فرجة الاحتجاج والمجال العام المسرحي المغربي

(مسرحية "ديالي" والحراك من أجل تأنيث الفرجة المسرحية)

خالد أمين

عتبة

تجدر الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أن الربيع الديمقراطي من حيث هو منعطف تاريخي ولحظة فارقة في التاريخ المعاصر لبعض الدول العربية، أبان بأن فرجة الاحتجاج أصبحت لها وظيفة بارزة في مجال عام مضطرب وشديد التوتر. لماذا الجمع بين "الفرجة"، من جهة، و"الاحتجاج"، من جهة ثانية؟

تعتبر الفرجة الشكل التعبيري الأكثر حظوة للتعليق على الصراع بشتى تجلياته. ولعل ما يميزها عن باقي متاهات الحياة اليومية هي تلك الخصائص الطقوسية والجمالية والسلوكات التعبيرية الرفيعة غير المعتادة. فالسيرورة الاجتماعية فرجوية بامتياز، كما أن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية لا يصل إلى حد القطيعة، ولكنه يجعلها تجربة مكثفة. وهذا ما يتيح لحظات التوهج الوجداني التي تذوب فيها الفوارق الاجتماعية، مفسحة المجال للتجربة الجماعية المشتركة. وتكون محصلة هذه التجربة الوجدانية، انبعاث المجتمع عبر الفرجة ومن خلالها.

وإذا كان الجسد المجتمعي في حالة غليان، كما هو شأن الحراك العربي وحركة "احتلوا" العالمية Occupy Movement،(1) فإنه يتيح إمكانية تمظهر شذرات من هذا الغليان من خلال فرجات الاحتجاج —وهي فرجات تفصح عن مواقف سياسية في المجال العام. قد تبدو هذه الفرجات عفوية، لكنها، في واقع الأمر، تعكس خبرة الجسد المنتفض وذاكرته الفرجوية/ الطقوسية الجماعية. ففي شهادة بليغة في حق رتشارد شكنر، مؤسس شعبة دراسات الفرجة بجامعة نيويورك، أبرز أكوسطو بوال أن الفرجة تكمن في الحدود الفاصلة بين الحياة والمسرح: "عادة ما يقول الناس إن عرضا فنيا حقيقيا سيكون دائما استثنائيا، يستحيل إعادته: لا يمكن لنفس الممثلين في المسرحية نفسها، أن يعيدوا الفرجة نفسها، ذلك أن المسرح هو الحياة. يقول الناس أيضا، إنه في الحياة، لا نقوم بأي شيء لأول مرة؛

فنحن نعيد دائما التجارب والعادات والطقوس... الحياة هي المسرح"(2). والحال، أن فرجة الاحتجاج تتموقع بدورها في فضاء بيني؛ كما تنحو نحو إعادة الاعتبار للدور السياسي الذي يجب أن تضطلع به الأدائية Performativity في زمن تشيئ الفرجة(3).

-فرجة الاحتجاج والمجال العام المسرحي العربي

يمكن النظر إلى احتجاجات "الربيع الديمقراطي"، ومنتديات مسرح المجتمع، أو المسرح التنموي، والفرجات الوسائطية المرتبطة بالحراك، وظواهر أخرى، بما في ذلك ظاهرة الاحتراق بالنار في الأماكن العمومية من حيث هي فرجات احتجاج. لقد شكل فعل الاحتراق بالنار الشرارة الأولى لما في هذا الربيع، وهي الشرارة التي أطلقها محمد البوعزيزي(4) من تونس، مقدما جسده كفضاء مشهدي غروتسكي، وموضوع في الآن نفسه لفرجة احتجاج قاسية وملتبسة: كونها قاسية، فذلك لأنها قدمت مؤديها قربانا لمتفرجين حاضرين في عين المكان، لكنهم غير مستعدين للتعاطي مع بشاعة "الحدث الفرجوي"، سواء باعتبارهم جمهورا، أو شهود عيان. هؤلاء المارة تحولوا قسرا، وليس عن طيب خاطر، إلى جمهور لفرجة البوعزيزي دون سابق إنذار، أو تواطؤ ممكن. أما كونها ملتبسة، فلأنها نقلت الجسد القربان إلى بنيات مجتمع الفرجة، وإواليات الإنتاج، والاستهلاك الإعلامي، فأصبح هذا الجسد فرجة مشيَّأة ولا إنسانية، وعرضة للاستهلاك في النشرات الإخبارية، والوصلات الإشهارية لعالم مولع بأخبار الدمار الشامل... وهنا تحديدا يقترح علينا الفيلسوف الفرنسي المتمرد كي ديبور مدخلا آخر لاستشكال فرجة الوسائط من خلال إبراز الخاصيات المهيمنة في عالمنا المعولم، حيث يقول: "كل الحياة داخل المجتمعات التي تسيطر فيها آليات الإنتاج العصرية تنتظم على شاكلة تراكم للفرجات. فما كان يعاش بطريقة مباشرة أصبح مبعدا بواسطة تمثيل ما" (SS, 15). وعليه يتميز النظام المعرفي الراهن بالنسبة لديبور بالسريان السريع للأنماط الاستهلاكة، والبنى الوسائطية التي تدعمها، حيث تصبح الفرجة هدفا لذاتها بعد سطوة التمثيل على الحضور.

ولعل القاسم المشترك بين كل هذه الفرجات هو تقمص الأدوار داخل "المجال العام "، كسلوك سياسي مفعم بالباروديا، والغروتيسك، والكرنفالية. والحال، أن الفضاء الذي تشغله الفرجة يتميز ببعده الرمزي؛ فهو لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل الممثلين عن الجمهور، بل أكثر من هذا، تستدرج أغلب فرجات "المجال العام" جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي لها. وهذا يعني، أن جمهور الفرجة سرعان ما يتحول إلى صانعها. لا يوجد حد فاصل بين الوهم والحقيقة. وهذا ما يجعلها تتراوح بين القدسي والدنيوي، العام والخاص. إنها ببساطة،

تتموضع في فضاءات المابينية. فـــ "المجال العام " بدوره يعبر المجال الخاص، ومجال السلطة العمومية من خلال آلية الرأي العام الذي ينبه الدولة لحاجيات المجتمع.

لماذا الفرجة والمجال العام إذن؟ "المجال العام" هو مساحة من الحياة الاجتماعية، حيث يتجمع الناس معا لمناقشة القضايا المجتمعية، بما فيها السياسات الحكومية؛ وفي رحاب هذه المساحة الحرة، تتبلور اتجاهات الرأي العام. لقد طور هابرماس مفهوم "المجال العام" عن إيمانويل كانت، ليصف البنى الخطابية التي أفرزها عصر التنوير في بعض المجتمعات الأوربية مند منتصف القرن الثامن عشر مع ظهور الصالونات والصحف والمقاهي والنوادي، وهي في الغالب تنذر ببزوغ أنوية "المجتمع المدني". وظهر "المجال العام " بموازاة مع التحولات البنيوية في المجتمعات البرجوازية الأوربية ليصبح شكلا من أشكال التجمع في "الأماكن العامة " بهدف التداول الحر في قضايا الشأن العام. ومع ذلك، فالمجال العام هو أيضا حلبة تتصارع فيها العديد من التجمعات الجماهيرية المتنافسة، وسرعان ما يتحول إلى ميدان معارك، كما أكدت ذلك شانتال موف Chantal Mouffe ذات مرة.

يستعمل بعض الفنانين الثائرين "المجال العام"، إذن، للفت الانتباه إلى وجهات نظرهم السياسية، مثلهم في ذلك مثل المتمردين الذين يتفننون في أساليب الاحتجاج. فمن خلال الجسد الفرجوي، يبرزون مواقفهم السياسية علانية، ودون مناقشة أو تداول حر مع الأطراف الأخرى التي تخالفهم الرأي. وفي هذا السياق، تتشكل فرجة الاحتجاج من حيث هي نموذج للفعل السياسي الذي يقع خارج نطاق توافق الآراء السياسية الحزبية، كما أنه لا يخضع مؤسساتيا للأحزاب، أو النقابات، أو المنظمات الأخرى.

هل يمكن الحديث عن مجال عام عربي؟ ما مدى تماثله مع نموذج هابرماس؟ هل هو مختلف عن بنية المجال العام في دول "الشمال"، أم أنه امتداد لما تسميه المفكرة الهندية سبيفاك "الشمال الإقطاعي-في-الجنوب"the Feudal North –in-the South؟ هل لا تزال مساحة "المجال العام العربي" محدودة وتحت رقابة النظم الشمولية أو غيرها؟ هل يمكن الحديث عن تدهور حرية الإبداع والتعبير الفني في المجال العام بعيد الحراك، وفي ظل حكومات بمرجعيات محافظة معروفة؟ هل يمكن الجزم بأن الأحزاب الدينية الحاكمة في بعض بلدان الربيع تمارس نفس دور الأنظمة المنهارة في الرقابة على عقول المبدعين والفنانين؟

من المؤكد أنه مع شبكة الإنترنت وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي، اتسعت دوائر "المجال العام" من خلال تطور نوع جديد من الديمقراطية التشاركية الواسعة النطاق. فالتدوين السياسي في

الفضاء المعلوماتي، أنشأ مجالا عاما افتراضيا يضاف إلى المجال العام التقليدي الذي كان يتسم بالمحدودية في ظل نظم شمولية أو شبه شمولية. ومع الربيع الديمقراطي، أصبح "الفايسبوك" –مع ثلة من شباب مصر، وتونس، ودول عربية أخرى: نواره فؤاد نجم، وائل غنيم، أسماء محفوظ، منير بن صالح...– محركا للثورة، ومحفزا للتغيير الاجتماعي والسياسي. ومن خلال الفايسبوك، وغيره من وسائل التواصل الاجتماعي، تم الالتفاف على رقابة النظام البوليسي والتعتيم الإعلامي بتونس، وتم نقل أحداث سيدي بوزيد وتعميمها في ربوع تونس. وفي مصر، تم تبادل المعلومات اللوجيستيكية لاحتلال الميادين على صفحات الفايسبوك..."إذا نظرنا إلى بداية الثورة في مصر، فقد كانت دعوتها من العالم الافتراضي عبر المواقع الالكترونية المختلفة، قال الشاب وائل غنيم وهو أحد الداعين إلى الثورة "أنا لم أفعل شيئاً غير أني جلست على الكي بورد ". تكشف هذه العبارة، من جهة عن دور التقنية أو العالم الافتراضي في إشعال العالم الواقعي. ومن جهة أخرى عن أجساد مهمشة ثائرة على قيم المجتمع وتناسى النظام وعقلنته للأشياء"(5).

ومع ذلك، لابد من التأكيد في هذا المقام، أن وسائط الإعلام الاجتماعي عبر الشبكة هي مجرد وسائل لتحقيق الديمقراطية في عالمنا العربي، واستعمالها لا يجب أن يتعدى كونها أنجع وسيلة تواصل في عصرنا الراهن. لم تكن هذه الوسائط المحرك الأساسي للحراك، كما يدعي كثيرون... بل إن المحرك الرئيسي للثورات العربية هو تدهور أوضاع المواطنين على أكثر من مستوى... وهو ما يثمنه المفكر العربي عزمي بشارة: "لو جلس الجميع على فيسبوك لما قامت الثورة.. لقد أصبح كل من لديه فيسبوك يظن أن له دورا كبيرا في صناعة التاريخ.. هذه المواقع قامت فقط بدور التعبئة الأيديولوجية في الثورات ". وعلى الرغم من ذلك، فإن الوسائط الرقمية قربت المسافات بين الثوار...

–حرية الإبداع في ظل الربيع الديمقراطي

في ظل الربيع الديمقراطي، برزت نقاشات في المجال العام حول الحريات، بما في ذلك حرية الإبداع، ومكانة الفنون ووظيفتها وأخلاقياتها، والفن النقي/ النظيف في مقابل نظيره "الملوث "... هل تقتصر مهمة الفنون فقط على التربية والأخلاق، وتهذيب الذوق والوجدان (وهي كلها غايات حميدة، خاصة حينما يتعلق الأمر بالفنون الموجهة للجمهور الناشئ)، أم تتعداها أحيانا لاستفزاز واقع الحال، ومساءلته، في أفق تصحيح مجموعة من السلوكات الفردية والجماعية التي تعكس النفاق الاجتماعي والسياسي... فما أحوجنا إلى ذلك "المسرح الذي يفكر" ويجدد آليات اشتغاله وينتقد واقع الحال، ويستفز السلبية الموروثة لدى المتلقي العربي، وأفق انتظاره، ويحاول أن يأخذ العالم في الحسبان ، أو يؤثر

فيه انطلاقا من استقراء الماضي للتوجه نحو المستقبل. ف'المسرح الذي يفكر'، هو الذي يحاول جاهدا تطوير الخبرات المنجزة عبر تاريخ المسرح. وفي هذا السياق، نتساءل رفقة مؤسس المسرح الشعبي بفرنسا، ومدير مهرجان أڤينيون الشهير جون ڤيلار حول قيمة المسرح حين يقول: "لا قيمة للمسرح إلا بقدر رفضه للانصياع لعادات الجماهير وأذواقهم، وحاجاتهم، وهي في الغالب جماعية. فالمسرحي لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيدا للناس إلا إذا زلزل هذا الهوس الجماعي، وكافح هذا الجمود"(6). من طبيعة "المسرح الذي يفكر" تجاوز الواقع الحال، أحيانا، ونفيه، أحيانا أخرى، واستفزازه بالأسئلة القلقة شكلا ومضمونا... لذلك، يستحسن عدم التعاطي مع الفرجة المسرحية والتعبيرات الفنية الأخرى بمنطق "قياس الغائب على الشاهد"(7). فأحكام الواقع المعيش، لا يمكن إسقاطها على واقع متخيل. وإذا كان المراد من الفن، بالإضافة إلى وظيفته الجمالية والتهذيبية، إزاحة الأقنعة والكشف عن العيوب والانحرافات، والمصالحة مع إنسانية الإنسان، والبحث عن جوهر الشرط الإنساني...، فإنه ينبغي أن نسائل التجارب الفنية داخل سياق تحققها مع إلمام كبير بآليات اشتغال خبراتها الجمالية. أما مقاربتها من وجهة نظر أخلاقية صرفة، فقد يؤدي إلى نتيجة عكسية، وبالتالي سيسيء إلى العمل الفني بنفس درجة الإساءة إلى المنجز النقدي الذي يخفي عجزه وراء شجرة "الأخلاق"، التي تخفي بدورها غابة بأكملها من الرموز في انتظار من يفك شفراتها من خلال علم المسرح.

في ذات السياق، نتساءل رفقة الكاتبة اللبنانية جمانة حداد: "أجل، لا يزال عرب كثيرون يتحدثون عن "طهر" الأدب وفضيلته، بينما يحرمون الكتاب حرية التعبير. هل ثمة عهر أكثر فظاعة من حرمان الكاتب كلماته؟(8). بكل تأكيد، فالرقابة، كيفما كان لونها، هي اغتصاب لحرية التعبير. صحيح أن حرية الإبداع الفني في البلدان العربية محددة بسقف قيم أخلاقية متعارف عليها في مجتمعاتنا... لكن، ما من قيم تظل خارج سيرورات التحول المجتمعي، خاصة أن مجتمعاتنا العربية أضحت منفتحة على العالم. كما أن سؤال الخصوصية الثقافية لا يكمن فيما أسماه عبد الله العروي "الرقص المسعور حول الذات المفقودة"، أو ما أسماه عبد الكبير الخطيبي "الاختلاف المتوحش" الذي يقذف بالآخر في خارج مطلق، بل علينا أن ندرك بأن خصوصيتنا الثقافية تكمن في تنوع ورحابة موروثنا الثقافي واللغوي في الماضي والحاضر معا، وهي الرحابة المشرعة على باب التناسج الثقافي، عوض التقوقع والانكفاء على الذات، والتوحد القصري، والتنميط الاختزالي الذي يقوم على العنف، إن لم يدع إليه. وما رفض الرأي الآخر، المختلف، إلا أحد تجليات هذا العنف الذي أصبح يمارس في مجال التبادلات الرمزية بشكل ملحوظ.

مع انهيار بعض النظم الشمولية، وتأثيرات الربيع الديمقراطي، واكتساح تفاعلات الشبكة العنكبوتية، وانتشار الفضائيات...بدأت تتسع مساحات هذه الحرية في مواجهة رقابة من نوع آخر باسم "الجمهور"، وكأن هذا الأخير كتلة متجانسة من المتلقين. وواقع الحال، أن جمهور المسرح متنوع مثله في ذلك مثل تنوع الحساسيات المسرحية... وكل مسرح له جمهوره...

وأصبح البعض منا اليوم أيضا ينظر إلى الحداثة –في صيغها العربية المتعددة والمتفاوتة– من حيث هي حصن منيع يجب الدفاع عنه ضد التطرف بشتى تلويناته. وهذا حق مشروع... فكلنا مع تحقيق الرهان الحداثي... لكن، لكل منا مفهومه الخاص حول أي مشروع حداثي نريد. فسبل تحقيق روح الحداثة –مغربيا على سبيل المثال– بالنسبة لعبد الله العروي مختلفة عما طرحه عبد الكبير الخطيبي، أو طه عبد الرحمان، أو محمد عابد الجابري... وهنا تحديدا، نتساءل رفقة هابرماس: ألا يجب أن ننظر إلى مأزق مماثل في الجانب الآخر أيضا؟ هل عملية تعلم قبول الآخر ضرورية فقط بالنسبة للاتجاهات السلفية المحافظة دون طرفها النقيض –وأقصد هنا العلمانية المتوحشة؟ متى كان مؤدى "الاختلاف المتوحش"، و"الماهوية المطلقة" هو الاعتراف بالآخر والتعايش معه في سلام؟ لماذا يتجه التدافع لممارسة الاختلاف إلى حالات مستعصية من الاحتقان في مجال عام مشحون بتجييش وجدان التابعين والمريدين، عوض إعمال العقل والحوار الديمقراطي البناء بين مواطنين حقيقيين واعين بمواقعهم؟ ما هو مؤدى الحرب الإعلامية باسم العلمانية على السلفيين (خاصة مع بزوغ حكومات ملتحية في دول الربيع)، والحرب الإعلامية السلفية على العلمانيين (التي تعتبر 'العلمانية' منسلخة عن قيم الشريعة الإسلامية بالمغرب وغيره من دول الربيع، والحال أن روح العلمانية لا تعني رفض الدين، بل تحييده عن التدافعات السياسية، والصراع من أجل السلطة)؟

–حراك من أجل تأنيث الفرجة المسرحية

ألم يحن لرياح التحولات الكبرى التي هبت مع الربيع الديمقراطي أن تمس الحيوات المرتهنة للنساء العربيات؟ يعتبر التلاعب بالرأي العام في مجتمعاتنا العربية عن طريق الخطاب من أهم طرائق اشتغال السلطة الذكورية/ البتريباركية. يمارس، في عصرنا الراهن، وأد رمزي ضد الأنثى. هكذا، اختزلت المرأة من حيث هي موضوع مسرحي عوض كونها ذاتا مسرحية، إذا ما استعرنا تعبير عبد الله محمد الغذامي بخصوص المرأة واللغة. لأن من اصطنع آليات اشتغال اللغات المسرحية هو الرجل؛ وهذا هو المؤدى التاريخي العالمي، وليس فقط العربي، عن المرأة والمسرح... لقد تمادت الثقافة العالمية في تهميش المرأة، إلى أن دخلت هذه الأخيرة "إلى المحظور ومدت يدها إلى اللفظ الفحل والقلم المذكر.

فعلت هذا عمليا ولكن السؤال هو هل بيدها أن تجعل من لغة الآخر لغة الأنوثة..؟" لقد كانت المرأة العربية لعقود عدة مجرد طيف لخيال الرجل الكاتب والمخرج، وهي بالكاد، الممثلة –وهذا ليس تقليلا من قيمة الممثلة، ولكن المقصود هو أن نص الممثلة يكتبه رجل–. لقد أتت المرأة العربية إلى الكتابة الدرامية بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية، فواجهتها أسئلة صعبة من قبيل: "هل بيد المرأة أن تكتب وتمارس اللغة واللفظ الفحل وتظل مع هذا محتفظة بأنوثتها، أم أنه يلزمها أن "تسترجل " لكي تكتب وتمارس لغة الرجل؟(9). قد تورطنا الإجابة عن هذا السؤال في اختزال الكتابة ضمن ثنائيات متقاطبة من قبيل كتابة نسائية، في مقابل كتابة رجالية... ومع ذلك، تصبح الكتابة بؤرة تمارس فيها المرأة حقها في استعادة اللفظ، ومعه ذاتها اللغوية السليبة... بل أكثر من ذلك، تمارس المرأة، من خلال الكتابة، حقها في الوجود والاختلاف؛ كما تمارس حقها لدحض الثقافة الاستهلاكية التي تروم تسليع النساء...

شكل موضوع المرأة في فترة الستينات الحدث الأكثر توهجا، سواء في أوروبا، أو في مناطق أخرى من العالم، حيث أحدث انبعاث الدراما النسائية، من بين تعبيرات فنية أخرى كانت بالأمس القريب حكرا على الرجل، فورة جمالية وسياسية في الثقافة النسوية، التي ظلت مهمشة بطريقة استراتيجية. بيد أن المرأة لم تكن غائبة قبل سنوات الستينات عن الإبداع المسرحي، وإنما كانت مقصاة من الشرعة canon التي تم احتواؤها داخل الممارسة الخطابية للرجل وإخضاعها، من ثمة لهيمنته القضيبية.

تعتبر أحكام القيمة المتعلقة بالنوع حصرا العلة وراء إقصاء المرأة من "الشرعة"، لذلك، تصف سو إلين كيس Sue Ellen Case في كتابها القيم "النزعة النسوية والمسرح" القمع الأبيسي باعتباره قمعا للجنس الأنثوي. كما تكشف الممارسة الخطابية الميثوثقافية التي تشكل بواسطتها جنس المرأة في الثقافة الإغريقية عموما، وفي المسرح الإغريقي خصوصا، كل أحكام القيمة المتعلقة بمقاربة النوع، والثاوية في عمق الممارسات المسرحية، وجل أشكال صناعة الفرجة لاحقا. لقد تم احتواء تشكيل ذاتية الأنثى عند الإغريق من لدن الرؤية الأثينية للسياسة، التي تلح على انصهار الأسطورة، والثقافة، والسياسة، والدين. يفسح هذا "النموذج" للجنس السبيل أمام إلغاء المرأة من المسرح، من حيث هي ذات مبدعة. ويقوم هذا الإقصاء باختزال الغريزة الإبداعية للمرأة من خلال شبكة بأكملها من التطويع الرقابي الخفي panoptic gaze (10). ولقد تم فضح إواليات التحول والانصهار والاستقطاب، التي يضحى وفقها جسد المرأة وذاتيتها موضوعين للجمال والرغبات الجنسية، ومنتجات مشيأة قابلة للاستهلاك، وأدوات

يستعملها الرجل لفرض رؤيته الأحادية: "انتصر "زيوس" (إله الآلهة الألمبية) في النهاية. فقام بابتلاع زوجته "ميتيس " بهدف امتلاك قدرتها على الإخصاب، فأنجب 'أثينا'. التي تمثل نهاية أخطار الرحم؛ وبحكم أنها لا تتوفر على أم، فإنها أنجزت القطيعة مع النزعة الأميسية، وقامت بقلب التماهي مع جنسها الخاص، ومن ثم أضحت من دون جنسانية(11).

بالنظر إلى هذه القراءة النسوية لانهزام الجنيالوجيا الأميسية القديمة، فإنها شهادة على قمع الأنوثة والثقافة النسوية عبر التاريخ، بدءا بالإغريق القدامى. كما أنها تجلي الذاتية الجديدة التي تم ترسيخها في ذهن المرأة الجديدة؛ وهي المرأة التي أقصيت من مجالات الإبداع. كما تم نقل هذا الإقصاء إلى الممارسة المسرحية والأدبية، فأضحى عنصرا نموذجيا في تاريخ المسرح وصناعة الفرجة. لماذا المسرح تحديدا؟ هل لأنه يعتبر منبرا فعالا للمرأة والكتابة المسرحية؟ يحظى المسرح بقابلية خطيرة لقلب أو وضع حد للنزعة الخطية، ووهم الحقائق المحسوسة الثابتة باعتبارها قوانين طبيعية وتقاليد راسخة. وقد أدركت فرقة أكواريوم المغربية هذه الخطورة منذ نشأتها سنة 1997. وكما هو الشأن بالنسبة للأدوار الجنسية، فإن هاته العناصر التثويرية التي توجد في الحد الفاصل بين الفن والحياة قد انسجمت وتمفصلت بشكل أفضل في المسرح من خلال قابليته المتعددة لتجسيد ما يتم التفكير فيه عادة باعتباره متنافرا. غير أن تفكيك مفهوم – المألوف– في المسرح يمثل في حد ذاته خرقا مسرحيا يتأسس في مواجهة ما استقر على أنه قاعدة ذات نزعة خطية بطريقة مطلقة، كما يعتبر هذا التفكيك ضربة قوية في صميم الهيمنة القضيبية(12).

من الطبيعي إذن، أنه حينما تستعيد المرأة فعل الكتابة المسرحية يكون ذلك تمردا في حد ذاته، أما حينما تستنطق الجنسانية الأنثوية من وجهة نظرها هي، فإن ذلك أقصى ما يكون من التمرد والخروج عن المألوف. فتمثيل جسد المرأة كان دائما من اختصاص الرجل في الشعر، والرواية، والمسرح، والسينما، والتشكيل... و"التشهير بجسد الأنثى حق من الحقوق اللغوية (التعبيرية) للرجل، كما أن القانون رجل(13). والقانون هنا، يرمز أكثر إلى العرف السائد في التعبيرات الفنية العربية، وبنيات التفكير الذكورية المهيمنة؛ وما على المرأة إلا الخضوع له. أليست هذه الممارسة ازدواجية في حد ذاتها، وكيلا بمكيالين؟ لن أجد أفضل من جواب الشاعرة والصحفية جمانة حداد بالرغم من حدته وصراحته الفجة: "ففي عالمنا العربي العزيز، يؤذن للرجال بالتحدث عن أعضائهم التناسلية بمقدار أكبر من الحرية... كما يؤذن لهم، كعلاوة مجانية، بالتحدث عن أعضاء النساء التناسلية أيضا. أما المرأة، فحسبها أنها الجهة المباركة المتلقية للكلمات الذكورية، أو ذلك المفعول به الذي تخط عليه الأقلام

الذكورية نصوصها. فالمرأة لم تخلق لتعبر عن نفسها، بل ليعبر عنها(14). وحينما ترغب المرأة في استعادة اللفظ للتعبير عن ذاتها تصطدم بوصاية الرجل الذي يحدد سقف جرأتها... وإن تجاوزت هذا السقف، قذف بها خارج المطلق، ونعت منجزها باللا إبداع/ اللا فن/ اللا مسرح... و"البورنوغرافيا"، في أغلب الأحيان. إلى هنا، يجب الإشارة إلى أن ثقافتنا العربية الإسلامية ساهمت في إغناء التراث الإنساني بروائع الأدب "الإيروسي "، بما في ذلك المتون الفقهية التي لم تخل هي الأخرى من كتابات جريئة بخصوص الجنس: "طوق الحمامة" لابن حزم، "الروض العاطر في نزهة الخاطر" للشيخ النفزاوي، "نواضر الأيك في معرفة النيك" للشيخ السيوطي... ولكن، بمجرد أن تكتب المرأة عن الجنسية الأنثوية من وجهة نظرها هي، تقوم الدنيا ولا تقعد... أليست هذه حالة انفصام أو ازدواجية؟

بمجرد عزم الشاعرة جمانة حداد على إنشاء مجلة "جسد"، انهال عليها وابل من الأوصاف المشينة عبر البريد الإلكتروني أو غيره: "لا أخلاقية، فاسقة، منحلة، مجرمة، مؤذية، عديمة الضمير، وعديمة الشرف"(15). في نهاية المطاف، لم تكن مجلة "جسد"، كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية "ديالي" لفرقة أكواريوم بالمغرب، ترمي إلى مساعدة الرجال على القذف عند ممارستهم العادة السرية. فاستفزاز الأنماط الجمالية السائدة، واعتماد لغات صادمة للحواس، وتحويل العري الجسدي إلى عري وجودي، نفسي، اجتماعي... كلها رهانات إبداعية وأسئلة وجدت في مسرحنا منذ الستينيات مع نبيل لحلو، ومحمد الكغاط، وعبد الحق الزروالي، وآخرين... كما أن الجيل الجديد –أمثال بوسلهام الضعيف، وجواد سنني، والمجموعات الشابة من خريجي المعهد مثل "دابا تياتر"، "نحن نلعب"، و"داها واسا"– يراهن على استشكال علاقتنا بالطابو بواسطة "سميأة" الجسد، وهي "سميأة"، حسب منظور جوليا كريستيفا(16)، تخلخل النظام الرمزي رغم تعايشها الحتمي معه. ففي الوقت الذي يحيل فيه النظام الرمزي إلى القانون الناظم للغة، يحتوي الأفق السميائي على كل العناصر المتراحة الثاوية في تخوم السيرورة الدلالية.

ما الجديد في مسرحية "ديالي"؟ لماذا أثير هذا النقاش الحاد في المجال العام المسرحي المغربي حول أخلاقيات الفن المسرحي في ظل الحراك؟ لقد أثارت فرجة "ديالي" جدلا منقطع النظير في المجال العام المغربي في ظل الحراك، وخاصة في المنتديات والمواقع الإلكترونية، بل أصبحت ظاهرة الموسم المسرحي لسنة 2012... وهي بذلك تجاوزت الحدود بين المسرح والعالم من خلال توسيع دائرة النقاش، وإخراجها من الفضاءات المغلقة إلى المجال العام. كما اتهمت التجربة بكونها مسرحية "بورنوغرافية"، "إباحية"، "مخلة بالأخلاق"، و"غير مكترثة لمشاعر المغاربة" أو تتوسل بمشاهد إيروتيكية لإثارة غرائز

الجمهور وكسب نجاحات مزيفة لديه...بالإضافة إلى كونها "توظيفا سياسيا للفنانين" قصد "التشويش على حكومة بنكيران "...

وواقع الحال أن "ديالي" مسرحية تعالج الصمت الذي يكتنف عوالم الجنسانية الأنثوية، والنظرة السائدة للسلوك الجنسي الأنثوي، وموضوع التعنيف الممنهج الذي يمارس على ضحايا الاغتصاب بخاصة... ذلك أن الضحايا يخضعن لتعنيف معقد وصامت من طرف المجتمع، كما هو واضح من خلال المادة 475 من القانون الجنائي المغربي "التي تنص على إفلات المغتصب من العقاب بمجرد زواجه من المغتصبة"، ونظرة المجتمع للشرف من حيث هو قيمة سامية، واللغة اليومية، وعنف النظام الرمزي...(17). يقودنا هذا الجانب إلى الحديث عن هاجس الجمع بين الرهان الجمالي، والرهان الدلالي في مسرحية "ديالي".

وعلى الرغم من الطرق العديدة والمتنوعة التي قد تستعمل من طرف الجمعيات والمنظمات النسائية لتقوية وضعية المرأة في المجتمع، يبقى توظيف "المسرح التنموي " الأكثر تأثيرا. يستعمل المسرح التنموي –الذي تمارسه أكواريوم، وفرق أخرى بالمغرب، مثل فرقة الأصدقاء، دبا واسا...– بأشكال مختلفة، وله أيضا تسميات عديدة مثل: مسرح المضطهدين، المسرح الشعبي، مسرح المجتمع/ المنتدى... ومهما اختلفت التسميات، يبقى هذا النوع من المسرح الأكثر فعالية في التواصل مع الناس. وقد حقق نتائج إيجابية باعتماده على مشاركة العامة ويستخدم اللغات المحلية، والوسائط الأكثر انتشارا في الأوساط الشعبية من حيث هي وسائل للتواصل. وهذا الشكل من المسرح أكثر ارتباطا بالمجال العام. في هذا السياق، يذهب كريستفر بالم إلى أن علاقة المجال العام بالمسرح هي علاقة الداخل والخارج، بين الديناميات الداخلية للتبادل بين الخشبة والصالة، المؤدي والمتفرج، والديناميات الأوسع للنقاش السياسي والاجتماعي خارج بناية المسرح. ولعل أهم ما يميز تجربة "ديالي" هو هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع، الخشبة والصالة. بدا هذا التفاعل قبل العرض على شاكلة استنطاق الجنسانية الأنثوية من خلال ملء الاستمارات وجلسات نقاش مع نساء مغربيات من مختلف الأعمار والمشارب. وبعد العرض الأول مباشرة استمر هذا التفاعل من خلال فتح نقاش بين الخشبة والقاعة، وتم تحويل المسرح إلى منتدى حقيقي لتبادل الآراء حول قضايا حساسة تهم المجتمع المغربي بأسره. وفي العرض الافتتاحي، تدخلت امرأة مسنة وقالت إن هذه هي المشاكل الحقيقية التي واجهتها أثناء تربية بناتها...

كلمة "ديالي" في المسرحية لها أكثر من دلالة، ولا يمكن اختزالها في العضو التناسلي للمرأة بتلك الطريقة الفجة التي تعمدت تبخيس الأبعاد الحقيقية للعمل... فهو بؤرة للخجل والعار بالنسبة للأب،

كما جاء في الصفحة الأولى: "بنتك إيلا جابت شي عيب لهاد الدار، قرطاسة ليها، وقرطاسة ليك، والثالثة ديالي. "وفي مقام آخر، "ديالي" ترمز إلى الجسد الأنثوي المهشم والمغتصب. بعد معاناتها المريرة بفعل الاغتصاب، عبرت الفتاة عن رفضها لاحتقار جسدها: "كنت باغة نغسل، باغة نحيد الجلدة ديالي، اللحم ديالي. نموت."

"لا أحد منا يستطيع أن ينكر أن كلامنا العادي يتضمن على الأقل جرعة يومية من الحديث في الموضوعات التي تناولتها المسرحية موضوع الاستنكار"، يذكرنا عز الدين بوالنيت في السياق نفسه، "وبمفردات وعبارات أكثر غلوا في الابتعاد عن "الحشمة".. ما الجديد يا ترى حين نسمع ذلك فجأة على خشبة المسرح؟"، مع العلم أن للمسرح حرمته وقدسيته؛ كما أن الممثلة نوريا بن إبراهيم، مثلا، نطقت تلك الكلمة فوق خشبة المسرح وليس خارجها... إن فعل سميأة الرمزي تعتبر في حد ذاتها فعلا ثوريا... ف"المهبل" في آخر المطاف هو استعارة ممتدة في الحياة تمثل جسد المرأة. وعادة ما ينظر إليه من حيث هو بؤرة للخجل والعار، عوض كونه منبعا للحياة، ومجمعا للذة والألم في الآن نفسه...فما كان لهذه المسرحية أن تأخذ الحجم الذي أخذته لو كان صاحب العرض رجلا.... "المشكلة إذن تبدأ حين تحاول المرأة الفنانة تناول الكلمة علنا في موضوعات هي حكر على الرجال. وفي اللغط الدائر اليوم حول هذه الأعمال. وصلب المعركة لا يوجد في الأخلاق ولا في انعدام الوازع الفني والجمالي، بل يوجد في حجم الفضاء الذي يحق للمرأة أن تحتله بخصوص الموضوعات الحميمية، داخل المجال العام المسرحي".

مسرحية "ديالي" محاولة جريئة لإماطة اللثام عن عالم الجنسانية الأنثوية في المغرب، وهو عالم مظلم ومليء بمساحات الصمت والطابوهات... اقتحمته ماها سانو ونعيمة زيطان وفريق الأكواريوم بكل جرأة، وأجبرن الجمهور على التجوال في بعض متاهاته. ولعل أهم طابو تم تكسيره في المسرحية، هو الحديث في الجنس، الذي يعتبر "حشومة". و"حشومة"، في دراسة قيمة للباحثة سمية نعمان جسوس تحت عنوان "بلا حشومة: الجنسانية النسائية في المغرب": "قانون يخضع له الجميع. من دون تفكير؛ ذلك لأنه قانون يقنن جميع الأوضاع التي تتفق للمرء في الحياة"(18).

تتشكل المسرحية من حيث البناء من فصلين، وشخوصها نساء مضطهدات، وبدون أسماء علم... يحملن فقط أرقاما... وهذا في حد ذاته ترميز مكثف لحجم الضرر والمعاناة. الفصل الأول مشحون بحرقة البوح، والكشف عن عوالم الجنسانية الأنثوية المحاطة بالخجل، والصمت، والخوف:

المرأة 3: كنسكتو عليك، ماكانسمعوش حسك، حتى للنهار ديال الزواج.

المرأة 1: فالدار مكنهضروش عليك، ويلا سولت، كنتصرفق.

المرأة 2: و كنتضرب بالسمطة.

المرأة 3: نزلي الصاية وانت مالابسة حتى السليب.....

المرأة 2: حشومة.

المرأة 3: حشومة.

المرأة 1: عيب.

المرأة 3: سكتي. (مخطوط مسرحية "ديالي"(ص 1)

وينتهي الفصل بتسمية "المهبل" بالدارجة المغربية الأكثر خشونة وامتعاضا، بعد معاناة الممثلات الثلاث مع الحواجز النفسية واللغوية والاجتماعية... التي تحيط بهذه الكلمة الطابو، والتي لم يتعود المرء أن يسمعها من المرأة المغربية:

المرأة 2: ولكن راها صعيبة، ماكتبغيش تخرج.

المرأة 1: عرفتو علاش؟

المرأتان: علاش؟

المرأة 1: حيت كنظلو نسمعو فالزنقة: "سير الله ينعل [...] ".

المرأة 3: حيت ولا معيورة، كيسبو شرف الوليدة. (ص 5)

بعد معاناة مع مظاهر الخجل و"الحشومة" المحيطة بعوالم الجنسانية الأنثوية، وكأننا إزاء علاج جماعي، تنطق الكلمة الصعبة في نهاية الفصل منذرة باستعادة اللفظ والجرأة في استعمال اللغة.

وينقلنا الفصل الثاني إلى صلب معاناة المرأة من خلال ثلاث شهادات أليمة: الأولى هي قصة شابة اغتصبت من طرف عصابة طوال الليل في مقبرة مهجورة، وهي في طريقها إلى البيت بعد يوم شاق في أحد المعامل:

المرأة 2: ريحة الطبلة ديال الحديد مصدية، الهضرة اللي كانو كيكولو لي كانت كتقطع في النفس، الحكرة، الشد ديال اليد باش جريني من الدرة، ومن موراها جريني من شعري، بغيت ننسى كلشي، بغيت ندفن كلشي، حتى من الشوفة ديال الوليدة منين عرفات اللي وقع.

المرأة 1: مللي رماني من فوق الطبلة، تلاحو علي كاملين، عقلت غير على المخدة منين تحطات على وجهي، كنت كندابز غير باش نتنفس، وهو ما، كل واحد فين كان تالف، اللي جار لي رجلي، اللي شاد لي بزولتي، وأنا كندابز غير مع المخدة باش نتنفس (ص 6).

أما الثانية فتحكي قصة معاناة زوجة مع زوجها الذي اغتصبها ليلة الزفاف محدثا فجوة عميقة بينه وبينها منذ الليلة الأولى:

المرأة 3: باسني مرة وحدة، هي نهار الزواج، باسني قدام الكاميرا وقدام كلشي، باسني فجبهتي فحايلا مو، كنت فرحانة، صافي تزوجت، دارنا لقاولي راجل. النهار ديال العرس كاليا ماتخافيش، اليوما ماغنديرو والو كنت فرحانة [...]

المرأة 2: "من بعد؟ راني خرجت ليك الصداق كالاك من بعد، دابا دابا"....الوقيتة اللي كان كيفورصي علي وشد لي فمي، كانت اختو كدق فالباب: "إيوا: عزبة ولا ماشي عزبة؟" (ص7).

والثالثة هي قصة فتاة قاصر فقدت بكارتها جراء تجربة غرامية غير محسوبة العواقب، وتركت تواجه مصيرا مجهولا وسط قسوة نظرة الأسرة، والمجتمع: "مشيت للمراجعة، ودخلت للطواليط، كان الدم كيسيل مع البولة، أنا باردة، وبقيت باردة." (ص7).

خلاصة أولية: إننا نعيش في ظل مجتمع مفتوح يستقبل كل شيء ... ومن المؤكد أننا لن نعود بعد الحراك لعصر كانت الدولة تسيطر فيه على كل بنيات التفكير، بما فيها المجال العام. نعيش اليوم حراكا من نوع آخر، يرتبط أساسا بمواجهة تراكم الرقابات التي تسيج متخيلنا الجمعي. وما الرقابة على عوالم الأنثى التي حولتها إلى بؤر الخجل والخوف إلا جانب من هذه المواجهة. والحراك لا يزال مستمرا...

هوامش

1–حركة احتلوا (احتجاجات احتلوا) هي حركة عالمية، بدأت بحركة احتلوا وول ستريت في مدينة نيويورك الأمريكية في17 سبتمبر2011، ثم تحوّلت إلى حركة عالمية في15 أكتوبر 2011.

– 2 Augusto Boal, in *Performance Studies: An Introduction*, by Richard Schechner (London & N. Y.: Rutledge: 2002) p. II.

3–يستوعب مفهوم 'الأدائية' Performativity مفاهيم أخرى من قبيل تنفيذ وتحقيق فعل ما. وهذا الفهم بدوره استيعاب للخلاصات التركيبية التي وصلت إليها الفيلسوفة الأمريكية جوديث بتلر Judith Butler، التي تقول في هذا السياق: "تفعل أفعال الكلام الإنجازية performative utterancesما تقوله في لحظة النطق بها. فهي لا تعد أفعالا عُرفية فحسب، بل تعد أفعالا 'شعائرية' أيضا كما عبر عن ذلك أوستين (Austin).

Judith Butler (1997) Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, p. 3

4–طارق الطيب محمد البوعزيزي (1984– 2011)، مواطن تونسي قام يوم الجمعة 17 دسمبر 2010 بإضرام النار في نفسه أمام مقر ولاية سيدي بوزيد، احتجاجاً على مصادرة السلطات البلدية لعربة الخضر، مصدر رزقه.

5– محمد سمير الخطيب، "مشهدية ميدان التحرير الجسد والمكان والسلطة"، ورقة قدمت في ندوة "فرجة التحولات ، طنجة 2012.

6–فيلار بقلمه، أڤينيون 1991.

7–رغم القيمة العلمية الكبرى لقياس الغائب على الشاهد من حيث هو أحد أهم مناهج الاستدلال عند المعتزلة، فقد أوقع الفكر الاعتزالي في متاهات تشبيه الذات الإلهية بمخلوقاته الفانية.

8–جمانة حداد، هكذا قتلت شهرزاد (اعترافات امرأة عربية غاضبة)، دار الساقي، 2012، ص. 105.

9–الغدامي، ص. 8.

10– – panoptic gaze: وهي المراقبة غير العنيفة من فوق، وفق المنظور الفوكوي؛ حيث يتم عبرها استبطان كل قوانين النظام الاجتماعي القائم في أفق إنتاج الأجساد الطيعة Docile Bodies

11– Sue Ellen Case, *Feminism and Theatre* (London: Macmillan), 1988) p. 16.S

12- Phallus: يرمز إلى بناءات ثقافية مؤسسة على رمزية العضو الجنسي الذكوري. Hegemony: الريادة على المستوى الفكري والهيمنة على المستوى السياسي والاقتصادي وفق الفيلسوف الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي: Phallic Hegemony: الريادة والهيمنة القضيبية.

13-المرجع نفسه، ص. 33. 14-جمانة حداد، هكذا قتلت شهرزاد، ص. 102. 15-المرجع نفسه، 118.

16-جدير بالتذكير هنا بأن كريستيفا انطلقت -في مقاربتها البسيكو-لسانية الموسومة semanalysis - من تجاوز تصنيف جاك لاكان بخصوص المتخيل والرمزي، مقترحة تصنيفا آخر: السيميائي والرمزي. والرمزي، كما هو مفصح عنه في phenotext، يتعايش بشكل حتمي مع السيميائي genotext، ضمن كل السيرورات الدلالية.

18-في ذات السياق، وحسب دراسة لجمعية إنصاف، بلغ عدد الأمهات العازبات بالمغرب سنة 2009 حوالي 27200... أغلبهن من الفتيات الشابات ضحايا الاغتصاب والجهل والغواية... يقابلن بالرفض من طرف العائلة والمجتمع...

19-سمية نعمان جسوس، بلا حشومة: الجنسانية النسائية في المغرب (ترجمة عبد الرحيم حزل)، المركز الثقافي العربي، 2003، ص. 9.

صدر حديثا