دلالات توظيف صورة المرأة في المسرح مسرحية الأكياس الممتلئة "لمروه فاروق" أنموذجًا

أنعام جمال الدين عبده

باحثة ماجستير

ا.د/ حسن محمود عطية

أستاذ النقد والدراما المعهد العالي للفنون المسرحية أكاديمية الفنون

ا.م .د/ شيماء فتحي عبدالصادق

أستاذ مساعد الدراما والنقد قسم العلوم الاجتماعية والإعلام كلية التربية النوعية – جامعة الزقازيق

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد السادس– العدد الثاني– مسلسل العدد (١٢)– يوليو ٢٠٢٠

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٧٤ لسنة ٢٠١٦

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2356-8690

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

دلالات توظيف صورة المرأة في المسرح مسرحية الأكياس الممتلئة "لمروه فاروق" أنموذجًا

ا.د/ حسن محمود عطية

أستاذ النقد والدراما المعهد العالي للفنون

ا.م .د/ شيماء فتحي عبدالصادق

المسرحية أكاديمية الفنون

أستاذ مساعد الدراما والنقد قسم العلوم الاجتماعية والإعلام كلية التربية النوعية – جامعة الزقازيق

أنعام جمال الدين عبده

باحثة ماجستير

مقدمة البحث:

يوسف إدريس سجل في كتاباته دفاعًا عن المرأة بداية من رواية (العيب) و(الحرام) نراه يصورها في أحلك الظروف، في أعمالها خارج المنزل، وقهرها داخل المنزل؛ فهي العاملة المضحية التي تتحمل عبء الأسرة عند ضعف الرجل، وهي– أيضًا– القادرة على صناعة الإنسان، ونجد ذلك مثلاً في رواية (حادثة شرف) وفي رواية أكان يجب تضئ النور **لعبدالحميد بكر ٢٠١٢.**

إن المرأة والمجتمع المعاصر هما المحوران اللذان يدور حولهما معظم الإنتاج المسرحي العربي.

و المرأة كما صاغها وصورها العديد من المبدعين العرب، تشير إلى صورتها المثالية الأقرب إلى الكائن الملائكى فيها كثير من السمو والخيال والتضحية والعواطف النبيلة حيث تبدو المرأة حنونًه، ناعمة، رقيقة، ملائكية الطبع وكأنها معبودة يجب تقديم القرابين إليها وهي صورة مغلوطة بشكل واضح.

أهمية الدراسة:

للمرأة العربية دور ملموس في المسرح المعاصر، لدرجة أنها اكتسبت عدة دلالات جعلت منها مركزًا ومحورًا رئيسًا لعملية الصراع الاجتماعي، وبخاصة القائم على فكرة التناقض والتنافر بين القديم والجديد، وتحولت المرأة –أيضًا– إلى رمز للوطن ونبع للأمومة، وذلك لما تتمتع به من دلالات جعلتها تكتسبت بهذا الدور شكلاً خالدًا.

ولأن القضية الاجتماعية هي المدخل الأوسع، والمحرك الرئيس للعديد من الكتابات المسرحية بشكل عام ولاختراقه قضية المرأة بشكل خاص، ومن هذه الفرضية تنطلق الباحثة في رصدها لقضايا المرأة في المسرح.

"وبطبيعة الحال إن استخدام المرأة دراميًّا كرمز للعطاء أو الوطن ولا يمكن أن يعطينا صورة لها في أبعادها المتعددة (**سمير سرحان ١٩٨٧**). والتي تبدو بها تجليات صورة المرأة بشكل واضح وشديد التنوع والاختلاف حيث رؤية المرأة لنفسها وللأخريات وللآخرين في سياق تاريخي، وسياسي، ونفسي، واقتصادي، واجتماعي معين.

كما أن أية قراءة للأعمال الفنية – سواء كان كاتبها رجلاً أو امرأة – لا يمكن أن تحقق المراد منها إلا من خلال إثارة قضية المؤسسات وسياساتها، والأفكار التي تنتجها وتروج لها، وصورة المرأة كما تطرحها تلك المؤسسات.

خصوصًا أن للمرأة صوراً متنوعة تتسم بوعي عميق بدلالات القهر أو المقاومة التي قد تنطوي عليها، بشكل عام .

منهج الدراسة:

وقع اختيار الباحثة على هذا المنهج(**السيميولوجي**)، والذي تحاول استكشاف آفاق جديدة بالنسبة لدور المرأة وصورها التي عانت من قيم مشوهة ومحرفة تجلت في الأشكال الأدبية المختلفة؛ ونظراً لأنه لايمكن فصل دور المرأة في النص المسرحي عن الخلفيات الاجتماعية التي خرجت منها وواكبتها، كما تستخدم الباحثة المنهج السيسيولوجي وذلك لأنه يلعب دوراً في الربط بين المنظور الاجتماعي والبناء الدرامي .

مشكلة الدراسة:

تنطلق إشكالية الدراسة من العديد من التساؤلات من خلال السؤال الرئيس الآتي:

كيف تتشكل صورة المرأة في مسرحية الأكياس الممتلئة(عينة الدراسة)؟

ومن هذا التساؤل تتنطلق تساؤلات فرعية أخرى هي:

١) مامدى طبيعة القضايا التي يحملها الخطاب الدرامي للنص (عينة الدراسة)؟

٢) ما طبيعة الصورة المسرحية المتخيلة والمضمرة في تشكيل فضاء النص ؟

٣) ما مدى محورية الجنس في النص ؟

٤) هل تأرجحت صورة المرأة بين اهتزاز صورة الذات والهروب من الذات ؟

٥) هل استخدمت المؤلفة المرأة كرمز للوطن؟

عينه الدراسة:

- **مروة فاروق٢٠١٦** : مسرحية الأكياس الممتلئة،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، **المرأة بين العرف والدين وجوهرها البشري**

لا شك في أن قضية المرأة واستلاب حقوقها وتدني مكانتها في المجتمع لم تكن مجرد وليدة التنظير الفكري للذكورة والأنوثة فحسب، ولا مجرد أثر للاختلاف النوعي وحده، إنما هي نتاج ركام هائل من التشابكات الدينية والمعرفية، والممارسات الثقافية والاجتماعية، وكثير من أطروحات أدبياتنا العربية والتراكم التاريخي للسلوك والفكر في الموروث العالمي والعربي، وطبيعة الوعي الذي شكل ثقافتنا عبر العصور؛ فشعوبنا العربية بطبيعتها تميل إلى التدين، وتتخذ من الدين إطارًا مرجعيًّا لتسطير وعيها بالعالم والإنسان والقانون الذي يحكم أفراد المجتمع.

وامتدادًا لسلطة العرف والتقاليد لم تتغير –أيضًا– مكانة المرأة في المجتمع العربي كما المأمول؛ نزولا لهيمنة العادات الموروثة، وتقاليد العصور البائدة ولم تحظ المرأة في الواقع – رغم كفالة الدين لبعض من حقوقها– إلا بقليل من مستحقاتها الإنسانية؛ في ظل رسوخ قيم المجتمع العرب الذكوري، وهيمنة ثقافة القبيلة، بل إن ما حدث فعلا أنه تم شرعنة المرأة كائنا من الدرجة الثانية، بأقلام بعض رجال الدين على مستوى المعالجة الفقهية، والممارسات الاجتماعية، والأداء السياسي.

ماهية التوجه الذكوري:

والذكورية في ماهيتها اتجاه عام فكري سلوكي لتأكيد فوقية الرجل، والحفاظ على مكتسباته التي تستند في كثير من الأحوال إلى سلب حقوق المرأة، استغلالا لاختلافها البيولوجي، واعتمادًا على العنف والقهر القمع اجتماعيًّا ودينيًّا وسياسيًّا، وتظهر النظرة الدونية للمرأة في المجتمعات العربية بصورة واضحة في بعض العادات والأعراف في المجتمعات المغلقة؛ كالقتل على خلفية الشرف، فللمحافظة على عرش سيادة الرجل لابد أن تراق القرابين. فكلما خرجت المرأة عن قواعد المنظومة الاجتماعية الأبوية الراسخة، وتراتبية القوى وحاكميتها التي وضعها الرجل استحقت العقاب، كما يجب أن تخاف النساء كافة مما يحدث لبعضهن فيلتزمن المسار الذي فرض عليهن، كما في (ليل الجنوب– الأكياس الممتلئة).

وقد يكون من المهم استعراض كيف ترد المرأة في بعض المقولات التي تشكل النسق الثقافي العام لبيان تلك الهيمنة الأبوية. ففي الخطاب الذكوري تعد المرأة مساحة إضافية للرجل وليس كياناً منفصلاً، امتدادًا لبسط وترسيخ سلطته، العتبة التي له أن يغيرها إن لم ترق له، أو يجعلها متعددة لتحقق متطلباته المتنوعة، هي الأرض والفراش الذي يجب أن يستر سيده، ويحرص على إرضائه، الكيان الذي يمد فيه سلطته كما يفرغ فيه إحباطاته.

المرأة في معجم الخطاب الذكوري ليست كائنًا مستقلاً بذاته، بل تابع، فالرجل هو الأصل والمبتدأ كما صوره الموروث المعرفي في السرديات الاجتماعية الثقافية التي كانت سابقة على الشرعية والتقديس فعمدها، فالمرأة نسخة خلقت من آدم بحسب تفسيرات مروياته، وكل ما أخذ من الأصل عليه أن يشعر بالفضل والامتنان، ولا يجب نسيان أنها نسخة ناقصة في عقلها وفي جسدها بحسبهم، النقصان يشكل روحها- أيضًا- وقدرتها على الاحتمال ودرجة موضوعيتها، ولذا تتكرر خطابات من قبيل أنها ناقصة عقل ودين، كما يجب تجنبها لفترات في الرسالة التي لعدم طهارتها، أو وصفها بالقارورة لهشاشتها، وعالج شاذلي فرح هذه النطقة بقوة.

وفي تاريخ الإنسان على كوكب هذه الأرض وجدت عدة صراعات جوهرية أولها: صراع الجنس أي الصراع بين الرجل والمرأة، وثانيها: صراع الأعراق ثم صراع الأديان والقوميات والأيديولوجيات بين الرجل والمرأة ساد فكر (مركزية الرجل وسيادته) وأسست الأساطير لسيادة الرجل، ولم تنج الفلسفات الأولى من خطاب أعلى قدرات الرجل وجعله أكثر إدراكًا وعلمًا بداية من أرسطو حتى سخرية من النساء، واكتسب الظلم والعدوان على المرأة قداسة حين جاءت رحلة الأديان الشمولية التي استمرت ترسخ للثقافة الذكورية وتضعف من حرية المرأة ومساواتها بالرجل بسلطة النصوص وتأويلاتها.

وسعي النضال النسوي لتعديل الظلم الذي وقع طويلاً على المرأة إلا أن الرجل لم يزل يشعر بامتلاكه وتحكمه في المرأة إلى حد أن يصل إلى قتلها إن شعر أنها خرجت على نواميسه في الثقافة العربية، ويصبح الشرف هو القناع الذي تحته يستمر استعباد الرجال للنساء ويخدم هذا الخطاب الذكوري ويتقاطع مع محاور سياسية واقتصادية واجتماعية تضمن بقاء الهيمنة للرجل، فقد يقتل المرأة ويبرر فعله بالشرف رغم تواري هذا الشرف حين تحتل أرضه، أو يحكم بديكتاتور يصادر حرياته فيرمي بالسجون أو تسرق موارد أوطانه. والشرف الذي لا يمكن بأية حال أن

يقتصر على المحافظة على جسد المرأة فقط. وأحسب أن معنى الشرف وقيمته أكبر من تلك الانفعالية التي تسفر عن إراقة الأرواح التي تحدث كل يوم للنساء فتصبغ وجه الحياة بالدماء.

وقد أصبح من الضرورة بيان المعاني الحقيقية للقيم وبخاصة عندما تتح مفاهيمها المغلوطة أقصى الضرر بالمرأة والمجتمع ككل، فالشرف الحقيقي في التعقل، في تقديس الحياة والأرواح وليس في إزهاقها، والشرف أن أعي جيدًا منذ الصغر وأراقب، وأن أتصرف في حدود وحجم صلاحياتي فقط، وآن أدرك أنني لا أملك الأرواح وليس من حقي التحكم بها، والشرف أن أصوب المعوج وغير المنضبط، والشرف في الصبر على الشدائد وكبح جماح الغضب الذي يقترن بالسعي الحثيث إلى أن تنصلح أحوال من يجرح قشر أعراف المجتمع والأديان.

والأمر المؤسف أن النسق الثقافي العميق للمجتمع لا يرفض جرائم الشرف تلك، بل يهبها غطاءً من البطولة، ولذا يحتمي منفذوها بالإشهار دون خشية من توابع القتل بل الفخر به في بعض الأحيان، وهنا أدق أجراس الخطر التي تنذر باستمرار الفكر القبلي في عقلنا الجمعي. وهذه الرواسب العميقة لدي الأغلبية التي تظل أبرز خصائصها الانفعالات والادعائية والعنتريات؛ ليظهر الرجل بصفته المدافع عن الفضيلة والشرف والأخلاق والذود عن رعيته ويدعو هذا الطرح الثقافي بإصرار إلى النظر في موروثاتنا بطريقة عقلانية لاتغلب الانفعالات ولا الفضائحية، بل تقديس قيمة الحياة مبدئيًا، ثم النظر في أحوالها بطريقة موضوعية تتفهم مستوياتها، وتبدلات البشر بها، ولحظات ضعفهم سواء أكانوا رجالاً أم نساءٍ وما يعتريهم من حالات وإمكان التغير دائمًا للأرقى.

وفي ثقافتنا الموروثة والحالية يتبدى صدع كبير في التعامل مع كيان المرأة الإنسان، والذات الفردية التي من المفترض أنها وجود مستقل، الوجود الذي يتضمن لحظات القوة والسواء والحرية، كما يتضمن لحظات الضعف أو الخطأ مثلها مثل الرجل، فالدين لم يفرق بينهما في تقدير هذا الجرم وعقابه. كما أن علينا أن ندرك أن جسد المرأة ليس ملكًا لأحد سواها؛ فالمرأة سواء أكانت ابنة أم زوجة أم أمًا ليست ملكية خاصة للرجل، بل كيان قائم بذاته كما خلقه الله.

ولقد تخلصت الثقافة الغربية من تلك الجرائم الوحشية في حق المرأة حين أدركت المرأة حقوقها، وأنها من تملك جسدها وأنها تنسب لنفسها أولاً وأخيرًا. ونحن بحاجة لإعادة النظر فيما يسمى بجرائم الشرف، وطرحها للمناقشات الموسعة، وتشديد العقوبات عليها، وعدم التعاطف

معها أو مراعاة التخفيف في أحكامها. مع ملاحظة أن المشكلة ليست في قصور بعض نصوص القانون فقط لكنها في الثقافة وفي الموروثات وفي كيفية النظر لكيان المرأة، وهذا من أهم مكتسبات الكتابة المسرحية التي نتناول قضايا وصور المرأة حتى تبرز لنا قضايا وأمور جديدة وجادة.

لذا استمرت الثقافة الذكورية تحكم شعوبنا العربية سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا، على امتداد قرون عدة، مما جعل من الصعب أن يتنازل الرجال عن الامتيازات التي حصدوها من سيادة هذه الثقافة، والتي باتت تحميها التشريعات القانونية المختلفة، وأجهزة الدولة ومؤسساتها، وتفسيرات رجال الدين للنص المقدس، وللأسف أسهم كثير من النساء في تأكيد هذه الثقافة بخضوعهن لها، وتبنيهن مرتكزاتها ومسلماتها وعدم تفكيرهن في مقولاتها، للدرجة التي وصلت بهن للتوحد معها، والدفاع بقوة عجيبة عن قيمها وشروطها، باعتباره نوعًا من (الولاء الغبي)، والعبودية المختارة. وضمن حالات مغايرة تمتعت المرأة فيها بالوعي وإدراك ما يدور حولها، وقد اختارت ادعاء الغباء من أجل الحياة والاستمرار دون صدامات عنيفة.

لقد سلبت الذكورية – باسم العرف والعادات والتقاليد هوية المرأة وحريتها، وكثيرًا من حقوقها، وأهليتها، للحد الذي جعل المرأة تخضع لا للصفة؛ كخضوع الأخت لأخيها الأصغر منها والأقل خبرة ووعيًا وثقة على مستوى الأسرة مثلاً، وفي المقابل تطرفت النزعة النسوية – بدوافعها المحمومة لاسترداد حقوقها – بأن تمردت على قيمة النظام الأسري، باسم الحرية والاستقلال الذاتي، إلا أن الملاحظ بقوة أن النزعة الذكورية لم تكتف بسلطة العرف والتقاليد، وإنما تشبثت بسلطة الدين –أيضًا– في محاولة لإضفاء المشروعية– إن لم تكن القداسة – على انتهازيتها واستغلالها القميء للمرأة، وهو ما أعطى ظاهرة تقليص مكانة المرأة تلك السطوة التي يمكن أن نضيف إليها صفة الجبروت والإقصاء لكل فكر وتناول آخر.

مسرحية الأكياس الممتلئة لـ مروة فاروق٢٠١٦.

انشطار المشهد وخروج الأنثى:

في مشهد واحد لايتغير ومكان واحد، وشخوص من أربعة تكاد تكون شخصية واحدة انشطرت لتنتج لنا كل شخوص المسرحية، ترسم مروة فاروق الصورة المشهدية للنص المسرحي، ذلك

النص الذي بدأ من العنوان، وهو علامة شديدة الغموض (الأكياس الممتلئة) .. أي أكياس، وبأي شيء تمتلئ، بل أن غلاف المسرحية ذاته وصورة الكيس مدلاه، تشبه الجثة المعلقة تثير التساؤل والدهشة إلى حد بعيد.

وحول اللعبة المسرحية وتبادل الأدوار والصفات بين (الـ[هو] والـ[هي]) (الزوج والجار)، (الأم والابنة) .. لدرجة أن تحول الأنا المحدد لكل شخصية إلى الآخر، وفي ذات الوقت تخير (الآخر) ليصبح بمثابة (الأنا) في لعبة فلسفية رمزية شديدة العمق من كاتبة تعي مفردات لعبتها، لكن هذا لايمنع أن المسرحية تذكر بنص مسرحية للأردني (غنام غنام) اسمها (مياه مياه) حيث يحمل نفس التداخل والتشابك حول شخوص المسرحية.

إلا أن **مروة فاروق** تكتب الحكاية بقلم الأنثى، التي تهم بالخروج، ولا تخرج، تحاول الدخول ولا تدخل، وهكذا، لاحدث، لاشخصية محددة، لابداية، لانهاية في مسرحية شديدة التكثيف والعمق حيث النص يحوي شخصيات أربع، هو وهي والأم والزوج، والمكان لم يحدد بأكثر من كمية من الأكياس السوداء التي تتناثر في كل مكان بشكل يبعث على الضيق ربما، لنعرف أن هذه الأكياس يجلبها الزوج من الخارج حيث يحضر فيها ما يرى أن البيت يحتاجه ولا يسمح لها بالخروج، ومن لون الأكياس السوداء تستنتج بكل سهولة أنها ربما تكون أكياس قمامة أو مخلفات، ومن مكوث هذه الأكياس في المنزل وعدم رميها ربما تستنتج أن مابها ليس له استعمال أساسًا في المنزل.

وهذا النص يدور في الأساس على الحلم المجهض ومحاولة استعادته؛ فنحن سنعرف أن الأم كانت تناقش ابنتها في كل الأشياء الخاصة بها وأنها أي الأم كانت فنانة شاملة فهي كانت شاعرة وكاتبة ورسامة وتعزف الموسيقى .. الخ .. وكذا ربت الأم ابنتها، بل كانت الابنة تمتاز عن أمها بأنها كانت راقصة باليه.

ولكنها اقترنت بزوج من أصحاب الاتجاهات العقائدية الذي حرم عليها ممارسة الفن بأي صورة، مع أنه تعرف عليها باعتبارها فنانة في الأساس، بل وأنجب منها بنتين صغيرتين ولكن بناتها بلا سيقان، وأخذهما الزوج خارج المنزل ليمكثا عند والدته بعض الوقت، أي أن امتداد الـ [هي] غير قادر أساسًا على الحركة، وفي نفس الوقت معرض لفقدانه، هذا من ناحية الامتداد المستقبلي، أما الامتداد الماضوي وهو التاريخ المتمثل في الأم، فنحن سنعرف أن الأم قد رحلت

عن العالم؛ ولكن الـ [هي] قد حافظت على امتدادها الماضوي باستدعاء الأم دائماً وكأنها مازالت معها على قيد الحياة رغم تعنيفها لها على الرضوخ للزوج ورضائها بأن تكون مجرد ظل أو منفذ لرغباته، وتدرك –أيضًا– أن كل ماهو إنساني قد توارى فهي لا تتعرف على الزوج عندما يحضر إلا من خلال بطاقته، أي صفته الرسمية المكتوبة في الورق، فهي لم تعد تعرف وجها له، أما الـ [هو] فأنت تشعر أنه إنسان أو باعث على الحلم من جديد فقد فتحت له الباب ظانة بأنه زوجها ولم تطلب منه البطاقة، ولم تدرك أنه ليس زوجها، إلا عندما شعرت بأنه يراها، وعندما رأيا بعضهما وجد لها فردة حذاء الباليه الضائعة ودعاها لترقص الباليه من جديد وسط تلك الأكياس.

المهم أنه بعدما دل الـ [هو] لم يخرج كان ينزل بين الأكياس ليبحث عن شيء أو تطلب منه هي البحث لها عن شيء، وكان دائمًا موجودًا حتى في وجود الزوج، وفي نهاية الأمر عندما تعاركت الـ [هي] مع أمها التي كانت تريد أن ترسم الـ [هو] لأنه يملك ملامحاً عكس زوجها، وهي كانت تراه جارًا فقط، تعاركا معًا ونزلا بين الأكياس لتخرج الـ [هي] وهي ترتدي رداء أمها وتمسك الفرشاة وتطلب من أمها ألا تعود، وفي نفس اللحظة تنبت للبنات سيقان من جديد ونسمع طرقاتهما على الباب، ليبق في الحياة أمامنا وفي الحدث الـ هي والـ هو أي يحملان صفة الضمائر العائمة، أما أصحاب الصفات الأم والزوج، فواحدة رحلت عن العالم من زمن، وعليه كان لابد لمن يشترك معها في الصفة أن يرحل هو الآخر.

لو اقتصرنا التأويل على الجانب الفردي أو الإنساني المحض سنجد أن الـ [هي] عندما ارتضت بالزوج كانت في لحظة حيرة وكانت تشعر أنها هو المتمم لحملها وسيمنحها الإحساس بالرضا، ولكن عندما شرع في جلب الأكياس وأصبح إنساناً بلا ملامح وحارب ماضيها الفني الشخصي أو امتداها التاريخي به ممثلاً في الأم عندما منعها عنها وهي على قيد الحياة، فهنا الحلم حاد عن طريقه في التحقق وحاد معه الوجود الإنساني ذاته، وعلى هذا فيمكن اعتباره نصًّا يناقش قصية إنسانية عامة وهي الصراع بين الفنان والتقاليد التي من الممكن أن تكون في مجتمعه أو تجبره الظروف عليها لتخرجه من تفرده، وأن وجودالـ [هو] لايمكن أن يكون خيانة أو شيء من هذا القبيل بل مجرد تصحيح لمسار الحلم (**مجدي الحمزاوي ٢٠١٦**) .

ودليل ذلك هذا الديالوج قول الـ [هو] للـ[هي]:

هو: انظري إلي لأعيد ملامح زوجك من جديد **(المسرحية ص٤٦)**

فهو ليس شخصاً جديداً أو طارئاً، بل هو فقط يعيد ملامح الزوج الذي ارتضته سابقاً ويصحح مساره، أي أنه يعيد الحياة لنصابها الصحيح ومن خلال إعادة الملامح تكون الرغبة من ال هي بعدما تصارعت مع الأم أن تقوم هي برسمه لأمها، وعندما تقرر هذا يكون لامتداد الحلم/ الحياة أقدام حيث تطرق البنتان الباب، دون إشارة لوجود الأب معهما لأنه باختصار شديد أن الأب الحقيق موجود مع ال هي وأصبحت له ملامحه الخاصة به التي لايحتاج فيها لإخراج بطاقته كل مرة ليثبت أنه الزوج.

ومن الممكن –أيضًا– من خلال التأويل الإنساني الوصول لنتيجة معاكسة، وهو أن الـ [هي] قد ضجت بكل شيء حتى بال هو من أجل ابنتيها، وقامت بطرد الأم من حياتها، تلك الأم التي حاولت أن تأخذ عينًا الـ [هي] تقول عنه أنه جار فقط وأنها ستستعيد ملامح زوجها من أجل ابنتيها، وهي عندما تعاركت مع الأم وخرجت بالفرشاة ورداء الرسم، لم تكن تريد رسم الـ [هو] بل كانت تريد إعادة ملامح زوجها، وهذا من الممكن أن يؤوول –أيضًا– على أنه ليس استسلاماً للزوج؛ بل إعادته لوجهه الأول من جديد.

ولو امتددنا بالتأويل ليشمل مصر كلها من باب النبوءة التي يملك ناصيتها الفنان الحق، سنجد أن متر الفنانة الرسامة والمغنية والكاتبة .. الخ، التي ورثت صفاتها من ماضيها / أمها، ارتضت في لحظة حيرة أن ترتبط بما كانت تأمل منه الخير، ولكن هذا الذي ارتبطت به، منع عنها بل وحرم ما كانت تتمتع به، والنتيجة أن ابنتيها اللتين من المفترض أن يرثا نفس صفاتها جريًا وراء العادة. خرجتا عاجزتين لأن الزوج كان يريد لهما الارتباط بعائلته هو لا عائلة الأم، وأصبحت لا تعرفه إلا من خلال صفته الرسمية التي يبرزها دائمًا عند الحاجة، فكانت النتيجة أنه بعدما دخلت الأم في حوار مع ما كانت عليه أن استعانت بماضيها القريب/ الأم؛ ليقوما بطرد ذاك الذي بلا ملامح وتعيد الحلم لنصابه عن طريقالـ [هو] الذي يرى ملامحها جيداً ويثير فيها رغبة الإبداع.

إن عالم مروة فاروق هو عالم البحث عن الحرية بكل معانيها، تلك الحرية التي تصطدم دائما بعادات وتقاليد أو تسلطات قهرية تحت أي ستار كانت، وأن الذات السوية لابد أن تشعر بالغربة في ظل انعدام الحرية أو نقصانها، فالحرية هي التي تمنح للحياة تنوعها حتى يكون لها شكلها المقبول إنسانياً، وأن هذه الحرية لابد أن تتسع لتشمل الجميع بلا استثناء سواء من خالفنا في

جنس أو عقيدة أو رأي، لأنه إذا تمكن الشعور الإنساني واعتقد الجميع أو أن الكل له الحق مثل الآخر في الحلم واتخاذ السبل لتحقيقه، تلك السبل التي لاتتعارض مع حرية بالحرية تنعدم تقريباً كل الحواجز التي بيننا وبين الآخر، ويصبح العالم أكثر إشراقاً، فمن خلال الحرية وانعدام القهر بكل مستوياته سواء كانت سلطوية أو مجتمعية ..الخ؛ سيختفي كل شعور بالغربة سواء على مستواها النفسي أو الواقعي، حيث يكون الحق بالحلم متاحاً للجميع (**مجدي الحمزاوي ٢٠١٦**) .

موقع المرأة من الحكاية:

ترى الكاتبة والروائية "مارى جوردون" أن المرأة فقدت ذاتها أو أن الثقافة سلبت منها ذاتها، فكتبت روايتها الأولى بضمير الغائب مع أنها حكاية عن الأنا ولكنها لم تجرؤ على استخدام ضمير الأنا لأن المرأة ليست أنا وليست ذاتًا، إنها ضمير غائب – فحسب، ولقد كان الخوف يمنع الكاتبة من أن تجعل نفسها ذاتًا لها ضمير يتكلم ويحيل إلى ذاته (**عبدالله الغزالي ١٩٩٧**).

واشارت **سيمون دى بوفوار** (١٩٠٨-١٩٨٦)**Simone de Beauvoir** في كتابها "الجنس الثاني أو الآخر "١٩٤٧، إن المرأة في الفكر الغربي مثلت " الآخر "الذى يمكنه أن يؤكد هوية الرجل باعتباره ذاتًا (self)، كائنًا، مفكرًا عقليًا . وتقول دى بوفوار: إن مقولة الآخر أساسية تمامًا مثل الوعى نفسه، ما دامت الذات لا يمكن تعريفها إلا بمعارضتها لشيء آخر هو غير الذات نفسها وتضيف أن الرجل خصص لنفسه مقولة الذات واعتبر المرأة هي الآخر فهي العارض غير الجوهري، في مقابل ما هو جوهري وهو الذات (**استيورت سيم٢٠١١**).

وبناء على رؤية دى بوفوار يبدو أن الرجال وضعوا هالة كاذبة من الغموض حولها، لتنظيم المجتمع لنظام أبوى وهو ما نجده في مجتمعاتنا العربية حتى الآن، كما تتفق الباحثة مع الكاتبة- في كتاب (الجنس الآخر) -أيضًا- في نقدها لفيلسوفة القرن الثامن العشرين (مارى ويلستونكرافت) على انها نظرت للرجال باعتبارهم المثال الذى يجب أن تحتذى به المرأة .

كما يرى **مونتسكيو** (١٦٨٩- ١٧٥٥) **Montesquieu** في المرأة التي تحدث عنها قائلا : كانت لها مشية مستقيمة، لكنها تعرج كلما نظر اليها أحد، ليست المسألة مسألة نظرة إلى

الذات – والعرب من أقسى من جلدوا ذواتهم – لكنها تقاطع بين نظرتين (**اوليج كولوسوف ٢٠٠٩**).

وقد تختلف أو تتشابه نظرة المجتمع العربي أو الغربي للمرأة "كآخر"

فنظرة الغرب للمرأة هو أنها مسلمة وقد شكل الإسلام بالنسبة إلى الغرب بقيمته وحضارته وتراثه الآخر الذى يريد له الغرب أن يذوب ضمن تراث ثقافي كونى يتمركز في الغرب وأن يفقد هويته الخاصة به (**بثينه شعبان ٢٠٠٠**) لذلك فالغرب يستمد نظرته إلى المرأة من تراكم التراث اليوناني والروماني وتراث المجتمعات قبل المسيحية، وجميعها عرفت بمعاملة المرأة بشكل دوني وعدم اعتبارها إنسانًا مساويًا للرجل في الحقوق والواجبات. وإن الحديث عن المرأة بوجه عام وجعلها مشكلة مستقلة عن الإنسان ووضعه في العصر الحاضر إما ناتج عن التصور الجنسى للعالم أو يعبر عن الحرمان وتحويل موضوع الحرمان إلى موضوع للإشباع عن طريق الحديث عنه كعملية تعويض، أو إحساس بالنقص ومحاولة لفرض الذات بالالتجاء إلى نقطة الضعف وجعلها مصدر قوة وتلك هي القوة المتداخلة. (**حسن حنفي ١٩٨٣**).

ويظهر ذلك فى قضية المواجهة الحضارية بين الذات والآخر؛ فالذات لديها قناعة بالمسافة الكبيرة التي تفصلها عن تطور الآخر وتقنياته المتسارعة، ولذلك فالصراع هنا ليس بين الذات والآخر، وإنما الصراع – هنا – داخلي في أعماق الذات التي تقر بالتفوق .... ومن ثم أصبح الآخر (مهمازًا) حقيقيًّا، ولا سيما أن تلاحق خطوات التطور التقني تزيد من حدة الصراع الداخلي للذات التي تسعى للحاق بالآخر (**محمد نجيب التلاوي ١٩٩٨**).

واستنتاجا لذلك فهناك تلازم بين مفهوم صورة الذات ومفهوم صورة الآخر، فاستخدام أي منهما يستدعى تلقائيًّا حضور الآخر، ويبدو أن هذا التلازم على مستوى المفاهيم هو تعبير عن طبيعته الآلية التي يتم وفقًا لها تشكيل كل منها؛ فصورتنا عن ذاتنا لا تكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس – بمعنى ما صورة الذات (**محمود حسن ٢٠١٤**).

المرأة ضمير غائب ...

تلعب مروة فاروق بوضوح على لعبة قديمة متجددة، وهي المرأة كضمير غائب في لعبة الحياة، وبخاصة أنه هنا ليست (أنا) وليست (ذاتاً) هي ضمير غائب، لدرجة أن الكاتبة جعلت نفسها ذاتها لها تتكلم وتميل إلى ذاته (هو الرجل) .. على حد قول الأم:

الأم: البنات لا يصلن إلى اللوحات الجميلة التي نزعتيها من الحائط، كنت تهتمين بشرائها من مالك الخاص .. الآن لاتملكين مالًا و لا قرارك.

هي : نعم ماما .. ضاقت مساحة الجدران بأكياسها اللعينة **(المسرحية ص٣٠)**

إلى هذه الدرجة وصل حال المرأة وتحولها إلى (آخر) مهمل لدى الرجل، لاتملك المال، ولا القرار، لدرجة أن حدث انشطار وصراع لشخصية الأنثى بين الـ(هي) و(الأم) كلاهما في حالة صراع تكامل في ذات الوقت الأم تمثل الماضي الجميل حيث القوة والحرية والمسئولية. تقول الأم لها:

الأم: كبرت عندي يوم مولدك ... صدقتك في كل شيء .. أتذكرين؟

هي: نعم ماما **(المسرحية ص٣١)**

وهذا الاعتراف التقريري بين (الأم والابنة) يوضح كيف وصلت الحال بشكل مختلف للابنة في كنف هذا الرجل، الذي حول حياتها إلى (كومة من الأكياس) بلا فائدة، بل تعرقل أية مسيرة إيجابية في الحياة، وذلك بفعل الرجل الذي تحولت الأنثى لديه هو الآخر إلى ما يشبه (الأكياس الممتلئة) الباردة يفرغ فيها طاقته الباردة لدرجة أن الزوجة تأكد لها أن هو/الزوج إيراها بالفعل.

والحوار الآتي بين الـ[هي] والـ[هو] يدل على ذلك:

هي: ستظل واقفاً تحمل هذه الأكياس.

هو: أين أضعها؟

هي: تدبر أنت مكانها .. صدقني أنا تعبت.

هو: يبدو ذلك على وجهك وصوتك.

هي: هل لاحظت وجهي؟! أنت ترتني؟! تراجع هذه اللفظة!

هو: نعم (صمت) **(المسرحية ص٣٣)**

بل زاد الأمر سخرية وقسوة أن تحولت العلاقة بين الزوج والزوجة إلى موقف بارد وفاتر .. مما جعل الزوجة تطلب منه بطاقته الشخصية لتستدل منها على أنه هو زوجها .يدل على ذلك هذا الحوار بينهما:

هي: زوجي؟! .. لا لا أصدق أنك زوجي

الزوج: (يخرجا أوراقاً) بطاقتي الشخصية والعائلية وصورة البنات

هي: (تفتش في الأوراق) أه أنت زوجي .. بالأمر الواقع **(المسرحية ص٣٨)**

تقول الزوجة بعد أن شاهدت الدليل على أن الرجل هو زوجها .. (آه أنت زوجي .. بالأمر المباشر) وتحمل الجملة العديد من المعاني والدلالات شديدة القسوة، عندما تتحول العلاقة وأواصرها، الرباط المقدس إلى مجرد أوراق اثبات، وما أوراق الإثبات ذاتها إلا (دليل للنفي) فالزوج يظل في البيانات الرسمية فقط كما تقول أوراق الحكومة، أما الدليل الروحي والعاطفي والحميمي ينفي وجود الزوج تماماً، لتتحول المرأة إلى (آخر مهمل) .. و (أنا معذب) في ذات الوقت.

.يدل على ذلك هذا الحوار بينهما:

الزوج : تعالي إلى ... هذا حقي

هي : لا

الزوج : (يقبلها عنوة) .. هذا يكفي الآن.

(هي تنهض باكية) **(المسرحية ص٤٠)**

حتى اللقاء الجسدي الدال على استمرار العلاقة الزوجية ذاته أصبح لدى المرأة مكروهاً .. لدرجة البكاء، وكأن جسدها ينتهك، في فعل جسدي يخلو من أي إحساس أو رغبة، لتؤكد هنا الباحثة على أن الأكياس الممتلئة ماهي إلا الفراغ والإحباط الذي يملأ كل شيء ويحيط بكل شيء.

المراجع:

سوسن ناجى ٢٠٠٢: المرأة المصرية والثورة، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة ط١: ص ١٧١.

أميرة الشوادفي ٢٠١٤: المرأة في مسرح محفوظ عبدالرحمن، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ، ص٢٣، ٢٤.

عبد الحميد بكر٢٠١٢: المرأة فى الرواية العربية (مجلة الرافد) العدد ١٨٣المجلد نوفمبر ص ٣٥.

فوزية العشماوى ٢٠٠٥: المرأة فى أدب نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٢

سمير فريد ١٩٨٤: مجلة الحياة السينمائية، العدد ٢١ ربيع ، المؤسسة العامة للسينما (دمشق) ص ٦.

سمير سرحان ١٩٨٧: المسرح المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ، ص٨٧.

أميرة الشوادفي: مرجع سابق، ص٤٨.

السيد ياسين ١٩٨٢: التحليل الاجتماعي للأدب، بيروت، دار التنوير، ، ص٧٥.

كمال الدين حسين ١٩٩٢: المسرح والتغير الاجتماعي، مكتبة مدبولي القاهرة ص٢٨

منى صادق ٢٠٠٥: أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات، إصدار أكاديمية الفنون، القاهرة، وزارة الثقافة، ، ص٤٥.

نبيل راغب ١٩٩١: مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات، الهيئة المصريه العامه للكتاب ، ص٦٥.

مروة فاروق٢٠١٣ الأكياس الممتلئة، الهيئة العامة ولقصور الثقافة، القاهرة،.

مجدي الحمزاوي ٢٠١٦: مقدمة المسرحية، مرجع سابق، ص٢٣.

The Implications of Employing the Image of Women in the Theater, the Play of Full Sacks "Marwa Farouk" as a Model

Abstract:

The woman, as drafted and portrayed by many Arab creators, refers to her ideal image closest to the angelic being in which there are many highness, imagination, sacrifice and noble emotions where the woman appears affectionate, soft, gentle, angelic in nature, as if she was worshiped, offerings should be presented as a clearly false image. For women as drafted by many writers

Where the cunning woman, or the second perfect picture

Women in modern Arab society suffer a lot of alienation. "It is moving today from the era of weak, subjugated and subjugated subordination. To the era of strong and creative subordination. It is at a loss and crisis about mixing the roles in which it was placed. It is required that it use the weapons of liberation and the force used by men, so that it learns, works, independence and protects itself, that is, the woman in Modern Arab society has had three phases of sensory maturity, educational maturity, and economic maturity, and this made them similar to men, yet it is expected that they are subordinate to their husband and their obedience, (and submit to his desires) "as Marwa Farouk drew in the full bags play.