الفصل الرابع

أزمة المسرح النسوى

يفترض فى النقد الفنى أن يفتح الآفاق بأدواته ومناهجه التحليلية والتقويمية فى وجه الفن الذى يعالجه؛ خاصة عندما تغيم هذه الآفاق، وتدخل بهذا الفن فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية وأنفاق مظلمة. لكن النقد المسرحى لم يقم بهذه المهمة فى إخراج المسرح النسوى من أزمته، التى تزداد حدتها كلما ركز هدفه الاستراتيجى على خصومته مع مسرح الرجال الذى يعتبره معاديًا له، فى حين أن معركة المسرح النسوى هى مع تناقضاته وتخبطاته الداخلية، قبل أن تكون مع التهديدات التى تعوق انتشاره ورسوخه من خارجه.

لكن مشكلة نقد المسرح النسوى تتمثل فى أنه لو كان بأقلام نقاد من الرجال، فإن نظرة الكاتبات المسرحيات إلى مثل هذا النقد، نظرة متميزة وزاخرة بالريبة والشك وسوء الظن، حتى لو كان الناقد المسرحى يحرص على أن يكون موضوعيًّا ومحايدًا. وكانت نتيجة ذلك أن تجنب عدد ملحوظ من النقاد الرجال الكتابة عن المسرح النسوى، ومع ذلك لم يسلموا من اتهامهم بأنهم يعمدون إلى تجاهله والتعتيم عليه حتى يفقد تأثيره الجماهيرى، أى إنهم متهمون سواء اقتربوا من المسرح النسوى وعالجوه وعملوا على تقييمه، أم ابتعدوا عنه وتجنبوه درءًا للشبهات. وكان الطرف الخاسر فى هذا المناخ غير الصحى وغير الموضوعى هو المسرح النسوى، الذى دفع ضريبة باهظة تمثلت فى العثرات والسلبيات، التى أصبحت تعتور تقدمه بطريقة تكاد تكون شبه منتظمة.

أما الناقدات المسرحيات، فقد حاولن التنظير لإبراز الإنجازات الجديدة التى حققها المسرح النسوى، لكنها محاولات كانت تحمل فى طياتها اجتهادات، وردت بطريقة أو بأخرى فى النقد المسرحى عبر عصور سابقة؛ إذ إن المضمون الفكرى كان الغاية والوسيلة، فى آن واحد، فى المسرحيات النسوية التى انشغلت به عن الجماليات والأشكال

الفنية المبتكرة، التى كان من الممكن أن تترك بصماتها على المسرح بصفة عامة، بل وتتوغل بإبداعات المسرح النسوى كنسيج يجدد حيوية المسرح العام، ويقضى على التقوقع النسوى فى مواجهة السطوة الرجالية، بحيث يبدأ عصر من الانفتاح، يتم فيه تبادل قوى الدفع والتوليد والتفاعل بين المسرحين، اللذين هما فى حقيقة أمرهما منظومة مسرحية متكاملة، مضادة بطبيعتها لكل هذه الصراعات المفتعلة والمواجهات المصطنعة.

وعلى سبيل المثال، فإن كتاب الناقدة المسرحية الأمريكية هيلين كيسار الذى صدر عام ١٩٨٤ بعنوان: «المسرح النسوى: مقدمة لمسرحيات الكاتبات الأمريكيات والبريطانيات المعاصرات»، كان محاولة منها لإبراز ما أسمته «ظهور المسرحيات التى تتبع استراتيجية التحول أى التغيير، الذى يحدث بوضوح وجلاء على المسرح، فى المضمون، والأحداث، وأهم من ذلك فى الشخصيات أيضًا»، وكأنها استخرجت من المسرح النسوى نظرية جديدة، لم تكن معروفة من قبل فى مجال المسرح العالمى، فى حين أنها تعد من بدهيات التأليف. وتقارن كيسار بين الدراما لإغريقية الكلاسيكية والدراما النسوية الحديثة، بأن الدراما الأولى، طبقًا لأرسطو، كانت تعتمد فى تحقيق أثرها على المتفرج على تقديم إحدى الشخصيات التى تكتشف حقيقة نفسها، وعلى إعلان لحظة معرفة هذه الذات للآخرين.. وبناء على هذا كانت الدراما تحثنا على معرفة أنفسنا بطريقة أفضل. أما الدراما الأخرى (النسوية)، فترى كيسار أن القوة الدافعة فيها لا تتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها، ولكنها تتجه نحو معرفة الآخرين وما يصاحبها من تغيير النفس والعالم حولها. فالشخصيات النسائية المحورية فى الدراما النسوية تتغير أمام أعيننا، أحيانًا تدريجيًا، وأحيانًا فجأة.. تقول كيسار:

«فى معظم الأعمال الدرامية التى سبقت الدراما النسوية، كانت البطلة تلقى عنها القناع الذى تتنكر خلفه وتحتمى وراءه، وتتركنا كى نتعرف على حقيقتها سواء أكانت كليتمنسترا أم نورا الحقيقية؛ فالبطولة التقليدية تنبع من عملية الاكتشاف هذه وكشف الغطاء عنها. أما المسرحيات النسوية، حتى التى تأخذ اتجاهًا سيكولوجيًا، فلا تنظر إلى

النفس على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ، وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذى تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد ويدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة».

إذا تم تفكيك هذا المنظور النقدى الذى تظن كيسار أنه جديد تمامًا على التقاليد الدرامية، سنجد أنه مع المنظور الكلاسيكى القديم يشكلان وجهين لعملة واحدة؛ إذ إن الآليات الدرامية تتعامل مع الذات الإنسانية في حد ذاتها، وكذلك فى علاقاتها بالذوات أو النفوس الأخرى حولها. وهى علاقات متبادلة، تنهض على التأثير والتأثر؛ بحيث يستحيل التعامل مع الذات فى حد ذاتها فقط، كما يستحيل التعامل مع الذوات حولها، كمجرد ظواهر اجتماعية عامة، فى الحالة الأولى تصبح الذات مجرد حالة فردية معروضة على الباحث أو الدارس، وفى الحالة الثانية تدخل هذه الذوات كمادة علمية للباحثين السيوسيولوجيين، وتخرج من مجال الدراما، الذى يعتمد على التفاعلات والصراعات الإنسانية ذات الخصوصية، التى لا يمكن تجاهلها.

وقد قللت كيسار – دون أن تدرى – من شأن الدراما النسوية، وقدرتها على الخوض فى أعماق النفس البشرية، عندما وصفت القوة الدافعة فيها بأنها لا تتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها، ولكنها تتجه نحو معرفة الآخرين وما يصاحبها من تغيير النفس والعالم حولها؛ أى إن الدراما النسوية تفصل بين معرفة الذات ومعرفة الآخرين، فى حين أن جوهر الدراما منذ أن عرف الإنسان المسرح، كان نتيجة طبيعية للتفاعل المستمر والمتصاعد بين الذات والآخرين، إذ لا يمكن معرفة الذات إلا فى مرآة الآخرين الذين هم فى النهاية محصلة جمع هذه الذوات. وتظن كيسار أن ما تتميز به الشخصيات النسائية المحورية فى الدراما النسوية، هى أنها تتغير أمام أعيننا سواء أكان ذلك تدريجيًّا أم فجأة، وكأنها تقول بذلك إن الشخصيات فى المسرحيات غير النسوية لا تتغير أمام المشاهدين. وربما كانت تقصد أن التغير وقع قبل رفع الستار وبداية المسرحية، ولكن هذا لا يعنى أن تداعيات التغير قد توقفت بمجرد بدء العرض المسرحى؛ إذ إنها مستمرة ومتواصلة بالضرورة حتى نهاية العرض، وربما بعده كنوع من امتدادها فى مسارات الحياة.

وعندما تتكلم كيسار عن الأعمال الدرامية التى سبقت الدراما النسوية، والتى كانت البطلة فيها تلقى عنها القناع الذى تتنكر خلفه وتحتمى وراءه؛ كى يتعرف المشاهدون حقيقتها، فإن هذا التغير من التنكر والتخفى إلى الكشف والمواجهة، هو فى حد ذاته تحول جوهرى، وهو التحول الذى تعتبره كيسار المحور السائد فى معظم المسرحيات النسوية، الذى يمنحها شخصيتها المتميزة، ويفرق بينها وبين الأعمال المسرحية التى سبقتها تاريخيًّا. وقد حاولت كيسار أن تقوم بالتنظير لهذا التوجه، على أساس أنه فتح جديد فى الإبداع الدرامى، ولكنها فى التفرقة العلمية أو الموضوعية بين التحول الذى تصفه بأنه الشعار النسوى الذى ينص على أن «كل ما هو شخصى له صفة سياسية»، وكأن السياسة ليست سوى شعارات أو مبادئ مجردة، لابد أن تتجسد فى معطيات الواقع. فمن بدهيات الحياة البشرية أن السياسة تسرى فى عروق الشعوب، كما تسرى الدماء فى عروق الجسد البشرى، بصرف النظر عما إذا كانت هذه الدماء متدفقة بالحيوية أو مريضة أو ملوثة.

ومن الصعب أن يعرف الدارس من أين أتت كيسار بهذه المفاهيم المغلوطة عن المسرحيات النسوية، التى تصفها بأنها لا تنظر إلى النفس على أنها شىء خفى وثابت، بل كمعضلة تراوغ، وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب، وكذلك العالم الذى تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور على أنه عالم ثابت وموحد ويدعو إلى الاطمئنان، بل يصور على أنه قطع متناثرة ومتنوعة؟!

ومن قال إن المسرحيات التقليدية الناضجة، التى تنبع فيها البطولة من عملية الاكتشاف وكشف الغطاء أو القناع عن الذات، تنهض على الميول الخفية والثوابت، التى تصطدم بها الشخصيات فى النهاية؟ لقد نسيت كيسار أو ربما تجاهلت أن المسرحيات، التى تعتمد على الشخصيات النمطية التى لا تتغير معظم الوقت، لا تخلو من مواقف التحول التى دونها تفقد جوهرها أو خاصيتها كعمل درامى أو مسرحى؛ لأن الشخصيات النمطية لا يمكن أن تواصل وجودها كمجرد صور معلقة ثابتة على جدران العرض المسرحى.

وحتى إذا ظلت الشخصية على ثباتها، فإن احتكاكها بالشخصيات الأخرى لابد أن يحدث فيها تحولات؛ إذ لا يعقل أن تظل الشخصيات تتواجد وتعيش وتتحرك وتتصادم وتتصارع، دون أن تحدث لها تحولات من أى نوع؛ فهذه كلها بدهيات لا تحتاج إلى تأكيد. ولذلك فإن هذا العالم الثابت والموحد لا يوجد إلا فى خيال كيسار؛ إذ إن النص المسرحى، بل والعرض المسرحى، عبارة عن أمواج تتدفق وتنحسر، تعلو وتهبط، تتناغم وتتباين، تحسم وتراوغ، لأن هذا النص أو العرض هو صدى أو مرآة لكل تقلبات النفس البشرية وصراعاتها الداخلية والخارجية. والمادة التى يستمدها العمل المسرحى من الحياة أو الواقع، هى بطبيعتها قطع أو أجزاء متناثرة ومتنوعة، لكنه من خلال السياق المسرحى، مهما كان مراوغًا أو متغيرًا، يحيلها إلى طاقة درامية متفجرة بالمعانى والدلالات والإيحاءات، ويتحتم على المسرح النسوى أن يستفيد من هذه الإمكانات؛ لعله يصل إلى آفاق جديدة.

وعندما نصف فكرة التحول التى تعتبرها كيسار محور منظورها النقدى المسرحى، بأنها مفهوم ملتبس ومغلوط، فذلك لأنها تحاول التلاعب بجوهر الفن الدرامى بل وتزييفه إلى حد كبير، حتى تبدو وكأنها أتت بما لم تأت به الأوائل. ويتكشف هذا الالتباس عندما تعالج الدراما، التى تدور حول المشاهد التى تصور الاكتشاف، حيث يكون الهدف هو أن يقف الشخص ساكنًا ويكتشف نفسه!! ولم تشرح كيسار كيف يكتشف المرء نفسه عندما يقف ساكنًا؛ لأن هذا منطق مضاد لكل قوانين الدراما وتقاليدها، فسواء أكان الأمر يتعلق «بالاكتشاف» فى المسرحية التقليدية، أم «بالتحول» فى المسرحية النسوية على حد قول كيسار، فإن الشخصية الدرامية هى فى حركة مستمرة وصيرورة دائمة؛ كى تكتشف نفسها، أو تمر بتحول درامى ضرورى لحياتها.

وتحاول كيسار بقدر الإمكان الإقلال من شأن الدراما التقليدية؛ بحجة أنها تبحث وتحتضن ما هو كائن، وتؤكد قدرات الوعى الفردى، وكأن ذلك وصمة تتجنبها الدراما التى تحتضن فكرة التحول، التى لا تؤكد وجود جوهر خفى للنفس يستحق الاهتمام، بل

تؤكد إمكانية التغيير، واللعب بالأدوار، من منطلق أن عمل الإنسان هو الذى يمثل حقيقة ذاته، وما سيتحول إليه، ولا يوجد إنسان، سواء أكان رجلًا أم امرأة، معصوم من التحول إلى شخص آخر. وبذلك تعرى كيسار مفهومها للتحول» إلى منظور ساذج، عندما نرى أنه تحول شخصيته إلى شخصية أخرى.. وعلى الممثل أن يتقن أداء كل شخصية على حدة مهما كانت مناقضة للأخرى. وهذا ليس بالأمر الجديد أو المبتكر؛ لأن معظم مسارح العالم اتقنت لعبة التحول فى الشخصيات وفى مقدمتها تحول الرجل إلى امرأة أو العكس. وتعترف كيسار بتخبطها فى تقنين فكرة «التحول» بأسلوب أكثر نضجًا من ذلك؛ لأن التحول داخل الشخصية أكثر درامية وحيوية من التحول خارج الشخصية إلى شخصية أخرى، والذى يعد مجرد حيلة مسرحية مستهلكة، ولذلك تقول كيسار:

«وأخيرًا أنا لست متأكدة من أن هذا الاتجاه إلى التحول قد تم تحقيقه على أفضل صورة فى المسرح النسوى الموجود حاليًا. ويوجد عدد لا يستهان به من كاتبات الدراما اللاتى يستعملن التقاليد السينمائية فى مسرحياتهن، وبالتالى عندما تبدأ السينما فى التعلم من النموذج المسرحى الذى لم تتضح أبعاده بعد، تصبح أكثر تقبلًا للبعد النسائى، فإنها قد تتحول إلى أداة أو وسيط فنى خصب للإنتاج النسائى... وفى حين تؤثر أبعاد المسرح النسوية بالتدريج على المسرح التجارى، نجد أن مدارس الدراما وأقسامها فى الجامعات مازالت تدرس وتنتج البرامج المسرحية التقليدية، دون أى إحساس بأن النساء اللاتى سيعملن فى مسرح المستقبل، وعديدًا من الرجال أيضًا، لا يبحثون عن الأدوار الجديدة فحسب، ولكن عن أنواع مختلفة ومن خلال طرق مختلفة لتقديمها».

وكان المفروض فى كتاب «المسرح النسوى» أن تبرز هيلين كيسار العوامل والأسباب، التى أدت إلى اقتصار مدارس الدراما وأقسامها فى الجامعات على تدريس وإنتاج البرامج المسرحية التقليدية، وتجاهل النساء اللاتى سيعملن فى مسرح المستقبل، بل والعديد من الرجال أيضًا؛ إذ إن هذا يعنى أن أزمة المسرح النسوى هى جزء من أزمة المسرح بصفة عامة، وأن الرجال يعانون منها بالدرجة نفسها. ولكن كيسار حصرت

الأزمة فى ضرورة البحث عن أنواع مختلفة من الأدوار وطرق مختلفة لتقديمها؛ لم تكن موفقة فى كتابها، عندما وصفت البدائل التى تقترحها الدراما النسوية، والنصوص الموجودة التى تنتظر من يقرأها، ويراها، ويؤيدها. وقد اتخذت كيسار قرارًا مقدمًا يظهر مدى الحيرة المصاحبة لأزمة المسرح النسوى، وتعترف بأنها لم تكن سعيدة تمامًا بهذا القرار، الذى ركز اهتمامها على المسرحيات، التى تم نشرها أو يحتمل نشرها، أو المسرحيات المتاحة التى لها تاريخ فى مجال الإنتاج؛ لأنها مازالت تقدم بين الحين والآخر، وهذه الحيرة، التى لا لزوم لها بين الاهتمام بالأدب المسرحى ممثلًا فى النص، أو التركيز على الإخراج المسرحى ممثلًا فى العرض المكتوب جماعيًّا بصفة خاصة، ذلك أن النص المنشور لا يهتم به سوى دارسى الدراما والمتخصصين فيها والعاملين فى المجال نفسه، ولذلك فإن العبرة فى النهاية بالعرض المسرحى، الذى يمكن أن تتغير أساليبه ورؤاه، رغم أن النص واحد، وإن كان الأمر أحيانًا يستدعى بعض التغييرات؛ خاصة فى النصوص ذات الدلالات التى تنتمى إلى أوقات سابقة.

وتنعى كيسار حظ معظم المسرحيات التى كتبت جماعيًّا لأنه لم يتم طبعها أو إنتاجها، بدعوى أنها أقل نجاحًا من الناحية التجارية عن المسرحيات، التى تحمل بصمة شخص واحد يفرض سلطته على نصها. وهى حيرة لا لزوم لها لأن العبرة فى النهاية بالعرض المسرحى؛ خاصة فى عصر الوسائط التكنولوجية، التى جعلت مشاهدته متاحة فى أى وقت وأى مكان، من خلال شرائط التسجيل أو الأقراص المدمجة، وغيرها من الوسائط المستحدثة، ولم يعد الكتاب المنشور هو المرجع لهواة المسرح لدرجة أنه أصبح من الأدبيات الشائعة أن تتم المقارنة بين النص المسرحى والسيناريو السينمائى، من منطلق أن كليهما يكاد يشبه المدونة الموسيقية، التى لا توجد إلا عندما يتم عزفها للجمهور، فلا أحد من هواة الموسيقى يسعى لقراءة هذه المدونة، ولا أحد من عشاق السينما يهتم بقراءة السيناريو، ويكاد ينطبق الوضع نفسه على المسرحية المنشورة، التى لا تصل إلى الجمهور إلا عن طريق عرضها مسرحيًّا. وكان من المفروض أن تنتبه كيسار لهذه البدهيات

المعاصرة خاصة عندما عبرت عن حماسها لكاتبات الدراما اللاتى يوظفن النموذج المسرحى الذى لم تتضح أبعاده من بعد من خلال استلهامهن للتقاليد السينمائية، وهو استلهام يكاد يصل إلى درجة التزاوج بين المسرح والسينما، مما يجعل السينما نفسها أكثر تقبلًا للبعد النسائى، ويمكن أن تتحول إلى وسيط خصب للإنتاج النسائى.

وتركز هيلين كيسار اهتمامها على النساء فى المسرحيات النسوية، وإن كانت لا تتجاهل وجود عدد قليل من الرجال فى بعض المسرحيات، ولكنهم غالبًا ما يكونوا شخصيات هامشية. وهناك عدد من المسرحيات الشديدة التأثير من هذا النوع تنفى الرجال تمامًا من عالم المسرح، ولا يتواجدون فقط إلا عندما تشير إليهم النساء خلال أحاديثهن. وتعتقد الكاتبات المسرحيات أن غياب الرجال فى أعمالهن من عوامل قوتها الدرامية، وهذا اعتقاد زائف لأن شروط القوة الدرامية لا تنحصر فى نوع الشخصيات، وإنما فى كل معطيات وآليات العرض المسرحى من أداء وإخراج وهندسة المناظر بما تنطوى عليه من إضاءة وتلوين أثاث وغير ذلك من التكوينات أو الحركات التى تملأ فضاء المنصة. ومع ذلك فإن غياب الرجال، أو الأدوار التى تعمل خصيصًا لهم فى المسرحيات النسوية لا تهدف فى حالات كثيرة، إلا إلى أن تكون لمجرد الانتقام أو التقويم، وإن كان تهميشهم واردًا. وقد يندهش كثير من المشاهدين أن عددًا قليلًا فقط من المسرحيات النسوية هى التى تهاجم الرجال، بل غالبًا ما تحاول المسرحيات النسوية أن توجه اهتمامها لحياة النساء – كأفراد، ولعلاقتهن بعضهن بالبعض، ولعلاقتهن بالرجال.

وغالبًا ما يمثل هذا الاهتمام نوعًا من العلاقة الوطيدة باتجاهات الحركة النسوية، من خلال تقديم النساء، اللاتى لعبن أدوارًا تاريخية مهمة، وإخراجهن من زوايا النسيان التى طمست إنجازاتهن، أو إعادة كتابة تاريخهن من وجهة النظر النسائية. فقد استخدمت بعض الكاتبات المسرحيات المسرح؛ كى يعرفن المشاهدين بمآثر وكفاح النساء اللاتى غيرن التاريخ، ولكى تسمع صيحات النساء، ولكسر حاجز الصمت الذى كثيرًا ما جثم على وضع المرأة فى الدراما. وكانت فى مقدمة بعض المسرحيات الدرامية النسوية المؤثرة،

التى جسدت لحظات تاريخية من زاوية مميزة ورؤية فريدة، مسرحيتا كاريل تشرشل «السحابة التاسعة» و«فينيجر توم»، ومسرحية ويندى كيسيلمان «أختى فى هذا المنزل» على سبيل المثال، وهى مسرحيات تقدم رؤية تاريخية تؤكد دور المرأة الاجتماعى الذى يحدده جنسها، وتعيد إحياء التاريخ، من خلال التساؤل عن مدى شرعية الأفكار التقليدية والمفاهيم السائدة والتعبيرات المسرحية، التى تتناول موضوع الجنس، وموضوع علاقة السلطة بالنوع (ذكر أم أنثى).

وعلى الرغم من أن كل المسرحيات النسوية لا تهتم مباشرة أو علانية بالسلطة والسياسة، فإنها تقدم بصفة عامة جدلًا مقنعًا للغاية عن العلاقة الراسخة بين الجنس والنوع والسياسة، بل إن بعض المسرحيات تستغل الإمكانات الفكرية والفنية للمسرح لتوضح الفرق بين الجنس والنوع؛ فالسلطة لا تكمن فى الهوية الجنسية، طبقًا للتعريف البيولوجى، ولكنها تكمن فى الأدوار الاجتماعية للنوع، والتى تقدمها هذه العروض المسرحية. هنا تعود هيلين كيسار إلى فكرة «التحول» تلح عليها وكأنها اكتشاف جديد، فى حين أنها هى نفسها تقول إن عمر هذه الفكرة هى من عمر المسرح نفسه منذ عصوره الأولى. تقول:

«على المسرح، يستطيع الممثل أن يتقمص أى شخصية أو أى نوع؛ فالمشاهدون فى الدراما الإغريقية القديمة، وعلى المسرح الإليزابيثى، وفى الأوبرا الصينية الكلاسيكية، لم يتقبلوا فقط أن يلعب الرجال أدوار النساء، بل افترضوا أيضًا قدرة الممثل على أن يلعب أدوارًا عديدة، سواء أكانت لنساء أم لرجال. أى أن تغيير نوع الممثل (من ذكر إلى أنثى أو العكس) وتنوع مغزى الأدوار، كان دائمًا من تقاليد المسرح المقبولة لدى المشاهدين؛ فمسرحية إيف ميريان «النادى»، ومسرحية كاريل تشرشل «السحابة التاسعة»، ومسرحية ميجان تيرى «البيت الساخن»، هى مسرحيات تضع فى اعتبارها هذه الإمكانية المتأصلة فى المسرح، ولذلك تفترض فى متطلبات الأداء أن تمثل النساء أدوار الرجال، وأن يمثل الرجال أدوار النساء، بل ويمكن أن يكون التنكر غير كامل؛ بحيث لا يخفى نوع الممثل.

وهناك مسرحيات نسوية أخرى، مثل: مسرحية ميرنا لام «ولكن ماذا فعلت لى مؤخرًا؟» أو مسرحية ميجان تيرى «الذهاب والعودة»، التى تخلق عالمًا يمارس فيه الرجال أنواع الأنشطة التى تمارسها النساء عادة.. هذه الإيحاءات تحرر المسرح؛ كى يستكشف بطريقة أكثر نضجًا السلوك الاجتماعى والجنسى لكل الناس، وتجعل من التحول الذى يحدث للجنس حدثًا سياسيًّا».

هنا تخلط كيسار بين الواقع المعاش والأداء المسرحى، فى محاولة يائسة؛ لإثبات أن الفوارق الاجتماعية كلها فوارق مصطنعة ومفتعلة بين الذكر والأنثى، وهى محاولة يائسة لأن الأمر برمته يعتمد على المهارة الأدائية الواعية على منصة المسرح، سواء أكانت لرجل أم لامرأة؛ خاصة عندما يصبح التنكر غير كامل؛ بحيث لا يخفى نوع الممثل، بمعنى تطبيق منهج بريخت فى الأداء المسرحى، الذى يرفض أو يمنع الاندماج الكامل للممثل فى دوره، وهذا يعنى بدوره أن الممثل لن يطمس رجولته فى أداء دور المرأة، كما أن الممثلة لن تطمس أنوثتها فى أدائها لدور الرجل، وبالتالى فإن هذا يكرس الحدود أو الحواجز، التى تسعى كيسار لإزالتها فيما بينهما. أما أنواع الأنشطة التى يشارك فيها الرجال ممارستها وهى التى أصبحت مرتبطة تقليديًّا بالنساء، فهى أنشطة لا تفرق بطبيعتها بين رجل وامرأة؛ لأن أصول الأداء والصنعة واحدة، مثل: الطبخ والحياكة والغسيل وأعمال النظافة بل وتربية الأطفال... إلخ. وهى بالتالى ممارسات واقعية تقليدية، لا تساعد المسرح على أن يستكشف بطريقة أكثر نضجًا السلوك الاجتماعى والجنسى لكل الناس، وليس لها أية علاقة تجعل من التحول الذى يحدث للجنس حدثًا سياسيًّا؛ إذ إنه لا يوجد هذا التحول أصلًا، وكان أولى بكيسار أن تتخذ من هذه الممارسات المشتركة بين الرجل والمرأة دليلًا عمليًّا على التفرقة المفتعلة بينهما.

ومع ذلك، فإن هذه الممارسات برغم عموميتها، لا تجعل من هذا التحول للجنس حدثًا سياسيًّا؛ أى إنه ينتقل من الممارسات الشخصية إلى الممارسات العامة، لأن الحدود بين الشخصى والعام حدود محسومة، ولكنها بين الرجل والمرأة محل جدل متواصل

ومتجدد؛ لأنها تدور حول الكينونة الذكرية والكينونة الأنثوية، وكان أولى بكيسار أن تركز على التداخلات أو الحواجز بين الكينونتين من خلال تحليلها للمسرحيات النسوية، التى وردت فى كتابها «المسرح النسوى»، ولكنها حرمت نفسها من تفاعلات درامية، واجتماعية وسيكلوجية، كان يمكن أن تثرى دراستها وتفتح آفاقًا جديدة أمام الكاتبات النسويات. وسارعت بالتركيز على الفوارق بين ما هو شخصى خاص وما هو اجتماعى عام، ومنها انطلقت إلى النص المسرحى، الذى يكتبه مؤلف واحد، وذلك الذى تكتبه مجموعة على هيئة ورشة عمل. تقول:

«إن علاقة المسرح بالمشاهدين تربط دائمًا بين الحياة الخاصة والحياة العامة؛ ذلك أن المُشاهد هو الشاهد الخفى لأكثر اللحظات خصوصية بالنسبة للشخصيات، وهى الخاصة التى كانت موجودة فى المسرح الإغريقى القديم، حين كان الكورس يحول الموضوع الخاص إلى موضوع عام. وحتى فى الدراما الإغريقية، كان المؤلف يتخذ موقفًا متباعدًا عن الشخصيات والأحداث؛ لحرصه على أن يؤدى عمله فى الخفاء. لكن عددًا لا يستهان به من الكاتبات والمؤديات النسويات قد استمددن قصص وشخصيات مسرحياتهم من حياتهن الخاصة، وبدلًا من أن يحاولن إخفاء هذا الأمر، أعلن أن اعتمادهن على السيرة الذاتية يعتبر تأكيدًا لوجودهن؛ ففى الماضى عندما كان يسمح للنساء بالظهور أو الكلام علنًا، كان هذا يتم دون الكشف عن شخصية المرأة؛ فقد تتخفى تحت المكياج، أو تحت الخمار، أو الملابس الخادعة، أو الحركات المصممة خصيصًا، أو الأسماء التى تطمس الهوية، أو تصبح من ملحقات الرجال وتوابعهم. ولهذا فمن المناسب للمسرح النسوى أن يأخذ هذا الاتجاه المتطرف، وأن يقلل من المسافة بين الكاتب والممثلة، والممثلة والشخصية، بحيث يمكن أن تقدم القصص فى العرض المسرحى من التجارب الخاصة، لدى الذين يصنعون هذا العرض، حتى لو لم يكونوا مؤلفين محترفين أو حتى هواة».

وتدرك كيسار خطورة التطرف فى هذا التوجه، الذى يركز على الاعترافات والتجارب الخاصة كمصادر للدراما النسوية واعتمادها على الاعترافات؛ لأنها خطورة تجعلها خاصة وشخصية أكثر من اللازم، أو محدودة بتجارب حياة عدد قليل من

الكاتبات أو العاملات فى الحقل المسرحى، إذا كانت لديهن مثل هذه الاعترافات والتجارب الخاصة. وكانت الطريقة الوحيدة التى تحاول بها الدراما النسوية تحاشى هذا العائق هى تجميع أنواع مختلفة من النصوص أو القصص، التى تشكل ذخيرة تحت الطلب. وفى كل من بريطانيا والولايات المتحدة، صنعت فرق المسرح النسوى النصوص التى تعرضها، فبدلًا من أن توكل عملية كتابة النص إلى شخص واحد من أعضائها، كانت النصوص فى كثير من الأحيان تكتب بتعاون جميع المشتركين فى العرض، وإن كانت هذه العملية فى حاجة إلى محرر يشرف على النص فى شكله النهائى؛ حتى يتجنب الاهتراء أو التشتت. وقد بدأ هذا التوجه مبكرًا فى أواخر الستينيات، عندما قدمت فرق المسرح النسوى أعمالًا جماعية فى الولايات المتحدة.

وقد اتبعت كل هذه الفرق هذه التقنية؛ خاصة بعد أن تبلورت فى أساليب ومناهج تجريبية، فمن خلال مناقشة عضوات الفرقة لتجارب حياتهن الخاصة، كانت الفرقة تصل إلى موضوع المسرحية وفكرتها – علاقة الأم والابنة مثلًا – وكان عمل المرأة والإجهاض من الموضوعات التى تمت معالجتها مرارًا، وفى الخطوة التالية تقوم الفرقة بتصميم مخطط مصغر للهيكل البنائى للعرض.. وبعد عدة مناقشات، تقضى فيها الفرقة وقتًا طويلًا فى الارتجال واللعب وتبادل الأسئلة والإجابات والحوارات؛ حتى يكتشفن الأبعاد المسرحية أو الدرامية للقصص التى شاركن فى وضعها، يشرعن فى إسناد الأدوار وتسجيل النص. وهذا النمط من النصوص ينتج ما تسميه الناقدة والكاتبة المسرحية أونار مور «المسرحيات الكورالية»، وهى مسرحيات تركز على مجموعة من النساء، بدلًا من امرأة واحدة بصفتها الشخصية المحورية. وتتجنب هذه الفرق حصر السياق المسرحى فى وجهة نظر واحدة، كنغمة أساسية أو عمود فقرى للعرض، الذى يتكون نسيجه من تشكيلة من الأصوات المتعادلة فى تأثيرها على المشاهدين، من ذوى الاهتمامات المتعددة.

لكن هذا الأسلوب الجماعى فى التأليف استنفد طاقته، ودخل فى أزمة رغم انتشاره بين فرق المسرح النسوى، ولذلك حلت محله فى كثير من الأحيان صيغ أخرى من التعاون فى كتابة النص، بدلًا من الاعتماد على الفرقة فى هذه العملية. وكانت الأسباب وراء هذا

التحول كثيرة؛ إذ إن كثيرًا من هذه النصوص كانت محدودة فى موضوعها بتاريخ فردى أو قضية محدودة، كما أنها تستنزف الوقت والمال والطاقة فى مقابل نتائج غير مثمرة أو مجزية إلى حد ملحوظ. هذا بالإضافة إلى استمرار مقاومة الناشرين والمنتجين لهذا النوع من الأعمال التعاونية، الذين لم يتحمسوا لمثل هذه الأعمال، التى لا تنتمى إلى شخص متفرد له مكانة مرموقة فى مجال التأليف المسرحى؛ لأن الفكرة السائدة سواء بين المنتجين أو الجمهور تتمثل فى أن الإبداع عمل فردى بطبيعته، وأن تدخل الآخرين فى تشكيله لابد أن يشوهه، فهو لعبة رجل واحد.

وبذلت محاولات شتى للخروج من هذه الأزمة، عندما قامت بعض الفرق بتغيير مفهوم وتوجه لجان كتابة النص؛ بحيث انتقلت مسئولية الكتابة من عضو إلى آخر، أو قصرها على واحد أو اثنين من المشاركين المعروفين بمهارتهم فى فن التأليف. وفى كثير من الأحيان تعهد الفرقة المسرحية إلى النساء، اللاتى يعملن فى الكتابة أو التحرير أو الصياغة بالعمل مع المخرج والممثلين لتطوير النص وسد الثغرات أو حذف النتوءات أو الزوائد التى يمكن أن تصيبه بالضعف أو الهزال أو التكرار أو التخمة. وقد عملت كل من بام جيمز، وكاريل تشرشل، وميشيلين واندور فى هذا المجال فى بريطانيا، وكذلك ميجان تيرى، وميرنا لام، وسوزان ميللر وأخريات فى الولايات المتحدة.. لكن النص الناتج عن هذه الورشة الثنائية أو الثلاثية أو الجماعية عانى من تعدد وجهات النظر؛ مما أضعف هدفه الاستراتيجى، المطلوب توصيله إلى المشاهدين بكل قوة.

ولم تتوقف أزمة المسرح النسوى عند هذه الحدود لندرة المؤلفات الرائدات، اللاتى عجزن عن فرض أعمالهن على الساحة العالمية، كما فعل نظرائهن من الرجال، بل تفاقمت وأصبحت أكثر عنفًا وتعقيدًا كلما ضاعفت الفنانات المسرحيات من حرصهن على التقليل من سيطرة الكلمة المكتوبة، كما لو كانت خصمًا يردن التخلص بقدر الإمكان من تأثيره. ولذلك لجأن إلى عمل هيكل أو مخطط مرن لنص مسرحى ما، يساعدهن فى السماح بإعادة كتابة النص نفسه على مراحل أخرى، بحيث فتحن باب الارتجال على مصراعيه لدرجة

تهميش النص الأصلى؛ لتحل محله نصوص بديلة. وهذه قد تكون أساليب شائعة فى المسارح الشعبية الفولكلورية، التى عرفتها مدن العالم فى الأسواق والميادين والساحات المهجورة، والتى تلجأ إلى الفارص والكوميديا الساذجة؛ لتسلية المتفرجين القادمين من مختلف أحياء أو أزقة المدينة. أما المسرح النسوى الذى يحمل على عاتقه تغيير نظرة العالم الدنيا إلى المرأة التى عانت منها عبر مختلف العصور والبلاد، فإن مهمته يجب أن تكون أكثر تبلورًا وعمقًا على المستوى الفكرى ثم المستوى الفنى، كما فعل إبسن وبرنارد شو من قبل، لكن أن يفتح المجال لكل من يتصور فى نفسه القدرة على اقتحام محراب التأليف المسرحى، بكل ما يتطلبه من موهبة وثقافة وفكر وعلم بكل أصول الصنعة المسرحية، لمجرد أنه مر ببعض التجارب فى حياته، أو نما إلى علمه بعض القصص والحكايات، فهذه نظرة ساذجة وسطحية إلى حد كبير، وقد تكون من أسباب الهزال الذى يصيب المسرح النسوى من حين لآخر، وقد تصيبه بضربة قاضية فى نهاية الأمر.

وهناك كاتبات مسرحيات كن يبشرن بمستقبل واعد، لو تمكن من أصول الصنعة المسرحية وأسرارها، ثم غيرن فيها ما شاء لهن التغيير؛ لأنها فى النهاية مجرد أدوات رهن إشارتهن، لكنهن تركن أنفسهن فى مواجهة التيارات التى اعتقدن أنها التجديد أو الابتكار بمعنى الكلمة، فجرفتهن إلى مناطق مجهولة لا ترتبط كثيرًا بأهدافهن الاستراتيجية. فمثلًا هناك نصوص مثل مسرحية فيفيكا لانفورز «أنا امرأة»، ومسرحية سوزان ميللر «عبر البلاد»، توفر للفرقة تكوينًا مسرحيًا، ولغة كافية كى تبدأ الفرقة فى العمل، فى حين تترك التفاصيل الدرامية لكل فرقة حسب ما تقرره.

إن المؤلفات يقدمن المادة المكتوبة بطريقة تحث الممثلين على إعادة النظر فيها ومناقشتها وعلى الإضافة والحذف، وتزداد المشكلة تعقيدًا، إذا كانت المسرحية من أداء ممثلات لا يملكن موهبة التحرير أو التأليف، وهذه ظاهرة طبيعية فى الساحة المسرحية، التى يبدو فيها المؤلفون الرجال من الكثرة والشهرة ما يهمش المؤلفات والمحررات فى أحيان كثيرة، وبذلك يضعن أنفسهن فى أزمة هن فى غنى عنها. فعلى الصفحات يبدو نص

سوزان ميللر كمجموعة غريبة من الجمل النثرية أو الحوارات المتناثرة، بحيث يتحتم على المخرج والممثلات إعطاء مسرحية «عبر البلاد» شكلها الدرامى حتى يمكن استيعابها عند المشاهدة. كذلك فإن مسرحية لانفورز «أنا امرأة» تسمح بأن يلعب أدوارها أى عدد من المشاركين فى العرض، كما تتيح الفرصة بسهولة لتبديل الحوارات والأصوات والشخصيات، وكأن العرض لا شكل له ولا ضابط ولا رابط. ووسط كل هذه الفوضى أو التخبط، فإن الرسالة النسوية تضيع، لأنها فى جوهرها مضمون فكرى، وليس هناك فكر دون اتساق، يستدعى أن يكون كل العاملين فى المشروع عازفين فى أوركسترا متناغم بقيادة مايسترو متمكن، وليس من حق أى عازف أن يدس نغمة يميل إليها، وإلا انهار البناء السيمفونى من أساسه.

وقد أغرمت العاملات فى المسرح النسوى بهذا النوع من العمل المسرحى التعاونى، الذى اعتبرنه جزءًا من المقاومة النسوية للنظام الهرمى للسلطة وتحكم الفرد فى الجماعة، ونسين أو تجاهلن أن السلطة فى الإبداع الفنى مشروطة بالموهبة والكفاءة والابتكار. والمسألة برمتها ليست لها أية علاقة بالنظام الهرمى للسلطة؛ لأنها مرتبطة بالتفوق، الذى يمنح الفرد القدرة فى توجيه الجماعة وليس مجرد التحكم فيها، وإلا وقع الإبداع تحت مبدأ «سمك. لبن. تمر هندى». ولعل هذا هو السبب فى أن المسرح النسوى قد فشل فى إبداع أدب مسرحى خاص به، فى حين نجح الرجال عبر العصور فى تأليف المسرحيات التى أصبحت من عيون الأدب العالمى، ولا تخلو بيوت المثقفين عبر العالم من نسخ منشورة لها، ويكفى للتدليل على ذلك بشكسبير كنموذج فريد لذلك. أما المسرحيات النسوية، فمن النادر أن تحتل هذه المكانة الأدبية المرموقة نفسها، هذا إذا كانت قد نشرت أصلًا.

ولا يمكن للمؤلفات النسويات أن يعتبرن رائدات فى هذا النوع من العمل المسرحى التعاونى؛ لأن هذا التوجه لم ينبثق فجأة فى صورته الكاملة مع الحركة المسرحية النسوية فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين، بل إن جذوره ترجع إلى فكرة الفريق المتآلف (الإنسمبل)، التى طرحها فى عام ١٨٣٠ الكاتب الروسى جوجول وزميله الممثل

شيبكين عندما طالبا المنتجين والمخرجين المسرحيين بأن يكفوا عن تدليل النجوم وتلبية طلباتهم ورغباتهم حتى لو كانت غير مجدية، وأن يعطوا الأولوية للعرض المسرحى كمنظومة متكاملة ومتناغمة وجمعية، بدلًا من العروض التى يستعرض فيها النجوم مهارتهم الفردية لجذب أنظار واهتمام المشاهدين، بعيدًا عن بقية عناصر العرض. وعندما أنشأ المخرج والممثل الروسى ستانيسلافسكى الرائد مدرسته فى «مسرح موسكو للفن»، استلهم الاتجاهات، التى نادى بها جوجول وشيبكين، وجعل من فكرة الفريق شرطًا أساسًا لنجاح التدريبات على العرض الذى يجب أن يتميز بروح الفريق. وهى الفكرة التى نظرّ لها فى كتابه «حياتى فى الفن»، عندما أوضح أن ما يهمه هو أن يكون الإبداع الجمعى لجميع الفنانين على المسرح تامًّا وكاملًا، وأن يعمل جميع من ساهموا فى العمل على الوصول إلى الهدف الخلاق نفسه، وأن يصلوا بعملهم إلى معنى واحد مشترك. لكن ستانيسلافسكى لم يواجه حقيقة أنه طالما ظل النساء والرجال غير متساويين سواء فى المجتمع، أو فى النص الذى يعكس الواقع الاجتماعى، فإن العمل الجماعى الحقيقى يصبح مستحيلًا. فقضية المرأة لم تكن ملحة على فكره ووجدانه؛ لأنه كان مشغولًا بإخراج مسرحيات الكتاب الروس الكبار المعاصرين، وفى مقدمتهم أنتون تشيكوف، وهى مسرحيات ركزت على التحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، التى كان المجتمع الروسى يمر بها فى مرحلة ما قبل سقوط روسيا القيصرية، ولم تكن قضية المرأة فى مقدمة هذه التحولات.

ولم يرتبط مفهوم «الجماعة» أو «الفريق» فى آليات الإنتاج أو الإخراج المسرحى بدور المرأة بطريقة واعية، إلا فى الخمسينيات من القرن العشرين، عندما برز المسرح التجريبى جالبًا معه قوة دفع وطاقة متجددة لهذا المفهوم؛ ففى بريطانيا أخرجت جون ليتلوود عددًا من العروض، لورشة العمل المسرحية، وألهمت هذه الفرقة بإنتاجها وإخراجها مسرحيات جديدة وأعمالًا كلاسيكية بأسلوب مبتكر، الفرق الأخرى النسوية الباحثة عن أساليب جذب مسرحية لأكبر قدر ممكن من المشاهدين، وكانت فى مقدمة هذه العروض، مسرحيات شيلا ديلاني وبريندان بيهان. وقد جمعت فرقة ورشة العمل المسرحية بين

التزامها بضرورة التغيير الاجتماعى؛ خاصة فيما يتصل بوضع المرأة، وبين محاولاتها الجادة لتنظيم عروضها بطريقة جماعية. وقد علقت ليتلوود نفسها مرارًا على التقدير، الذى لاقته لنجاح الأعمال التى قدمتها فرقتها، على أساس أن قوة أعمال الورشة تكمن فى «القدرة، التى اكتسبها الممثلون بمجهودهم الشاق، وهى: أن يلغوا وجودهم كأفراد وأن يعملوا معًا كفريق».

ولم يكن النقاد المسرحيون متحمسين للمسرح النسوى بصفة عامة ولهذه الفرقة بصفة خاصة، لأن إحدى خصائص الورشة التى اشتهرت بها، والتى اعترف بها أعضاؤها، تمثلت فى اشتراكهم جميعًا فى تأليف النصوص الجديدة وتشكيلها. ومن الوسائل التى استخدمها ممثلو ورشة العمل المسرحية، كانت ممارسة الارتجال على المادة الموجودة فى النص. وقد أصبحت هذه التقنية فى الستينيات عنصرًا مشتركًا عند معظم الفرق، وبالطبع كان عاملًا حاسمًا فى ظهور المسرح النسوى. وقد قابل النقاد والمشاهدون هذا الأسلوب فى التدريب، واختبار النصوص بالشك وعدم الارتياح الممتزج بحب الاستطلاع، واعتبروه أسلوبًا فرضته النساء. وكانت هذه العوامل السلبية قد أضعفت الرسالة النسوية، التى سعت النصوص إلى توصيلها للمشاهدين؛ الذين انشغلوا بأساليب الارتجال التى لم تكن تتوقف عن التغير والتحول؛ مما أفقد العرض فى أحيان كثيرة شخصيته المتميزة وبصمته، التى تقنن لجوهر المضمون النسوى. كما أن الناشرين انصرفوا عن نشر هذه النصوص فى كتب، إذ لم تكن هناك نصوص ثابتة ومعتمدة، يمكن أن تدخل من باب الأدب المسرحى، الذى لايزال تراثًا تحرص الدول المتحضرة على صيانته عبر العصور.

وفى عام ١٩٥٦، ظهرت لأول مرة على مسرح البلاط الملكى (الرويال كورت) فرقة جمعية المسرح الإنجليزى، التى كرست نفسها لإنتاج المسرحيات الجديد، ولتقديم المسرحيات التى تعرى المجتمع وتلقى الضوء على الوعى الطبقى بصفة خاصة. وكان هدفها تجديد نشاط المسرح البريطانى، وإعطاءه فاعلية اجتماعية وطاقة جديدة؛ بدلًا من

تركه على الحالة التى بلغها فى منتصف الخمسينيات، حين تحول إلى مجرد متحف لقوالب متوارثة من العروض المكررة. لكن جورج ديفين فى بحثه عن المؤلفين الجدد لم يكتشف سوى امرأة واحدة، وهى آن جيليكو التى جعلته يتنفس الصعداء كمدير للفرقة، يريد أن يطورها بإخراجها من حالة التحجر التى أصابتها. لكن اقتصار بحثه المحموم على كاتبة واحدة فى نهاية المطاف، أصابه بصدمة لأنه لم يكن يتصور أن المجال النسوى فى التأليف مصاب بأزمة فقر مزمن فى عدد الكاتبات إلى هذا الحد. وفضل أن يحتفظ برأيه لنفسه؛ خشية اتهامه بمعاداة المسرح النسوى الذى كرس حياته له.. فإنه على الرغم من أن المسرحيات التى أنتجها اهتمت بالموضوعات الاجتماعية والنسوية، فإن القليل منها فقط هو الذى تحدى بصورة فعالة بنية التمييز، على أساس الطبقة والنوع، من خلال العالم الذى صوره.

أما فى الولايات المتحدة، فقد نشأت منذ منتصف أربعينيات القرن الماضى، حتى منتصف الستينيات، مسارح تجريبية أو طليعية، تحمست لها الكاتبات المسرحيات النسويات، رغم أن إضافتها أو انجازاتها فى مجال المسرح النسوى لم تكن علامة مميزة فى طريقه. ففى عام ١٩٤٦ أنشأت جوديث مالينا مع جوليان بيك «المسرح الحى»؛ بهدف دعم الدراما الشعرية ولفت نظر الجمهور إليها، من خلال تشجيع الشعراء على كتابة المسرحيات، والتخلص من واقعية مسرح «حجرة المعيشة»، الذى مثل الاتجاه السائد فى ذلك الوقت. وعلى مدى العشرين سنة التالية، وهى فترة شهدت اضطرابات اقتصادية وإيديولوجية مهمة، قدم «المسرح الحى» أعمالًا درامية لم يسبق تقديمها على المسرح، وكان مركزًا للتجارب المسرحية فى التأليف والإخراج بصفة عامة، وهى تجارب لم يستفد منها المسرح النسوى كثيرًا، باستثناء أنه قدم فى بداية الخمسينيات أعمال الرائدة النسوية جيرترود ستاين التى اعتبرت أهم إنجاز نسوى له بمعنى الكلمة، ولكنه لم يكن كافيًا لإدراج «المسرح الحى» فى خريطة معالم الطريق للمسرح النسوى.

ومن «المسرح الحى» تولد المسرح التجريبى الأمريكى، الذى نشأ على يد جوزيف

شايكين الذى كان من ممثلى «المسرح الحى»، من خلال مشروع «المسرح المفتوح»، الذى أسسه عام ١٩٦٣؛ بهدف تقديم أشكال مسرحية وأساليب تشكيلية جديدة، كانت بمثابة المنهج، الذى نهضت عليه التدريبات التى كانت مجالًا واسع المدى، كأنها نوع من الألعاب والتمارين التى يمارسها كل أعضاء الفريق بحرية وتلقائية، سواء فى مجال التأليف أو الأداء أو التشكيل أو الإخراج. وقد عقدت ريادة تطويرها لفريق «المسرح المفتوح» من كتاب ومخرجين من أمثال: ميجان تيرى، وروبرتا سكلار، وجيرزى جروتوفسكى صاحب «مختبر المسرح البولندى»، الذى كان مفتوحًا بدوره على المسرح العالمى، وقد تولدت عن «المسرح المفتوح» فى الولايات المتحدة، مسارح عديدة فى مختلف الولايات الأمريكية، شرقًا وغربًا، شمالًا وجنوبًا. ولكن كان لكل فرقة مسارها المميز، وغالبًا ما كانت تؤلف نصوصًا، تتطلب الارتجال، سواء فى التدريبات أو فى أثناء العروض نفسها.

وكان المحرك الأساسى لأغلب هذه الأعمال التجريبية، خاصة تلك التى تسعى إلى إنتاج نصوص جديدة لكتاب مغمورين، رائدة وفريدة فى نوعها، وهى إلين ستيوارت التى أنشأت فى عام ١٩٦١، «مقهى لا ماما» فى بدروم فى الحى الشرقى فى مدينة نيويورك، والمعروف باسم «القرية الشرقية». وقد ركزت ستيوارت على اكتشاف الدراما الجديدة بصفة عامة، ولم تكل عن البحث عن المسرحيات، التى تختلف عن «دراما حجرة المعيشة». لكن اهتمامها بالفن الدرامى طغى على طاقتها، التى كانت من الممكن أن تشكل إضافات رائدة فى مجال المسرح النسوى؛ أى إن الحرص على تطوير الشكل الفنى أضعف الاهتمام بالمضمون الفكرى؛ مما أثر بالسلب على الرسالة النسوية، التى تعد العمود الفقرى للمسرحية النسوية.

وكان الارتجال، والإعداد، والبيئة، والتحول، والعلاقة مع الجمهور بمثابة الشغل الشاغل للمسرح النسوى، الذى اعتبرها مفاتيح لمعنى المسرح، والذى لم يكن متفردًا فى هذا التوجه، بل كان ضمن المسارح التجريبية الجديدة، التى لم يركز عدد ملحوظ منها على التوجه النسوى، الذى توارى فى الظل خلف الحماس الشديد للتقنيات الجديدة. كان

أعضاء هذه الفرق جميعًا يعتبرون أنفسهم ثائرين على ما أسماه بيتر بروك بمسرح «برودواى الميت»، ومسرح ويست إند وأمثالها. وكان هدف هذه الفرق تقديم مسرح، يقضى على الحاجز، الذى يفصل الفن عن الحياة، وهو الهدف الذى تحمس له المسرح النسوى والذى ظنوه كفيلًا بفرض القضايا الملحة للمرأة على منصته، ولكن الاستغراق فى التجريب أدى إلى التشويش على جوهر هذه القضايا فلم تأخذ الاهتمام الكافى من المشاهدين.

كان أعضاء هذه الفرق بصفة عامة ينظرون إلى العروض على أنها امتداد للبروفات، رغم أن وجود الجمهور لابد أن يفرض مناخًا نفسيًّا مختلفًا ومتنوعًا بالنسبة لأداء الممثلين، الذين لا يشعرون به عندما يمارسون التدريبات فيما بينهم. ومما يؤكد هذه الحقيقة الجوهرية أنهم هم أنفسهم تخلوا عن فكرة خشبة المسرح المنعزلة، وأخذ الممثلون أدوارًا متعددة فى نفس العرض، وكثيرًا ما كانوا يتجولون من شخصية إلى أخرى أمام أعين المشاهدين. وقد كانت ممارسة التبديل فى الشخصية كفكرة وتقنية مرنة، يمكن من خلالها تغيير الحركة والأشياء والشخصيات من هوية إلى أخرى، وسيلة تقنية لاستكشاف واستغلال الأدوار التى تبلور الفوارق أو المفارقات فى النوع أو الجنس سواء أكان رجلًا أم امرأة.

لكن الخطأ الذى ارتكبه المسرح الجديد بصفة عامة والمسرح النسوى بصفة خاصة، ظنًّا منه أن ابتكار لم يسبق له مثيل، هو طمسه عن عمد الخطوط الفاصلة بين الممثل كشخص له حياة خاصة به، والشخصية المسرحية التى يؤديها، لدرجة أنه فى نهاية المسرحية، التى قدمها المسرح المفتوح بعنوان «عرض التحولات» قدمت إحدى الممثلات فى الفرقة، أعضاءها إلى الجمهور. ولم تعلن فقط عن أسمائهم، بل أعلنت أيضًا عن أنسابهم وأعطت أوصافًا تضيف معلومات شخصية عن حياتهم خارج المسرح. واعتبرت هيلين كيسار فى كتابها «المسرح النسوى» هذه الخطوة المسرحية؛ بصفتها وعيًا جزئيًّا بأن الأمور الشخصية هى أيضًا أمور سياسية. وهذا لغو لا يليق بتيار مسرحى، يعتبر نفسه

إضافة أصيلة للتقاليد التى ترسخت منذ عهد الإغريق؛ فليست هناك ثمة إضافة على الإطلاق لعرض مسرحى، يسرد على جمهور المشاهدين المعلومات الشخصية عن حياة الممثلين فى حياتهم اليومية، التى لا تهم أحدًا من المشاهدين، الذين جاءوا لمتابعة العرض والاستمتاع بما يحتوى عليه من رؤى وآفاق وقضايا، تكاد تحتوى المجتمع والعصر بل والإنسانية جمعاء، وليست شذرات أو لمحات عن أشخاص مؤدين لأدوار الشخصيات؛ فالمسرحية لا تنهض على الأشخاص وإنما على الشخصيات، لدرجة أن الرائد المسرحى الألمانى بريخت الذى حطم الحائط الرابع، وجعل الممثلين يخاطبون المشاهدين بصفاتهم أو بشخوصهم الحقيقية بهدف تحطيم أى نوع من الإيهام المسرحى، واعتبر هذا إنجازه الدرامى الرئيسى، الذى اشتهر بمصطلح «المسرح الملحمى» بدلًا من المسرح الدرامى الأرسطى.. هذا الرائد حطم هذه النظرية، ووصفها بأنها وهم أو أكذوبة، قبل وفاته بثلاث سنوات، رغم أنه أسس شهرته عليها، فإذا كان بريخت قد وصفها بالأكذوبة فإن ما فعله المسرح النسوى لا يمكن وصفه إلا بالسخافة التى لا معنى لها.

وكانت نتيجة هذه السخافات أو التفاهات أو التقاليع، أن سرى الوهن والضعف فى منظومة المسرح النسوى، الذى اعتبر نفسه فى مقدمة المسارح التجريبية. وعلى الرغم من أن الدراما النسوية كانت متحمسة وحريصة على مثل هذه التجارب، فإن المسرح التجريبى فى هذا المجال، لم يغير بطريقة فعالة سيطرة الرجل، وسيطرة الرؤية الذكورية لهذا العالم، على الدراما المعاصرة. وقد دفع المسرح النسوى ثمنًا غاليًا؛ لحرصه على تقديم معظم مسرحياته من خلال المسرح الجماعى، وكأنه صنم مقدس لا يمكن المساس به، مما قيد حركته وحد من انطلاقه؛ إذ أصبح هناك نموذج لابد أن يحذو العرض حذوه.

وعلى الرغم من وجود شخصيات مهمة وملهمة مثل جون ليتلوود، وروبرتا سكلار، وإلين ستيوارت، فإن سطوة النموذج أدت بهن لمحاولات لطمس حضورهن كشخصيات رائدة وجذابة ومؤثرة وقيادية؛ لإيمانهن الراسخ بالمسرح الجماعى؛ الذى أصبح غاية تطلب لذاتها، بدلًا من أن تكون مجرد وسيلة لابتكار أساليب مستلهمة من

الرؤى والتوجهات والأفكار، وليست قوالب مفروضة عليها؛ ذلك أن أسلوب المسرح الجماعى لا يصلح للتطبيق بالضرورة على كل مضمون. وبالطبع كان على المسرح النسوى أن يدفع ثمن تخبطه، بين الغاية والوسيلة، أو بين الشكل والمضمون.

وكان جزءًا من هذا الثمن أن أغلب تجارب المسرح الجديد قد سيطر عليها رجال بعينهم، وأصبحت تنسب إليهم. فمثلًا كان جورج ديفاين، وميشيل سانت دينيس، وبيتر تشيزمان، وبيتر بروك، وبيتر هول، وجوزيف تشايكن، وريتشارد شيشنر، وأندريه جريجورى فى مقدمة الأسماء فى المجال العام، كرواد لمسرح الستينيات الجديد. وبظهور رجال على مستوى رفيع فى التأليف المسرحى الرائد، مثل: صامويل بيكيت، وهارولد بنتر، وجون أوزبون، وأرنولد ويسكر، وإدوارد آلبى، أصبح الكتاب الرجال فى صدارة قائمة الكتاب الجدد فى تلك الفترة، ودخلت نصوصهم بندًا أساسيًا فى مناهج تدريس الدراما الحديثة فى شتى أنحاء العالم. ولكن الكاتبات المسرحيات مثل آن جيليكو، وشيلاديلانى، ولورين هانزبرى، وآدرين كيندى، وروشيل أوين، وميجان تيرى، وروزالين دريكسلر، فقد كتبن جميعًا مسرحيات حازت على جوائز فى عقدى الخمسينيات والستينيات، ومع ذلك فشلن فى تحويل نصوصهن إلى مجموعات، أو سلاسل مسرحية منشورة فى كتب، أو بنود فى برامج تدريس الدراما؛ لأن المؤلفين الرجال الجدد احتلوا بأعمالهم مجالات النشر والتدريس؛ إذ وضعوا فى أذهانهم قيمتها كأدب مسرحى، يمكن أن يقرأ ويدرس، فى حين أن كاتبات المسرح النسوى قد انشغلن تمامًا بالنص القابل للتغيير والتعديل، بل والتبديل من عرض لآخر؛ مما جعل قيمته تنتهى فى ذهن المتلقى بانتهاء العرض.

فالمسرح الجديد أو المفتوح أو التجريبى كشف الطريق إلى المسرح أمام النساء، ولكنه فى الوقت نفسه سد هذا الطريق فى وجوههن، عندما قيدن أنفسهن بالمسرح الجماعى، الذى هو مجرد فرع من فروع المسرح الجديد. كانت الحركة المسرحية النسوية فى أشد الحاجة لأن تكتشف خارطة الطريق التى تمكنها من الاستمرار، وكانت هناك محاولات

مبكرة لرسم مثل هذه الخارطة، قدمتها الأديبة والناقدة الإنجليزية فيرجينيا وولف فى كتابها النقدى والنسوى والأدبى الذى صدر عام ١٩٢٩ بعنوان «غرفة تخص المرء وحده»، وأوضحت فيه أن البنية الاجتماعية، التى وجد فيها المسرح، كما عرفه البشر منذ ألفى عام، جعلت من غير المحتمل أن تحقق أى شقيقة لشكسبير النجاح كأديبة، حتى لو كانت فى عبقرية أخيها. ولذلك سعت وولف لتستكشف القيود الثقافية والاقتصادية، التى تعرقل حرية الإبداع عند المرأة. ومن أشهر مقولاتها عبارتها، إلى تعلن فيها عن حاجة المرأة إلى دخل يصل إلى ٥٠٠ جنيه استرلينى و«غرفة تخصها هى وحدها» حتى تستطيع أن تكتب.

لكن يبدو أن الإرث الذكورى كان أقوى وأثقل من أية محاولات نسوية لمقاومته، فعلى الرغم من أن عددًا من النساء قد شاهدن أعمالهن ككاتبات مسرحيات فى القرن العشرين بصفة عامة وفى الستينيات بصفة خاصة، تُخرج على المسرح وفى السينما، بل وينشر بعضها فى كتب، فإن شبكة السلطة والنفوذ، التى فى قدرتها أن تقدم الدراما للجمهور، لم تستمر تحت سيطرة الرجال فحسب، بل ظلت مغلقة بطريقة محكمة فى وجه الكثير من النساء، بالإضافة إلى أن المسرح النسوى فى شكله الجماعى لم يعرف القيادة كعنصر قادر على إحداث ثغرات فى جدار الخصم. وكانت الكاتبات فخورات بغياب هذه القيادة؛ لرفضهن قيادة الرجل للمرأة عبر العصور، فحرصن على روح الفريق فيما بينهن فى أثناء ممارسة العمل المسرحى، لكنهن فى الوقت نفسه خسرن الصلابة، التى يمكن أن تمنحها القيادة الحكيمة والقوية لأعضاء الفريق، وتجنبهم حالة التميع الهلامية التى تترتب على الحساسيات الخفية، التى يمكن أن تبرز عى السطح، وتعكر صفو الأداء والإبداع من جراء الاحتكاك بين العاملين.

وقد أدى غياب القيادة إلى غياب عنصر آخر، له دور فى بلورة الفكر والإنجاز وترسيخ عملية الإبداع؛ فمن خصائص المسرح النسوى أيضًا أنه عندما بدأ يؤكد وجوده، قاومت مجموعة من الكاتبات المسرحيات عن عمد، إعطاء أى تعريف لهذا النوع الجديد

من الفن؛ ففى الفترة الأولى على الأخص أحس من يمارسون العمل المسرحى أن إعطاء تعريف لهذا النوع من الفن، سيضع قيودًا عليه، فى حين كان الهدف هو إعطاؤه أشكالًا متنوعة. فلم تتمثل القيود فى القيادة فحسب، بل أصبحت تتمثل فى مجرد التعريف أو المصطلح وليس التقنين، وهذه حساسية مبالغ فيها أكثر من اللازم، بل إنها تشكل قيودًا من نوع مراوغ بل وخفى. وكان المنطق النسوى وراء هذا، يتمثل فى منع أى سلطة فردية من أن تفرض تعريفًا معينًا؛ حتى يمكن تجنب سلطة متعالية محل أخرى. وليس من الضرورى أن يكون هذا المنع بسبب أن هذه السلطة مخطئة، أو فاسدة، أو ضحلة الخيال، أو لا تمثل المجموعة ككل، ولكن سبب المنع هو أنها تملك نفوذًا، لا يضاهيه نفوذ أى فرد فى الجماعة أو حتى الجماعة ككل. وهذا هو التطرف النسوى بعينه، لأنهن يرفضن القيادة سواء أكانت ذكورية أم أنثوية، رغم أن القيادة فى جوهرها هى أعلى درجات النظام، الذى دونه يتحول أى نشاط إنسانى إلى فوضى وعشوائية.

ولعل تفوق الرجال على النساء فى المجال المسرحى، يرجع فى جانب منه إلى عدم إصابتهم بهذه الحساسية، التى تعتور طريق التواصل والاستمرارية، والتى جعلت تاريخ المسرح النسوى سلسلة غير متصلة الحلقات، ما بين صعود وهبوط بل وانقطاع. وهى السلبيات التى لم تعتور مسار مسرح الرجال، سواء أكان فى القيادة أم التعريف أم حتى التقنين. فمثلًا عرف الرائد البولندى الكبير جروتوسكى معمله، الذى أنشأه بأنه «المسرح الفقير»؛ لاعتماده الأساسى على عنصرى الأداء والإلقاء، كما حدد پيتر بروك أهداف التجديد المسرحى فى إنجلترا، فى حين أصبح جوزيف تشايكن لسان حال «المسرح المفتوح»، على الرغم من وجود زملائه المرموقين من أصحاب المساهمات والإنجازات المعروفة فى هذا النوع من الفن، وشهادات التقدير التى حصلوا عليها. ولم يحدث أن اشتكت أى ممثلة أو فنانة تحت قيادته من أى تحيز أو ضغط أو عسف، مارسه عليها أحد هؤلاء القادة، الذين كانوا يتصرفون بمنتهى التواضع والاحترام للذين معهم.

لكن الحساسيات النسوية ظلت مسيطرة لدرجة أن بعض النساء تركن فرق المسرح

المعروفة، وبعضها كان من الفرق التجريبية أو الطليعية أو السياسية؛ كى يهربن من هذا النوع من التسلط، ومن البنية التراتبية أو الهرمية، التى ينطوى عليها؛ فمثلًا فى عام ١٩٧٢، عندما كانت تشارلوت ريا تكتب مقالة عن عمل المرأة فى المجموعات المسرحية لمجلة «دراما ريڤيو»، وجدت نفسها مضطرة لأن تقابل كل الموجودين فى المجموعة، قبل أن تكتب عن نشاطها. وعندما كانت تظهر الحاجة لمراجعة ما كتبته، كان عليها أن تستشير كل أعضاء المجموعة. وقد أظهر البحث الذى قامت به ميشلين واندور عن المجموعات النسائية المسرحية الالتزام نفسه، أو على حد قولها: «نحن نعمل بطريقة جماعية، ونحاول أن نتحاشى القيادة والتراتبية». وتتمثل الظاهرة الغريبة الجديرة بالتفسير فى الشجب الكامل لأى شبهة قيادة وتراتبية من طرف الكاتبات النسويات، الرافضات لأى نوع من القيود، ولكنهن لم يخطر ببالهن أن هذا الالتزام الحديدى لا يشكل أى قيد على حرية الرأى ومصداقية الكتابة أو التحرير، وهى مفارقة يصعب تفسيرها!!

والسبب الآخر الذى يدفع كاتبات المسرح لتجنب أو مقاومة تعريف الدراما النسوية، هو ترددهن فى الارتباط بالحركة النسوية كحركة اجتماعية وسياسية، وكأنها وصمة يهربن من أن تلتصق بهن!! فهناك من ينكرن إصابتهن بحساسية نسائية عالية، ويدعين أنهن حين يركزن الأضواء على المرأة، أو يقدمن النوع (الأنثوى) كموضوع سياسى أو اجتماعى، فإنهن يعبرن ببساطة عن وجهة نظر شخصية، وهن يرفضن أن يربطن مجهوداتهن بمجموعة معينة، أو نوع معين، أو أفكار معينة.

وهناك من يعتقدن أن ربط الدراما النسوية بالحركة النسوية يجعلها عرضة لأن تتهم بأنها تميل للوعظ، وهن بذلك ينسين أو يتجاهلن أن وصف المسرح بالنسوى يحتم أن يكون مسرح صاحب رسالة اجتماعية واقتصادية وثقافية وفكرية وسياسية، وهذا ليس عيبًا، وإنما وظيفة حضارية وثقافية وإنسانية؛ فهناك مسارح تهتم بالشكل أكثر من المضمون مثل المسرح الكلاسيكى والتعبيرى أو البنيوى أو الشكلى، وهناك مسارح تهتم بالمضمون أكثر من الشكل، مثل: المسرح الواقعى والملحمى والتعليمى والنسوى. لكن

يظل الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة هى العمل المسرحى، وإن اختلف التركيز على أى منهما.

ويصل التطرف النسوى قمته، عندما تعتقد بعض الكاتبات أن ربط الدراما النسوية بالحركة النسوية، أو أن أى اجتماع يحمل اسم «نسائى»، أو يؤكد المرأة، يوصف بطريقة أتوماتيكية بأنه اجتماع للنساء الشواذ: أى اللاتى يكرهن الرجال، أو شواذ جنسيًّا؛ ولهذا فالمسرح المرتبط بالمرأة يتحول أحيانًا إلى مجرد مظاهرات عدائية للرجال أو ضد العلاقات الجنسية السوية. ورغم كل السفسطة الفارغة المرتبطة بهذه التوجهات، فإن معظم المسرحيات تصدر من الوعى بمشكلات المرأة؛ خاصة عندما تلقى الضوء على دور المرأة وعلاقتها بالرجل فى المجتمع. وهناك عدد كبير من هذه المسرحيات، تم إخراجها على المسرح ولكنها لم تنشر. وإذا كانت هذه المسرحيات قد عانت أزمة فى النشر؛ لأنها لم تكن رائجة فى نظر الناشرين، فإن كبار المسئولين والمحكمين والنقاد المسرحيين لم يقفوا حجر عثرة فى طريق الكاتبات المسرحيات، اللاتى حصلن على جوائز تقدير كبيرة لأعمالهن وعروضهن؛ مما يدحض الاتهامات التى وجهت إلى هؤلاء المسئولين ظلمًا من النساء؛ ففى عام ١٩٨١ فقط، منحت جوائز كبيرة لمسرحية كاريل تشرشل «السحابة التاسعة»، ومسرحية بث هينلى «جرائم القلب»، ومسرحية وندى كيسلمان «أختى فى المنزل».

ولم يكن كل الناشرين منحازين ضد الأدب النسوى، سواء فى بريطانيا أو الولايات المتحدة، اللتين احتدت فيهما المواجهات، ولكنها لم تصل إلى حد القطيعة. فمثلًا نجحت ميشيلين واندور فى بريطانيا فى نشر مجموعات مسرحية، كما قامت أونار مور بالمهمة نفسها الناجحة فى الولايات المتحدة. وفى عام ١٩٨١، تم نشر دراستين مختلفتين عن الوعى النسائى، وكانتا على درجة عالية من الوعى بالقضية المطروحة والجدية البالغة فى التقويم والتحليل.. كتبت الدراسة الأولى ميشيلين واندور بعنوان «البديلات»؛ أى الممثلات القابعات فى الظل فى انتظار أدوار، قد تعتذر أو تعجز ممثلات أساسيات عن القيام بها لسبب أو لآخر؛ أى «دوبليرات» بالمصطلح الشائع فى مجال المهنة فى مصر، ومن خلالهن

صورت واندور شخصية المرأة المهمشة فى المجتمع بصفة عامة. وكتبت الدراسة الثانية هيلين تشينوى وليندا جينكيز بعنوان «نساء على المسرح الأمريكى»؛ مما يدل على أن المسرح النسوى نهض على عاتق مبدعات وناقدات ودارسات وضعته على أرض صلبة، تساعده على الصمود فى وجه التقلبات، التى يمكن أن تجعل منه مجرد تجربة هشة أو عابرة.

وقد نجح هذا الصمود النسوى فى مطلع السبعينيات، سواء فى الولايات المتحدة أو بريطانيا، أو بلاد أوروبية متنوعة فى مقدمتها فرنسا؛ فقد أدى هذا الصمود إلى تأسيس منظومة مفعمة بالحيوية من الفنانين والمشاهدين المتحمسين للمسرح النسوى. وكانت أول واجهة لهذه المنظومة قد تمثلت فى تأسيس «المجلس النسوى للمسرح» فى نيويورك عام ١٩٧٢، وهو مجموعة مكونة من ست كاتبات من النساء، كرسن أنفسهن لاكتشاف وإنتاج مسرحيات عديدة للنساء، ولا شك أن هذه ريادة حضارية وثقافية ومسرحية تحسب لهن. وكانت العضوات المؤسسات فى هذا المجلس قد سبق وكتبن أو أخرجن عددًا من المسرحيات، وقد اتفقن جميعًا على أن التيار الرئيسى للمسرح فى نيويورك لايدعم بدرجة كافية المسرحيات التى تكتبها النساء. وكانت فى مقدمة هؤلاء الكاتبات ميجان تيرى التى تعتبر أم الدراما النسوية الأمريكية، وكان هدفهن فى أول موسم هو تقديم مسرحية لكل من العضوات المؤسسات، ولكن هدفهن الاستراتيجى كان تكوين منطقة جذب للمسرحيات، التى تكتبها النساء من منطلق قدرة على الإقناع الفكرى والفنى؛ لتحاشى التقليل من شأن المرأة، وفتح ثغرات فى جدار مناصرة وجهة نظر الرجل.. فقد رفضن رفضًا قاطعًا صورة المرأة القديمة على المسرح، كعاهرة أو كإلهة ولا وسط بينهما. والمسرح الذى كان يقدم المومس ذات القلب المصنوع من الذهب، ذهب إلى غير رجعة؛ فكل هذا التفكير الغث كان صادرًا عن أحلام الرجال المريضة. وقد صرحت ميل جاسو لأحد النقاد فى صحيفة «نيويورك تايمز» بقولها: «إن أحلامنا أحلام نسوية، الآن نستطيع أن نقول نعم: نحن نساء».

وقد تطور فكر الكاتبات المسرحيات، وتخلص من الحساسية المضادة للتعاون مع الكتاب الرجال؛ إذ بعد عام من إنشاء «المجلس النسوى للمسرح»، تطور إلى مجموعة «استراتيجية المسرح»، وهى مجموعة أكبر من الكاتبات المسرحيات، تشمل كتابًا من الرجال من أمثال سام شيبرد، وإد بولينز، وجون فورد نونان. لكن يبدو أن الظروف لم تكن مواتية لازدهار هذه المجموعة التى انحلت تدريجيًا بسبب نقص الإمكانات التى دفعت بالمؤلفين الرجال إلى هجرها. ولم تفقد الكاتبات المشتركات فيها الأمل فى مواصلة الصمود، والحفاظ على ماء الوجه، والتصدى للتحدى الرجولى، فتابعن جهودهن الخاصة لتشجيع ومؤازرة عمل بعضهن البعض، وكذلك أعمال الكاتبات الجدد من جيل الشباب.

أما فى بريطانيا، فكانت أول منظومة للدراما النسوية تتكون من عدة عناصر ممتدة من المجموعات الاشتراكية العاملة فى المجال المسرحى، مثل: مجموعة «مسرح التحريض والدعاية»، ومجموعة «مسرح فترة الغداء»، الذى ينطوى اسمه على تبادل الفكر فى وضح النهار بعيدًا عن ليالى مسرح التسلية، ومجموعة ثالثة تجريبية أيضًا تهتم بالمسرح كأداة تعليمية. وفى عام ١٩٧٣، نظم إد بيرمان الأمريكى المولد، الذى أنشأ «مسرح حر بالكاد»، وهو مجموعة تجريبية طليعية، مهرجانًا خاصًا بالمسرحيات النسوية لفرقة «فترة الغداء». وكان مهرجانًا تدريبيًا وتعليميًا بمعنى الكلمة؛ إذ فتح أبوابه لكل امرأة تريد أن تحضر وتشارك بالرأى والتجربة، وقد حقق ذلك المهرجان شعبية ضخمة فى الأوساط المسرحية.

وفى مطلع السبعينيات، سجل تاريخ المسرح البريطانى العريق إنجاز مجلس الفنون فى لندن عندما وقف مع المجموعات المسرحية المهمشة، يساندها ويشد من أزرها، ولكن ميزانيته لم تكن تسمح بالاستمرار لمدة طويلة، لدرجة أنه أوقف أغلب عمليات التمويل والدعم. ونظرًا لأن المسرحيين البريطانيين اعتادوا الاعتماد على قدراتهم الذاتية، فإن ثلاثين من المؤلفين المسرحيين كونوا «مجموعة الكتاب المسرحيين»، ولم يتوقف طموحهم

عند هذا الحد، بل كونوا مع آخرين «اتحاد الكتاب المسرحيين»، وكان أغلب أعضائه من الرجال، ولكن معظمهم كان يتحلى بالموضوعية وسعة الأفق، ولذلك كان للمؤلفين من الرجال والنساء الذين يساندون المرأة، تأثير كبير داخل الاتحاد. وقد تمكنت هذه المجموعات، بالإضافة إلى منظومة العمل غير الرسمية التى تساندها ميشيلين واندور، من أن تقدم وجهة النظر النسوية، من خلال إنتاج عروض مسرحية متنوعة.

ويضيق المقام لتتبع الجذور الأولى لأزمة المسرح النسوى، ولذلك يكفى الاستشهاد بنموذجين، يحملان من الدلالات والتوجهات والإيحاءات والتقنيات والمؤثرات، ما يمكن تتبعه فى مسرحيات نسوية عديدة؛ خاصة فى الأجيال التى تلت هذين النموذجين. النموذج الأول كان من الولايات المتحدة الأمريكية، وقد تبلور فى ميجان تيرى التى تعتبر أم الدراما النسوية الأمريكية، والنموذج الآخر من بريطانيا، وتمثله كاريل تشرشل، التى كانت رائدة لفكرة «التحول المسرحى»، التى تحمست لها هيلين كيسار لدرجة أنها أفردت لها فصلًا بأكمله فى كتابها «المسرح النسوى».

منذ مطلع النصف الثانى من القرن العشرين، توجت ميجان تيرى رائدة للمسرح النسوى؛ فلم تتأخر عن رعاية ومساندة الكاتبات الأمريكيات، بالتوازى مع مواصلة إنتاجها المسرحى بابتكارات متميزة سواء على مستوى الشكل أو المضمون؛ إذ كتبت أكثر من خمسين عملًا دراميًّا، وقد تم نشر وإنتاج أغلب هذه الأعمال. واعتبرت من الشخصيات القومية الأمريكية، عندما فازت بتكريم وتأييد جماهيرى من عدد كبير من المنظمات والهيئات الأمريكية الرسمية وغير الرسمية. لكن النقد المسرحى المتأثر بتيارات المسرح التجارى، الذى يسيطر عليه الرجال من المؤلفين والمنتجين الكبار، يميل بطبيعته إلى تجاهل أعمال تيرى لأنها امرأة أولًا، وصاحبة رسالة ثانيًا. وغالبًا ما تكون هاتان الصفتان فى خندق واحد مواجه ومضاد للربح التجارى والرواج الجماهيرى، وهما الجناحان اللذان يطير بهما المسرح فى نيويورك على وجه التحديد. ومع ذلك، تمكنت تيرى كمؤلفة مسرحية دائمة لمسرح «أوماها ماجيك»، الذى ارتبطت به منذ عام ١٩٧٠،

بالاشتراك مع مديرة المسرح جو آن شميدمان، من أن تساند أحد أكثر المسارح الأمريكية تجديدًا، ومكنته من أن يحتل مكانة مرموقة على خريطة المسرح الأمريكى.

وفى كتاب من تحرير هيلين شينوى وليندا جينكنز، بعنوان «نساء فى المسرح الأمريكى» صدر فى عام ١٩٨١، أجرت الناقدة دينا ليفيت لقاءً فى فصل منه بعنوان «ميجان تيرى»، أدلت فيه تيرى بتعريف للدراما النسوية، يدل على أفق واسع ونظرة شاملة للحياة والمسرح.. قالت: «إنها أى شىء من الممكن أن يعطى المرأة الثقة.. ويساعدها على أن تعرف نفسها، ويمكنها من أن تحلل صورتها سواء أكانت إيجابية أم سلبية، إنها كل ما يغذى وجدان المرأة وعقلها»؛ ولذلك تحرص فى مسرحياتها على أن تقوم دائمًا بتحليلات دقيقة للأدوار النمطية للنوع، سواء أكان ذكرًا أم أنثى. وتؤكد تيرى على القوة الكامنة فى المرأة، التى تشكل أصعب تحد لها، عندما تتصدى لاستخدامها بأفضل وسيلة تجاه أنسب غاية، فى المكان والزمن الناسبين بدقة. ولذلك تتميز مسرحياتها بتطور وتحول مستمرين بعيدًا عن شبهة أى تكرار، وهو ما يمثل آلية محورية فى بنية الدراما النسوية. ولذلك تؤكد تيرى أيضًا أن: «التحول يكشف لنا عالمًا فى منتهى الكفاءة والاقتدار، لا يضيع فيه أى شىء، بل يتحول إلى شىء آخر، وبذلك يحل التفاعل أو التبدل محل الفقد والضياع».

بدأت تيرى حياتها المسرحية منذ منتصف الخمسينيات؛ لتتحمل الكفاح الذى يواجه مؤلفة صغيرة السن وغير معروفة فى نيويورك. وقد أثرى حياتها بآفاق جديدة، علاقاتها مع جوزيف تشايكن، وبيتر فيلدمان، وماريا إيرين فورنيس، وغيرهم من الممثلين والكتاب والمخرجين الشبان، الذين رفضوا أسلوب مسرح برودواى التجارى «المغلق»، وكانوا يريدون تحقيق ما أسموه «بالمسرح المفتوح»، وكان من أهم ما أثر فى تطور عمل تيرى أيضًا هو النسيج الدرامى، الذى تبنته الورش المسرحية فى عملها اليومى باتباع تدريبات التحول، التى ابتكرتها فنانة شيكاغو المعلمة فيولا سبولين، التى أصدرت فى عام ١٩٦٥ كتابها «الارتجال فى المسرح»، الذى اعتبر دستور التدريب على التحولات بطول

عقدى الستينيات والسبعينيات. وقد كونت حركات وألعاب سبولين، فى رؤية تيرى، نسيجًا مسرحيًا كاملًا، يخلق فيه الممثلون العالم ويغيرونه أمام المشاهدين، معتمدين فى ذلك على أجسامهم وأصواتهم وخيالهم.

وخلال الفترة بين عامى ١٩٦٣ و١٩٦٦، كان «المسرح المفتوح» عبارة عن مجموعة من الورش، التى قادها أعضاء مختلفون من الفرقة، بما فيهم تيرى، فى حين أنها كتبت فى الوقت نفسه عدة مسرحيات، منها مسرحية من فصل واحد، هى «اهدئى يا أمى»، وقد استمدت إلهامها من ورش «المسرح المفتوح»، ومسرحية طويلة بعنوان «البيت الساخن»، ومسرحية أخرى من فصل واحد بعنوان «يغلق بإحكام، ويحفظ فى مكان جاف بارد»، ومسرحيات أخرى، استمدت تيرى مادتها من الفترة السابقة من حياتها وعملها. فمثلًا، تدور أحداث مسرحية «البيت الساخن» فى قرية صيادين قرب سياتل، وهى الوحيدة من بين مسرحياتها، التى من الممكن أن يقال عنها إنها تقدم دراما واقعية تقليدية. ولكن بالمقارنة بالمسرحيات العصرية المحكمة الصنع، فإن كل الشخصيات الرئيسية فى المسرحية من النساء.

والعالم الذى تقدمه المسرحية هو العالم الخاص بالنساء، ولكنه عالم مريض وبائس وضائع ولا يمكن أن ينطوى على أحلام إيجابية ومثمرة. فليس أمامه سوى أنفاق مظلمة ومتاهات جانبية وحلقات مفرغة، ولا عودة لمن يدخل فيها. فإذا كانت ميجان تيرى أم الدراما النسوية الأمريكية، هى التى تقدم هذه الصورة الكئيبة للنساء، اللاتى يطالبن بحقهن فى المساواة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مع الرجال، فإن أى أمل فى تحقيق أى حلم نسوى يصبح وهمًا وسرابًا، وعلى النساء أن يعدن إلى الكهوف، اللاتى خرجن منها أو يظللن فيها، إذا لم يكن قد فكرن فى الخروج منها. وبالتالى، فإن ما يسمى بالحركة النسوية التى تحلم أن تبلغ مستوى الثورة النسوية، هى مجرد فقاعة قد تبدو براقة فى بعض الأحيان، ولكنها لا تنطوى إلا على العدم. وبذلك يتحول المسرح النسوى من مسرح للتحفيز إلى مسرح للتثبيط، وإذا كانت هذه هى مهمته أو رسالته، فليذهب بها إلى

الجحيم؛ لأن الحركة النسوية ليست فى حاجة إلى المزيد من اليأس والإحباط. أما البراعة فى تحويل كل كلمة إلى حركة، فإنها تصبح بمثابة ألاعيب جوفاء فارغة؛ لأنه فى مسرح الموقف والفكر والتغيير، لا يمكن أن تنجح الحركة فيما فشلت فيه الكلمة.

تقدم مسرحية «البيت الساخن» بيتًا صغيرًا، تسكنه ثلاثة أجيال من النساء من أسرة واحدة، وينمو فى هذا البيت عدد لا يحصى من النباتات المنزلية، التى استحوذت على الحيز الذى تشغله المقيمات فى البيت. كانت جدة هذه المجموعة من النساء، وتدعى «وما»، امرأة نشيطة، لم تصبها الكهولة تمامًا، واستطاعت أن تبدأ حياتها من جديد، بل وتعاقر الخمر، وتصاحب الرجال، وهى الانطلاقة، التى اعتادت أن تكررها فى حياتها أكثر من مرة. أما ابنتها روز، فتقضى أغلب وقتها فى شرب الخمر أيضًا، وإلقاء السباب والشتائم، ومعاشرة الرجال الواحد تلو الآخر، وكأنها نسخة من أمها، وهذا تكرار أو إطناب يضعف من تدفق الحيوية الدرامية، التى يجب أن تتمتع بها المسرحية، التى يشترط فى عناصرها التفاعل والمفارقة والتناقض فيما بينها. أما الابنة الأخرى جودى، فتعيش محصورة بين الحياة المجنونة والمليئة بالحيوية التلقائية لعائلتها النسائية، وبين العاطفة الساذجة التى تربطها بحبيبها ديـڤـيد، الطالب الجامعى. ويبلغ الضياع أو التفسخ قمته عندما تدور معظم أحداثها المسرحية ومواقفها حول الطلاق المرتقب بين روز وجاك، والد جودى الذى ما يلبث أن يظهر فى حياة الأسرة؛ حتى يختفى مرة أخرى فى دوائر مفرغة بهذا الشكل.

وتعقد هيلين كيسار فى كتابها «المسرح النسوى» مقارنة بين مسرحية تيرى «البيت الساخن»، ومسرحية شيلا ديلانى «عندما يحب الأسد» لإبراز مدى التشابه فيما بينهما، لأنهما تحتويان على تفاصيل واقعية وحوار واقعى، ولا تعتمدان على تطور الأحداث، وتستعيضان عن ذلك ببناء بيئة نسائية متميزة. ولكن بناء مثل هذه البيئة لا يكفى لتوليد حياة درامية بالمعنى الفنى للكلمة، مهما عملت تيرى أو ديلانى على توظيف الكلمات على المسرح كأفعال جسدية، وكعوامل وسيطة تغير تدريجيًّا من ينطقونها، كما تغير العلاقات

فيما بينهم. ولكن يظل هذا الأسلوب، سواء فى التأليف أو الإخراج هو نفسه الشائع إلى حد كبير فى أساليب العرض المسرحى، وليس مقصورًا على المسرح النسوى، إذ إنه لا يفترض فى الشخصيات أن تتبادل الحوار، دون أن ينعكس على فهمها للآخرين، وبالتالى يؤثر فى سلوكها وحركتها وتوقعاتها التى تثير عنصر التشويق عند المشاهدين.

وبذلك لم تضف مسرحية «البيت الساخن» كثيرًا إلى الدراما النسوية التى سبقتها فى أهم خصائصها. وهى تشترك أيضًا مع أعمال تيرى اللاحقة، وغيرها من المسرحيات التى حددت ملامح الدراما النسوية المعاصرة. وتدور استراتيجية «البيت الساخن»، مثل معظم الدراما الغربية، حول نقطة التقاء مسبقة، بين توقعات المشاهدين وتوقعات الشخصيات. وكأن هناك اتفاقًا معقودًا ضمنًا، يتمثل فى أنه فى لحظة معينة، غالبًا قرب نهاية المسرحية، سيأتى منظر، تكشف فيه الشخصيات للمشاهد عن نواح جديدة، كانت خافية فى أعماقها، فى حين تكشف عن نواحٍ أخرى فى العالم الموجود، فى مجال العرض المسرحى، وخلال عملية الكشف المزدوج هذه، يعلم كل من المشاهد والشخصية شيئًا جديدًا عن الآخر. وتؤكد هيلين كيسار نفسها أن الدراما النسوية فى هذا المجال لم تأت بجديد؛ إذ إن أوديب فى الدراما الكلاسيكية يمر خلال مجموعة من الاعترافات والاكتشافات؛ فهو يكتشف حقيقة من هو خطوة بخطوة، ومن خلال مشاهدة المتفرجين ومتابعتهم لهذه التكشفات، فإنه يفترض فيهم أن يكتشفوا هم أيضًا الحقيقة عن أنفسهم.

والهيكل العام لمسرحية «البيت الساخن» يحافظ على هذا النمط الأساسى بكل آلياته. فكل من روز وجودى تقع أسيرة الحيرة البدائية فى تحديد هويتهما، فجودى تحاول أن تحدد هويتها من خلال حب ديفيد لها، ولكنها تكتشف فى النهاية أنها لا تستطيع أن تعيش من خلال مشاعر الآخرين، فلكى تجد هويتها، يجب أن تعثر على الروابط التى تربطها بالنساء اللاتى ربينها، وتعترف أيضًا بانفصالها عنهن. وتكتشف روز أيضًا أنه يجب عليها أن تعترف بهويتها كأم، وأن تكشف عن حبها لابنتها. وعندما تفعل هذا وهى سكرانة، أثناء نوم جودى، يسبب هذا شعورًا بالإحباط لدى المتفرجين؛ لأن هذا يعنى وجود تجاهل لمشهد التعرف التقليدى، ولكن بعد ذلك بلحظات، وفى نهاية المسرحية، يتم تقديم هذا

التقليد المسرحى العريق بطريقة كاملة؛ إذ تصحو جودى بين ذراعى أمها، وتبادلها الأحضان، وترحب بالعالم الخارجى كله؛ ليشاركها هذه اللحظة.

ورغم أن هيلين كيسار كانت تتفجر حماسًا للتطلعات الثورية التى ارتبطت بالمسرح النسوى، فإنها تملك من الموضوعية ما يجعلها تعترف بأن هذه الثورية لم تقض على الجذور الكلاسيكية القديمة الكامنة فى أعماقه، بحيث يمكنه اعتبارها واحدة من الحلقات، التى صنعت سلسلة تاريخ المسرح العالمى على مدى ألفين وخمسمائة عام. وتعلق كيسار على مشهد التعرف السابق ذكره، فتقول:

«إن مشهد التعرف هنا يؤكد، ويقاوم التغيير فى الوقت نفسه، كما أن الدراما الإغريقية القديمة تشترط أن تحدث معرفة النفس من خلال مثل هذه اللحظات. وهذا بلا شك يدل ضمنًا على أن هناك فى داخل كل إنسان نواة أولية تعرف «بالنفس»، وأن عملية التحول إلى شخص أفضل، هى عملية التخلى عن خطوط الدفاع والمتاهات، التى تمنع هذا الشىء الخفى من الظهور. ومن خلال هذا الإطار، تصبح عملية التطور خطوة أو مرحلة إلى الوراء فى مسار التاريخ، ولكنها فى حقيقتها عملية استرجاع، وتطهير، وهى أخيرًا بحكم الضرورة عملية تقبل الأمر الواقع واستيعابه، وليست عملية تحول أو تغيير؛ فإرادة الفرد هى التى تجعل الإدراك ممكنًا. أما مضمون الأحداث، وعلاقة الفرد مع الآخرين، فمن الممكن أن يكونا مصدر إعاقة أو إلهام لهذه العملية، ولكنهما يعتبران من العوامل الثانوية».

ورغم الموضوعية التى تغلف آراء كيسار فى هذا الصدد، فإن هذا الكلام فى حاجة إلى تفكيك ومراجعة؛ ذلك أن فكرة التحول أو التغيير التى شغلت مساحة كبيرة من تحليلها النقدى؛ بصفتها فى مقدمة المحاور التى يدور حولها المسرح النسوى، نفت عنها فى النهاية خاصية التحول أو التغيير؛ لتقرر أنها مجرد عملية استرجاع وتطهير، لا تخرج عن نطاق تقبل الأمر الواقع، شأنها فى ذلك شأن المسرح الإغريقى منذ خمسة وعشرين قرنًا، حين كانت إرادة الفرد هى التى تجعل الإدراك ممكنًا. ثم تقع كيسار فى خطأ لا يليق بناقدة ودارسة كبيرة مثلها، عندما تقول ببساطة شديدة إن مضمون الأحداث، وعلاقة الفرد

بالآخرين قد يكونان مصدر إعاقة أو إلهام لهذه العملية، وإن كانت قد اعتبرتهما من العوامل الثانوية ليس إلا، فى حين أن الواقع التاريخى العريق للمسرح أثبت عبر العصور، وفى مختلف البقاع، أن مضمون الأحداث هو العمود الفقرى؛ أو بمعنى أدق العمود الفكرى للعمل المسرحى، فى حين أن علاقة الفرد بالآخرين هى التفاعل أو الصراع الدرامى المحرك للأحداث والمطور لها، من مرحلة إلى أخرى، ولذلك فمن المستحيل أن يتحول مضمون الأحداث وعلاقة الفرد بالآخرين إلى إعاقة أو إلهام للعملية المسرحية برمتها؛ ذلك أن قدرات الكاتب المسرحى أو الكاتبة هى التى تضع حدًّا بين الإعاقة والإلهام، وهى القدرات التى تختلف بين كاتب وآخر، أو بين كاتب وكاتبة اختلاف بصمات الأصابع.

ومن الأخطاء التى ارتكبتها كيسار أنها تناقضت فى تحليلاتها أكثر من مرة؛ فهى تعترف أن هدف الكاتب المسرحى، هو أن يحث على تغيير جذرى فى التصرفات الإنسانية، وهذه بدهية لا تحتاج إلى جدل أو إثبات، ولكنها تلحقها بقولها إن الألفين وخمسمائة عام التى سيطر فيها مشهد الإدراك على الدراما تعتبر نوعًا من السجن، وهذا خطأ لابد أن يدحض تمامًا؛ لأن مشهد الإدراك هو بمثابة لحظة التنوير أو المعنى الكلى للعمل المسرحى؛ بالنسبة لكل الأطراف الداخلة فيه. وعندما تتحول لحظة التنوير إلى لحظة تعتيم، ويتحول المعنى الكلى إلى وجود هلامى بلا دلالة، فإن العمل المسرحى برمته يصبح نوعًا من العدم العبثى. ولذلك استطاع مشهد الإدراك أن يعيش خمسة وعشرين قرنًا بشتى الأساليب المختلفة، والمتنوعة فى التعبير والتشويق، دون أن يسأم منه المحبون للمسرح؛ لأنه منبع المعنى والدلالة للعمل ككل. والإنسان بطبيعته لا يحتمل الحياة نفسها، عندما تتحول إلى مجرد وجود بلا معنى.

لكن كيسار تنساق وراء شطحات العاملات فى المسرح النسوى؛ فتقول ببساطة شديدة إن عام ١٩٦٠ هو العام الذى أصبح فيه من الممكن إحداث تغيير رئيس فى البناء الدرامي. وكأنه أصبح من الممكن تحديد عام بالذات؛ لرصد تحول أو تغيير استمر خمسة وعشرين قرنًا فى تاريخ المسرح، كما لو كان تاريخ افتتاح مؤسسة أو مشروع تم الانتهاء

منه!! ثم تتراجع كيسار عن هذا الاندفاع؛ لتعترف بأن ما هو ممكن لا يتحتم أن يكون ضروريًا، فعديد من الكتاب المسرحيين الرجال لم يشعروا بحاجة ملحة لرفض الأشكال المسرحية القديمة، وإن كان هناك من شذ على هذه القاعدة، مثل: صامويل بيكيت وهارولد بنتر. أما بالنسبة للنساء اللاتى رأين أن اكتشاف النفس والوعى بها ليسا سوى خطوة أولى على طريق التغيير، فقد كان من المهم إيجاد وسيلة جديدة؛ فالمسرح الذى يشمل النساء بصورة جدية يجب أن يتبنى تقليدًا أساسيًا: وهو عرض أناس يتحولون إلى أشخاص آخرين بطريقة واضحة.

ومن الصعب أن نمر على هذه المقولة مرور الكرام؛ لأنه لا يمكن تصور مسرحية بمعنى الكلمة، منذ فجر المسرح العالمى، عبارة عن عرض لا تتحول فيه الشخصيات إلى شخصيات أخرى؛ إذ لا يعقل أن تستمر الشخصيات على ما هى عليه من بداية المسرحية إلى نهايتها دون تغيير أو تحول. ولذلك فإن ما تقوله كيسار هو تحصيل حاصل. وهذا التوجه يمثل أحد أسباب أزمة المسرح النسوى، الذى يعلن دائمًا أنه أتى بما لم تأت به الأوائل، دون أن يضيف جديدًا. فقد نسيت الكاتبات والناقدات أن العنصر الثورى الفعلى يتمثل فى المضمون الفكرى للمسرح النسوى، وليس فى شكله الفنى؛ إذ إن هدفه الاستراتيجى هو توصيل رسالة ثقافية وحضارية؛ لتغيير النظرة السلبية والمتخلفة والرجعية التى عانت المرأة من وطأتها منذ بداية الوعى الإنسانى بالحياة؛ أى إنها رسالة صعبة ومعقدة، وتحتاج إلى استراتيجية طويلة النفس ومراحل متعاقبة، ولذلك فهى فى حاجة إلى شكل جمالى جذاب وسلس؛ بحيث لا ينطوى على أية عقبة تؤثر بالسلب على توصيل هذه الرسالة إلى جماهير المشاهدين. ولو كان إبسن وشو قد قاما بتجريب أشكال طليعية، تصعب على إدراك الجمهور العريض من المشاهدين، لما فعلت مسرحياتهما هذا الانقلاب الثورى فى صورة المرأة وموقفها من الحياة.

ومهما قيل عن المسارح الطليعية والتجريبية الباحثة عن أشكال وجماليات جديدة، فإن الشكل يظل أداة توصيل فنية ودرامية للمضامين والرؤى والأفكار والدلالات، التى تتضمنها، مثل مسرح العبث الذى يقدم متاهات لشخصيات ضائعة، عاجزة عن إدراك

أى جدوى أو أى معنى فى أى شيء، ولكن وراء انعدام الجدوى أو المعنى، دافعًا نفسيًّا للجمهور؛ لكى يبحث عن هذه الجدوى أو المعنى، خاصة عندما يدرك الجمهور مدى تفاهة حياته والعبث الذى تنطوى عليه، فيسترد احترامه لذاته وكيانه وحياته. لقد كانت رسالة المسرح عبر العصور تتمثل فى تجسيد كل أنواع السلبيات؛ بهدف دفع المشاهدين إلى البحث عن الإيجابيات، التى تضفى المعنى والقيمة والدلالة على حياتهم. وليس التجديد أو التجريب محرمًا حتى على المسارح ذات الرسالة الاجتماعية مثل المسرح النسوى، ولكن بشرط توظيف هذا التجديد أو التجريب فى تجسيد هذه الرسالة، وتوصيلها على أفضل وجه إلى المشاهدين؛ لتتربع على قلوبهم وفى عقولهم، وتغير بالتالى من شخصياتهم، عندما تساعدهم على رؤية الحياة من زاوية جديدة.

فى هذا السياق تعد الأعمال المسرحية، التى انتجتها ميجان تيرى، أعمالًا تجريبية أصيلة، إذا اعتبرناها تمثل كفاحًا لاختيار طريقة جديدة فى تقديم العرض المسرحى. ولكن فكرة مشهد التعرف والإدراك التى تطارد هيلين كيسار، كلما تناولت المسرح النسوى بالنقد والتحليل، تشوش إلى حد كبير دراستها لمسرحيات ميجان تيرى؛ لأنها تضعف الدور الفعلى لحتمية التعرف والإدراك؛ فهى تبدى سعادتها لأنه فى المسرحيات التى تلت مسرحية «البيت الساخن»، اختفى مشهد التعرف والإدراك، وحل محله ظهور مجموعة من التحولات، وكأن هذه التحولات تتعارض مع عملية التعرف والإدراك، فى حين أنها تمهد لها بطول العرض المسرحى. ولعل الاختلاف الوحيد بين المسارين يتمثل فى أنه بدلا من أن تكتشف الشخصيات تدريجيًّا، ومن خلال المعاناة حقيقتها، يتقمص الممثلون أدوارًا، ثم ينبذونها أمام المتفرجين؛ ليتقمصوا أدوارًا أخرى؛ أى إن حقيقة المسرح – وهى أن الإنسان يستطيع فى هذه الحلبة أن يتجاوز نفسه – لم تعد مجرد مبدأ جمالى، لا يمكن مناقشته، بل أصبحت أيضًا تجليًّا للصراع السياسى والجمالى. وهنا يمكن الرد على هذه المقولة لهيلين كيسار بأن المسرح النسوى لم يضف جديدًا إلى الفوارق، التى برزت بين المسرح الدرامى التقليدى، الذى يتقمص فيه الممثلون الشخصيات التى يمثلونها تقمصًا

تامًّا، وبين المسرح الملحمى، الذى ابتكره بريخت، والذى ينفصل فيه الممثلون انفصالًا كاملًا عن الشخصيات التى يلعبونها، بل ويدعون جمهور المشاهدين إلى المشاركة فى التعليق عليها ومناقشتها.

وموجز القول أن تيرى كانت مصدرًا للتنوير فى حياة عديد من النساء الأمريكيات من خلال الأعمال الدرامية، التى قدمتها مثل «يغلق بإحكام ويحفظ فى مكان جاف وبارد»، و«اهدئى يا أمى»، و«الذهاب والعودة»، و«الاقتراب من سيمون»، و«رُضّع فى البيت الكبير»، و«دليل النساء»، والتى تبلور أحد المسارات الممكنة للمسرح النسوى، والذى يتميز بالرغبة فى جذب أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع، وأن يتم هذا من خلال مواجهة المشكلات الاجتماعية، التى تهم كل أسرة أمريكية من خلال مسرحيات توظف الكوميديا الخفيفة، وتحتشد بالأغانى وتنبض بالحياة. وعلى الرغم من أنها تنتقد التفرقة الجنسية، والعنف، والمادية، والفساد الاجتماعى؛ فأعمالها لا تدعو إلى ثورة اجتماعية متطرفة، بل تحاول أن تجذب الانتباه إلى القوى الإيجابية الجبارة التى تراها فى المرأة، وخاصة فى قدرتها على استخدام إرادتها لإحداث التغيير. وهى تعترض بأسلوب أمريكى مميز، على الظلم وعدم المساواة، ولكنها لا تحلل المجتمع من منطلق الظلم الطبقى أو الاقتصادى؛ فالدراما التى تقدمها تيرى توحى بإمكان إحداث تغيير فى نسيج الحياة اليومية، إن لم يكن فى هيكلها العام، بتوظيف تقاليد المسرح النسوى التى لا تتوقف عن التطور، والإصرار على قيمة العمل التعاونى الجماعى، وعلى قيمة عمل المرأة. وهى ترفض نظرة الآخرين إلى النساء على أنهن ضحايا منهزمات، ويستحققن العطف والشفقة بل والرثاء، بل هن فى صحة جيدة وناجحات، ويملكن الإرادة الكفيلة بتحقيق أهدافهن العاجلة والآجلة.

فإذا انتقلنا إلى أم الدراما النسوية الإنجليزية كاريل تشرشل، فسنجد أنها بدأت تكتب مسرحيات، مثل تيرى، فى الخمسينيات. ومنذ ذلك الحين، أنجزت عددًا ضخمًا ومثيرًا للدهشة من الأعمال المسرحية المهمة. وقد حققت كل منهما بعد ذلك سمعة دولية

لا تحققها الكاتبات إلا نادرًا، وتمكنت كل منهما من تغيير الشكل المسرحى، والاتجاهات الدرامية، من خلال المثابرة على إعادة صياغة العلاقات بين الأدوار الاجتماعية والمسرحية وبين النوع (ذكر أم أنثى). فالمسرحيات التى ألفتها كل من تيرى وتشرشل، والتى يربو عددها على المائة، رسخت جذور الدراما النسوية وبلورت أصالتها ومصداقيتها، ومع ذلك لا يمكن لأى متفرج أن يفشل فى التمييز بين مسرحية لتشرشل ومسرحية لتيرى؛ إذ إن طبيعة المسرح النسوى المركبة والمتشابكة تظهر بوضوح، سواء فى أوجه الاختلاف أو التشابه بين أعمالهما.

وكانت تشرشل قد اتجهت فى مطلع حياتها إلى الراديو؛ لأنه يتطلب وقتًا أقل بعيدًا عن المنزل، بحيث يمكنها رعاية أطفالها الثلاثة، وأيضًا لأن الراديو كان يعتبر مكانا محترمًا ومناسبًا لإذاعة أعمال الكتاب المسرحيين، الذين ينتمون إلى مسرح الهامش، إذا كان هذا قبل إنشاء مسارح هامشية مناسبة لهم فى لندن. وقد أذيعت أول مسرحية لها على الهواء من البرنامج الثالث بالإذاعة البريطانية عام ١٩٦٢، وكانت بعنوان «النمل». وكما هو الحال فى عديد من أعمالها التالية، كانت صورة الحشرات فى هذه المسرحية، تعكس الظلم الذى يتعرض له الفرد فى المجتمع الرأسمالى والمرأة فى المجتمع بصفة عامة. وقد تلى مسرحية «النمل» عشرات المسرحيات، التى تصور قدرة نظام الملكية على إفساد الأفراد وأيضًا الممتلكات، كما تشتمل هذه المسرحيات على أصوات نسائية لماحة وناقدة. ولكن تشرشل لم تكن تعنى بإيجاد شكل درامى يعبر عن إيديولوجيا متسقة، أو موقف سياسى معين. وقد أوردت الناقدة كاثرين إتزين فى كتابها «مراحل الثورة» الصادر عام ١٩٨٠، حوارًا لها مع تشرشل قالت فيه: «إن مسرحياتى تتناول الطبقة المتوسطة البورجوازية تحت وطأة الدمار الذى يحيق بها، وكان موقفى فى تلك الفترة متعلقًا برغبتى فى التعبير عن نفسى، وعن آلامى الشخصية وغضبى أيضًا، ولم يكن نتيجة فكر معين».

وقد أثبتت الكتابة للراديو بدلًا من المسرح بالنسبة لتشرشل، وغيرها من الكاتبات البريطانيات والأمريكيات أن «الحاجة أم الاختراع»، وأنها أيضًا مصدرًا للمتعة؛ إذ أتاحت لعدد من الكاتبات البريطانيات والأمريكيات يسرًا نسبيًّا فى إنتاج أعمالهن،

ووفرت لهن جمهورًا من المستمعات، اللاتى يمثلن غالبية المستمعين للراديو، وهكذا حقق الراديو لهن مزيدًا من التحرر، بدلًا من القيود التى يفرضها الإنتاج المسرحى على فريق الفنانين والعاملين فيه. وقد أعيد إنتاج بعض تمثيليات تشرشل الإذاعية للتليفزيون والمسرح، ولكنها لم تلق النجاح نفسه؛ لأنه كان يتحتم على المستمع أن يشارك الكاتبة فى العملية الإبداعية بتوظيف خياله فى تصور الشخصيات وحركاتها المواكبة لكلماتها.

وكان العمل من القيم الإنسانية الأثيرة إلى قلب تشرشل، سواء بالنسبة للرجل أو المرأة. وقد تناولت فى عديد من مسرحياتها، الأبعاد المتعددة لطبيعة العمل وقيمته وتعريفه؛ فهو المعيار الذى يبرز المشكلة الرئيسية التي تواجه المرأة، والتى تتركز فى الحصول على اعتراف المجتمع بأن الأنشطة المتنوعة، التى تنهض بها تندرج تحت المفهوم العام للعمل. كما كان مفهوم الملكية من القضايا الملحة على فكر تشرشل، وهو المفهوم الذى ظهر جليًا فى مسرحية «المُلاّك» التى عرضها مسرح رويال كورت عام ١٩٧٢.. ولقد وجد النقاد البريطانيون فى مسرحية «المُلّاك»، الكثير مما يستحق المديح، فى حين اعتبرها النقاد الأمريكيون، حين قدمت لفترة وجيزة فى الولايات المتحدة مجرد مسرحية أخرى تحاكى مسرح العبث. ولعل السبب فى هذا أن المسرحية تخلو من نزعة اليأس والسخرية العدمية التى تميز كثيرًا من المسرحيات الحداثية، كما أن تصويرها للتشابه بين نزعة تملك العقار ونزعة تملك البشر، وكذلك تصويرها للرأسمالية وللتعصب ضد المرأة، لا يبتعد كثيرًا عن الواقع كما يعرفه الجميع. إن الوعى الطبقى، وإدخال الهزل فى معالجته كنوع من الجدل، يعد من الظواهر المألوفة فى بريطانيا، أكثر منها فى الولايات المتحدة.

ولا تحتوى مسرحية «المُلّاك» على اليأس أو على التشاؤم الخاوى، الذى يثير الاكتئاب الذى يميز عديدًا من المسرحيات الحداثية، كما أن تصويرها للعلاقة بين الأفراد والملكية، والرأسمالية والتفرقة الجنسية لا يعتبر أسلوبًا بعيدًا عن الحياة الواقعية. وتلقى تشرشل على عاتق المتفرج عديدًا من التحديات، ولكنها تخفى هذه التحديات وراء قناع من سرعة البديهة والفكاهة، التى تظهر فى الحوار وفى الفواصل الفكاهية. كما أنها تتحاشى أى

تبريرات سيكلوجية، لكنها توضح أن الناس لا يعلمون على وجه التحديد، لماذا ارتكبوا عملًا بذاته. وهذا يعنى أن المشاهدين لا يسمح لهم بأن يكونوا على درجة أعلى من المعرفة عن الذين يعتلون خشبة المسرح، وأن المطلوب منهم هو اليقظة الكاملة؛ ليدركوا ما لم يدركوه من قبل، هذا على الرغم من أن المسرح النسوى يخلو من التقاليد الدرامية المعتادة مثل المفارقات أو التوتر والترقب.

ولا توفر مسرحية «المُلّاك» للمشاهد أى فرصة للتعاطف السهل والساذج والسطحى والرخيص مع النساء، أو مع الطبقة العاملة، كما لا تسمح له أيضًا بأن يشعر بالغضب من سهولة تقبل الشيء ونقيضه. وتشبه تشرشل تيرى فى أنها توزع اهتمام المشاهدين بين الشخصيات الخمس بالتساوى، وترفض وضعها فى ترتيب هرمى وفقًا لأهمية الأدوار. وهى أيضًا تشكل كل منظر؛ بحيث تتجنب تركيز الاهتمام على أى شخصية؛ فمسرحية «المُلّاك» تقود المشاهد إلى أن يعترف بأن اهتمامنا بالشخصيات يعتمد على توقعاتنا المحدودة والمتأصلة لمعنى أن تكون رجلًا أو امرأة. وأن يكون الشخص، رجلًا أو امرأة، يعنى أنه على علاقة بشخصية من الجنس الآخر. فلو كانت ماريون رجلًا لأعجب به معظم من فى المسرحية، وكذلك عديد من المشاهدين، لتسلطه وعنفه. ولو كان إليك امرأة لما اعتبر من فى المسرحية عدم جنوحه إلى العنف ورضاءه بالعمل المنزلى مرضًا نفسيًا. وتشرشل لا تحث النساء على أخذ أدوار الرجال، ولكنها تحث كلًا من الرجال والنساء على أن يحترموا بعضهم البعض، ويهتموا ببعضهم البعض، كأفراد مستقلين، لا باعتبارهم امتدادًا لهم أو انعكاسًا لصورتهم نفسها؛ فليس النوع (ذكر أم أنثى) هو الذى يميز الشخصيات عن بعضها فى مسرحية «المُلّاك»، ولكن الذى يميزها هو الكيان الإنسانى الأصيل، والخصائص التى يتميز بها كل فرد؛ فالرؤية التى تقدمها المسرحية هى لمجتمع لا يمكن القضاء فيه على سجن الجنس سوى من خلال رؤى وتغييرات جذرية، ليس فقط فى الرجال بل فى النساء أيضًا.

وفى يناير ١٩٧٥، عرضت لتشرشل مسرحية «اعتراضات على الجنس والعنف»،

التى تدور حول أختين من الطبقة الوسطى، تثور إحداهما على البيئة التى نشأت فيها، وتنضم إلى جماعات الإرهاب السياسى؛ بحيث تكشف المسرحية عن الإحباط الذى تعانى منه قطاعات كبيرة من نساء الطبقة المتوسطة مثل تشرشل نفسها، فى محاولتهن تحطيم الضغوط الجنسية والسياسية، التى يرزحن تحت وطأتها؛ نتيجة للطريقة التى تربين بها. ولكن على عكس مسرحية «المُلّاك»، تفتقر مسرحية «اعتراضات على الجنس والعنف» إلى الترابط والحيوية الدرامية المنشودة، وهى الأزمة التى مرت بها كاتبات مسرحيات كثيرات فى المسرح النسوى، عندما فقدن القدرة على حفظ التعادل أو التوازن بين المضمون الفكرى والشكل الفنى؛ فأحيانًا يجرفهن حرصهن الشديد على الابتكار والتجديد فى الشكل الفنى على حساب بلورة المضمون، الذى قد يتعثر وسط تعقيدات لا لزوم لها، وأحيانًا أخرى يركزن على الرسالة التى تشكل قلب المضمون وفحواه، فيصاب الشكل بالترهل والإطناب، وتفتقر المسرحية إلى الترابط والحيوية المنشودة. ونظرًا لأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، فإن أى اختلال فى أحدهما لابد أن تصيب عدواه الآخر.

ولم تفلت تشرشل من الشطحات التجريبية، التى أمسكت بتلابيب المسرح بلا مبرر فكرى أو فنى، وكأن التجريب كان من أجل التجريب فى حد ذاته؛ مما أبرز أزمة الضياع النسوى، الذى يستشعره المشاهدون، فلا يعرفون هدفًا واحدًا من كل ما يتابعونه تحت أقنعة الحداثة أو ما بعد الحداثة. فقد أصرت تشرشل على ألا تتراجع، وتقدم الدراما التقليدية التى أصبحت عنوانًا للتخلف المسرحى، فى حين أن العبرة لا تكمن فيها كحقيقة ثابتة، وإنما هى عبارة عن منظومة من الآليات والأدوات، رهن إشارة من يطلبها ويوظفها بأسلوب أو منظور مبتكر يجعل من إبداعه عملًا مسرحيًا فى غاية الجدة والجدية؛ فقد تخطت تشرشل حدود الخيال المسرحى بإصرار أكثر فى مسرحيتها التالية «الفخاخ»، التى تعيش فيها امرأة وأربعة رجال فى علاقة جماعية، هى بمثابة فخ استسلموا له تمامًا؛ فهى علاقة مرنة دون أى قيود يفترض أنها جزء من الفخ.

لكن عنوان المسرحية نفسه، يصور التناقضات التى تزخر بها؛ فالشخصيات فى حالة شلل بسبب الفوضى، التى تولدها هذه العلاقة الجماعية الشبيهة بالحياة الجنسية، التى تمارسها الحيوانات فى الغابة أو فى أى مكان آخر، وإن كانت تتميز عنها بنظام ناتج عن قوانين الطبيعة، التى لا تعرف الفوضى وعدم الجدوى. أما هذا المجتمع الذى خلقته الشخصيات فى المسرحية فهو الفوضى بعينها، لمجرد أن تشرشل تعتبر التبادل العشوائى فى علاقة المرأة بالرجال الأربعة دليلًا على تعدد الأدوار المتاحة فى وقت واحد، وهذه التعددية أساسية فى الرؤية التى تقدمها تشرشل، وهى التحولات التى تكلمت عنها هيلين كيسار بإسهاب فى كتابها «المسرح النسوى»، لمجرد أن هذه التحولات هى بمثابة الحل الحاسم؛ لتخطى أو تجاوز الحدود المصطنعة بين الرجل والمرأة عبر العصور. ولكن يبدو أن المسرحية تعطى للمشاهد عن قصد معلومات متضاربة، وتتركها دون تفسير لدرجة إدخال المشاهد فى دوامة من الضياع الفكرى، وكأنه لا يكفيه الضياع الذى أغرقته فيه الحياة المعاصرة، وبالطبع فإن المرأة هى مركز أو محور هذا الضياع.

واصلت تشرشل التجريب، فانضمت فى عام ١٩٧٦ إلى فرقة من فرق المسرح البديل؛ لتقديم مسرحيتها «الضوء المشع من باكنجهام شاير» فى العام نفسه. وكانت سعيدة أثناء التدريبات لأن الممثلين كانوا يتخطون التركيز التقليدى على الشخصية الدرامية ورغباتها وأفعالها، وتمتد اهتماماتهم الشخصية والجماعية إلى سياسة توازن القوى، وأزمة المرأة، وصراعات السلطة، والالتزامات المفروضة فى إطار مرسوم؛ مما أدى بأسلوب العرض المسرحى، دون قصد، إلى أسلوب مسرح بريخت الملحمى. وكان هذا السياق مثاليًا بالنسبة إلى أسلوب تشرشل، الذى ينأى عن المذهب الواقعى أو الطبيعى ولا يقبل أى تنازلات.

ومن المفارقات التى صاحبت المسرحية، أنه على الرغم من أن الخلفية التاريخية للمسرحية صورت ماجرى فى القرن السابع عشر أثناء الحرب الأهلية فى إنجلترا، وكان من الطبيعى أن يسيطر عليها القادة والعسكريون الرجال؛ فإن هذه المسرحية هى التى

رشحت كاريل تشرشل، دون أى تردد؛ لأن تكون ضمن المدافعين عن حقوق المرأة. وكان سبب هذا الترشيح هو الاهتمام، الذى أولته تشرشل للظلم والضغوط الجنسية والسياسية، التى تعرضت لها المرأة فى الفترة التاريخية، فى أواخر أربعينيات القرن السابع عشر فى إنجلترا، وقد وصف هذا الاتجاه الذى اتخذته تشرشل بأنه اتجاه ثورى ومتحرر؛ فالمسرحية تصر على ملء كل أركان عالمها بالرجال، فلا يوجد سوى خمس نساء بين الخمسة وعشرين ممثلًا الذين يقومون بالأدوار فى المسرحية، ولكن هؤلاء النساء الخمس أثبتن أن الكيف أقوى تأثيرًا فى الأحداث من الكم؛ فقد أكدن وجودهن بجدارة وإيجابية وفاعلية.

وأكثر هؤلاء النساء غرابة هى هوسكينز الثرثارة، التى تعتقد - دون أدنى شك - أن العصر الألفى السعيد على الأبواب، وأنه سوف يأتى ويحضر معه الحرية الاقتصادية والجنسية. وهى تتسامى فى إيمانها، وتسمى الأشياء بأسمائها، وتستعمل فى وصف الزيف والنفاق والخداع، لغة لا تكن أى احترام للتقاليد الجنسية أو الاجتماعية. وهى تهاجم مرة بعد أخرى بإصرار وبغضب العبارات الزائفة المنمقة، التى يستغلها الرجال من ذوى السلطة، ولا تتركها إلا وهى خاوية من أى مضمون. وتقدم المسرحية أيضًا الشحاذة المتشردة مارجريت براذرتون، التى كانت ضحية للفقر، وضحية لتسليمها بمكانتها الذليلة كامرأة، وهى تتناقض مع هوسكينز التى كانت هى الأخرى ضحية لأفكارها الأيديولوجية، ولكنها، ولو مؤقتًا، تجد فى الهدف، الذى كرست له نفسها القوة، التى تفتقدها براذرتون.

والجدير بالملاحظة والتحليل أن تشرشل لجأت فى هذه المسرحية إلى الأسلوب التجريدى؛ حتى تصل آراؤها وأفكارها مصفاة ومقطرة إلى الجمهور، الذى لا تشتته أية تفاصيل جانبية. فليست هناك أسماء للشخصيات النسائية التى تسمى فقط المرأة الأولى، والمرأة الثانية وهكذا؛ فهؤلاء النساء يكشفن عن معاناة النساء الفقيرات فى فترة بزوغ المجتمع الرأسمالى فى ذلك العصر. وتتمكن هؤلاء النساء من إثارة عطف الجمهور بطريقة

موضوعية لا دخل للعواطف فيها، ويتحقق هذا التأثير الموضوعى بجعل هولاء النساء مجهولات الهوية؛ حتى يمتلكن الشمولية النمطية التى تميز قطاعات وفئات نسائية بأكملها، فمثلًا تهجر إحداهن طفلها رغمًا عنها لأنها لا تجد لبنًا كى ترضعه. وإذا ما قورنت نساء تشرشل بصورة النساء الأخريات خلال فترات الحروب، فإنهن لا يعانين نتيجة لموت أو فقدان أو هزيمة رجالهن، ولكن لأنهن كن أكثر الخاسرات، حين انهزمت الحركة، التى كانت تسعى بروح حضارية لتحقيق المساواة بين البشر. ففى هذه المسرحية، كما هى الحال فى مسرحية «المُلّاك»، لا يمكن الفصل بين الشرور التى تنتج عن الملكية، والفقر والخواء فى حياة هؤلاء النساء. فمن خلال رؤية هوسكينز لفجر عالم جديد، تقول بأن هذا العالم: «لن يتملك فيه أى شخص شخصًا آخر، لن يتملك الزوج زوجته ولا الزوجة زوجها». والرسالة التى تريد المسرحية أن توصلها هنا واضحة، ومتوافقة مع المبادئ، التى نادت بها المسرحيات النسوية فى السبعينيات.

وفى مسرحية تشرشل التالية «فينيجر توم»، التى عرضت فى الوقت نفسه مع مسرحية «الضوء المشع من باكنجهام شاير»، ركزت تشرشل انتباهها أيضًا على انجلترا فى القرن السابع عشر، وألقت الضوء على المجتمع فى ذلك العصر، حين كان كره النساء يبدو واضحًا فى الطريقة المضحكة والمبالغ فيها، التى كان يتم بها إدانة بعض النساء بتهمة السحر؛ فمسرحية «فينيجر توم»، يسيطر عليها شعور بالرعب الشامل من النساء، سواء من جهة الرجال أو من جهة النساء أنفسهن. وتؤكد دوروثى دينرشتاين الناقدة: «إن الحقيقة السيكلوجية القاطعة تثبت أننا جميعًا سواء كنا ذكورًا أم إناثًا، نخاف من قوة إرادة المرأة». وهذا هو الدافع الرئيسى لإدانة النساء كساحرات؛ فالنساء اللاتى اتهمن بالسحر فى مسرحية «فينيجر توم»، كانت جريمتهن الوحيدة هى القدرة على شفاء الآخرين، أو أنهن قد اخترن أن يعشن بلا رجال، أو إجهاض الجنين، أو أنهن يستمتعن بممارسة الحب. ونتيجة لجريمة أو أكثر من هذه الجرائم، فقد رفضهم الناس، واعتبرن مصدرًا للرعب فى المجتمع. ولكى يأمنوا شرهن، كن يعذبن حتى يعترفن بذنوبهن، وأخيرًا يتم إعدامهن شنقًا.

ومن هذا المنطلق، كانت مسرحية «فينيجر توم» من الأعمال، التى تعالج مشكلات المرأة بطريقة مباشرة، وتعتبر أيضًا من أكثر أعمالها قدرة على توصيل أفكارها إلى الجمهور. ولا تحيط تشرشل الهوية الجنسية لهذه الشخصيات بأى غموض؛ بل إنها تحددها وتقيم تقابلًا حادًا فيما بينها: فالنساء ضحايا استبداد الرجال، وهن كبش الفداء لفشل الرجال وعجزهم الجنسى، حين يرفضن الرجال الاعتراف بالنقص. أما أفضل فرصة متاحة للنساء، فهى كما تنصح إحدى الشخصيات النسائية فى المسرحية شخصية أخرى: «أنت تتزوجين رجلًا غنيًّا، لأن شرفه ومكانته تستلزم أن تكون زوجته عاطلة لا تعمل شيئًا». ومسرحية «فينيجر توم» تتحدث عن النساء، وتوجه الخطاب إليهن فى الوقت نفسه ضمنيًّا طوال المسرحية، ثم صراحة فى أغنية الختام الساخرة التى تخاطب «النساء الشريرات».

وفى عام ١٩٧٨ بدأت تشرشل عملًا من أهم أعمالها وأنجحها من الناحية التجارية، وهو مسرحية «السحابة التاسعة» التى عادت فيها إلى الكتابة الجماعية؛ لتبدع نصًّا يبلور الصلة الوثيقة بين الظلم الطبقى والظلم الجنسى، وتشكك فى الوقت نفسه فى الأفكار الصارمة، التى يتشبث بها الناس فى إدراكهم للآخرين كرجال أو نساء. فالفصل الأول من مسرحية «السحابة التاسعة» تجرى أحداثه فى مستعمرة بريطانية فى العصر الفيكتورى، والفصل الثانى فى «حديقة لندن» فى العصر الحالى. وتتكون الشخصيات التى تظهر فى الفصل الأول من العائلة الممتدة التى ينظمها ويتحكم فيها كلايـف، الذى يقدم نفسه على أنه «أبو السكان الأصليين هنا، وأبو أسرتى العزيزة على جدًّا». ويقدم كلايـف أيضًا زوجته بيتى قائلا: «إن زوجتى تمتلك كل ما كنت أحلم به فى الزوجة المثالية، وكل ما هى عليه الآن تدين لى به». وكلايـف، وبيتى، وأطفالها، والخادمة السوداء، والمربية، وأصدقاؤهم يقدمون فى البداية بطريقة نمطية مبالغ فيها. ولكن مع تطور الأحداث لاتستمر أى من الشخصيات، سوى كلايـف فقط فى القيام بتصرفات نمطية ومتوقعة.

وكان هدف المسرحية من هذه البنية الدرامية أن تحافظ من الناحية الاجتماعية على الأبنية التقليدية، ولكنها تنسفها فى الوقت نفسه. وقد قام الشكل الفنى بدور حيوى وفعال، سواء فى عمليات البناء فى البداية أو عمليات الهدم فى النهاية.

والمسرحية تصور التاريخ بطريقة مجازية، وتدين الملكية، وتؤكد قدرة المسرح على إعادة تشكيل العالم، وهى تقدم بصورة متكاملة كثيرًا من الخصائص الدرامية والسياسية لأعمال تشرشل السابقة. والدراما التى تقدمها مسرحية «السحابة التاسعة»، ومثلها مسرحية «المُلّاك»، هى من نوع كوميديا السلوك، التى تنتقد عادات وتقاليد وسلوك الناس؛ فهى تجعل المشاهدين يضحكون مرارًا عندما يتعرفون على النفاق، الذى يمارسونه فى حياتهم. وتستخدم تشرشل لغة دقيقة حادة أشبه بوخز الإبر، ولا يمكن للمرء أن يفهم مغزى عباراتها، إلا إذا قرر رفض الفهم بإصرار وعناد.

وفى عام ١٩٨٢، عرضت لتشرشل مسرحية «فتيات القمة»، التى كانت تجربة مسرحية جديدة كل الجدة، سواء فى الشكل أو المضمون، وإن كانت تسير على المنوال نفسه الذى اعتادته تشرشل؛ لتهدم به توقعات المشاهدين بالنسبة للزمن والتاريخ، فى حين تقدم المشكلات الخاصة بحياة النساء بطريقة أكثر تحديدًا مما سبق. ومسرحية «فتيات القمة» هى نتاج مضمونين لمسرحيتين كانتا تتصارعان فى رأس تشرشل، وهى تطرح أسئلة أكثر تعقيدًا وأوسع مدى عن أدوار النساء؛ فقد ظلت مجموعة من النساء اللاتى عشن فى عصور سابقة تسيطر على خيال تشرشل، وهذه المجموعة مستمدة من التاريخ واللوحات الفنية والأدب: عشيقة يابانية من القرن الثالث عشر، وشخصية فى لوحة للمصور بروجل، ورحالة من العصر الفيكتورى، وشخصية جريزلدا الصبورة من قصيدة للشاعر تشوسر.. كانت هذه الشخصيات تطارد تشرشل حتى على مائدة الطعام؛ فقررت تجسيدها على المسرح، واستضافتها على مائدة عشاء بدعوة من مارلين، وهى مديرة إحدى وكالات العمل الكبيرة. والصورة الأولى الممتدة للمسرحية، تشبه لوحة فنية

بصرية ولغوية لمارلين وضيوفها على مائدة العشاء الرسمية الطويلة، الممتدة فى حجرة خاصة بأحد المطاعم. وهذه المقدمة هى صورة درامية للمجتمع التاريخى، الذى تنتسب إليه مارلين، كما أنها مدخل تمهيدى للدراما الأخرى التى تحتل مركز المسرحية بعد ذلك.

تدور هذه الدراما الأخرى حول مارلين وعلاقتها بأختها، التى تنتمى إلى الطبقة العاملة، وابنة أختها «البطيئة الفهم» ذات الستة عشر عامًا، التى يكتشف المشاهدون بعد ذلك أنها ابنة مارلين، والمرأة القوية المفعمة بالحيوية، التى تعمل فى خدمة مارلين؛ فكل الشخصيات فى مسرحية «فتيات القمة» من النساء، وتلعب أدوارهن النساء. وكل هؤلاء الممثلات – ما عدا الممثلة التي تقوم بدور مارلين – يقدمن عديدًا من الأدوار. وبهذا يوحدن مضمون المسرحية المتنوع، الذى يبدو منقسمًا على ذاته لأول وهلة، بل ويوحين ببراعة باستمرارية تاريخ النساء عبر العصور. وثبات الممثلة التى تقوم بدور مارلين وحدها على حالها دون تغيير، كان بمثابة العمود الفقرى أو الامتداد الزمنى، الذى يؤكد وحدة الكيان النسوى فى مواجهة تقلبات الزمن.

وقد مدح بعض النقاد مسرحية «فتيات القمة» للتجديد الدرامى الذى حققته، وهاجمها نقاد آخرون؛ لأنها تثير حيرة وبلبلة أكثر من اللازم لدى المشاهدين. إن المشاهد لا يتعرض فقط للبلبلة التى يسببها هدم تسلسل الأحداث، بل لا يجد أيضًا شخصية نسائية متسامية، يمكن أن توصل رسالة نسوية جديرة باهتمام المشاهدين. وإذا كانت مارلين امرأة لا يستهان بها، ولكنها أيضًا امرأة تتقبل نموذج النجاح، الذى يقدمه الرجل كنموذج مثالى، وهى لذلك ليست الشخصية التى من المفروض أن يعجب بها المشاهدون؛ إذ إنها لا تشكل إضافة أو بعدًا جديدًا لكيان الشخصية النسوية، التى تسعى تشرشل لترسيخه فى الوجدان الجماعى للجمهور. ومع أن مسرحية «فتيات القمة» تثير فى المشاهد عديدًا من الأحاسيس، فإن هذه الإثارة لا توفر للمشاهد الأمل الذى يمده بالتفاؤل.

وفى المسرحية التالية «المستنقع»، تكرر تشرشل نغمة اليأس نفسها، ومعها المشاكل الطبقية التى لا تجد حلًا، وكذلك أسلوب العرض، الذى يقوم على التحول من خلال بناء درامى يحتوى على اثنين وعشرين شخصية، يلعب فى أدوارهن خمس نساء ورجل. وتعد المسرحية نموذجًا للدراما النسوية، التى تتناول الطبيعة كمضمون يتجسد فى المستنقع، الذى يتعرف المشاهدون على قضيته المطروحة، من أول لحظة فى العرض المسرحى فى افتتاحية يلقيها رجل أعمال يابانى، وتؤديها امرأة، عن تاريخ الاستغلال الطويل لأرض المستنقعات الإنجليزية، التى استردها رجال الأعمال من «الأسماك وثعابين البحر»، وأصبحت من ممتلكات شركات «إسو»، و«جالافير»، و«إمبيريال توباكو»، و«إكويتيبل لايف»، ومؤسسة يابانية أيضًا.

ويتجلى التوجه الاشتراكى لتشرشل فى هذه المسرحية التى تتردد فيها أصداء من مسرح برنارد شو، الذى يبدو أنه من الصعب الفكاك من تأثيره؛ بالنسبة للكتاب أو الكاتبات المسرحيات فى إنجلترا عند معالجة القضايا الاقتصادية والاجتماعية، التى تفرض نفسها على القضايا النسوية. ففى مسرحية «المستنقع»، يزدحم فضاؤها بالنساء العاملات فى الأرض المحيطة بالمستنقع، حيث يرددن يأسهن، وفقرهن، وأحلامهن كألحان مستوحاة من نغمة وحيدة، مثل تلك التى تنتهى بها مسرحية «فتيات القمة»؛ فالمسرحية تقدم من خلال عشرين قصة وفى نسيج واحد غير متقطع، الضغوط التى تتعرض لها المرأة بصفتها امرأة فحسب، والضغوط التى تتعرض لها المرأة والرجل كعمال؛ فالرأسمالية لا تفرق بين الرجل والمرأة؛ لأنهما فى نظرها مجرد ترسين فى آلة الإنتاج الجهنمية، عليها المزيد من الدوران لمزيد من الإنتاج، وعندما يتم استهلاكهما ويصبحان عاجزين عن المواصلة، يلقى بهما خارج الآلة ويستبدلان بترسين آخرين.. وهكذا.

ويدور محور المسرحية حول الأجيال المتتالية للنساء العاملات، اللاتى تأكدن أن الصراع من أجل التغيير غير مجد لهن، كما كان الوضع بالنسبة لأمهاتهن وجداتهن. وكما توحى «أغنية الفتيات»، فإنه لا يوجد أى نموذج للتغيير أمام هؤلاء النساء، اللاتى يخشين

مغادرة القرية، ولكن كل ما يستطعنه هو أن يحلمن بأن يصبحن طباخات، أو مصففات للشعر، أو ربات بيوت، والقدرة على التحمل والصبر هى مفتاح حياتهن، أما السبيل الوحيد للهرب فهو الانتحار.

وهناك عدد من الموضوعات المستمدة من مسرحيات تشرشل السابقة، تتكرر فى مسرحية «المستنقع»، بالإضافة إلى الرؤية الكئيبة للماضى. والناس والممتلكات والعقارات عبارة عن أجزاء مكملة لبعضها البعض فى إطار النظام الاقتصادى، ولكن فى هذه المسرحية لا يبدو التوازى بينهما مجازيًا، ولكنه حرفى. فعلاقة الأخوة بين النساء، تمثل مصدر قوة لهن، كما كانت فى مسرحيتى «السحابة التاسعة» و«فتيات القمة»، ولكن مسرحية «المستنقع» تتناول بصورة أكثر صراحة ومباشرة عدم كفاية إقامة المجتمعات النسائية كحل لمشكلاتهن؛ فجماعة النساء المتدينات اللاتى يساندنه بعضهن البعض فى حالات الإجهاض والتعرض للأذى، يوفرن لبعضهن البعض الحماية، أكثر مما تستطيع كل منهن أن توفره لنفسها بمفردها. ولكن القادم الجديد إلى المجموعة يلاحظ توًّا أن هؤلاء النساء يؤكدن أيضًا لبعضهن البعض أنهن مجرد «نفايات».

وعلى الرغم من أن مسرحيات كاريل تشرشل، تكشف عن ماضى وحاضر هذا العالم الذى لا تتوقف فيه النساء عن المعاناة، دون أن يجدن وقتًا للتفكير فى حالهن، فإن هذه المسرحيات مثل مسرحيات ميجان تيرى، لا تقبل هذا البؤس كشىء محتوم؛ ففى المسرحيات الثلاث الأخيرة لتشرشل على وجه التحديد، تجاهد كى تثير غضب المشاهدين من خلال اللغة والصور، التى تحفز المشاهد إلى أن يتخذ إجراءات خارج المسرح؛ ففى نهاية مسرحية «المستنقع» تعبر نيل خشبة المسرح على رافعات خشبية، وتخبر المشاهدين أنها حين كانت تتجول فى المستنقع، وكلمتها الشمس: «لقد قالت ارجعى، ارجعى»، ورددت عليها قائلة «لن أرجع من أجلك، ولا من أجل أى مخلوق آخر». وهى الإرادة الحديدية التى تجلت فى تصرفات معظم الشخصيات النسوية، التى ظهرت فى مسرحيات دوريس ليسنج، وشيلا ديلانى، وميرنا لام، وماريا ارين فورنس، وآدرين كيندى،

وروشيل أوينز، وجولى بوفاسو، وروزالين دريكسلر، وبام جيمز، وميشيلين واندور، ونتوزاك شانج، ومار أومالى، ووينددى واسيرشتاين، ونيل دنْ، وبيث هينلى، وكاثرين هايز، ومارشا نورمان وغيرهن من أجيال المسرح النسوى، الذى مازال يعانى من الحواجز النسوية المحلية وعقد النقص المزمنة تجاه الرجال، الذين نجحوا فى تأسيس سمعة عالمية لأسماء الكبار منهم. ولن يساعد الكاتبات المسرحيات أحد سوى أنفسهن؛ خاصة فى زمن العولمة الذى جعل من العولمة النسوية رافدًا لا يمكن تجاهله، وأحال العالم بأسره إلى قرية كونية صغيرة.