاجتماعي قد أسفر عن اختلافات جوهرية في هذه الرؤى؟

٤- ما الأساليب الفنية التي اعتمدت عليها الكاتبات الثلاث لخلق أجواء درامية تعكس واقع المرأة المقهورة؟

٥- ما مدى نجاح النقد النسوي في رصد صور قهر المرأة ونتائجه والسبيل إلى مواجهته في المسرح العربي، من وجهة نظر الكتابة النسائية؟

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي:

وهو المنهج الذي يقوم على مبدأ تقسيم الكل إلى أجزاء مترابطة، حيث يسعى إلى كشف العلاقات بين هذه الأجزاء وفهم الكيفية التي تتكامل بها لتكوين الصورة الكلية، مما يمكّننا من استنباط المعنى المكنون وراء الظواهر المختلفة.

وكذلك النقد النسوي:

وهو يمثل مثل أداة قوية لكشف الآليات التي تساهم في تهميش تجربة المرأة العربية، حيث يعمل على تحليل الصور النمطية للمرأة في الأدب، وفضح كافة أشكال العنف الممارس ضدها، بهدف تمكين صوتها وإعادة كتابة التاريخ الأدبي من منظور نسوي.

وكذلك أدوات النقد المقارن:

للمقارنة بين عينات البحث الثلاث من حيث رصد صور القهر ضد المرأة ومظاهره وأسبابه، وأشكال مواجهته.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في نُدرة الدراسات التي تسلط الضوء على واحدة من أبرز القضايا الاجتماعية التي تشغل الساحة العربية في القرن الحادي والعشرين، ألا وهي صورة المرأة ومكانتها في ظل الانتشار الواسع لأشكال القهر والاضطهاد التي تمارسها مجتمعات تسعى جاهدة لتثبيت هيمنتها الذكورية. ويهدف البحث إلى استكشاف الآثار البالغة لهذه الظاهرة على الإبداع النسوي، وتحديدًا على كتابات المسرح العربي اللواتي يتصدين لهذه القضية بجرأة وشجاعة.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الوقوف على الدور المحوري الذي لعبه المسرح في تمكين المرأة العربية من التعبير عن تجاربها ومعاناتها الشخصية. ففي ظل مجتمعات تتسم بالتحفظ والتقيد بالأعراف

والتقاليد، وجدت الكاتبات المسرحيات منبرًا حرًا للتعبير عن شعورهن بالتهميش والإقصاء، وكشفن عن جوانب مظلمة من واقع المرأة العربية. وقد أظهرت هذه النصوص المسرحية بوضوح كيف أن التغيرات الحضارية لم تستطع أن تمحو الشعور بالاغتراب وتقييد الحريات، وكيف استمرت المرأة في البحث عن سبل للتعبير عن هويتها الخاصة.

حدود البحث:

الحدود المكانية: مصر –الكويت– السعودية.

الحدود الزمنية: (١٩٨٠–٢٠١٥).

الحدود الموضوعية: صورة المرأة المقهورة في المسرح العربي.

أهم المصطلحات الواردة في البحث:

صورة: لغة: "بمعنى الشكل، وصورة المسألة أي صفتها". [١]

صورة: اصطلاحًا: الهيأة أو الشكل المحدد بالأبعاد والصورة هي الصفة التي يكون عليها الشيء كقولنا ان الله خلق ادم على صورته"[٢]

التعريف الإجرائي للصورة: من خلال دراسة صورة المرأة المقهورة في المسرح العربي سيتحدد التعريف الإجرائي للصورة على إنها: الطريقة التي يتم بها تقديم المرأة في نصوص المسرح العربي من خلال رؤية الكاتبة.

القهر: لغة: "كلمة تدل على غلبة وعلو"[٣]

القهر: اصطلاحًا: عرف القهر بأنه "الغلبة والأخذ من فوق والأخذ من غير رضاء يفهم أحيانًا بمعنى الاحباط الذي يعني ما يحول بين الانسان وبلوغ مقاصده او ما يمنع الفرد تن ينجح في حل ما يشغله من صراع"[٤]

التعريف الإجرائي للقهر: القهر هو سلوك متعمد يمزج بين الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية، ويهدف إلى إلحاق الضرر بالآخرين عبر ممارسة الظلم الشديد والإجبار على

---

(١) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، ١٩٨٩، ص ٣٧٣.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج،١ منشورات ذوي القربى، إيران، ١٩٨٧، ص ٧٤١.

(٣) إبراهيم مصطفى وآخرون: مصدر سبق ذكره، ص ٥١٨.

(٤) انظر: ماجد موريس ابراهيم: سيكولوجيا القهر والابداع، بيروت: دار الفارابي.١٩٩٩، ص ١٨.

الخضوع أو الحرمان، مما يسلبهم حريتهم وإرادتهم المستقلة في التفكير، ويحولهم إلى أدوات طيعة لتنفيذ أجندات ضيقة. هذا السلوك يترك أثرًا سلبيًا على وجود الأفراد في المجتمع، حيث يعوق تفاعلهم الإيجابي مع محيطهم. ويمكن أن يتجلى القهر كشعور داخلي ناجم عن الإحباط والظلم، أو كفعل خارجي يتمثل في استخدام السلطة أو القوة لحرمان الأشخاص من حقوقهم الأساسية.

يتضمن البحث مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: بعنوان "الأسس النظرية للدراسة" ويتناول صورة المرأة في الأدب المسرحي الغربي والعربي إلى جانب مدخل إلى النقد النسوي.

- **المبحث الثاني: بعنوان "صور قهر المرأة في المسرح العربي" نماذج مختارة.** ويتضمن تحليل عينة البحث: النص المسرحي "سجن النسا" للكاتبة المصرية "فتحية العسال" – النص المسرحي "الطاحونة" للكاتبة السعودية "ملحة عبد الله"– النص المسرحي "العرس" للكاتبة الكويتية "فلول الفيلكاوي".

ويختتم البحث بخاتمة تشمل أهم النتائج وقائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأول:

الأسس النظرية للدراسة

ستخوض الباحثة رحلة عبر تاريخ المسرح لاستكشاف أشكال القهر والاضطهاد المختلفة لشخصية المرأة في نصوص المسرح الغربي والعربي راسمة خطوطًا واضحة بين تلك الأشكال وبين الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها، وكاشفة عن الدور الذي لعبه المجتمع وعاداته وتقاليده في تغذية وتكريس هذا القهر.

تعتبر قضية المرأة وتحريرها والاهتمام بها من أقدم القضايا التي شغلت الفكر الإنساني، وقد وجدت هذه القضية طريقها مبكرًا إلى خشبة المسرح، لاسيما في المسرح الإغريقي، حيث أصبحت المرأة شخصية محورية في العديد من الأعمال الدرامية، مما يشير إلى الوعي المبكر بأهمية دورها في المجتمع، وتناول الكتاب المسرحيون الإغريق شخصيات نسائية معقدة ومتنوعة، مما يثبت أن الاهتمام بالتعبير عن هموم المرأة وتطلعاتها لم يكن وليد العصر الحديث، بل يعود إلى جذور المسرح الغربي.

"فقد تناول "اسخيلوسAeschylus" (٥٢٥ ق.م –٤٥٦ ق.م.) قضية مهمة من قضايا المرأة، بتطرقه لمشكلة زواج المرأة بالإكراه في مسرحية "المستجيرات" سنة ٤٩٠ ق.م"(٥)، وهي تصور تحول شخصية المرأة في المجتمع الأثيني، فبعد أن كانت مغلوبة على أمرها وليست لها شخصية وتنفذ ما يملى لها "أصبحت الآن تمتلك حريتها كاملة، حتى وإن ضحت بنفسها، وتحملت الصعاب من أجل تحقيق ذاتها وهو ما تمثل في هروب بنات أدانوس، من زواج أبناء عمهن لعدم رغبتهن في هذا الزواج لذا تحملن مشاق الطريق ومتاعبه، وهربن من مصر إلى بلاد اليونان طلبًا للمساعدة من ملك مصر."(٦)

وكذلك كان الكاتب اليوناني "يوربيدس" Euripides (٤٨٠ ق.م. – ٤٠٦ ق.م.)، من أبرز الكتاب دفاعًا عن المرأة ورفضًا للممارسات القمعية التي تمارس ضدها، حيث جعل مسرحه بوقًا صارخًا للدفاع عن حقوقها، جاعلًا منها رمزًا ساميًا للتضحية والصمود في وجه الظلم. وتتجلى هذه الرؤية بوضوح في مسرحية "ميديا"، التي تقدم لنا صورة قوية للمرأة التي تعاني قهرًا نفسيًا عميقًا ناجمًا عن الخيانة الزوجية، حيث تتخذ وسائل متعددة لكسب رضا زوجها، ولكن دون جدوى، مما يدفع بها إلى حافة الهاوية. "فلقد سرقت ذهب أبيها وقتلت أخاها لأنه اعترض على زواجها، كل ذلك من أجل "جاسون" الذي يغدر بها ويتزوج ابنة الملك "كربون" لخدمة أهدافه الوصولية، مما أدى إلى تأزم حالتها النفسية أكثر فأكثر مما دفعها إلى الانتقام فقد قتلت أبنائها انتقامًا منه وحرقت نفسها"(٧).

وقد استلهم كتاب المسرح الروماني الكثير من التراث اليوناني، فغاصوا في أعماق الأساطير والأخلاقيات، وصوروا المرأة بأبعادها المتعددة. ففي مسرحية "أوديب" لـ"سنيكا"، نجد شخصية "جوكاستا" التي تجسد نموذجًا للمرأة القوية، ذات المكانة الرفيعة، فهي ملكة وزوجة ملك، ورغم ذلك فهي امرأة ملتزمة بأسرتها ومجتمعها، تسعى جاهدة للحفاظ على استقرار بيتها، حتى في ظل الظروف الصعبة التي تمر بها مملكتها، كاجتياح الطاعون. ففي حِكمتها

(٥) عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الإغريقي، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٤، ص ٢٢.

(٦) انظر: إبراهيم سكر: مقدمة مسرحيات (الفرس – المستجيرات – السبعة ضد طيبة – بروميثوس في الأغلال) لايسخيلوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٥٧.

(٧) محمد السيد محمد عبد الغنى: نظرة الأثنيين إلى الأسطورة، (مجلة عالم الفكر) العدد ٤، المجلد ٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ٢٠١٢، ص ٣٥.

ونصائحها لأوديب، نلمس عمق شخصيتها وعقلها، وكيف أنها تحاول حمايته من الحقيقة المؤلمة، رغم إدراكها لخطورتها.

وفي مسرح العصور الوسطى جسدت مسرحية "آدم"، "التي يعود تاريخ كتابتها إلى أواخر القرن الثاني عشر، وكتبت على الأرجح على يد شماس نورمندي، النظرة المشوهة للمرأة في مسرح العصور الوسطى، حيث صُوّرت المرأة على أنها السبب الرئيس في معصية "آدم" وطرده من الجنة، وهو ما يعكس التحيزات السائدة في تلك الفترة. ويتضمن هذا النص ثلاثة أجزاء أولها: "سقوط آدم" وحواء والثاني "مقتل هابيل وهابيل" والثالث "موكب لإعلان قدوم المسيح"[٨]

وإذا انتقلنا إلى نصوص مسرح عصر النهضة سنجد أن الصورة لم تختلف كثيرًا عند معظم كتابه عن تلك الصورة السائدة في العصور الوسطى والنظرة الكنسية للعالم وللمرأة بشكل خاص، "إذ أن دورها في الحياة العامة لم يكن يتعدى أن تكون زوجة في البيت وإن آخر ما تصل إليه أن تصبح راهبة في الدير"[٩]، وفي هذا العصر لم يتأقلم المجتمع بشكل كامل مع التغيرات التي طرأت على دور المرأة، فما زالت هناك نظرة تقليدية سائدة تحصر المرأة في أدوار محددة، "بل لا تزال النظرة إلى المرأة كمخلوق يأتي في المرتبة الثانية من بعد الرجل هي النظرة السائدة"[١٠]

وتُعد أعمال الكاتب الإنجليزي شكسبير William Shakespeare." (١٥٦٤–١٦١٦) مرآة تعكس لنا أعماق النفس الأنثوية، فمن خلال شخصياته النسائية المتنوعة والمعقدة، نستطيع أن نستكشف دواخل المرأة، ونفهم أحلامها، وآمالها، ومخاوفها، وتطلعاتها، بحيث نتعرف عليها معرفة عميقة وشاملة تتجاوز المظاهر السطحية، فمن خلال مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" "الذي استعان في تأليفها بكتاب "السير" للمؤرخ اليوناني "بلوتارك"[١١] نراه يتجنى كثيرًا على كليوباترا

(٨) أنظر: عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الأوسطي، الديني والهزلى، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٦٦.

(٩) مونيك بيتر: المرأة عبر التاريخ، ترجمة: هنريت عبودى، دار الطليق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٠٧.

(١٠) عزيز السيد جاسم: المفهوم التاريخي لقضية المرأة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٣.

(١١) محمد دوارة: دائرة معارف الشعب، أنطونيو وكليوباترا، القاهرة، دار ومطابع الشعب، ١٩٦٠، ص ١٩٣.

"فأظهرها في صورة امرأة متهمة في عفتها من حيث هي امرأة، وفى جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هي ملكة. (١٢)

وقد شهدت الدراما منذ القرن الثامن عشر تحولات جذرية، فمع الثورة الفرنسية التي دعت إلى الحرية والسمو بالذات الإنسانية، بدأت أفكار جديدة تتسرب إلى المجتمع، مما أثر بشكل كبير على طبيعة الدراما. "فقد انتقلت الدراما من كونها انعكاسًا للمجتمع التقليدي إلى كونها أداة للتعبير عن التطلعات الجديدة والأفكار الثورية، وبرزت الدراما الرومانسية كمرآة تعكس الصراعات والتناقضات التي شهدتها تلك الفترة. (١٣)، فظهرت كتابات تضع المرأة في مكانة أعلى وأرقى مثل مسرحية "غادة الكاميليا: للكاتب الفرنسي "ألكسندر دوماس الابن" والذي جعل من بطلة نصه مثالًا للتضحية والإيثار في سبيل حبيبها، حيث تجسد الشخصية الأنثوية فكرة التفاني الكامل في سبيل حبها، مما يعكس عمق التزامها وتفانيها تجاه الحبيب.

ولكن على الجانب الآخر، برزت مسرحية "تاجر لندن" للكاتب "جورج ليللو"George Lillo (١٦٩١– ١٧٣٩)، والمسرحية تعالج "قضية المرأة لكن الكاتب يحيط أفعالها بالشر والانحطاط، حيث نجد الصبي التاجر الذي يقع تحت تأثير هذه المرأة؛ فيسرق سيده ويقتل عمه دون أن يدرك أنه لو انتظر وقاوم الشر، لاستطاع أن يتزوج ابنة هذا التاجر ويصبح تاجرًا ثريًا، حيث تُناقش المسرحية قضية المرأة ودورها في إصلاح المجتمع أو افساده"(١٤).

وفي العصر الحديث وفي عام ١٨٧٩، أطلقت مسرحية "بيت الدمية" للكاتب النرويجي "هنريك إبسن شرارة ثورة اجتماعية، لقد أثارت قضية تحرير المرأة من قيود الذكورية والقوانين الظالمة جدلاً واسعًا، حيث أصبحت قضية مركزية تُمثل تحديًا كبيرًا للأنظمة الاجتماعية والسياسية. وتعتبر هذه القضية بمثابة قنبلة موقوتة أسهمت في زعزعة الاستقرار الاجتماعي والسياسي في المجتمعات الأوروبية، محدثة تأثيرات عميقة على الهياكل التقليدية للعلاقات بين الجنسين، ودفعت الحركات النسوية إلى الأمام، مما أدى إلى تغيير جذري في نظرة الرجل للمرأة، وفتح

(١٢) أنظر: رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ص٥٠.

(١٣) مفيد الزيدي: موسوعة تاريخ أوروبا، (الجزء الثاني)، دار أسامه للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ٢٠٠٣، ص ٩٦.

(14)Herbert L. Carson :The play that would not die: George Lillo's the London merchant, quarterly journal of speech, National Communication Association,Routledge, USA, (2009) P.3

الباب أمام المطالبات بتعديل القوانين لصالحها، لتُساهم هذه المسرحية في تشكيل وعي جيل بأكمله. "لقد أصبحت "نورا" شخصية واعية قادرة على الفعل، مما مكنها من تغيير هذا المصير الذي آلت إليه مع زوجها "هيلمر" وهو ما دفع بعض الدارسين إلى القول إن مسرحية "إبسن" تحتوي على أروع تصوير للمرأة في كل كتابات "إبسن". (١٥)

وقد شهد تطور الدراما الحديثة تحولًا جذريًا في صورة المرأة، بدءًا من مسرح "إبسن" الذي أرسى دعائم هذا التغيير، وصولًا إلى "برنارد شو" الذي واصل مسيرة التطوير، فكلاهما أضفى على المرأة مكانة مرموقة، وجعلها محورًا للأحداث، ففي مسرحيات شو، نجد المرأة قادرة على الفعل والتأثير، ومتمردة على القيود التقليدية، كما في "بيجامليون"، حيث تسعى إلى الارتقاء وتحقيق التحول الاجتماعي، وفي "المليونيرة" حيث تتطور شخصيتها من امرأة مادية إلى امرأة مؤمنة. إن هذا التغيير في دور المرأة يعكس تطورًا في المجتمع ككل، حيث باتت المرأة تلعب دورًا أكثر أهمية وأكثر تأثيرًا.

ولم يغفل الكاتب الإسباني "فريدريك غارسيا لوركا" دور المرأة المحوري في أعماله، ولعل أبرز ميادين التراجيديا في إبداعه هو تصوير معاناة المرأة واضطهادها، "فمسرحيته "عرس الدم" تشكل لوحة فنية متكاملة تعكس عمق إنسانية "لوركا"، فهي الأبرز بين أعماله الشعرية المسرحية، حيث تتناول قضايا جوهرية كالحروب الأهلية، ومعاناة المرأة الريفية تحت وطأة الظلم الذكوري، وقضية الانتقام والخيانة التي تتصدر ثلاثيته الشهيرة (عرس الدم، يرما، بيت برناردا البا)". (١٦)

صورة المرأة المقهورة في المسرح العربي:

ستقوم الباحثة برصد وتتبع تطور صورة المرأة عبر المسرح العربي، مع التركيز بشكل خاص على تجارب كتاب وكاتبات المسرح في مصر والكويت والسعودية، وذلك بهدف استخلاص الرؤى السائدة حول المرأة في هذه المجتمعات وتأثيرها على النص الدرامي.

استمد العديد من كتاب المسرح المصري في فترة ما قبل الخمسينيات، وعلى رأسهم "توفيق الحكيم"، تصوراتهم عن المرأة الحديثة من "مؤلفات "قاسم أمين"، ككتابيه "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة"، حيث تناولوا قضايا شائكة كالحجاب والاختلاط. ورغم هذا الانفتاح الظاهري على

(١٥) عبد الحليم البشلاوي: مقدمة مسرحية "بيت دمية" للكاتب: هنريك إبسن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١١-١٢.

(١٦) محمد السيد عيد: أثر لوركا في مسرح صلاح عبد الصبور (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٧، ص ٢٥.

أفكار التحديث، إلا أن الصورة النمطية للمرأة التي قدمتها تلك الأعمال كانت سلبية إلى حد كبير، فغالبًا ما ركزت على التناقضات التي تواجهها المرأة بين تقاليد المجتمع ومتطلبات العصر، دون أن تقدم حلولًا واقعية لمشكلاتها، بل انحازت في كثير من الأحيان إلى الرأي المحافظ حيث رأت في تحرير المرأة تهديدًا للأخلاق والقيم الاجتماعية [١٧]".

ركزت العديد من الأعمال الأدبية على تصوير جسد المرأة، حيث تم تحديده داخل إطار ضوابط اجتماعية صارمة، مما يعكس كيفية تعامل المجتمعات مع الجسد الأنثوي وفرض قيود اجتماعية وثقافية عليه. "فقد تم ربط جسد المرأة ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم الشرف والفضيلة، حيث كان يُنظر إليه على أنه ملكية اجتماعية يجب حمايتها. لم يختلف هذا التصور كثيرًا بين مختلف المؤلفين، فجميعهم تقريبًا انطلقوا من منظور ذكوري يضع جسد المرأة في مواجهة قيود اجتماعية خانقة. وغالبًا ما كانت النهايات مأساوية لتلك الأعمال، لتؤكد على عواقب خرق هذه الضوابط"[١٨] وتغير الحال بعد منتصف القرن العشرين وظهور العديد من الجمعيات النسائية وحركات التحرر، ومشاركة المرأة في الحياة السياسية، شهدت الحركة المسرحية المصرية ظهور مجموعة من الأسماء النسائية، التي أسهمت بشكل واضح في تطوير الحركة المسرحية، وتقديم معالجات درامية صورت المرأة على غير ما كانت عليه من قبل، ويأتي في مقدمة هذه الأسماء الكاتبة "فتحية العسال".

كما شهد المسرح الكويتي تطورًا ملحوظًا منذ نشأته، حيث انتقل من مرحلة الارتجال والاقتباس إلى مرحلة الإنتاج الأصيل. وقد ساهم هذا التطور في زيادة الوعي المسرحي لدى الجمهور الكويتي، ودفع بالكتاب الكويتيين إلى تناول قضايا أكثر عمقًا، مثل قضايا المرأة، حيث أصبحوا يهتمون بتسليط الضوء على جوانب الحياة الخاصة بالمرأة، وتقديم صورة أكثر واقعية عن دورها في المجتمع. ومن هؤلاء الكتاب "صقر الرشود" "الذي دافع في مسرحيته "المخلب الكبير" و"الحاجز" عن الحق المقدس للمرأة وصورها شهيدة الجمود الفكري والطبقي، كما اهتم "عبد العزيز السريع" في مسرحياته عامية اللغة، على نحو ما نرى في "فلوس ونفوس" و"عنده شهادة" و"الجوع" وهو يتجاوز الدفاع عن حق الحب، إلى جوانب اجتماعية أخرى، منها عزوف

(١٧) نبيل بهجت: تناقضات الخطاب والنص: صورة المرأة في المسرحيات المنشورة في الصحف المصرية، ١٩٢٣-١٩٥٢، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠١٩، ص ٣٢.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٥.

المثقف الكويتي وسعيه للزواج من غير بنات بلاده"[١٩]. وكل هذه النصوص ناقشت بموضوعية دور الظروف المجتمعية والعادات والتقاليد المتوارثة في قمع المرأة وانتقاص حقوقها.

وفي الألفية الثالثة "ظهرت العديد من كاتبات المسرح اللاتي ناقشن قضايا المرأة وأثر الهيمنة الذكورية كمنتج لثقافة مجتمعية مغلوطة، في تهميش دورها واستلاب حقوقها، بشكل أكثر جرأة وجدية. ففي مسرحية "إعدام أحلام عبد السلام" (٢٠٠٤)، اعتمدت الكاتبة الكويتية "فطامي العطار" على إثارة مشاعر المتلقي بإعدام أحلام الذي يعتبر بمثابة تحقيق العدالة في المسرح الكلاسيكي، فهي على الرغم من أنها قتلت زوجها إلاّ أنّها تعد في نظر المتلقي مظلومة"[٢٠]. لأنها نموذج للإنسان الذي يقاوم القهر والظلم، فعبر علاقتها بزوجها تعيش حياة مؤلمة قاسية، أثرت على حالتها النفسية، وقادتها إلى الجريمة. كما برزت العديد من الكاتبات المسرحيات الكويتيات، اللاتي كشفن عن عمق التمسك بالأفكار التقليدية في المجتمع، تلك الأفكار التي تحولت إلى قيود جامحة، خاصة على المرأة، حيث فرضت عليها عادات وتقاليد تحول بعضها إلى قوانين غير مكتوبة، تقيد حريتها وتشجع على العنف ضدها. فجاءت كتاباتهن كصرخة حرة، تطالب بالهروب من واقع قمعي، وترفض كل ما يحد من إبداعها وحريتها في التعبير عن رأيها، "لذا قامت الكاتبات بتصوير نماذج مأخوذة من الواقع، والتي تشكو من معاناتها على اختلاف أنواعها، لأنّها تعيش في عزلة عن المجتمع ولا تستطيع أن تتكيف معه، وهذا ما نجده واضحًا في مسرحية "المحطة رقم ٥٠" (٢٠١٢)، للكاتبة "تغريد الداوود" والتي تناولت فيها قضية العُنف ضد المرأة وما لاقته من عُنف وصراع نابع ما بين تقاليد الجيل القديم والجيل الحالي". [٢١]

أما المسرح في المملكة العربية السعودية، فقد واجه الكثير من الاستهجان والرفض من قبل المحافظين والمتوجسين ريبة منه، والناظرين إليه على أنه نوع من المجون والفساد وارتبط المسرح بغياب أهم عنصر من عناصر العرض المسرحي، ونعني "المرأة"، فلم تظهر المرأة على

(١٩) محمد مبارك الصوري: الأدب المسرحي في الكويت، مطبعة حكومية الكويت، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٥٤.

(٢٠) المجلس الاعلى للثقافة: المحيط الثقافي، العدد ٣٤، الإمارات، ٢٠٠٤، ص١٠٨.

(٢١) المرجع السابق، ص ٤١.

خشبة المسرح وظلت شخصية على الورق في نصوص الكتاب، وذلك لاعتبارات دينية وأخلاقية، "وفي مرحلة تالية من تاريخ المسرح في شبه الجزيرة، لعب الرجال أدوار النساء، مما سمح بتفسير "التشبه بالنساء" الأمر الذي أفضي إلى التعارض بين الفن والقيم مجتمعية وقِيَمية ودينية، ولكن مع نمو المجتمع الحديث والمسرح الحديث وتطور البلاد، تمكنت الحركات المسرحية في شبه الجزيرة من النضج، فعاد المسرح إلى طبيعة الأشياء فأعطي الرجال أدوارهم وأعطيت النساء أدوارهن"(٢٢)

وتتصدر الكاتبة المسرحية السعودية "ملحة عبد الله" قائمة الكتّاب المسرحيين السعوديين الأكثر إنتاجًا، قدمت مجموعة من الأعمال المسرحية التي عالجت قضايا المرأة بطريقة عميقة ومؤثرة، مع إيلاء اهتمام خاص لقضية القهر الذي تواجهه المرأة. وكانت هذه القضية محورًا أساسيًا في العديد من كتاباتها، مما يعكس التزامها بتسليط الضوء على معاناة المرأة وسعيها لإبراز التحديات التي تعيق تمكينها، "ومن أبرز مسرحياتها التي تناولت هذه القضية "العازفة" تلك المسرحية التي أبكت كُل مَن يُشاهدها، والتي تَعرض صورة الفتاة التي تلقى كُل أنواع العُنف في حياتها لمُجرَّد حلمها لأن تكون عازفة على آلة البيانو، فتلقى العُنف من زوجها والتعنيف من الأم، ويصل بها الحال في النهاية لارتكاب الجريمة، كما أبدعت الكاتبة في نص مسرحية "المتاهة" في تصوير ما تلقاه المرأة في أحد البلاد المُستعمرة من عُنف ومُحاولتها العدوة لموطنها"(٢٣).

اتخذ القهر الممارس ضد المرأة شكلين أساسيين: قهر مادي يظهر في أشكال العنف الجسدي والاقتصادي والاجتماعي، وقهر نفسي "يتجلى في التمييز والتحقير والسيطرة على عقول النساء. ورغم هذا التحديد النسبي، فإن مصادر هذا القهر تتعدد وتتنوع، بدءًا من العادات والتقاليد وصولًا إلى الأنظمة الاجتماعية والسياسية"(٢٤):

(٢٢) انظر: حسن رشيد: المرأة في المسرح الخليجي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، قسم الدراسات والبحوث، البحرين، ٢٠٠٥، ص ٤٣.

(٢٣) حليمة مظفر: المسرح السعودي بين البناء والتوجس.

www.books.google.com

(٢٤) انظر: مصطفى حجازي: الإنسان المهدور – دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص ٢٤.

١- القهر الاجتماعي [٢٥]:

تؤسس العادات والتقاليد والقيم المجتمعية المتزمتة إطارًا صلبًا يحدد سلوك الأفراد، ويقيد حريتهم في التفكير والتصرف. فالفرد، مهما اختلفت طبقته الاجتماعية، يجد نفسه مضطرًا للتكيف مع هذه القيم، حتى لو كانت تتعارض مع طبيعته ورغباته. هذا الخضوع يؤدي إلى تكوين شخصية خاضعة، تفقد قدرتها على المبادرة والإبداع، وتصبح عرضة للاستغلال والظلم. كما أن الأمراض الاجتماعية، مثل غياب الأمل والقمع، تساهم في تعميق هذا القهر، وتحول الفرد إلى أداة في يد قوى أكبر منه.

٢- القهر السياسي [٢٦]:

يكمن جوهر القهر السياسي في تفعيل منظومة، التنظيمات المسلحة، وهي أداة بيد (الحاكم الظالم) لقهر الناس وتقييد طاقاتهم وسلوكياتهم، لغاية أساسية وهي تدجين العقول وحظر التفكير والتساؤل، لخلق بيئة قسرية مادية ونفسية، بدوافع متعددة ومتنوعة، تفرض على الواقع وافراده واقعًا جديدًا، مستخدمة مجموعة من المسوغات التي تخدم الأجندة الخاصة بالجهة المسيطرة، مما يؤدي إلى تقييد الحريات وتكميم الأفواه وفرض نمط معين من التفكير والسلوك.

٣- القهر الاقتصادي [٢٧]:

حيث تحرم المرأة في العديد من المجتمعات من حقها في الميراث، ويتم تفضيل الرجال في العديد من الوظائف، حتى لو كانت المرأة تمتلك المؤهلات والخبرات اللازمة، كما تواجه صعوبات أكبر في الترقية إلى المناصب القيادية.

وسيتم الوقوف على تلك الممارسات وتسليط الضوء على الدور المحوري الذي تلعبه الثقافة المجتمعية في تشكيلها وتكريسها، من خلال تحليل الباحثة للنصوص المسرحية (عينة البحث).

تشكل العلاقة بين المسرح والنقد النسوي محورًا هامًا في الدراسات المسرحية والنقدية، إذ يمثل المسرح مرآة تعكس المجتمع وقضاياه، بما في ذلك قضايا المرأة. والنقد النسوي، بدوره، يوفر أدوات تحليلية تكشف عن الدور الاجتماعي والسياسي للمرأة في النصوص المسرحية،

---

(٢٥) انظر: اسماء علاء الدين: القهر، مؤسسة تبارك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٣٠.

(٢٦) انظر: رشاد علي عبد العزيز موسى: سيكولوجية القهر الاسري، دار عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٤٧.

(٢٧) انظر: سامية حبيب، مسرح المرأة في مصر، مكتبة الاسرة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٣٤.

ويكشف عن التحيّزات الجندرية التي قد تكون كامنة فيها. وستتناول الباحثة فيما يأتي مدخلًا إلى النقد النسوي لتوضيح مرتكزاته وآليات اشتغاله في النص المسرحي.

مدخل إلى النقد النسوي:

انطلقت شرارة النقد النسوي في ستينيات القرن العشرين من أمريكا وأوروبا، متأثرة بفكر أديبات رائدات مثل "فرجينيا وولف" و"سيمون دي بوفوار"، وغيرهما من الكاتبات اللاتي أطلقن صرخة ضد التهميش والتشيؤ الذي طال المرأة في النصوص الأدبية. وقد شكل هذا النقد تحولًا جذريًا في النقد الأدبي، إذ كشف عن الآليات التي استخدمها الخطاب الذكوري لإسكات صوت المرأة وتشويه صورتها، وفتح الباب أمام قراءة جديدة للأدب، تضع المرأة في مركز الاهتمام، وتسعى إلى تحريرها من قيود التقاليد الذكورية.

ويمكن الحديث عن ثلاثة مراحل أساسية في مسيرة الكتابة النسوية بصفة عامة، والنقد النسوي بصفة خاصة [٢٨]:

"**المرحلة الأولى:** مبكرة في القرن التاسع عشر ورافقت الحركة الرومانسية، وتميزت ببروز مجموعة من الكتابات النقدية النسوية مثل: "مدام دو ستايل" (Madame de Staël)، و"سوزان فوالكان" (Suzanne Voilquin).

المرحلة الثانية: من بداية القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات من القرن نفسه، حيث ارتبطت هذه المرحلة بالإصلاح الاجتماعي من خلال الاعتراف بحقوق المرأة، والعمل على تحريرها من قبضة الرجل، والسماح لها بالتعليم، وولوج الجامعة، والمشاركة في الانتخابات، والاعتراف بأهليتها المعرفية والمهنية. وخير من يمثل هذه المرحلة على المستوى النقدي نذكر: "فرجينيا وولف" (١٨٨٢-١٩٤١م) التي نادت بالمساواة الاجتماعية، ولاسيما في عمليها (غرفة تطل على منظر) (١٩٢٧م)، و(ثلاثة جنيهات) (١٩٣٨م). كما تعتبر "سيمون دوبوفوار" (١٩٠٨-١٩٨٦م) من الكاتبات اللواتي دافعن عن المرأة في ضوء الفلسفة الوجودية، ودعت إلى تحريرهن من ثنائية الذكورة والإناث، ودافعت عن حق الإجهاض، وهاجمت كل أشكال الذكورة، وأنواع التمييز الجنسي، وخاصة في عملها (الجنس الثاني) (١٩٤٩م).

(٢٨) انظر: جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢، ص١٥٦-١٥٨.

المرحلة الثالثة: التي تتزعمها المرأة الجديدة، فقد ارتبطت في أمريكا بسنوات الستين من القرن العشرين، وكان التركيز كثيرًا على الكتابات الإبداعية تحليلًا وتقويمًا، ورصد الفوارق الجنسية، والتشديد على الاختلاف والتناقض والتضاد بين المرأة والغير".

"وقد نشأ هذا بسبب الشعور بأن أحد أسباب قهر المرأة هو هيمنة الذكور على اللغة نفسها. وقررت بعض مؤيدات النسوية عدم تحدي تلك الهيمنة مباشرة، بل تمجيد كل ما تم التعرف عليه تقليديا بأنه نقيض الذكورة. وكان ينظر إلى كل ما هو مضطرب وفوضوي ومخرب على أنه أنثوي، بطريقة إيجابية وبالمعنى الإبداعي. وكان هذا على نقيض ما هو مقيد ومرتب ومحدد في هواجس الذكورة."(٢٩) ومن أهم ناقدات هذه المرحلة: ""ماري إلمان" في كتابها (التفكير حول المرأة) (١٩٦٨م)، و"كيت ميليت" في كتابها (السياسات الجنسية) (١٩٦٩م)" (٣٠).

وينصب اهتمام النقد النسوي بشكل عام على محورين رئيسيين:

الأول هو دراسة صورة المرأة في النصوص الأدبية التي كتبها رجال، حيث يسعى هذا المحور لكشف التحيّزات وهيمنة السلطة الذكورية، والأدوار النمطية التي تم تخصيصها للمرأة في تلك النصوص، وكيفية تأثيرها على نظرة المجتمع للمرأة، في محاولة لمواجهة هذا النوع من الكتابة وتصحيح فهم المتلقي لصورة المرأة، ومدى القهر والاضطهاد الذي تعرضت له من خلال الكتابة الذكورية.

أما المحور الثاني – موضع البحث– فيركز على دراسة النصوص التي أنتجتها كاتبات، بهدف فهم تجربة المرأة في الكتابة، وكشف الصعوبات والتحديات التي واجهتها، والاحتفاء بإنجازاتها الأدبية. ويتلاقى هذان المحوران في هدف واحد هو كشف الظلم والاضطهاد والتهميش الذي تعرضت له المرأة، والسعي إلى تمكين صوتها وتفعيل دورها في المشهد الأدبي.

---

(٢٩) ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص١٠٠.

(٣٠) انظر: جميل حمداوي: مرجع سبق ذكره ص١٥٨.

المبحث الثاني:

صور قهر المرأة في المسرح العربي" نماذج مختارة

سنقوم الباحثة في هذا المبحث بتحليل صورة المرأة المقهورة في نصوص بعض كاتبات المسرح العربي، من خلال دراسة نماذج مختارة تمثل مختلف جوانب هذا القهر، وذلك لكشف آليات الكتابة النسوية للتعبير عن معاناة المرأة وتسليط الضوء على أبرز التحديات التي تواجهها في مجتمعاتنا العربية، فمن جهة تتعرض لسلطة ذكورية تصادر حقوقها وتحد من حرياتها، ومن جهة أخرى تواجه عادات وتقاليد مجتمعية جامدة تحصرها في أدوار نمطية وتنكر عليها إمكانياتها وقدراتها.

صورة المرأة المقهورة في النص المسرحي "سجن النساء" للكاتبة المصرية "فتحية العسال"(*) (١٩٨٢):

نص "سجن النساء" للكاتبة فتحية العسال عن تجربة حقيقية عاشتها الكاتبة فترة اعتقالها بسبب آرائها السياسية. يتألف النص من بنية تقليدية تتكون من فصلين رئيسيين، الأول منهما مقسم إلى خمسة مشاهد مترابطة تسرد الأحداث المتسلسلة، بينما يحتوي الفصل الثاني على أربعة مشاهد تكشف عن تطورات جديدة في الحبكة وتعمق في شخصيات النص.

وتدور أحداث المسرحية في فضاء سجن نسائي، حيث تتداخل قصص نساء من مختلف الأوساط، جمعتهن خلف القضبان أسباب متشابكة من القهر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فكل سجينة تحمل في ذاكرتها حكاية معاناة فريدة، تسردها بلغة حية، مستعيدة تفاصيل حياتها القاسية التي دفعت بها إلى هذا المصير، متنقلة بين حاضرها المؤلم وماضيها الحافل بالجروح، لتكشف عن أوجه القهر المادي والنفسي الذي تعانيه المرأة بسبب السلطة الذكورية والنظرة المتدنية لها من المجتمع.

تنطلق أحداث هذه المسرحية من دخول "سلوى" الصحفية والناشطة السياسية السجن برفقة صديقتها "ليلى"، التي لجأت اليها هاربة من سوء معاملة زوجها لها والتي لا علاقة لها

(*) كاتبة مصرية .وهي عضو مجلس إدارة اتحاد الكتاب ورئيس جمعية الكاتبات المصريات وأمين عام اتحاد النساء التقدمي.[٣] قامت بكتابة ٥٧ مسلسلًا كما كتبت العديد من النصوص المسرحية منها: المرجيحة والبين بين ونساء بلا أقنعة وسجن النسا وليلة الحنة ومن غير كلام.[٣] ولدت عام ١٩٣٥ وبدأت الكتابة الأدبية في عام 1957واهتمت بالقضايا الاجتماعية وقضايا المرأة بشكل خاص.

بعالم السياسة، فقد رأت "ليلى" في صديقتها ملاذًا آمنًا تسكنه أسرارها، وتبوح فيه بمعاناتها مع زوجها "سليم" الذي تجاوز خيانته لها مع "إلهام" زوجة صديقه، وتمادى في ظلمها وقهرها ماديًا بالضرب عندما واجهته بحقيقته.

"ليلى : اه. اه يا رجلي ...اه يا ظهري ... اه يا كتفي.
سلوى : فيكي ايه يا ليلى؟ إيه اللي مبهدلك كده؟
ليلى : مرقوعة علقة سخنة.
سلوى : مين اللي ضربك؟
ليلى : جوزي إلهي أشوف فيه يوم؟"(٣١)

وفي تلك اللحظة المشحونة بمشاعر القهر والتجبر، تقتحم الشرطة المنزل، وتعتقل الصديقتين. وهنا يكشف النص بوضوح عن عمق الاستبداد الذكوري الذي يسيطر على المجتمع، والذي يتجسد في القهر السياسي الممارس ضد المرأة. فمن خلال محاولات تكميم الأفواه وسلب الحريات وبث الرعب في النفوس، يسعى هذا النظام إلى إسكات صوت المرأة وحرمانها من حقها في المشاركة السياسية والتغبير بحرية عن آرائها السياسية.

"الضابط : (لسلوى) فيه أمر بالقبض عليكى وعلى الدكتورة أمينة.
ليلى : الحمد لله أنا بقى ما اسميش أمينة ما أسميش أمينة.
الضابط : ما أنا عارف .. ما هو أمينة ده أسمك الحركى.
ليلى : إيه يا بيه؟
الضابط : باقولك إيه .. عيب يا دكتورة مناضلة زيك تستعبط."(٣٢)

وتحاول "ليلى" بكل ما أوتيت من قوة إثبات براءتها من التهمة الملفقة لها، لكنها تفشل.

"ليلى : (تصرخ فجأة) لا لا أنا مش سياسية لا أنا ماليش في السياسة، لا أنا ما افهمش في السياسة "(٣٣)

تعتمد مسرحية "سجن النساء" للكاتبة المصرية فتحية العسال على بناء درامي قائم على التناقضات، فتقارن بين شخصية "سلوى" الناشطة السياسية المثقفة، التي تمثل نموذج المرأة

(٣١) فتحية العسال: سجن النساء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢١.
(٣٢) المصدر السابق، ص٣٠.
(٣٣) المصدر السابق، ص١٦٨.

القوية، وشخصية "ليلى" التي تجسد صورة المرأة المغلوبة على أمرها، لتسلط الضوء على التناقضات التي تعيشها المرأة في مجتمعاتنا.

وداخل أسوار السجن، تتجسد تقنية "الفلاش باك" التي أجادتها "فتحية العسال" في نسج خيوط سردية متشابكة. فمن خلال استرجاع الأحداث، تتكشف أمامنا سيرة كل سجينة، وتتراءى أمامنا شخصيات نسائية متنوعة، متباينة في خلفياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. هذا التنوع يثري النص، ويسلط الضوء على الهوية المعقدة للمرأة في مجتمعاتنا، وكيف أن الظروف المحيطة بها قد دفعتها إلى ارتكاب الأفعال التي أدت بها إلى السجن. وفي هذا السياق، تبرز ثنائية الصراع بين خطاب الذات الذكورية المسيطرة وخطاب الذات الأنثوية المقهورة، مما يكشف عن أبعاد القهر الذي تعانيه المرأة.

ففي حوار "سنية"، يتجلى بوضوح ذلك القهر الاقتصادي الذي عانته سنية، مما دفعها إلى عمل لا ترضاه، لتأمين لقمة عيش لها ولأخواتها، متناسية أن المجتمع لن يغفر لها هذا العمل مهما كانت دوافعه نبيلة، فشرف العائلة" كان هو الحصن الذي لجأ إليه الجميع لتبرئة أنفسهم منها.

"سنية : أن بابيع لحمى لأنه اتباع من زمان.. اتباع يوم القرش ما شح في إيد أبويا وقعدني من المدرسة عشان يقدر يصرف على الصبيان، حرمني من التعليم ومن كل شئ باحلم بيه، يومها عيطت لمرات أبويا قالت لي إنتي حلوة وزى القمر بكرة يجيلك ابن الحلال اللي يسعدك ويعوضك عن الفقر اللي إحنا فيه، وابن الحلال جه راجل أكبر منى بخمسين سنة باعونى له بخمس تلاف جنيه."(٣٤)

وتستمر السلطة الذكورية في سحق إرادة المرأة، فبعد أن حُرمت "سنية" من التعليم وأُجبرت على الزواج من رجل مسن، دفعها هذا الرجل إلى حياة البغاء، وعندما هربت وعادت إلى بيت أهلها، تفاجأ بموت أبيها ورغبة زوجة الأب في بيعها ثانية، فتتمرد، وتعلن بيع جسدها لحسابها الخاص، لتلقى مصيرها بين جدران سجن النساء.

تصور الكاتبة تجارب المرأة داخل السجن وترسم ملامح الشخصية النسائية المعذبة وتجسيد معاناتها وصراعها مع واقعها المرير، وذلك من خلال حوار بين سجينتين تخبرنا فيه

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٤٣.

الأولى "أنصاف" عن سجنها ظلمًا بعد اتهامها بممارسة الدعارة، لتأتى سلطة الزوج لتقضى على البقية الباقية منها.

"إنصاف : ده أنا كل يوم كنت باشتغل في بيت ما أنا كان لازم اشتغل ولادي صغيرين محتاجين اللقمة والهدمة وأنا لازم اشتغل وأساعده ما هو جوزي غلبان وماكنش يقدر على مصاريفنا لوحده .... لكن لما حصل اللي حصل نسى تعبى وشقايا وافتكر شرفه وكرامته واتهيأ له أن حد لمسني لكن وحياة السامعين أبدًا ما حد لط جثتي ولا قرب منى لكن هو لا يمكن حيصدق وعشان كده طلقني وحرمني من ضنايا."(٣٥)

يلتقي القهر الاقتصادي بمعاناة "إنصاف" النفسية في نقطة واحدة، مكونًا حلقة مفرغة من المرارة والألم، فهي تعمل وتكافح وتتعرض للإذلال، من أجل مساعدة زوجها مادًيا، وتتلقى منه في الوقت ذاته إهانات نفسية واتهامات تمس شرفها، وتقلل من شأنها.

أما السجينة الأخرى "عدلات" المتهمة بقتل زوجها، فتكشف هي الأخرى عن أعماق معاناتها، وعن الحياة البائسة التي كانت تعيشها معه، وتحمل فيها عبئا ثقيلًا من القهر المادي والنفسي، فبينما كانت تتلقى الضرب والإهانات، كانت تحاول تبرير معاناتها بحجة أنه يوفر لأبنائها اليتامى ما يكفيهم للحياة، لكنها كانت تدفع ثمنًا باهظًا لهذه التضحية.

"عدلات : ده أنا من يوم ما اتجوزته وهو مطفحنى الدردى وبقيت أقول استحملى يابت أهو بيأكل ولادك اليتامة اللى أبوهم سابهم لى، واتحملت ضربه وإهانته وزفارة لسانه"(٣٦)

سرعان ما أدركت "عدلات" حقيقة الوجه البشع لزوجها، الذي جسّد قمة السادية والانحراف، متجاوزًا كل القيم الإنسانية في سلوكه. بلغ به الجرم أن أجبر طفلهما البريء على ارتكاب أفعال شنيعة، مما أشعل في داخلها نار الانتقام. أمام هذا الواقع المأساوي، وجدت نفسها مدفوعة لاتخاذ القرار الحاسم بإنهاء حياته، في محاولة لاستعادة كرامتها وحماية طفلها.

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(٣٦) المصدر السابق، ص ١٧٣.

"عدلات : لكن لما سمعت ابنى ضنايا بيصرخ وهو قافل عليه الدكان اللي مشغله فيه ودخلت أجرى وكسرت الباب وشفته وهو بارك على إبني زي الوحش الكاسر وبيعمل فيه الشئ الفلانى، جتتى كلها ولعت نار ومادرتش بنفسي غير وأنا بأنشر جتته .. نشرت جتته اللى كان بيبرك عليا بيها وبيضربني لحد ما جسمي يشلب دم."(٣٧)

تؤكد الرؤية الفكرية للنص على أن المرأة ضحية حتى وإن كانت مذنبة، حيث إن جذور معاناتها تمتد في تربة السلطة الذكورية المتغلغلة في المجتمع، والتي تمارس عليها كافة أشكال القهر، مما يؤدي إلى تهميشها وإذلالها ودفعها نحو الجريمة، التي قد تتورط فيها مضطرة ويتجلى هذا المعنى من خلال شخصية السجينة "خوخة" التي فضلت أن تدفع البلاء عن زوجها (تاجر المخدرات)، وتتلقى عقوبة السجن بدلًا منه.

"خوخة : البضاعة كانت مالية البيت طب البوليس، هربت جوزي وقلت دي بتاعتى أخدت فيها مؤبد ... أمال أسيب جوزي أبو عيالي عشرة عمري يضيع هو فيها."(٣٨)

تسدد الكاتبة صفعة قوية للمجتمع الذكوري من خلال شخصية "زوج خوخة"، الذي يفر هاربًا تاركًا زوجته تتحمل وزر جرمه، كاشفًا عن نفاق الرجل وتخاذله في مواجهة المسؤولية.

لقد تجلت مظاهر النظام الأبوي في النص من خلال الشخصيات الذكورية المذكورين على ألسنة السجينات، حيث يتضح من خلال حواراتهن أن الرجال هم السبب الرئيسي في حبسهن، مما يؤكد أن الرجل هو القوة الدافعة التي جمعت هؤلاء النسوة في هذا المكان، بغض النظر عن تنوع قصصهن وتجاربهن:

"شفيقة : حبيت.. اتخميت.. قتلت.. ارتحت، حبيت.. اتخميت.. قتلت.. ارتحت."(٣٩)

وتقتحم "إلهام" الأحداث، بدخولها السجن بتهمة التجارة في المخدرات و "إلهام" هي عشيقة "سليم" زوج "ليلى"، امرأة مزدوجة الشخصية. فبينما كانت تتألق في عالم الأعمال، كانت

(٣٧) المصدر السابق، ص ١٧٣.
(٣٨) المصدر السابق، ص٨٣.
(٣٩) المصدر السابق، ص ٥٨.

تخفي خلف هذا القناع حياة أخرى مظلمة، بدأت بلحظة اعتقالها في المطار متلبسة بتهريب كمية كبيرة من المخدر. ومع ذلك، كانت واثقة من نجاة وشيكة، معتمدة على علاقاتها الوثيقة بكبار رجال الأعمال وكانت على استعداد لتقديم أي ثمن، حتى لو كان بيع جسدها، لتأمين خروجها من السجن. وفي هذا الجو المشحون، دار حوار حاد بين "الهام" و"ليلى"، كشف عن عمق الصراع بينهما.

"ليلى : تنكري انه فيه علاقة بينك وبين جوزي؟

الهام : علاقة... علاقة بزنس يا حبيبتي مصالح متبادلة . عمليات وصفقات في مصر وبره مصر. أكيد

انت عارفة أمال العز والابهة اللي أنتي فيهم دول منين ..... أنا عارفة ان جوزك كاتب معظم

املاكه باسمك عشان يهرب من الضرائب وكاتب عليكي وصل امانة بكل اللي كاتبة باسمك

عشان لو فتحتي بقك يوديكي في ستين داهية .

ليلى: طب بس ما تكمليش.

إلهام: لسه الكلام لازم تعرفي يا حلوة إني عارفة انك عارفة ان انا وجوزك على علاقة من زمان واني

عارفة وساكته وبتقولي في نفسك ظل راجل ولا ظل حيط"(٤٠)

ويبدو للقارئ للوهلة الأولى أن شخصية الصحفية "سلوى" الناشطة السياسية، هي أقوى شخصية في النص، لكن باستمرار القراءة تتضح بعض الخفايا خاصة مع دخول الطالبة المناضلة "منى" إلى السجن، لتكمل مع "سلوى" و"ليلى" أضلاع المثلث.

بعيون مشتعلة بنيران الثورة، وقلب ينبض بالعدالة، كانت "منى" تتحرك بين الجموع، تشترك في كل مظاهرة تطالب بالعدل، ودومًا تحاول أن تغرس في ذهن سلوى فكرة أن المرأة قادرة على تغيير واقعها المرير، وأن تغيير المجتمع والنضال ضد تقاليده البائدة، هو السلاح الوحيد لتحقيق أهدافها، لا الشعارات الرنانة الجوفاء.

(٤٠) المصدر السابق، ص ٧٠.

"منى : حضرتك مهتمة بقضية المرأة وأنا مش مؤمنة إطلاقًا إن فيه حاجة اسمها قضية المرأة، القضية الحقيقية هي قضية المجتمع كله."(٤١)

تنتهي المسرحية بتطور شخصية "ليلى"، التي تمثل الحلقة الأضعف في مثلث الأحداث، حيث تصل إلى ذروة وعيها الذاتي. تتحول من شخصية مستسلمة تلعب دور الضحية إلى شخصية ثائرة تعيد تشكيل موازين القوى. هذا التحول يعكس ولادة نموذج جديد للمرأة، يرفض القيود التقليدية ويطالب بالحقوق المسلوبة. تُظهر التجربة داخل السجن دورها المحوري في هذا التحول؛ إذ لم تُضعفها المحنة، بل أسهمت في صقل وعيها وإعادة تشكيل هويتها، لتصبح رمزًا للمقاومة والتحرر النسوي.

"ليلى : أنا اللي استاهل أنا اللي رضيت وعشت عامية وأنا بأشوف، طرشة وأنا باسمع، خرسة وأنا بأكلم من دلوقتى بأقولها بعلو الصوت أهو ... عليا الطلاق من حياتك يا سليم وأى حياة زى حياتك، ولو كنت دخلت السجن المرة دى عن طريق الصدفة، المرة الجاية حادخله لأني مش حاسكت على أى شكل من أشكال الظلم ولا الزيف ولا الكذب."(٤٢)

لقد تميزت البنية الدرامية للنص بتنوع العناصر الجمالية التي تضافرت لخلق تجربة قراءة غنية، ومنها المكان والزمان. ففي الأشكال الدرامية الحديثة "لم يعد المكان المعاصر ينتمي إلى عالم المعطيات البديهة، بل أصبح اقتراحًا، يقدم للمتلقي، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي والدلالي للمكان بعيدًا عن النظرة التقليدية"(٤٣)

ويتحرك المكان في هذا النص بين العديد من الثنائيات المتضادة (الداخل والخارج) و(المغلق والمفتوح) و(المادي والمعنوي) فالمكان المغلق قد يمنحنا دلالات الاحتواء والأمن والطمأنينة، ولكن في سياق تلك الأحداث، "السجن كمكان مادي معادي مغلق "يشعر الإنسان

(٤١) المصدر السابق، ص٦٣.

(٤٢) المصدر السابق، ص ١٨٣، ١٨٤.

(٤٣) سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الخامس عشر، العدد الرابع، مارس، ١٩٨٥، ص ٨٢-٩٥.

بمعان غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحيان عادة بالعزلة واليأس"[٤٤]، ويتخذ السجن هنا صفة المكان الأبوي، "وهو يدار بهرمية السلطة، ويواجه كل من يخالف قوانينه بقسوة وعنف [٤٥].

وعلى المستوى المعنوي فالخارج كان يمثل لليلى سجنًا آخر، حيث كانت حبيسة جدران النظام الأبوي، الذي بدأ بالأب وأكمله الزوج، وقد كان دخولها للسجن المادي هو بداية لتحررها من سجنها المعنوي.

ومن أبرز جماليات البنية الدرامية في هذا النص توزيع الكاتبة للزمن على أكثر من مستوى:

الأول: مستوى الزمن الآني وتمثله اللحظة الراهنة، زمن حاضر يعكس حالة التفاعل المستمر بين الشخصية والواقع المحيط بها.

والثاني: مستوى الزمن الدينامي: ويقصد به الحركة الترددية للزمن ما بين الحاضر والماضي، وفقًا لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، وفيه تستدعى الشخصية الماضي، حيث تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث في الماضي.

وقد نجحت الكاتبة فتحية العسال، في استخدام اسلوب السرد في مونولوجات البوح النفسي لكل سجينة، وكذلك توظيف ضميري (الأنا) و(الهو) لتجسد الصراع الأزلي بين المرأة والرجل فباستخدام ضمير الأنا، تتجرد المرأة من قناعها لتكشف عن أعماقها، وتفجر مكنونات نفسية لم تستطع التعبير عنها من قبل. في المقابل، يمثل ضمير الهو شخصية الرجل الغائب الحاضر، الذي يخيم بظله على أحداث النص. هذا الغياب، بدلًا من أن يولد الخوف، فإنه يمنح المرأة حرية التعبير عن ذاتها، وكأنها تتخلص من قيود الحضور الذكوري، لتكتشف قوتها الحقيقية.

---

(٤٤) انظر: جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص ٤٦.

(٤٥) انظر: محمد عبد الله القواسمة: المكان عند غالب هلسا (مقال إلكترونى ٢٠٢٠)

https://www.addustour.com

صورة المرأة المقهورة في النص المسرحي "الطاحونة" للكاتبة السعودية "ملحة عبد الله" (*)، (١٩٩٤):

تغوص الكاتبة ملحة عبد الله في أعماق النفس البشرية من خلال نصها "الطاحونة"، حيث تنطلق من ثيمة القهر الممارس ضد المرأة لتجسدها دراميًا في لوحة اجتماعية قاتمة. تدور أحداث النص في قلب قرية نائية، لتصور حياة أب عجوز خرف، لا تفارق قارورة الخمر يده، يعيش معه ابن وابنه من أم تصغره بالعُمر الكثير، يقضي وقته في محاولات بائسة لإدارة طاحونته القديمة الخربة التي تطل على وادي جاف، وتوقفت ريشتها عن الدوران منذ عشر سنوات وهي نفس الفترة التي تغيبت فيها زوجته الشابة عن المنزل.

ونتعرف من خلال السياق الدرامي للأحداث على طبيعة العلاقات التي تربط أفراد هذه الأسرة ، فمنذ سنوات افتعل الأب قصة سرقة ذهبه، واتهم أولاده ظلمًا، مما دفع ابنته إلى الهرب والضياع في متاهات الحياة، وعندما عادت بعد أن يئست من كل شيء، وجدت نفسها أسيرة لنظرات أبيها المليئة بالسخط والشماتة، وكأنها سجينة في قفص من حديد لا يقيّد جسدها فحسب، بل يسلبها حريتها وروحها، أما الابن فقد قضى خمس سنوات في السجن بسبب جريمة لم يرتكبها، وعند عودتهما من هذه التجربة المريرة، فوجئا بغياب الأم، فقد غادرت القرية دون أن تترك أثرًا، مما أثار تساؤلات أهل القرية حول مصيرها، فمنهم من يعتقد أنها فارقت الحياة، ومنهم من يزعم أنها هربت مع حبيب، خاصة وأن الأب نفسه كان يروج لهذه الشائعة بكل قبح، لينشر السم في سمعتها وشرفها، ويضيف بذلك جرحًا جديدًا إلى جراحها.

"الابن: هل تعرفين ماذا يقولون عنا في القرية؟
الأبنة: هؤلاء الناس ليس لديهم ما يتسامرون به في لياليهم سوى سيرة الآخرين وإساءة الظن.
الأبن: يقولون إنها هربت مع آخر"(٤٦).

(*) من مواليد سنة ١٩٥٧ كاتبة صحفية، مسرحية، وناقدة وباحثة سعودية. تلقب بعميدة المسرح السعودي، وهي أول سعودية تدرس المسرح وعملت مراسلة لصحيفة البلاد السعودية في مصر وكتبت لعدة صحف سعودية أخرى، وقامت بتأليف ٥٥ نص مسرحي، من أشهرها "سر الطلسم، والطاحونة، والمسخ والعازفة وفنجان قهوة.

(٤٦) ملحة عبد الله: الطاحونة، دار المدينة للنشر، السعودية، ١٩٩٥، ص٣.

يُبرز النص بوضوح تأثير التفاوت العمري بين الزوجين على استقرار العلاقة الزوجية، حيث يشير إلى الآثار النفسية السلبية التي تُعاني منها الزوجة نتيجة هذا التفاوت. ويُظهر النص كيف يمكن لهذا الاختلاف أن يشكّل تحديًا كبيرًا أمام تحقيق حياة زوجية متوازنة ومستقرة، خاصة في ظل شعور الزوج بالعجز عن تلبية احتياجات الشريك الآخر. وينعكس هذا العجز في صورة غيرة مرضية قد تُفاقم من تعقيد العلاقة بين الطرفين، ومن ثم غرس بذور الشك الذي قد يدفعه إلى القهر النفسي والجسدي وتحوله إلى كائن أعمى لا يرى سوى شكوكه، ولا يسكن إلا لهواجسه. وعندما يشك أحد الفلاحين في أمر العجوز يبلغ الشرطة، فقد مرت عشر سنوات، وعجلة الطاحونة ساكنة لا تدور، وكأنها حجر ثقيل يسحق الجميع، والعجوز في بيته، يكدس القمح، إلى أن يتعفن ويصدر روائح نافذة تملأ المكان، مما يتسبب في خسائر فادحة للفلاحين. وأثناء التحقيق تجد الابنة مجموعة من الخطابات تركتها الزوجة في صندوق بالقبو ويكشف الخطاب الأخير جريمة الزوج الخرف الذي قتل زوجته وجعلها مادة تعتصرها ريشات الطاحونة يخلط دمها بنبيذه ويتجرعه مع أهل القرية. وهنا يعتري الجميع حالة من الهياج الشديد فيرتع الأهالي في كل مكان في القبو بحثًا عن الحقيقة المفقودة إلى أن يعثر الفلاح على جثة الزوجة داخل صندوق التروس هنا يندفع العجوز داخل الصندوق ويغلقه في نفسه.

"ص العجوز: سأدفن نفسي معها لن يشاركني أحد في النظر إليها.

الضابط: أنها في الداخل ... إنني أشم رائحة جسدها المتعفن.
ص العجوز: سأحضن هذه العظام وأموت معها"(٤٧).

تهب عاصفة هائجة، تلتقط الرياح أنينها من أعالي الجبال وتحمله إلى الطاحونة، حيث يضرب بقوة على جدرانها القديمة، ويتداخل مع دقاتها المتسارعة وصوت تروسها التي تدور كعجلة القدر ويتداخل مع صرخات العجوز حيث تعتصر عظامه ويختلط دمعه بالخمر منسكبًا على الأرض.

يرى "رومان انجاردن"(٤٨) Roman. Ingarden "أن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية تصورًا لعمله الفني بما يشمله من مفردات بصرية وسمعية تكتسب دلالات تتفق مع

(٤٧) المصدر السابق، ص٤٢.

رؤيته الفكرية"، وهو ما لاحظته الباحثة من خلال الاستهلالات الوصفية في النص المرافق التي لم تقتصر على تقديم إطار زمني ومكاني للحدث، بل تجاوزت ذلك لتكون بمثابة قوى دافعة شكّلت مجرياته وتطوراته، مما زاد من كثافته وجعله أكثر تأثيرًا وإقناعًا. فمن أبرز الملامح الجمالية التي تميز هذا النص، بنيته المكانية، حيث حضر المكان وبقوة بداية من العنوان فالطاحونة لم يكن عنوانًا سائبًا أو عديم الجذور في تربة النص، بل كان تهيئة وبداية، أو خطوة موفقة نحو المكان ودلالاته؛ حيث تمارس لفظة الطاحونة فاعليتها الدلالية باستدعاء معنى القهر واستحضاره في مواجهة المتلقي استحضارًا مرئيًا؛ فالمسرح مقسم على مستويين متباينين، ففي الأعلى تتربع حجرة معيشة تتهادى أثاثها القديم في صمت، شاهدة على زمن مضى، بينما يغوص المستوى السفلي في ظلمات قبو رطب، حيث يتوسطه صندوق تروس صدئ يتصل ببرميل نبيذ مهترئ، وكأنه قلب نابض بأسرار دفينة. وفي الخلفية، تلوح طاحونة ضخمة كوحش من الحجر والخشب، تطل على المشهد بتهديد صامت. ومع هذا التكوين المتناقض، يصدح في الأجواء من حين لآخر نقيق ضفادع، وكأن الطبيعة نفسها تشارك في نسج خيوط هذه الحكاية المظلمة. يجسد هذا المشهد المسرحي، بكل رمزيته القوية، صورة قاتمة لواقع يعج بالقهر والخوف والتسلط، حيث تمثل الطاحونة الضخمة رمزًا للسلطة المتجبرة، والقبو حفرة الوهم المظلمة التي تغذيها وتدعمها، وصندوق التروس بداخله جثة الزوجة، شاهدًا على جريمة بشعة.

تناول النص أحد أشكال القمع والقهر الممارس ضد المرأة، متمثلًا في الأذلال النفسي واللفظي الذي تجسده شخصية الزوج العجوز من خلال تشويه سمعة الزوجة والطعن في شرفها. ويبرز النص كيف أصبح لسان الزوج أداة لنشر الشائعات والاتهامات اللاذعة في القرية، حيث اتهم زوجته بالخيانة وهروبها بحثًا عن عشيق بعيدًا عنه، متجاوزًا بذلك كل الحدود الأخلاقية والإنسانية. كما لم تسلم ابنته من قهره النفسي، إذ زعم أنها سرقت الذهب من منزله وهربت مع عشيق جديد، عازيًا ذلك إلى تأثرها بالسلوك الذي نسبه إلى والدتها. يعكس النص هذه الصورة القاتمة للكراهية والقهر الهيمنة، مسلطًا الضوء على الآثار الاجتماعية والنفسية التي تترتب على

(48) Roman. Ingarden: The Literary Work of art, trans by Grabowiez, G. Evanston, North west uni Press, 1973, P. 12.

ذلك، مع إظهار الكيفية التي يُستخدم بها هذا القهر كأداة لقمع المرأة وتشويه صورتها أمام المجتمع.

الابن: ويقولون أيضًا إنها تحاكي ابنتها في كل شيء؟

الابنة: (بعصبية) قلت لك توقف عن ذلك.

الابن: ومثلما فعلت الأولى حينما سرقت أموال أبيها فعلت الأخرى وسرقت ذهبه وفرت وراء كبش آخر.

الابنة: (تقترب من الابن تصفعه)

الابن: (يمسك بها ويدفعها لتقع على الأرض)

الابنة: قذر

الابن: عاهرة" (٤٩)

تعددت صور القهر ضد المرأة في النص ما بين القهر النفسي واللفظي والمادي التي تعرضت له كل من الأم والابنة، فالعجوز يُسقي ابنته من النبيذ المصنوع من دم أُمها، مما يتسبب في إصابتها بالتعب والإعياء، ومع ذلك لا يتحرك له ساكنًا، بل يبرحها ضربًا حتى يدميها.

"الابنة: أبتي.. إنني اقتربت من غيبوبة تامة فالمكان يلف من حولي.

الابن: (مُتجهًا نحو أبيه) قلت لك ستقضي علينا كلنا. (٥٠).

أما القهر والضغوط النفسية التي تعرضت لها الزوجة، فقد كانت نتيجة لغيرة الزوج العجوز المفرطة الناتجة عن زواج غير متكافئ بين رجل متقدم في العمر وشابة صغيرة. يجسد النص ظاهرة اجتماعية منتشرة في بعض المجتمعات العربية، حيث يمكن أن يؤدي هذا النوع من الزواج إلى حالة من عدم الثقة المتبادلة داخل العلاقة الزوجية، مما يدفع الطرف الأكبر سنًا إلى

(٤٩) ملحة عبد الله: الطاحونة، مصدر سبق ذكره، ص ٣

(٥٠) المصدر السابق، ص ١٩

تبني سلوكيات قائمة على الشكوك والاتهامات المتكررة، وهو ما قد ينعكس سلبًا على استقرار الأسرة وأمانها.

"الضابط: ما زلت هناك خطابات.
الأبن: خطاب واحد ... (يقرأ) في هذا اليوم أشعر بأن نظرات أبيك تطارد بطني المنتفخ ... سأكتب لك فيما بعد." (٥١)

وفي خضم هذه الأحداث المتسارعة، انفجرت القنبلة التي هزت أركان القرية، فبينما كان الجميع يظن أن حياة العجوز وزوجته تسير بسلام، فجّر العجوز اتهامًا مدويًا لزوجته بالخيانة، زاعمًا حملها في هذا السن المتقدم، وهو ما أثار دهشة واستغراب أهل القرية الذين شرعوا ينفون عنها الاتهام ويبرئون ذمتها من أية تهمة، بل ويشهدون لها بالسمعة الطيبة والعقل الراجح.

"الضابط: أيها العجوز إني أسألك سؤالًا صريحًا هل رأيت من امرأتك خيانة.
العجوز: نعم فمن أين أتت بالجنين الرابض بين أضلعها.
الفلاح: لقد تكشفت القضية ... من من أحد منا شاهد عليها الخيانة"(٥٢).

ولم تقتصر معاناة الأم على القهر النفسي، حيث لم تسلم أيضًا من القهر المادي الجسدي من قبل زوجها العجوز، فهو لم يكتف بطعنها في عرضها، بل كان يتطاول عليها بالضرب رغم كل محاولاتها في الدفاع عن نفسها وإثبات براءتها، وقد انكشف هذا من خلال قراءة الابن لخطابات أمه.

"الابن: (يقرأ) في هذا اليوم أصابني القيئ، أشعر بالألم الوضع، أبوك يركلني بشدة، أخشى على الحمل أقسم لك يا أبنتي أنه لم يمسسني غير أبيك رغم عجزه إلا أنه أبنه (يشتد صوت الرياح)". (٥٣)

(٥١) المصدر السابق، ص٣٩.
(٥٢) المصدر السابق، ص٤٠.
(٥٣) المصدر السابق، ص ٤١

ولم تكتف الكاتبة بلغة الكلام وحدها في نقل مشاعر الشخصيات والتعبير عن مكنونهم النفسي الداخلي، بل استعانت بأصوات غير لفظية مستوحاة من الطبيعة لتكون شريك أساسي في بناء عالمها المسرحي، فصوت الرياح الحزين ونقيق الضفادع المرعب وشلال الماء المتدفق، كلها عناصر شكلت سيمفونية صوتية تعبر عن الحالة النفسية المشحونة التي تعيشها الشخصيات، كما وظفت دقات الطاحونة كعنصر إيقاعي هام ينظم سير الأحداث، فتصاعد دقاتها مع اشتداد الصراع وتوتر الأجواء، وانخفضت مع هدوئها، لتصبح بمثابة نبض حي للمسرحية يعكس حالة الشخصيات والأحداث، ويضفي عليها عمقًا وواقعية.

وقد تنوعت أساليب الكاتبة في نسج هذا النص الدرامي، فالحوار يتأرجح بين المونولوجات الطويلة التي تكشف أعماق الشخصيات، والجمل القصيرة التلغرافية التي تعكس سرعة وتيرة الأحداث، مما يضفي على الحوار حيويته وعمقه، ، كما لجأت الكاتبة إلى تنميط الشخصيات (العجوز – الأبن – الأبنة – الضابط – الفلاح – إلخ) بالإضافة إلى تحييد الزمن بهدف توسيع دائرة القضية، وجعلها قضية إنسانية عامة تتجاوز خصوصيات الأسماء والزمان حيث يتحول الزمن من مجرد إطار زمني محدد، إلى بعد رمزي يعكس تجارب إنسانية متكررة، مما يمنح القضية بعدًا فلسفيًا أعمق.

لقد عبَّرت الكاتبة "ملحة عبد الله" في نصها عن ألوان القهر والقمع الذي تلقاه المرأة في المجتمعات العربية، حيث صوَّرت قضية زواج المرأة من رجل عجوز، وما تبع هذه القضية من شكوك وأفكار لا تستند إلى الحقيقة.

صورة المرأة المقهورة في النص المسرحي "العرس" للكاتبة الكويتية "فلول الفلكاوي" (٢٠١٥).

تنسج الكاتبة فلول الفيلكاوي* في نصها المسرحي "العُرس" خيوطًا درامية متشابكة تكشف عن العلاقة المعقدة بين الظروف الاجتماعية والقيم السائدة وبين القهر النفسي الممارس ضد المرأة، حيث تكشف لنا البنية الداخلية للنص عن عالم مظلم تسوده علاقات قوة غير

(*) كاتبة ومخرجة كويتية تناولت في معظم نصوصها قضايا المرأة والممارسات القمعية ضدها ومن أهم أعمالها المسرحية "الوهم" سنة (٢٠١٤)، "الضربة القاضية" سنة (٢٠١٤)، "الموت الأسود" سنة (٢٠١٩)، "صرخة" سنة (٢٠١٩).

متوازنة، فيه يفرض الأب سلطته على ابنته بقوة، رافضًا أي شكل من أشكال التعبير عن ذاتها أو استقلالها، ويتجسد هذا القهر الأبوي في رفضه القاطع لاختيار الابنة لشريك حياتها طالما يتجاوز هذا الاختيار الحدود الطبقية التي يضعها، مما يسلط الضوء على الآثار المدمرة لهذا النوع من السلوك على نفسية الفتاة وحقها في اختيار شريك حياتها بحرية.

ففي عالمٍ تسوده المادة، تتحول المرأة إلى سلعة تباع وتشترى، فالشاب الفقير الذي يحمل قلبًا عاشقًا يجد حلمه يتلاشى بيد الأب الطامع، والفتاة الجميلة تجد نفسها بين مطرقة الأب الذي يرفض حبها وسندان الشيخ الثري الذي يراها مجرد ممتلكات.

"من التراث انطلقت فكرة مؤلفة النص فلول الفيلكاوي التي حلقت بفكرها من واقع وصميم المجتمع الخليجي وتحرير صوت المرأة من خلف قضبان الظلم والقهر الذي كان سائدا، فمن خلال ثلاث قضايا لثلاث فتيات مغلفة في إطار من الرومانسية لقصص حب باتت فاشلة لنهايات محزنة تحت سيطرة وطغيان السلطة والمال والفوارق الطبقية، التي باتت واضحة في ثلاث قوى مختلفة حتى استطاعت المؤلفة أن تحرر المرأة التي بداخلها رافضة تلك القيود، والتي تكررت مؤكدة الفشل المحتوم وسيطرة المال.[٥٤]"

تتعدد الشخصيات النسائية في نص "العرس"، (لولوة–سارة– نوال)، تتباين الشخصيات في صفاتهن وطباعهن، إلا إنهن يجمعهن في مصير مشترك يتمثل في إخفاق علاقاتهن العاطفية، حيث تكشف الكاتبة عن الدور المدمر للطبقية والفوارق الاجتماعية في تقويض العلاقات العاطفية، وتحويل الحب إلى مأساة مؤلمة.

وإذا كان الديكور هو "القطع المصنوعة من أطر الخشب أو القماش أو نحوهما، والمقامة فوق المسرح لكي تعطى شكلا ما لمنظر واقعي أو خيالي"[٥٥] فمن الممكن أن يكون له أدوار دلالية بحيث ترتبط إيحاءات تصميمه بالمدلولات الفكرية للنص المسرحي وهو ما لاحظته الباحثة في هذا النص، حيث لم يكن الديكور مجرد خلفية للأحداث، بل هو عنصر فاعل في بناء المعنى.

---

(٥٤) غادة عبد المنعم: العري عرض هارموني متناغم نصا وإخراجا، صحيفة: الجريدة، ٢٠١٥/١٢/١١، الكويتhttps://www.aljarida.com/articles

(٥٥) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة, ١٩٨٥, ص ١٣٠.

فقد اتبعت الكاتبة منهجيةً دلاليةً في تقسيم خشبة المسرح إلى خمسة مستويات متدرجة استطاعت من خلالها أن تبني بنية درامية متماسكة تعكس التفاوت الطبقي، وقد تشكلت بنية النص من لوحات متتابعة سريعة الوتيرة وساعد في ذلك توظيف الكاتبة للمسرح العاري الخالي من أية ديكورات إلا موتيفات بسيطة، برزت كرموز وإيحاءات لمنزل أو شاطئ أو سجن وقد ساهم هذا الأسلوب السينمائي في خلق تجربة مسرحية غنية بالمعاني والمستويات الدلالية.

في حقبة ما قبل النفط، التي اتسمت باعتماد الاقتصاد الكويتي بشكل رئيسي على الغوص وصيد اللؤلؤ، برزت معاناة الإنسان الكويتي في ظل هيمنة نظام اقتصادي قائم على التفاوت الطبقي. ففي حين استفاد التجار وأصحاب الثروات من عوائد هذه التجارة، عانى الفقراء من ظروف اقتصادية قاسية واضطروا للعمل في مهن شاقة تفتقر إلى الضمانات الصحية. وفي هذا السياق، واجهت المرأة الكويتية تحديات مزدوجة، تمثلت في الضغوط الاقتصادية الحادة من جهة، والقيود الاجتماعية الصارمة التي حدّت من حركتها ودورها المجتمعي من جهة أخرى، حيث تجبرن على الزواج من كبار السن أو أصحاب الثروة والنفوذ لتحقيق مصالح عائلية واقتصادية، بغض النظر عن توافقهن العاطفي أو رغباتهن الشخصية، مما يعكس الهيمنة الذكورية التي تستغل النساء كوسيلة لتحقيق المكاسب المادية والاجتماعية.

بطلة القصة الأولى هي "لولوة" الفتاة الفقيرة المصابة بالعمى، والتي وقع "حمد" أسيرًا لحبها، ورغب في الزواج منها بالرغم من مرضها فقد وجد في ظلامها نورًا أحبه، فقرر أن يقتحم عالمها المظلم بنور حبه، متجاوزًا كل الفوارق الاجتماعية والمادية بينهما. إلا أن عمه (النوخذة) يجبره على الزواج من ابنته ليلى حيث أخبره بأن أباه مدين له بمبلغ كبير من المال قبل وفاته، وتركه العم أمام خيارين أحلاهما مر: الزواج من ابنته ليلى لسداد دين والده المتوفي وحفظ كرامة أمه التي يعيش معها، وفي المقابل خسارة لولوة التي يحبها بجنون، أو مطالبته بالدين الذي لا سبيل له لتسديده وفي صراع داخلي شديد.

"عم حمد : أبوك يا حمد رهن البيت عندى وهناك شهود، والحين يا حمد أنا محتاج بزاتى والموضوع هذا خير لك وليا عارف ليش؟ خير لك تريح أبوك في قبره وخير ليا أرجع بزاتى.

حمد : عمى معنات كلامك تطردني في الشارع أنا وأمي ... إحنا بعد موت بوى خسرنا كل شئ، ما باقي إلا البيت سترنى أنا وأمي.

عم حمد : أنا عندي الدبرة.

حمد : إيش الدبرة؟

عم حمد : أزوجك

حمد : صح يا عمى تزوجنى أكيد؟ .. تزوجنى لولوة؟

عم حمد : لولوة؟! العروسة بنتى ليلى". (٥٦)

ويختار "حمد" أن يحافظ على كرامة أمه، متنازلًا عن حبه وعشقه. وتكشف الكاتبة عن عمق القهر النفسي الذي تتركه الفوارق الاجتماعية والاقتصادية على المرأة حين تذهب "ليلى" لأم "لولوة" التي تعمل بالخياطة لتخيط لها فُستان زفافها، لتُصيب "لولوه" بالحسرة. تحاول الأم أن تخفي حقيقة زواج "ليلى" من "حمد"، لكن "لولوة" أصرت على معرفة الحقيقة. وبصوت مرتجف، كشفت الأم عن السر الذي أدمى قلب ابنتها. فتنهار "لولوة" باكية على حبها الضائع، وحلمها الذي تحول إلى رماد.

"لولوة: آه يا أميمتي، خيطي يا يما للناس ثوب الفرح وبنتج حشاشة اليوف لولوة لبسها ثوب الحزن، حرمني لذيذ النوم يما وأنا في ظلمة الليل اهوجس باسمه كأنه كسر عضمه من ضلوعي وشب فيها حطب، آه يا حمد، افرح يا حمد هنيالك ثوب ليلى من إيد أمي بخيوط شعري بهديها، ومن ثوب العيد بعطيها، من حنتي بحنيها، وانفاسي الي تشمك ببخرها وبحليها ومن ماي عيني الي ما تشوف بسقيها، بس اكون معاك انا العروس بليلة من ليالي العمر وما أثنيها"(٥٧)

في خضم صراع الطبقات المتجذر في أعماق المجتمع، تتجسد قصة حب أخرى بين "سلمان" الشيال وسارة بنت "الطواش" أكبر تجار اللؤلؤ. فبين ثياب العمل المتواضعة وعباءة الثراء الفارهة، تتأجج مشاعر صادقة ترفض الانصياع لقوانين المجتمع المتشددة. يعبر "سلمان" عن تمسكه بحبيبه بعبارته المكررة "سارة لي وأنا لسارة"، كأنه يعلن تحديًا صريحًا للتقاليد التي

(٥٦) فلول الفيلكاوي: العُرس، ذات السلاسل للنشر والتوزيع، الكويت (٢٠١٥)، ص ١٠.
(٥٧) المصدر السابق، ص ٨

تحاول فصلهما، يرددها وهو مربوط ويضربه "حسن" الذي وعده عمه الطواش بأن يتزوج ابنته "سارة"، على الرغم من أن "ساره" لا تحب إلا "سلمان" ولا تُريد زوجًا غيره. إلا أن حسن، الشاب المدلل من عائلة "الطواش"، يقف عائقا أمام هه العلاقة، مدفوعا بوعد قطعه لعمه، ومستغلا سلطته ومكانته الاجتماعية للاعتداء على سلمان، يجسد ها مشهد بوضوح تجليات الصراع الطبقي، الي يهدد بتقويض قصة حبهما ويبرز التأثير المدمر للتراتبية الاجتماعية على العلاقات الإنسانية.

"سلمان : عطشان يا عمي، وما يرويني إلا سارة على سنة الله ورسوله.
الطواش : عمت عينك، لا تجيب اسم سارة على لسانك ولا أقصه وأعطيه حق ربعك الجلاب.
حسن: لحم أجتافك من خير عمي الطواش.
سلمان: أنا حبيتها .. حبيت سارة.. بعيوني أغلى دانه.. سارة لي وانا لسارة.
الطواش: جم مرة قايلك لا اتيب طاري بنات الحمايل .. انت موقدها يا الصبي، شيال الخمام وبقايا الصدف من بعد الفلقه .. شعرفك بالدانه انت ما تشم حتى ريحتها.
حسن: اتركه عنك يا عمي.. لا تحر نفسك على واحد ما يسوى بيزه . خله يخيس بالدكان جنه ذبيحه تحوم عليه الذبان.. والوعد الخميس الياي"(٥٨)

لم تجد "سارة" سوى أنين القلب وحسرة الروح، وهي ترزح تحت وطأة قرار لم يكن من اختيارها، زواج مفروض عليها من السلطة الذكورية ممثلة في هيمنة الأب، فغصت حلقها بمرارة الواقع، وتوقفت أحلامها عند عتبة القصر الذهبي الذي تحول إلى سجن من الحجر.

"سارة: نزف قلبي ومن غيبتك أصبح عليل، يا مين يداوي جرحي وينسيني اسمه؟"(٥٩)

(٥٨) المصدر السابق، ص ١٤

(٥٩) المصدر السابق، ص ١٧

لقد عكست لغة النص أنين قلب سارة، حكايات قهرها ومرارتها حين أُجبرت على الزواج من ابن عمها، فرحلت أحلامها مع "سلمان"، وتركت فراغًا في روحها وجرحًا نازفًا لا يندمل.

"سارة: كذب من قال النسيان نعمة.

صوت سلمان: ومن قال النسيان نعمة.

سارة: نزف قلبي ومن غيبتك أصبح عليل، يمن يداوي جرحي؟ وينسيني اسمه؟

سلمان: طابت كل الجروح ودواي اسمج (صراخ) سارة"(٦٠)

ولا تقف حدود النص على تصوير القهر النفسي، بل تتعداه لتعكس شكل من أشكال القهر المادي الممارس ضد المرأة من خلال قصة "نوال" التي تتعرض لأبشع أنواع العنف، فبعد أن أسر قلبها الشاب علي، تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، فيقرر الأب المتسلط تزويجها من رجل ثري أكبر منها سنًا، متجاهلًا مشاعرها وأحلامها. يمثل قرار الزواج المفاجئ يوم الخميس صدمة قاسية تهز كيانها، وتدفعها إلى لقاء حبيبها في السجن، لتبكي بحرقة على حظها العاثر وحياة المستقبل المجهولة التي تنتظرها، وكأن الكاتبة تسلط الضوء على مأساة حب أُجهض بفعل السلطة الأبوية الجائرة والقيود المجتمعية الظالمة التي تحكمت بمصيرها.

"نوال: علي! قرب الخميس وأبوي بيملج علي على الطواش وأنا ماني عارفه شنوا لدبره؟

علي: يخسي، ما ياخذج الشيبه وراسي يشم الهوا! انتي شمسي وظلي، القى فيج حلي وحلالي

نوال: وانت نصيبي وأبو عيالي، وما أخليك والله لو على قص رقبتي، بس شنو الحل؟"(٦١)

وفي لحظة مفاجئة، يخترق صوت الرعد صمت المشهد، ويظهر الأب من قلب الظلام كظل مهيب، عيناه تعكسان غضبًا عارمًا وهو يشاهد ابنته نوال تتحدث مع علي خلف القضبان

(٦٠) المصدر السابق، ص ١٧

(٦١) المصدر السابق، ص ٢٠

فتبدلت ملامحه الهادئة إلى قناع من الغضب، وانفجرت شفتاه بكلماتٍ نابية، يذكر علياً بأصله الوضيع.

"علي: عمي، اسمعني بس، أنت بحسبة أبوي.
الأب: (بغضب) اتخسي أنا ماني أبوك أنت ناسي منهو أنت وشنهي مهنتك، أنا خيري مغطي كل هالديره أما أنت يا ولد الفقر ما تسوى حتى بيزه ، أنت لي غنيت شنو بتجني وشلون بتعيش؟
علي: عمي الفلوس مو كل شي، بعدين المطرب حاله من حالك.
الأب: أنا ماني مثلك، أنا لي مشيت الكل يفزلي من هيبتي، ما يفزون على الدقدقه والرقص الي على صوتك"(٦٢)

لم يكتفِ الأب بجرح قلب ابنته بسكين من القهر النفسي، بل زاد الطين بلة بضربها بعنف، متناسيًا رابطة الدم التي تجمعهما. وعندما حاولت أن تشرح له حبها لـ "علي"، وأن سعادتها تكمن في الزواج منه، صُدّت بوحشية، وسمعت منه كلمات قاسية كالسهام، ليخبرها بأن زواجها من الطواش قد حُسم، وأن يوم الخميس القادم سيكون يوم زفافها وفراقها عن أحلامها وسعادتها.

"الأب: (يضرب نوال) جب صكي حلجج فضحتيني أنا نوخذه شيخ الريايبل، جذي اتسوين فيني
نوال: يبا، قطعتني، ذبحتني ولي يسلم عمرك اسمعني لو مرة وحده
الأب: شنو بقولين، غير سواد الوجه.
نوال: روحي تحبه وقلبي يعشقه يا يبه، مابي غيره والله تنعصر روحي لو كنت لغيره.
الأب: اتخسين، أنا عطيت الطواش كلمه ولا يمكن إني أردها، والخميس الياي ملجتج على الطواش
نوال: الطواش؟!! هذا أكبر منك!

(٦٢) المصدر السابق، ص ٢٢

الأب: عطيته كلمة وكلمتي ما اثنيها، الخميس اليايملجتج على الطواش وانتهينا"(٦٣)

استعادت "نوال" وعيها بذاتها وقيمتها، فتمكنت من استنهاض همتها للمطالبة بحقوقها المشروعة، وواجهت والدها بكل ثبات وثقة، مدافعة عن حقوقها التي طالما سُلبت منها.

" نوال: أنا الي انتهيت يبا، بيدك ذبحتني، خايفة أقول حرام عليك ألقى السما صارت سودة في ويهي وأشوف شياطين الأرض تنهش بلحمي، بس حرام عليك يبا، عشان الورد الكل يسقي الشوك وأنت عشان الشوك بتذبح وردتك، أنا بنتك يا يبا الي بصغرها ارسمت بسمتك، قطعت قلبي يبا ذبحته بسكين الدراهم، وأنت عارف ان نوتته القلب ماهي بوقفته.

الأب: باجر لي شفتي الفلوس بتفهمين كل شي يا يبا

نوال: الله يلعن الفلوس، وياخذ اليوم الي صرت فيه بنت نوخذة، أنا كل دقه بقلبي قصيده لعلي

الأب: وجدامي بعد تتغزلين بهالنيس

نوال: بس كافي، سكينك غاصت بيوفي ومركبك ما هزه ريح، مركبك الي ما عمره طبع وشراعه يغطي عين الشمس اليوم مركبك غرقني أنا يبا وما غرق، ارفع شراعك يا أبو النواخذة وخل نهامك يغني على موتي بعالي الصوت"(٦٤)

في ختام المشهد الأخير، يلف الصمت القاتم المسرح، ولا يقطعه سوى آهات متناغمة تخرج من حناجر "لولوة" وحبيبها "حمد"، و"سارة" و"سلمان"، و"نوال" و"علي". وكأن هذه الآهات هي آخر نغمات سمفونية حزينة، تعبر عن مدى القهر الذي كتب نهاية مأساوية لحكاية حب لم يكتب له الاكتمال.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢٣

(٦٤) المصدر السابق، ص ٢٤

يكشف النص عن آليات فرض هيمنة النظام الأبوي الذكوري، ويؤكد على دور المرأة ككائن تابع وخاضع. في ظل سيطرة هذا النظام الذي ينسج خيوطه في عمق العلاقات الاجتماعية، محكمًا قبضته على مصائر النسوة اللاتي هن في نظره من الممتلكات.

وعلى مستوى الأسلوب الفني فإن الكاتبة، في صياغة نصها الدرامي، قد ارتكزت بشكل كامل على مفردات اللغة المحلية الكويتية، وذلك إيمانًا منها بأن المسرح، حينما يتصدى لقضية مجتمعية ملحة، لا بد له أن يتحدث بلغة الناس. فاللهجة العامية، بحمولتها العاطفية وارتباطها الوثيق بوجدان المتلقي، هي الأقدر على إيصال المعاني وتجسيد الواقعية، مما يجعل الجمهور يشعر بأن المسرحية تتحدث عن همومه ومشاكله اليومية، وبالتالي تزيد من قدرته على التعاطف مع الأحداث والشخصيات.

كما سيطرت صيغ الاستفهام على حديث الفتيات، كأنها لغة سرية لا يفهمها إلا من يعيش في نفس حالة التيه التي يعشنها (ليش؟ – يمن يداوي جرحي؟ – الطواش؟!! هذا أكبر منك! – يما خلاص أي حسد؟، وعلى شنو يا خلاف؟، على الأفلوس؟ ولا على القصور؟ أغلى شي عندنا مكينة الخياطة الي نرتزق فيها الله – شنو الحل؟ –وأنا ماني عارفة شنوا لدبره؟) كل سؤال كان بمثابة صرخة مكتومة، تعبر عن عجزهن عن اتخاذ قرار، وعن فقدان الثقة في قدراتهن على تغيير مسار حياتهن.

قد يبدو للبعض أن المؤثرات الصوتية خارج إطار عناصر الصورة الدرامية، ولكن الباحثة ترى أن الصوت عنصر هام ومكمل للصورة "فالمؤثرات الصوتية لها دور حيوي في تعميق المعنى وتقوية الانفعال"(٦٥)، وكلها مكملات تحقق التأثير الجمالي الإجمالي، وتقوى التأثير الدرامي لدى القارئ.

تمكنت الكاتبة من توظيف صوت ماكينة الخياطة في نسيج النص، فكان كإبرة تخيط جرحًا نازفًا في قلب "لولوة"، كل غرزة تزيد من عمق الألم الذي خلفه الخبر المفاجئ، وكأن صوت الماكينة هو ترجمة صادقة لخفقات قلبها الممزق.

(٦٥) مدحت مكاوي: إخراج العرض الموسيقى بين المسرح والتليفزيون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠١٠، ص ١٠٢.

كما تعتبر الطبيعة مرآة عاكسة للعواطف البشرية، وقد استغلتها الكاتبة لتصوير حالة النفس البشرية بكل تعقيداتها. خاصة عند مزجها بين صوت الرياح والأمواج، اللذان يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بحالات القهر والاضطراب النفسي .والتي تجلت في مشاهد "سارة" و"نوال". حيث يعزز صوت الأمواج من الشعور بالقلق والتوتر، حيث يصبح الإنسان وكأنه يصارع أمواجًا عاتية تهدد بغرقه. بينما يوحي صوت الرياح بمعاني الخوف والوحشة.

وقد اعتمد الكاتبة في نصها "العرس" على بنية زمنية غير خطية تعتمد على تقنية الفلاش باك، حيث تنتقل بنا الأحداث ذهابًا وإيابًا بين الماضي والحاضر في تسلسل سريع ومفاجئ، ما بين بوح عاطفي من الفتيات بما تشعرن به من حسرة ومرارة، إلى مشهد يعود بنا إلى الوراء بهدف تعريف المتلقي بسبب فشل قصص حبهن والضغوط التي مورست عليهن، مما يخلق إيقاعًا دراميًا متسارعًا يشبه تقنية المونتاج السينمائي.

تنسج خيوط الحكايات العاطفية في نص "العرس" لوحةً بانورامية لقصص حب متشابكة وغير مكتملة، تتجسد من خلالها أشكال القهر الممارس ضد المرأة، لتكشف عن حقيقة مؤلمة تتمثل في أن الحواجز الطبقية والفوارق الاجتماعية كانت العائق المشترك الذي حطم أحلامهن العاطفية وحول آمالهن إلى رماد.

وفي النهاية أسفر البحث عن مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

١- أظهرت الدراسة قدرة الكاتبات المسرحيات على تقديم صورة واقعية ومؤثرة لأشكال القهر الممارس ضد المرأة العربية، وذلك من خلال استقصاء موضوعي عميق لأسباب هذا القهر المتجذرة في أعماق الأسر والمجتمعات، وتحديها الصريح للعادات والتقاليد التي تبرر هذا السلوك، وكشفها الجريء عن مظاهر السلطة الذكورية المهيمنة والمتسلطة في التعامل مع المرأة، مما يؤكد نجاحهن في إحداث تغيير في الوعي المجتمعي تجاه هذه القضية.

٢- رغم اختلاف النماذج المسرحية مكانيًا وزمانيًا، إلا أنها تشترك جميعا في إدانة السلطة الذكورية كسبب رئيس في قهر المرأة نفسيًا وماديًا، كما توافقت الرؤي الفكرية للنصوص الثلاثة حول أسباب قهر المرأة ممثلة في الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

٣- على مستوى الأسلوب الفني لاحظت الباحثة أن جماليات البنية المكانية في النصوص الثلاثة برزت من خلال انفتاحها على العديد من الدلالات التي تبرز معاني القهر ووحشيته. فلم يصور نص الكاتبة المصرية "فتحية العسال" السجن بدلالته الواقعية كمكان جغرافي بجدرانه المليئة بذكريات السجناء، بل بدلالته النفسية كحضور فكري

موجود في الصورة الذهنية المتأثرة بواقع الحياة وقيودها. وكذلك الطاحونة الضخمة التي توحي بدلالة السطوة والهيمنة في نص الكاتبة السعودية "ملحة عبد الله"، إلى جانب تقسيم المسرح إلى مستويات مختلفة الارتفاعات لتعكس تراتبية الطبقات الاجتماعية في نص "العرس" للكاتبة الكويتية "فلول الفليكاوي".

٤- كما اعتمدت الكاتبة المصرية "فتحية العسال" اسلوب السرد وتوظيف المونولوجات لنقل تجارب انسانية ترفض فيها سلبية المرأة واستكانتها وانهزامها وحرمانها من التعليم والقهر بجميع اشكاله، ونجحت "العسال" في استنطاق المسكوت فيه من خلال تفكيك آليات القهر الذكوري والسلطة الأبوية المهيمنة ومحاولة الكشف عن اهدافها.

٥- سعى البحث إلى استكشاف أسباب ظاهرة العنف والقمع ضد المرأة في المسرح السعودي المعاصر، متناولًا مسرحية "الطاحونة" لملحة عبد الله كنموذج تحليلي. بهدف الوقوف على كيفية تجسيد الكاتبة لمشكلة الزواج غير المتكافئ عمريًا، وتأثيره المدمر على نفسية المرأة وتسليط الضوء على الشعور المرضي بالشك الذي يعاني منه الزوج الأكبر سنًا، وكيف يؤدي هذا الشعور إلى ممارسة القهر النفسي والجسدي ضد الزوجة.

٦- يقدم البحث تحليلًا دقيقًا لمسرحية "العُرس" لفلول الفيلكاوي، مستنطقًا نصها لكشف صورة قاتمة للقهر ضد المرأة في المسرح الكويتي. تتجسد هذه الصورة بوضوح في إبراز سلطة الأب القمعية التي تحرم البنت من أبسط حقوقها، كحق اختيار شريك حياتها، وتكشف عن عمق الجروح الاجتماعية الناجمة عن التفاوت الطبقي الذي يُستخدم كأداة للسيطرة والتملك.

٧- دعت النصوص الثلاثة إلى ضرورة مواجهة القهر ضد المرأة بأشكاله المختلفة (المادية والنفسية) وبأسبابه المتعددة (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) وذلك من خلال استعادة الوعي وامتلاك المرأة لإرادتها في المواجهة والتغيير.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

أ- المعاجم:

١- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة, ١٩٨٥,

٢- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، ١٩٨٩.

٣- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، منشورات ذوي القربى، إيران، ١٩٨٧.

ب- النصوص المسرحية:

٤- فتحية العسال: سجن النساء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٥- فلول الفيلكاوي: العُرس، ذات السلاسل للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١٥.

٦- ملحة عبد الله: الطاحونة، دار المدينة للنشر، السعودية، ١٩٩٥.

ثانيًا: المراجع العربية والمُترجمة:

٧- إبراهيم سكر: مقدمة مسرحيات (الفرس – المستجيرات – السبعة ضد طيبة – بروميثوس فى الأغلال) لايسخيلوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

٨- أسماء علاء الدين: القهر، مؤسسة تبارك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.

٩- المجلس الاعلى للثقافة: المحيط الثقافي، الأعداد ٣٤ – ٣٨، الامارات، ٢٠٠٤.

١٠-جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧.

١١-جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢.

١٢-حسن رشيد: المرأة في المسرح الخليجي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، قسم الدراسات والبحوث، البحرين، ٢٠٠٥.

١٣- حليمة مظفر: المسرح السعودى بين البناء والتوجسwww.books.google.com .

١٤- ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

١٥- رشاد علي عبد العزيز موسى: سيكولوجية القهر الاسري، دار عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨.

١٦-رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤.

١٧- سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الخامس عشر، العدد الرابع، مارس، ١٩٨٥.

١٨- سامية حبيب، مسرح المرأة في مصر، مكتبة الاسرة، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٩-عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الإغريقي، دار صفحات للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، سوريا، ٢٠١٤.

٢٠-عبد الحليم البشلاوي: مقدمة مسرحية "بيت دمية" للكاتب: هنريك إبسن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

٢١-عبد الرحمن صدقى: المسرح فى العصور الأوسطى، الدينى والهزلى، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.

٢٢-عزيز السيد جاسم: المفهوم التاريخي لقضية المراة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦.

٢٣-غادة عبد المنعم: العري عرض هارموني متناغم نصا وإخراجا، صحيفة: الجريدة، ٢٠١٥/١٢/١١، الكويت https://www.aljarida.com

٢٤-ماجد موريس ابراهيم: سيكولوجيا القهر والابداع، بيروت: دار الفارابي.١٩٩٩.

٢٥-محمد السيد محمد عبد الغنى: نظرة الأثنيين إلى الأسطورة، (مجلة عالم الفكر) العدد ٤، المجلد ٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ٢٠١٢.

٢٦-محمد السيد عيد: أثر لوركا فى مسرح صلاح عبد الصبور، (مجلة المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٧.

٢٧- محمد دوارة: دائرة معارف الشعب، أنطونيو وكليوباترا، القاهرة، دار ومطابع الشعب، ١٩٦٠.

٢٨- محمد عبد الله القواسمة: المكان عند غالب هلسا (مقال إلكترونى ٢٠٢٠) https://www.addustour.com

٢٩-محمد مبارك الصورى: الأدب المسرحى فى الكويت، مطبعة حكومية الكويت، الكويت، ١٩٩٣.

٣٠-مدحت مكاوي: إخراج العرض الموسيقى بين المسرح والتليفزيون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠١٠.

٣١-مصطفى حجازي: الإنسان المهدور- دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

٣٢-مفيد الزيدي: موسوعة تاريخ أوروبا، (الجزء الثاني)، دار أسامه للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمَّان، الأردن، ٢٠٠٣.

٣٣-مونيك بيبتر:المرأة عبر التاريخ، ترجمة: هنريت عبودي، بيروت، دار الطليق للطباعة و النشر، الطبعة الأولى (٢٠٠٨).

٣٤-نبيل بهجت: تناقضات الخطاب والنص: صورة المرأة في المسرحيات المنشورة في الصحف المصرية، ١٩٢٣-١٩٥٢، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠١٩.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

35- Herbert L. Carson :The play that would not die: George Lillo's the London merchant, quarterly journal of speech, National Communication Association,Routledge, USA, (2009)

36- Roman. Ingarden: The Literary Work of art, trans by Grabowiez, G. Evanston, North west uni Press, 1973.