سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي – مسرحية (عزف نسائي) أنموذجاً

م. د. حيدر عطا الله عبد علي
hayderattalla@gmail.com
جامعة أهل البيت / كلية الآداب

تاريخ الاستلام : ٢-٥-٢٠٢٢
تاريخ القبول : ٣٠-٥-٢٠٢٢

ملخص البحث

يمثل جسد المرأة عقبة أمام حرية المرأة وقدرتها على إتخاذ عدد من القرارات الخاصة بحياتها ، نتيجة لإرتباطه بمفاهيم إجتماعية أخلاقية صارمة ، فهي عنوان الشرف ووعاء للأنساب ، لذلك وجد الباحث أن هناك حاجة إلى البحث في الجانب الإجتماعي للجسد ، فكان عنوان البحث : (سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي) ، وحدد الباحث تعرف سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي هدفاً لبحثه ، وتضمنت الدراسة أربعة فصول كان أولها تحديد لمشكلة البحث وبيان أهميته وحدوده ، وشكل الفصل الثاني إطاراً تنظيرياً للدراسة ، تضمن مبحثين ، الأول : سوسيولوجيا الجسد النسائي ، وأتى الثاني بعنوان : الجسد النسائي في المسرح العالمي (نماذج مختارة) ، وختم الفصل بأبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث بإعتماد المنهج الوصفي في التحليل ، وإعتمد الملاحظة والمؤشرات في تحليل عينته ، وخلص إلى مناقشة أبرز النتائج التي توصل إليها عبر تحليل العينة وعدها معبراً لتحديد إستنتاجات بحثه والتي بينت أن علاقة المسرح بالمجتمع كعلاقة الأم بإبنها لا طلاق فيها ، وختاماً ، وضع الباحث توصيات وإقتراحات بأهمية متابعة الموضوع في دراسة تكميلية لاحقة .

الكلمات المفتاحية : سوسيولوجيا ، الجسد النسائي .

Sociology of the Female body in the Iraqi Theater – Women's Playing as a Model

Lect.Dr. Haider Attallah Abed Ali
College of Arts– University of Ahlulbait

Abstract

The woman’s body represents an obstacle to a woman’s freedom and her ability to make a number of decisions about her life, as a result of its association with strict social and ethical concepts, as it is the title of honor and a vessel for genealogy, so the researcher found that there is a need to research the social aspect of the body, and the title of the research was: (Sociology of the female body in the Iraqi theater), and the researcher identified the identification of the sociology of the female body in the Iraqi theater as a target for his research, The study included four chapters, the first of which was a definition of the

research problem and a statement of its importance and limits, and the second chapter formed a theoretical framework for the study, which included two sections, the first: the sociology of the female body, and the second was entitled: The Women's Body in the World Theater (selected models), and the chapter concluded with the most prominent indicators that resulted from it Theoretical framework, and the third chapter was devoted to research procedures by adopting the descriptive approach in the analysis, and adopted observation and indicators in the analysis of his sample, and concluded by discussing the most prominent results that he reached through analyzing the sample and counting them as expressive to determine the conclusions of his research, which showed that the relationship of theater with society is like the relationship of a mother to her son in it. Finally, the researcher made recommendations and suggestions for the importance of following up the topic in a subsequent supplementary study.

Keywords: Sociology, the female body.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

أولاً – مُشكلة البحث والحاجة إليه :

حاز الجسد – الأنا – مكانة قلقة في الإعتبار الإنساني ، إذ سعى الإنسان للحفاظ عليه ما أمكنت قدرته ، بيد أنه كان أنانياً تجاه الآخر – الهو – إلا إذا ما تحققت المنفعة ، ولعل مسوغ ذلك يعود إلى أن الناس الأوائل كانوا يقرأون الجسد ، وفقاً لثقافة القوة التي كانت سائدة ، والتي حيازتها مؤشر سيطرة ، على خلاف الفقدان الذي هو خضوع تام .

أخذت الفلسفة المعاصرة والثقافات الجديدة بعد ذلك حيزاً معرفياً واسعاً في التنظير والتأطير لطبيعة وحركة الجسد وما ينتج عنه من دلالات ، كما أن نظرة المجتمعات قد تمايزت في بينها في التقدير والتموضع ، إذ صنف إلى ذكري وأنثوي ، وحددت لكل منهما وظائف وواجبات خاصة ، على أثرها يتمكن أو لا يتمكن الإنسان من الإنخراط في نسيج المجتمع – الذي يعيش في صفوفه – بشكل سليم ، لأن هذا التصنيف كان منطلقاً لتصنيفات فرعية شتى من بينها : حاضر / غائب ، مقدس / مدنس ، جميل / قبيح .

إن من ينفرد أو يخالف تركيبة هذا المجتمع أو ذاك بإشارات الجسد ، في أغلب الأحيان يعتبره المجتمع – العربي والعراقي على نحو الخصوص – أقل شأناً من أبنائه الآخرين ، فضلاً عن تعرضه للمحاسبة أو النبذ ، لا سيما إذا ما كان الجسد (نسائياً) ، نتيجة الأديان والأعراف والطابع القبلي المهيمن.

في المسرح ، بينما يشكل الجسد عنصراً رئيساً ، يعكس المسرح بشكل أو بآخر ذاتية المجتمع وطموحاته وأفكاره والعادات التي تربى عليها ، وهنا يحدث الصدام بين الحرية التي يطلبها المسرح وبين الأسوار المغلقة التي يشيدها المجتمع ، وهكذا تكون الحاجة إلى البحث بفهم قواعد الإشتباك التي قد تلغي المسرح أو تهدم جدران إجتماعية غير قليلة ، ودون

شك قد أخذ صانع العرض المسرحي حساسية الموقف بالإعتبار ، ودرس بشكل مكثف التحولات والإشارات التي يمكن أن يشهدها جسد المرأة في العرض المسرحي وكيفية معالجاتها ، ومن ذا يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي :

(ما طبيعة سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي؟)

ثانياً – أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في دراسة طبيعة الجسد النسائي وتحولاته في العرض المسرحي من الجانب الإجتماعي ، وتحديد أفكار المجتمع حياله ، وتعرف مديات خضوع العرض وإنحيازه لهذا الجانب ، أو حفاظه على روحه الفنية الجمالية المجردة من التأثيرات المجتمعية ، هذا فضلاً عن تقديمه جهداً معرفياً، لطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وللباحثين والدارسين والمهتمين في مجال التمثيل المسرحي .

ثالثاً – هدف البحث : يهدف البحث إلى (تعرّف سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي عبر تفحص مسرحية عزف نسائي كأنموذج لذلك).

رابعاً – حدود البحث :

- الحد المكاني : العراق / بغداد – المسرح الوطني .
- الحد الزماني. 2013 :
- الحد الموضوعي : دراسة سوسيولوجيا الجسد النسائي في المسرح العراقي ، مسرحية (عزف نسائي) أنموذجاً .

خامساً – تحديد وتعريف المصطلحات :

١. سوسيولوجيا :

بينما يعرفها (عبد الجواد) بأنها " علم وصفي تقريري يرمي الى دراسة شؤون الحياة الاجتماعية من ظواهر ونظم وعلاقات ، دراسة علمية تحليلية مقارنة لشرح ما هو واقع ، وليس لبيان ما ينبغي ان يكون. [١]"

يعرفها (الخشاب) بأنها "دراسة المجتمع في بنيته ونظمه وظواهره ، دراسة علمية وصفية تحليلية ، الغرض منها الوصول إلى وضع القوانين التي تحكمها . [٢] "

ويعرفها (عبد الباسط عبد المعطي) بأنها : " علم دراسة الإنسان والمجتمع ، دراسة علمية تعتمد على المنهج العلمي ، وما يقتضيه هذا المنهج ، من أسس وقواعد وأساليب في البحث ... إن علم الإجتماع يدرس المجتمع ككل في ثباته وتغيره ، ويدرس الإنسان من خلال علاقته بالمجتمع . [٣] "

ويتفق الباحث في تعريفه الإجرائي للسوسيولوجيا مع تعريف (عبد الباسط عبد المعطي) .

٢. الجسد :

بينما يعرفه (مصطفى محمود) بأنه " هو الضد الذي تؤكد الروح وجودها بقمعه وكبحه وردعه والتسلق عليه ، وبقمع الجسد وردعه وكبحه تسترد الروح هويتها كأميرة حاكمة وتعبر عن وجودها وتثبت نفسها وتستخلص ذاتها من قبضة الطين . [٤] "

---

[1]() احمد رأفت عبد الجواد : مبادئ علم الاجتماع ، (القاهرة : مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٣) ، ص ٢٦ .

[2]() مصطفى الخشاب : علم الاجتماع ومدارسه ، (بيروت : دار الكاتب العربي ، ١٩٧٦) ، ص ١٦ .

[3]() عبد الباسط عبد المعطي : اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة –٤٤– ١٩٨١) ، ص ١٥– ١٦ .

[4]() مصطفى محمود : الروح والجسد ، ط٧ ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٨) ص ٢٣ .

يعرفه (العيادي) بأنه : " موطن الإستثمار وحلبة الصراع وموقع المفاعيل المتكاثرة ... لا يصبح قوة نافعة إلا إذا كان في نفس الآن جسداً منتجاً وجسداً خاضعاً . [٥] "

- إجرائياً :

غطاء الروح الإنسانية وحاميها ، يحرص على ديمومتها ويتمازج معها ليتشكل الإنسان، ويمتاز الجسد بوصفه معملاً لإنتاج العلامات المعبرة عن ثقافات إجتماعية معينة لدى ممثلة المسرح ، رسخت في فكرها ، فترجمت من خلال جسدها ، ثم صُدرت إلى المستقبل (المفسر لها) .

ويضع الباحث تعريفاً إجرائياً لـ (سوسيولوجيا الجسد النسائي) : الآثار التي يفرزها المجتمع على الجسد النسائي ، وتماشي هذا الجسد معها أو رفضه لها ، عبر أداء الممثلة العراقية على خشبة المسرح.

الفصل الثاني : (الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول : سوسيولوجيا الجسد النسائي .

تتماز أجساد أغلب النساء برقتها ونعومتها ، على عكس أغلب الرجال ، التي تتماز بخشونتها وقوتها ، ويعلل ذلك في سالف الأزمان إلى المهمات والواجبات التي يضطلع كل منهما القيام بها .

فالمرأة بوصفها كائن جمالي ، عادة ما تكون مساحة إنطلاقها هو بيتها ، على عكس الرجل الذي تتمثل مساحة إنطلاقه في الأجواء المكشوفة بما تحمل من صعوبات ، وهذه قاعدة لا تخلو من إستثناء ، فقد تمردت المرأة على رقة جسدها وأحدثت التحول بوقوفها إلى جانب الرجل في العمل ، وتحمل جسدها شتى الصعوبات ، لا سيما في المدن الريفية ، هذا إلى جانب عملها في المنزل .

ولم تكتف النسوة بأدوارهن في الحياة اليومية الطبيعية ، بل تعدَّنَ ذلك من حيث إشتراكهِن " في حركات التغيير الثوري على إمتداد التاريخ ، من غير أن ترتهن مساهمتهن بالنسوية كمحور نضال ، ومساهمة المرأة في هكذا منعطفات تأتي منها كعنصر إجتماعي غير مشروط بالجنس ، بل هي قد تتصدر حركة أو تحكم جماعة ، من غير أن يترتب عليه تغيير في الوضع التشريعي للجنسين [٦] " . وهذا ما يُلمس في التاريخ لدى نساء كثر ، مثل كليوباترا ملكة مصر ، والزباء ملكة تدمر (زنوبيا) .

إن جمالية الجسد النسوي ورقته ، لا يقلل من شأن المرأة ، أو يضعف من قدراتها العقلية ، أو يكبلها في مكان محدد ، لا سيما في العصور الحديثة ، فقد دخلت المرأة شتى المجالات ، وأثبتت نجاحاتها المتتالية في أغلب المواقع الحياتية التي كُلفَت بإدارتها ، إلا أن هذا التحرك والتقدم ، جاء بشكل متفاوت ، بحسب طبيعة الأمكنة التي تقطنها ، فهناك أمكنة ، الناس فيها تكون خير داعم لها ، والعكس تماماً يحصل في أمكنة أُخرى ، وهذا يعزى إلى المرجعيات السوسيولوجية الحاكمة .

إن هناك الكثير من الطروحات الفلسفية والثقافية والنقدية ، التي تحدثت عن أجساد النساء ، وعبرت عن مكنوناتها وإحتياجاتها ، لم يكن مصدرها المرأة فحسب ، بل تعدى الأمر حتى لبعض الرجال ، فقد ظهرت الندوات والمؤتمرات التي تطالب بحقوقها المشروعة تحت عنوان (حقوق المرأة ومساواتها بالرجل)، وصدرت الكثير من المطبوعات للعديد من المتصدين لهذا الأمر من مثقفين وكتاب وفلاسفة وصحفيين، والسبب هو لما تعرض له جسد المرأة من إهانات وسلب للحقوق من قبل الرجل كذات ، ومن قبل بعض المؤسسات بصفتها المشرعة لقوانين دولها.

---

[5]() عبد العزيز العيادي : ميشال فوكو المعرفة والسلطة ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٤) ، ص٨٧ .

[6]() هادي العلوي : فصول عن المرأة ، (بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٦) ، ص ٣٢ .

إن مساواة المرأة بالرجل ، لم تقتصر على حماية جسدها من الضرب ، وذاتها من الإهانات. إنما وصل الحال لدى بعض المفكرين والنشطاء في هذا المجال إلى المطالبة بالمساواة الكلية ، حتى في الأعضاء الجسدية . ومن بين هؤلاء الناقدة النسوية (لوس إيريغاراي) إذ تؤكد " أن نصيب المرأة وقسمتها هو النقص والضمور في العضو الجنسي ، وحسد القضيب ، لأن القضيب هو العضو الوحيد ذو القيمة المعترف بها ... لأن المرأة هي من الناحية الفعلية عبارة عن رجل مخصي " [٧] وتؤكد أيضاً بأن " ما يبدو ظاهرياً إيماءات للمساواة بين الرجل والمرأة ، إنما هو تسوية (مذلة أو مشبوهة) منذ البداية ، لأنها ستفترض مسبقاً ، وبصورة حتمية ، أن النساء هنَّ في جانب العجز من سجل الموازنة وبأنه (ينقصهنَّ) شي ما ... وهو ما يمتلكه الرجال وتستحق النساء بكل إنصاف أن تحصل عليه [٨] " وبما أن ذلك ضرب من المحال، تعلق (إيريغاراي) : " لا تستطيع المرأة أن تنظر إلى نفسها كموضوع (أن تموضع نفسها) ، أو على الأقل فإنها تجد الموضعة – الإحالة إلى موضوع – مسألة صعبة . أما الرجال فبإمكانهم أن يطرحوا أنفسهم كمواضيع ، ليس هذا فحسب ، ولكنهم يستطيعون أيضاً موضعة النساء كذلك ، وبشكل متلازم تكون المرأة مرفوضة من حيث الوصول إلى المجتمع والثقافة بالقدر الذي يتناسب طردياً مع ولوج الرجل في المجتمع والثقافة . [٩] "

يرى الباحث أن الناقدة (إيريغاراي) كانت محقة بشكل من الأشكال في بعض طروحاتها كرفض تصدر المجتمع للمرأة وحصولها على قدر من الثقافة ، بالقياس إلى نظيرها الرجل . لكنها ذهبت إلى منطقة مبالغة فيها ، كحصر تفكير المرأة بنقص العضو الذي يمتلكه الذكر ، فهذا لا يشغل تفكير الكثير من النسوة وربما جميعهن إلا (إيريغاراي) ، فلا تنظر إحداهن إلى ذاتها بصفتها رجل مخصي ، لأنها تعلم جيداً تركيبتها البايلوجية كإمرأة ، تختلف بشكلها عن تركيبة الرجل من حيث : التناسق الجسدي ، وجود الأثداء ، سعة منطقة الحوض وملاسة الجلد ، وهذه كلها صفات لا يمتلكها الرجل ، تتماز بها المرأة عنه .

إن النساء مميزات بشكل أو بآخر عن الرجال ، مهما فضلهم وغالى بهم المجتمع ، وخير مثال على ذلك ، يضاف على ما سبق من أمثلة هو قدرتهن على إنجاب الأطفال . إن ما يشغل أفكارهُن هو التقدير الإجتماعي ، الحق التعليمي ، الحرية الإنسانية في مختلف أشكال الحياة ، فضلاً عن إحترامهِّن ، كذوات بعيداً عن ذوات الرجال وهيمنتهم .

وإن من يقرأ طروحات (إيريغاراي) النسوية ، يجد أنها ترسم حدوداً من المحال إزالتها ، فهي تعقد الموقف تماماً ، كأنها لا ترغب بإيجاد حل ، بل وترفض ذكر حتى الميزات التي فُضِلَت بهُنَ النسوة على سائر الرجال .

إن التصعيد حول حقوق المرأة ، وما ينبغي أن تحصل عليه ، وردَّ تحديداً " بعد الحرب العالمية الثانية كأهم قضية، واتخذت طابعاً أكثر حساسية من أي وقت مضى ، فذلك يعزى إلى أن الحرب العالمية الثانية قضت على العلاقات الأُسرية ؛ إذ أن هذه الحرب قوضت جميع التقاليد المعهودة والقيم الدينية والعادات والأخلاق والمثل المعنوية الإجتماعية ... حيث أدت الطبيعة العدوانية للحرب إلى تصاعد وتيرة العنف والقسوة والجريمة ... كما كان لها من الناحية الفكرية والأخلاقية، تأثير بالغ في الإنحراف المفاجئ، الذي ظهر على جيل ما بعد الحرب ". [١٠]

إن تعرض الجسد النسوي لأي شكل من أشكال التعنيف أو الإساءة ، هو تعرض للمجتمع برمته ، لأن المرأة هي الجدار الصلب لدعم الأسرة ، وأي تغيير يطرأ على المرأة ، ايجابياً كان أم سلبياً له آثاره المباشرة على المجتمع الإنساني

---

[7]() جون ليشته : خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، تر : فاتن البستاني ، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠٠٨) ، ص ٣٣١ .

[8]() جون ليشته : المصدر السابق نفسه ، ص ٣٣٠ .

[9]() المصدر نفسه ، ص ٣٣٢ .

[10]() علي شريعتي : مسؤولية المرأة ، تر : خليل الهنداوي ، (بغداد : مكتبة المعرفة ، ٢٠١٢) ، ص ١٦.

الكبير ، والذي يبدأ بالأسرة " فثبات الأسرة أو عدم استقرارها له تبعاته المباشرة على المجتمع ، ففي المجتمعات التي تتعرض فيها الأسرة إلى الاهتزاز تنحدر فيها الأخلاق العامة من دون ريب . [١١] "

إن الإهتمام بالمرأة وجسدها لم يأت من فراغ ، إذ تنفرد المرأة بخصائص ، لكونها الأم والزوجة والبنت والأخت ، وهي بهذا الاعتبار تمتاز على الرجل بما تحمله من طاقات عاطفية متميزة ، وقدرات تكوينية مؤثرة ، ومن ثم ما تحمله من وظائفٍ اجتماعيةٍ فريدةٍ ، وعليه فللمرأة (الأم) دوراً في البيئة الأسرية السليمة ، ولو وفقّت فيه تستطيع أن تضع حجر الأساس لمجتمعٍ إنساني سليم ثابت .

لقد " كانت للرجل قديماً (قبل المسيحية) ، سلطة الحياة والموت على زوجته ، ولم يكن بوسعهـا أن تلجأ إلى القانـون ، ليحميهـا منه ، فقد كان هو قاضيها وقانونها [١٢] "وهذه السلطة لم تأت بناءاً على فلسفة معينة أو تحليل علمي ينماز بالدقة ، بدليل أن آليات التعامل معها ، إختلفت بإختلاف البلدان ، بناءً على ما يتواجد في كل بلد من معطيات مبنية على الظروف الإجتماعية لهذا البلد أو ذاك ، فعلى سبيل المثال " الرجل الشرقي يؤمن أن المرأة بطبيعتها شهوانية جداً ... أما الرجل الإنجليزي فهو يعتقد أن المرأة بطبيعتها باردة [١٣] " . وبذا صارت حرية المرأة وجسدها مرهونة بهذه الأفكار ، وما يبنى عليها من قرارات .

لقد كان العرب ومنهم العراقيون يركزون بشكل واضح على جسد المرأة ، لأنه يمثل عفتها وشرفها ، وهذا يعني لهم الكثير ، لأنهم كانوا وما زال أغلبهم يؤمن أيما إيمان بالأنساب ، وبذا تكون المرأة هنا وعاء للأنساب ، فالمحافظة على حسن سلوكها وعفتها ، حكم لا رجعة في تنفيذه، لأن تلوث الوعاء بالضرورة سيلوث محتواه . وهنا لن يشفع لها جمالها ، لأنهم يفضلون نسب المرأة على جمالها ، فقد جاء في أحد أمثالهم المأثورة (إياكم وخضراء الدمن) ، ويقصدون به التحذير من التزويج بإمرأة جميلة غير نسيبة . إنهم يشبهونها بالزهرة الجميلة التي تنبت على مزبلة . بل يصل الأمر عندهم إلى قتل المرأة حين الإشتباه بسيرتها ، ومن يتوانى منهم عن ذلك أصيب بالعار الذي لا يمحى ، هو وأولاده من بعده . وفي الوقت ذاته يفتخر الرجل بالمرأة النسيبة الجميلة . إذ يسير أمامها فخوراً منفوخاً يحاول لفت نظرها إلى رجولته وبطولته ، وأحياناً يتقمص أمامها شخصية غير تلك التي إعتاد عليها في سائر أوقاته ، ويصل الأمر به لحد القتال بغية إعجاب المرأة التي تنظر إليه . ومن الجدير بالذكر أن المرأة عند العرب تستنكف أن تسلم جسدها لرجلٍ جبان . إذ كثير ما يهمها أن تتفاخر بزوجها أمام أترابها من النساء .[١٤]

إن أحد الأسباب الرئيسة التي جعلت الجسد النسوي يتحول من جسد إنساني إلى جسد دمية يحركها الرجل كيفما يشاء ، هو السلطة المستبدة للرجل ، والأنانية التي تسيطر على قرارته ، فلأنها وعاء الأنساب لابد له أن يقيدها ويحرمها حق العيش بالرؤية التي تراها ، في وقت هو ينفذ ما يرغب به دونما حساب ، وهذا سببه الرئيس مبدأ القوة التي فُضِل به الرجل في عملية الخلق على المرأة ، أي أن الرجل العربي والعراقي تحديداً لم يتمكن من الإنسلاخ عن ثقافة الغاب التي رسخت الصحراء حروفها في رأسه .

---

[11]() شكوة نوابي نجاد : الأسرة المعاصرة (الأنساق والمشكلات) ، تر : خالد توفيق ، مجلة المنهاج ، (لبنان : مطبعة الغدير ، ٢٠٠٢) ، ص ٤٢ .

[12]() جون ستيورات مل ، إستعباد النساء ، تر : إمام عبد الفتاح إمام ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨)، ص٧٣ – ٧٤ .

[13]() المصدر نفسه ، ص ١٢٣ .

[14]() ينظر : علي الوردي : دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، (بيروت : دار ومكتبة دجلة والفرات ، ٢٠١٣) ، ص ٧٧ – ٧٩ .

وربما هذه الثقافة هي من جعلت الكثير من العرب يرون أن " المرأة ليس لها دور ثقافي ولا سياسي ، لا دخل لها في برامج التربية ولا نظم المجتمع ... ذكر إسمها عيب ، ورؤية وجهها حرام ، وصوتها عورة ، ووظيفتها الأولى والأخيرة إعداد الطعام والفراش [١٥] " ، بالرغم من تفوق عدد من النسوة ، بأكثر من مجال حياتي ، أما سبب إنكار ذلك ، فيعزوه الباحث إلى الإزدواجية المريرة التي ينظر بمنظارها بعض الناس ، فهم على سبيل المثال يمجدون بالصوت الجهور للسيدة (زينب بنت علي) في المطالبة بالحق الذي كانت تراه في واقعة الطف المعروفة ، ويؤمنون بها ويقدسونها ، ولكنهم مع ذلك يفسرون صوت النساء الأُخريات على أنه عورة .

إن التقدم العلمي والتطورات التكنولوجية الكبيرة التي شهدها العالم ، لم تخفف الوطء عن جسد المرأة العراقية إلا بنسب قليلة ، فما زالت على سبيل المثال عبر مواقع التواصل الإجتماعي الكثير من النسوة تتخفى خلف صور وأسماء مستعارة ، خوفاً من تعرضهن لمهاجمة الذئاب التي ترتدي أزياءً ذكورية ، بالإيذاءات الجسدية المادية أو حتى تلك السمعوية .

ما زالت نظرة البعض من أبناء المجتمع العراقي للمرأة ، متمثلة بالكثير من النقصان ، إذ ينظر إليها على أنها قاصر لا تعرف كيف تدير شؤونها أو تحافظ على جسدها ، وبذا لا بد لها من رجل يحميها . وإذا لم تكن متزوجة ، فالبيت أولى بها ، أما البعض الآخر وهو الأقل نسبة عددية ، يؤمن كما يؤمن البعض الأول ، إلا أنه يزيد عليه بأهمية إعطائها التعليم ، والبعض الأقل عدداً من البعض الثاني يسمح لها بالعمل من بعد التعليم ، والبعض الأخير يمنحها حريتها بشكل قريب من المطلق ، وفي كل الأحوال الرجل هو من يحدد نسبة حريتها ، ومشاركاتها في الحياة العملية .

يرى الباحث إن سبب هذه النظرة – أي نظرة الرجل بالقصر والضعف للمرأة – يعود إلى العادات التي تربى عليها ، فصارت جزءاً لا يتجزأ من أساليب عيشه الحياتية ، فضلاً عن غياب عنصر الإدراك الذي يميز صحة السلوكيات الإنسانية من عدمها ، يزاد على ذلك ما يقوم به بعض الرجال من تجاوزات تجاه النساء اللواتي لا تجمعهم بهن أية روابط عائلية أو إجتماعية ، وبالتالي هم يسعون لتكبيل من تهمهم أو تقربهم للحيلولة من حدوث مبدأ الإدانة (كما تدين تدان)، فينعتوهن بالقصر والضعف بغية السيطرة عليهن .

تذكر الآنسة (منة الله طاهر) ، بأن المشكلة " أن المجتمع العراقي منغلق في فهمه للمرأة ، وأكثر شبابه ينظرون لجسدها على أنه فريسة و مجرد شهوة جنسية، وإذا كانت بمظهرها تسير بشيء من التبرج، أكثرهم يجدون فيه عيباً ، وينظرون إليها على أنها فتاة ليل ، مما يجعلها تتعرض للمعاكسات والمطاردات، وإستخدام ألفاظ مشينة لا تليق بها كإمرأة " [١٦] . إن عدم تفهم الرجل للمرأة وحريتها برأي الباحث ليس فقط لأنه يعيش بمجتمع منغلق على المرأة ، وإنما الأمر أعم من ذلك فالإنغلاق يصل إلى الجهل بكل أساليب العيش الجديدة التي توصل إليها العالم من جهة ومن جهة أخرى التمسك غير المعقلن بتقاليد الأجداد .

أما السيدة (لهيب جعفر) فترى : " أن شخص المرأة هو من يحدد النظرة المجتمعية لها ، فأنا قادرة على التواجد في مكان كله رجال ، بلبس جذاب وأنيق يتناسب مع الحداثة ، ولا أحد يستطيع التجاوز بكلمة واحدة ، إنني أعتقد أن عيون

---

[15]() محمد الغزالي : قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة ، (القاهرة : دار الشروق ، د. ت) ، ص ٣٣.

[16]() مقابلة أجراها الباحث مع الآنسة (منة الله طاهر) خريجة معهد الفنون الجميلة / الكرخ / الدراسات المسائية ، عبر موقع Facebook ، وذلك في يوم الخميس ، بتاريخ ٢٠٢٠/١٢/٣ ، الساعة ٣ عصراً .

المرأة هي من توجه الرسالة ، فهي تستطيع بعينيها تحديد موقف الآخرين ، إن المرأة تمتلك أسلحة بريئة كاللامبالاة ، وإن العين هي الجريمة الكبرى . [١٧] "

إن التحول الملاحظ بين الموقفين السابقين لكل من (منة ، لهيب) سببه الرئيس يعود إلى إختلاف طبيعة المكان الذي تقطنه كل منهما ، فالأولى تقطن بغداد أما الثانية فواقعها أوربياً ، وبإختلاف المكان تختلف سبل العيش فضلاً عن الأفكار .

وبناءً على ما تقدم يرى الباحث ، أن ثمة عوامل ومتغيرات تتمخض عنها هيمنة واضحة –على الجسد النسائي في العراق – لصالح الذكور عبر تفضيلهم ومنحهم سلطة القيادة وتقرير المصير ، يمكن تلخيص تلكم العوامل على النحو الآتي :

١. العقيدة الدينية
٢. المد البدوي
٣. العشائرية
٤. المشكلات الإقتصادية

المبحث الثاني : الجسد النسائي في المسرح العالمي (نماذج مختارة) .

يمثل الجسد أحد الأقطاب الرئيسة المهمة لصناعة أي عرض مسرحي ، بغض النظر عن زمكانية تنفيذ تلك الصناعة ، فليس هناك على الإطلاق أي تجربة مسرحية دونما وجود جسد يحققها ، فالجسد بالنسبة للمسرح كالطفل بالنسبة للأُم ، إنتفاء وجوده بالضرورة ينفي عن المرأة صفة الأُمومة .

إن وجود الجسد في العرض المسرحي لا يعبر عن التناغم الجمالي بين عناصر صورة العرض فحسب ، إنما يمثل لغة عاكسة بشكل أو بآخر لشتى العلاقات الإنسانية على مستوى الفرد والجماعة .

الجسد النسائي في طفولة المسرح كان غائباً بهيأته البايلوجية الحقيقية ، حاضراً بهيأته الإفتراضية ، ففي المسرح الإغريقي مثلاً ، لم تذكر المدونات التاريخية سير الجسد النسائي أمام الجمهور بالرغم من وجود عدد غير قليل من الشخصيات النسائية التي كانت فاعلة في طيات النصوص ، وعلة ذلك آنذاك " لم يكن من الخير للمرأة أن يكون لها أي شخصية ، وليس من الخير لها أن ترغب في المشاركة في الحياة العامة ، أو أن تسعى وراء الثقافة والعلم أو أن تشكك في أي من المعتقدات السائدة ... بل وأكثر من ذلك كان من الواجب عدم تناول شخصيتها بالبحث والإهتمام [١٨] " . لقد عوضوا غيابها بالممثلين الرجال ، فكانوا يدربونهم على أداء الأدوار النسائية من خلال الأزياء والأقنعة ، وهذا ما كان يقوم به (أسخيلوس) " الذي إبتكر القناع وعلم الممثلين الخطو بالأحذية العالية والنطق من خلال القناع"[١٩] ، ولكي يتمكنوا من أداء أدوارهم بالشكل المطلوب ، يُذكر أنهم كانوا " يتدربون على الإلقاء طوال سنوات عدة ، وهم جالسون ، كان لا يفوتهم كل يوم قبل أن يظهروا أمام الجمهور ، أن يطلقوا أصواتهم ، ثم يجلسون ويخفضونها من أرفع الأصوات إلى أغلظها ، ويستجمعونها وكأنهم يبتلعونها. [٢٠] "

---

[17]() مقابلة أجراها الباحث مع السيدة لهيب جعفر، عراقية مقيمة في الدنمارك ، تعمل باحثة بعلم تربية الاطفال ، عبر موقع Facebook ، وذلك في يوم الاربعاء ، بتاريخ ٢٠٢٠/١٢/٢ ، الساعة ٤ عصراً .

[18](١) جلبرت موري : يوريبيدس وعصره ، تر : عبد المعطي شعراوي ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، د. ت) ، ص٢٠_٢١ .

[19]() عقيل مهدي يوسف : متعة المسرح ، (بغداد : مكتب المعاصر ، ١٩٩٤) ، ص ١٦ .

[20](٢) أوديت أصلان ، موسوعة فن المسرح ، تر: سامية احمد ، ج٢ (بيروت: ايف للطباعة والنشر، د. ت) ص٤٤١ .

لقد كان الجسد النسائي في هذه الحقبة مستعاراً ، وبما أن الأداء التمثيلي فيه لم يصل إلى مرحلة الإيهام ، فذلك يعني أن الجمهور كان يعلم بهذه الحقيقة ، وبذا تكون علاقة الجسد النسائي الممسرح بالمحيط المجتمعي علاقة فاترة ، غير مترتب عليها أية معطيات من شأنها أن تكون مرآة للإنعكاسات .

ظهرت الأجساد النسوية لأول مرة في التاريخ على المسارح الرومانية فقد " استخدمت مسرحيات المايم ممثلات عادة محظيات الأغنياء لأداء الأدوار النسائية وأيضاً لعرض فقرة التعري ... وقد حازت إعجاب الجمهور الروماني على وجه الخصوص ، لأنها كانت في أغلب الأحوال بذيئة في الموضوع واللغة وتناولت عادة الرذيلة غير الطبيعية والزنا " [٢١] ، وعلى أثر ذلك " إندفع الرعاع أفواجاً لمشاهدة هذا الفن الإباحي الجديد ، وصفقوا للراقصات الخليعات بنفس القدر الذي هللوا به للممثلين. كان المشاهدون الرومان ... يجدون في العروض الإيمائية الداعرة متعتهم التي لا تضاهيها متعة ، وقد علا نواح (هوراس) من هذه العروض التي تقدم للعقول البليدة ، فقد كان من رأيه أن المسرح قد هبط إلى أسفل أعماق الخزي. [٢٢] "

إنما ما ترتب على مشاركة المرأة في هذه العروض وبهذه الطريقة ، هو الإقصاء من الحضور الحياتي المشروع في ربوع الدولة الرومانية إذ " حرمتهم تشريعات (يوليوس قيصر) والإمبراطور (أغسطس) من نيل التكريم المحلي ، وأنكرت عليهم حق إقامة دعوات جنائية ، وعلى وجه الخصوص حظرت على أعضاء مجلس الشيوخ أو أبنائهم الزواج من إمرأة وقفت ، أو كان أبويها ، يقفان على المسرح " . [٢٣]

إن الممثلة الرومانية ساهمت بشكل كبير بتحويل علامات الجسد من علامات يفترض أنها جمالية ومعبرة لها دلالات هادفة ، إلى علامات لجسد ما قبل مسرحي حياتي يقتصر على إبراز الأنوثة المثيرة ، وهذا لا يعني أن الأخيرة ليست مهمة ، وإنما لا تصلح دائماً على المسرح .

في العصور الوسطى لم تبعد النساء عن المسرح فحسب ، بل بعد المسرح برمته ثم أخذ بعد حين بالعودة تدريجياً من خلال رجالات الدين أنفسهم ، إذ لقوا فيه بوابة يمكن أن يمرر عبرها الدين ، لقد " كان المصلون يقومون أحياناً ببعض الأدوار ، ومن أمثلة ذلك : إحتفالات عيد السعف ، التي تصحب بحوار يتلى على باب الكنيسة " [٢٤] ، لقد عاد المسرح إلى أصوله الدينية بالرغم من إختلاف الأديان .

في العصر الإليزابيثي لم تتواجد الممثلات ، فقد إستخدموا الولدان لتمثيل أدوار النساء والبنات ، وكان هؤلاء الولدان يقضون سنوات عديدة في التمرين المضني ، لأن فرق التمثيل الإليزابيثية فرق دائمة ومنتظمة ثابتة ، يظهر فيها الممثلون معاً سنة بعد سنة . إن هذا التمرين يقضي بأن يكون الولد كلياً تحت إدارة الممثل الذي إرتبط به ، وكان هذا الممثل يتبنى الصبي من الناحية العملية ، فقد كان الولد يهجر والديه ويعيش مع الممثلين ويعمل معهم . إن عملية إختيار الصبيان كانت تتطلب أن يكون الصبي وسيم ، ذو صوت جميل ، عمره لا يتجاوز الثمانية سنوات ، ويجعلونه يحضر مئات

---

[21]() إدوين ديور : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ج ١ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨) ، ص ١٠٩ – ١١٠ .

[22]() المصدر نفسه ، ص ١١٢ – ١١٣ .

[23]() المصدر نفسه ، ص ١١٤ .

[24]() جان فرابييه،ا.م.جومار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، د. ت) ، ص٩ .

التمارين المسرحية فضلاً عن مشاهدات العروض بعد ظهر كل يوم تقريباً . وعند ذاك يحاول الصبي أن يقلد النساء كلما واتته الفرصة . [٢٥]

ولعل من المستغرب حقاً ، إستمرار نفي الأجساد النسائية في هذا العصر عن عروض المسارح ، لا سيما وأن فيه بشكل أو بآخر تغيرت أبجديات الحياة ، فما شهده العصر من تطورات فكرية وتكنلوجية لم يعرفها التاريخ من قبل ، كان ينبغي أن يكون لها إنعكاس واضح على المرأة في هذا المجال لا سيما وأن الادب والفكر الاوربي إذ ذاك ، قد تحرر من نير المعتقدات الكنسية التي أوصدت منافذ الابداع قرون عدة ، فقد عمت أوربا حركة انبعاث انطلقت منها الأفكار الجديدة في السياسة والدين والفن ، وقد تمخضت عنها " عملية بعث شاملة للتراث الاغروروماني مع بدايات رائعة في شتى حقول المعرفة الانسانية ، تكفلت بإنجازها عقول فذة في تاريخ الفكر ، كما رافقتها احداث تاريخية واجتماعية بعيدة الأثر، شكلت جميعها حلقات متصلة تركت بصمات عميقة في مجمل التاريخ الإنساني . [٢٦] "

في كوميديا ديللارت جسد المرأة كان حاضراً ، ولكن بشكل غير مألوف عن ما سبق ، فجميع الممثلات في الفرقة الأولى لكوميديا ديللارت كن يدمجن شخصيات الرجال مع الشخصيات النسائية ، أي يقمن بالتنكر بدور الرجال أو يؤدين أدوار الرجال ذاتها ، والهدف هنا لا يأتي من منطلق إبراز القدرات الأدائية للممثلة حتى تتماز عن غيرها ، وإنما كانت المرأة المتنكرة بزي الرجال في كوميديا ديللارت وظيفتها الوحيدة هي إغواء المشاهدين ، لا سيما إذا ما عرفنا أن تنكر المرأة في زي الرجال ، كانت عادة سارية في بيوت البغاء . وبإعترافات بعض الممثلين ، أن لولا حصة الأرباح الإضافية التي تأتي بها زوجاتهم وبناتهم ، لتأثرت بطريقة سلبية ميزانية فرقتهم ، وفي أحوال أخرى كان يتم إستثمار مفاتن الممثلة لإجتذاب الشباب والأصغر سناً نحو ألعاب القمار ، وبعد عرض المسرحية كانت توضع موائد للعب ويقبض الممثلون ما خسره المشاهدون . الجدير بالذكر أن كوميديا ديللارت لا تعتمد على نص محفوظ في إلقاء الممثلين وإنما الممثلون هم من يرتجلوا الحوار ، وهنا تكمن صعوبة أداء الممثلات للشخصيات الرجالية ، إذ ينبغي أن يفكرن بإسلوب رجالي حتى يتمكن من إنتاج الكلمات المناسبة لحواراتهن ، لقد كانوا يتفقون قبل العرض على فكرة الموضوع الذي ينبغي تناوله في العرض [٢٧].

إن أجساد النساء هنا لم يختلفن عما كان سائداً لدى الرومان ، بإستثناء نوع الشخصية التي يجسدنها وإرتجال مفردات الحوار ، بمعنى أدق أن الهدف كان واحداً هو إثارة الحاضرين من الجنس الآخر .

من الممثلات النساء اللواتي ، كانت لهن شهرة واسعة ، وتجربة أدائية مميزة ، الفرنسية (سارة برنارد) (١٨٤٥_ ١٩٢٣) التي كان أداؤها " لأدوار الرجال ينال مزيداً من الإهتمام . إذ كانت ممثلة يعجب بها الآخرون من أجل سحرها

---

[25]() ينظر : فردب ميلت وجيرالد أيدس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) ، ص ١٠٩ – ١٠٣ .

[26]() احمد كمال مظهر : النهضة : سلسلة الموسوعة الصغيرة ، عد ٣٧ ، (بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩) ، ص ٦ .

[27]() ينظر : فرديناندو تافياني : الوردة والمحارب ممثلات الكوميديا ديللارت ، تر : إليان ديشا – بريا ، طاقة الممثل ، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩)، ص ١٨٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

وأنوثتها . لم يكن ذلك شيئاً عابراً : إذ قامت بأداء أكثر من ثلاثين دوراً للرجال، وقامت بأداء الدور الأخير قبل وفاتها بثلاثة أعوام " . [٢٨]

إن أداء الأدوار الرجالية من قبلها كان مثار جدل وقتذاك ، مما جعلها تبرر وتوضح الأسباب التي تكمن وراء هذه الرغبة المجنونة بالتمسك بشخصية الرجل ، " كانت تقول إن أدوار الذكور تتيح لها ، تأدية أدوار تتطلب مزيداً من الذكاء . أما النقاد والرواد فكانوا يهدفون إلى تبرير إختيارها لتلك الأدوار بسبب جمالها الذي تبرزه ملابس الذكور التي ترتديها " [٢٩] ويتفق الباحث مع رأيها أكثر مما يتفق مع رأي النقاد ، لأن أداء الممثل لشخصية من جنس مختلف ، يتطلب قدرة عالية حتى يصل لدرجة الإتقان .

إن (برنارد) عندما تمكنت من إقتحام المسرح كانت تضيف من ذاتيتها للشخصية التي تجسدها ، وتعمد على أن تري الجمهور موهبتها الحقيقية ، فقد كانت تنظر إليهم مباشرة وتقول لهم بتحدي : والآن من يستطيع أن يزعم أنني جدة . لقد كانت تستطيع أن تندمج في أداء أدوارها ، لدرجة جعلت الجمهور لا يفكر في أي شيء حول الفن وكرامته من بين ما تم توارثه من أفكار ، لذا استطاعت أن تولف مزيجاً من الاداءات التي من شأنها أن تظهر في الفضاء المسرحي . [٣٠]

وفي حديثها عن التمثيل كانت تقول : " أن تكون طبيعيا لا يعني ان الممثل ينبغي أن يعرض العواطف بالطريقة التي يعرضها بها كل الناس ، وعليه كانت تقولب نفسها أكبر من الحياة ، وفعلت ذلك بدافع عاطفي نحو ما هو ساحر ، وبذاتية شرسة وقوة طاغية ، وبصوت ... مثل آلة موسيقية " . [٣١]

يرى الباحث أن التحول الذي شهده جسد الممثلة (سارة برنارد) ، كان تحولاً إبداعياً منطلقاً من ضرورات تنافسية جمالية لا ضرورات مجتمعية فرضت حالها ، ومسوغ ذلك يعود نتيجة الظرف الزمكاني الذي عاشته (برنارد) ، وهو ظرف جيد ، هذا فضلاً عن موهبتها المميزة .

أما في المسرح العربي ، فلم يكن الأمر إلا أكثر تعقيداً ، فبدأت المسرحيات مع الرائد التاريخي للمسرح العربي (مارون النقاش) دونما ملاحظة لوجود النساء على خشبة المسرح الذي تم بنائه في بيته ، بيد أنهن ظهرن مع (أبو الخليل القباني) في سوريا ، إذ تجرأ بعد التشجيع الذي لاقاه من الوالي العثماني (مدحت باشا) ، حيث استعان بآنستين من لبنان ، هما : (لبيبة ومريم) في مسرحية (الشاه محمود) ، لتقوما بالأدوار النسائية ، وهكذا أُتهم مسرحه بالفسق والفجور ، مما اضطر (القباني) لإغلاق مسرحه والفرار إلى مصر . [٣٢]

وبتقدم عجلة التاريخ والإنفتاح الكبير على أوربا والعالم الغربي ككل فضلاً عن الاحتكاك بمواطنيهم ، علاوة على التقدم التكنولوجي المذهل الذي جعل الناس يشعرون فعلاً أنهم يعيشون في مدينة إفتراضية واحدة ، أخذت بعض النساء العربيات والعراقيات بالتحرر من نير المعتقدات، فلم ينظرن كما في السابق إلى أجسادهن بوصفها مادة غذائية للرجل ، بل العكس صار الجسد بالنسبة لهن موضوع بحد ذاته ، له لغته وجمالياته وإحتياجاته ، وصارت هموم الحياة هي المسيطرة ،

---

[28]() ميرلا شينو : البحث عن شيء مستبعد ، تر : سهير الجمل ، طاقة الممثل ، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٦٧ .

[29]() المصدر نفسه ، ص ٢٦٨ .

[30]() ينظر: المصدر نفسه ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

[31](٢) أدوين ديور : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ج٢ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ، ص٣٤٧ .

[32]() ينظر: محمد يوسف نجم : المسرحية في الادب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤) ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧)، ص ٦٢ _ ٦٦ .

والتي يتمثل بعضها بتحقيق الذات من خلال التقدم العلمي ، فضلاً عن طموحهن بالوصول إلى الإستقلال المادي ، وإنعكس ذلك بإنتاج عدد غير قليل من الأعمال المسرحية العربية والعراقية التي تحتفي بالمرأة كعنصر رئيس .

المؤشــرات التي أسفر عنها الإطـــار النظـــري

١. تمردت المرأة على رقة جسدها وتحملت شتى أشكال الصعوبات، فأحدثت التحول بوقوفها إلى جانب الرجل أو حتى بديلة عنه عندما تسلبه الحياة (يموت) .

٢. تعرض جسد المرأة إلى إهانات وسلب للحقوق من قبل الرجل كذات ، ومن قبل بعض المؤسسات .

٣. المرأة لدى الرجل العراقي تمثل وعاءاً للأنساب ، فالمحافظة على حسن سلوكها وعفتها ، برأيه حكم لا رجعة في تنفيذه .

٤. في نظر بعض الناس المرأة إسمها عيب ، ورؤية وجهها حرام ، وصوتها عورة ، ووظيفتها الأولى والأخيرة إعداد الطعام والفراش .

٥. لم يحظ الجسد النسائي في بعض عروض المسرح العالمي بمكانة مقدسة ، إذ إقتصر على إبراز الأنوثة المثيرة بهدف إغواء المشاهدين .

٦. شهد الجسد النسائي في تجارب عالمية معينة تحولاً إبداعياً منطلقاً من ضرورات تنافسية جمالية لا ضرورات مجتمعية فرضت حالها ، ومسوغ ذلك يعود نتيجة (الظرف المكاني _ زماني) الذي عاشته الممثلات، وهو ظرف متقبل للمرأة بشكل أفضل بكثير من ذي قبل ، فضلاً عن موهبتها المميزة .

الدراسات السابقة ومناقشتها

من خلال إطلاع الباحث ، لم يعثر على دراسة سابقة في هذا الشأن ، من الممكن إعتمادها كدراسة سابقة .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً – مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث ، مسرحية (عزف نسائي) بوصفها مدخلاً لتلمس طبيعة الجسد النسائي في المسرح العراقي ، كأنموذج للبحث .

ثانياً – منهج البحث :إعتمد الباحث المنهج الوصفي مساراً له في بحثه لإتساقه وغايات البحث.

ثالثاً – أدوات البحث : اعتمد الباحث الأدوات الآتية :

١. الوثائق : بما فيها الكتب والدوريات والتسجيلات الفيديوية وشبكة المعلومات العالمية .
٢. الملاحظة المنتظمة .
٣. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .
٤. الخبرة الذاتية للباحث ، بوصفه حاملاً لشهادة الدكتوراه في تخصص التمثيل .

رابعاً – عينة البحث : إعتمد الباحث مسرحية (عزف نسائي) التي قدمتها الفرقة الوطنية للتمثيل التابعة لوزارة الثقافة والسياحة والآثار ، وعرضت على خشبة المسرح الوطني في بغداد في عام ٢٠١٣ .

خامساً – تحليل العينة : مسرحية (عزف نسائي)

تأليف: مثال غازي ، إخراج: سنان العزاوي ، تمثيل: هناء محمد بدور (المتدينة)، أسماء صفاء بدور(العاهرة).

تدور حكاية المسرحية حول شخصيتين نسائيتين عراقيتين تنتميان إلى تربة الوطن بكل أوجاعها وأنينها ماضياً وحاضراً ، تعرضت كل واحدة منهن إلى الفقد والترهيب ، مما أدى ذلك إلى تحول في مسار حياتهن ، إذ أخذت كل واحدة منهن إتجاه حياتي مختلف .

تحولت الشخصية الأولى (نور) التي جسدتها الممثلة العراقية (هناء محمد) ، بعد تعرضها للإغتصاب من قبل أزلام نظام ما قبل عام (٢٠٠٣ م) ، وتذوقها ويلات السجون وعذاباتها ، بسبب توجهات عائلتها الدينية المحظورة ، إلى شخصية متطرفة منعزلة (تحول الجسد من إجتماعي حر منفتح إلى مقيد مغلق) ، لذلك كان تأكيد المؤلف على حضور تلك الشخصية الدينية فضلاً عن توظيف الملفوظ الديني المتمثل بقراءة آيات دينية مختارة ، وبخاصة تلك الآيات التي تحمل التهديد والوعيد للكافرين ، في إشارة إلى التوجه الذي إختاره المؤلف ليكون سلوكاً ملازماً للشخصية .

نور : حي على الصلاة ، حي على الصلاة ، حي على الفلاح ، حي على الفلاح قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة ، الله اكبر الله اكبر ، بسم الله الرحمن الرحيم ((إذا زلزلت الأرض زلزالها ، وأخرجت الأرض أثقالها ، وقال الإنسان مالها، ...)) صدق الله العظيم .

أما الشخصية الثانية (حياة) ، والتي جسدتها الممثلة العراقية (أسماء صفاء) ، فقد تحولت هي الأخرى بعد أن قتل زوجها وابنها على يد مجموعة ملثمة اقتحمت الدار في فترة نظام ما بعد (٢٠٠٣ م)، لتظل هي الأخرى وحيدة تصارع الحياة ، ثم هجرت البلد بسبب المشكلات الطائفية ، ولأنها جميلة فقد دفعت الثمن بجسدها مراراً وتكراراً (تحول الجسد الإجتماعي الحر الطاهر إلى :١_ جسد مستباح ٢_ جسد إقتصادي ، وفي كلتا الحالتين هو مدنس) ، حين التحقت عن طريق شخص ظنت أنه يتعاطف معها ، للعمل بملهى ليلي ، لكنها اكتشفت أنه قواد يقدمها كل ليلة قرباناً للرجال لقاء بعض المال ، وحينما تفر من كل هذا الوجع وتعود للوطن ، يحاصرها الخوف وافتقاد الإحساس بالأمان في كل خطوة تخطوها .

إن المنظومة الإجتماعية هي التي كانت مهيمنة على كلتا المرأتين ، فالأولى (نور) لو لم تكن تعيش في بيئة محافظة وتعرضت لما تعرض له ، لما سلكت الإتجاه الذي سلكته ، فالتطرف يخلقه الإنغلاق ، والإيمان القاطع بصحة الفكرة ، والرفض القاطع لأي إعتراض ومن أي طرف كان . أما الثانية (حياة) فوجودها في منطقة متحررة –خارج العراق– هو الذي ساقها للعمل في الملهى الليلي ، بمعنى أدق هي كانت بعيدة كل البعد عن الرقابة المجتمعية الصارمة التي تفرضها المحددات العامة ، لذا نراها فلتت من سيطرتها ، لكنها حين لامست أقدامها تراب الوطن من الجديد ، لا مس عقلها الرقابة وأهمية عدم الحياد عنها ، حفاظاً على سلامة الذات من شرور الآخر ، وبذا يكون تحول الجسدين أساسه التأثير الإجتماعي .

يبدأ العرض بالمرأة المتدينة المتطرفة التي تعيش في بيت مظلم حولته الى سجن، ترتدي (حزاما ناسفاً) تشده على وسطها، وتعلق في عنقها (مسبحة) كبيرة، تردد آيات من القرآن الكريم بصوت عال ، وهي تتحرك في الجهات المختلفة ، وتعلق الأقفال في سلاسل تملأ المكان ، في دلالة واضحة على عسر الحياة وانغلاق أبوابها وعدم الإيمان بالمستقبل ، ومن ثم يلعلع صوت أطلاقات نارية كثيفة خارج البيت ، فترد عليها بالقول (وما رميت اذ رميت ولكن الله رمى)، ومع الرصاص تأتي (حياة) لتطرق الباب وهي تقول (افتحوا الباب، راح اموت، صارت مواجهات بالشارع) فتسألها المتطرفة (نور) من وراء الباب (انتم منو) ، تجيبها حياة :(لا من ذولة ولا من ذولاك) ، ومع كثافة الرصاص، تدخل (حياة) عنوة إلى البيت، الشابة محجبة وترتدي عباءة نسائية سوداء، وحين تسأل المتطرفة لماذا لم تفتح لها الباب تجيبها بالآية الكريمة : (قل أعوذ برب الناس ...) ولأن البيت مظلم ، تتخوف (حياة) من الظلام وتحاول أن تفتح الشبابيك ، لكن (نور) ترفض ، وتبدأ محاورات مختلفة فيما بينهما عن الدين والدنيا، وفيما تحاول (نور) أن تصلي صلاة العشاء، كانت (حياة) تنزع ملابسها لتظهر بملابس راقصة ، وتبدأ بممارسة شيء من الرقص وتخرج من جيبها (جمبارات) الرقص ، وحين تسألها (نور) عن عملها ترد بالقول :

(راقصة، معلمة رقص بملهى ، يعني ساقطة ، يعني دايحة) ، فتحاول المتطرفة (نور) أن تطردها من بيتها ، فتقول لها (حياة) :

(ما بكلبج رحمة ، ما تخافين من الله ، حتى لو كان كلب يعوي في الشارع ، كان لازم ادخليه) فترد عليها المتطرفة)حتى الكلب أنظف منك) ، ثم تسألها عن من أرسلها إليها، فتقوم بتقييدها وتحقق معها، لكن (حياة) تتوسل بها فترأف بحالها، ومن ثم تكشف كل واحدة منهما عن هويتها.

بعد ذلك تتفقان على العيش معاً (تحول على مستوى العلاقة بينهما) ، وعندما ينويان الإفطار معاً تقول (حياة) إلى (نور) :

لا تخافين، الفلوس الي أجيب بيها الأكل فلوس حلال، فلوس آخر قطعة ذهب امتلكها، حلقة زواجي بالحلال .

تحاول (حياة) الخروج بملابس الراقصة، تنهرها المتطرفة (نور)، فتعود لترتدي عباءة ، وفي ذلك دلالة واضحة على التمسك بالأعراف المجتمعية ، والتي لم تتمكن (حياة) من الهروب منها ، إلا حينما غادرت أرض الوطن أي المنظومة المجتمعية برمتها فتحول على أثر ذلك جسدها وحين العودة عاد جسدها لسابق عهده ، وهنا يبرز دور المجتمع وتأثيراته في بناء شخصية الفرد .

وما أن تغادر الممثلة أسماء (حياة) حتى يدوي صوت رصاصة ، فتقتل (حياة) ، وبعد حالة حزن مؤلمة ، تقرر المرأة المتطرفة (نور) أن تخرج :

(راح اطلع، راح اطلع للشمس، للنور، اكيد هناك الف واحدة مثلك محتاجة للحضن الدافي ، وراح ادعو لك بكل صلاة ، ان يغفر ذنبوك ، ويغفر ذنوبنا، وذنوب كل امة محمد) .

ترتدي (نور) عباءة بيضاء وتتجه نحو الشمس)الضوء) الموجه من أعلى قاعة المسرح ، فقد تم مد جسر طويل من الخشبة إلى أقصى القاعة، مع موسيقى حماسية، فيما خرج مع توجه (نور) الكثيرون ممن يرتدون السواد في اشارة الى خروج الذين يشبهون حالة المرأة المتطرفة الى الحياة .

إن ما قامت به (نور) الممثلة (هناء محمد) هو تحول على مستوى الجسد والفكر، فقد خرجت من القيود المجتمعية الظلامية إلى الحرية المتمثلة بالشمس التي وضعها المخرج في أعلى الصالة ، إلا أنها لم تضرب سياقات المجتمع فقد بقيت محافظة على عفتها وحجابها .

في الأداء التمثيلي .. برعت كلتا الممثلتين ، في مسك زمام شخصيتها ، فقد جاء الإختيار موفقاً ، ومقصوداً من قبل المخرج ، ولو كان العكس لو وقع المخرج في إشكال كبير يتمثل بالشكل والجرأة في الطرح والتجسيد ، فقد أثبتت (أسماء صفاء) براعتها في أداء الشخصيات المركبة ، ذات الجرأة المتخطية للتابوات المجتمعية ، ضرب من خلالها المخرج القيود المفروضة على المرأة . فقد كانت تبوح بكل ما في داخلها دونما حرج أو خوف أو حتى تردد ، فقد جاء صوتها واضحاً مرناً بالرغم من إستمرار العرض المسرحي لمدة ساعة ونصف ، أما جسدها فكان معبراً عن الحالة التي مرت بها ، متخذاً أشكالاً مختلفة ففي الأول تظهر بكامل عفتها إلا أنها سرعان ما تتخلى لتكشف بجرأة مميزة ، ما حصل معها من ظروف ومن ثم تتخلى عن واقها الجديد لتعود إلى عفتها الأولى متغلبةً على فوضى جسدها .

أما الممثلة (هناء محمد) ، فهي الأخرى إنمازت بالجرأة ، إلا أنها بقيت متمسكة بأصولها والأعراف والتقاليد التي تربت عليها ، وهذا بدى واضحاً في لبسها المحتشم وحركتها المحسوبة إجتماعياً ، وحتى في ألفاظها . فقدت بدت على الخشبة أثقل حركة من أسماء (حياة) ، وهذا ليس لما يتطلبه الدور وإنما لطبيعة الممثلة هناء لاسيما وأننا نعرف أصلاً هي ممثلة محجبة أي ملتزمة بما هو إجتماعي وبذا لابد أن يكون كل شيء في غاية الدقة يحسب عندها .

إن مكان العرض كان له تأثيراً مباشراً على أداء الممثلتين ، فقد إرتأى المخرج أن يكون معاكساً لما هو معتاد ، أي أن الممثلتين كانتا تتعاملان مع فضاء الصالة على أنه كالوساً ومع بعض مناطق الخشبة (أعلى الوسط ، أعلى اليمين ، أعلى اليسار ، يمين الوسط ، يسار الوسط ، أسفل اليمين ، أسف اليسار) على أنها صالة جمهور فأنحسر الأداء على منطقتين (وسط الوسط ، أسفل الوسط) فضلاً عن الدرج الذي يمتد فوق كراسي الصالة الذي يتم إستخدامه في نهاية

العرض . إن وجود الجمهور على مسافة واحدة مع الممثلتين أغنى عملية التواصل بينهما وأعطى العمل جمالية مبهرة إلا أنه قيد الممثلتين بالحركة ، فقد كان الجمهور يحيط بهن من ثلاثة جهات ، وهنا كانت تكمن صعوبة الأداء لأن الممثلة هنا مضطرة لإيصال المعلومة والحركة والإيماءة لكل الجمهور وبلحظة واحدة ، وهذا يسبب ضغطاً نفسياً على الممثلة بشكل أو بآخر ، ونتيجة لكفاية الممثلتين وإحترافيتهما تمكنتا من السيطرة على الأجواء ، وبذا ظل إيقاع العمل في حالة تمساك وضبط شديدين .

إن عمليات التحول التي شهدها جسد الممثلتين لم تكن إعتباطية وإنما كانت علاماتها قصدية معبرة عن الحالات الإجتماعية التي مرت وتمر بها المرأة ، فحمل المرأة (للحزام الناسف) الذي كانت تشده على وسطها، وتعليقها في العنق (المسبحة) الكبيرة ، كانت تدل على القيود المفروضة عليها ، إذ كان الحزام يمثل الإنحراف الديني الواضح الذي شهده المجتمع ، وذلك بترك الأصل والتمسك بالفرع . أما المسبحة بخرزاتها الكبيرة كانت تدل على الأعراف المجتمعية التي لم ترحمها بعدم التقدير لبراءتها ، فهي عندما اغتصبت لم تكن بنت ليل وهوى وإنما هي بنت شهيد ضحى بحياته من أجل الوطن . إنما حصل جعلها في حالة اختناق دائم وملازمة مستميتة لبيتها ، إلى حين وصول (حياة) لها ، أخذت مفاهيمها بالتغيُّر .

أما (حياة) بـ (جمباراتها) وزيّ الراقصة ، التي كانت تتنكر بزيّ آخر (العباءة العراقية) ، فهي كانت تؤشر بشكل مباشر على الإزدواجية التي يشهدها المجتمع العراقي بأفعاله وأقواله ، إذ يقول عكس ما يفعل في كثير من الأحيان ، فضلاً عن ذلك فقد كانت في فعلتها هذه تعبير عن الحريات المكبلة ، وهيمنة ثقافة إقصاء المختلف ، تمهيداً للقضاء عليه .

الفصل الرابع : (النتائج والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات) .

أولا – النتائج :

١. لم يعرف الجسد النسوي الثبات في العرض المسرحي العراقي ، فقد كان دائم التحول ، وفق الظرف الإجتماعي الذي يفرض ذاته ، وأتضح ذلك في شخصية (حياة) التي جسدتها الممثلة (أسماء صفاء) .

٢. شكل الجسد النسائي إنعكاساً واضحاً ، للمرجعيات الفكرية للمجتمع ، فاللذة التي ترسمها مخيلة الرجل عن المرأة ، بدت واضحة في التعامل مع شخصية (حياة) .

٣. جسدت شخصية (نور) التي أدتها الممثلة (هناء محمد) بطهرها وحفاظها على شرفها ، بالرغم من فقدان الزوج ، وعاءاً للأنساب وأنموذجاً للأصالة التي يريدها المجتمع .

٤. كانت شخصية (نور) بتطرفها وإنعزالها في بيتها وعدم السماح حتى لضوء الشمس بالدخول الى وسط دارها ، مثالاً واضحاً لما مرسوم في مخيلة بعض الناس عنها .

٥. إنزياحات الجسد النسائي عن السلطة الإجتماعية ، كان متلكئاً نتيجة قبض الأخيرة سيطرتها عليه ، وهذا ما لاحظه الباحث في إزدواجية الزيَّ الذي كانت ترتديه شخصية(حياة) .

٦. حاكت العروض المسرحية العراقية بنسبة ، العروض العالمية في تعاملها مع الجسد بتعريضه لموضوعة المدنس والذي من خلاله سعت لإبراز أُنوثته بهدف إغواء المشاهدين ، وهذا ما حدث مع شخصية (حياة) .

ثانياً – الإستنتاجات :

١. ولد المسرح من رحم المجتمع ، وبالرغم من إمكانية التباين بينهما ، بيد أن العزل بينهما محال .

٢. حضور موضوعة الجنس في العينة ، كانت لها أهداف عدة : أولها نقد ما تعرض له الجسد من كبت فرضته القيود الإجتماعية ، وبالمرتبة الثانية تأتي محاولة إستمالة الجمهور للعرض ، وأخيراً خلق إطار جمالي .

٣. لم يتمكن الجسد النسائي من الإنزياح خارج المنظومة المجتمعية إطلاقاً إلا حين مغادرتها .

٤. تماشي الجسد النسوي مع مفهوم الوطن من حيث أن كل منهما محرم إجتماعياً ، كان سبباً مهماً في إستثماره مسرحياً وترميزه جمالياً .

٥. المسرح العراقي بالرغم من الهزات العنيفة التي تعرض لها ، لكنه بقي متواصلاً مع العروض المسرحية العالمية ، وهذه كانت من مسببات تأثره بالآخر .

ثالثاً – التوصيات : يوصي الباحث بما يأتي :

١. تصوير العروض المسرحية التي يمتاز فيها الجسد النسائي بحضور رئيس ، وعرضها تلفازياً على المشاهدين العراقيين ، بغية تطبعهم عليها ، وتعرفهم على أنساقها الجمالية ومضامينها التربوية .

٢. العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية حول الجسد النسائي في العرض المسرحي العراقي ودلالاته التعبيرية .

رابعاً – المقترحات : إستكمالاً للدراسة ولغرض المقارنة ,يقترح الباحث الدراسة التكميلية الآتية :

(سوسيولوجيا الجسد النسائي بين المسرح العراقي والتونسي)

قائمة المصادر والمراجع

أولاً– الموسوعات :

١. أصلان ، أوديت ، موسوعة فن المسرح ، تر : سامية احمد اسعد ، ج٢ (بيروت: ايف للطباعة والنشر ، د. ت) .

ثانياً – الكتب :

2.تافياني ، فرديناندو : الوردة والمحارب ممثلات الكوميديا ديللارت ، تر : إليان ديشا – بريا ، طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) .

٣. الخشاب ، مصطفى : علم الاجتماع ومدارسه ، (بيروت : دار الكاتب العربي، ١٩٧٦) .

٤. ديور ، إدوين : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ج ١ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨) .

٥. ـــــــ : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، تر : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ج٢ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) .

٦. شريعتي ، علي : مسؤولية المرأة ، تر : خليل الهنداوي ، (بغداد : مكتبة المعرفة ، ٢٠١٢) .

٧. شينو ، ميرلا : البحث عن شيء مستبعد ، تر : سهير الجمل ، طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) .

٨. عبد المعطي ، عبد الباسط: اتجاهات نظرية في علم الاجتماع ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة –٤٤– ١٩٨١) .

٩. عبد الجواد ، احمد رأفت: مبادئ علم الاجتماع ، (القاهرة : مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٣).

١٠. العلوي ، هادي : فصول عن المرأة ، (بيروت : دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٦).

١١. العيادي ، عبد العزيز : ميشال فوكو المعرفة والسلطة ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٤) .

١٢. الغزالي ، محمد: قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، (القاهرة : دار الشروق ، د.ت).

١٣. فرابييه ، جان ، ا . م . جومار ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر: محمد القصاص ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، د. ت) .

١٤. ليشته ، جون : خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر : فاتن البستاني ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، ٢٠٠٨) .

١٥.محمود ، مصطفى : الروح والجسد ، ط٧ ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٨) .
١٦.مظهر ، احمد كمال : النهضة : سلسلة الموسوعة الصغيرة ، عد ٣٧ ، (بغداد : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩) .
١٧.مل ، جون ستيورات ، إستعباد النساء ، تر : إمام عبد الفتاح إمام ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) .
١٨.موري ، جلبرت: يوريبيـدس وعصره ، تر : عبد المعطي شعراوي ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، د. ت) .
١٩.ميلت ، فردب وجيرالد أيدس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) .
٢٠.نجم ، محمد يوسف : المسرحية في الادب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤) ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧) .
٢١.الوردي ، علي : دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، (بيروت : دار ومكتبة دجلة والفرات ، ٢٠١٣) .
٢٢.يوسف ، عقيل مهدي : متعة المسرح ، (بغداد : مكتب المعاصر ، ١٩٩٤).

ثالثاً – الدوريات :

٢٣.نجاد ، شكوة نوابي: الأسرة المعاصرة (الأنساق والمشكلات) ، تر : خالد توفيق، مجلة المنهاج ، (لبنان : مطبعة الغدير ، ٢٠٠٢) .

رابعـاً – المقابلات :

٢٤. جعفر ، لهيب ، مقابلة أجراها الباحث معها ، عبر موقع Facebook ، وذلك في يوم الأربعاء ، بتاريخ ٢ / ١٢ / ٢٠٢٠ ، الساعة ٤ عصراً .
٢٥. طاهر ، منة الله ، مقابلة أجراها الباحث معها ، عبر موقع Facebook ، وذلك في يوم الخميس ، بتاريخ ٣ / ١٢/ ٢٠٢٠ ، الساعة ٣ عصراً .