حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٧)
www.aafu.journals.ekb.eg//:http
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الفضاء الدرامي في نصوص كاتبات المنطقة العربية وبناء الهوية

هبه حسن علي بركات*

معيدة –قسم الدراما والنقد المسرحي – كلية الآداب – جامعة عين شمس

المستخلص

عنوان الدراسة (الفضاء الدرامي في نصوص كاتبات المنطقة العربية وبناء الهوية) والتي نتناول من خلالها النصوص التالية :"التميمة" للكاتبة السعودية ملحة عبد اللهو"لا شرعية" للكاتبة التونسية سامية العمامي، " اكياس ممتلئة" للكاتبة المصرية مروة فاروق، ونص "عائلة عراقية جدا " للكاتبة العراقية عواطف نعيم.

وذلك عبر مبحثين المبحث الأول بعنوان: البناء الدرامي والعلاقات الهرمية كمرجعية في تشكيل الهوية ، والثاني بعنوان : إستراتجيات بناء الحضور والغياب داخل الفضاء الدرامي ، والذي تناولنا فيه التقنيات الدرامية المختلفة في نصوص الكاتبات .

بهدف أستكشاف عالم النص وجغرافيته سواء تلك التي نراها فوق خشبة المسرح أو تلك التي تمتد إلي خارج ما هو منظور ، وكذلك دراسة آليات بناء الحضور والغياب في الفضاء الدرامي

على مستوى أدوات جمع البيانات : اعتمدت الباحثة نصوص مسرحية لكاتبات عربيات.

أما على مستوى أدوات التحليل : اعتمدت الباحثة منهج تحليل الخطاب كما اعتمدت على الأدوات البحثية التي يوفرها النقد الثقافي والذي يشمل النقد التاريخي الجديد والنقد النسوي والنقد التفكيكي وكذلك أدوات منهج النقد المقارن.

وقد خلصت الباحثة في نهاية الدراسة إلى:

أولا : أن غياب الشخصيات الدرامية عن الفضاء الخيالي يسهم في تطور البناء الدراميوفي بناء هوية الشخصيات وتشكيلها وموقعها منالفضاء وعلاقتها ببعضها بعضًا.

ثانيا: أن المواقع المتباينة للشخصية سواء أكان ذلك من خلال الغياب او الحضور هي من الأمور الأساسية في بناء العلاقات الفضائية والدرامية.

ثالثا: أن موقع الشخصيات من الحضوروالغياب يعتمد على شبكة علاقات النوع الاجتماعي. فشخصيات النساء لهن هيمنة على المنزل، بينما الرجال عابرون وغير مستقرين ينتمون للعالم خارج المنزل.

الكلمات المفتاحية :

فضاء - دراما – نسوية – حضور- هوية

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

المقدمة

إن المصطلح الأساسي الذي يقوم عليه هذا البحث هو (الفضاء الدرامي)؛ إذ ستعتمد الباحثة على تعريف آن أوبرسفيلد له، وهو:

" الفضاء الوهمي المشكل إنطلاقًا من النص، سواء أظهر أم لم يظهر على المنصة، وهو يضم الجانب المنصي والجانب الخارج عن المنصة. ومن الممكن تمامًا أن يلعب العرض بهذه المعارضة بأن يجعل ما هو خارج المنصة منصيًا. والفضاء الدرامي لا يتميز بشكل أساسي عن الفضاء الروائي، اللهم إلا أن الفضاء الروئي لا يفترض التمييز "منصي" / "غير منصي" ... حضور/ غياب. " (١)

إن ذلك التعريف يطرح علينا من الأسئلة أكثر مما يجيب، ولعل أهمها التساؤل حول الارتباط بين الخيارات الفنية والأيديولوجية للفنان، والمذاهب الفنية السائدة في عصر بعينه والفضاء الدرامي، وكذلك التساؤل حول طرق صياغة البناء الدرامي، مثل: الصراع، والشخصيات والحوار.. إلخ، وخيارات النص الفنية، مثل اختيار الشعر أو النثر للحوار الدرامي ومدى تأثير ذلك على تشكيل الفضاء. ثم ما هي مستويات الفضاء الدرامي في المكان الخيالي فوق خشبة المسرح، والمكان الخيالي خلف الكواليس ؟! وهل لثنائية (مرئي/ مختفٍ) أو (حاضر/غائب) أثر في تشكيل خطاب النص المسرحي بشكل عام، وتشكيل خطابه حول المرأة، وتحديد خياراته الأيديولوجية والثقافية من موضوع الهوية الأنثوية؟

ولكن على الرغم من ذلك تظل تلك الأسئلة التي يثيرها تعريف " الفضاء الدرامي " المعتمد من قِبَل الباحثة مطروحًا وقابلًا للنقاش، خاصة أن التقسيمات المعطاة من قِبَل النقاد البنيويين - مثل أوبرسفيلد - ترسخ لقواعد ثابتة وعابرة للزمن، وللتحولات الكبرى في حياة المجتمعات؛ مما يجعلها قابلة للتطبيق على أي نص/ عرض مسرحي مهما أختلفت الظروف التاريخية والجغرافية أو الجمالية والفكرية التي أُنتِج في ظلالها العمل المسرحي، وهو ما يجعل من تلك التقسيمات والتصنيفات الأساسية للفضاء قاعدة تتيح طرح أسئلة أكثر تعمقًا حول أثر التحولات التاريخية والاجتماعية في صياغة الفضاء الدرامي.

ولذلك سوف تحاول الباحثة الإجابة عن تلك التساؤلات من خلال مبحثين أساسيين، هما:

المبحث الأول: البناء الدرامي والعلاقات الهرمية بوصفها مرجعية في تشكيل الهوية.

المبحث الثاني: إستراتيجيات بناء الحضور والغياب داخل الفضاء الدرامي.

أولًا - المبحث الأول:

إن الفضاء الدرامي يتشكل من جميع عناصر بناء النص الدرامي التي تشير إليه والتي تقوم بتفعيله وتعنى بتحديده، ومن ثَمَّ تعتمد عليه تلك العناصر، وبالتالي فإن الفضاء الدرامي يمكن النظر إليه بوصفه جامعًا للعالم الدرامي ومنظمًا للعلاقات الرابطة بين عناصره المختلفة بالقدر نفسه الذي تقوم تلك العناصر بتنظيمه وتحديده وتشكيله.

ويمكن لنا أن نكتشف مدى أهمية علاقات الفضاء في تشكيل الهوية من خلال اهتمام مُنَظّرو القرن العشرين المتزايد بالفضاء، وبشكل خاص اهتمام نقاد التيار البنيوي الذين اهتموا بشكل واضح بالفضاء وأثر العلاقات التي تنشأ داخله في تشكيل العمل الفني.

ذلك أننا سنلاحظ وجود علاقة بين الخيارات الفنية والأيديولوجية للفنان والمذاهب الفنية السائدة في عصر بعينه من جهة والفضاء الدرامي وطريقة تشكيله وتنظيمه من جهة أخرى. فكما وضحنا، فإن هناك علاقة واضحة بين القواعد الجمالية والفكرية الحاكمة لعصر ما من جهة وطرق تنظيم الفضاء الدرامي وتحديد العلاقات الرابطة بين العناصر

والأماكن الخيالية الموجودة بالنص من جهة أخرى، وهو ما يرتبط بالضرورة بطرق صياغة البناء الدرامي من حيث الصراع، والشخصيات والحوار.. إلخ وخيارات النص الفنية.

وبالتالي ستحاول الباحثة في هذا المبحث أن تصف عمليات تشكيل الفضاء الدرامي انطلاقًا من دراسة التقنيات الدرامية المختلفة من خلال عناصر تشكيل البناء الدرامي الآتية: الشخصيات، والحوار، والصراع والتقنيات النصية، وذلك بالنصوص محل التحليل، بهدف استكشاف عالم النص وجغرافيته سواء تلك التي نراها فوق خشبة المسرح وتلك التي تمتد إلى خارج ما هو منظور والتي تشكل الفضاء الدرامي للنص الذي تدور فيه أحداث النص الدرامي، وانعكاس جميع تلك العلاقات على العلاقات التراتبية داخل مجتمع النص، وبالتالي دراسة الفروق بين نصوص كاتبات المشرق العربي وكاتبات المغرب العربي، من خلال نموذجي "التميمة" للكاتبة السعودية ملحة عبد الله و "لا شرعية" للكاتبة التونسية سامية العمامي.

ثانيًا - المبحث الثاني:

سوف تعتمد الباحثة في هذا المبحث على تحديد العلاقة بين الفضاء الدرامي والمكان الخيالي، معتمدة على تصنيف غاي ماكاولي **(Gay McAuley)** الذي قدمه في كتابة الفضاء بالعرض الأدائي: صناعة المعنى في المسرح (**Space in Performance: Making Meaning in the Theatre**) ،إذ يعد الأكثر شيوعًا بين النقاد والأكاديميين المهتمين بالفضاء الدرامي والمسرحي؛ وذلك لكونه يمتاز بالبساطة و الدقة والشمول في وصف مستويات الوظائف الفضائية بالمسرح وتصنيفها؛ ذلك أنه يقوم بتصنيف الفضاء إلى خمسة تصنيفات أساسية، هي: الواقع الاجتماعي، والعلاقات المادية/الخيالية، والموقع والخيال، والفضاء النصي والفضاء الموضوعي. وبالرغم من أهمية عرض التصنيف وتحليله، لكننا هنا سوف نكتفي بالتوقف عند الفئة الثالثة في التصنيف "الموقع و الخيال" لارتباطه بموضوع الفصل بشكل مباشر.

" الموقع والخيال
المكان الخيالي على خشبة المسرح
المكان الخيالي في الكواليس
عدم التموضع بجوار الفضاء الأدائي
التموضع بجوار الفضاء الأدائي
الطيف الملاصق/ النائي
عدم وجود جمهور "[٢]

إن تلك الفئة التي يطرحها "ماكاولي" تحدد العلاقات الجغرافية الرابطة بين الأماكن والعناصر الموجودة بالفضاء الدرامي :

وأولها: المكان الخيالي المنصي أو الموجود على خشبة المسرح وهو الذي يتحول - كما سبق أن أشرنا - إلى المكان المسرحي، مثل: المنزل- الشارع – المصنع .. إلخ الموجود على خشبة المسرح، وهو مكان يكتسب هويته من العلاقات الداخلية بين عناصره، مثل: الأثاث - الأكسسوار – الألوان – وصف الإرشادات المسرحية - تعريف الشخصيات الدرامية.

ثانيهما : المكان الخيالي في الكواليس وهو مكان ليس على خشبة المسرح وإن كان قابلًا للتحول لمكان مسرحي، وهو يمتلك حضوره عبر الحوار الدرامي بشكل أساسي.

ويقسم ماكاولي هذا المكان الخيالي الموجود بالكواليس إلى نوعين:

النوع الأول هو الموجود بجوار الفضاء الأدائي، مثل: الحديقة التي لايفصلها عن المنزل غير زجاج االنافذة، أو الغرفة المجاورة المفصولة بباب .. إلخ.

أما النوع الثاني، فهو الأماكن الخيالية غير المتموضعة بجوار الفضاء الأدائي، مثل: المدينة أو منزل الأهل أو السفينة التي تحمل على متنها أحد الشخصيات في عرض البحر .. إلخ.

وإلى جوار ذلك، فإن المواقع والأماكن الخيالية المشكلة للفضاء الدرامي تتدرج من الأكثر التصاقًا بالمكان الخيالي على خشبة المسرح إلى أكثرها ابتعادًا، وكأنها تتدرج " كالطيف "، وهذا التدرج في علاقات القرب والبعد ينطبق على العلاقات البونية بين الشخصيات، كما ينطبق على العلاقات الجغرافية بين الأماكن والمواقع الدرامية.

إن تلك العلاقات الجغرافية للفضاء الدرامي تستبعد فضاء المسرح وصالة المتفرجين من الحضور كجزء منها؛ ذلك أن الفضاء الدرامي لا يمكنه أن يشتمل على فضاء صالة المتفرجين إلا لو تعامل معها بوصفها جزءًا من فضاءه الدرامي، كأن يشير النص صراحة إلى طلب الشخصيات المساعدة من الجمهور أو إعطائهم أوامر أو اقتيادهم بهدف إنجاز مهمة، وبالتالي تحويل المتفرجين إلى مشاركين وتحويل الجمهور إلى جزء من الفضاء الدرامي، أو أن يشير النص صراحة إلى كسر الإيهام الدرامي وتحطيم الحائط الوهمي الفاصل بين الفضاء الدرامي وفضاء المتفرجين الواقعي، وبالتالي يتم تعليق الفضاء الدرامي أو تقويضه أو إزاحته.

وانطلاقًا من ذلك، فإننا سوف نحاول في هذا المبحث الانطلاق من المنصي /غير المنصي والحاضر/ الغائب بوصفها تقسيمات مميزة ومشكلة للفضاء الدرامي، وذلك عبر دراسة آليات بناء الحضور والغياب في الفضاء الدرامي، وما ينتجه ذلك على مستوى المعنى.

المبحث الأول:

البناء الدرامي والعلاقات الهرمية بوصفها مرجعية في تشكيل الهوية

ربما كان من اللازم هنا وضع عدد من التعريفات المفتاحية التي سوف تنطلق منها الباحثة، ولعل أولها وأكثرها أهمية هو البناء الدرامي:

> "الجسم النصي الدرامي المتكامل في حد ذاته، الذي يتألف من عناصر بانية، مرتبة ترتيبًا خاصًا، وطبقًا لقواعد خاصة، ومزاج معين،كي يحدث تأثيرًا معينًا في الجمهور." (٣)

إن هذا التعريف يتبنى التصور الأرسطي للبناء الدرامي، وهو الذي لم يعد قابلًا للتحقق بشكل مطلق، إذ شهد القرن العشرين الكثير من التحولات الكبرى التي أدت إلى تعمد المسرحيين المنتمين لتيار الحداثة وما بعد الحداثة إلى هدم البناء الدرامي الكلاسيكي، ومناهضة أي إمكانية للنمو التصاعدي للأحداث، أو تآلف العلاقات بين المكونات المختلفة للنص، أو ظهور شخصية درامية، أو تخليق حبكة درامية متماسكة أو تشكيل حوار منتج للمعنى .. إلخ.

إن كل ذلك التطور في البنية الدرامية للنص المسرحي وصل مع تجليات ما بعد الحداثية إلى هدم للسرد وتفتيت للبنية الدرامية واختفاء الدراما ذاتها لصالح العرض **(Performance)**، إذ أدت النزعات لمناهضة القصص الكبرى، والميل لتفتيت الكليات، وإبراز الاختلاف، والتخلي عن المرجعية الواحدة أو المركز لصالح التعددية والتوزع والانفتاح والفوضى إلى تنحية القصدية أو وجود غاية لصالح اللعب، وأن يختفي النظام لصالح الصدفة، ففي مقابل الحتمية تحل اللاحتمية ... إلخ (٤).

وبالتالي، تصبح محاولة تحليل البناء الدرامي أقرب إلى محاولة استكشاف لفضاء العرض الذي يشكل النص أحد عناصره، والذي ترتبط عناصر تشكيله فيما بينها بـ"سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تقدم بقدر عالٍ من الدقة "[٥].

ربما يصعب العثور على نصوص عربية وبالتحديد لكاتبات عربيات قائمة على تقنيات ما بعد حداثية؛ إذ لم يزل الوضع المعرفي للمجتمعات العربية في معظمه يناضل لاستكمال المشروع الحداثي العربي، بالإضافة إلى أن طبيعة الفضاء الدرامي الناتج عن حضور /غياب / تفتت البنية الدرامية يبرز حضور رؤية المجتمع لذاته ووعيه، وبالتالي الطرق التي يرى بها وضع المرأة وهويتها، إذ تتجسد تلك الرؤية في صورة تقنيات لتشكيل الفضاء الدرامي للنص، إذ يتحدد بناءً على ذلك كله موقع المرأة داخل البنية التراتبية الهرمية بالنص المسرحي.

وسنجد ذلك جليًا في انتماء نصوص الكاتبات محل الدراسة إلى تيار الحداثة وتقنياته، ولكن الباحثة سوف تتجه نحو تبني تعريف معجم الصطلحات الدرامية بوصفه يوفر تحديدًا واضحًا ومبسطًا لجميع العناصر التي تبني الدراما كوحدات تشكيلية وخطابية، وذلك عبر تحليل عناصر البناء الدرامي، متمثلة في العناوين الآتية:

أولاً - اللغة والبناء الدرامي.

ثانيًا - التقنيات النصية والفضاء.

ثالثًا - الشخصيات وتشكيل الفضاء.

رابعًا - الحوار وعمليات تحديد الفضاء.

خامسًا - الصراع والعلاقات الهرمية.

وسوف تُحَلِّلُ تلك العناصر البنائية من خلال دراسة نصين، أولهما نص سعودي بعنوان "التميمة"، وثانيهما نص تونسي بعنوان "لا شرعية". وقد اختارت الباحثة النصين لوجود مجموعة من السمات المشتركة فيما بينهما على مستوى بنية شبكة العلاقات من ناحية أولى، ومن ناحية أخرى لما يمتاز به كل نص منهما من سمات على مستوى البناء الدرامي، تعود أصولها لتيار الحداثة الفني في الغرب، هذا بالإضافة لكونهما يعبران عن نماذج متقابلة لنصوص المشرق العربي والمغرب العربي كما أشرنا في المقدمة.

وعليه سوف تحاول الباحثة دراسة عمليات تشكيل الفضاء الدرامي وما يرتبط بها من تشكيل للهوية الأنثوية من خلال النصين.

وكبداية، فإننا سوف نعرض ملخصًا للنصين:

أول النصوص التي سوف نحللها هنا هو نص "التميمة" للكاتبة السعودية ملحة عبد الله، وهو الذي يدور حول شخصيتي الابنة والأم اللتين يقبعان في منزل /قارب/عربة قطار متهالك في انتظار شروق شمس مؤجلة طوال الوقت، وبين الحين والآخر يدخل حارس القطار، ثم يتصاعد هذا الحدث الدرامي مع تداعي المنزل، إذ تحاول الأم المحافظة على المكان بإلقاء تميمة (تعويذة) المرة تلو المرة، قبلما تنهار في النهاية وتسقط ميتة، فتحاول الابنة البحث عن الحارس الذي تكتشف موته وتكتشف كونه أبيها، وبينما هي في حالة شعور بالضياع واقتراب النهاية تشرق الشمس وتتداعى الحوائط لينتهي النص باختفاء المنزل وظهور المروج الخضراء وأبنية المدينة.

أما النص الثاني الذي سوف نتناوله بالتحليل فهو نص "لا شرعية" للكاتبة التونسية سامية العمامي، وهو الذي يتناول العلاقة بين " نرجس" مديرة الأعمال التي تنتشل " نورس" من الفقر والتشرد و اليتم، وتحولها إلى مغنية شهيرة، وفي المقابل نزوع " نورس" إلى تدمير كل ذلك لصالح قصة حب مجهضة وانتظار رجل هارب، لينتهي بهم الأمر وقد

جُنَّتْ "نورس" وأصبحت حبيسة المنزل، بينما تتحول نرجس لسجانتها.

من المؤكد أن الملخص الذي قدمته الباحثة للنصين لن يكفي لنقل ذلك التدفق الهائل للدوال والتفاصيل والتقنيات التي تشكل النصين وبنيتهما.

أولًا - اللغة والبناء الدرامي:

سنجد ميلًا واضحًا في نص "التميمة" نحو تصنيع لغة مغلقة تميل لتقليص إمكانيات تحقيق عمليات التواصل الدلالي بسهولة ويسر بين المتلقي والعمل، إذ يتراجع دور اللغة المنطوقة بوصفها قناة للتواصل ونقل المعلومات، لصالح سيادة لغة شاعرية مليئة بالألعاب البلاغية التي تدور في حلقات وتتصاعد بلا نهاية كما لو كانت شاعرية اللغة هدفًا في حد ذاته. كذلك يمكن أن نرصد ذلك الدور السلبي للغة بوصفها قناة تواصل في نص "التميمة" من خلال الأدوار التي تقوم بها في تحديد الفضاء الدرامي، إذ تتابع بلا ضابط عمليات وصف "المكان الخيالي على خشبة المسرح " بالكثير من الأوصاف المتناقضة، فيُقَدَّمُ على أنه متحرك أحيانًا وثابت أحيانًا أخرى، كما يقدم أحيانًا على أنه سفينة وأحيانًا على أنه منزل، ويتزامن مع ذلك التآكل في أدوار اللغة الخبرية تآكلًا موازيًا في أفعال الكلام، إذ تتراجع كذلك أفعال الكلام في مقابل الكلام الخبري غير متحقق الوظائف.

أما على مستوى البناء الدرامي للنص، فيمكن ملاحظة تلك الثنائية الأساسية التي يقيمها النص بين المذكر والمؤنث، فالذكر/ الأب يحتل موقعًا بارزًا في الصراع بين الأم المدافعة عن الإبقاء والمحافظة على المنزل وما يمثله ذلك من وضعية مغلقة للفضاء، في مقابل جنوح الابنة إلى الخروج للعالم الخارجي المفتوح، كما يقوم بدور أساسي في تشكيل الفضاء الدرامي للعمل، فالنساء لهما الداخل / المغلق في مقابل الخارج / المفتوح للرجل، ويتم التأكيد على ذلك الفارق بين الرجل والمرأة والفضاء المتاح لكل منهما على مدار النص، وهو ما ينعكس على عمليات توزيع الأدوار بين الشخصيات الدرامية - إن جاز لنا وصفها بالشخصيات - مع هذا القدر من التجريد، كما ينعكس كذلك على الحوار الذي يعكس حالة العزلة والانفصال.

وبالمقابل فإن نص "لا شرعية" يميل إلى بناء لغة متعددة الأصوات بالرغم من استخدامه العامية، إذ يستخدم النص عددًا من التقنيات، لعل أهمها استخدامه تقنية كسر الإيهام البرشتي، وكذلك اللجوء إلى الراوي / الممثلات في كل مشهد تقريبًا، إما لسرد أجزاء من عالم الشخصيات التي لا تُقَدَّم داخل المشاهد، أو لتحليل موقف الشخصيات من المشهد والتعليق عليه، وتستكمل الكاتبة تلك التقنية بعملية تفتيت للتتابع الزمني الطبيعي وتحويل النص لشذرات متقاطعة زمنيًا، إذ يبدأ النص بمشهد لنورس ونرجس الحبيستين، ثم يقفز لثلاثين عامًا قبل ذلك التاريخ في ذروة مجد نورس .. إلخ ، ومن خلال ذلك يحطم النص أية إمكانية لنمو دراما تقليدية إذ يؤكد حالة المسرحة طوال الوقت من ناحية وتفتيت إمكانيات نمو تسلسل زمني لبناء النص من ناحية أخرى. وعبر تلك التقنيات، فإن النص يقوم بتخليق تعددية صوتية ومستويات حكائية مختلفة، إذ يتحول الذكر فيها من طرف في الصراع إلى موضوع للصراع، وبالتالي فإن علاقات الفضاء بين الداخل والخارج تتراجع في النص لصالح مستويات فضائية أكثر تعددًا، وإن ظلت حاضرة بالنص.

بالعودة لنص "التميمة" فإن الثنائية الفضائية (داخل/خارج) تبدو شديدة الحضور والبروز كما يتضح من المقتطف الآتي:

"الأم: لا يعلم أحد طريقنا سواه فهو الوحيد الذي يحمل بطاقة المكان .
الابنة: إنها ورقه الشيطان .. لما تتركيه يحملها بمفرده؟
الأم: إذا ترغبين أن نحملها نحن الاثنين؟ سنه القانون أن يحملها هو ..هو دوننا
الابنة: لأن فيها حياتنا أو هلاكنا ." (٦)

إن الرجل/ الأب يمتلك وحده سلطة المعرفة والهيمنة على المكان، وذلك طبقًا لقواعد أو قانون يتيح للرجل فحسب امتلاك تلك السلطات التي توصف على لسان الابنة بأنها تحدد حياتهم وهلاكهم، وبالتالي فإن الهوية المعتمدة على النوع الاجتماعي للجنس – الجندر- تبدو حاضرة ومتداخلة بوصفها عنصرًا تأسيسيًا في صياغة قواعد الصراع الدرامي وتحديد السلطات والقدرات لدى كل طرف من أطراف الصراع، فيصبح - في النهاية - الفضاء الدرامي مُهَيْمَنًا عليه من قِبَل السلطة الأبوية، حتى وإن كانت غائبة أو غير فاعلة في تشكيل الصراع معظم الوقت. فالعالم الدرامي المغلق الذي تُحْتَجَزُ فيه الابنة يظل غير قابل للتجاوز حتى يموت الأب فجأة، ومن قبله الأم بوصفها حاملة تلك السلطات ومحافظة عليها، ولكن وفي المقابل، فإن نص " لا شرعية" يطرح نموذجًا مغايرًا لذلك النموذج.

"نرجس : نبهت عليك.
الباب ما تحلوش ! صوتك ما تهزوش!
هلكت كل شي وفسدت كل شي.
حاجة موش جديدة عليك، طول عمرك هكة.
كل ماتلقى حاجة تفسدها ببهامتك وقلة خيرك.
خطرت على بالك و إنت خارجة تترشق تورّي في شلافطك الهابية ؟
خممت في الإحراج إللي تنجم تسببهولي ؟
آش مخرجك لبرة ؟ أهوكة شافوك وعقلوك.
وعدك بيهم جاو كركروك من وذنيك كالبهيمة.
نورس : لون السماء نسيتها،
من نهارة إللي جبتني، حطيتني هوني،
و سكرت عليّ البيبان والشبابك
تمشي تغيب بالنهار بالنهارين و تخليني وحدي.
عمري ما حطيت ساقي لبرّة. ." (٧)

إن نرجس هنا هي من تمتلك السلطة وتمارس الهيمنة على المكان الخيالي الداخلي والخارجي، فالرجل غير مسموح له بالوجود داخل فضاء المنزل، ولكن يظل هناك بالرغم من ذلك حضورٌ قويٌ للمجتمع الذكوري، فالعالم الذكوري لم يزل يمارس سيطرته وتهديده للمرأة في الخارج، بل إن نرجس تقوم فيه بممارسة علميات القمع والاحتجاز لنورس مع خِلَال الخطاب الذكوري المهيمن، ومن هنا تبرز هيمنة الخطاب الأبوي على الرغم من غياب الذكر، فنورس محتجزة تمامًا مثل الابنة في نص "التميمة".

لعل تلك المداخل للنصين يمكن أن توفر تصورًا مبدئيًا عن عمليات بناء الشخصيات وعلاقاتها بالفضاء، وذلك بوصفه مدخلًا لتفهم الفوارق التي تفصل بين كاتبات المشرق وكاتبات المغرب العربي في تشكيل الهوية الأنثوية في الفضاء الدرامي.

ثانيًا - التقنيات النصية والفضاء:

بداية يمكننا أن نرصد السمات التأسيسية للنصين التي تحدد التوجهات الإيديولوجية والمنطلقات الفكرية والفلسفية التي ظهرت فيهما.

فنجد في نص "التميمة" أننا أمام نص يبدو شديد الميل نحو تقديم عالم أقرب ما يكون لعالم الأحلام وبنيته الرمزية؛ وهو ما يجعل من النص حاملًا الكثير من السمات المميزة للنصوص السيريالية التي تتشكل بنيتها من مجموعة السمات:

" في أبسط أشكالها [...] بأنها الأمور المدهشة بالقياس إلى الواقع. ففي العادة ما يتم تعيين دورًا بنيويًا هامًا لهذه اللأمور المدهشة بالعمل الذي تظهر فيه "(٨). ولعل ذلك ما

ينتهجه النص بشكل واضح، من جهة الميل المستمر إلى بناء شبكة علاقات شديدة الهشاشة يتم تحطيمها المرة تلو المرة عبر تشويه العالم ونزع ذلك الاستقرار الدلالي – النسبي- الذي يمتاز به العالم الواقعي، فالمنزل الذي يشغل الفضاء والذي تتم الإشارة إليه بشكل تفصيلي في الإرشادات الوصفية الافتتاحية للنص تتعامل معه الشخصيات في معظم الوقت على أنه عربة قطار وفي أحيان أخرى يُوصَف بأنه قارب .. إلخ، بالشكل الذي تتحطم معه المقاييس الواقعية المرة تلو المرة إلى الحد الذي يصل فيه النص إلى درجة وصف مشهد سيريالي مكتمل (قفز الحوت الصغير داخل المنزل وذبحه)، ولكن ذلك الحضور القوي للسمات السريالية لا يعكس التزام الكاتبة بالتقنيات المعتمدة من المدرسة السريالية مثل الكتابة الآلية، أو مزج الواقعي بالخيالي .. إلخ، بل يعكس الاقتراب بشكل أكبر من السمات العامة للتيارات المسرحية الحداثية التي تمثل التقنيات السريالية جزءًا أساسيًا في تكوينها.

أما بالنسبة لنص "لا شرعية" للكاتبة سامية العمامي، فإننا نجد حضورًا كبيرًا للتقنيات البرشتية – كما سبقت الإشارة – ، وهي تقنيًا تستهدف هي الأخرى تحطيم السمات الواقعية للمسرح التقليدي عبر دفع المتفرجين إلى " تغيير موقفهم إلى موقف متسائل ونقدي عن طريق التأكيد المستمر على خيالية المشروع المسرحي " (٩)، وهو الموقف النقدي الذي يجد سبيله طوال الوقت في النص عبر تحطيم التقدم الزمني للحدث وتشظيته من ناحية، وعبر القضاء على حضور الشخصية الدرامية لصالح حضورها كقناع من ناحية أخرى. ولكن النص هنا وبالرغم من ذلك التتبع الجزئي لتقنيات ملحمية، فإنه لا يتبنى الموقف السياسي التقليدي للمسرح الملحمي، بل يقترب وعبر تقنيات التشظية من تبنٍ نسوي ذي صبغة سياسية، لكنه في النهاية يظل مختلفًا عن التوجهات التي يقدمها المسرح الملحمي.

ثالثًا - الشخصيات وتشكيل الفضاء:

كما يتضح من تحليلنا للمداخل المدرسية والتقنية للنصين أن النصين يعتمدان بشكل واضح على بعض التقنيات والتوجهات الفنية للحداثة في المسرح الغربي من خلال اعتمادهم على بعض التقنيات السيريالية والمسرح الملحمي، وهو ما ينعكس بوضوح على بنية الشخصيات؛ إذ تختفي منها السمات التقليدية للشخصية الواقعية التي تتجلى في الدرامات الواقعية والرومانسية لتحل محلها سمات الشخصيات الورقية التي تميز الدراما الحداثية بشكل عام. ولعل ذلك ما يمكن أن يتجلى بشكل عام في تفتت السمات المميزة للشخصيات، فنجد أن الشخصيات النسائية في النصين تختفي منها سمات التفرد "التي تحدد فروقًا قد تدل على الشخصية الفردية كما في المسرح البرجوازي [...] والتي قد تشير أيضًا إلى الدخول في سياق تاريخي سوسيولوجي" (١٠).

ويمكن أن نجد ذلك حاضرًا بقوة في نص **"التميمة"**، من خلال الشخصيتين الأساسيتين، إذ يتم تعريفهم بأدوارهم داخل مؤسسة الأسرة (الأم - الابنة). وهو ما يعني على مستوى أول أن النص يُقَدَّم لعالم تكتسب فيه المرأة هويتها من خلال مؤسسة الأسرة التي تخضع – بحسب النص- لهيمنة أبوية، بينما لا تمتلك النساء هويات متمايزة. وعلى مستوى ثانٍ فإن ذلك التحديد الوظيفي للشخصيات النسائية يكتسب قيمة أكبر عبر مقابلته لشخصية عامل القطار الذي لا يكتفي النص بتعريفه بوصفه ذكرًا أو تعريفه بوصفه أبًا، لكنه يحدد له هوية وظيفيه غير مرتبطة بمؤسسة الأسرة. وعلى مستوى ثالث، فإن أسماء الشخصيات بأسرها تشير إلى علاقات الفضاء بصورة أكثر عمقًا، فتعريف النساء بوصفهن أعضاءً بمؤسسة الأسرة يحيل بشكل مباشر إلى المنزل/القطار (الفضاء الدرامي)، بينما تشير هوية عامل/حارس القطار إلى علاقته المزدوجة بفضاء النص وفضاء ما خلف الكواليس. وعلى مستوى أخير، فإن ذلك التقسيم القائم على نفي أسماء الشخصيات يسهم بشكل واضح في تفريغ النص من أي عملية تحديد سوسيولوجي أو تاريخي يسهم في دعم

الملامح الواقعية للشخصيات.

أما بالنسبة لنص "لا شرعية"، فإن عمليات تفتيت الشخصيات لا تنطلق من نزع هويات الشخصيات كما في نص "التميمة" وتحويلهم إلى أدوار، بل على العكس فالشخصيات حاضرة بوصفها ذواتًا تمتلك تواريخ وخلفيات اجتماعية وسمات فردية نفسية / فسيولوجية مميزة، في حين أن الذكر الوحيد الذي يظهر بالدراما غائب بجسده بالرغم من حضوره القوي على الفضاء الدرامي، إذ يتحول دوره بوصفه ذكرًا فاعلًا إلى معارض لرغبة شخصية نرجس، وهو ما يتم تأكيده عبر تعريفه تقريبًا طوال النص باسم "روميو" من قِبَل شخصية نرجس بهدف التحقير وحصر دوره وموقعه داخل العالم. ولكن، وعلى مستوى ثان، فإن الشخصيات يتم نزع رسوخها وواقعيتها عبر عمليات كسر الإيهام الكثيرة والمستمرة التي تخلق مستوى آخر، وهو مستوى الممثلات اللواتي يحضرن في مواجهة المتفرجين، واللواتي يمتلكن وعيًا خاصًا بهن، وتعليقات على الشخصيات اللواتي يؤدينها، وبذا تفقد الشخصيات أي سمة من سمات التفرد التي يملكنها بعد تحويلهن إلى أدوار كما هو الحال في المسرح البرجوازي، إذ تتحطم الواقعية مُحَطِّمَةً معها هي الأخرى السمات التاريخية والسيسيولوجية المميزة لعالم النص الذي يتآكل ويتحول من عالم إلى ظلال خافته تكتسب قيمتها من حالة استعادتها مسرحيًا.

هذا، وينطلق نص **"التميمة"** نحو تعريف الشخصية الأنثوية عبر دورها، إذ يُؤَسَّسُ النص في بناء أزمته الأساسية والمتعلقة على رغبة الابنة في الانفلات من التآكل الذي يصيب المنزل والصورة المفزعة التي تقدمها الأم للعالم خارج المنزل.

" الابنة: ألا تعلمين يا أمي إذا كان الرسول اقترب من هنا أم لا ؟
" تحاول فتح النافذة .. تصرخ الأم في هلع "
الأم: قلت لا تفتحينها فالحيات والعقارب والثعابين تنتظر أن يفتح أحدٌ هذا الشباك لتتدفق كالسيل المنهمر على هذا المكان .
" تأخذها من يدها وتدفعها بعيدا "
الابنة: "تجلس في ضجر" أوف .. ألا تعلمين يا أمي إن كان الرسول يقترب أم لا ؟
الأم: نحن نقترب منه وهو يبتعد عنا .. ولكن يجب أن نلتقي ." (١١)

إن ذلك الصراع المتعلق بموقف كل شخصية من الشخصيات في نص **"التميمة"** يسهم بشكل مباشر في تشكيل الفضاء الدرامي الخاص بالنص، إذ تحرص الأم وحارس القطار على غلق الفضاء وتحديده في ثنائية (خطر/ آمن)، وبهذا تؤكد شخصية الأم طوال الوقت تلك الثنائية عبر تخليقها لصورة الفضاء العام والمفتوح /المهدد والقاتل. وفي المقابل فإنها تحاول الحفاظ طوال الوقت على الفضاء الداخلي المتداعي وحمايته وتدعيمه عبر نثر المعلومات والطقس الذي تقوم به لحماية المكان من الانهيار والذي يؤدي فشله إلى انهيار المكان وموتها وموت الحارس مجازًا (١٢) عن انهيار مؤسسة الأسرة، ليقوم الفضاء الداخلي بالنص بوظيفة مجازية عن مؤسسة الأسرة، وهو ما يعني أن تلك الشخصيات صارت مرتبطة بالمنزل (الفضاء الداخلي/ فضاء الأسرة / المكان الخيالي المنصي) ومرادفة له. لكن اكتمال ذلك الدور المجازي لا يتحقق إلا في نهاية المسرحية، حين تكتشف شخصية الابنة والمتلقي في الوقت ذاته وجود الفضاء الخارجي ومناقضته لجميع المعلومات التي يتم تقديمها عنه عبر الشخصيات على مدار النص، ليصير تقدم الابنة إلى ذلك الفضاء المفتوح بمثابة نفي وتكذيب لكل ما قدمته الشخصيات من معلومات عن المكان و الزمان، إذ يكشف ذلك المشهد الأخير عن أن كل ما قالته الأم من معلومات بهدف تشكيل خطاب سلبي حول العالم الخارجي هو أمر مناقض لخطاب النص المعارض لربط المرأة بالفضاء الداخلي

ومنح الرجال الفضاء الخارجي. وبالتالي يتضح موقف النص المناهض للخطاب الذكوري القائم على الفصل بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي بناءً على النوع الاجتماعي /الجندر.

أما بالنسبة لنص "لا شرعية"، فإن النص ينطلق من تصور يحمل الكثير من مشاعر القلق تجاه علاقات الأسرة. فعلى عكس نص "التميمة"، فإن الشخصيات هنا ترتبط بتواريخ سلبية عن الأسرة. فنجد أن شخصية "نورس" لقيطة بلا أسرة تعاني من أزمة فقدان الأسرة طوال الوقت، وهو ما يجعلها مرتبطة بنرجس التي تعاني هي الأخرى من أزمة نتيجة تفكك أسرتها في فترة مبكرة.

"نورس : نعرفك تحبّني، إللي تعمللي فيه الكلّ لمصلحتي.
أما ماصابك تسمع الصوت إللي يخرج مني و أنا معاه، ما صابك
تشوف عينيه، أرض واسعة خضراء منبتة ورد وعباد وصغار، وجه
أمّي، حتى أمّي وبابا نشوفهم في عينيه، متعانقين يخزرولي من
بعيد يتبسمولي يشاورولي .يشدّني من يدّي، يرجعني من سرحتي،
بيديه يلمّ طروفي المفرتة، ينفض عليهم الخوف و الغبرة، ينحيلي
سنين الشياح و الضيعة و القهرة، و بشفايفو ينحتني يشكلني
و ينفخ في الرّوح." (١٣)

إن الرجل هنا يتحول بالنسبة لنورس من صورة (القمع / الأسرة) إلى تعويض عن غياب الأسرة؛ فيصير الرجل (الأمان/الأسرة). إن موقف النص من الرجل لا ينفي تلك المرجعية الأساسية التي يقوم عليها موقف نورس ونرجس، والمرتبط بسيادة النظام الأبوي الذي تكتسب فيه المرأة هويتها من شبكة العلاقات الاجتماعية التي تحتل الأسرة مركزها، ففقد الرجل/الأب/ الأسرة في عالم كل من نرجس ونورس يدفعهم إلى البحث عن بديل، هذا البديل يتجسد في وضعية نورس في صورة الرجل الذي يمارس معها أدوار الأب/الأسرة حيث الحماية، كذلك يحل في صورة الرجل كشريك جنسي مهيمن.

وفي مقابل حضور تلك الصورة الأبوية للرجل، فإن نرجس تناضل ضد الرجل عبر احتلال موقعه. فهي تناضل طوال النص للسيطرة وامتلاك نورس لدرجة قتل الرجل/ روميو واحتجاز نورس وتخديرها، إذ تحاول أن تحل محل الرجل في علاقتها بنورس، - وهو ما يعكس وجود نزوع مثلي- لكن مثل تلك العلاقة لا تكتمل أبدًا إلا على المستوى الرمزي، إذ تظل العلاقة بين نرجس ونورس مقتصرة على القمع الجنسي لنورس عبر احتجازها. كذلك فإن عالم نرجس ونورس غير مكتمل، فتقوم أحيانًا الممثلة / الراوية باستكمال بعض نواقصه وسد ثغراته، وأحيانًا أخرى بالمساهمة في توسعة ثغراته وتأكيد عدم إمكانية الاكتمال والتواصل بين الشخصيات وعالمها.

ولعل ذلك التمزق وعدم الإكتمال والفقد هو ما يمزق الفضاء الدرامي الخاص بالنص. فبالرغم من تنقل الشخصيات بين الفضاء المفتوح والمغلق للمدينة طوال الوقت؛ فإن فضاء منزل الأهل المغلق الأبواب والشبابيك يظل هو الأكثر حضورًا، لا بمنطق نص "التميمة"، ولكن بوصفه مجالًا للاختباء والتخفي واللجوء إلى الفضاء المغلق هروبًا من الفضاء المفتوح الذي يشكل لنرجس فضاء الرجل الذي ينازعها نورس، والذي يمثل لنورس فضاء التشرد والخطر والافتقاد.

إن الشخصيتين النسائيتين في نص "لا شرعية" يقومان بعدة وظائف. فهما في المستوى الأول شخصيتا نرجس ونورس، وفي المستوى الثاني : الراويتان، وفي المستوى الثالث هما الممثلتان اللتان تظهران في نهاية العرض باسميهما وشخصيتيهما الواقعية، فنرجس ونورس تتحولان من شخصيات درامية إلى مؤديات لأدوار مجازية عن النساء في

ظل تخلخل الأسرة .

في المجمل، فإن الشخصيات النسائية بالنصين تمثل الأسرة بالنسبة لهما أزمة ومصدر قلق. ولكن الفارق أن كل نص تتخذ فيه الأسرة موقعًا مختلفًا، وبالتالي تختلف دلالة الفضاء الداخلي والخارجي بين النصين.

رابعًا - الحوار وعمليات تحديد الفضاء:

يقوم الحوار في النصوص الدرامية بعدد من الأدوار، وهي "تحديد الشخصية والمكان والفعل، ويبني الحوار، في شكله الأكثر شيوعًا، بنظام الدور Turn-taking. أي أن الشخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم." (١٤).

وبالتأكيد فإن طبيعة استخدام الحوار وطرق إدارته يمكن أن تمثل مدخلًا آخر لفهم كيفية قيام الحوار بتلك الأدوار الأساسية التي يفترض فيه القيام بها، كما يرصد الفيلسوف اللغوي **بول جرايس** (*) أربعة ظروف أساسية مرتبطة بالحوار ذي المعنى.

أولها كمية المعلومات التي يقوم بنقلها ولكن دون إفراط أو تقطير، وثانيها المتعلق بطابع تلك المعلومات (صادقة/كاذبة) أو كلام بدون معلومات كافية، وثالثها متعلق بالعلاقة بموضوع الحوار، وآخرها المتعلق بطريقة التلفظ والوضوح والدقة (١٥).

وبالتأكيد فإن أي اختراق لتلك المعايير يمكن أن ينقلنا من حوار قائم على التواصل إلى حوار غير منتج للمعنى، أو كاشف لانعدام التواصل أو حتى مناهض لطبيعة الحوار الواقعي الذي يلتزم في العادة بهذه المعايير.

ويمكننا أن ننطلق من الحوار الافتتاحي لنص "التميمة" بوصفه نموذجًا لعمليات بناء الحوار في النص والأدوار التي يمكن أن يقوم بها في تحديد الهوية الجنسية والفضاء المكاني.

"الأم : لحظات وينتهي كل شيء
الابنة: سيتهاوى لا محالة
الأم: كل من كان يلتف حوله أبتعد عنه
الابنة: لقد سيطرت القراد عليه
الأم: لكل بداية نهاية
الابنة: حتى تلك الدعامات تفتت لحائها
الأم: كان رجلا طيبا
الابنة: يقولون أن مياه الأمطار تسارع بالقضاء عليه
الأم: عله يشفى مما به
الابنة: هل تعتقدين أن ذلك بسبب المرض
الأم: لا يعلم أحد هل هذا في صالحنا أم لا" (١٦)

على مستوى الأدوار يمكننا رصد الأدوار الأساسية للحوار في نص "التميمة"، إذ يحدد الحوار منذ البداية وضعية المكان الداخلي/ المنزل المتداعي، كما يقدم لحالة الضغط التي يمارسها الفضاء الخارجي / المفتوح على ذلك الفضاء وكيف يسهم بشكل مباشر في تفتيت ذلك الفضاء الداخلي وتدميره المحتوم حسب الحوار. كذلك يقوم الحوار بتحديد الشخصيات وموقفها من الفضاء، ففي حين يرتكز اهتمام الابنه منذ البداية على الفضاء المتداعي، نجد أن الأم تقوم بشكل مواز بالحديث عن رجل يتداعى في المقابل، وهو مايعكس طبيعة الشخصيات وعلاقاتها بالعالم من ناحية، كما يحدد من ناحية أخرى طبيعة الصراع الذي سوف يرتكز عليه النص.

أما في نص "لا شرعية"، فإن الحوار يمتلك مجموعة من المستويات الأكثر تنوعًا. فهناك الحوار بين الشخصيات، وهناك الحوار بين الراويات والجمهور. وفي حين أن الأول يحدد المكان والفعل والشخصية، فإن الحوار بين الراويات والجمهور يتخذ دوره في تحديد مكان بديل وزمن وفعل وشخصيات بديلة. فعلى المستوى الأول نحن أمام نرجس ونورس في حياة مديدة متشظية، بينما على المستوى الثاني نحن أمام راويات يعدن علينا إنتاج حياة متخيلة ويحددن أنفسهن بوصفهن ممثلان ويحددن حضور المتلقي بوصفه متفرجًا ويعيدن صياغة الفضاء الدرامي من خلال ضم فضاء المسرح إليه وتحويل مكان المتفرجين المفترض إلى جزء منه، وذلك إلى جانب قيام الحوار بأدواره التقليدية.

"تورس: تسمع ؟
نرجس: ما نسمعش طرشة
نورس: حلّ الباب خّليني نخرج!
نرجس: كي تموت!
نورس: الناس هابلة علي يحبوني نخرجلهم
تسمع في التصفيق و التصفير ؟
نرجس: هاذاكة صوت بابورك إللّي زفر
أنزع صباطك ويزي مالهترة" (١٧)

كما يبدو من الحوار السابق، فإن الصراع بين الشخصيتين يحيل إلى علاقات فضاء بين الخارج والداخل، إذ يتحدد موقف كل شخصية من الشخصيتين من الخارج والداخل، ويحدد طبيعة كل شخصية منهما وموقعها بالفضاء الدرامي والحدث.

أما على مستوى الظروف الأساسية المرتبطة بالحوار التي وضعها الفيلسوف اللغوي بول جرايس وهي "كمية المعلومات، وطابع المعلومات (صادقة/كاذبة)، والعلاقة بموضوع الحوار وطريقة التلفظ والوضوح والدقة " :

١- كمية المعلومات:

يمكن أن نعثر في نص "التميمة" على كمٍ ليس باليسير من المعلومات المتعلقة بالمنزل وطبيعة الضغوط التي يتعرض لها وتسهم في تدميره (الأمراض/القراد/ تَلَف الأعمدة)، في حين أن الحوار في المقابل يقوم بإعطاء كميات شحيحة من المعلومات التي يقدمها حول الرجل الذي يسعى النص لتخليق علاقة مجازية بينه وبين المنزل.

وفي المقابل، ففي نص "لا شرعية" يظل الحوار فاعلًا أساسيًا في تقديم المعلومات المتعلقة بالفضاء وموقع الشخصيات منه (راوٍ/شخصية).

٢- طابع المعلومات:

يمكن أن نجد في نص التميمة مجموعة من المعلومات التي يدعمها وصف المنزل بالإرشادات المسرحية الافتتاحية، وبالتالي فإنه يمكن وصفها بالصادقة إلى حين تتناقض بعض المعلومات المتعلقة بالفضاء الخارجي غير المرئي مع تلك المعلومات التي تقدمها الشخصيات حوله كما في المثال السابق.

وفي المقابل، فإن المعلومات التي تقدمها نرجس ونورس – بالمثال الخاص بنص "لا شرعية" - تظل مرتبطة بتصوراتهما الخاصة للعالم، وتظل موضع قبول محفوف بقدر من الشك نتيجة تعدد مستويات بناء الشخصيات (شخصيات/ راويات/ ممثلات)، وكذلك تشظي الزمان والمكان. ولعل النموذج على ذلك التصور الذي تقدمه شخصية "نرجس" حول المكان الخيالي بالكواليس /الشارع في مقابل التصور الذي تقدمه شخصية " نورس ".

٣- العلاقة بموضوع الحوار:

على مستوى العلاقة بالموضوع، فإن الحوار في مسرحية "التميمة" يخترق عملية بناء حوار منتج حول موضوع محدد كما يظهر في المقتطف السابق من النص، حيث يبدو عدم التواصل وانغلاق كل شخصية على ذاتها وموضوعها، وهو ما يشكل نموذج لطبيعة عمليات إدارة الحوار في نص "التميمة"، إذ تؤكد طبيعة الحوار تقطع السبل وفقدان اللغة لمعناها وقدراتها التواصلية بين الأم والابنة فيما بينهما من ناحية، وبين النص والمتلقي من ناحية أخرى كما سبق أن أشرنا في بداية المبحث.

أما في مسرحية "لا شرعية"، فإن الحوار ينقسم بين مستوين كما سبقت الإشارة. فنجد المستوى الأول المتعلق بتبادل الحوار بين شخصيتي "نرجي" و"نورس" يميل فيه الحوار إلى تبني علاقات الحوار كما في الدراما الواقعية، حيث تتواصل الشخصيات مع بعضها بعضًا دون وجود قطيعة أو أزمة في التواصل أو انغلاق أي شخصية على عالمها الخاص.

أما على المستوى الثاني الخاص بالراويات، فإن الحوار التقليدي يتحطم لصالح وجود سارد مهيمن على الفضاء في مقابل تحويل المتفرجين إلى متلقين سلبيين تستهدفهم الراويتان بهدف تحفيزهم للمشاركة، لكن دون دفعهم بشكل مباشر إلى الدخول في حوار حول الموضوعات التي يتناولانها، وهنا يفقد الحوار أحد أهم سماته التي سبق لنا أن ذكرناها، وهي تبادلية المواقع بين المتحاورين، حيث تسيطر الراوية على الفضاء، ولكن حتى في ظل ذلك التراجع للحوار، فإن علاقة منطوق الشخصيات/الرواة بالموضوع تظل حية وقوية.

٤- طريقة التلفظ والوضوح والدقة:

يتجه نص "التميمة" نحو تبني الفصحى بشكل أساسي لتصنيع العالم الدرامي، وهو ما يمكن أن يكشف عن طبيعة التوجه الخاص بالنص نحو التخلص من اللهجة العامية وقوانين تلفظها لصالح اللغة الفصحي وجماليتها وطرق تلفظها.

ولكن على النقيض من ذلك يقف نص "لا شرعية" الذي يتخذ من العامية التونسية لغته المعتمدة؛ إذ يندفع النص إلى التواصل مع المتلقي بشكل مباشر، وهو ما يتجلى بشكل واضح في حديث الراويات الموجه للمتلقين.

ويمكن أن نشير من خلال دراسة الحوار -بالنصين محل الدراسة - إلى أن موقف كل نص منهما من المتلقي يتجلى وينكشف من خلال عملية بناء الحوار في كل منهما. فالنص الأول "التميمة" يلجأ إلى التفتيت والإبهام والانفصال عن المتلقي، بينما يلجأ النص الثاني "لا شرعية" إلى الانخراط في الواقع والتعاطي معه ومع لغته، ويحاول اختراقه و التماهي معه.

خامسًا - الصراع والعلاقات الهرمية:

تتشكل شبكة العلاقات داخل النص حسب التوجهات البنيوية منذ بروب ونهاية بجريماس من مجموعة أنماط أساسية لفاعلين، وتكتسب تلك الشبكة حيويتها وفعاليتها من الصراع بين أطرافها الذين تحدد لهم أدوارهم ومواقعهم التراتبية داخل شبكة العلاقات الدرامية. وبالتالي فإن إمكانية تصور شبكة أدوار أو فاعلين في النص أو العرض في حالة ساكنة دون صراع يبدو من الأمور المستبعدة - على الأقل فيما يخص الدراما حتى منتصف القرن العشرين- حيث يرتكز تحليل جريماس "على ثلاثة أزواج من الوظائف، وفقًا للفرضية البنائية، في بناء القصة. هذه الازدواجية هي:

- الراسل والمستقبل (على سبيل المثال من الراوي والمستقبل المثالي)

- الفاعل والهدف (على سبيل المثال، نتخذه كبطل وهدف هذا البطل)
- المعاون والمعارض (الذي يساعد أو يعوق رغبة البطل وسلوكه) " [١٨]

وكما يبدو هنا فإن تلك الثنائيات المتعارضة لا تمثل فحسب ثنائيات تشكيل بنية النص، لكنها تعكس كذلك طبيعة البناء القائم على الصراع الذي ينمو بين الفاعل وهدفه من ناحية والمعاونين والمعارضين له من ناحية أخرى.

ومن خلال ذلك يُصَنَّع الفضاء الخاص بالنص الدرامي، فيتم تقسيم الفضاء بين فضاء مؤيد وفضاء معارض، وهو ما يكشف بالتالي عن شبكة العلاقات والبناء الهرمي لشبكة العلاقات.

وكما أشرنا – فيما سبق – فإن شبكة العلاقات التي تشكل نص "التميمة" تكشف بشكل واضح عن توجهات النص الصريحة نحو تفتيت أي نموذج للصراع بين "الابنة" و "الأم، حارس القطار"، فالصراع بين الفضاء الداخلي المتداعي والفضاء الخارجي الضاغط لا يتحقق بفعل توجهات شخصية "الابنة" بوصفها فاعلًا في تشكيل النص، ولكن عبر فعالية شخصية الأم التي تسهم في تدمير المنزل بالرغم من مقاومة الابنة لما تقوم به !.

الابنة: لا.. لا تفعلين هذا

الأم: لماذا .. لم يعد هناك وقت .. فالأخشاب تتهاوى والشقوق تتسع فوهاتها.. ستبتلعنا البحيرة أو يهوي علينا هذا السقف .

"تبدأ الأخشاب في السقوط بينما تترنم الأم بترانيم التميمة "

فلتتواري قطرات الدم المسكوبة ليتحول هذا المكان إلى صرح يشع بالدفء والشمس معا

الابنة: أماه .. لقد أخطأت .. خطأ فادحًا .. لقد اقترفت ذنبًا كبيرًا .. لماذا تدعي قطرات الدم تلامس هذا المكان الطاهر .. إنها النهاية ." تصرخ " [١٩]

إن شبكة العلاقات بالنص هشة، فالفاعل الأساسي في النص هو الأم/ الطقس بينما تنتمي الابنة للقوى المعارضة، على الرغم من أن خطابها يظل طوال الوقت مرتبط بالرغبة في الانفلات من المكان المتداعي .

إن ذلك التحليل لا يكتمل دون تحليل موقع حارس القطار الذي يهيمن - كما سبقت لنا الإشارة - على الفضاء والذي يمارس سيطرة واضحة على الشخصيات. ولعل موقعه هذا يكشف عن سلسلة السلطة داخل النص الذي تُحَلُّ إشكاليته عبر حدث عارض وغير مؤسس له بالدراما (تساقط قطرات دم الحوت على أرض المنزل)، وبالتالي فإن تحرر الابنة لا يرتبط بصراع حقيقي بين فاعل يرغب في الوصول لهدف التحرر ويواجه معارضين له ويكتسب مؤيدين لمشروعه، بل على العكس فإن الفاعل هنا كان يهدف إلى إنقاذ المنزل المتداعي والمغلق، لكن فشل الطقس أو تلوثه هو ما يؤدي إلى نتائج تبدو ملتبسة.

ولعل ذلك يكشف عن توجهات النص نحو تفسير وضعية المرأة في عالمه، فهي فاعلة بالسلبية المفرطة كما في حالة "الابنة"، وإذا ما امتلكت زمام الأمر فإنها تكون ذكورية. وبالتالي فإن النص بالرغم من توجهاته نحو دعم تحرر المرأة من هيمنة الأسرة بوصفها مؤسسة اجتماعية قمعية ونموذجًا للمجتمع الأبوي، فإنه من ناحية أخرى لا يميل نحو تشكيل فعالية نسائية في بناء الحدث لمواجهة ذلك المجتمع، بل يتحقق التحرر نتيجة لضغط الفضاء الخارجي وتداعي الفضاء الداخلي.

ولكن على الجانب المقابل، فإن فعالية النساء بوصفهن فاعلات دراميات في نص "لا شرعية" تبدو أكثر حضورًا وقوة، فنجد تعددًا لنماذج الصراع بين "نرجس" بوصفها فاعلًا

أساسيًا يهدف إلى إزاحة العشيق وامتلاك "نورس" والسيطرة عليها عبر التخلص من "روميو" كما تطلق عليه. لكن ذلك لا يعني وجود "نورس" بوصفها هدفًا فحسب، فهي موجودة بموقع المعارض، إذ تقاوم نورس طوال الوقت محاولات نرجس للهيمنة على جسدها عبر التخلص من المنافسين لها/ الرجال، وإن لم يكن النص قد وصل إلى الحد الذي يكشف فيه عن توجه مثلي لدى شخصية نرجس.

"الراوية ٢: أول مرة راتها حست بالخطر.
راسها دار وشدها الـ **vertige**
حسّت روحها قدام مرايا، والمرايا تجبد فيها تحب تبلعها.
و يا ويلها تقرب تعرف آش فيها حيرلها بدنها.
ياويلها تهرب تسكر على روحها ترجع لسكاتها.
الراوية١ : عمرها ما شافت راجل مزيان كيفو في الدنيا.
عينين واسعين، شعر أرطب أكحل،
و شفايف كيف يتبسمو، الدنيا تتبسّم معاهم.
و تبسّملها .قلبها دق، ركايبها عكشت، يديها عرقت..." (٢٠)

يكشف المقتطف عن طبيعة التوجهات الخاصة بكل شخصية من الشخصيات الأساسية، إذ تبرز بشكل واضح آثار حضور الجسد في خطاب الشخصيات الذي يصلنا من خلال الراويتين، فنجد أن راوية ٢/ نرجس يتجلى في مقطعها الخاص حضور الانفعال الجسدي إزاء لقائها الأول مع شخصية نورس. وفي مقابل ذلك التأكيد الحسي على المشاعر الجسدية التي ارتبطت باللقاء الأول بين نورس ونرجس، فنجد الراوية ١/ نورس تؤكد الانفعال الجسدي لدى الشخصية عند لقائها الأول بروميو، كما تؤكد الانطباعات الحسية تجاه الرجل .

يؤكد ذلك المقتطف السابق طبيعة الصراع بين الأطراف المشكلة للنص وطبيعة العلاقات التراتبية التي تربط بينهم، بداية من العلاقة الثلاثية التي تربط بين الشخصيات "نرجس/نورس/روميو"، والتي تجعل من الفاعل الأساسي بالنص "نرجس" في وضعية قلقه داخل شبكة العلاقات التراتبية، لكنها تقوم بحلها عبر قتل "روميو" واحتلال موقعه واحتجاز نورس، وهو ما يعني أن صعودها داخل الشبكة التراتبية للعلاقات لا يتحقق إلا عبر اختفاء الرجل واحتلال موقعه، ولعل ذلك ما يهتم النص بإبرازه منذ اللحظة الأولى عبر سيطرة " نرجس" على الفضاء في ظل تراجع سيطرة "نورس" واختفاء "روميو" نهائيًا ليصير الصراع على السلطة بالنص -وكذلك نجاح الفاعل الأساسي - مرتبطًا بالهيمنة على الفضاء.

ولكن شبكة العلاقات التراتبية التي يقدمها النص لا تتوقف على شبكة العلاقات بالنص الداخلي "نرجس/نورس"، بل يمتد ليخلق مستوى آخر عبر الراوة، إذ يحتل الراويتان قمة تراتبية العلاقات الهرمية في النص بسيطرتهم على الشخصيات وامتلاك الحديث بأسمائهم.

ذلك أنه يتأكد حضور للراويات النساء في مواقع السلطة بالنص في مشهد الختام عبر مشهد تحية الجمهور الذي يقومن فيه بتعريف أسمائهن وإلقاء تعليقات ختامية حول النص.

ولعل ذلك يكشف عن طبيعة الهيمنة التي تمتلكها الراويات على الفضاء بوصفهن راويات ومالكات للعمل وبوصفهن نساءً يقدمن أنفسهن بأسمائهن وأسماء آبائهن وأمهاتهن، بالشكل الذي يطرحن معه تصورًا واضحًا عن هويتهن في مقابل هويتي كل من "نرجس و

نورس" التي تظلان غير مكتملة لكونهما جزءًا من هويتي الراويات الأساسيات اللاتي يهبن أجسادهن لتلك الشخصيات وينتزعنها .

المبحث الثاني:

إستراتيجيات بناء الحضور والغياب داخل الفضاء الدرامي

يتشكل فضاء المنطقة العربية من مجموعة من السمات الجغرافية والسكانية واللغوية ترتبط وتنتظم ضمن خطاب يجمع **"عبارات"** تعود لحقول معرفية، مثل: علم اللغة والجغرافيا والحقول الثقافية مثل الدين .. إلخ، بالشكل الذي يؤدي به تلاقي تلك "العبارات" إلى تشكيل الهوية العربية المميزة للأفراد والمجتمعات والدول الذين ينعتون ذواتهم "عربًا"، لكن ما يؤكد تلك الهوية هو وجود الآخر الذي لا يمتلك تلك الهوية، إذ يجب أن يشتمل الخطاب المتعلق بالهوية العربية على الآخر الذي يتم تضمينه في هذا الخطاب.

"فالأنا لا يمكن أن يعي كونه "أنا" إلا بوجود ما ليس "أنا" والذي هو آخر ومخالف" [٢١]، وهو ما يعني أن حضور الهوية العربية يشترط وجود تلك الهويات العرقية واللغوية المغايرة ضمن خطاب الهوية العربية، كما يشترط أن تحيا تلك الهويات المغايرة في الغياب أو أن تختفي من خلال عمليات إزاحة وتهميش وإبعاد، وعبر ذلك تتحدد ملامح المكان العربي جغرافيًا ولغويًا وثقافيًا. ويتم التدعيم المستمر لسلاسل السمات المميزة للهوية العربية عبر التمييز والمقارنة والفصل بينها وبين الهويات الأخرى.

وإذا كان الفضاء - كما أشرنا في مدخل هذه الدراسة - هو مجموع العناصر والعلاقات التي تُكوِّنُهُ وتهبه تفرده، فإن تميزه يتحدد بعمليات الاستبعاد والتضمين التي يمارسها الفرد/ المجتمع الذي يقوم بتشكيله عبر عمليات تحديد تشتمل بالضرورة على تمييز من يُسمَح له بالحضور والوجود ومن لايحق له الوجود أو الظهور.

وبالتأكيد فإن وضع المرأة داخل ذلك الفضاء "العربي" يرتبط - مثل غيرها من الفئات العرقية واللغوية - بعمليات التضمين والاستبعاد من الفضاء ، فالسلطة المحددة للخطاب المتعلق بالهوية العربية تقوم بعمليات تقسيم داخلي وعمليات تضمين للنساء واستبعاد لهن وفق مدى ملائمتهن للخطاب القومي العربي.

ومن هنا فإننا سوف نقوم خلال ذلك المبحث بدراسة عمليات الحضور والغياب داخل الدراما التي أنتجتها الكاتبات العربيات، وهي الدراما التي تشكل في جانب منها الخطاب المتعلق بالهوية العربية للمرأة من ناحية، كما تشكل من جانب آخر الخطاب المهمش للنساء العربيات.

وسوف تقوم الباحثة بالارتكاز على مجموعة من الأدوات المنهجية. أولها مفهوم المكان المغاير"Heterotopia" (•) الذي يشير في العادة إلى المصطلح الذي قدمه فوكو **"**في محاضرة لمهندسين معماريين في عام ١٩٦٧، مشيرًا إلى مختلف المؤسسات والأماكن التي تقطع الاستمرار الظاهري والطبيعي للفضاء اليومي المعتاد؛ وذلك لأنها تضخ الغيرية في المتشابه، والمألوف، وموضوعات المجتمع اليومية، حيث دعا فوكو هذه الأماكن "المغايرة topias" - حرفيًا "أماكن أخرى". وعندما نستعرض كل الأمثلة المذكورة - المدرسة، الخدمة العسكرية، شهر العسل، دور المسنين، المؤسسات النفسية والسجون والمقابر والمسارح ودور السينما والمكتبات والمتاحف والمعارض والمهرجانات ومخيمات الأجازات، الحمامات الشرقية، حمامات البخار، الموتيلات، بيوت الدعارة، المستعمرات اليسوعية والسفينة - نحصل على فكرة عن اتساع هذا المفهوم." [٢٢]. وكما يبدو من من المفهوم فهو يشير إلى الأماكن التي تخترق تقسيمات الفضاء (عام/ خاص)، فتقوم ببث الغيرية داخل الفضاء قاطعة استمراريته والهيمنة المطلقة عليه، فكما يبدو من كل الأمثلة

التي قدمها كل من (ديهان ودي كوتر)، فإن جميع تلك الأماكن بما فيها دور العرض المسرحي تقوم بالفضاء العام أو العمومية، لكنها تحتوي كذلك على سمات خاصة بالفضاءات الخاصة، وبالتالي فهي تمثل اختراقًا للفضاء وإعادة لتشكيله وخروجًا عليه في الوقت ذاته.

ومن خلال ذلك التعريف السابق يمكننا أن ننتقل إلى إشارة جوانا تومكينز التي أشارت إلى انتقاء " فوكو المسرح كمثال للمكان المغاير لقدرته على أن يضع في مكان حقيقي واحد عدة فضاءات، فضاءات/مواقع هم في حد ذاتهم غير متوافقين. وبالتالي فإن المسرح يجلب إلى مستطيل خشبة المسرح، واحدًا تلو الآخر، سلسلة كاملة من الأماكن الغريبة عن بعضها البعض"(٢٣).

إن فضاء المسرح بحد ذاته كما يقدمه فوكو "مكان مغاير" يقوم على تخليق علاقات فضائية مغايرة ومنفصلة في الوقت ذاته عن نظام تقسيم الفضاء وفقًا لسلطة الخطاب المهيمن، وبالتالي فإنه يقوم بعمليات استدعاء وتضمين لما هو غائب ومستبعد.

من هنا يمكن أن ننطلق إلى المدخل المنهجي الثاني الذي سوف نلجأ إليه، وهو " آليات الحضور والغياب" داخل الفضاء معتمدين على التصورات التي قدمها فوكو حول الفضاء بشكل أساسي، إلى جانب إسهامات دريدا في ذلك المجال، إذ سيتم استخدامها مع تحديدات فوكو لآليات تنظيم الفضاء وكيفية حضور السلطة وتوزعها داخله.

وكبداية لتقديمهم، يمكن أن نشير إلى ارتباط فعلي الحضور والغياب في اللغة بالمكان. فالحاضر يشير إلى الوجود الجسدي أو المعنوي لشخص أو لشيء أو لفكرة في مكان بعينه في وقت محدد. في حين يشير الغياب إلى عدم الوجود أو الاختفاء، ويحيل بدوره إلى علاقات مكانية / زمانية بالضرورة. ومن هنا فإن من الممكن الحديث عن الحضور والغياب بوصفها أفعالًا ذات صلة بعمليات تشكيل الفضاء وبنائه، فنجد آندري لالاند في قاموسه الفلسفي يقوم بتعريف الغياب absence بأنه " سمة كل ما هو غائب عن مكان أو عن موضوع معين، في حين يعتبر مثوله في مكان ما أو في موضوع ما ، بمنزلة أمر سوي، مألوف، أو على الأقل، بمنزلة أمر متحقق في ظروف أخرى" (٢٤).

وبالتالي فإن الغياب لا يعني العدم أو الفناء لما هو غائب عن النص بقدر ما يعني أن شبكة العلاقات المشكلة للمكان والموضوع والزمن بالنص تفترض إزاحة ذلك العنصر، أو المكان، أو الموضوع من النص/المكان حتى يحقق الأهداف المطلوبة منه، وذلك مع الاعتراف بوجوده.

ولكن ذلك الفصل والتمييز المحدد للغياب الواقعي قد يتخذ على مستوى النص المسرحي مستويات أخرى أكثر، فنجد " الدوال الغائبة (Absent signifiers): وهي الدوال التي تكون غائبة عن النص، لكنها – مع ذلك- تؤثر في معاني الدوال المستخدمة في النص فعلًا، والتي تنتمي إلى النموذج المعرفي الإبدالي نفسه. وهذان شكلان من أشكال الغياب تعبر عنهما اللغة الإنجليزية بعبارات محددة، يتمثل أولهما في عبارة conspicuous by its: absence والتي تعني شيئًا في غيابه واضح الأثر، ويتمثل ثانيهما في عبارة: من البديهي أنه (أو – حرفيًا – إنه أمر بديهي لا نحتاج إلى ذكره قولًا) it goes without saying " (٢٥).

إن ذلك التعريف لغياب دوال بعينها عن النص لا يعني اختفاءها أو نفيها من الفضاء واستبعادها، بقدر ما يعني أن بنية النص تفترض وجود وعي ضمني لدى المتلقي بحضورها حتى لو لم يُشَر إليها، ولعل أبسط مثال وأوضحه على ذلك الفضاءُ الدراميُّ الذي يقوم بعمليات تقسيم بين ما هو مرئي / حاضر على خشبة المسرح وبين ما هو مختفي /

غائب بالكواليس، فغرفة المعيشة" التي تحضر على خشبة المسرح في كثير من الدرامات الواقعية بوصفها جزءًا من المنزل الذي يشتمل على غرف أخرى مثل غرفة النوم التي تكون غائبة في الكواليس - في العادة - لكن شكل علاقاتها وطبيعتها يؤثر على ما يدور من أحداث بغرفة المعيشة، وما يربط الشخصيات الموجودة بها من علاقات على خشبة المسرح، فتكون دوال مثل الجنس/ النوم/ الخصوصية... غائبة بغياب الفضاء المرتبط بها، لكن تأثيرها يظل حاضرًا و مؤثرًا؛ لأن ذلك الغياب واضح الأثر أو لبديهيته كما يشير المعجم في المقتطف السابق، وبالتالي فالغياب لا يعني دائمًا الاختفاء والنفي، بل قد يشير كذلك إلى سلم أولويات النص التي تتجاهل وتستبعد وتحدد.

أما بالنسبة للحضور بمعناه البسيط، فهو نقيض لكل ما يمثله الغياب. ولكن مفهوم الحضور يكتسب معاني أضافية عندما نشير بشكل مباشر للمعنى الفلسفي الذي تشكل مع الفلسفة الحديثة

> "الحضور من الكلمة الفرنسية " presence" وهو مصطلح استخدمه هايدجر وأشاعه دريدا، والحضور هو ما لا يستند وجوده (حضوره) إلى شيء إلا نفسه. والحقيقة هي التمييز بين الحضور والغياب . ورغم جدة المصطلح، فهو مرادف لكلمات أخرى في الفلسفة الغربية مثل "اللوجوس"[.....] و " الأصل" و" الأساس النهائي" و"الركيزة النهائية" و"المبدأ الواحد، الكلي والنهائي، الروحي أو المادي" و"المركز" و"الأساس القَبْلي" و"الأوَّلي" و"الميتافيزيقا" و"المطلق" و"عالم المثل" و"الكليات الثابتة المتجاوزة" و "المدلول المتجاوز" وقد ذكر دريدا نفسه بعض المرادفات الأخرى، مثل: "الجوهر" و"الحقيقة" و"الوجود" و"الغرض"، وعرَّفه بأنه الأساس الصلب الثابت لأي نسق فلسفي" (٢٦).

إن ذلك المعنى للحضور المطروح في المقتطف السابق يشير إلى مستوى آخر لعلاقات الحضور والغياب يصبح لهما فيه معان أخرى أكثر تعقيدًا و تركيبًا، فالحضور هنا يشير إلى حضور مدلول متعال ونهائي يحضر لدى المرسل والمستقبل ليقوم بالحد من مساحات اللعب التي تفتح في المسافة بين الدال والمدلول

وفي مقابل ذلك يُدفع إلى الغياب بجميع المدلولات الأخرى الممكنة، كما يُرْسَلُ الدال نفسه إلى الغياب في مقابل حضور المدلول المتعالي.

وبالتالي فإن الحضور يرتبط هنا ليس فحسب بالوجود في الزمان والمكان، بل يرتبط كذلك بالوجود المتعالي على مستوى المعنى وبنية النص، وبذا يكون الحضور مناهضًا لجميع المعاني الممكنة التي تُرْسَل إلى الغياب لتصبح غير موجودة وذلك لصالح حضور لما هو نهائي وخالص وأساسي، ولعل نموذج المسرح الذي قدمه دريدا للعلاقة بين الممثل والشخصية نموذج مثالي في هذا المضمار:

> ".. يولد الممثل المسرحي من خلال الانشطار بين المُمثَل والممثِل ، مثله في ذلك مثل الدال الأبجدي ومثل الحرف، فهو لا يدل على شيء، إنه يحيا بالكاد ويعير صوته لآخر، إنه ناطق بلسان شخص آخر .. " (٢٧).

إن الحضور هنا هو ذلك المدلول /الشخصية الذي يحتل جسد الممثل وينطق بلسانه، فتقديم الشخصية هو الهدف النهائي للمسرح؛ وبالتالي فإن الممثل (الدال/ الكتابة) يصير غائبًا بالرغم من حضوره الجسدي المباشر، بينما تمتلك الشخصية (المدلول/ الصوت/ اللوجوس) الحضور بالشكل الذي يناهض به حضور الشخصية حضور الممثل والفضاء المسرحي وجميع المعاني التي يمكن لحضور الممثل أن ينتجها ليصير هو المركز الوحيد والنهائي.

وعبر كل ذلك، يمكننا أن نكتشف تلك الطبقات المتعددة لفعلي الحضور والغياب بوصفها أفعالًا فضائية تشير إلى الكيفية التي يتم من خلالها تشكيل الفضاء الدرامي للنص المسرحي، فالفضاء الدرامي قائم على مجموعة من علاقات الحضور والغياب التي تشكل خطاب العرض والأفكار الأساسية التي يريد طرحها، لكنه يكشف كذلك في مستوى ثان عن آثار لما اختفى في الغياب وما تم نفيه.

> ولعل تصور فوكو عن موقع السلطة داخل الخطاب وتوزعها يمكن أن يعطينا تصورًا أكثر قرب من مدخلنا الأساسي الذي ننطلق منه – بعيدًا عن مشروع دريدا لتفكيك ميتافزيقا الحضور- ذلك أنه لعبارة " للسلطة موقع" معنيان مختلفان: هي ذات موقع، لأنها ليست على الإطلاق شمولية، لكنها غير ذات موقع ، وليست قابلة لأن تنحصر في مكان بعينه، لأنها منتشرة" [٢٨].

ويكشف المقطتف السابق أن للسلطة حضورًا فضائيًا. فهو على مستوى أول محدد داخل موقع محدد؛ إذ لا توجد سلطة لها طابع شمولي قادر على السيطرة على جميع المواقع/الخطابات، لكنها من ناحية أخرى موزعة ومنتشرة في كل مكان. فكما أشرنا في مدخل ذلك المبحث، فإن سلطة الخطاب القومي العروبي تتحدد على مستوى الموقع بالمنطقة واللغة العربية، لكنها وبالرغم من ذلك منتشرة في جميع المستويات، وتحدد الهوية العربية كما تحدد الهويات غير العربية، كما تصل لتحديد موقع المرأة داخل الفضاء والخطاب العربي عبر انتشارها وتوزعها في كل المستويات داخل المجتمع.

إن ذلك الحضور الميتافزيقي للسلطة يمكن أن يكشف لنا عن الأدوار التي تقوم بها في نصوص الكاتبات العربيات، وكيف تمتلك تلك السلطة الخطابية القدرة على تحديد عمليات الحضور و الغياب للأماكن داخل النصوص.

وفي إطار تحليلنا لعمليات بناء الحضور والغياب داخل الفضاء الدرامي، فسوف ننطلق من تحليل عمليات حضور الشخصيات وغيابها بالفضاء الدرامي عن المكان المسرحي الافتراضي، وكذلك تحليل عمليات بناء المكان الدرامي بين الحضور والغياب داخل الفضاء الدرامي للنص من خلال:

أولًا- حضور الشخصيات وغيابها عن خشبة المسرح

ثانيًا- التقسيم الجغرافي للفضاء الدرامي (الحاضر/ الغائب)

أولًا - حضور الشخصيات وغيابها عن خشبة المسرح

يحدد مؤرخو المسرح تاريخ ميلاد الفن المسرحي بظهور الممثل الأول **ثيسبس**(*) الذي وضع البذرة الأولى لميلاد الفن المسرحي كما نعرفه اليوم. إذ اختفى دور الراوي التقليدي الذي يستحضر الشخصيات عبر السرد الذي يهيمن عليه حضوره الشخصي في المكان والزمان في مقابل غياب الشخصيات وارتباط حضورها وغيابها به. وفي مقابل ذلك الاختفاء للراوى التقليدي وُلِدَ الممثل الذي يتراجع حضوره - كما يشير دريدا- في مقابل حضور الشخصية، وأصبحت للشخصية القدرة على الحضور المستقل عن الراوة، وبميلاد الشخصية أصبح لحضورها على الفضاء الدرامي معنى أكثر عمقًا من مجرد كونها جزءًا من عالم يسيطر عليه الراوي ويستدعيه من الغياب. ومن هذا الوقت أصبح حضور الشخصية الدرامية وغيابها عن خشبة المسرح جزءًا من بناء الدراما وجزءًا من آلية تكوين العالم الدرامي، حيث اختفى الراوي وأصبحت الشخصية مكلفة بتقديم ذاتها عبر مشاركتها الفعلية بالحضور على خشبة المسرح أو عبر غيابها، سواء أكان سلبيًا بمعنى أن تتوقف فيه الشخصية عن التأثير في الحدث، وهو أمر نادر الحدوث في الدراما إلا في حالة الشخصيات الهامشية أو مع الشخصيات التي انتهى دورها في تشكيل الحدث، أم كان عبر

الغياب الإيجابي من خلال عمليات الاستدعاء للشخصية الدرامية عن طريق الشخصيات الأخرى التي تقوم بسرد حكايتها أو موقفها أو تأثيرها ... إلخ. فنجد مثلًا في مسرحية "مس جوليا" لإستريندبرج أن شخصية الأب تغيب عن "المكان الخيالي على خشبة المسرح" طوال الوقت بينما يحضر حذاءه، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الشخصية لها موقع هام في الحوار وبناء الحدث الدرامي، بل إن رنين الجرس الذي يفترض أن تطلقه شخصية الأب الغائبة يكون بمثابة نهاية للدراما ككل. إن حضور الأب بوصفه موقعًا للسلطة يبدو في النص شديد القوة والهيمنة على الفضاء، لكن الأب الفعلي ليس سوى جزء من المواقع المتعددة التي تنتشر وتتوزع بها سلطة الخطاب في نص "مس جوليا".

كذلك فإن الاختفاء والظهور للشخصيات وعلاقاتها "بالمكان الخيالي على خشبة المسرح" المعروض للمتلقي أو الفضاء الدرامي الذي يشمل ما هو مرئي وما هو غير مرئي يسهم بشكل أساسي في تشكيل الشخصية وبناء هويتها الجنسية وموقعها الاجتماعي. ولعل مثال مس جوليا يمكن أن يكون مثالًا هنا كذلك.

> "إن حبكة مسرحية "الآنسة جوليا" تحدث ترابطًا غير عادي بين الحتمية المكانية والجنسية، وهو ترابط ليس بعيد عن موضوع الطبقية. فنري جوليا المنتمية للطبقة الأرستقراطية تتورط في ممارسة جنسية مع خادمها جين وحتى تتحاشي أن يراهما أحد، اختبأت في حجرته وهذا التخفي الضروري [..] يصفه سترندبرج بأنه تطور حتمي يوضح الانفصال عن أدوار كل طبقة .. " (٢٩).

إن غياب الشخصيات عن المكان الخيالي المواجه للجمهور وانتقالهم إلى الحجرة المخفية عن أعين المتفرجين يرتبط بالفعل الجنسي كما يرتبط بالموقع الطبقي لكل منهم، إذ تسقط المحددات الطبقية التي تربطهم وتفصل بينهم داخل المكان الدرامي بالرغم من كون تلك المحددات تبدو مخلخلة أصلًا نتيجة وجود جوليا بالمطبخ منذ البداية، كما تنقلب علاقات السيطرة و الهيمنة السائدة لصالح الخادم بعدما سقطت عنه تلك الهوية الطبقية والوظيفية بوصفه خادمًا واستعاد الهوية الجنسية الخاصة به بوصفه ذكرًا كمحدد أساسي للشخصية؛ الأمر الذي يهبه هيمنة وسيطرة على جوليا "الأنثى" لكون النظام الاجتماعي ذاته الذي ينتمي إليه الاثنين نظامًا ذكوريًا بالأساس؛ فيصير لغياب الشخصيات وحضورها على خشبة المسرح دور في تشكيل المعنى نتيجة لانتقال الشخصيات إلى مكان خاص "بجان الخادم"، وانفصالهم عن المكان العام الذي تحكمه سلاسل من القواعد والمحددات الطبقية والاجتماعية سواء أكان داخل مجتمع النص أم كان في مجتمع التلقي، فيتملصون للحظات من حضور السلطة التي تقوم بعمليات انضباطية وتحديد لمواقع الشخصيات داخل العالم الدرامي.

> "الانضباط لا يفهم هنا كمرادفة لمؤسسة ولا حتى لجهاز، بل هو على الأصح لون من السلطة، أساليب وفنون تتخلل سائر أنواع الأجهزة والمؤسسات لربطها من جديد وتصل بينها وتجعلها تتضافر ممارسة نفسها بطريقة جديدة. ولا ينبغي كذلك أن يفهم كمرادف لقطاعات أو دواليب خاصة تنتمي للدولة انتماء صريحًا." (٣٠)

وبالتالي فإن الغياب هنا يسهم بدور كبير في تطور البناء الدرامي، وتشكيل هوية الشخصيات، وموقعها من الفضاء، وعلاقتها ببعضها بعضًا وتشكيل مصائرها في ظل علاقات السلطة التي تحكمهم وتخترقهم.

ومن هنا يتضح أن المواقع المتباينة للشخصية سواء بالغياب أو الحضور بمستوياتهما المتعددة هي من الأمور الأساسية الفاعلة في تشكيل بناء العلاقات الفضائية بالدراما، وما يرتبط بها من بناء الحدث الدرامي وتحديد شكبة العلاقات بين الشخصيات

وتكوين المعنى.

ولعل نص الأكياس الممتلئة للكاتبة **"مروة فاروق"** ذات الأصول الصعيدية " المنيا" يمكن أن يكون أول النماذج التي يمكن من خلالها تفسير عمليات بناء الحضور والغياب بالنسبة للشخصيات الدرامية، وما يمكن أن تسهم به تلك العمليات في تشكيل الهوية الأنثوية بالدراما التي أنتجتها الكاتبات العربيات خلال الفترة الزمنية الممتدة منذ التسعينيات وحتى العقد الأول من القرن العشرين.

فالنص يقترب من الشكل التعبيري، إذ نرى العالم من خلال وعي الشخصية الأساسية "هي"، ولذلك فالعالم الدرامي غير واقعي، فهي زوجة تقيم في شقة الزوجية مع زوجها وبناتها وأمها، لكن المنزل يختفي ببطء تحت أكوام الأكياس التي يحضرها الزوج معه كل يوم، والتي يحرص عليها إلى الحد الذي يصل إلى أن الشخصيات تغوص بين الحين والآخر في أكوام الأكياس للبحث عن الأغراض، حيث ينحصر الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات إلى أقصى حد ويحدد مجال حرية تنقلها، وهو ما ينطبق على جميع الشخصيات ما عدا شخصية الأم التي تحتل الخلفية طوال الوقت وتتحرك بقدر كبير من الحيوية ، بينما تحاصر "هي" بين الأكياس السوداء. أما الشخصيات الذكورية، فالأولى هي شخصية الجار "هو" الذي يأتي في بداية النص حاملًا بعض الأكياس التي تمددت لتصل إلى السلم، والذي سريعًا ما تخفيه بين الأكياس عندما يأتي الزوج حاملًا أكياس جديدة ليخرج ليأتي بالفتيات "بناته"، فيظهر "هو" ليستمر في إغوائها لكنها تغرقه في النهاية في أكوام الأكياس هو والأم.

إن موقع الشخصيات بين الحضور والغياب بالنص يبدو معتمدًا بشكل أساسي على النوع الاجتماعي /الجندر للشخصيات؛ فالنساء لهن المنزل بينما الرجال عابرون وغير مستقرين ينتمون للعالم خارج المنزل، وبالتالي فإن الثنائية الأساسية التي يطرحها النص في المستوى الأول هي ثنائية الداخل والخارج، فتهيمن النساء على عالم المنزل، بينما يهيمن الرجال على الخارج، ولعل هذا ما يتضح بشكل جلي في بداية النص:

"(هي تجلس محاطة بهالة من الأكياس الكبيرة السوداء..الأم تنظر من النافذة)
الأم: عاد زوجك..(تنظر بدقة) يحمل أكياسًا..أصبحتِ لا تجدين مساحة لقدمك
(هي تحاول النهوض)" (٣١).

على الرغم من قلة الإرشادات المسرحية المحدِّدَة للمكان الدرامي - منزل "هي"-، فإننا نجد في بداية النص اهتمامًا على مستوى الإرشادات والحوار بتحديد مجموعة من السمات الفضائية الخاصة بالعلاقة بين الشخصيات والفضاء الدرامي. فشخصية " هي" محاصرة بين الأكياس، بينما تقف الأم بجوار النافذة تتطلع منها إلى الشارع المخفي عن المتلقي، ومن خلال ذلك تُرْسل الكثير من الإشارات والدوال المكانية حول العلاقة الجغرافية بين الشارع والمنزل، وعلاقة الشخصيات بالشارع، وكذلك علاقة الأكياس التي يحملها الزوج في الشارع بالأكياس التي تحاصر "هي"، و علاقة الأم بالخارج في مقابل علاقة "هي" بالداخل المحاصر بالأكياس وأخيرًا علاقة الزوجة المحاصرة بالأكياس في المنزل بالزوج حامل الأكياس في الشارع.

تلك الشبكة المركبة من العلاقات الفضائية بين الشخصيات والفضاء وموقعها منه تقدم للمتلقي مجموعة من المعلومات والمواقع التي تحتلها كل شخصية في شبكة علاقات السلطة. ولعل أول ما يمكن التوقف عنده في تحليل ذلك التصور الفضائي "للمكان الخيالي على خشبة المسرح" هو مجموعة الأكياس السوداء التي تحمل عددًا من المدلولات بداية من القمامة، مرورًا بالمشتريات الاستهلاكية، ونهاية بالإشارة إلى كون هذه الأكياس هي كل

ممتلكات سكان المنزل. ولعل اللون الأسود بما يحمله من مدلولات على الموت والنهاية والعدم ..إلخ يقوم بمجموعة من عمليات الاستدعاء والتضمين والاستحضار لمدلولات سلبية حول تلك الأكياس وما تحتويه من أشياء، من خلال الاستفادة من المدلول الشائع للكيس الأسود بوصفه حاملًا لمواد غير مرغوب في رؤيتها أو إظهارها "المخلفات". كما يقوم اللون الأسود بعملية استبعاد عدد من المدلولات الأخرى التي تزاح وتنفى، مثل السلع الإستهلاكية التي ترتبط في العادة بالأكياس الملونة والمصممة لجذب الانتباه والترويج للسلع، وتُصَعَّد تلك العلاقة المتناقضة ظاهريًا من خلال عمليات ربط بين ما يُحْضَر إلى المنزل "السلع" وما يُتَخَلَّص منه من المنزل "المخلفات"، فيتحول المدلول النهائي لتلك الصورة المسرحية إلى أن المنزل هو مستقر للمخلفات الاستهلاكية التي تُكَدَّس طوال الوقت، إلى الحد الذي أصبحت فيه تحاصر الشخصية وتبتلعها وتحولها إلى جزء منها.

إن شخصية "هي" وعبر موقعها الافتتاحي في النص محاصرة وجزء من عالم الأكياس السوداء في الوقت ذاته. على الجانب الآخر يقدم النص شخصية الأم بجوار النافذة تتطلع إلى الشارع. ولعل النافذة دال متكرر يمكننا أن نرى حضوره في نصي "التميمة و"لا شرعية" اللذين سبق تحليلهما في المبحث الأول حيث كانت النافذة - بالرغم من وجودها - مغلقة وملغاة بشكل عمدي لقطع الصلة بين العالم الخارجي والمنزل، ولكن هاهنا النافذة مفتوحة على العالم وليست مغلقة نتيجة العلاقة المختلفة بين الداخل والخارج - بين المنزل و المدينة-؛ فالخارج لم يعد هاهنا مقابلًا للحرية المفتقدة، بل هو العالم الذي يلقي بثقله على المنزل المحاصر بما يأتي من خارجه، وهو الذي يتكاثر ويبتلعه، لكنه يظل في النهاية عالم الرجل في مقابل المنزل الذي هو عالم المرأة.

إن تلك العلاقات المُقَدَّمَة في افتتاحية النص تشكل مجموعة من الثنائيات المتعارضة التي تطرح حضورًا لعالم المدينة/ الخارج/ الشارع بوصفه عالمًا ذكوريًا يمثل في مستوى من مستوياته سلطة الخطاب الذكوري التي تحضر بالمنزل/الداخل وتسيطر عليه وتبتلعه. ويمكن كذلك أن نرى المنزل كمكب لنفايات المدينة ومخلفاتها. ولكن جميع الثنائيات المتعارضة تطرح في النهاية حضورًا للخارج في مقابل غياب للمنزل، وبالتالي حضورًا لعالم الذكر المهيمن - بالرغم من غيابه حتى الآن- في مقابل غياب لعالم المرأة المحاصر الذي تقوم السلطة الذكورية بتحديده وضغطه.

إن حضور الشخصيات وغيابها هاهنا يقدم بشكل واضح أثرًا مختلفًا للتصور التقليدي لحضور الشخصيات وغيابها بالمسرح. فالرجل/ الزوج/ حامل الأكياس الذي يُقَدَّم من خلال شخصية الأم يتم طرحه منذ البداية بوصفه مهيمنًا على عالم المنزل وعلى الزوجة بالرغم من غيابه في الخارج، بينما يؤكد حضور الشخصيات النسائية على خشبة المسرح في بداية النص توجه النص نحو تأمل العالم من خلال أعين النساء وموقعهن المتدني فيه، وهو ما يستمر تأكيده طوال النص، إذ تظل شخصيتا "هي" و"الأم" تهيمنان على المكان الخيالي على خشبة المسرح في مقابل هامشية حضور الرجال وإظهارهم كعابرين في النص.

"الأم: ... (صوت جرس الباب) من الأفضل ألا تفتحي له

هي: كفى ماما كفى (هي تجتهد في الوصول إلي الباب.. يدخل هو رجل وسيم أنيق يحمل أكياسًا)

هي: مزيدًا من الأكياس !!

هو: هذه الأكياس (تقاطعة)

هي: ليس مهمًا أن تحدد ما بها اعتدنا أن تشتري ما تراه مناسبًا.

هو: أنا ؟!!

هي: تعبت .. متي أتخلص من كل هذا؟!!

هو: أنا ..... (صمت)
هي: ستظل واقفًا حاملًا هذه الأكياس؟!
هو: أين أضعها؟
هي: تدبر أنت أمرها .. صدقني أنا تعبت.
هو: يبدو ذلك على وجهك وصوتك.
هي: هل لاحظت وجهي ؟!! أنت تراني؟!
هو: نعم (صمت).
هي: محاولة النظر إليه بتركيز..في همس) من أنت؟!
هو: لم تسمحي لي بتقديم نفسي ..أنا جاركم الجديد..هذه الأكياس كانت ملقاة أمام الشقة، جئت أعيدها إليكم (صمت) كيف تتحركين في هذه المساحة؟ (صمت) هل أنت بمفردك هنا؟
هي: زوجي وبناتي عائدون بعد قليل "[٣٢].

يكشف المقطع السابق مجموعة من المعلومات المتعلقة بعلاقة الشخصيات بالفضاء "حضورها وغيابها بالتحديد". ولعل أول ما يمكن أن نتوقف أمامه هو جملة الأم في بداية المقتطف وهي التي تطالب فيها "هي" بألا تفتح الباب، وهو ما يكشف عن علاقة أساسية وممتدة على طول النص بين "هي" وفضاء المنزل، فشخصية "هي" تتحكم في عمليات الدخول والخروج من الفضاء للشخصيات الأخرى، فهي من تسمح للشخصيات الذكورية - عبر السيطرة المطلقة التي يهبها النص لها على باب المنزل بالأساس- وعلى عمليات الاستحضار والإبعاد للشخصيات الأخرى من فضاء المنزل بشكل عام.

وبالرغم من تلك الهيمنة الظاهرية على الفضاء الدرامي، فإن النص يطرح كذلك حضورًا لهيمنة الزوج على الفضاء الدرامي، سواء عبر استهجان "هي" لطلب الأم في بداية المقتطف وعبر الملاحظة التي تلقيها حول حق شخصية "هو" في الحضور بفضاء المنزل. إذ ترى "هي" أن حضور شخصية "هو" في فضاء المنزل يعد انتهاكًا لطبيعة فضاء المنزل واختراقًا لشبكة العلاقات التي تشكل ذلك الفضاء، وبالتالي فإن النص يلجأ إلى حيل المثلث الفرنسي (الزوج والزوجة والعشيق)، فيصبح وجود "هو" انتهاكًا للفضاء ومصدر تهديد وخطر. وبالتالي فإن حضوره في الفضاء يرتبط بغياب الزوج، بينما يتم إخفائه بين الأكياس السوداء في لحظة ظهور الزوج، وهو ما يؤدي إلى أن عملية اختفاء الشخصيات وظهورها على خشبة المسرح يرتبط بتخليق علاقة تناقض بين "الزوج" بوصفه ممثلًا للسلطة الأبوية وللنظام الأسري في مقابل "هو" بوصفه منتهكًا للفضاء ومهددًا لسلطة الزوج ومنافسًا له في ملكيته، ولكن حتى ذلك الصراع يظل في مستواه الأول صراع هيمنة بين الذكر المهيمن والذكر المعتدي.

على مستوى آخر، إذا كان خطاب الغياب قد ارتبط تاريخيًا بالمرأة، " فالمرأة من الحضر، والرجل صياد متنقل، المرأة وفية (تنتظر)، بينما الرجل فمتسول (يتنقل، ويتحرش). المرأة هي التي تعطي شكلاً للغياب وتعد منه الخيال" [٣٣]، فإن أثر ارتباط الغياب بالمرأة يظهر بوضوح في علاقة الشخصيات بالفضاء. فالمرأة مستقرة في المكان لا تغادره، بينما الرجال عابرون غير مقيمين تربطهم بالمكان نوع مختلف من العلاقات. وبالتالي فإن خطاب النص يحافظ على حضور النساء بالمنزل في توافق مع خطابات الحضور والغياب المرتبط بالمنزل بوصفه جزءًا من ذلك الفضاء وحاملًا له ومصنعًا له، بينما يظل الرجال غير مرتبطين بالفضاء بقدر ارتباطهم بالأدوار التاريخية المرتبطة بالخطاب الأبوي حول الرجل كصيادين متنقلين وغير منتمين لفضاء المنزل بقدر انتمائهم

لفضاء الشارع/ المدينة .. إلخ .

ولعل تلك العلاقة بين حضور المرأة في المكان وارتباطها به في مقابل غياب الرجل يمكن أن تبرز في المقتطف الآتي:

"الزوج: عدت لأخبرك ..أمي طلبت أن تجلس الصغيرات معها الليلة.
هي: كنت ترفض أن يبات أي منا أنا وبناتي خارج البيت.
الزوج: هن عند أمي.
هي: ستتركوني وحدي؟!
الزوج: تعالي معنا.
هي: لى بيتي.
"الزوج: ولكنها أمي ..(يفكر) سأعود بهما" (٣٤).

إن علاقة الرجل/ الزوج بالمنزل ترتبط بهيمنته على المكان وحيازته له؛ فيصبح منزل الأم الغائب امتدادًا لمنزل الزوجية، في حين أن "هي" ترتبط بعلاقة أكثر تعقيدًا مع المنزل. ففضاء المنزل يهبها هويتها بوصفها زوجة وأم، بل يمكن التحدث عن علاقة أكثر تعقيدًا إذا ما تتبعنا البنية المجازية التي يطرحها النص، والتي تربط بين ذاكرة "هي" وأكوام الأكياس المكدسة والمنزل وهي ذاتها. إنها روابط تشير إلى علاقة حلول بين المنزل و"هي"؛ وبالتالي فإن حضورها بالمكان يهبها وجودها، على العكس من الزوج الذي لا ترتبط هويته بفضاء بعينه، ولعل ذلك يتضح بشكل واضح في تأكيد "هي" على علاقة الملكية التي تربطها بالمنزل.

وعلى مستوى أثر علاقات الحضور والغياب للشخصيات في المسرحية، فإن الصراع بين "هي" و شخصية الأم المتمردة والرافضة لهيمنة الزوج على حياة " هي " - والمتصاعد منذ المشهد الأول وحتى نهاية النص - يصل إلى منتهاه في نهاية الصراع الجسدي بينهما. وفيه تتوحد "هي" بالأم وترتدي ملابسها وقد انتصرت عليها وطردتها من الحياة إلى الأبد وأخفتها بين الأكياس الممتلئة إلى جوار "هو" وفردة حذاء الباليه وتاريخها الشخصي وذاكرتها التي تبتلعها الأكياس. فيصبح اختفاء الأم و من قبلها شخصية "هو" تعبيرًا عن قرارها في الاستمرار في تلك الحياة التي انتزعت سيقان البنات من أجل عدم فقدانهم. وهو ما يعني أن النص ينتهي بهزيمة الصوت الرافض أو المتمرد واستعادة الهيمنة الذكورية على الفضاء الدرامي من خلال رفضها ترك الزوج ودفعها لشخصية الأم للغياب والإخفاء، بينما أصوات دق الزوج لباب الشقة تعلن عن استعادة الهيمنة الذكورية لفضاء المنزل عبر استمرار حالة التكدس من ناحية، والتخلص من الأم المتمردة والمنفلتة من الحصار من ناحية أخرى.

لكن وعلى الرغم من أن النص يؤكد هذا الأثر السلبي لهيمنة الرجل، فإن هيمنة "هي" على فضاء المنزل عبر وجودها الدائم على خشبة المسرح وهيمنة رؤيتها على العام الدرامي يطرح قدرًا من المناهضة لهيمنة الرجل بدرجة ما. كما يطرح رؤية مناقضة لتلك النهاية المتشائمة ويؤكد الخطاب العام للعرض الرافض لتلك العلاقات غير العادلة التي تشوه الحياة الإنسانية.

على العكس من تلك العلاقات المعقدة الناتجة عن حضور الشخصيات وغيابها في نص "أكياس ممتلئة" ما بين الداخل/ الخارج - المنزل/الشارع، وما ينتج عن ويشكل تلك العلاقات من خطابات، فإننا نجد نص "عائلة عراقية جدًا" للكاتبة العراقية عواطف نعيم، وفي هذا النص تختفي ثنائية الداخل والخارج، بل يختفي فضاء المنزل نفسه ليتحول من معطى أولي إلى حلم مشوش بالنسبة لشخصيات تعاني من التشرد وفقد المنزل. إذ يدور النص حول عائلة تحيا في مكب للخردة وتعمل على جمع الخردة وبيعها بعد فقد الأب عمله

نتيجة فصله وتحوله من محاسب مالي إلى رجل مشرد. وتتكون العائلة من الأب السكير وثلاثة أبناء ذكور يقوم النص بتعريفهم من خلال مراحلهم العمرية: الصغير- الأوسط – الكبير، وابنة يطلق عليها النص "هي" وأخيرًا "الأم" التي تقود العائلة بالرغم من كونها زوجة أب وليست أمًا بيولوجية للأبناء. ومن خلال ذلك كله يدور النص حول حلم تلك العائلة في امتلاك سيارة، وتطور ذلك الحلم لتصنيعها والبحث عن سبل لترخيصها، قبلما ينتهي النص بمحاولة تسيير السيارة وطلب المساعدة ضمنيًا من الجمهور للمساهمة في دفع السيارة حتى يدور محركها.

ويمكننا التوقف هنا أمام موقف النص والكاتبة "عواطف نعيم" من موقع المرأة وهويتها في العالم الدرامي، إذ نجد النص يرتبط خطابه الأساسي بمحاولة تقديم الواقع العراقي بعد الاحتلال.

> "إن القوى السياسية والضغوط الاقتصادية تقوم بتغيير جذري لبنى حيوات النساء في مجتمعات العالم الثالث بإحداث تحول في علاقاتهن بالرجال داخل سياق الأسرة، وكذلك دورهن داخل النظام الاجتماعي الأوسع أيضًا" (٣٥).

إن ذلك التغير يمكننا أن نرصده في مواقع المرأة وعلاقاتها بالرجال داخل سياق الأسرة من خلال موقع الأم، فهي المهيمنة والقائمة على إدارة العمل وتوجيه الأبناء كما يظهر ذلك بوضوح من خلال النص. كذلك فإن النص يعكس تحول موقع المرأة داخل النظام الاجتماعي من خلال واقعة ضرب الابنة للشاب المزور، ولكن على مستوى مواقعهن وعلاقتهن بالمكان الخيالي فوق خشبة المسرح وبالكواليس فإن الأمر بحاجة لكثير من التحليل.

وبداية يمكننا أن ننطلق من اعتماد النص مكب الخردة موقعًا أساسيًا بالنسبة له، إذ يشير النص في الوصف الأساسي للمنظر المسرحي، وفيه **" فضاء المسرح خال إلا من براميل صدئة تتوزع في المكان وبقايا عجلات مطاطية وأدوات نفخ وخردة حديدية.."** (٣٦).

وكما يبدو من وصف المنظر المسرحي فالمكان مليء بالإشارات الدالة على كونه مكبًا للمخلفات المعدنية وبقايا السيارات. وبالتالي فإن الفضاء الدرامي يمكن وصفه بسهولة بأنه مكان خارجي مكشوف وعدائي بطبيعته. وسرعان ما يؤكد النص طبيعته المزدوجة فهو مكان خاص بالعائلة/ مكان عمل/ ملكية بالقدر ذاته الذي هو مكان عام /مفتوح، وهو ما يؤكده طرق دخول الشخصيات وخروجها من "المكان الخيالي على خشبة المسرح".

ولعل كل ذلك يمكن أن يعطينا فكرة عامة عن طبيعة علاقة الشخصيات الدرامية بالفضاء وكيفيات حضورها وغيابها بذلك الفضاء بشكل عام، حتى وإن غابت السمات الأساسية التي تميز المنزل والإشارات العابرة لفضاء المنزل بالنص.

" الأوسط: [.....] وين تروح وين إتنام أبيت الجيران عبالك بيتنة!!
الأب: لك صابغين بابهم مثل بابنا.. تيهت ودخلت يمهم:
الأوسط: وأم أرزوقي اللي طبيت جوة عبايتهة هماتين تشبه الاسطة سعدية؟؟
الأب: هسة هية كلها عبي سودة مصخمة واللي بيه خير يمد رجليه وينام.."(٣٧).

بالرغم من المعلومات التي تُتَدَاوَلُ في الحوار بين "الأب والابن الأوسط" والمشيرة إلى خيانة الأب الزوجية ومحاولته التهرب من مواجهة ابنه الأوسط بحقيقة خيانته، فإن المقتطف السابق يشير كذلك إلى وجود منزل خاص بالأسرة يمتلك حدوده الخاصة، وأنه منفصل عن مكب الخردة الموجود أمام المتلقي. لكن تلك الإشارة إلى المنزل التي تحدد بشكل غير مباشر "مكب الخردة" بوصفه مكان عمل خاص بالأسرة لا تنفي عنه طبيعته

الملتبسة، بوصفه مكانًا قائم بالحدود الفارقة بين المكان الخاص والمكان العام، إذ تظل الشخصيات تتعامل مع الفضاء بوصفه فضاءً خاص بالعائلة.

من هنا ربما يمكننا أن نجد أول سمة مميزة لعمليات حضور الشخصيات وغيابها عن فضاء مكان العمل العائلي. فالمكان وبالرغم من عموميته الظاهرة يظل محتفظًا بقدر من سمات المكان الخاص.

ولعل ذلك يمكن أن يكون مدخلنا لدراسة عمليات حضور الشخصيات وغيابها عن الفضاء "بوصفه مكانًا مغايرًا"، إذ يمكن أن يكون مدخلًا لدراسة علاقات الحضور والغياب للشخصيات بالنص. "فالمكان الخيالي على خشبة المسرح" يمتلك سمات "المكان المغاير"؛ ذلك أنه يجمع بين سمات الفضاء العام والفضاء الخاص. وتذوب فيه المساحات الفارقة بين الفضائين ليتشكل فضاء ثالث، فضاء يمتلك السمات البارزة والمميزة للفضائين، وهو يفترض إعادة تشكيل شبكات العلاقات الرابطة بين الأفراد وعمليات تفاعلهم مع الفضاء بما يتناسب مع ذلك الوضع الملتبس لهذا الفضاء الذي يفرض على الأفراد صيغًا مختلفة في دخولهم وخروجهم من "المكان الخيالي على خشبة المسرح"، وكذلك إلزامهم بمجموعة من المعايير المخالفة للمعايير العامة المرتبطة بالحضور والغياب بالأماكن العامة والأماكن الخاصة. كما تفرض طبيعة المكان الخيالي على خشبة المسرح "مكب الخردة" حضورًا لسلاسل سلطة مغايرة.

ولعل أول ما يمكن أن نلاحظه من سمات مميزة في النص هو الطريقة التي تدخل بها الشخصيات إلى المكان الدرامي "مكب الخردة". فمنذ البداية تغيب أيٌّ من القواعد الثقافية المرتبطة بدخول الشخصيات وخروجها من الأماكن الخاصة، فلا وجود لأبواب لتقرع أو طلبات للدخول للمكان. فعلى مدار النص تتدفق الشخصيات المنتمية للعائلة للمكان قادمة من المدينة، وهم يدفعون أو يحملون أو يجرون الخردة لمكان عملهم الذي يتعاملون معه بألفة، ولكن دون اهتمام بإبراز أي قواعد مرتبطة بعمليات الدخول والخروج من المنزل. وبالرغم من كل تلك الإشارات، فإن النص يؤكد كذلك حميمية الشخصيات وألفتها في التعامل مع المكان، مثلما يحدث عندما يعزف الأخ الأوسط على آلته الموسيقية، إذ يشير النص بشكل واضح إلى حالة الحميمية التي تربطه بالآلة وإلى تفاعل أخته "هي" مع الموسيقى بالتمايل، لكن تلك الألفة سرعان ما تتعرض للشك مع دخول شخصية "الشاب".

"(ينتبه الجميع على صوت ضجة ثم يدخل شاب وقد لف ذراعه اليمنى برباط أبيض وقد تورمت عينه اليسرى وهو يعرج)

الشاب: وينها المستورة.. وينها صاحبة الرفعة.. وينها انص الحلو والنص الما مستوي زين؟؟"(٣٨).

إن طريقة دخول شخصية الشاب مزور الأوراق الرسمية للفضاء وحضوره فيه يعكس أن فضاء ساحة الخردة جزء من فضاء المدينة العام. فالشخصية تقتحم المكان دون أي إشارة للطبيعة الخاصة بالمكان؛ وهو ما يعكس بالتالي أن حضور الشخصيات بالمكان امتداد لحضورهم بفضاء المدينة الممتد خارج خشبة المسرح، وأن غيابهم أو خروجهم من خشبة المسرح لا يعني انتقالهم من فضاء خاص إلى عام أو العكس، ولكن يعني استمرار حضورهم بالفضاء العام حتى لو غابوا عن فضاء مكب الخردة أو ساحتها.

ولعل ذلك هو ما يجعل للمقتطف التالي قيمته الخاصة في تحليل علاقات الحضور والغياب بالنص:

"الأم: ليش ماتحجي..إمزاعلنا لو إمزاعل دنيانا كلها..أدري بيك مليان كلك هم..همك أكبر من عمرك لأن حلمك جبير وبعيد.. أعرف كل كلمة تريد إتكولها حتى كبل متفارك شفايفك وأحس بروحك من تغضب ودمك من يفور وأنت تشوف دير مدايرك ماكو غير بس

الزبالة.. عبالك أني راضية بهذي الزبالة..؟ أني مثلك أحلم إبيت جبير جدرانة متينة وأبوابة مسكرة وشبابيجة مشرعة لضوه الشمس والهواء العليل..بيت مايدخله كلمن هب ودب.. لا بيت إله هيبته وحرمته واللي يريد يجاورة لازم يحسب لسكانة حساب.. بس شنو الفايدة إذا إتنظف الجوه وادير مدايرك الزبالة.. إذا إتعلي الجدران والاساس مثلم..إتريد الشمس والشبابيج إقفالتها مزنجرة.. يراد نغير.. نقلع ..كبل هدومنا جلودنا وننزع الزبالة اللي عشعشت بداخلنا ونهدم كل هذي الجدران لمنخورة ونبني من جديد.. اللي ماكدرنا إنسويه سويه أنت .." (٣٩).

إن المونولوج الذي تلقيه الأم هنا يكشف عن طبيعة علاقات الفضاء التي نشير إليها في النص، إذ يبدو أن هناك افتقادًا دائمًا لدى الشخصيات للخصوصية التي تفصلهم عن الآخرين والتي تحدد علاقات واضحة بين حضورهم في الفضاء وغياب الآخر.

إن الشخصيات هنا يرتبط حضورها - إذن- بعلاقتهم الملتبسة بالفضاء، فهم دائمًا في حالة حضور نتيجة امتداد فضاء المدينة الذي يبتلعهم، وفي حالة غياب عن فضاء المدينة وحضور مؤقت في فضاء خاص يكتسب خصوصيته من طبيعة علاقاتهم به، وليس لتوافر الشروط الثقافية المميزة للمكان الخاص.

ولكن على مستوى علاقات النوع الاجتماعي، فإن حضور شخصية الأم وغيابها يكتسب قيمة خاصة بالنص. فالأم هي أكثر الشخصيات دخولًا وخروجًا من الفضاء المسرحي صوب المنزل المختفي خلف الكواليس، وهو ما يشير إلى طبيعة علاقاتها بذلك المكان وانتمائها له في مقابل تعلق الشخصيات الأخرى بفضاء مكب الخردة، إذ لا تغيب الشخصيات الأخرى سوى للأكل أو لممارسة العادة السرية في حالة الأخ الأكبر الذي تكتشف الأم أمره، والذي يضطر إلى الحضور فوق خشبة المسرح حتى يبرر لها فعلته.

إن الحضور والغياب هنا يرتبط بالخصوصية كما هو واضح، خصوصية منتهكة وموزعة في فضاء ملتبس ومحاصر طوال الوقت بحضور المدينة، إذ تلجأ الشخصيات إلى الغياب للانفلات من ذلك الضغط الذي يمارسه حضور المدينة وسكانها عليهم. فاختفاء الشخصيات المنتمية للعائلة يشير لتحررهم المؤقت من حضور المدينة وقسوة الخيارات التي تدفعهم للجوء إليها، مثل حلم امتلاك سيارة الذي يندفع الجميع للحلم به بوصفه حلًا للفوز بالحرية في التحرك في المدينة والصعود الطبقي والتخلص من شروط الواقع التي تقيدهم وتدفعم للتخلي عن هوياتهم الخاصة كما هو حال الابن الأصغر الصامت خوفًا، والابنة "هي" التي تبدو ذات أفعال ذكورية مثل الاعتداء على الشاب أو رفض مغازلته، فيبدو حلم السيارة لها عودةً إلى هويتها الأنثوية المفتقدة "ارتداء فستان الفرح والزواج" وطريقًا للوصول إلى الخصوصية المفتقدة.

بالعودة لشخصية الأم، فإن غيابها يعكس طبيعة علاقتها بالمنزل والمدينة. فبالرغم من إبراز النص لدورها في قيادة المنزل، فإنها غائبة في معظم الوقت بالمنزل المفترض في مقابل حضور الأب والأبناء الدائم على خشبة المسرح. ولعل ذلك ما يوضح تلك العلاقة التي تربط بين المرأة في النص من جهة وعمليات الحضور والغياب التي تُمَارِسُ دورًا في تحديد تراتبية أولويات الشخصيات. ففي حين يتجمع الأبناء والأب لتصنيع السيارة التي يحلمون بها من الخردة، فإن الأم تصنع الطعام وتبقى بالمنزل. وبالرغم من دورها في إدارة أعمال الأسرة وتشجيع الأبناء على تحقيق حلمهم في مقابل عدمية الأب السكير، فإن الغياب بالنسبة لشخصية الأم عودة للالتصاق بهويتها الأنثوية – وفقًا للتعريف الذي أعتمدناه بالمدخل- التي تم تفتيتها في عالم شديد العنف واليأس، وبالتالي استعادة الهوية الأنثوية المفتقدة.

ولعل تلك الملاحظات حول موقع شخصية "الأم" بالفضاء الدرامي للنص تكشف لنا أنه على الرغم من التحولات المجتمعية التي يرصدها النص لموقع المرأة وعلاقتها بالرجال في محيطها الأسري وفي النظام الاجتماعي، فإنها تظل في موقع التابع على مستوى الفضاء الدرامي.

التقسيم الجغرافي للفضاء الدرامي (الحاضر/ الغائب):

ربما كانت الإشارات المتكررة للمدينة والتقسيم الجغرافي للمدينة، وعلاقة ذلك التقسيم الجغرافي بين ما يظهر على خشبة المسرح وما يغيب ويختفي خلف الكواليس من الأمور الأساسية في بنية النص، فنجد أننا أمام عائلة عراقية جدًا. فكما سبقت الإشارة فإن الفضاء مقسم إلى ثلاثة مستويات أساسية: أولها فضاء المدينة العنيف والقاسي، أما المستوى الثاني للفضاء فهو المتعلق بالمنزل الغائب، وأخيرًا المستوى الثالث والأخير للفضاء وهو المكان الخيالي فوق خشبة المسرح، وسوف تتناول الباحثة المستويات الثلاثة بالتفصيل.

أولًا - فضاء المدينة:

الذي يُشار دائمًا له بالسلب في النص والذي يدفع الشخصيات لممارسة العنف.

"الأكبر: هاي وين لكيتيها؟

هي: بالساحة اللي براس الشارع.. سيارة دعمتها دبابة وكسرتها.. والناس ما قصروا فصخوها.. وهذا اللي حصلته منها.. إنما كنت لحد ما حصلته

الأم: منو اللي ضايقج وزاحمج على رزقج؟

هي: هذا أبو الهويات المزورة والجوازات المضروبة.. بس عليمن طكيت إيده منا لأسبوع بعد ميكدر يزور لاهوية ولاجواز ولا حتة بطاقة سكن"(٤٠).

إن المعلومات التي ترد في وصف "هي" لواقع المدينة المختفية خلف الكواليس يكشف عن طبيعة الحياة بتلك المدينة التي تُدَمِّر فيها الدبابات السائرة بالشوارع السيارات المدنية، ويتكالب فيها السكان على ما تبقى منها ويصارعون ويقتتلون للفوز بقطعة حطام. إنها مدينة تتحرك فيها الآليات العسكرية بحرية وعنف ، ويعاني سكانها من الفقر والحاجة ، مدينة عنيفة و قاسية في أزمنة حرب وأزمات اقتصادية طاحنة، ولا مجال فيها للحياة دون اللجوء إلى تلعنف. وبالتالي فإن المدينة لا يرد منها سوى البقايا المعدنية والحطام/الخردة. وبالتالي فإن النص يؤكد - وفي أكثر من موضع - الحاجة إلى اعتماد العنف بوصفه سبيلًا للحياة وحفظًا للحقوق في ظل فساد كل النظم وتداعي العلاقات الاجتماعية. فنجد الأب والأم يوجهون الأبناء إلى حتمية التضامن وعدم الصراع فيما بينهم في مقابل مباركة العنف والقبول بممارسته مع أي فرد لا ينتمي للأسرة بدعوى حفظ الحقوق والدفاع عن الذات. ولعل ذلك يظهر بشكل واضح في المقتطف السابق في الفخر الذي يتجلي في حديث "هي" عن تحطيمها ذراع الشاب مُزَوِّر الأوراق الرسمية، وهو الذي يقابل بدعم من الأسرة وتأييد لفعلها.

من هنا يتجلى أول عمليات التقسيم الجغرافي للفضاء الدرامي في النص، إذ تتمدد المدينة وترسل طوال الوقت إشارات حول عنفها وفسادها المالي وفساد ذوقها الفني عبر شخصية كالو المغني الأعمى.

ويدعم الحوار الدرامي بالنص تشكيل جغرافية المدينة وتحديدها والإشارة إليها بشكل مباشر. فمن خلال الإشارة إلى أحياء "السنك- سوق مريدي- بغداد الجديدة- الشورجة"، تتم عملية استحضار لفضاء مدينة بغداد المعاصرة، وبالتالي تتحول صورة المدينة العنيفة التي لا يشار إليها بصورة مباشرة، لكنها بالرغم من ذلك تظل حاضرة ومتعينة للمتلقي نتيجة للإشارات المتواترة التي تحدد مواقع وأحياء بعينها ببغداد، وكذلك عبر عنوان النص الذي

يشير لهوية وطنية محددة للعائلة بوصفها مرجعية أساسية في التعامل معها، وأخيراً عبر اللهجة العراقية المستخدمة التي تؤكد هوية الشخصيات وثقافتهم وانتمائهم الجغرافي.

كذلك تدعم الأحلام المتواترة حول امتلاك السيارة توسعة فضاء المدينة ودعم حضور الصورة الذهنية المفتقدة وتأكيدها؛ مما يخلق مستوى آخر للمدينة. فهي مدينة الذكريات القديمة للأب التي يلتقي فيها بعالمه القديم وبنات الجيران وسطوح منزله ووظيفته السابقة التي فُصِلَ منها، بينما يذهب فيها الابن الأكبر لمنازل كل القادة العسكريين الذين تسببوا في هزيمة البلاد وسقوطها عبر الأكاذيب، أو مدينة الابنة "هي" أو الابن الأوسط أو الأصغر أو الأم.

ربما يكون لتنوع تلك المدن التي يحلم بها الجميع بين مدن الذاكرة أو مدن الواقع أو المدن المثالية أثره في تقديم صور متنوعة لبغداد والدفع بها للحضور بالرغم من الغياب الواضح عن خشبة المسرح. ولعل ذلك الحضور ورغم تخليقه لعدة تصورات للمدينة يطرح تصورًا واضحًا عن عمليات تشكيل الهوية الأنثوية في النص، إذ تغيب الهوية الأنثوية وتتراجع أمام الهوية الوطنية التي تطغى وتقوم بتهميش الهوية الأنثوية، والتي تؤكد التصورات الثقافية حول الهوية الأنثوية. فيؤكد النص القبول الاجتماعي للطبيعة المميزة للرجل بوصفه متنقلًا وصائدًا للنساء ومتعدد العلاقات من خلال نموذج الأب المتفاخر بعلاقاته وغزواته الجنسية في الشمال والجنوب. ويؤكد النص كذلك التصور المرتبط بالنساء بوصفهن كائنات مرتبطات بالمنزل، يجب حمايتهن من الذكور المغيرين والمتحرشين بهن، وكذلك حتمية تبني المرأة صورة ذكورية حتى تستطيع حماية نفسها في مدينة عنيفة مثل بغداد.

ثانيًا - المتعلق بالمنزل الغائب:

المنزل كما سبقت الإشارة مكان خيالي بالكواليس تتوجه إليه الشخصيات، وتختفي به، وتعود منه دون تحديد معماري له أو استحضاره لمجال الرؤية، إذ يظل حضوره دائمًا مرتبطًا بتلك الإشارات القليلة التي تُقَدَّمُ حوله مثل الإشارة لموقعه وتشابهه مع بيوت الجيران كما ورد في مقتطف سابق، وهي إشارات تدل على شبكة العلاقات التي تربط المنزل بالمنازل المحيطة به والتشابه الذي يجمعهم.

وكما أشرنا في المبحث السابق، فإن المنزل يظل مرتبطًا بهيمنة الأم، وموقع ارتكاز لشخصيتها و سلطتها في مقابل مكب الخردة الذي يسيطر عليه الأبناء والأب. ولكن من ناحية أخرى، فإن العلاقة الجغرافية التي يفترضها النص بين فضاء المنزل وفضاء مكب الخردة الذي يواجه المتلقي توحي بارتباط الفضائين جغرافيًا وتكاملهما؛ الأمر الذي يجعل من فضاء المكب كما سبقت الإشارة **"مكانًا مغايًار"** يعد امتدادًا للفضاء العام للمدينة من ناحية وجزءًا أصيلًا من الفضاء الخاص بالأسرة، وبالتالي فإن فضاء المنزل يُسْتَحْضَرُ هو الآخر للمكان الخيالي على خشبة المسرح عبر ارتباطه بفضاء المكب؛ الأمر الذي يجعل من حضور ذلك الفضاء وقواعد تشكيله والخطابات التي تكونه أمرًا حاضرًا طوال الوقت.

"الأم: يله إشتغلوا بلية تصنيف.. بس كادرين على بعضكم .. بالشارع إتصيرون مثل الخرفان وإهنانة عبالك ذيابة"(٤١).

إن الجملة الحوارية السابقة من الأم تلقي بمكب الخردة حيث يعمل الأبناء، وهي تستخدم إشارات مكانية مثل "بالشارع وإهنانة"هنا"، وهي إشارات مكانية توضح طبيعة المكان الخاص من ناحية وافتراقه عن الشارع بوصفه مكانًا عامًا من ناحية أخرى. ولعل تلك الطبيعة الخاصة بالمكب تأتي كما أشرنا من ارتباطه بالمنزل بوصفه امتدادًا له و جزءًا منه في الوقت ذاته.

ثالثًا- المكان الخيالي على خشبة المسرح:

وهو مكب الخردة الذي يقع بين فضائين "خاص وعام"، ويصل بينهما ويحمل سماتهما في داخله، قبلما يمتلك في نهاية النص امتدادًا أكثر اتساعًا مع تحطيم الممثلين للحائط الرابع وتوجههم بالنظر صوب المتفرجين طلبًا للمساعدة منهم؛ الأمر الذي يمدد الفضاء الدرامي الخاص بالنص ليشمل قاعة المتفرجين، وهو ما يزيد من تعقيد وضع الفضاء المسرحي والدرامي بالنص. فبعد أن كان المكان الدرامي يتمدد صوب الخاص والعام في فضاء النص مؤكدًا تداخل ما هو عام وخاص في تخليق أزمة الشخصيات وأثر الوضع السياسي والعسكري والأمني والاقتصادي على الشخصيات - بعد كل ذلك يتمدد العالم الدرامي ليخترق حدوده ويلتصق بعالم المتفرجين الموجودين بصالة المسرح التي بدورها تعد فضاءً **"مكانًا مغايرًا"**– ليتحول ذلك الفضاء المُشَكَّل من الخردة الصدئة امتدادًا طبيعيًا لعالم المتفرج وواقعه.

لعل ذلك الرهان الذي يقوم عليه النص في تخليق خطاب يحقق المزج بين ما هو عام وخاص، وتأكيد ما هو ذاتي وشخصي فيما هو عام، وطرح أثر المجال العام على ما هو خاص وذاتي- لعل ذلك كان الرهان الأساسي لدى الكاتبة "عواطف نعيم" في نص "عائلة عراقية جدًا"؛ إذ يميل النص إلى تشكيل بنية درامية معتمدة على شبكة علاقات أسرية بسيطة وأولية بما يمكن أن يخلق دراما اجتماعية تقليدية ضعيفة حول معاناة أسرة في كسب عيشها بعد سقوطهم طبقيًا نتيجة لفصل الأب من العمل وتحوله لسكير دون سبب درامي واضح أو متماسك. ولكن بالمقابل أدى حضور فضاء مدينة بغداد وتغلغله بالفضاء الدرامي إلى تفعيل العلاقات الهشة والبسيطة وتحويلها إلى جزء من خطاب وطني يحاول التعبير عن أزمة الطبقة البرجوازية العراقية التي تعرضت لتخلخل أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية نتيجة للحروب المتعاقبة التي انتهت بسقوط الدولة العراقية واحتلالها. هي أزمة وجدت طريقها للخروج عبر ذلك المزيج الإنساني الذي يتماس مع الأحلام الصغيرة واليومية لأبناء تلك الطبقة بعيدًا عن التورط في القضايا الطائفية والقبلية والعرقية والصراعات السياسية والمواقف الأيديولوجية التي يمكن أن تورط النص المسرحي في الكثير من التفاصيل التي يصعب جمعها من ناحية، والتي تدفعه من ناحية أخرى إلى تبني مواقف سياسية وإبراز انحيازات ربما لن تؤدي إلا لتفتيت ذلك الخطاب الذي يريد أن يجد أرضية مشتركة مع جميع الشرائح والفئات التي تشكل الطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة التي يتوجه إليها في النهاية بخطاب سياسي إصلاحي يحاول تخطي جميع المعوقات والتناقضات الأيديولوجية الطائفية التي تشكل المشهد العراقي، والتي يبدو أن النص يعي حضورها وتأثيرها من خلال الاستعارة الخاصة بالسيارة الهجينة المكونة من عناصر مستمدة من بقايا سيارات أوربية وأمريكية وأسيوية .. إلخ، والتي لا يمكنها الوجود بالشارع دون تغطية بألوان وملصقات وشعارات تتحايل على الواقع وتقنع المجتمع بحداثتها وجدواها كذبًا.

إن ذلك كله يدور في إطار اعتراف بتهتك البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية الحاملة للدولة وسيادة الفساد؛ الأمر الذي يجعل خطاب النص قائمًا على ضرورة التواطؤ بين الجميع لتحريك تلك السيارة/ الأمل/ النظام الجديد/ العقد الاجتماعي الجديد ..إلخ وتسويغه بالرغم من كل ما يحيط به من أزمات وما يكتنفه من تناقضات.

من هنا فإن النص قائم على تغطية جميع الأزمات والتناقضات العميقة التي تمزق المجتمع العراقي بحثًا عن المشترك الاقتصادي والإنساني الجامع للطبقة العراقية الوسطى بفئاتها المختلفة مثقفين- عسكريين – فنانين ... إلخ، حتى لو كان ذلك يعني التغافل عن مناقشة أوضاع المرأة وقضايا النوع الاجتماعي التي يبدو أن النص قد قام بحلها عبر تفعيل الصور النمطية للمرأة القوية المنتمية للأسرة التي تناضل في سبيل حماية الأسرة ودعمها

واستمرارها.

إن ذلك التراجع للهوية الأنثوية وتنميطها يتخذ هنا موقعه في الحقل الخطابي الخاص بالنص بوصفه جزءًا من خطاب العرض السياسي والاجتماعي الموجه للطبقة الوسطى، والحامل لخطابها اليائس من الخروج من نفق الأزمة، دون القبول بالحلول الوسطى والتوافقات الاجتماعية التي تسمح بقبول التنوع الثقافي المحلي واستيعاب العناصر الثقافية الغربية حتى لو كان ذلك على حساب المشروع الأساسي للطبقة الوسطى الذي يحمل في طياته تحرير المرأة بوصفه جزءًا من آليات تحقيق النهضة.

ولعل ذلك يتضح في طبيعة موقع المرأة في المكان الخيالي فوق خشبة المسرح، إذ يمكن ملاحظة موقع خاص بشخصية "هي" منذ دخول الشاب المُزَوِّر، إذ يتخذ الإخوة موقف الدفاع عنها، ويظل ذلك حاضرًا معظم الوقت، وهو ما يعكس من جديد طبيعة علاقة المرأة بالفضاء. فبالرغم من مناقضة وضعها بوصفها أنثى لما حل بالشاب المزور من إصابات وهو ما يعكس فارق القوة البدنية بينها وبينه، فإنها في حضور الإخوة تتحول إلى كائن ضعيف بحاجة للحماية!

بالطبع يمكن الإشارة هنا لملاحظة مهمة متعلقة باسم شخصية "هي" المناقض من جهة دوره الوظيفي لبقية أفراد الأسرة، فكل أفراد الأسرة تُعَرَّف هويتهم في النص من خلال أدوارهم الوظيفية بمؤسسة الأسرة إلا "الابنة" التي تُعَرَّف في النص بـ "هي"، وهو ما يمكن أن يطرح سؤالًا حول أسباب لجوء النص لفصلها عن مؤسسة الأسرة والاكتفاء بتسميتها بضمير الغائب "هي" بالرغم من مشاركتها في جميع أنشطة العمل الخاصة بالأسرة، فهي ليست منفصلة عن القيام بأدوار داخل الأسرة أو متمردة .. إلخ. وربما نجد في ذلك ميل النص إلى تأكيد قسوة الواقع الذي يجعل من الممكن تحويل الهوية الأنثوية إلى الغياب، وكذلك حيرة النص تجاه موقع تلك الشخصية التي تقف على الحافة بين كونها ابنة وكونها حبيبة. فشخصية "هي" تقوم في النص بدور الابنة اللحظة التي يظهر فيها الشاب المزور الذي يبدي نحوها مشاعر حب، فتتحول لحبيبة؛ الأمر الذي يجعل خطاب النص غير قادر على اتخاذ موقف واضح منها، فيقوم بالإشارة إليها بضمير الغائب.

ربما يكون نص "أكياس ممتلئة" في النهاية لا يختلف كثيرًا في خطابه عن خطاب نص "عائلة عراقية جدًا" بالرغم من الفوارق الكبيرة في عناصر تشكيل خطابه.

ولعل أول ما يمكن التوقف أمامه في رصد ملامح التشابة هو تسمية النص إحدى الشخصيات المحورية النسائية بضمير الغائب " هي "، وهو تشابه – لا يزيد عن كونه مصادفة – إلا أن تكرار تعريف الشخصية في النصين بدون اسم أو دور وظيفي ربما يجعل من تأمل الفروق والتشابهات بين النصين أمرًا ممكنًا .

في نص **"أكياس ممتلئة"** نجد أن الشخصيات الدرامية تُعَرَّف بأدوارها الوظيفية المرتبطة بمؤسسة الأسرة "الأم- الزوج"، في حين يُستخدَم الضمير الغائب "هو" في تعريف شخصية الجار. بالطبع يمكن أن يُفَسَّرُ ذلك في إطار بناء النص لثنائية الأسرة/ الغريب المقتحم الذي يصعب تحديد هويته من خلال دور وظيفي "الجار" مثلًا لكون الشخصية تتحول من أداء دور الجار لأداء دور المحرض لشخصية "هي" للتمرد على عالمها؛ وبالتالي يصبح تعريفه بـ "هو" انعكاسًا لموقفه الملتبس، وتحديده بضمير الغائب للمذكر في ربط مباشر له بهويته الذكورية، وكذلك للتعبير عن غياب دوره الوظيفي أو هوية محددة له.

لكن إطلاق اسم "هي" على الشخصية النسائية الرئيسية، وبالرغم من قيامها بأدوار الابنة والزوجة والأم، ربما يبدو غير متسق مع التحليل السابق. فإذا كان النص يميل لتحديد

الشخصيات بأدوارهم الوظيفية بهدف تجريد الشخصيات وانتزاع جزء من هوياتها الفردية المميزة التي يهبها الاسم، مثل الجنس والديانة والطبقة والجنسية ... إلخ، فإن "هي" يتم إنتزاع أدوارها الوظيفية هي الأخرى، وتركها معلقة بهويتها الأنثوية في مقابل "هو" الذكر كغائبين بالرغم من حضورهما، وهو ما يشير إلى موقف النص من الشخصية كتجريد لوضعية نساء الطبقة الوسطى المصرية في مواجهة النظام الاجتماعي والأسرة الضاغطة عليهن والدافع لهن للتخلي عن هوياتهن وذاكرتهن وأحلامهن.

من هنا تبرز أهمية الاندماج بين العناصر الواقعية والعناصر غير الواقعية التي تمثل وعي الشخصية الأساسية ""هي". إذ يقدم المستوى الواقعي الحد الأدنى للمعلومات حول المنزل الذي تدور فيه أحداث المسرحية. ولكن على الرغم من ذلك فمن الجلى أن النص يتعامل مع منزل يعود للطبقة الوسطى المصرية بكل ما يحمل ذلك من عناصر، مثل المستوى الثقافي للشخصيات، وكذلك الإشارات الواردة حول المنزل "الشقة" الذي هو جزء من مبنى سكني.

ولكن ذلك البناء الواقعي لعالم الطبقة الوسطى الصغيرة ونمط حياتها يُصْبَغ بعناصر تعبيرية وسيريالية من خلال تفعيل إحدى أبرز السمات المميزة لتلك الطبقة، وهي تنامي النزعة الاستهلاكية على حساب قيمها الأخلاقية والجمالية.

"هو: هناك شيء ما تحت قدمي (يخرج فردة حذاء الباليه).
هي: إنها أشياء الصغيرات.
هو: هذا مقاس امرأة.
هي: (مرتبكة) نعم هي لي.
هو: واا ..راقصة باليه ..جارتي راقصة باليه.
هي: لم أعد أرقص الآن.
هو: ليس للرقص وقت.
هي: وسط هذه الأكياس الخطوة تبدو مستحيلة"(٤٢).

يؤكد النص علاقة التناقض بين رقص الباليه بكل ما يحمله من إشارات ثقافية - وهو الذي كانت تمارسه هي والزوج في الماضي قبل انخراطهما في مؤسسة الزواج التي يُحَمِّلُها النص سر التحول الذي أصاب علاقاتهما بالعالم- وعلاقاتهما بأجسادهما وذاكرتهما وعالميهما. كذلك وكما يتضح من المقتطف السابق، فإن عالم الأكياس الذي يتضخم يسهم بشكل واضح في ابتلاع كل مساحة ممكنة، بل يبتلع إلى غير رجعة عالمها كله لتصبح بلا ذاكرة. فالأكياس تبتلع ذاكرتها واهتمامتها وحياتها، وهي في الوقت ذاته معادل لذكرياتها وعالمها النفسي .. إلخ.

إن ذلك التعقيد المرتبط بوضع الأكياس بالمنزل وابتلاعها التدريجي له يطرح على المستوى البصري أزمة الشخصية، وما يتصارع بداخلها من أفكار وقيم وذكريات وهويات. ولعل ذلك الصراع الجغرافي بالفضاء الدرامي للنص يصبح أكثر عمقًا عندما نضع المنزل كفضاء حاضر في مقابل ابتلاع الغياب/ الأكياس لذلك الفضاء. إن الصراع بين الحضور والغياب هنا يمتد من الصراع بين ما هو موجود على خشبة المسرح وما هو موجود بالكواليس، ليتحول إلى صراع بصري فوق خشبة المسرح بين نضال الذاكرة للحضور وابتلاع الواقع لها؛ الأمر الذي يعمق الصراع ويخلق له مستويات جديدة. فالمنزل هنا لم يعد كما كان لدى باشلار الذي كان يرى أن "البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية[....] ويمنح الماضي و الحاضر و المستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرًا ما تتداخل، أو تتعارض، وفي أحيان تنشط بعضها بعضًا. في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلقاأستمرارية. ولهذا، فبدون البيت يصبح الإنسان

كائنًا مفتتًا. إنه – البيت – يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض" (٤٣).

لم يعد للمنزل/ البيت في نص "أكياس ممتلئة" ذلك الدور الحافظ للذاكرة والمحافظ على الاستمرارية بين الماضي والحاضر والمستقبل، بل مساحة صراع بين العالم الخارجي الذي يُحْضِرُ منه الزوج الأكياس الممتلئة من جهة والأدوار التقليدية للبيت من جهة أخرى، فالأكياس تبتلع الذاكرة و الماضي، وفيه تدفِن "هي" أمهَا و "هو".

إن الخارج يبتلع البيت، وحتى الأم التي تتحرك بعيدًا عن الأكياس تنتهي في النهاية بالغرق فيها، بينما لا يبقى في النهاية إلا كائن مشوه "هي" مرتدية ملابس الأم.

إن الخارج الذي تأتي منه الأكياس عبر الزوج يتراكم ويصنع قوانينه ويبتلع ذاكرة وثقافة وهوية "هي" التي تتآكل تمامًا كما تآكلت أجساد بناتها اللواتي أصبحن بدون أقدام، كما تحكي هي عنهن. فالخارج يتمدد ويصير أكثر حضورًا بمرور الوقت، بينما يتراجع حضور المنزل ويختفي بمرور الوقت.

إن تلك العلاقة القائمة على ابتلاع الأكياس للمنزل ربما تعيدنا إلى مفهوم فوكو عن فضاء "المكان المغاير" بوصفه فضاء مغايرًا وخارجًا على ثنائية (الداخل/الخارج)، وما ترتبط به من تخليق لميتافيزيقا حضور للداخل كأصل وأساس للخارج أو العكس، وذلك عبر امتلاك فضاء "المكان المغاير" لعلاقات سلطة ونظام مختلف يجمع بين سمات المكان الداخلي وشبكة علاقاته والمكان الخارجي وسلاسل السلطة التي تشكله. لكن وعلى العكس من نص "عائلة عراقية جدًا" يظل النص محتفظًا بمجموعة من السمات الجغرافية المميزة للمنزل بوصفه مكانًا داخليًا، بداية من التصميم مرورًا بوجود الباب، والأدوار التي يقوم بها في عملية المنع والإتاحة للشخصيات من الحضور- كما أشرنا عند تناولنا لحضور الشخصيات وغيابها فيما سبق- إذ يظل المنزل محتفظًا بطبيعته بوصفه مكانًا مغلقًا وخاصًا في ظل غياب حقيقي للمكان الخارجي، حتى لو كان حاضرًا بشكل استعاري عبر الأكياس الممتلئة.

النتائج

وقد خلصت الباحثة في نهاية هذه الدراسة إلي مجموعة من النتائج :-

أولاً:أن الهوية الأنثوية تتشكل في الفضاء الدرامي وداخل البناء الدرامي للنصوص من خلال عدة مستويات بنائية، تتضافر وتتداخل لتشكل علاقات هرمية بين سلطة مهيمنة ومطلقة الصلاحيات ونساء في أسفل الهرم يعانين من التهميش والقمع والحجز عن المجال العام، وعليه - وكما يكشف تحليلنا للنصوص- فإن الهوية الأنثوية هوية منسحبة ومقموعة ومحاصرة طوال الوقت بحيث يمكن أن نجد الكثير من سمات التماثل داخل النصوص في موقف عناصر البناء الدرامي من موقع الهوية الأنثوية داخل الفضاء الدرامي، فالأنثى في النهاية محاصرة داخل فضاء عدائي يدعي حمايتها وحراستها من الفضاء العام.

ثانيا: إن النصوص المسرحية التي أنتجتها الكاتبات تسعى لتحفيز خطاب نسائي مناهض لعمليات تهميش المرأة طبقًا لرؤيته ومنطلقاته والمحظورات المجتمعية والسياسية والثقافية التي قامت بتشكيله وضبطه. فنجد أن نص التميمة على مستوى اللغة قد لجأ إلى تفعيل لغة مجازية قامت بدور سلبي في تحديد الفضاء، بينما قام بتحديد الهوية الأنثوية عبر الأدوار النسائية داخل مؤسسة الأسرة (ابنة- أم)، كما قام بتأكيد هيمنة الذكر على المجال العام وانعزال المرأة داخل الفضاء الخاص، ولعل ذلك يقدم الكثير من الإشارات المتعلقة بالنظام الاجتماعي في الخليج بشكل عام – والسعودية بشكل محدد – الذي يفصل المرأة عن الفضاء العام و يقوم بحجبها، وكذلك ثقل حضور الرقابة المجتمعية والسياسية. بينما يلجاء نص (لا شرعية) إلى العامية وإقامة علاقة مباشرة مع المتلقي عبر تأكيد حالة المسرحة من

خلال حضور الراويتين، وهو ما ينعكس في حضور الهوية الأنثوية بشكل أكثر قوة وتأثيرًا إلى الحد الذي يصل إلى نفي الرجل، لكنه وبالرغم من كل ذلك يظل للخطاب الذكوري حضوره القوي الذي ينعكس في استمرار ممارسات الحجز والحجب للمرأة.

ثالثاً : أن الاختلاف بين النصين والمتمثل في العلاقة بين الأنثى وثنائية (العام / الخاص)، وكذلك في موقع الأسرة - بوصفها مؤسسة مركزية - يمكن أن يقدم لنا سمة أساسية لكيفية حضور الهوية الأنثوية في فضاء مسرح الكاتبات العربيات، ففي السعودية تظل عملية تحرير الأنثى من الخطاب الذكوري أمرًا مرتبطًا بالحلول السحرية - مثل اختفاء الأسرة - كما تُقدَّم تلك القضية بكثير من الوجل والقلق، وذلك على عكس نص (لا شرعية) الذي تنتقل فيه الأسرة من موقع القمع المباشر والصريح إلى خانة الغياب.

رابعاً : تعتمد النصوص تقنيات والتوجهات الفنية للحداثة الغربية ذات التوجه المناقض للخطاب السائد.

خامساً: إن الهوية الأنثوية - وكما تتكشف من خلال البنية الدرامية والعلاقات الهرمية - تظل هوية محاصرة ومقموعة سواء أكان على مستوى الخطاب أم كان على مستوى الفضاء، حتى وإن كشفت النصوص عن سمات تشكيلية وخطابية مختلفة بين النصين والمجتمعات التي أنتجت كل نص منهما.

سادساً: أن غياب الشخصيات الدرامية عن الفضاء الخيالي يسهم بدور كبير في تطور البناء الدرامي للنصوص. كما يسهم في بناء هوية الشخصيات وتشكيلها وتحديد موقعها من الفضاء وعلاقتها ببعضها بعضًا.

سابعاً : يتضح من تحليلنا للنصوص أن المواقع المتباينة للشخصية سواء أكان بالغياب أم كان بالحضور بمستوياتهما المتعددة هي من الأمور الأساسية الفاعلة في بناء العلاقات الفضائية والدرامية.

ثامناً: أن موقع الشخصيات من الحضور والغياب يعتمد بشكل كبير على شبكة علاقات النوع الاجتماعي (الجندر). فشخصيات النساء لهن هيمنة تامة على المنزل، بينما الرجال عابرون وغير مستقرين ينتمون للعالم خارج المنزل.

تاسعاً: على مستوي علاقات التقسيم الجغرافي للفضاء الدرامي (الحاضر/ الغائب)، فإن مفهوم الحضور والغياب يرتبط بالخصوصية، وهي بالتأكيد خصوصية منتهكة وموزعة في فضاء ملتبس ومحاصر طوال الوقت بحضور المدينة. إذ تلجأ الشخصيات لمحاولة الانفلات من ذلك الضغط الذي يمارسه حضور المدينة، كما يمكن أن يوضح تقسيم النصوص للفضاء إلى ثلاثة مستويات، أولهم فضاء المدينة العنيف والقاسي، أما المستوى الثاني للفضاء فهو المتعلق بالمنزل، وأخيرًا المستوى الثالث والأخير للفضاء، وهو المكان الخيالي فوق خشبة المسرح وهو ذاته المستوى الثاني في نص الأكياس الممتلئة .

عاشراً: تتجه النصوص لتحليل ونقض القبول الاجتماعي للطبيعة المميزة للرجل بوصفه متنقلًا وصائدًا للنساء ومتعدد العلاقات. وبالتالي قبول التصور المرتبط بالنساء بوصفهن كائنات مرتبطات بالمنزل يجب حمايتهن من الذكور المغيرين والمتحرشين بهن.

Abstract

The dramatic space in plays by Arabic women and identity building process
By Heba Hassan ali brakat

The thesis is entitled(The dramatic space in plays by Arabic women and identity building process) . It is a study of the plays " the amulet" by Saudi play wright Malha Abdullah, "illegitimacy" by Tunisian playwright Samia Al-Amamy, "full Sacks" by Egyptian playwright MarwaFarouq and "very Iraqi family" by Iraqi playwright Awatef Naïm.

The study is divided into two sections: The Dramatic Structure and the Hierarchical Relationships as a Source of Identity Creation, and The Strategies of Presence and Absence in the Dramatic Field. The latter section tackles the various dramatic techniques employed by the playwrights with the purpose of exploring the world of the text and its geography, whether onstage or beyond.

The researcher has used the four plays for her data collection.

The theoretical framework of the research is discourse analysis. The researcher also uses CulturalPoetics tools including New Historicism, Feminist Criticism, Deconstruction and comparative criticism.

The researcher has concluded that:

Firstly: The absence of characters from the imaginary space contributes to the development of the dramatic structure, creating the characters' identities, their position in the dramatic space and their relationship with one another.

Secondly: The different positions of the characters, whether present or absent, is a main part of building spatial and dramatic relationships.

Thirdly: The position of characters, whether present or absent, depends on the gender relationships. Women are dominant at home whereas men are passersby and do not settle at home. They belong to the outside world.

الحواشى:

[١] أوبراسفيلد . آن (١٩٩٦) مدرسة المتفرج (قراءة المسرح ٢) .ت: أ.د حمادة إبراهيم . القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (الدورة الثامنة) . وزارة الثقافة. ص ٦١.

[2] real.Noelia.(2011) Self and Space in the Theater of Susan Glaspell. Jefferson ,North Carolina, and London: . McFarland & Company, Inc.p:16

[٣] د.ابراهيم حمادة (١٩٨٥) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . القاهرة : دار المعارف . ص ٦٥.

[٤] انظر: هتشيون . ليندا (٢٠٠٩) سياسة ما بعد الحداثية . ت: د. حيدر حاج أسماعيل . بيروت : المنظمة العربية للترجمة .ص ٨ ، ٩.

[٥] ليمان . هانز-تيز (ربيع/صيف ٢٠٠٨) . بانوراما المسرح ما بعد الدرامي : ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي. مجلة فصول . ع: ٧٣. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص٣١.

[٦] عبد الله . ملحة. التميمة . نسخة إلكترونية .ص ٤.

[٧] العمامي.سامية (٢٠١٣) لا شرعية . تونس : إصدارات اليزاد . ص ١٤.

[8] Bohn .Willard, (2002), The Rise of Surrealism (Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous) , , USA : State University of New York Press,P: 126.

[٩] رايت. إليزابيث (٢٠٠٥) بريخت ما بعد الحداثة . ت: د. محسن مصيلحي . المشروع القومي للترجمة . ع: ٧٧٢. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة . ص ٤٣.

[١٠] أستون.إلين ، سافونا.جورج (١٩٩٦)المسرح والعلامات . ت: سباعي السيد .القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (الدورة الثامنة) . وزارة الثقافة المصرية . ص ٦٦.
[١١] عبد الله .ملحة. التميمة . مصدر سابق .س ص ٥.
[١٢] راجع : أوبراسفلد. أن : قراءة المسرح : مرجع سابق. ص ١٥٠- ١٥١.
[١٣] العمامي .سامية . لا شرعية . مصدر سابق . ص ٣٤، ٣٥.
[١٤] أستون.إلين ، سافونا.جورج . المسرح والعلامات. مرجع سابق. ص ٨٠.
* ولد بول جرايس في ١٣ مارس ١٩١٣ ببرمنغهام (انكلترا) ، وتوفي في ٢٨ أغسطس ١٩٨٨ في بيركلي كاليفورنيا. كان باحثًا فلسفيًا حتى وفاته عبر إلقاء المحاضرات وتحرير مجموعة من الأعمال التي نشرت بعد وفاته مثل " دراسات في طريق الكلمات". وكان معروفًا بأعماله المبتكرة في فلسفة اللغة، وعلى الرغم من أنه نشر القليل من الأعمال – نسبيًا- خلال حياته، فلقد كان لديه تأثير واسع جدًا عن طريق المحاضرات والمخطوطات غير المنشورة. (عن موسوعة ستانفورد للفلسفة بتصرف). /http://plato.stanford.edu/entries/grice
١٥ انظر: المرجع السابق . ص ٩٧.
[١٦]عبد الله. ملحة.التميمة . مصدر سابق . ص٣.
[١٧] العمامي .سامية . لا شرعية . مصدر سابق . ص ٥٨.
[١٨] ملروز. سوزان (٢٠٠٠) اتجاهات جديدة في المسرح (علامات النص الدرامي) . ت: د. إيمان حجازي. القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (الدورة الثانية عشر). وزارة الثقافة المصرية . ص ٢٦.
[١٩] عبد الله ملحة.التميمة .مصدر سابق . ص ١٠،١١.
[٢٠] العمامي . سامية . لا شرعية . مصدر سابق . ص٢٢.
[٢١] شارودو.باتريك ، منغنو. دومينيك (٢٠٠٨) معجم نحليل الخطاب . ت: عبد القادر النهيري، حمادي صمود . تونس: المركز الوطني للترجمة / دار سيناترا . ص٣٥.
• لا يوجد مقابل في اللغة العربية لمصطلح Heterotopia إذ يمكن ترجمته استنادًا للمفهوم الطبي للمصطلح، وهو الذي يستخدمه لتعريف عملية انزياح أو نمو لعضو أو لمجموعة خلايا في غير موقعهم الطبيعي داخل الجسم ، وإن كنا هنا نتبني تعبير " المكان المغاير" لكونه الأقرب لما أشار إليه فوكو.
[٢٢]Dehaene .Michiel & De Cauter (ed)(2008), Lieven Heterotopia and the city(public space in a postcivil society: London &New York: Routledge.p:4.
[23] Tompkins. Joanne (2014) , Theatre's Heterotopias (Performance and the Cultural Politics of Space). .UK: palgrave macmillan.p:4.
[٢٤] لالاند.آندري (٢٠١١) الموسوعة الفلسفية . ت: خليل أحمد خليل . ط٢. لبنان : منشورات عويدات .ص٤.
[٢٥] تشاندلر. دانيال (٢٠٠٢) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا) . ت: د. شاكر عبد الحميد . سلسلة درسات نقدية . ع: ٣ . القاهرة: وحدة الإصدارات بأكاديمية الفنون . ص ١٦.
[26]http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG5/GZ3/BA09/MD08.HTM
[٢٧] دريدا. جاك (٢٠٠٨) في علم الكتابة . ت: أنور مغيث ، مني طلبة . ط٢ . سلسلة المشروع القومي للترجمة .ع: ٢/٥٩٠ . القاهرة المركز القومي للترجمة . ص ٥٥٢
[٢٨] دولوز. جيل (١٩٨٧). المعرفة والسلطة (مدخل إلي قراءة فوكو) . ت : سالم يفوت . بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي . ص ٣٢-٣٣
* "*الذي نقل النشيد الكورالي من مرحلة الديثرامب إلي مرحلة الدراما كان ثيسبس الإيكاري Thespis of Icaria وقد نسبت إليه جملة تطويرات، منها أنه جعل نشيد الكورس مرتبطًا بعقدة متخذة من أساطير ديونيزوس، كما أنه ابتكر شخصية الممثل الأول الذي يسمى "الهيبوكريتيس/hypokrites" أي "المجيب" أو "الرداد"، بمعني أنه كان يوجه أزمة المأساة، ويجيب على الأسئلة الكثيرة التي يطرحها عليه الكورس ...*
" د. لويس عوض (١٩٨٧) مقدمة ثلاثية أوريست . ثلاثية أوريست . إسخيلوس . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٢٥.

[٢٩] شودهوري. أونا (٢٠٠٠) المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثة) . ت: د. أمين حسين الرباط . (القاهرة) منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (الدورة ١٢). وزارة الثقافة المصرية . ص ٣٥.
[٣٠] دولوز. جيل (١٩٨٧) المعرفة والسلطة (مدخل إلي قراءة فوكو). ت : سالم يفوت .مرجع سابق . ص ٣٢.
[٣١] فاروق . مروه .الأكياس الممتلئة .غير منشور .ص ١.
[٣٢] المصدر السابق : ص 3.
[٣٣] بارت. رولان (٢٠٠٠) شذرات من خطاب في العشق . ت: د. إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط . سلسلة إبداعات عالمية .ع:٣٢٤.الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.ص ٢٥.
[٣٤] فاروق .مروة. الأكياس الممتلئة . مصدر سابق . ص ١٠.
[٣٥] هارلو.باربرا (٢٠١٥) من سجن النساء :سرديات السجن لدي نساء العالم الثالث. النقد الأدبي النسائي – ترجمة وتحرير: د.هالة كمال – سلسلة ترجمات نسوية .ع:٥ . القاهرة . مؤسسة المرأة والذاكرة . ص ٣٠٨.
[٣٦] نعيم .عواطف. عائلة عراقية جدًا .غير منشور. ص .١
[٣٧] مصدر سابق . ص ٤.
[٣٨] مصدر سابق : ص ١٣.
[٣٩] المصدر السابق: ص ٩.
[٤٠] المصدر السابق: ص٦.
[٤١] المصدر السابق : ص ١١.
[٤٢] فاروق مروة. الأكياس الممتلئة . مصدر سابق . ص ٦
[٤٣] باشلار.غاستون(١٩٨٤) جماليات المكان. ت: غالب هلسا . ط ٢ . بيروت : المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع .ص ٣٨.