الهيمنة الذكورية وتمثلاتها في نصوص مثال غازي المسرحية

Male Dominance and its representations in The texts of Mathal Ghazi A play

م. د. محمد علي ابراهيم الاسدي
Dr. Mohammad Ali Ibrahim Al-asadi
جامعة واسط – كلية الفنون الجميلة
University of Wasit - College of Fine Arts
Email: moibrahim@uowasit.edu.iq
Mobile: +9647804030407
ORC ID: 0000-0003-3272-8090

الملخص:

تمتد جذور الموضوع إلى العمق الأول للنص المسرحي العراقي في فترة الأولى لظهور الثقافة العراقية؛ التي تأثرت بالقيم الاجتماعية والحضارية على مرَّ التاريخ ، اذ تندرج موضوع الهيمنة الذكورية بالنص المسرحي عن طريق الثقافة الجمعية للمجتمع العراقي؛ والناتجة عن الرواسب الثقافية التي لاتزال قائمة إلى اليوم، وهذه الرواسب وضعت لكل من الذكر والأُنثى حدوداً لمعلومات ذات الفوارق الذاتية المتميز الواضحة، فهذا البحث سلطت الضوء على الهيمنة الذكورية وتمثلاتها في النص المسرحي، وبيان مستوى هذه الهيمنة في نصوص الكاتب العراقي مثال غازي بوصفه نموذجاً لكتاب المسرح العراقي، وقد تضمنت مشكلة البحث حول السؤال: ما هي التمثلات الهيمنة الذكورية في نصوص مثال غازي المسرحية؟

بذلك أصبح انزياح الهوية الانثوية ناتجاً من البنية الاجتماعية للنظام الذكوري؛ الذي تكرس بأفعال الأبوية التي مثلت غياب الذكر كغياب الأب وغياب الأخ وغياب الزوج، فكان نتاجاً لخضوع الأُنثى إلى الهيمنة الذكورية مما ادى إلى ظهور اعادة انتاج الهيمنة، وهذا ما تم تحليله من نصوص الكاتب (مثال غازي) بوصفه نموذجا لمجتمع البحث.

الكلمات الدالة: الهيمنة، الذكورية، النص، المسرح، مثال غازي.

Abstract:

The roots of topic extend to depth of Iraqi theatrical text in first period when Iraqi culture emerged, which was influenced by social and civilized values throughout history, as topic of masculine dominance in theatrical text falls through collective culture of Iraqi society, resulting from cultural deposits that still there today, these deposits set limits for both males and females on information and clear subjective differences. This study Focus on male hegemony and its representations in theatrical text and demonstrates level of hegemony in the texts of the Iraqi writer Mithal Ghazi as a model for Iraqi playwrights. The research problem revolved around the question: What are the representations of Male Dominance in The texts of Mathal Ghazi A play?

Because the displacement of female identity was a result of social structure of patriarchal system, which was perpetuated by patriarchal actions that represented absence of male, such as the absence of father, absence of brother, and absence of husband. It was a result of the production of two characters who played the female's submission to male hegemony, which led to emergence of the reproduction of hegemony, and this is what was analyzed from the author's texts (M. Ghazi) as a model to research community.

Keywords: Male, Dominance, Text, Theater, Mathal Ghazi.

الفصل الاول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعد مفهوم الهيمنة من المفاهيم الهامة التي تعامل معها الإنسان بتصرف وأفعال وبصفات، وإن التمايز والاختلاف بين الذكر والأُنثى ليس حديث عهد، بل قديم قدم الوجود الإنساني، وبالرغم من أن الثقافات القديمة قد عرفت اشكالاً من الأساطير التي تشير إلى أن الأُنثى كانت هي أصل الخليقة ، وأنها رفعت إلى مصاف الآلهة العليا، واثبت ذلك بجملة من الدراسات البحثية عن المعالم الأثرية التي كانت تستكشف الأثار، فقد وجدوا ما يوافق على فكرة إن المرأة كانت ذو اهتمام مقدَّس ، لكن كانت تلك الاكتشافات إلى الشخصيات الانثوية ذات الأفعال والأدلة الأسطورية على قدرة الأُنثى في مساواة الذكر من الناحية الفكرية والبنائية والعقلية، فكانت معظم المجتمعات القديمة؛ مجتمعات أبوية يسودها النظام والنسب الأبوي، وقد دعموا نظرياتهم بعدد كبير من الأدلة التي تميز بين الجنسين، اذ يحتل الذكر في الحياة الإنسانية منزلة ومكانة مهمة عبر تاريخ البشرية، منذ بدء الخليقة الأولى وحتى عصرنا هذا ، الا أن روى الفلاسفة والمفكرين حالت بينها وبين مكانتها التي شغلتها (الاسطورة)، فهذه الرؤية انعكست على بعض الدراسات الفكرية والاجتماعية التي تفصل أثر الهيمنة الذكورية على البنية الاجتماعية واثرها على المنتج الإبداعي للفنان .

لذا تركبت الهيمنة الذكورية في الفنون الإبداعية، وظهرت في الفن المسرحي على وجهة الخصوص في بدايات نشأة المسرح عند بلاد الإغريق، إذ لم يكن للأنثى دور فيها بشكلٍ بارز، فكانت الهيمنة الذكورية هي القائمة على فعل الممارسة المسرحية بدءاً من كتابة النص، ومروراً بتهيئة مستلزمات التمثيل، وانتهاءً بالتمثيل المسرحي نفسه، فكانت الهيمنة الذكورية المحور الأساس في تقديم هذه الشخصيات على خشبة المسرح .

لم يكن مألوفاً ظهور الأُنثى على خشبة المسرح ممثلة؛ إلا في المسرح الروماني وما بعده، الأمر الذي جعلها تعاني من هيمنة الفكر الاجتماعي والديني والفسيولوجي في الفعل الدرامي للنص المسرحي عند الاغريق ، واستمر الحال على ما هو عليه خلال العصر الروماني الذي بدأ يشهد ظهور الأُنثى على خشبة المسرح بصورة غير لائقة.

أما في زمن الكنيسة التي أصبحت الراعية الأولى للشؤون الدينية والدنيوية ، كان لها ردة فعل عنيفة اتجاه المسرح ومنعت ظهوره، وفي تلك العصور ربطوا بين دخول الأُنثى والمسرح، فقد تركبت عليها أشكال الهيمنة الذكورية

(الاجتماعية ، الدينية ، السياسية، الأبوية) ، إذ جاءت مسايرة لحركة الانفتاح على الخطاب الفكري الذي نادى بحركة تحرير الأُنثى من كل القيود التي تعاني منها ، فقد تبلور مما ورد اعلاه مشكلة البحث الحالي وصاغ الباحث مشكلة دراسته ضمن التساؤل الآتي: **ما هي تمثلات الهيمنة الذكورية في نصوص مثال غازي المسرحية؟**

أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث بأنها تدرس إحدى الموضوعات التي تتعلق بالأدب المسرحي وهي الهيمنة الذكورية في النص المسرحي، فضلاً عن معرفة الملامح العامة للهيمنة الذكورية عن طريق الناحية الفنية والفكرية، وايضاً يفيد الدارسين والباحثين في مجال الأدب والفنون المسرحية من النقاد والمسرحيين ، ومن المهتمين في مجال النقد النسوي والمجالات الثقافية كافة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الآتي: التعرف على مفهوم الهيمنة الذكورية وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي .

حدود البحث:

- زمانياً: ٢٠١١م.
- مكانياً: جمهورية العراق- بغداد.
- موضوعياً: دراسة الهيمنة الذكورية وتمثلاتها في نصوص مثال غازي المسرحية .

التعريفات بالمصطلحات.

أ_ الهيمنة (hegemony).

لغةً: هيمنة أصلها "هيمنة ، يهيمن ، هيمنة ، فعل رباعي لازم متعدي ، وجاء هيمنتُ ،أهيمن ، هيمِن : مصدر هيمنة ، وقيل هيمن المصلي ، قال آمين ، هيمن الطائرُ على افراخِهِ ، والمهيمن هو من تسميات الله الحسنى"[١]. اصطلاحاً: ويعرف معجم (ميريام وبستر) الهيمنة على اعتبارها "النفوذ أو السلطة على الآخرين "[٢]، ويركز هذا التعريف على الاختلاف الظاهر في القوة وعلاقات السيطرة بين فاعلين غير متساوين في القوة.

التعريف الإجرائي للهيمنة: مفهوم ديناميكي تنتج عن طريق خطاب النفوذ أو السلطة على الآخر.

ب. الذكورية :

لغةَ: وقد جاء في معجم ابن منظور لفظة (الذكر) بأنها" والتذكير: خلاف التأْنيث، والذَّكَرُ خلاف الأُنثى، والجمع ذُكُورٌ وذُكُورَةٌ وذِكَارٌ وذِكَارَةٌ وذُكْرانٌ وذِكَرَةٌ. وقال كراع: ليس في الكلام فَعَلٌ يكسر على فُعُول وفُعْلان إِلاَّ الذَّكَرُ. والاسم الذِّكْرَى. الفراء: يكون الذِّكْرَى بمعنى الذِّكْرِ"[٣].

ج. الهيمنة الذكورية

اصطلاحاً : مفهوم الهيمنة الذكورية وفقا لقاموس (مارشال) " يومئ إليه في مقامين؛ فالهيمنة يجب أن تستوعب في سياق المادية التاريخية لماركس، وهي إشارة إلى الاستيعاب المثالي لمصالح الطبقة السائدة على أنها مصالح عامة"[٤]، أما الذكورة (الرجولة) فرأى (مارشال) " أنها مجموعة من الصفات المميزة والملائمة لجنس الذكور"[٥].

التعريف الإجرائي للهيمنة الذكورية: هي مجموعة من الممارسات البيولوجية ، والاجتماعية ، والثقافية، والاقتصادية التي تمكن الذكر من السيطرة على الأُنثى، وقد تمارس الأُنثى الهيمنة الذكورية على الذكر أو أقرانها من الإناث.

الفصل الثاني/ المهاد النظري

المبحث الاول: الهيمنة الذكورية (مفهوم ونشأة ومرجعيات)

لم يكن التمايز بين الجنس البشري الذكر والأُنثى وليد الصدفة وليس حديث العهد، بل تركب وفقاً للأَسس القديمة؛ كقدم الوجود الإنساني، اذ تم التعرف بذلك عن طريق ما جاء من الأساطير التي تشير إلى إن منزلة الأُنثى في بعض الحضارات القديمة؛ ومنها الحضارة السومرية، كانت ترى بأن الأُنثى هي أصل الخليقة وإنها رفعت إلى مصاف الآلهة العليا، كما ان معظم المنقبين عن الآثار وافقوا على فكرة أن المرأة كانت مقدسة، وأن معظم المجتمعات القديمة كانت مجتمعات أبوية يسودها النظام والنسب الأبوي، وقد دعموا نظرياتهم بعدد كبير من الأدلة، اذ نجد همجية العصر الحجري القديم ،أنتجت لنا جملة من "المنحوتات (الغرافيون) لتماثيل صغيرة للنساء والملامح الجنسية ظاهرة فيها بشكل بارز، ومن المؤكد أنها استعملت في بعض المراسيم المتعلقة بالخصاب (...) ويرى(زامياتين) قسماً من روايات رمزية تقلد عملية التوالد"[٦] ، هذا يفسر بأن الأُنثى هي مصدر للتوالد وأن هذه الفترة يكون المولود متعدد الآباء فيقال: كان النظام زاجَ بعضهم البعض مبني على التصنيف؛ "في أغلب الاحيان فلا يعتبر الأب الطبيعي وحدة أباً وإنما جميع الأعمام والأخوال ويعتبرون آباء للولد الذي تولده المرأة في مجتمعهم"[٧] ، فأخذت تلك الممارسات بأن تكون الأُنثى هي مُلكٌ مُباح للجميع جسدياً ، فنجد الفترة (البربرية) للعصر الحجري الحديث فيها أصبحت الأُنثى مصدر من المكاسب الطبيعية لكونها تكون نتاج اقتصادي ينتج للذكر ما يريد من أعمال المزارع والحياكة ، فيقول (جوردون تشايلد) : "(...) ونسجت النساء من خيوطها أقمشة واستخدمت آلة محكمة الصنع وهي النول"[٨]، وعلية يمكن القول بأن "المرأة حتى هذا الوقت تقوم ببعض الاعمال الانتاجية؛ كالنسيج، والبستنة وغيرها، وبالتالي كان لها دور كبير في الحياة الاقتصادية"[٩]، ففي مقدمة تلك الحضارات؛ هي حضارة (بلاد الرافدين)، اذ شكلت الأُنثى جزءاً رئيساً من كيان الحضارة ففي "معبد الآلهة (باو) وظيفة المرأة كانت بين سدنتها أربعون امرأة يعملن في اعداد الصوف من قطعان الآلهة ، وكذلك غازلات وحائكات، وكان هناك واحد وعشرون خبازاً ويساعدهم سبع وعشرين عبدة ، وباقي الوظائف أنيطت بالرجل، وعليه كانت الوظائف الهامة

والرئيسة في ايديهم؛ لا في ايدي النساء"[١٠]، إذ اعطت المرأة مكانة في ضوء الاهتمام بها والإعلاء من شأنها ومساواتها بالرجل، وكان لبعض النساء مكانة مرموقة وصلت إلى مرتبة القداسة والعبادة، فـ "الآلهة (عشتار) والملكة (سمير اميس)، كما (...) المرأة تتمتع بحقوق كثيرة كحق التملك والبيع والمشاركة، لكن هذه الحالة لا تعني استقرار وضع الأُنثى ولا ينفي وجود نساء مقهورات ومستغلات، فالعرف يفرض على الأُنثى أن تبقى في بيتها لرعاية أطفالها وتوفير الراحة لزوجها ، إلا إن قانون (حمورابي) ساوى بينها وبين الرجل سواء أخوها أو زوجها في معظم الحقوق، ولم تكن الأُنثى البابلية أن ترث؛ إلا في حالة عدم وجود الذكور أو اذا كانت كاهنة، أما اذا تركت زوجها فلا ترث منه شيئاً (...)"[١١]، هذا ما يفسر هيمنة الذكر في الموروث الحضاري على الأُنثى جاء على الحكم بانها تكون سلعة مادية يجزى بها أهل المقتول كدية مادية لجسد انثى مباح للاستعباد أو للزواج منها، فهذه العادة أصبحت عادة متوارثة عند المجتمع العراقي ما يطلق عليها بمسمى (الفصلية).

فهنالك جملة من المفاهيم التي فسرت الأُصول الأولى لتكريس مبدأ الهيمنة الذكورية في الفكر البشري منذ العصر الحجري القديم وصولاً إلى الإرث الحضاري لجملة من الحضارات الإنسانية التي كانت هي سبباً في تنشأت مبدأ الهيمنة الذكورية عند المجتمعات القديمة، فعن طريق ذلك يتم تحديد البُنى التأسيسية لتأصيل هذا المفهوم عن طريق ما يلي:

أولا : بنية السلطة الاجتماعية.

تتعمد البنية الذكورية على ترسيخ سلبية الأُنثى و إلزامها بالتبعية، ذلك أن تلك البنية لها نظرة اتجاه الأُنثى بأن الذكر في نظر المجتمع هو مصدر الرزق والخير والفائدة، وتنسب إليه كل الأعمال المفيدة، أما الأُنثى تُعد عالة على المجتمع مُنذ ولادتها؛ هذا ما أثر في توليد فكرة عدم القدرة عندها في تحديد الدور، " وترجع السلطة للذكر في هذا النوع من المجتمعات (...) ولا تعتبر الأُنثى مصدراً للرزق، بل موضع استهلاك وعبء، وتعيش هذه المكانة منذ طفولتها بل منذ ولادتها، وتصبح غير قادرة على تحديد دورها إلا بما هو معترف به داخل الجماعة التي تنتمي إليها"[١٢]، بهذا فالمجتمعات هي من تجعل الذكر مركز كل الأشياء، فيحتل الذكر مكانة الأعلى المهيمن، أما الأُنثى فتحتل مكانة الأدنى المهمش المهيمن عليه، وهذا ما أشار إليه (بيير بوردي) إذ يعتقد أن الرؤية الذكورية تفرض نفسها ولا تحتاج إلى الإعلان عنها، ذلك لأن المجتمع هو من صادق على تلك الهيمنة الذكورية عن طريق تقسيم العمل على الذكر والأُنثى والنشاطات التي تقدم لكلاهما إذ يقول: " إن قوة النظام الذكوري ترعرع فيها أمراً تستغني عن التبرير، ذلك أن الرؤية مركزية الذكورية تفرض نفسها كأنها محايدة وأنها ليست بحاجة إلى أن تعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها (...)"[١٣]، وعلى أثر ذلك يمكن الاشارة إلى بحث (بانوفسكي) يبين فيه صلة العاملة الاجتماعي بالجانب الفني، إذ "يقيم الصلة بين المزايا الجمالية للعمل الفني والعوامل الاجتماعية المؤثرة فيه"[١٤].

ثانياً : بنية السلطة الدينية.

تعاملت السلطة الدينية التي كانت داعمة للسلطة الذكورية مع الأُنثى على أساس أنها رهينة وملكية خاصة للذكر، وهذا ما نص عليه الخطاب الديني الذي هو خطاب سلطوي بوجه عام يحمل في طياته افتراضات قدسية توحي بإيجابية الذكر وسلبية الأُنثى ويعتبرها متاع من الأمتعة الشيئية، فإن سلطة الدين تبقي على تلك الصورة النمطية السلبية للأنثى وتجعلها تتساوى مرتبتها مع الشيطان، وتمنحها سمات؛ الشؤم، والقبح، والشر، خاصة أنها تصنفها بكونها من تستحضر الجن، وكل طلاسم السحر، والشعوذة إذ "تحالفت المرأة الأولى مع الشيطان/الحية، حيث أغرت الحية المرأة فأكلت وأطعمت زوجها فكانت السبب المباشر في خروج آدم من الجنة"[١٥]، من هذا تتضح إن الصورة التي تظهر بها الأُنثى في الديانات السماوية الثلاثة، وتعد الذكورة هي المكون الفحولي الظاهر، أما الأنوثة ماهي إلا مكمل لاحق ثانوي يصاحبه التشويه واللعنة منذ ولادتها، وهذا ما أتت به الديانة المسيحية إذ حصرت الأُنثى في أنها جسد مدنس وهي من أتت بالخطيئة إلى العالم، وهذه الثقافة المسيحية كان شعارها "الرجولة روح تتمشى في شخصية الرجل، والأنوثة حياة تملأ كيان المرأة "[١٦].

أما بالنسبة للشريعة الإسلامية، فتستثنى من الديانات السماوية الأخرى، خاصة حول تعاملها مع الأُنثى ، إذ ان الإسلام لم يسلك مسار كل من اليهودية والمسيحية التي كانت تنظر للأنثى نظرة التحقير والإهانة، وتدفعها نحو الهاوية والذل والهوان، بل إن الإسلام أعزَّ الأُنثى ورفع مقامتها في المجتمع العربي؛ وأعلى من مكانتها وكراماتها الإنسانية " فالنساء في الإسلام شقائق الرجال ،وخير الناس خيرهم لأهله، فالمسلمة في طفولتها لها حق الرضاعة والرعاية واحسان التربية، وهي في ذلك قرة العين، وثمرة الفؤاد لوالديها واخوانها، واذا كبرت فهي المعززة والمكرمة"[١٧]، أي أن الدين الإسلامي أعطاها حقوقها الوجودية والإنسانية، ولم يضع فوارق بين الجنسين ، وهذا ما جاء في فسورة النساء، الآية الأولى، بقوله تعالى: {يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا}، فإن الشريعة الإسلامية هي الدين السماوي الوحيد الذي سما وأعلى قدرها، أي على سبيل المثال: الإسلام هو من وسع نطاق عمل الأُنثى؛ كالعمل في الدعوة إلى الدين، وتعليم الرجال، والعمل فيما يختص بأمور النساء، مقارنة بالديانات الأخرى (المسيحية واليهودية) التي لم تجز ذلك "فلم تتأثر الديانة الإسلامية بالثقافات والحضارات السابقة عليها أو المعاصرة لها، التي كان تحقير المرأة والحط من قدرها"[١٨].

ثالثاً : بنية السلطة الأبوية.

عرفت المجتمعات البشرية على اختلاف ثقافتها نمطاً لكل أسرة، وهذا النمط هو الذي يحتكر النفوذ والتصرف في حياة جميع الأفراد ومستقبلهم، ولا زال قائماً إلى الآن؛ إذ له فعالية في ضبط سلوكهم، وقد تم الاصطلاح على هذا النمط بـ(السلطة الأبوية)، إذ هو بنية اجتماعية وسيكولوجية تحكم العائلة والقبيلة والمجتمع، وهي علاقة تسلطية هرمية تعلم الأفراد الطاعة العمياء، وهي قائمة على التسلط والهيمنة خاصة على الأُنثى، إذ

يمثل الذكر القوة والسلطة، وهو المحور الذي تنتظم حولها العائلة، وهو رب البيت وعموده، أما الأُنثى فتمثل الطاعة والخضوع.

كما أن تسميتها أيضا بـ(السلطة البطريركية): "وهي التسمية التي تطلق الآن على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة وتهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها"[١٩]، فإن النظام الأبوي يقوم على استبداد النظم ويتميز بالعدوانية وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية، وقد منح للذكر السيطرة على الهوية الجنسية الأنثوية، "في كل مجالات الفكر والثقافة، وكذلك في التشريعات والقضاء"[٢٠]، أما في المجتمعات العربية، فالسلطة الأبوية يعني بها " بنية ذكورية تعمل على بناء شخصية تابعة تميل إلى الخضوع للكبار والصغار للعائلة وكذلك للسلطة عبر تربية أبوية صارمة، تعلم الأفراد التلقين والخضوع والطاعة العمياء"[٢١].

بهذا فالنظام البطريركي (الأبوي) يتسم بالشمولية والاستبداد، ويقوم على ظاهرة الهيمنة والسيطرة والتبعية بين الأُنثى والذكر، أي أن علاقة استبعاد الأُنثى واقصائها في صورة كائن مجرد هي المحور الأساسي لهذا النظام وبدونها يفقد جوهرها الفعلي؛ لأن تحقيق ذاته ومكانته مرهون بتهميش الأُنثى والغائها.

٢- المبحث الثاني: الهيمنة الذكورية في الفن المسرحي

بعد عصور طويلة امتدت حتى نهاية القرن الخامس عشر بدأت تنشط حركة جديدة تجتاح أوربا اطلق عليها (عصر النهضة)، إذ بدأت ما بين (١٤٠٠م-١٦٠٠م) وتميزت هذه الفترة بأحياء الفنون والآداب مثلما بدأت حركات التطور الاقتصادي، والاكتشافات الجغرافية الضخمة، فالهدف من الحركات هو التطلع إلى الامام، وظهرت في ظل هذا المناخ الجديد أفكار جديدة في السياسة والفن والدين لتحل محل الافكار التي كانت سائدة في العصور الوسطى، و "شهدت أوربا في هذا العصر ظهور مذاهب أدبية جديدة من صنع النقاد والأدباء كالكلاسيكية الجديدة، فالمذاهب الأدبية ما هي إلا حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة، وجاء القادة والأُدباء فوضعوا لها أصولاً من أجل التعبير عن هذه الحالات النفسية"[٢٢]، ولعل (بيير كورنيه) من أبرز كتاب الكلاسيكية الجديدة والمسرحيين الكلاسيكيين الذين برزوا في المأساة في فرنسا، وقد كتب مجموعة من المسرحيات ومن أشهر هذه الاعمال؛ مسرحية (السيد)، و(هوراس) و (ميديا) ، وكذلك برز الكاتب المسرحي (جان راسين) الذي ألف الكثير من المسرحيات اشهرها؛ (فيدرا)، و(اندروماك)، وفي الملهاة ظهر الكاتب المسرحي (موليير) وتعد مسرحية (طرطوف) من بين أبرز وأهم اعماله المسرحية.

فأن صور الهيمنة الذكورية وتمثلاتها في نصوص (كورنيه) كانت ناتجة من التحول في شخصيتها الانثوية إلى الشخصية المنتقمة، التي تتحول بأبعادها الانثوية إلى البعد الذكور بالانتقام لنفسها من الاضطهاد المجتمعي النابع من المجتمع الذكوري، فنجد المؤلف" الذي كان له لدور البارز والمهم الذي تضطلع وتقوم به شخصية الأُنثى في اغلب مسرحياته عن طريق اشراكها في سير الحدث الدرامي والتوتر الفعلي للمسرحية، ففي مسرحية (السيد) والتي

تدور احداثها حول عواطف نبيلة تربط بين كل من (رودريج) و(شمين) اللذين يحب أحدهما للآخر، فأحداث المسرحية ينتج خصاماً بين الحبيبين؛ مما يدفعهما إلى التحدي فيما بينهما، وهنا يجسد (كورنيه) شخصية (شمين)؛ تلك الشخصية النسائية التي غدت محبة ومحبوبة وكيف عصفت بها الأحداث لتغدو امرأة تطالب بالثأر بكل قوة وإصرار وعزم على ان يكون الثأر هو النتيجة المبتغاة والتي لا يمكن التنازل أو غض الطرف عنها، لكن من اين تطلب الثأر(...)"[٢٣].

من ثم جاء العصر الاليزابيثي الذي ازدهر فيه المسرح ولعل من أبرز كتاب ذلك العصر هو الشاعر والكاتب الانكليزي (وليم شكسبير)، إذ يبين صورة واضحه للأنثى وحضورها الفعلي في سير مجرى الفعل الدرامي؛ فنلاحظ إن المحرك الأساسي هي (دزدمونه) وليس (ياغو)، لان (دزدمونه) بحبها النبيل والشريف لـ (عطيل) جعلها بموقف محرج تجاه الذين يريدون الأطاحة بـ (عطيل) كونها رفضتهم ولم تقبل الزواج بهم، وكانت (دزدمونه) تتمتع بأخلاق عالية، وإحساس مرهف، وإنسانية كبيرة لمساعدة الآخرين، فكانت هذه الصفات الحميدة التي تمتلكها (دزدمونه) جعلها محل شك عند (عطيل) عن طريق المحرك الرئيسي للمكر والخبث (ياغو)، الذي زرع الشك في قلب (عطيل)، فأنقلب الحب الذي تتمتع به (دزدمونه) تجاه (عطيل) ضدها؛ فأصبح نقمة عليها كون (عطيل) احس بالفوارق الطبيعية والاجتماعية والعرقية عن طريق زرع الشك في قلبه من قبل (ياغو)، ولكن كان ذلك أول سهم تتلقاه (دزدمونه) كونها تساعد (كاسيو) والذي اتهمت بسببه بالخيانة، فكان المحرك الآخر هو (المنديل) الذي اضاعته؛ فأصبح دليل على خيانتها بعدما طلب منها (عطيل) المجيء به، وخاصة كان المنديل هدية منه فكانت تحافظ عليه؛ إلا أن ضياعه سبب لها مشاكل في حياتها الزوجية.[٢٤]

قدم (هنريك ابسن) الأُنثى المنتفضة على ذاتها وعلى المجتمع والتقاليد الكنسية، التي كانت تدعو إلى عدم خروج الزوجة عن بيت زوجها، وإن الزوجة مجرد آلة تعمل على إرضاء رغبات ومتطلبات الزوج؛ فـ (نورا) شخصية أُنثوية قوية على الرغم من طفوليتها، وما كان ينعت بها (هيلمر) بأنها طفلته المدللة وعصفورته الصغيرة...الخ، إلا أنها اكتشفت بيوم واحد إنها مجرد دمية موجودة في البيت يحركها متى يشاء الزوج، وكذلك وصفها (هيلمر) بأنها لا تصلح أم لتربيه الاطفال، وانها كاذبة، ومنافقة بل مجرمة؛ وهذا لأنها ساعدته على الشفاء من مرضه، وكانت (نورا) دمية أولاً عند والدها تفعل ما يأمرها، وأن كانت لا ترغب بذلك لكنها لا تصرح له بذلك؛ ثم انتقلت الدمية إلى بيت زوجها، فكانت ترى به الزوج المحب لزوجته ويشاركها الحياة الزوجية معاً؛ لكن اكتشفت بأن زوجها طعنها؛ وخوفه من العار الذي يلحق به جراء تزوير (نورا) توقيع ابيها، وهنا تبدأ (نورا) بعمل صادم لزوجها، وللمجتمع، وللأعراف؛ فتصفق الباب وتترك القيود التي تجعلها عديمة الرأي عن طريق وقفتها امام زوجها بأنها ستترك البيت.[٢٥]

بذلك يتأثر العامل المسرحي في التركيبة المجتمعية والسياسية، كما الحال في تمثلات للهيمنة الذكورية الخاصة بالمسرح الملحمي التي يمكن " أن نلاحظ دلالاته عن طريق الحياة اليومية"[٢٦]، إذ أعتمد (بريخت) في

مسرحية (الأم شجاعة) الهيمنة الذكورية للنتاج الاجتماعي؛ فكانت عرض (بريخت) لشخصية (الأم) بكونها إنسانة من طبقة مسحوقة، لها أهواؤها وغاياتها وطموحاتها، وفي الوقت نفسه، تكون من طبقة تجار الحروب والمنتفعين منها مادياً، وفي ما يتسمون باستغلالهم للإنسان في الحرب، تفقد الأم (شجاعة) أولادها واحداً تلو الأخر، وهي بذلك لم تفقد طموحها نحو ربها في الحرب، وهذا ما افقد الأم إنسانيتها مقابل مغريات الواقع، إن نموذج مسرحية (الأم شجاعة) في الأدب المسرحي يرتبط بالواقع الاجتماعي والمتغيرات الاقتصادية، ودور تلك الشخصية في التغيير والتأثير على المجتمع، إذ قدم (بريخت) الظروف الاجتماعية والاقتصادية الغريبة في تأثيرها على سلوك وعواطف الإنسان، وحتى غرائزه ، واثبت (بريخت) بذلك التناقض الاجتماعي عندما وضع الأم في زاوية المحاكمة العقلية عن طريق جدل الموقف بين طموحها في استمرارية الحرب ، وبين فقدانها أولادها ورغبتها في إن الحرب تترك لها أولادها ، في هذا المعادل الموضوعي ، جمع (بريخت) أقوى المتناقضات ودمجها في موازنة أخلاقية تميزها عن الشخصيات الأخرى، مؤكداً إن تلك الشخصية نموذجاً إنسانياً من الحياة؛ فكانت ضحية الوسط المحيط بها، فضلاً عن ارتباطها بالبيئة ، وانعكاس طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية على واقع الشخصية.[٢٧]

فأن التحول المجتمعي يعكس؛ بأن أثر الحب قد فرض على الأُنثى الكثير من التغيرات الفكرية بابتعاد عن شكلها الانثوي نحو التحول الذكوري عن طريق الأفعال والتصرف؛ الناتج عن تركيبة يكون فيها المهيمن هو المجتمع الذكوري.

أما المسرح العراقي تجلى الهيمنة الذكورية في نصوصهم عن طريق المعاناة التي تقع على عاتق الأُنثى، وما تعانيه بسبب العادات، والتقاليد، والدين، والسياسة، على الرغم من ما تقوم به من أعمال نضال، ومقاومة، ومساعدة الذكر في الأمور الاجتماعية؛ إلا أنها تعرضت للعديد من العنف، والاضطهاد، والقتل، تحت مسميات عدة منها؛ العرف، والدين، والتقاليد العشائرية؛ التي تسلبها حريتها، وارادتها، وتحرمها من كل تقدم، فسلط النص المسرحي العراقي الضوء على ما تعانيه الأُنثى، ويطالب على الاقل بإنصافها مع الذكر، واعطائها حقوقها المسلوبة؛ على الرغم من ذلك تظهرها المسرحية بصوره قوية، ومقاومة، ومعارضة، وتصارع المجتمع، وقيوده، فـ (شهرزاد) والدور التي لعبتها في تغيير تفكير الذكر (شهريار)، وتكيفه معها عن طريق الحكي، وعلى امتداد الحكاية تسرد له قصص وحكايات أخرى متواصلة لغرض تغذية وادامه الفعل السردي لانشغال الملك عن فكرة الاغتصاب، والقتل، والهائه بالقصص المسلية، والمثيرة، وكانت المأساة الجسدية والجنسية هي حافز الأساس للروي فضلاً عن التدفق بالكلام ، فكانت بارعة في ادارة مهمتها وهي ادامة شغف الذكر (شهريار) إلى سحر ما تقول من حكايات عجيبة.[٢٨]

يعد يوسف العاني من الكتاب العراقيين الذين تناولوا الأُنثى في نصوصهم المسرحية عن طريق المعالجات التي تحاكي الواقع والوضع السياسي آنذاك نجد مسرحية (أني أُمك يا شاكر) التي تعامل فيها مع شخصيه الأُنثى

المتمثلة بـ (الأُم) التي لعبت دور بطلة المسرحية، التي تحمل المسرحية عنوانها التي شكلت " رمز ودلاله للأنثى الواقعية وقد استفاد من كونها انثى لها قضاياها اتجاه السلطة الذكورية "[٢٩].

كتب (طه سالم) ايضاً مسرحية (ورد جهنمي)عام (١٩٦٩)، فكانت (فاطمة) الشخصية المحورية في المسرحية، بكونها انثى محبه للماضي، وتجيد مزاولة مهنه الملاية ومحبه للقصائد الشعبية التي تذكرها بصوره الماضي، وتؤمن بقراءة الكف، والأشباح، وحكايات الماضي، وتمتلك صوتاً خشناً كصوت الذكر، وكانت " لشخصية الام وان كانت غائبة الحضور، أثراً عميقاً، وقوة خفية في داخل شخصية (فاطمة) عن طريق البعد الاجتماعي، نتعرف على أن الشخصية تتأثر بالجانب البيئي الذي تنشأ منه الإنسان بدء من العائلة؛ وصولاً إلى الأقارب، وكل البنى الاجتماعية وقوانينها المتنوعة"[٣٠] ، فكان تحول (فاطمة) من جنس إلى آخر، إي من أُنثى إلى ذكر في المنظر الخارجي لها، كان له أثراً كبيراً في حياتها، إذ فقدت انوثتها عن طريق تحولها إلى ذكر؛ من أجل نسيان الآلام الماضي، ودخولها إلى عالم يختلف عن عالمها السابق، ونتيجة دخول (فاطمة) إلى عالمها الذكوري، والناتج من تخلص ما كانت تعانيه من امها، ودعوتها لممارسة دور الملاية، وقراءه الكف، كانت سبباً للهيمنة الرمزية التي تؤثر على الأُنثى العراقية المعاصرة بطراز هيمنة رمزية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١. الرؤية الذكورية تفرض نفسها ولا تحتاج إلى الإعلان عنها.

٢. قوة النظام الذكورية تترعرع فيه أمراً يستغني عن التبرير.

٣. البنية للنظام الاجتماعي تشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها.

٤. تتشكل في البنية المسرحية المركزية الذكورية وتزيح الأُنثى نحو الهامش فيعلوا صوته ويأخذ السلطة الكاملة.

٥. بنية العادة والتقليد تتجاوز كل حدود (الذات) فتشكل ثوابت يبنى عليها العقد الاجتماعي وتكون عقد مقدس.

٦. اعادة أنتاج السلطة يكون عائد إلى البنية الذاتية (البيولوجية) للأنثى فتكرس الهيمنة عليها.

٧. الهيمنة الذكورية خلقت ازمة في نفسية الأُنثى واثرت في فكرها، وفي سلوكها، وواقعها ،وحياتها حتى شوهت ذاتيتها ومست بهويتها.

٨. النظام الأبوي يقوم على استبداد النظم ويتميز بـ(العدوانية والوجود) المستقل عن التغيرات الاجتماعية ، وقد يمنح الذكر السيطرة على الهوية الجنسية للأنثى.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث.

لقد قام الباحث بمحاولة جرد النصوص المسرحية العراقية للكاتب العراقي (مثال غازي)* لعام (٢٠١١) وتوصل إلى حصر (عدد من النصوص المسرحية) وفق ما تمكن من الحصول عليه من معلومات ضمن هذه المرحلة الزمنية للنصوص التي تم طبعها بشكل رسمي، اذ تحدد مجتمع البحث بالنصوص المسرحية التي تم نشهرها في مجموعة مسرحية بعنوان (دم يوسف) وضم هذا العدد (٧) نصوص تم طباعتها عام ٢٠١١ ، كما في الجدول الاتي:

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة التأليف	مكان النشر
١	عزف نسائي	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٢	اظلام	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٣	ثمة من يلوح في الأفق	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٥	الفردوس	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٥	فصل من مسرحية مكبث	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٦	جوكاستا	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية
٧	دم يوسف	مثال غازي	٢٠١١	دار الشؤون الثقافية

ثانياً: عينة البحث.

تم اختيار (عينة البحث) (عزف نسائي) وفق للطريقة القصدية للأسباب الآتية:

١.تشكل هذا النص تطبيقاً للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها من النصوص.

٢.أن هذا النص هو الأقرب إلى تحقيق هدف البحث نتيجة تمتعها بتمثلات الهيمنة الذكورية في النص المسرحي للكاتب مثال غازي

٣.يمتع هذا النص بالتنوع الزماني ، كي تكون أكثر تمثيلاً للتغيرات الحاصلة بين سنة وأخرى خلال ما تم تحديده من فترة زمنية ضمن البحث ، وبالإضافة كون هذا النص مطبوعة بدار نشر .

٤.تتنوع البنى الهيمنة الذكورية في هذا النص بين الديني والاجتماعي والأبوي ، في تركيبة الهيمنة الذكورية على الأُنثى ، وبهذا يخدمنا في استخراج أدق النتائج والاستنتاجات في هذه البحث من هذا النص المسرحي.

* مثال غازي كاتب مسرحي عراقي كبير ومتفرد، ولد في بغداد ١٩٦٧ وحاصل على درجة الدكتوراه في الفنون المسرحية، وله العديد من المؤلفات المسرحية المطبوعة ومدير الفرقة الوطنية للتمثيل في العراق من ٢٠١٢ إلى ٢٠١٦.

ثالثاً : أداة البحث.

تم تصميم أداة البحث باعتماد الباحث المقومات الآتية :

١.المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

٢. قراءة النصوص المسرحية التي تم الحصول عليها من قبل المؤلف المطبوعة المنشورة بعدد من دور النشر المحلية والعربية بوصفها ملاحظة مباشرة للنص .

رابعاً: منهج البحث.

اتبع الباحث المنهج الوصفي في رصد متطلبات البحث الإجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي تبناها الباحث في تحليل النصوص المسرحية التي تم تأليفها من قبل المؤلف (مثال غازي).

خامساً: تحليل العينة

نموذج تحليل العينة: مسرحية (عزف نسائي)*

خلاصة المسرحية:

في أحدى البيوت العراقية؛ قد جمع قدر الحرب والموت والدمار شخصيتين نسويتين في بيت تلاشت فيه اشكال الحياة، فتأسس في داخل ذلك البيت حكاية لنص مسرحي جمع تلك الشخصيتين كنموذج أو عينة لما تحصل علية المرأة من اضطهاد وحرمان أنتج من غياب الذكر في هذا البيت، كانت هناك شخصيتين (الأولى امرأة متدينة) تعيش لوحدها في هذا البيت وهي امرأة متطرفة دينياً ومتعصبة ،وكانت تفتقد (أب) المتوفي بسبب الحرب، و(أخ) ، قد أتهم بانتمائهُ لحزب معين يترك البلد ويهاجر، أما (الأُم) تنتابها الكوابيس ما حصل لزوجها وولدها، فلم تتحمل تلك المأساة ، فكان ذلك سبباً في وفاتها ، وفي أحد الأيام يجتمع القدر المخيف بأن يحدث اطلاق نار؛ فتَطرُق (المرأة الثانية) باب البيت القريب منها، وهي بيت (المرأة الأولى) يحكمها القدر، تطلب من (المرأة الأولى) التي في البيت بانها تفتح الباب لها، فترفض في بادئ الأمر (المرأة المتطرفة دينياً) فتح الباب، ثم تتعاطف مع المرأة التي في الخارج لاعتقادها بأنها سوف تتحمل ذنب موتها أذا لم فتفتح لها الباب، ويدور بين المرأتين نقاش طويل في أمور عديدة وتسرد كل واحدة قصتها للأخرى ، فـ(المرأة المُتطرفة) تقول للمرأة التي يظهر عليها انها (راقصة) ، فتعيب على المرأة انها تعيش في بيت مظلم ليس فيه نور ، ولا شمس ، ولا شمعة ، وتسألها عن اسمها وهو (نور) ، اسم الراقصة (حياة) ، والشخصيات هي شخصيات نمطية واقعية ، والمفارقة بأن (نور) انها فتاة تحب الحياة والنور ثم أصبحت تعيش في ظلام بعد مقتل أبيها في الحرب ، وهذه المسرحية فيها ادانة للحرب ، أما (حياة) فلديها زوج وولد وفي ليلة تهجم عليهم عصابة فيقتلون زوجها وولدها ، ويحاولون اغتصابها ويروها صورتين ويطلبون منها

* عرض مسرحي (عزف نسائي) تأليف : مثال غازي ، وإخراج : سنان العزاوي ، تمثيل (هناء محمد – أسماء صفاء) والتي قدمت على خشبة المسرح الوطني في بغداد عام ٢٠١١ وايضاً بالتزامن مع فعاليات بغداد عاصمة للثقافة العربية ٢٠١٣ .

أن تبصق على واحدة منها وأن تدعو للآخر ، فتخبر (حياة) بأن (نور) فتاة جميلة وتطلب منها أن ترى وجهها في المرآة وعندما تسأل (نور) (حياة) عن عملها فتخبرها بعد مقتل زوجها وولدها تضطر لان تعمل (راقصة) فتطلب (نور) منها مغادرة المنزل لأنها دنست حرمته، لكن بعد أن تشرب الشاي ، وتأخذ طعام الفطور معها وتوضح لـ(نور) موقفها وما دفعها لذلك وتنظف أواني الشاي فـ(المرأة المتطرفة) تتغير قناعاتها وتتحول من الظلمة إلى النور والثانية تمثل الحياة والامل فأسماء المرأتين تحملان معاني رمزية كبيرة فحياة واحدة من كثيرات متمسكات بالأمل ،وأن تتحول حياتها نحو الاحسن، وأنه يوجد أمل مهما حدث في الحياة من حرب وقتل وتهجير وفي النهاية تطلب (حياة) من (نور) أن توقد الشموع في البيت وأن يتمنوا أموراً جيدة تحصل وقت الفجر وهو وقت استجابة الدعاء ، وفي النهاية تخرج حياة ويطلق عليها النار وقبل أن تموت وتلفظ أنفاسها الاخيرة تقول حياة لـ(نور) أن تغفر لها ذنبها وأن تخرج نور للحياة وتري نفسها للناس ولا تنعزل عنهم وانها اذا ماتت ، فان هناك الاف مثل حالتها وفي النهاية تغمض عين (المرأة حياة) وتغطي جثمانها ،وفكرة المسرحية أن الإنسان يتمسك بالأمل مهما حدث.

تحليل النص:

تشكيل الرؤيا الذكورية في هذا النص تنبع من معاناة الأُنثى ضمن هيمنة يكون الذكر سبباً لها ، وعلى الرغم من عدم وجود الذكر في النص المسرحي ، فمنذ المشهد الاستهلالي، يبدأ النص بان الذكر هو أصل الخراب والدمار والمسبب الأساس الحرب هذا الكون ، فنجد المؤلف يأخذ تلك الشخصيتين كنموذج شامل (المرأة الثانية /حياة) وهي تقول بأول حوارات النص :"**سعاد ، منيرة ، منال ، امال ، لمياء ، هناء ، اختاري اي اسم منهن ، اني مره ، فدوة بس افتحيلي الباب رحمة على امج**"[٣١]، فنجد أن الهيمنة تفرض نفسها على المشهد المسرحي ، وما يجري خارج هذا البيت هو بفعل ذكوري ، إذ أنتج هذا الحدث الدرامي من لقاء السيدتين (المرأة الأولى /نور) و(المرأة /حياة) ، فلا يحتاج لتفسير الهيمنة بحدوث الذكر بالشكل الفعلي (البيولوجي) الجسدي، و لقد كانت الهيمنة رمزية تركيبية في ذوات الشخصيتين ، وقد فرضت نفسها في هذا النص عن طريق صيرورة التمازج بين الواقع الحربي والسجن الافتراضي للأفكار التي تقيد حرية الإنسان (الأُنثى) في التحديد مصيرها "**بيت متواضع ومحتوياته صدئة وكأنها تركت الحياة وتحولت إلى حديد صلب ..(جدران ،باب مسبحة حديدية ، شبابيك ملتفة بالسلاسل والاقفال ... ألخ**"[٣٢]، فلذلك نجد إن الواقع الذي رسمة المؤلف لفضاء النص الدرامي ، عن طريق الإرشادات الإخراجية (السلاسل الأغفال الأسيجة الحربية (ما يطلق علية بشائك) ، فكانت توحي للواقع البيئي الذي تشكل منه النص الدرامي ، فكانت السلاسل الأغلال دلالة على الشخصية (المتدينة/ نور) ، التي كانت تعاني من تقيد حريتها بأفكار المتطرف الأحادي التفكير، ونتج هذه عن طريق البعد الديني الذي يركب مزاج الفرد ، بأنه الشخص على صواب لكونه تقرب من (الله) ، وهذا التقرب قد خلق من ابعاد تلك الشخصية انفراد عن الشخصية الاخرى (المرأة الثانية /حياة) ، فكان التداخل بين التشكيلات (البيولوجي) و مع بعض الأصوات

القرآنية (الحوارية) " **قل اعوذ برب الناس .. ملك الناس ..اله الناس .. من شـــر الوســـواس الخناس .. الذي يوسوس في صدور الناس .. من الجنة والناس ....**" [٣٣]، التي تقرأه على لسانها مع حركاتها داخل قوة الذكورية التي تركبت في افعالها وتعابيرها ، فهنا لم تكن الهيمنة تحتاج إلى الإعلان من قبل (الذكر) ، فأن البنى المهيمنة التي يمكن الاستعارة عنها بتركيب مادي من الدلالة الناتجة من توظيف السلاسل والإغفال الحديدية التي كانت هي إرشـــاده الأول في مطلع النص ، فقد قيد الفعل الإنســـاني بان هنالك تابو تحدد من تكون (الأُنثى) داخل كينونة المجتمع تقيد حريتها، وعليها يقع وزر ما يرتكبه الاخر(الذكر) فان التصـــارع والقتال والقتل هي من نتاج الذكر في الفترة المعاصـرة كون الذكر هو الشـخص المهيمن على مقدرات الوجود في هذه الحياة ، وكذلك أخذت تلك (السلاسل) هي المعنى المرفوض تكون إيحائية بالشمولي (للإناث) التي تستوعب تلك الهيمنة من التقاليد الإنســـانية الذكورية ، التي تعايشـــت مع الأفكار المتطرفة عند الشـــخصـــية (المرأة الأولى /نور) ، فأن الدلالة الشمولية لهذه (الأُنثى) المهيمن عليها من الذكر بدون فعل بالهيمنة الجسدية عليها ، هذا دليل بان الهيمنة غير مصرح بها ، فكانت الشخصية بكل ابعادها هي تتناغم مع التغييب الواضح لذاتها عن طريق (الزمان والمكان) الذي يصرح بحالتها المعلن عنها باحتمالات الوطن الضيق والشمولي الذي تتركب وتتجانس مع العديد من اللواتي يعشـنه الهيمنة الرمزية؛ التي يغيب عنها الأثر الجسـدي الذي أثار (بورديو) حول الهيمنة الرمزية ، فلذلك نجدها تعيش في ضـياع الذات بين (أنا) الذكر وبين الأنا المجتمعي ذكرية، فلذلك التصـريح في الهيمنة ليس شـرطاً بأن يكون هو موجود لفظياً أو جسدين ، بقوالب التي تتشكل بداخلة الأُنثى يكون مصنوع من قواعد وأُسس تنمي بذاتها بمفاهيم وأفكار ، بأن الذكر هو السيد والحامي والأعلى في كل مواقف الحياة ، مما أعطى تقيداً أكثر لها فأنتجت بوحاً داخلياً ناقداً بإشـارات سـياسـية ترفض تلك القولبة التي تعيشـها في الواقع الآني ، فكشـف هذا البوح لدى شخصية (المتدينة) أبعاداً دفينة ، ونجد ان التقارب بين شخصية (ميديا) وهذه الشخصية (المرأة الأولى نور) بانها تعاني من الازمة النفسـية من قدر الذكر الذي هجرها بالموت وليس بالخيانة ، فكانت تقدم نفسـها للموت ، فكانت تمارس الانتحار بالعيش في هذا الحرمان ، فهي تقول" **ياريتني اعيش طول عمري وحدي .. الوحدة يعني البعد عن الناس والبعد عن الناس غنية .. الإنسـان شـيطان رجيم** "[٣٤]، فالبوح عن المسكوت عنه ، عبارة عن جملة من التفرج عن الذات النفسية التي تعاني من الكبت للذات وتقيدها وتشكليها الذاتي لتبعية الذكر ، وهذا البوح انتج لنا شـخصـية تعاني من هيمنه الذكر ، وما أنتج منه في الافكار المتطرفة التي انتجت واقع الحرب والدمار والقتل ، فأمست (المرأة الأولى / نور) فكانت الاكثر كشفا عن الهيمنة الرمزية لمباشرة بشكل قصدي انتج لنا نص يؤثر به الذكر بعدم وجودة داخل حكاية النص تماماً.

جاءت في هذا النص على دلالات بنية النظام الاجتماعي على شـكل آلة رمزية تصـادق الهيمنة الذكورية على الأُنثى ، عن طريق التمثلات الانثوية بأفعال ذكورية أو ضـمن سـمة الانسـجام بصـورة متناغمة مع هيمنة

الحدث الآني للشخصية ؛بما يحدث لها من تهميش فعلي، ومتطلبات تأثيره الفعل بشكل النص المسرحي ، إذ انعكس بصورة فنية بشخصيتها الدرامية المتآلفة والمتوافقة مع بعض العوالم الرمزية (المسبحة ، الزي ، وغيرها) ،وفي هذا النص عبر البنية الرمزية للهيمنة تواكبت مع آنية المعاناة التي تعاني مها الشخصيات الانثوية في هذا النص من تهميش ذاتها الانثوي والتشبث بالذاتية الأبوية السلطوية التي تفرض بقائها ، فقد المؤلف معالجة فنية ودرامية سردية لا حداث جمعت بين اثر الماضي ، وصراع الحاضر بالبقاء على قيد الحياة من اجل انثويتهن ، قدم المؤلف مساحة النص بين الأثر السابق على النتيجة الآنية لما تحصل علية من قتل وخوف نتيجة أسباب (الذكر) ، فتجسدت الهيمنة الرمزية بالمقدرات الفكرية التي تصدر من الشخصيتين (فحياة) شخصية غاب من وجودها رجل وابن واصبحت بعدهم عدم ، "**المرأة الثانية :راح هو وأبو بيوم واحد .. صدكيني اني عمري ماجنت هيج ..جنت حلوة ومستورة مثلج ، اتزوجت وجنه كل ليلة ندعي ونام وبقية بعيونه ..حلم منبدلة بكنوز الدنية كلهة .. وتحقق الحلم ..واجة الولد .. كبر وياه تكبر احلامنة وهمومنه وهمومنه وضحكاتنه ودمعاتنه .. وبليلة ظلمة كمر تحول بيهة إلى الحلم لكابوس ..اجو والعيون حمرة مثل الجمر والروس بلا ملامح لثام اسود مغطي وجوهم وكلوبهم .. قتحمو البيت ما قاومت الحيطان .. توسلت بيهم بست اديهم .. بست قنادرهم ..مافاد سحلوهم سحل بشارع .. ولكم اروحلكم فدوة عوفوهم والله ما مسوين شيء ..الله يخليكم عوفوهم ....مفاد كتلوهم .. وكل ذنبهم مذهبهم مو نفس المذهب ، مابقى عندي ستر .. لا رجل ولا ولد .. لا باب ولا حيطان**"[٣٥]، أي ان الهيمنة الذكر بوجوده حياً يمثل أمانها واستقراها الفكري والاجتماعي، لكون نظرة المجتمع نظرة سيئة إلى الارملة ، فقد المؤلف الهيمنة الرمزية بشكل مكثف والمختزل وبصورة منتظمة ، والتي تقاربت بين الشخصيتين على شكل تصارع من أجل البقاء بدون الذكر الذي كانت هيمنته سر من اسرار بقاهم خارج طوق هذا المجتمع ، الذي ينبض الأُنثى التي تسكن لوحدها ، والأُنثى الارملة التي تتشرد بشارع بعد موت زوجها ، فالهيمنة هي تركيب من نظام اجتماعي اصبح مقبول لأنه أخذ السمة الرمزية ، فقدم المؤلف الصراع بين الشخصيتين على قبول الاخر ، كي يدعم الفعل الدرامي ومبدئ التحول والتعرف بين الشخصيتين ، ليكون مبدأ التشاركية من صور الهيمنة لشخصيتين داخل النظام الاجتماعي الأولى أرملة، والأخرى فتاة تفقد (أب وأخ)، وقد تشكلت الانتقالات التحول بين الشخصيتين ترتب بالعلاقات بين الشخصيتين ، مما اجل تكوين إيقاع ثابتة تقاربت به الصفات ولأبعاد للشخصيات التي تعاني ازمة الهيمنة الرمزية ، من قبل فقدان (الذكر) ، مما جعل مفردات الصورة الدرامية من علاقات مشوشة غير مستقرة بين الشخصيتين ضمن نسق تكراري الفعل الدرامي لكون تقارب الصورتين للهيمنة الرمزية بين الشخصيتين ، ومع ترابطات المصيرية تدعيماً للموقف المشترك ،ووحدة المصير لتلك الشخصيتين في مكان السجن الواقعي في هذه الحياة ، فقد تكشفت لنا موضوعة الهيمنة الرمزية في هذا النص ،وفق لوجهة النظر متمعنه في توضيح دور الذكر الرمزي في التعبير الدرامي ، ضمن علاقات لها سمه

الوحدانية الغير منسجمة ومحاولة المؤلف تأكيده على التنظيم الفعل بين الشكلي المتماثل للأنثى والمتقارب للذكر ، ووحدة الإيقاع الدرامي، مما جعل التكرار يأخذ حصته في سياق حضوره الحسي ضمن نسق الفعل الدرامي ، والذي تركز في المراحل شبه النهائية للنص ، إذ تقلص فيها فاعلية الأُنثى بأبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية ، أذ نعكس ذلك ما تم تداوله في الحوار بين الشخصيات من اجل قبول الاخر ، كون الشخصيتين الأولى (نور) انثى تحولت بالفعل والانسجام للأحداث من القتل أب، وموت الأم، وهجرة الأخ، التي تكون على أثرها الصور للواقع الخارجي التي انتجت ذكراً في النص المسرحي.

أما لشخصية الأُخرى (حياة) عانت من الأحدث الخارجي السابق انثى فاقدة الزوج والأبن ، لكن لا تغير جنس الذاتي لها كون عملها كراقصة أخذ من بعدها الكثير ، فلذلك لا نجد تقبل الآخر، فولد التكرار من أجل قبول الآخر، ورغم ذلك شهد النص محطات دلالية صورية صعدت من عنصر التأثير الجمالي للتشكيلات الدرامية ، والتي جاءت في بداية النص أكثر احتواءان لمتطلبات التحفز الجمالي ، وهذا ما يحسب للنص ، إذ أنه ضم افتتاحية للتشكيلات الدرامي كانت منطلقاً أكثر توفيقاً مما لحقه من علاقات من اجل الوجود، حيث تقاربت أحياناً مع الاتجاه الأيقونة الرمزية لتصور حضور الذكر، فأخذ النص من البعد الثقافي للشخصيتين الكثير من الدلالات ، فكانت لثقافة الشخصية الدينية(المرأة الأولى نور) معاني مختلفة ترسلها من معنى إلى اخر عبر تلاحم ثقافتين بين ثقافة المتعصب دينيا وثقافة المنفتح اخلاقياً شخصية(حياة)..

تشكل هذا النص من أفكار (المؤلف) في اللاوعي الجمعي، التي تحمل مفاهيم معرفية وجمالية ، لتكون تلك المغايرة في طرح الشخصيات المجتمعية في طروحات لم تكون معياراً لنص اعتباطي ، فهنا الشخصية قد تحول عن طريق تلك الشخصيتين من تحويل العديد من المقترحات الفكرية إلى فرضيات ذكورية حملت لغة ذات دلالة متعددة المعنى، الامر الذي يجعل من الشخصية في هذا النص منظومة لغوية تتعامل مع جنس متعرض إلى الهيمنة من مكونات درامية.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها.

١. إن هذا النص هو تركيب بين بُنى مجتمعية، ودينية، وابوية، أنتجت هيمنة ذكورية تركبت بانسجام بين شخصيتي المرأة الأولى والمرأة الثانية فأنتجتا نصاً فيه تركيب لتمثلات الهيمنة الرمزية الذكورية .

٢. إن شخصية المرأة الأولى مزجت بين بنيتين ذاتيتين (بنية ذكر)، و(بنية انثى)، فأخذت الهيمنة تجانساً بتلك الشخصية عن طريق لعب الأدوار؛ فكانت هذه الشخصية تأخذ شكلاً ذكورياً بجسد وبزي وبنبرة وبقوة الفعل الناتج من الأثر الخارجي الذي أنتجه الذكر؛ كالحرب، والدمار، والقتل.

٣. إن انزياح الهوية الانثوية كان ناتجا من البنية الاجتماعية للنظام الذكوري؛ الذي تكرس بأفعال الأبوية التي مثلت غياب الذكر؛ كغياب الأب، وغياب الاخ، وغياب الزوج، كان نتاجاً لإنتاج شخصية أُنثى خاضعة إلى الهيمنة الذكورية؛ مما أدى إلى ظهور اعادة انتاج الهيمنة .

٤. أن الرؤية الذكورية في هذا النص لم تفرض نفسها بصورة معلنة بل كانت بصورة رمزية تعبر عن الأثر الذي ينتج ما بعد الهيمنة ؛ كغياب الزوج ونظرة المجتمع للأرملة ، وغياب الأخ، والأب ونظرة المجتمع للوحدانية؛ فكانت لا بد أن تظهر شخصية الأُنثى بتصرف وأفعال ذكورية .

٥. أن النظام الذكوري قد ترعرع داخل المجتمع والمقدس الديني والعرف الأبوي بدون تبرير، لذلك فهذه الشخصيات اوجدت نفسها داخل نظاماً ذكورياً لا يحتاج إلى تبرير لوجودهن على كيانهن الذاتي الذي أصبح واقعاً لا يحتاج الاستغناء عن الذكر في هذا النظام الاجتماعي .

٦. إن بنية النظام الاجتماعي تشتغل بشكل الة رمزية هائلة تصبوا على المصادقة غلى الهيمنة ففي هذا النص نجد إن الدالة الرمزية أخذت اشتغالاتها في جملة من الأفكار تم نطقها بحوارات مفادها آيات قرآنية، أخذت تحذر وتنبه وتحرر الحرمان إلى ما تتعرض له الأُنثى من ضغوط نفسية بشكل رمزي كاللفظ، والصوت، وعدم الاحترام، وعدم الانتباه لها.

٧. ذاتية الذكر الغائب هي مركز النص وانطلقت منها هوامش الذات الانثوية لكون الذكر هو مصدر الاستقرار.

٨. اخذت بنية العادة والتقليد مركزاً لذات شخصية الأُنثى، فكانت تلك العادات تؤثر في تكوين صورة من صور الهيمنة الذكورية للنظام الاجتماعي على الأُنثى، ففي هذا النص نجد أن شخصية الأُنثى تركبت أفعالها بجملة من التابو الاجتماعية، الذي أثر على أفعالها وقابليتها بالانسجام مع الآخر .

الاستنتاجات.

١. صور الهيمنة الذكورية في المجتمعات القديمة قد تشكلت على جملة من الأعراف التي بنيت أثارها على المجتمعات اللاحقة، فشخصية الأُنثى في العرف الثقافي والحضاري القديم كانت العنصر الثاني بعد الرجل في ادارة شؤون الدولة.

٢. خضعت شخصية الانثى في النص المسرحي لفترة العصور الوسطى لجملة من الصور الكوميدية؛ التي تثير الضحك والسخرية لشخصيتها لكونها جسداً بيولوجياً ضعيفاً.

٣. الأُنثى جسدُ مدنس نصوص فترة سيطرة الكنسية.

٤. المسرح الملحمي شكل الهيمنة الذكورية عبر الأُسس النابعة من الماركسية بوصفها مركزاً إلى النظام الاجتماعي، والأُنثى العاملة هي أداة انتاجية.

٥. المسرح الحديث والمعاصر وظف جملة من الرموز الناتجة عن هيمنة الذكر على شخصية الأُنثى .
٦. ان المسرح العراقي لم يكن بعيداً عما يحصل من تركيب تمثلات الهيمنة الذكورية ففي فترة الخمسينات من القرن الماضي كانت البُنى؛ الاجتماعية، والدينية، والأبوية (البطريكة)، كانت هي نتاج للهيمنة الذكورية .
٧. ففي التسعينات كانت الأُنثى تتعرض للعنف، والهيمنة المجتمعية الناتجة عن الحروب ودواعيها، فظهرت جملة من النصوص ذات التركيب المتفق عليه بأن الأُنثى تعرضت للاضطهاد كما في نصوص؛ فلاح شاكر، ويوسف الصائغ، وكذلك في الفترة المعاصرة الكاتب؛ علي عبد النبي الزيدي، ومثال غازي.

التوصيات.

يوصي الباحث بما يأتي:

١. ضرورة توسعة وتعميق دور المرأة على المساحة الفنية الدرامية للنص العراقي ، وتعريفها بدورها التاريخي والثقافي بمختلف العصور وذلك بالإفادة من قراءة نصوص وملاحم حضارات وادي الرافدين.

المقترحات.

يقترح الباحث بحث الآتي :

١. الجسد الانثوي بين النص والعرض في العراقي المعاصر.
٢. الاغتراب الأُنثوي في النص بالمسرحي العربي المعاصر.

احالات البحث

(١) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز. ص٦٥٧.
(٢) مروة خليل ، مفهوم الهيمنة في نظريات العلاقات الدولية ، ص٧٩.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، ص ٥٨.
(٤) جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع ، ص ٢٩٤.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.
(٦) علي عثمان، المرأة العربية عبر التاريخ، ص ٩.
(٧) المصدر نفسه، ص ٩.
(٨) المصدر نفسه، ص ١١.
(٩) سيمون دي بفوار، الجنس الآخر، ص ٢١.
(١٠)علي عثمان، المصدر السابق ، ص ص ١٣-١٤.
(١١)عبد الباسط محمد حسن، مكانة المرأة في التشريع الاسلامي، ص ٣٥

(١٢)دليلة شارب مطاير، الفضاء المنزلي والعمل ، ص ٢٣.

(١٣)بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ص ٢٧.

(١٤) M. Baxandall, Painting and experience in fifteenth century Italy

(١٥)حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص ٢٧.

(١٦)المصدر نفسه، ص ٢٨.

(١٧)عفان بشير عباس عمر، المرأة في الديانات السماوية والعصور المختلفة، ص ٦.

(١٨)زكي علي السيد أبو غصة، المرأة في اليهودية والمسيحية والاسلام، ص ٣٣٣.

(١٩)رياض القريشي، النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، ص ٣٩.

(٢٠)المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٢١)إبراهيم الحيدري، الهيمنة الذكورية في المجتمع والسلطة، ص ١١.

(٢٢)محمد حمودة، مذاهب وشخصيات– من اعلام المسرح العالمي، ص ٨.

(٢٣)المصدر نفسه، ص ٩.

(٢٤) ينظر: ايليا حاوي، شكسبير والمسرح الاليزبيثي، ص ٢٦١.

(٢٥) ينظر: هنريك ابسن، مسرحية بيت الدمية، ص ١٢.

(٢٦) D. Kendall, Sociology in our Times, p. 293

(٢٧) ينظر: بيير اجيه توشا، المسرح و قلق البشر، ص ١٥٥.

(٢٨) ينظر: سعد عزيز، التحولات التراجيدية لليالي في عروض المسرح العراق، ص ص ٦٧–٦٨.

(٢٩)خلدون جبار عبيد الشطري، التطور الفني لشخصية المرأة الدرامية في المسرحية العراقية ١٩٥٨–١٩٧٨، ص ٨٠.

(٣٠)المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٣١)مثال غازي، مسرحية دم آدم – مجموعة مسرحية، ص ٣.

(٣٢)المصدر نفسه، ص٣.

(٣٣)المصدر نفسه، ص٤.

(٣٤)المصدر نفسه، ص٧.

(٣٥)المصدر نفسه، ص ص ١٨–١٩.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية

- هنريك ابسن، مسرحية بيت الدمية، تر: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
- ابن منظور، لسان العرب، ط١، دار الصادر، بيروت، ١٩٩٥.
- زكي علي السيد أبو غصة، المرأة في اليهودية والمسيحية والاسلام، ط١، دار الوفاء، بيروت، ٢٠٠٣.
- سيمون دي بفوار ، الجنس الآخر، د.ن، د.ب، ١٩٦٧.

- بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ط١، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠٠٩ .
- بيير اجيه توشا، المسرح و قلق البشر، ط١، تر: سامية احمد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- ايليا حاوي، شكسبير والمسرح الاليزبيثي، ط١، دار الكتاب اللبناني للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٨٠.
- عبد الباسط محمد حسن، مكانة المرأة في التشريع الاسلامي، ط١، مركز دراسات المرأة والتنمية جامعة الازهر، القاهرة، ٢٠٠٦.
- محمد حمودة، مذاهب وشخصيات- من اعلام المسرح العالمي، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- إبراهيم الحيدري، الهيمنة الذكورية في المجتمع والسلطة، شبكة الاقتصاديين العراقيين، الاربعاء أكتوبر، ٢٠١٩.
- مروة خليل، مفهوم الهيمنة في نظريات العلاقات الدولية، ط١، مركز الدراسات الاقتصادية والعلوم السياسية، الاسكندرية، ٢٠٢٠.
- خلدون جبار عبيد الشطري، التطور الفني لشخصية المرأة الدرامية في المسرحية العراقية ١٩٥٨-١٩٧٨، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البصرة، ٢٠١٠.
- علي عثمان، المرأة العربية عبر التاريخ، ط٢، دار التضامن للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٦.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ط١، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٩.
- سعد عزيز، التحولات التراجيدية لليالي في عروض المسرح العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، ٢٠١٦.
- عفان بشير عباس عمر، المرأة في الديانات السماوية والعصور المختلفة، المؤتمر الدولي السابع، مركز جيل البحث العلمي، طرابلس، ٢٠١٥.
- مثال غازي، مسرحية دم آدم - مجموعة مسرحية، دار الشؤون الثقافية. بغداد، ٢٠١١.
- رياض القريشي، النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، ط١، دار حضر موت، اليمن، ٢٠٠٨.
- جوردون مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ط١، تر: محمد علي ابراهيم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- دليلة شارب مطاير، الفضاء المنزلي والعمل، جامعة وهران، وهران، ٢٠١٠.
- حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ط١، عالم الكتاب الحديث، الاردن، ٢٠٠٨.

المصادر الاجنبية

- M. Baxandall, Painting and experience in fifteenth century Italy : a primer in the social history of pictorial style (V. 2). Oxfordshire: Oxford University Pressm, 1988.
- D. Kendall, Sociology in our Times (Vol. 2). U.S.A: Wadsworth Publishing, 1999.