تمثيلاتُ التهميشِ الاجتماعيِّ في مسرحِ تشيخوفَ ونعمانَ عاشورَ

مقاربة ما بعد كولونيالية

إعداد

ابتسام سيد أحمد حسن أبو رزق

مدرس – قسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة بنها

drebtsamsayed@gmail.com

الملخص:

يتناولُ هذا البحثُ قضيَّةَ التهميشِ الاجتماعيّ بوصفِها ظاهرةً إنسانيَّةً بنيويَّةً تتجلَّى في الأدبِ المسرحيّ من خلالِ دراستينِ تطبيقيتينِ على مسرحيَّتينِ من بيئتَينِ ثقافيَّتينِ مختلفتَينِ، هما: "بُستانُ الكرزِ" لأنطون تشيخوف، و"عائلةُ الدوغري" لنعمان عاشور.

وقد هدفَ البحثُ إلى الكشفِ عن تمثُّلاتِ التهميش في كلٍّ من النصَّينِ، وتحليلِ الأبعادِ النفسيَّةِ والاجتماعيَّةِ التي أحاطتْ بهذه الشخصيَّاتِ المهمَّشَةِ، مع بيانِ طبيعةِ التحوُّلاتِ التي عصفتْ بالأسرةِ والطبقةِ في كلِّ مسرحيَّةٍ.

ففي مسرحيَّةِ "بُستانِ الكرزِ"، تتجسَّدُ أزمةُ التهميشِ في انهيارِ الطبقةِ الأرستقراطيَّةِ الروسيَّةِ وصعودِ الطبقاتِ العاملةِ، حيثُ تبرزُ الشخصيَّاتُ الأرستقراطيَّةُ في حالةٍ من الإنكارِ والتعلُّقِ بالماضي، بينما يصعدُ الهامشُ ليحتلَّ المركزَ. أمَّا في مسرحيَّةِ "عائلةِ الدوغري"، فإنَّ التهميشَ يطالُ الطبقةَ المتوسِّطةَ المصريَّةَ التي تعاني من التفكُّكِ والانهيارِ بعدَ تراجعِ السلطةِ الأبويَّةِ، ويتعمَّقُ التهميشُ ليشملَ الأصواتَ النسائيَّةَ مثلَ شخصيَّةِ "كريمةَ" التي تمثِّلُ الأنثى المقموعةَ، والأصواتَ الذكوريَّةَ مثلَ شخصيَّةِ "أحمدَ" التي تعكسُ تراجعَ السلطةِ الذكوريَّةِ داخلَ الأسرةِ، إضافةً إلى شخصيَّةِ "علي الطوَّافِ" التي تجسِّدُ صوتَ الشعبِ المهمَّشِ الذي يحملُ الجميعَ ولا ينالُ شيئًا.

وقد أبرزَ البحثُ أنَّ التهميشَ لا يقفُ عندَ حدودِ الطبقةِ الفقيرةِ فحسبُ، بل يتسلَّلُ إلى كافَّةِ الطبقاتِ الاجتماعيَّةِ، ويتَّخذُ صورًا متعدِّدةً من التهميشِ النفسيّ والاجتماعيّ والنوعيّ، مشيرًا إلى أنه فعل اجتماعي وسلوك من الإقصاء، قد يتجسد في خطاب أو لا ، أي أنه ظاهرة اجتماعية في إطار حركة البشرية من الفعل ورد الفعل وهو أثر للاختلاف والتباين الطبقي والمعرفي.

الكلمات المفتاحية:

التمثيل، التهميش ، ما بعد الكولونيالية، تشيخوف، نعمان عاشور

Abstract:

This study examines the issue of social marginalization as a structural human phenomenon manifested in dramatic literature, through a comparative application to two plays stemming from distinct cultural milieus: The Cherry Orchard by Anton Chekhov and The Dugri Family by Noʾman Ashour.

The research seeks to uncover the various representations of marginalization in both texts, analyzing the psychological and social dimensions surrounding marginalized characters, while elucidating the transformative forces that reshaped both family and class structures within each play.

In Chekhov's The Cherry Orchard, the crisis of marginalization is embodied in the decline of the Russian aristocracy and the simultaneous rise of the working classes. The aristocratic characters are portrayed in a state of denial and nostalgia for the past, whereas the marginalized ascend to occupy the center. In contrast, Ashour's The Dugri Family depicts the marginalization of the Egyptian middle class, fractured and destabilized in the wake of the erosion of patriarchal authority. Here, marginalization extends to encompass female voices, such as Karima, who epitomizes the oppressed woman; male voices, such as Ahmed, reflecting the waning of masculine authority within the family; and the figure of ʿAli al-Ṭawwāf, who symbolizes the silenced voice of the people—burdened with carrying others while reaping no reward.

The findings of the study demonstrate that marginalization is not confined to the lower classes but permeates all social strata, manifesting in multiple forms—psychological, social, and gendered. It further underscores that marginalization is a social practice of exclusion, which may or may not be articulated discursively. Rather, it constitutes a socio-historical

phenomenon within the broader dynamics of human action and reaction, ultimately rooted in class-based and epistemological disparities.

Keywords:

Representation; Marginalization; Postcolonialism; Chekhov; Noʾman Ashour

المقدمة

يعمل المسرح على تحريك الساكنِ، وإحداث حالةٍ مغايرةٍ في حياة الناس الخاضعين للقمع والسلطة، وقد يتبع في ذلك الرمزَ أو السخريةَ، أو توظيف التراثِ، مع إحداث إسقاطاتٍ على الزمن الحاضر.

والمسرح الهادف هو الذي ينفذ إلى الشارعِ، ويتحرى نبض الجماهيرِ الشعبيةِ، ويحولها إلى مرآةٍ صارخةٍ، تتراءى على الخشبة لتُسلَّط عليها الأضواء الكاشفة؛ من أجل الملاحظة الثاقبةِ، والنقد اللاذعِ، والمناقشة الثريةِ، في أفق البحث عن مخرجٍ لأزمةٍ قد تطول كلما تمكن الخوف من الإنسان، وغزا الصمت الأماكن القصيةِ المعتمةِ.

يُعَدُّ أنطون تشيخوفAnton Chekhov (1860 - 1904) أحد أبرز كتاب المسرح الروسي، بينما ينتمي نعمان عاشور(1918 - 1987) إلى المسرح المصري الحديث، وكلاهما ترك أثرًا بارزًا في الأدب والمسرح، لكنهما ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين وتاريخين منفصلين. لا توجد صلة التقاءٍ مباشرةٍ بينهما، لكن يمكن أن نجد أوجه تشابهٍ في طبيعة أعمالهما، وتمثيلهما للحياة اليومية للشخصيات، وتعقب المشاعر الإنسانية المعقدةَ؛ مما يؤكد ضرورة قراءة أحدهما في ضوء الآخر، وفعل القراءة يقتضي تتبع اللاحق للسابقِ. وقد صرح نعمان عاشور قائلًا: "وهكذا جاء تذوُّقي لإبسن، وفهمي لتشيخوف، وهَيَامي ببرنارد شو على مدار العامين التاليين في كلية الآداب مؤسَّسًا على معرفةٍ مبدئيةٍ لا بأس بها في فن الدراما" [1].

يتناول هذا البحث حضور التهميش في المسرح الواقعي بوصفه مؤشِّرًا لتحولاتٍ في البنية الاجتماعية، من خلال دراسةٍ مقارنةٍ بين مسرحيتين بارزتين: "بستان الكرز" لأنطون تشيخوف، و"عائلة الدوغري" لنعمان عاشور. ويهدف إلى الكشف عن طبيعة تمثيل التهميش في النصين، وما يعكسه من رؤى فكريةٍ ونقديةٍ تجاه السلطة الطبقية والاجتماعية. والمحاكاة هي الوسيط بين التجربتين، ولا تعدو أن تكون نوعًا من اقتباسٍ لعنصرٍ أو أكثر من النص الأصلي، أو أن تكون أشد قربًا من الأصل وأكثر التصاقًا به، فتكون إعدادًا للنص نفسه[2].

---

[1]) نعمان عاشور: المسرح حياتي، القاهرة للثقافة العربية، القاهرة، 1975، ص53.

[2]) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، جامعة الإسكندرية، كلية

ومن الدو افع التي حفَّزت الباحث إلى اختيار"تمثيلات التهميش في المسرح" ليكون موضوعًا للدراسةِ:

أولًا: أن المسرح، متمركزًا في خشبته، هو المجال الوحيد الذي يستطيع أن يجعل القارئ في حالة وعيٍ تامٍّ بما يُجسَّد.

ثانيًا: أن دراسة الهامش عبر التجربتين تتوازى من حيث المضمون، فكلاهما يعيد بناء المقهور والمقموع، المتجسد في: المرأة، والخدم، والفلاحين، والطبقة المتوسطةِ.

ثالثًا: ندرة دراساتٍ تناولت هذا الاتجاه تحديدًا عبر التجربتين.

تتماس تجربة أنطون تشيخوف ونعمان عاشور في اهتمامهما بالمهمَّشين، كلٌّ في سياقه التاريخي والثقافي. ولكن كيف مثَّل كلٌّ منهما هذا المهمَّش؟ وهل اتخذ دوره رمزًا للتغيير أم علامةً على فشلٍ جماعيّ؟

<u>ويهدف البحث إلى عدة أمورٍ منها:</u>

1- تحليل حضور التهميشِ، وتمثيلِه دراميًّا في النصَّيْنِ.

2- تفكيك بنية النصين؛ عبر إعادة إنتاج صوت الهامش.

3- إبراز الوظيفة النقديّة للمسرحِ الو اقعيّ في تفكيكِ التر اتبِ الاجتماعيّ.

<u>منهج البحث:</u>

يتبنى البحث نظرية ما بعد الكولونيالية بوصفها حقلًا وثيق الصلة بالأنثروبولوجيا في مقاربة النصين، مع التبئير على عقلنةٍ إنسانويةٍ من أجل إعادة إنتاج هامشيةٍ للآخر. فالإنسان الغربي خاصةً، وكل الأنسنة عامةً، يعيد اكتشاف ذاته عبر الآخر المستضعف، وهذا لا يتأتى عبر و اقعٍ أو منظور بيئويٍ مباشرةً، بل حسب سياقٍ لغويٍ يستدعي امتثال جدليةٍ تفكيكيةٍ قائمةٍ على كشف المتناقضات.

<u>خطة البحث:</u>

اقتضت طبيعة الموضوع تقسيم البحث إلى مبحثين، يسبقها تمهيد يتناول فيه الباحث مصطلح "التمثيل" وتجلياته في المسرح، ثم يليها:

المبحث الأول: التهميش وعلاقته بنظرية ما بعد الكولونيالية..

الآداب، ط2، 1993، ص44.

المبحث الثاني: من النشــأة إلى التهميش: تمثيلاتُ التهميشِ الاجتماعيّ في بســتان الكرز وعائلة الدوغري.

ويُختَتَم البحث بأهم نتائجٍ، ثم قائمةٍ للمصادر والمراجع.

تمهيد

مفهوم التمثيل (Representations

المفهوم اللغوي

عند العودة إلى الأصول الغربية-عند أرسطو- لهذا المصطلح، والمقابل العربي لها، يصعب تحديد مدلول فريد له، لاشتراكه بين التمثيل بما هو فن درامي سينمائي، والتمثيل بما هو فعل أدبي يتوسط الأدب والواقع.

ينتج عن هذا اعتمادنا للأصل اللغوي، نابعًا من المعاجم العربية، فنجد ابن منظور يجرده إلى " م ث ل" الذي يدل على التسوية بين شيئن، يقال، هذا مِثْلُه ومَثَلُه، كما يقال شبيهُهُ وشبَهه، فإذا قيل :هو مِثْلُه على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل : هو مَثلُهُ في كذا وكذا فهو مساو له في وجهة دون وجهة، والمثلُ والمثيل كالمثل، والجمع أمثال ، وتمثل فلان بالشيء ضربه مثلًا [1].

وهي في القاموس المحيط تدل على التشبيه، ومثل له مثيلًا: صوره له حتى كأنه ينظر إليه [2].

التمثيل اصطلاحًا:

يتفاعل مصطح "التمثيل" مع مختلف الآداب والفنون، والأجناس الأدبية خاصة المسرح،"ولذا فإن المسرح يعتبر نقطة تقاطع عدة ميادين، فهو ينتمي إلى الأدب من خلال أعماله الدرامية، وإلى الفرجة من خلال تقنيات التمثيل والإخراج، وإلى التاريخ من خلال

[1])ابن منظور: لسان العرب، (م ث ل)، دار صادر، بيروت، ج1، ص611.

[2])الفيروزآبادي: القاموس المحيط، باب اللام، فصل الميم.

الطقوس والتقاليد"[1]. وإذا توقفنا عند الجذور الأولى له نجده يتوازى مع ما مصطلح"المحاكاة" ، وسرعان ما أصبح يعبر عن ذلك بالرقص والتمثيل.

بدأ التمثيل عند الإغريق على شكل رقصات وحركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس والاحتفالات الدينية، وفي هذه الطقوس والممارسات الحركية التي يصاحبها بعض التراتيل؛ تتبدى ملامح التمثيل الأولى، ففي المهرجانات والطقوس " يتحرر الناس من مقاييس، المكانة والمرتبة والسن، والوضع المالي ويتصلون مع بعضهما البعض، ويشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال"[2]. وامتد جذوره أيضًا إلى الموروث البلاغي، فأتى مرادفًا للتشبيه عن البلاغيين العرب، فهذا عبد القاهر الجرجاني صاحب الفضل في العناية بالمفهوم البلاغي للتمثيل، فجاء الحديث عن التشبيه عبر ضربين من حيث الإبانة والموضوع، ثم من حيث التأويل والمباشرة، فالأول : أن يكون التشبيه من جهةٍ أمرًا بينًا لا يحتاج التأول لإدراكه، ومثل على ذلك تشبيه الشيء بالشي من جهة الصورة بالشكل، أما الضرب الثاني : فقد خصه الجرجاني باسم التمثيل، وهو ما يحتاج التأول لإدراك الشبه فيه، ومثل ذلك:"هذه حجة كالشمس في الظهور"[3]. ويعني مفهوم التمثيل كما خطه الجاميكي ستيورات هول "الوسيلة التي من خلالها يُنتج الأفراد والمجتمعات المعاني عبر اللغة والرمز" [4]. فالمعاني لا توجد مسبقًا خارج اللغة، بل تُنتَج من خلالها. فهو يتبنى الإرث البنيوي الذي تبلور مع دي سوسير، حيث تتكون اللغة من علامات (Signs) ترتبط بعناصر دالة (دال/مدلول)، لا بقيمٍ جوهريةٍ مستقلةٍ" [5]. وذلك وفق النظام الاجتماعي الذي تنخرط فيه اللغة، فتأتي وثيقةَ الصلة بكينونته. فخروج العقل نفسه من تحت سلطان إنتاجاتٍ، وإعادة رؤيته للماحدث الفكري بعين الماحدث

[1])محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص1.

[2])صالح سعد: الأنا –الآخر، إزدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد274، الكويت، 2001، ص80.

[3])أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني:أسرار البلاغة،، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991،ط1، ص76،77.

[4]) Hall, Stuart.(1997) . Representaion: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage/Open University.P.15

[5]) Ibid: .P.16,17.

الكينوني؛ من أجل ترسيخ بنيان الإنسان المتناهي، وانسلاخ ولادة الفرد من سلطة الذات.

وتحت وطأة ذلك "فإن الآخر تُتاح له من جديد أن يكتشف بطولةَ الضحية التي كان يُمثِّلها دون أن يدري" [1]. وذلك عبر اللغة، فهي - كما يُشرِّحها فوكو- ليست نسقًا اعتباطيًّا، ولكنها موضوعة في العالم وهي تشكل جزءًا منه، لأن الموجودات أو الأشياء تُجلي لغزها وتُخفيه باعتبارها لغة؛ ولأن الكلمات تقدم نفسها للناس كأشياءَ يتوجب فكُّ رموزِها. "إن الاستعارةَ الكبرى للكتاب الذي نفتحه، أو الذي نُهجِّيه، والذي نقرأه لمعرفة الطبيعة، ليست سوى المظهر المرئي لتحويلٍ آخرَ، أشد عمقًا بكثير، يُرغم اللغة على أن تُقيم من جهةِ العالم، بين النباتات والأعشاب والأحجار والحيوانات" [2]. فالموضوع في فضائه الخارجي واحد، لا يتعدد ولا يتحين إلا بتعدد الذوات المبدعة، أو تعدد الذات الواحدة له [3] . ووفقًا للمنظور الثقافي والنقدي الذي صاغه هول (Stuart Hall)، فإن عملية التمثيل تتأثر بالبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة بها. فالثقافة لا تُعرِّف فقط "ما يُمثَّل"، بل "كيف يُمثَّل"، ومن يملك حق التمثيل، ومن يُقصى أو يُهمَّش من التمثيل [4]. فالتمثيل لا يترك مساحةً للفعلية الذهنية، بل يتموضع مكانها لاستعادة الأشياء مباشرةً عبر حضورها المباشر [5]. فهو أبعدُ مرتبةٍ في التجريد، الذي يعطي مساحةً لإعمال الذهن، عبر تعدد القراء واختلاف رؤاهم. وهذا ما يحدث في المسرح، إذ يقوم على شيأنة الفكرة وليس فَكرنة الشيء. فهو المسئول عن تشكيل صورة الأنا والآخر، فأن تمثل بالمعنى المسرحي يعني أن تتقمص الدور وتتصدر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين [6].

---

[1])ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، مرجع سابق، ص17.

[2]) ميشال فوكو: الكلمات والأشياء: ص52.

[3])محمد عبد الله الخولي: التمثيل العري للموضوع عند محمود درويش(دراسة سيميو-تواصلية)، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2025، ص16.

4)) Hall, Stuart.(1997) . Representaion: P.25.

[5]) ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاوع صفدي، وسالم يفوت وغيرهما ،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص12.

[6]) نادر كاظم: تمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص16.

فهو كما حدده ميشال فوكو:" نوع من الاستغناء عن الشيء بصورته"[1]. فالآخر المغلوب يستطيع أن يرى نفسه من خلال ما تجود به عليه تمثيلات الثقافة.

وفي المسرح يكون التمثيل أكثر تعقيدًا، إذ يتشابك بين الكلمة (النص)، والجسد (الأداء)، والفضاء (الديكور والإضاءة)، مما يجعل المسرحية بنيةً دلاليةً متكاملةً تنتج المعنى. وتختلف التمثيلات بحسب السياق التاريخي والاجتماعي للنص، بل بحسب كيفية بناء هذه الشخصية، وموقعها في شبكة العلاقات، ومنظور المؤلف تجاهها، ونوع الخطاب الذي تُدمَج فيه. وقِوام دعائم العمل الدرامي اللغة.

فالتمثيل إذن ليس مجرد أداةٍ سياسيةٍ يُعاد من خلالها إنتاج السلطة والسيطرة. ولهذا فإن كل عملية تمثيل تتضمن في جوهرها سؤالًا حول: من يملك حق الكلام؟ من يُمثِّل؟ كيف؟ ولمصلحة من؟

وعبر هذا السياق، تتماثل رؤية هول مع ميشال فوكو للخطاب، حيث يقول: "من يتكلم؟ مَن من مجموع الأفراد المتكلمين، له الحق في أن يمتلك هذا النوع من اللغة؟ من مالكها؟ من يُفوض إليه هذا المالك حق التصرف فيها؟ وممن يتلقى المالك، إن لم نقل ضمانةَ الحقيقة؟ وما وضع الأفراد قانونًا أو عرفًا أو شرعًا أو بصورةٍ اعتباطيةٍ؟" [2].

ويطرح هذا البحث مفهوم "التمثيل" بوصفه أداةً تحليليةً تُستخدم لتفكيك الطريقة التي يُعاد بها بناء صورة المهمش داخل النصوص المسرحية، وتحديد ما إذا كانت هذه التمثيلات تحرريةً تعيد للمهمش صوته وفاعليته، أم أنها مجرد إعادة إنتاجٍ للصمت أو التهميش داخل بنيةٍ رمزيةٍ مشفرةٍ.

[1])السابق نفسه: ص450.

[2])ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1987، ص48.

الجَانبُ التَّطبِيقيُّ

التهميش وعلاقته بنظرية ما بعد الكولونيالية

التهميش لغة:

ورد في لسان العرب تحت مادة "همش" ما يلي: "همش: الهمشة الكلام والحركة. همَش وهمِش القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامَشوا، وامرأةٌ همشَى الحديثَ بالتحريك: تُكثر الكلام وتُجلِّب، والهَمِشُ: السريعُ العمل بأصابعه. والهمش: العضّ، وقيل هو سرعة الأكل. وقال أبو منصور: الذي قاله الليث في الهَمش أنه العض غير صحيح، وصوابه الهمْسُ، بالسين فصحّفه. قال: وأخبرني المنذري عن أبي الهيثم أنه قال: إذا مضغ الرجل الطعام وفوه متضمٌّ قيل: همش يهمِش همشًا... ويقال للناس إذا كثروا بمكان، فأقبلوا وأدبروا واختلطوا: رأيتهم يهتمِشون ولهم همشةٌ... والهمش كثرة الكلام والخَطَل في غير صواب" [1].

وهناك من رأى أنه يعني العزل، أو الإقصاء، أو عدم الشمول "همش الرجل همشًا: أكثر الكلام في غير صواب. وفلان يعيش على الهامش: لا يشارك في الأمور العامة" [2].

وهكذا درج في علم الاجتماع، فجاء متواشجًا مع عدة مصطلحات منها: الاستبعاد، والانعزال في أحياء مغلقة أو شبه مغلقة، والطبقات الدنيا[3]. والإنسان

[1]) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000، المجلد السادس، ص365.

[2])المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مادة(همش).

[3]) جون هيلز وآخرون: الاستبعاد الاجتماعي، ترجمة: محمد الجوهري، ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 344، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، ص26.

المهمش أو المستبعد هو الذي لا يشارك في الأنشطة الأساسية للمجتمع الذي يعيش فيه[1].

التهميش اصطلاحًا:

صيغ هذا المصطلح على شكلين: أحدهما يعود إلى اللغة الإنجليزية وهو "الأدب الهامشي" (Litterature Marginale)، والآخر يعود إلى الفرنسية (Paralitterature)، ولكن ما استمر هو المصطلح الإنجليزي. ويعرفه دانيال فوندناش (Daniel Fondaneche) بأنه: "مجموع الإبداعات غير المصنفة في خانة الأدب الرسمي، وهي تلك المتعلقة بالمغامرات وبالعجائبية وبالروايات السيكولوجية والأيقونية والتاريخية"[2].

وقد حدد حسن بحراوي مدارك أدب الهامش قائلًا: "أدب الهامش هو كل أدب يُنتج خارج المؤسسة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية. وهو بذلك يقع بعيدًا عن الرعاية والاحتضان، بل ويُجرى العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تُسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها... ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف عن التفكير، ويخترق التابوهات الاقتصادية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور، ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه" [3]وبذلك فإن كل خروجٍ عن المألوف، يتحدى سلطة الكتابة، يعد أدبًا هامشيًا.

يمثل المهمشون في الأدب والمسرح فئة رمزية تكشف الخلل الاجتماعي وتضيء زوايا الظل في البنية الطبقية والثقافية. وفي المسرح لا يقتصر حضور المهمش على كونه شخصية ثانوية، بل يمكن أن يتحول إلى مرآة لفضح السائد، أو حافز لتحوُّل الدراما نحو خطاب مضاد.

لذلك فإن هذا المصطلح يشير إلى الأفراد أو الجماعات الذين جُرِّدوا من مراكز القوة أو التأثير في البنية الاجتماعية، وتم إقصاؤهم إلى هامش الحياة الاقتصادية أو

[1]) السابق نفسه: ص70.

2) **Alain Michel Boyer. Frontieres du seuil. Paeis. 1995. P57.**

[3])حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة، العدد 18، 2002، ص10، 9.

السياسية أو الثقافية. ويشمل ذلك العمال، والنساء، والأقليات، والفقراء، وغيرهم من الفئات التي لم تُمنح الاعتراف الكامل أو التمثيل العادل في الخطاب العام.

وقد تجلى ظهوره بقوة مع الدراسات الثقافية ونظريات ما بعد الاستعمار، حيث يُنظر إلى المهمش بوصفه الآخر المغيّب، الذي غالبًا ما يُستخدم بوصفه خلفية تُبرز مركزية الطبقات الحاكمة أو النخبة. وفي المسرح الواقعي خاصة، تحوّل المهمش إلى شخصية درامية قادرة على التعبير عن الصراع الطبقي والاجتماعي، ليس فقط كونه ضحية، بل أيضًا كونه حاملًا للوعي ومشروعًا للمقاومة.

ويندرج أدب الهامش ضمن نظريات ما بعد الاستعمار، وتفكيك المركزية الغربية، بل ومحاربة سياسات التغريب والتدجين والاستعلاء التي ينهجها الغرب في التعامل مع الشرق. ومن ثم، ركز مبدعو ما بعد الحداثة عليها؛ لفضح الهيمنة الغربية، وتعرية مرتكزاتها السياسية والإيديولوجية.

نظرية ما بعد الكولونيالية وقضايا التهميش:

تحت ظل الأنا والآخر، تنوء نظرية ما بعد الاستعمار، ذات الصلة بالمقاربات النقدية في الأدب المقارن، التي تكشف علاقة الهيمنة بين الثقافة الأوروبية والثقافات الأخرى. لذلك، فإن حقيقة أن الأدب المقارن ظهر بوصفه فرعًا معرفيًا متميزًا خلال العصر الإمبريالي ليست منفصلة عن إنهاء الاستعمار[1].والأنثروبولوجيا هي الفرع الحاضن لذلك المصطلح، "فالأنتروبولوجي الغربي حين يدرس الإنسان الآخر، ليس ذلك من أجل أن يكتشفه في اختلافه الحقيقي، في مغايرته الخام، في انزياحه الخاص، وإنما يدرسه ليؤكد فيه كل ما يثبت ويعيد إنتاج مركزيته" [2].وتتقاطع نظريات ما بعد الاستعمار مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة، وذلك بوصفه هو الآخر واقعًا تحت مظلة الفكر ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. ويتضح ذلك من خلال دراسة الباحثين في حقل الخطاب الاستعماري؛ فقد جاء هومي بهابها من

[1]) سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريوفيلانويفا: تقديم الأدب المقارن، ترجمة فؤاد عبد المطلب، ضمن سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2017، ص93.

[2]) ميشال فوكو: الكلمات والأشياء، مرجع سابق، ص7.

وجهة التحليل النفسي، بينما جاءت تشاندرا موهانتي من ناحية المنهج النسوي، وركزت جاياتري تشاكر افورتي سبيفاك على التقويض، وكانت تلك التوجهات محط الاهتمام لا الانحصار [1].

وقد حولت نظريات ما بعد الاستعمار نمط المقارنة التقليدية، من تتبع الصلات بين الآداب إلى [2].

1- مقارنة خطاباتٍ مختلفةٍ ولكن موضوعاتٍ مشتركةٍ.
2- مقارنة خطاباتٍ مختلفةٍ ولكن حالة لغةٍ مشتركةٍ.
3- إبراز المقارنة عبر الترجمة.

ترفض نظرية ما بعد الكولونيالية الصياغة الغربية للأدب، وتسعى إلى الاختلاف والاحتفاء بهويةٍ إنسانيةٍ واسعةٍ تتلاقى فيها جميع الثقافات، أو ما اصطلح عليه "إدوارد سعيد" في الاستشراق بـ"الهجنة"، التي تعني رفض الهوية النقية التي ادعاها الغرب والتي اصطنعها من أجل هرولة الثقافات الأخرى لتبنيها.

فالتهميش يقف عند حواجز التمييز والفرز، ويركز زو ايا الكاميرا عليها. وقد كانت في القرن التاسع عشر تتمثل في التالي: النفس باعتبارها مجموعة من الملكات التراتبية أو المتجاورة أو المتداخلة نسبيًّا، والجسد كونه كتلة من الأعضاء ترتبط فيما بينها بروابط التبعية والإيصال؛ وحياة الأفراد وتاريخهم بتسلسلٍ وتتابعٍ متعاقب المراحل ومتشابك المعالم، ومجموعة من النشاطات الممكنة، والتكرارات الدورية، وشبكة من الترابطات العصبية النفسية تتخذ صورة منظومة من الإسقاطات المتبادلة وحقل سببية دائرية [3].

يُعد التهميش من أمثل الموضوعات التي تناولها المسرح بوصفه مرآة للمجتمع، ووسيطًا جماليًا يكشف مكامن الخلل في البنية الاجتماعية والسياسية، ويتمظهر ذلك

[1]) ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص159.

[2]) سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريوفيلانويفا: تقديم الأدب المقارن، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص95.

[3]) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص41.

في عدة أشكال، منها ما يكون: اجتماعيًا، أو ثقافيًا، أو سياسيًا، أو وجوديًا، وتتغاير طرق تمثيله تبعًا للسياق التاريخي والثقافي الذي تنتمي إليه التجربة المسرحية.

في هذا السياق، نستحضر المسرح الروسي والمصري، بوصفهما مرجعًا للأطر السياسية المتشابهة التي تمر بها المجتمعات على اختلاف أعراقها. فعند تثبيت الكاميرا عند المسرح الروسي، نجده نتاجًا لتحولات طبقية كبرى، واختلال في البنية الأرستقراطية التقليدية، لا سيما في مسرح أنطون تشيخوف، حيث تغدو الشخصيات ضحية صمتها وهامشيتها الوجودية.

أما في المسرح المصري، فيرتبط التهميش غالبًا بالواقع الاجتماعي والسياسي، ويتجلى في مسرحيات تناولت المهمشين في الريف، والعشوائيات، والطبقات الدنيا، كما في أعمال نعمان عاشور، وسعد الدين وهبة، وناجي عبدالله، والفريد فرج، وغيرهم.

الرواد:

يُعَدُّ إدوارد سعيد، وغاتري سبيفاك، وهومي ك. بابا الثالوثَ المقدَّسَ لهذه النظرية، لكونهم هاجروا من بلاد الهامش إلى بلاد المركز، حيث قاموا في هذه البلاد الجديدة الغربية بالاختفاء بالهجنة في عالمٍ جديدٍ أرادوا البحثَ عن صورتهم بدلًا من ثقافتهم الوطنية.

وقد مَهَّد إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" لنظرية النقد الثقافي، ونقد الاستعمار، وما بعده، وما خلَّفه من آثارٍ سلبيَّةٍ في دول العالم الثالث؛ إذ انتشرت الدراسات التي تناقش المواقف الثقافية الكامنة في نظرة أبناء هذه البلدان إلى ذواتهم، وهي نظرةٌ دونيَّةٌ. ومن ناحية أخرى، ساعد النقد الثقافي على ظهور نظريات النقد النسوي، التي تقوم على ضرورة إعادة النظر في صورة المرأة[1].وبذلك تجاوزت منهجياتُ ما بعد الاستعمار هَرَمِيَّةَ العلاقة بين الأنا والآخر؛ مما نتج عنه إزالةُ كلِّ الحواجز القائمة بين الدول المستعمِرة والمستعمَرة، واصطبغ الأدبُ بتلك الصبغةِ، فأصبحت كلُّ القضايا المتشابهة بين دول العالم موضعَ نظرٍ، يُسحَبُ الخيطُ منها لا لنقف عند الحدودِ الفاصلةِ، بل لنشخِّصَ العِلَّةَ الظاهرةَ بين العوالم المختلفة. ومنه يحدث الاندماجُ والانصهارُ بين الأنا والآخر.

[1])إدوارد سعيد: الاستشراق، ترجمة: د. محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص30

وسيرًا خلف ذلك، آثرتُ الوقوفَ عند قضية الطبقات، لما لها من باعٍ ممدودٍ الأجَلِ في المسرح الاجتماعي، لدى الغرب والعرب، فنجدها عند الغرب محمَّلةً بالمأساةِ الواقعيةِ، وذاع انتشارُها في القرن التاسع عشر على يد هنريك إبسن (1828-1906)، وسترندبرج (1849-1912)، استروفسكي (1823-1886)، ثم تشيخوف (1860-1904)، أمَّا رواجُها في الوطن العربي - خاصة مصر- فكان في القرن التاسع عشر، والتي انبثقت من الحياة الاجتماعية الجديدة و انتزعت موضوعاتها من الحياة المعاصرة، وحاولت أن تعرض المشكلات، فتجلَّت بشدةٍ في تجارب كتاب ما قبل ثورة 1952 أمثال نجيب الريحاني، ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم، وما بعدها أمثال علي سالم، ونعمان عاشور.

ومن حيث المضمون، ترصد المسرحيتان لحظاتِ التحوُّلِ الحاسمةِ في حياة الشعبين الروسي والعربي في فترة تاريخية محددة بالنسبة لكل منهما: لحظة انهيار المجتمع الروسي في نهاية القرن التاسع عشر في "بستان الكرز"، ولحظة تداعي الطبقة الوسطى المصرية في منتصف القرن العشرين في "عائلة الدوغري".

أما من حيث الشكل، فإن محورَ الصراعِ في "بستان الكرز" هو البستانُ الذي تتمسك به الإقطاعيةُ رانيفسكايا تمسكَها بحياتها، ومحورَ الصراعِ في "عائلة الدوغري" هو بيتُ العائلةِ الذي يتمسك به الأخُ الأكبرُ سيدٌ بقوةٍ وإصرارٍ[1].

[1]) محمد يونس: الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، بغداد، دار آفاق عربية، 1985، ص120.

المبحث الثاني

من النشأة إلى التهميش: تمثيلاتُ التهميشِ الاجتماعيِّ في بستان الكرزوعائلة الدوغري".

توطئة:

تقتضي طبيعةُ هذا البحث، الذي يتوسّل مقاربةً ما بعدَ كولونيالية، الانتقالَ من دراسةِ النصوص في بنيتها الداخلية إلى قراءةِ سياقاتها التكوينية والاجتماعية. فمسرحيةُ بستان الكرزلتشيخوف وعائلة الدوغري لنعمان عاشورلا يمكن مقاربتهما من زاوية التهميش الاجتماعي دون استحضارظروف النشأة التي أسهمت في صياغة بنيتهما الدرامية ورؤيتهما للعالم. إنَّ فهمَ السياق الروسيِّ في مطلع القرن العشرين، وما شهده من تحولاتٍ اقتصاديةٍ وطبقيةٍ حادّة، يضيء الخلفيةَ التي انبثقت منها بستان الكرز، تمامًا كما أنَّ قراءةَ الظروف المصريةِ في مرحلة ما بعد الاستعمارتفسّر الوعي الطبقيَّ والجدل الاجتماعيَّ في عائلة الدوغري.

ومن ثَمّ، فإنّ دمجَ المسرحيتين في مبحثٍ واحد تحت عنوان "من النشأة إلى التهميش" يتيحُ مسارًا مقارنًا يتدرج من تحليلِ الظروف التاريخية للنصوص إلى كشفِ تمثيلات التهميش الاجتماعي، بما ينسجم مع العنوان الرئيس للبحث ويُظهرُ أبعادَه الأنثروبولوجية والاجتماعية.

المطلب الأول

السياقاتُ التاريخيةُ والثقافيةُ في تشكُّل مسرحيّتَي بستان الكرزوعائلة الدوغري

أولاً :مسرحية بستان الكرزلتشيخوف:

إن العملَ المسرحيَّ أساسُه الحركةُ، حيثما وُجدت الحركةُ بَثَّتِ الروحَ في العملِ، وحيثما انعدمت الحركةُ دُكَّتِ الروحُ المنبثَّةُ بالعملِ، وحَبَّذَا إذا انتُزِعت تلك الروحُ من الواقعِ بمآسيه المختلفة.

وحينما نتأملُ مسرحَ تشيخوف [1]، نجده يصوّرُالحياةَ كما هي،وبأسلوبٍ يُمازجُ بين الواقعيةِ الاجتماعيةِ، والرمزيةِ، والطبيعيةِ[2]. ويتحقق ذلك الغرض في قول تشيخوف: "ليكن كل ما على المسرح معقدًا وبسيطًا كما في الحياةِ نفسها، فعندما يتناول الناسُ طعامَهم لا يعني أنهم يتغذون فقط، بل تنبثق سعادتُهم، وتهشم حياتُهم في الوقتِ نفسه" [3].فمسرحه يمكن أن يُطلق عليه "المسرحُ البيئويُّ": الذي يجعل المسرحَ مرآةً موازيةً للواقعِ الاجتماعيّ، فيتخذ من الخصائص المهيمنةِ والدائمةِ في الحياةِ وعند الناسِ أيضًا مَلْمَحًا [4]

---

[1]) أنطون تشيخوف: أديب روسي، يعد من أعظم كتاب القصة القصيرة والمسرحية في العالم، ولد في السابع عشر من يناير1860 في المدينة الروسية" تاجروج" الواقعة على البحر الأسود، ودرس الطب واحترف الأدب، وأدركته الشهرة الأدبية سريعاً، وهو شاب لم يعد السابعة والعشرين من عمره، فجمعت قصصه في مجلدات لقسيت مزيداً من الرواج، ومنح جائزة "بوشكين" الأدبية ، كما أبدع في التألف المسرحي فكتب "الخال فانيا" و"بستان الكرز" و"طلب زوج" و"الجلف".

[2]) فيصل عبد عودة: سوسيولوجيا النص المسرحي(معالجة الرؤية البنائية في المسرحية الاجنماعية)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص38

[3]) بيليكين وآخرون، تسيخوف بين القصة والمسرح، ترجمة، حياة شرارة، ط1، دار العلم ، بيروت، 1975، ص86.

[4]) السابق نفسه: ص85.

كتب تشيخوف مسرحيته "بستان الكرز" عام 1904 ومدارُها أسرةٌ أرستقراطيةٌ تعاني ضائقةً ماليةً في روسيا في مطلعِ القرن العشرين، وتعرض تلك الأسرةُ بستانَها في مزادٍ علنيّ، فيتقدم ابنُ عبدٍ سابقٍ لشرائه، وتغادر الأسرةُ على صوتِ قطعِ بستانِ الكرزِ.

نبعت فكرةُ المسرحيةِ من رَحِمِ الثورةِ الروسيةِ، التي اشترك فيها الفلاحون والعمالُ، وتدفقت الأسلحةُ من الخارجِ على الثوارِ، وتوالى تأييدُ الكتابِ العالميين للثورةِ، وكون الثوارُ هيئاتٍ لقيادةِ الثورةِ في كل مكان... ولكن الثورةَ كانت تفتقر إلى قيادةٍ منظمةٍ موحدةٍ، فاستغل القيصرُ نيقولا الاضطرابَ في صفوفِها وضرب ضربتَه فانتهت بنهايةِ سنةِ 1905 [1].

تُعد مسرحية "بستان الكرز" لأنطون تشيخوف إحدى أبرز الأعمال التي تلتقط لحظةً تاريخيةً مفصليةً في المجتمعِ الروسي قبيل الثورةِ البلشفيةِ عام 1917. ففي طياتِها، تتجلى أزمةُ الطبقةِ الأرستقراطيةِ الإقطاعيةِ التي ترمز إلى الماضي والمكانةِ التاريخيةِ، في مواجهةِ القوى الاجتماعيةِ الجديدةِ التي تمثلها الطبقةُ البرجوازيةُ الصاعدةُ. لكنّ تحليلَ المسرحيةِ لا يقتصر على الصراعِ الطبقيّ السطحيّ بين هاتين الطبقتين فحسب، بل يكشف لنا بعمقٍ عن ظاهرةٍ مهمةٍ في تمثيلِ المهمشين داخل الخطابِ المسرحيّ والثقافيّ، تتمثل في العصيانِ الإبستيميّ، الذي يفترض فكَّ الارتباطِ عن شبكةِ المعرفةِ الإمبرياليةِ، وإزالةَ الفوارقِ الناشئةِ عن سيطرةِ الرأسماليةِ، عبر ترسيخ قاعدةِ "وضعِ الحياةِ والأرواحِ البشريةِ في المقامِ الأولِ" [2].وقد سلط تشيخوف الضوء على طبقةٍ تعيش على فتاتِ السابقتين، ويتمثل هذا الإقصاءُ في غيابِ فاعليةِ الفلاحين، الذين يُشكلون غالبيةَ المجتمعِ الروسي آنذاك، إذ يُنظَرُ إليهم كمجردِ خلفيةٍ صامتةٍ، أو رمزٍ اجتماعيّ بلا صوتٍ.

ومن هنا، تسلط هذه الدراسةُ الضوءَ على كيفيةِ تمثيلِ تشيخوف للمهمشين في "بستان الكرز"، مع تحليلِ مكوناتِ العصيانِ الإبستيميّ التي تتجلى في أبعادِ

[1])أحمد محمد عطية: مكسيم جوركي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص118.

[2]) والترد. منيولو: العصيان المعرفي، التفكير المستقل والحرية الديكولونيالية، ترجمة: فتحي المسكيني، مجلة ألباب، العدد8، 2016، منشورات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ص28.

الشخصيةِ، والرمزيةِ، والحوارِ المسرحيّ، لنفهم أبعادَ هذا التمثيلِ في سياقِ التحولاتِ الاجتماعيةِ والتاريخيةِ التي تعكسها المسرحيةُ.

يتجلى التهميش عند تشيخوف بوصفه فقداً للمعنى والقدرة، فيأتي على تمثلات مختلفة، مثلاً على مستوى الشخصيات نجدها تعيش حالة من العزلة والتباعد عن مجريات الحياة الاجتماعية مندغمة في توتراتها ونفسياتها، وتنوح ساكنة بتوجعاتها، فتأتي على هيئة رموز صامتة.

وإذا دققنا النظر في تصوير تشيخوف للشخصيات، والأمكنة، والسينوغرافيا، والصراع، نجد البناء الدرامي يقف متكاتفاً مؤثراً ومتأثراً بالتحولات الاجتماعية والثقافية التي كانت تشهدها روسيا في نهاية القرن التاسع عشر.

يأتي التهميش على أشكال عدة، منها: التهميش الاجتماعي، والتهميش العاطفي والنفسي، والتهميش الثقافي، والتهميش الأنثوي، والتهميش الوجودي. فهو ليس مجرد عنصر سردي، بل هو انعكاس للصراعات الاجتماعية والنفسية والفكرية التي تواجه المجتمع الروسي. فمن خلال الشخصيات استطاع تشيخوف أن يبرز ملامح التحولات الاجتماعية المعقدة والتأثيرات النفسية العميقة التي تنتج عن التغيرات الثقافية والاقتصادية في عصره.

تعتبر مسرحية "بستان الكرز"1904من أمثل الأعمال التي تعكس التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها روسيا في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات العشرين. من خلال استعراض الشخصيات والمواقف التي تعرضت للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية، يكشف تشيخوف عن أشكال متعددة من التهميش الذي يطال أفراد المجتمع الروسي في فترة تاريخية مليئة بالصراعات الاحتماعية والسياسية. في هذا السياق، يأتي التبئير على أشكال المهمش المختلفة في المسرحية ، متعمقاً في التهميش الاجتماعي والنفسي والفكري والوجودي الذي يلحق العديد من شخصيات العمل، وموضحاً كيف ترتبط هذه الأبعاد بالتغيرات الاجتماعية الكبرى التي طرأت على المجتمع الروسي آنذاك.

إن ما تنماز به شخصيات تشيخوف هو صمتها وعذاباتها الباطنة، مستعيناً بالتكثيف والمفارقة، وهذا ما صرح به جوركي في رسائله الموجهة إلى تشيخوف:" إنك

رجل تكفيه كلمة واحدة كي ينشئ صورة ويؤلف جملاً ويكتب قصة، قصة رائعة تنبش أعماق الحياة وجوهرها كما تفعل أداة السبر بالأرض" [1]

تنشب توترات الشخصية عبر تدهور الأمور الحياتية والواقعية التي تمر بها في واقعها الأليم، يقول جوركي في رسالته لتشيخوف:" إن عبقريتك روح طاهرة مشرقة مشتبكة بروابط الجسد، مقيدة بالضرورات الخسيسة التي تقتضيها الحياة اليومية، وهذا مصدر الألم فيها" [2].

ثانياً: مسرحية عائلة الدوغري لنعمان عاشور:

اهتم نعمان عاشور(3) بتصوير الحياة الاجتماعية لدى المهمشين، حيث صوَّر آلامهم وآمالهم، وقد أشار إلى هذا حين أكد ضرورة: "أن توضع لبنات جديدة لمسرح يكسب مفهومه وغاياته كافة إيجابيات مراحل النهوض المتقطعة في حياتنا المسرحية، ويُضيف إليها مسرحًا يُمثل بؤرة الإشعاع الثقافي في البلاد، ويلتزم بواقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس، ويرتبط سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا بكل التطورات التي تطرأ على النشاط الحي الجماهيري"(4). وهذا ما ألمح إليه عبد الله أبو هيف الذي وجه رسالة لرجال المسرح قائلًا: "على رجال المسرح أن يجهدوا أنفسهم كثيرًا لمعرفة ما تحتاجه الجماهير، ويدركوا الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح وارتباطها بالعصر

[1]) مراسلات جوركي وتشيخوف: ترجمة : جلا فاروق الشريف، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، سلسلة عيون الأدب العالمي، دمشق، د.ت، ص :ب.

[2]) مراسلات جوركي وتشيخوف: ص2.

[3]) وُلد نعمان عاشور بمدينة ميت غمر بمحافظة الدقهلية عام 1918، وحصل على شهادة البكالوريا عام 1938، كما حصل على درجة الليسانس بكلية الآداب عام 1942، وظل عبر كتاباته رائدًا في الدراما الواقعية على مدى ربع قرن، وشارك في الحركة السياسية النشطة قبيل ثورة يوليو، وبعد الثورة كان واحدًا من العناصر التي أثرت في الحركة المسرحية. تُوفي عام 1987 ترك نعمان عاشور صرحًا من الأعمال المسرحية التي تُمثِّل الواقع تمثيلًا حيًّا، ومنها "المغناطيس" (1950)، التي تُعد البداية لما يُطلق عليه فن الكوميديا الاجتماعية، ذلك الفن الذي بدأ بيعقوب صروف ونجيب الريحاني، إلا أن نعمان عاشور أضاف إليه الرؤية الشاملة، التي تُؤمن بحق الشعب في التعليم والثقافة والقيم الشريفة والحياة الأفضل

[4]) نعمان عاشور: عالم المسرح، دار الموقف العربي، القاهرة، 1985، ص41

الذي نعيشه وبقضايا القومية الاشتراكية، على أن يوفروا للناس في المسرح المتعة والتسلية، وتلك مسؤولية الجميع من فنانين وجماهير" (1).لهذا يُعد نعمان عاشور من أبرز الكُتَّاب الذين لهم أثر واضح في الحركة المسرحية في فترة ما بعد الخمسينيات بمصر، لتأثره بظروف المجتمع نتيجة لمعايشته لها بنواحيه المتعددة، أبرزها الناحية الاجتماعية، و انعكاس ذلك التأثير على أعماله.

إن العمل الفني الذي يضع الهامش إطارًا لموضوعه، يجعل مركز رؤيته الراهن المعيش، والسياق الثقافي والسياسي الذي أنتج هذه الكتابة، كذلك يهتم ب"رؤية العالم" التي تحتفي بما هو مستبعد من قبل المركز في ظل سياق سياسي وثقافي متباين ومغاير عن السابق (2).والحديث عن الهامش غالبًا ما يستدعي مركزًا، فلا وجود لهامشي دون مركز يُهمشه.

والأدب لا ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص ليس سوى تجربة اجتماعية، عبر واقع ومتخيل، وبالرغم من المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإن المجتمع يُلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويُوجه مساراتها الممكنة، فلا أدب بدون مجتمع، ولا مجتمع بدون أدب (3).

وفي ضوء هذا السياق الاجتماعي، قسم نعمان عاشور مسرحية "عائلة الدوغري" إلى ثلاثة فصول، حيث جسَّد فيهم حياة أسرة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، تتكون من إخوة ثلاثة وأختين، أكبرهم سيد الذي يُمثل العطف والطيبة وسندًا لإخوته بعد وفاة والدهم، وأوسطهم مصطفى الذي يتخلى عن القيم والمبادئ، ويجنح إلى الانتهازية وحب المال، وأصغرهم حسن الذي يُمثل البساطة والطيبة مثل أخيه الأكبر.

أما الأختان فهما زينب الأخت الكبرى، التي تُحب المظاهر والطرف، وعيشة الأخت الصغرى التي تسعى إلى الزواج بمن تحبه.

---

[1]) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر(قضايا ورؤى وتجارب)، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص305.

[2]) هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب(قراءة سوسيو ثقافية)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص27

[3]) السابق نفسه: ص35.

تصور تلك المسرحية ما جرى لأفراد الأسرة الصغيرة وملحقاتها، وكيف اقتتلوا اقتتالًا سخيفًا حول بيع أنصبتهم في بيت الأسرة الذي ورثوه عن أبيهم، وكيف تصادمت مصالحهم وعقلياتهم وشخصياتهم تصادمًا يدعو إلى الضحك والسخرية فصلين كاملين. وبدلًا من أن تُحل الأمور المعقدة في الفصل الثالث، ويعود كل ابن ضال ليُقيم عماد الأسرة من جديد، نرى عقدهم ينفرط نهائيًّا فيذهب كل واحد وجهة غير وجهة الآخرين، بعد أن يُقسم مصطفى بأن قدميه لن تطآ بيت الأسرة مرة أخرى، حتى الطواف خادم الأسرة الأمين الصبور لا نعرف ما مصيره بعد هذا التخلي الأعظم الذي اشترك فيه الجميع.

تناولت تلك المسرحية عوامل التفكك الأسري؛ من خلال أسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، حيث سلَّط الكاتب الضوء عليها، موضحًا بعض الأمراض التي تهدد كيان الأسرة وتُحدث شرخًا في المجتمع، ثم قام الكاتب بتشريح تلك الأمراض من خلال ما يقوم به أفراد هذه العائلة من أفعال مثل "الأنانية" و"الابتذال" و"حب التظاهر". وتمثل اهتمام نعمان عاشور بقضايا المجتمع عن طريق تحريك الشخصيات التي يختارها، فضلًا عن اهتمامه بالأسرة المصرية التي تمثل العمود الفقري للمسرح الاجتماعي لما لها من قوة ودلالة رمزية معبرة عن الطبقية (1).

شغلت قضية التهميش الاجتماعي أذهان معظم الكُتَّاب الواقعيين ومنهم -إن لم يكن أول صفهم- نعمان عاشور (سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، ألفريد فرج، نجيب سرور)، ولا شك أن هذا الهم كان الشاغل الأكبر للثورة الناصرية المجيدة 1952 حتى وفاة قائدها عبد الناصر 1970. ظهرت الطبقة الوسطى من قلب الطبقة الكادحة من الفلاحين والعمال فعاشت زمنًا تجتهد بشتى الوسائل لتصعد إلى الطبقة الأعلى متخلية عن جذورها... تاركة وراءها الفقراء من ذويهم منغمسين في واقعهم الكئيب (2).وتستجلي تلك المسرحية تمثلات حضور المهمش في المسرح العربي، محاولة الإجابة

[1]) فيصل عبدالله عودة: سوسيولوجيا النص المسرحي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص62.

[2]) يسري العزب ضمن العرض التمهيدي لمسرحية عائلة الدوغري.، مصدر سابق، ص7.

عن: كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة؟

يتبيّن من خلال النشأة التاريخية للعملين أن كليهما وُلد في لحظة انتقالية حادة داخل مجتمعه؛ ففي حين عبّرت الأولى عن أفول طبقة النبلاء الروس وصعود البرجوازية الصغيرة، جاءت الثانية لتجسّد تحولات المجتمع المصري في ما بعد ثورة يوليو، وما رافقها من إعادة تشكيل للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية.

وبينما التقط تشيخوف أزمة التهميش الناتجة عن انهيار الطبقة الأرستقراطية في روسيا، التقط نعمان عاشور هموم الطبقات الشعبية المصرية وصراعاتها في ظل البحث عن العدالة الاجتماعية. وهكذا، فإن السياقات التاريخية والثقافية في كلا المسرحيتين تكشف عن مشترك جوهري هو التمثيل الدرامي للتهميش الاجتماعي، وإن اختلفت طبقاته و أبعاده بين مجتمعين متباينين. ومن هنا يصبح تناول مظاهر التهميش الاجتماعي في كل مسرحية مدخلًا ضروريًا لفهم أبعاد الصراع الدرامي، وكيف انعكس الواقع التاريخي والاجتماعي على البنية الفنية للعملين.

المطلب الثاني

تمثيلاتُ التهميشِ الاجتماعيّ في مسرحيتي بستان الكرزوعائلة الدوغري

أولاً:التهميش الاجتماعي في "بستان الكرز":

يتمظهرُ التهميشُ الاجتماعيُّ بوضوحٍ في "بستان الكرز" عبر أشكالٍ مختلفةٍ، منها التفككُ الطبقيُّ المتأثرُبالهوةِ بين الفئاتِ الاجتماعيةِ بشتى ألوانِها في المجتمعِ الروسيّ، ويُعدُّ هذا التهميشُ انعكاسًا للتحولاتِ الاقتصاديةِ التي شهدتها روسيا في ذلك الوقت، حيث بدأت الطبقاتُ الأرستقراطيةُ والنبيلةُ في فقدانِ مكانتِها بسببِ التغيراتِ الاجتماعيةِ والسياسيةِ الكبرى، بينما صعدت طبقاتٌ جديدةٌ تستحوذُ على القوةِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ.

ويتشابكُ التهميشُ الاجتماعيُّ مع الشخصياتِ فتأتي متشبعةً بمعاناتِها الداخليةِ، من خلالِ عدةِ رموزٍ:

أ- الرمز الأنثوي الأرستقراطي:

إن الشخصيةَ في الدراما الكلاسيكيةِ هي وظيفةٌ للفعلِ والقاعدةِ الأيديولوجيةِ والإشاريةِ [1]، والاهتمامُ بالتفاصيلِ السيكولوجيةِ للشخصيةِ لا يتطلبُ التقليلَ من وظائفِها الأيديولوجيةِ والبنيويةِ، فالشخصياتُ تلعبُ دورَها باعتبارِها تمثيلاتٍ لمو اقفٍ خاصةٍ بالنوعِ والطبقةِ المعينةِ [2].

تنتمي الشخصياتُ النسائيةُ في مسرحية "بستان الكرز" إلى الطبقةِ المهمشةِ، بالرغمِ من نشأتِها الأرستقراطيةِ، فهي تعيشُ حالةً من اللاوعي عبرَحلمِ اليقظةِ مندمجةً بالأنا الجمعيةِ المغنطةِ للهويةِ الروسيةِ، والكاشفةِ للاحتجازِ العاطفيّ والاجتماعيّ لمثيلاتِها على الجانبِ الآخر.

[1])إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة إصدارات المسرح(13)، ص55

[2])السابق نفسه: ص56.

ويُجسِّدُ تشيخوف في "بستان الكرز" عددًا من النماذجِ النسويةِ التي تتفاوتُ في العمرِ، والخبرةِ، والمكانةِ الطبقيةِ، غير أن خيطًا دراميًّا دقيقًا يجمعُ بينهن جميعًا، وهو خضوعُهن لمركزيةِ القرارِ الذكوريّ، و إقصاؤهن من دائرةِ التأثيرِ الفعليّ في مصيرِهن ومصيرِ البستانِ، بما يُشكِّلُ حالةَ تهميشٍ أنثويّ متعددةَ الأبعادِ، وإذا رصدنا الشخصياتِ المتأثرةَ نجدُ غُرَّتَها:

1- رانيفسكايا لوبوف أندرييفنا:

تُعدُّ رانيفسكايا الشخصيةَ المحوريةَ في المسرحيةِ، وتمثلُ الطبقةَ الأرستقراطيةَ الروسيةَ التي فقدت موقعَها الاجتماعيَّ التقليديَّ نتيجةَ التغيراتِ الاقتصاديةِ والديونِ التي تراكمت عليها.

بستانُ الكرزِ الذي كان رمزًا لمكانتِها وثروتِها، هو ما تتعلقُ به رانيفسكايا عاطفيًّا، حيث كان يُمثلُ الجمالَ والراحةَ والذكرياتِ السعيدةَ من الماضي. مع فقدانِها له تصبحُ في حالةِ ارتباكٍ غير قادرةٍ على التكيفِ مع التحولاتِ المجتمعيةِ التي تجتاحُ روسيا في تلك الفترةِ.

ويزدادُ تهميشُ تلك الشخصيةِ مع الاقتراحِ الذي عرضه "لوباخين" (التاجرُ) متضمنًا تحويلَ البستانِ إلى منتجعٍ سياحيّ. فتظلُّ قراراتُها إما مؤجلةً أو عاطفيةً، مما يُضعفُ موقعَها بوصفِها فاعلًا اقتصاديًّا.

لوباخين: بودي أن أقولَ لكِ شيئًا سارًّا للغايةِ، مفرحًا (ينظر إلى ساعته) سأسافر الآن، لا وقت للكلام... طيب، في كلمتين أو ثلاث. أنتِ قد علمتِ أن بستانَ الكرزِ، بستانَكم، سيُباعُ سدادًا للديونِ، وتحددَ الثاني والعشرون من أغسطسَ للمزادِ، ولكن لا تقلقي يا عزيزتي، نامي مطمئنةً، فهناك حلٌّ... هاكم مشروعي، أرجو الانتباه! ضيعتُك تقعُ على بعدِ عشرين مترًا فقط من المدينةِ، وبقربِها مُدَّ خطُّ سكةِ حديدٍ، ولو قُسِّمَ بستانُ الكرزِ والأراضي الواقعةُ على النهرِ إلى فيلاتٍ، وأُجِّرت، فسوف تحصلين على خمسةٍ وعشرين ألفًا في السنةِ على الأقلِّ.

جايف: عفوًا، هذا كلامٌ فارغٌ!

لوبوف أندرييفنا: أنا لا أفهمُك تمامًا يا يرمولاي أليكسييفتش [1].

ويُؤطرُتشيخوفُ عاطفةَ الشخصيةِ بثنائيةٍ مضادةٍ، فيقدمُ حنينَها إلى الماضي وعلاقتَها بالفردِ الفرنسيّ الذي خانَها بوصفِها ضعفًا نسويًّا، وارتباطَها بالحاضرِ المتجسدِ في الوطنِ الزائلِ، والغارقِ في الديونِ وهو"بستانُ الكرزِ"، مما يجعلُها في صورةِ المرأةِ العاطفيةِ التي لا تستطيعُ إدارةَ الأزمةِ بعقلانيةٍ.

تقول لوبوف أندرييفنا:

لوبوف أندرييفنا: هذه برقيةٌ من باريسَ، كلُّ يومٍ تصلُني برقياتٌ. أمس، واليوم. هذا الرجلُ المتوحشُ... ساءت حالتُه ثانيةً... يرجو أن أسامحَه، يتوسل أن أذهبَ إليه، وفي الحقيقةِ كان ينبغي عليَّ أن أسافرَ إلى باريسَ؛ لكي أكونَ بجواره. إن وجهَك صارمٌ يا بيتيا، ولكن ما العملُ يا عزيزي؟ ماذا أفعل؟ إنه مريضٌ، وحيدٌ، تعيسٌ، فمن سيعنى به هناك؟ من يحميه من الأخطاءِ؟ من يقدمُ له الدواءَ في أوانه؟ وما فائدةُ الكتمانِ أو السكوتِ؟ إنني أحبُّه، هذا واضحٌ. أحبُّه، أحبُّه... إنه حجرٌفي عنقي، يشدني معه إلى القاعِ، ولكني أحبُّ هذا الحجرَ، ولا أقوى على العيشِ بدونِه [2].

في المقطع السابق، يتمظهرُتعلقُ لوبوف أندرييفنا بالمركزِ المستبدِّ الذي كسرَ هُويةَ الأنثى، وتريدُ الرجوعَ إليه مرةً أخرى. وهذا التماهي الحادُّ مع الماضي يجعلُها غيرَ قادرةٍ على التفاعلِ مع الزمنِ الحاضرِ أو تصورِبديلٍ للمستقبلِ، وهو ما عبرت عنه Nina Pelikan straus بأنَّه: "تحنيطٌ للأنثى في حنينٍ دائمٍ" [3].

ويبلغُ التصويرُ أفقَه المتعالي بوضعِ شخصيةِ "لوباخين" - الفلاحِ السابقِ - في المقابلِ، كونه يتلقى فكرةَ البيع وكأنه المآلُ الطبيعيُّ لتلك الطبقةِ الأرستقراطيةِ؛ بل يتقدمُ لشراءِ البستانِ.

2- آنيا:

الابنةُ الصغرى لرانيفسكايا، تمثلُ الجيلَ الجديدَ، لكنها أكثرُوعيًا من والدتِها، إذ تستنكرُعليها مجونَها مع الفرنسيين، فتقول:

---

[1]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز، ترجمة: أبو بكر يوسف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2024، ص17.

[2]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز: ص46.

3) **Straus, Nina Pelikan. Women in Chekov s Plays: An Exploration of Gender and Identity. Palgrave Macmillan,1994, P.78.**

وصلنا إلى باريسَ... بردٌ، وفرنسيتي فظةٌ. ماما تسكنُ في الطابقِ الخامسِ. دخلتُ فوجدتُ عندها فرنسيين لا أعرفُهم، وسيداتٍ، وقسًّا عجوزًا يمسكُ بكتابٍ، والدخانُ يملأ الغرفةَ، والجوُّ غيرُ مريحٍ، وفجأةً أحسستُ بالرثاءِ الشديدِ لماما، فضممتُ رأسَها إليَّ، وأطبقتُ عليه بيدي، ولم أستطع أن أتركَه. وبعدها ظلت ماما تلاطفُني طويلًا وتبكي[1].

فهي - آنيا - تُدركُ الواقعَ من جميعِ زواياه، بل تقفُ عند أبعادِ المشكلةِ من المنظورِ الأرستقراطيّ قائلةً:

كانت قد باعت فيلتَها قرب "منتونا"، ولم يعد لديها شيءٌ على الإطلاقِ. و أنا أيضًا لم يبق لديَّ كوبيكٌ. وصلنا بالكادِ. ولكن ماما لا تفهم! إذا جلسنا في مقصفِ المحطةِ للغداءِ تطلبُ أغلى المأكولاتِ، وتعطي بقشيشًا لكلِّ خادمٍ روبلًا. وشارلوتا أيضًا يطلبُ لنفسِه طبقًا، شيءٌ فظيعٌ. لدى ماما خادمٌ؛ ياشا، جئنا به إلى هنا [2]

في المشهد السابق، يمتطى التهميشُ الطبقيُّ سلطة الأنا الأرستقراطية المتعالية التي فقدتها، فهي مسيجة بالذاكرة الماضوية، وكأنَّ شارلوتا (خادمُ المنزلِ) لا حقَّ له في نظرته إلى الطبقةِ الأعلى، لهذا تسخر آنيا من طلبِه طبقًا يُشبعُ جوعَه.

وعند تشريح تلك الأنا المتعالية، نجدها تعاني من تهميشٍ نفسيّ فكريّ نتيجةَ تمسكِها بالأفكارِ القديمةِ التي فقدت صلاحيتَها في المجتمعِ الروسيّ الجديدِ. فهي من الشخصياتِ التي تتجاهلُ التحولاتِ الفكريةَ التي تر افقُ التحولاتِ الاقتصاديةَ، وتبقى متقوقعةً في قيمِها ومعتقداتِها القديمةِ. وتلك هي لعبة "المفارقات" التي تميز شخصيات تشيخوف.

ويتمركز التهميش الأنثوي في سيطرة الحقل الذكوري بوصفه مصدرًا للكبت المفروض على الأنثى، ويُلِحُّ تشيخوف على أن يُشبِعَ شخصيةَ آنيا بتناقضاتِ الموروثِ العاطفيّ والهيمنةِ الذكوريةِ المتمثلةِ في شخصيةِ تروفيموف الطالبِ الثوريّ، فتستجيبُ طيّعةً لأفكارِه دون محاجةٍ، فتبدو وكأنها الوجهُ الآخرُ أو المرآةُ المصغرةُ لأحلامِه، لا منتجةً لرؤيةٍ مستقلةٍ، ويتدلى ذلك على لسانِها:

[1])أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص13.

[2]) السابق: ص13.

آنيا: ماذا فعلتَ بي يا بيتيا حتى لم أعد أحبُّ بستانَ الكرزِ كما في السابقِ؟ كنتُ أحبُّه برقةٍ، وكان يُخيَّلُ إليَّ أنه لا يوجدُ في الأرضِ مكانٌ أفضلُ من بستانِنا.

تروفيموف: روسيا كلُّها بستانُنا. الأرضُ كبيرةٌ ورائعةٌ، وفيها الكثيرُ من الأماكنِ الساحرةِ [1].

ثم يتخلل تروفيموف ذهنيةَ آنيا بحصافةٍ، عبر غرسِه لفكرةِ الوطنِ بوصفِه كُلًّا، يجمعُ شتاتَ الدولِ والطبقاتِ المختلفةِ، فلا فرقَ بين رئيسٍ وخادمٍ، و إقطاعيٍّ وآخرَ مقهورٍ؛ ساعيًا إلى انتشالِ تلك الطبقةِ المقهورةِ المتمثلةِ في الخدمِ من استغلالِ الإقطاعيين.

يقول: فكري يا آنيا... جدُّكِ و أبو جدِّكِ، وكلُّ أسلافِكِ كانوا إقطاعيين، يملكون النفوسَ الحيةَ... انظري إلى البستانِ، ألا ترين مخلوقاتٍ بشريةً تحدقُ فيكِ من كلِّ شجرةِ كرزٍ، من كلِّ ورقةٍ، من كلِّ جذعٍ؟ ألا تسمعين أصواتَهم؟ إن تملُّكَ النفوسِ الحيةِ هو الذي أفسدَكم جميعًا، من عاش قبلًا، ومن يعش الآن، على حسابِ أولئك الأشخاصِ الذين لا تسمحونَ لهم بتجاوزِ مدخلِ بيتِكم... لقد تخلفنا مائتي عامٍ وليس لدينا أيُّ شيءٍ على الإطلاقِ، ليس لدينا موقفٌ واضحٌ عن الماضي، إننا نتفلسفُ فقط، ونشكو من الوحشةِ أو نشربُ الفودكا، ولكن من الواضحِ لكي نبدأَ الحياةَ في الحاضرِ، علينا أولًا أن نكفِّرَ عن ماضينا، أن نفرغَ منه، ولن يمكنَ التكفيرُ عنه إلا بالعذابِ وحدَه، بالكدِّ الفائقِ والمستمرِّ فحسب. افهمي هذا يا آنيا [2].

<u>ب- الرمز الأنثوي المقموع:</u>

تمكن تشيخوف من تصويرِ فئةِ المقموعين المتمثلةِ في الخدمِ، واضعًا في المقابلِ قساوةَ الطرفِ الآخرِ المتجسدِ في الإقطاعيين، إذ لا صوتَ ولا حركةَ لهم، يعيشونَ قيظَ الحياةِ عبر سيطرةِ الإقطاعيين. لكنه –تشيخوف– استطاع في النهايةِ أن يقضيَ على تلك الفئةِ –الإقطاع– التي تحيا ظلَّها الحالكَ.

1- فاريا:

[1]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز، ص39.

[2]) المصدر السابق، ص40.

الابنةُ الكبرى بالتبني لر انيفسكايا، يختزلُ وجودُها في صورةِ المرأةِ العانسِ، التي لا يريدُها أحدٌ، مما يعكسُ نمطيةَ المرأةِ بمجردِ أن يذبلَ جسدُها أو تفقدَ قدرتَها على العطاءِ الماديّ.

أفنت تلك المرأةُ حياتَها في المنزلِ، ورغمَ حضورِها المستمرّ، فإنها تغيبُ عن دوائرِ الحوارِ الحاسمةِ، فلا تُستشارُ، ولا تؤخذُ رغبتُها بعينِ الاعتبارِ.

ويتضحُ ذلك في مشهدِ بيعِ البستانِ، إذ تمزحُ لوبوف أندرييفنا بقرارٍ مصيريّ يزعجُها، تقول أندرييفنا: هيا يا سادةُ، حان الوقتُ. لقد خطبناكِ هنا تمامًا يا فاريا، أهنئُكِ.

فاريا (من خلالِ الدموعِ): لا يجوزُ المزاحُ بهذا يا أمَّاه.

لوباخين: أخميليا، اذهبي إلى الديرِ[1]

فتصبحُ مناطًا للضحكِ والتسليةِ بين فئتين مختلفتين، بل يُهشَّمُ رأيُها نهائيًّا، ولا حقَّ لها في الاعتراضِ على اختياراتِهم لشؤونِ حياتِها. فهي دائمًا ما تُنحَّى جانبًا، ليعلو الصوتُ الآخرُ المتمثلُ في الهيمنةِ الذكوريةِ، "فالفئةُ المهيمنةُ تحاولُ أن تضعَ المرأةَ في المكانِ الذي تخصصُه لها، وتستقي الحججَ من الوضعِ الذي خلقَتْه لها" [2].

2- شارلوتا:

مربيةُ الأطفالِ، والذاتُ المقهورةُ، التي لا تمتلكُ بطاقةً شخصيةً، وهذا يشي بنوعٍ من التهميشِ المقعَّرِ، الذي يُطوّقُ الشخصيةَ؛ فلا تدري كم عمرُها؟

شارلوتا (بتفكيرٍ): ليست لديَّ بطاقةٌ شخصيةٌ حقيقيةٌ، فلا أعرفُ كم عمري، ويُخيَّلُ لي دائمًا أنني شابةٌ. عندما كنتُ صبيةً صغيرةً كان أبي وأمي يطوفانِ بالأسواقِ ويقدمانِ عروضًا ممتازةً. أما أنا فكنتُ ألعبُ وغيرها من الألعابِ. ولما مات بابا وماما أخذتني سيدةٌ ألمانيةٌ إليها وبدأت تعلمني. حسنًا. ثم كبرتُ، ثم بدأتُ أعملُ مربيةَ أطفالٍ.

[1]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز، ص38.

[2]) سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ترجمه إلى العربية لجنة من أساتذة الجامعات alkottob. com www.، ص8.

ولكن من أين أنا، ومن أنا؟ لا أعرفُ... من هما والدي؟ ربما لم يكن زواجُهما شرعيًّا... لا أدري [1].

في الحوارِ السابقِ، يمتزجُ وعيُ الشخصيةِ لذاتها بالدورِ المسرحيّ الذي تلعبُه، عبر عالمٍ تتماهى فيه الحقيقةُ مع الوهمِ، بل تشتبكُ فيه الحياةُ بالحلمِ، وهذا يُؤشرُ بفكرةِ "المسرح داخل المسرحِ" التي نادى بها بريخت أثناء تأصيلِه للمسرحِ التغريبيّ السائرِ على الأرسطيّ. "وذلك بحيث يدمجُ التزامنَ الجدليَّ بين الوعيِ بالوجودِ الحقيقيّ والوعيِ بالوجودِ الوهميّ" [2] . وهنا تتوحدُ الشخصيةُ مع الدورِ وتلتصقُ به، ويتجسدُ ذلك الاندماجُ عبر حوارٍ آخر بين شارلوتا ووكيلِ الأعمالِ بييخودوف، حيث يقول: للعاشقِ الولهانِ هذا مندولين... (يغني) "مادام حبّي يستظلُّ بحبّها، وغرامُ قلبي يلتقي بغرامِ.

شارلوتا: ما أفظعَ غناءَ هؤلاء... أف، كعواءِ الذئابِ [3].

حيث تظهرُ المسافةُ المتباعدةُ بين الطبقتين بالرغمِ من التواجدِ على أرضٍ واحدةٍ، حيث يتشكلُ المعادلُ الموضوعيُّ لما يحدثُ في روسيا في آنِ الوقتِ، ومدى كراهيةِ الطبقةِ المقهورةِ للمستغلةِ، بالرغمِ من كونهما ينتميان إلى وطنٍ واحدٍ.

لا ينحصرُ تهميشُ شارلوتا على البعدِ الاجتماعيّ فحسب، بل يمتدُّ إلى النسقِ الرمزيّ والبنيةِ الدراميةِ للنصّ، حيث تُوظفُ بوصفِها هامشًا تعبيريًّا يُضمرُ تحته معاني أعمقَ تتعلقُ بالهويةِ، والاغترابِ، والانكسارِ الإنسانيّ في لحظةِ تحولٍ مجتمعيٍّ. فهي ترمزُ إلى أقلياتِ الشتاتِ والمنسيين في الإمبراطورياتِ المتعددةِ القومياتِ.

ويربو تهميشُ تلك الشخصيةِ حالَ تصويرِها مهرجةً، عبر ألعابِها اللهلو انيةِ، وسخريتِها من الو اقعِ، لكن ضحكَها ينمو عن قسوةِ الوجودِ وخواءِ المعنى، فالضحكُ ليس سوى قناعٍ يتوارى خلفه شقاءٌ وجوديٌّ، ومفارقةٌ تراجيديةٌ تجعلُ الشخصيةَ سطحيةً في ظاهرِها، لكنها أكثرُ الشخصياتِ عمقًا في اغترابِها.

[1])أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص27.

[2])رضا غالب:ا لميتاتياترو، المسرح داخل المسرح، تداخلات وقضايا، تقديم د. مدكورثابت، دراسات ومراجع المسرح 42،، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006، ص88.

[3])أنطون تشيخوف، بستان الكرز، مصدر سابق، ص28.

وقد أفلح تشيخوف في استثمارِ تقنيةِ "التهكمِ التراجيديّ" التي تجعلُ الضحكَ مرآةً للألمِ، و"الهزلَ" غطاءً للفراغِ الوجوديّ، ويتراءى ذلك عبر طلبِها من بيشيك:

(تقدمُ لبيشيك شدةَ أوراقٍ): خذ هذه الأوراقِ. اخترلنفسِك ورقةً سرًّا.

بيشيك: اخترتُ.

شارلوتا: فنّطِ الشدةَ إذن. عظيمٌ جدًّا. أعطها لي يا سيدي العزيزُ بيشيك. (واحدٌ اثنان ثلاثة) والآن ابحثْ عنها في جيبِ سترتِك.

بيشيك (يستخرجُ الورقةَ من جيبِه): الثمانيةُ البستونيُّ، بالضبط! (مندهشًا) يا سلامُ!

شارلوتا (تضعُ الشدةَ على راحتِها لتروفيموف): قل بسرعةٍ، أيُّ ورقةٍ في الأعلى؟

بيشيك: الآسُ الكوبةُ.

شارلوتا: بالضبط. (تضربُ على راحتِها فتختفي شدةُ الأوراقِ) ما أجملَ الجوَّ اليومَ!

(يردُّ عليها صوتٌ نسائيٌّ غامضٌ، كأنما من تحتِ الأرضِ: "أوه يا سيدتي، الطقسُ رائعٌ".)

ما أجملكِ يا مثالي الأعلى!

الصوت: و أنتِ يا سيدتي أعجبتني جدًّا.

ناظرُ المحطةِ (مصفقًا): السيدةُ المتكلمةُ من بطنِها، بر افو! [1].

هذا المشهدُ التمثيليُّ يضعُ الأنثى في حيزِ المفعوليةِ، فهي لا تقررُ، ولا تُسهمُ في الحبكةِ، ولا تؤثرُ في عقدةِ البيعِ أو التفكيكِ العائليّ، بل تصبحُ مجرد زينةٍ دراميةٍ، أو عنصرٍ تزيينيّ مسلٍّ.

وفي ضوءِ هذا التهميشِ، تتحولُ الشخصيةُ من حيزِ الفاعليةِ، ويرتبطُ هذا التحولُ بأطرِ المدرسةِ التعبيريةِ؛ التي تُشرّحُ اللاوعي الداخليَّ؛ فتعملُ على ربطِ الواقعِ بالحلمِ، عبر النفاذِ إلى كوامنِ النفسِ البشريةِ، والكشفِ عن أسرارِها.

[1])أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص43.

وتشيءُ الشخصياتِ يتجلى عبر الصورةِ البصريةِ في المجتمعاتِ الرأسماليةِ، التي تطغى على الفئاتِ المعدمةِ في المجتمعِ، وترضى بالفتاتِ من العيشِ، ولم تجدْ من يحققَ لها الإنصافَ، بل تواجهُ التمردَ بشتى ألوانِه.

ولا يعني تصويرُ تشيخوف لشخصيةِ شارلوتا توقفَها عند حدودِ آنيتِها الذاتيةِ، فتجاهلُها، وتلاشيها في المجتمعِ؛ أدَّى إلى كشفِ الغطاءِ الذي كان مسدلًا على صورةِ النفسِ الإنسانيةِ. وحريٌّ بنا أن نظهرَ ذوبانَ تلك المقموعةِ في الماضي، فلا تُدركُ الواقعَ، ولا يحقُّ لها أن تُفسحَ جفنيها. خطَّ يونغ قائلًا: "فالنفسُ هي الهدفُ الذي نصبو إليه، لأنَّها أتمُّ تعبيرٍ عن التكوينِ المصيريّ الذي ندعوه بالكينونةِ الفرديةِ" [1].

3-دونياشا:

خادمةٌ شابةٌ في منزلِ السيدةِ رانيفسكايا، عبر الأنا الشخصيةِ الخافيةِ، تحاولُ محاكاةَ طبقةِ السادةِ من خلالِ الملبسِ والسلوكِ والكلامِ.

لكن ما تُضمِرُه تلك الأنا المتخافيةُ يعبرُ عن طبقةِ المهمشينَ إجمالًا، لذا نجدُ محاولتَها تُقابلُ دائمًا بالرفضِ الضمنيّ أو السخريةِ، مما يكشفُ تماسكَ الحواجزِ الطبقيةِ عند انهيارِ الأرستقراطيةِ.

فيأتي على لسانِها في بدايةِ المسرحيةِ:

الكلابُ لم تنمْ طولَ الليلِ، تشعرُ أن أسيادَها قادمونَ.

لوباخين: ما لكِ يا دونياشا هكذا؟

دونياشا: يدايَ ترتعشانِ... سيُغمى عليَّ.

لوباخين: يا لكِ من رقيقةٍ يا دونياشا. وتلبسينَ ثيابًا كثيابِ السيدةِ، وتسريحتُكِ أيضًا. لا يصحُّ. ينبغي أن تذكري من أنتِ.

فالجملةُ الأولى تصفُ حالةَ الأوفياءِ المستعارِ لهم لفظةُ "الكلابِ"، فالكلبُ امتدادٌ طبيعيٌّ للإنسانِ بوفائهِ وإخلاصهِ وانسلاخهِ من مكنوناتِهِ، وقدرتِهِ على التآزرِ مع الآصرةِ الاجتماعيةِ، وتلك هي فئةُ الخدمِ المقصودةُ. وقد أفاض الأقدمون أمثال الجاحظ في الحديث عن مثل هذا النوع من الحيوانات قائلًا:" فإذا حكينا ذلك حكينا

[1])ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 1997، ص244.

قول عدد من محاسنها، وصنف مناقبها...وذكر كسبها وحراستها، ووفائها وإلفها وجميع منافعها" [1]. أما عن الأسيادِ فهم الفئةُ المالكةُ المستبدةُ، والمتمثلةُ في لوبوف أندرييفنا و آنيا.

والكلابُ ليست مجردَ تعبيرٍ عن كائناتٍ حيوانيةٍ تتحركُ وفقَ الغريزةِ، بل تُحوّلها المسرحيةُ إلى رموزٍ سرديةٍ ودراميةٍ تمثلُ الذاكرةَ الحيةَ للبستانِ، وهو ما يُضفي على المكانِ بُعدًا وجدانيًّا يجعلُ منه شخصيةً فاعلةً.

وعند تأمل هذا السياق المصغر من العمل ، نجد تشيخوف لا يحتفي بالسيادةِ، بل يسخرُ منها ويقوّضُها من الداخلِ، وهو ما يجعلُ الجملةَ محمَّلةً بمفارقةٍ دراميةٍ دقيقةٍ: "السيادةُ الاسميةُ في مقابلِ التهاوي الفعليّ"، فجملةُ "أسيادُها قادمونَ" تثبتُ حضورَ الطبقةِ الأرستقراطيةِ القديمةِ، وحقَّها في البستانِ.

غير أن السياقَ العامَّ للمسرحيةِ يُنكرُ هذا الادعاءَ؛ فهذه الأسرةُ لم تعدْ تملكُ البستانَ فعليًّا، بل هي على وشكِ فقدانِهِ، وليس في يدِها ما تستردُّ به "السيادةَ". وتشيخوفُ بهذا التمثيلِ، يستبطنُ في النصّ نوعًا من السخريةِ من الخطابِ الطبقيّ القديمِ، الذي لا يزالُ يطلقُ على نفسِهِ وصفَ "الأسيادِ"، حتى بعد أن تهدمتْ أركانُ سلطتِهِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ. فالجملةُ قصيرةٌ في حجمِها، عميقة في دلالتِها، تُلخصُ مأساةَ "بستانِ الكرزِ" بأكملِها: الحنينُ لما مضى، وهو السيادةُ، ووفاءُ الصامتينَ، وسطَ مشهدٍ اجتماعيّ يتغيرُ دونَ رجعةٍ.

أردف تشيخوفُ تلك الجملةَ بحوارٍ آخرَ يشي بنوعٍ من التهميشِ الرمزيّ المسلَّعِ للمرأةِ، فدونياشا لا تملكُ رأسَ مالٍ اقتصاديّ، ولا رأسَ مالٍ ثقافيّ، لكنها تحاولُ استخدامَ رأسِ المالِ الجسديّ بوصفِهِ أداةً للتسلقِ الاجتماعيّ، إذ ترتدي ثيابًا مثلَ ثيابِ الأميرةِ؛ مما يفضحُ مفارقةَ التمثيلِ عندَها، فهي تتقمصُ ما لا تملكهُ، وتُحاكي نمطَ حياةٍ لم تُهيأْ له عرقيًّا ولا ثقافيًّا، فتسقطُ في موقعِ المهمشةِ المتصنعةِ، لا المهمشةِ الثائرةِ.

ويتَصاعدُ التهميشُ في موقفِ الصمتِ:

[1])الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الأول، ط3، 1965، ص222.

أصبحتُ قلقةً، أنزعجُ دائمًا. أخذوني طفلةً صغيرةً لدى السادةِ، نسيتُ حياةَ البسطاءِ وها هي يدايَ بيضاوانِ، كيدي السيدةِ، أصبحتُ رقيقةً، مهذبةً، نبيلةً، أخافُ كلَّ شيءٍ.. كم أخافُ. لو خدعتني يا ياشا، فلن أعرفَ ماذا سيحدثُ لأعصابي [1].

هنا تتبدى عذاباتُ الشخصيةِ الداخليةِ، ويتبلورُ الصوتُ الداخليُّ المعبّرُ عن الأنا العامةِ أو الجامعةِ كما أسماها يونغ، فالأنا الخافيةُ عنده خافيتانِ: فرديةٌ ويسميها الخافيةَ الخاصةَ أو الشخصيةَ Personal Unconscious، والخافيةُ العامةُ أو الجامعةُ Collective Unconscious.

يقول يونغ: "إلى جانبِ هذه الأشياءِ ينبغي إدراجُ جميعِ المشاعرِ، والأفكارِ المؤلمةِ، المكبوتةِ قصدًا إلى حدٍّ ما، إني أُطلقُ على مجموعِ هذه المحتوياتِ اسمَ "الخافيةِ الفرديةِ أو الشخصيةِ" لكننا نجدُ فوق ذلك أيضًا صفاتٍ غيرَ شعوريةٍ لم يكتسبها الفردُ، بما هي موروثةٌ، وهي غرائزُ، بما هي حوافزُ على القيامِ بأفعالٍ تقتضيها ضرورةٌ ما، دونَ أن تتدخلَ الواعيةُ في استثارتِها" [2]. فمربطُ الفرسِ: "نسيتُ حياةَ البسطاءِ" تلك الحياةُ التي يحياها كلُّ الخدمِ في البستانِ، والتي تخشى أن تعودَ إليها، فهي علامةٌ على الزمنِ المختلطِ الذي سبقَ الانهيارَ الروسيَّ، صعودٌ بلا وعيٍ، ومحاكاةٌ بلا مضمونٍ، وطموحٌ بلا أدواتٍ. كما أنها موجودةٌ، لكن بلا خطابٍ. حاضرةٌ، لكن بلا نهايةٍ.

ج- التهميش "الذكوري":

في "بستان الكرز"، لا يكمن الصراع الحقيقي في الكلماتِ المعلنةِ، بل في المسكوت عنه من الشخصيات التي تدورُ في محيطِ المشهدِ دون أن تملكَ حقَّ الدخولِ إلى مركزِه، هؤلاء هم "المهمشون بلا صوتٍ"، خدمٌ وفلاحونَ، وشخصياتٌ وُجدتْ لتخدمَ الحكايةَ دون أن تحكيَ حكايتَها. وهذا ما أشارَ إليه فوكو في علاقةِ الفردِ بالمجتمعِ، "فالفردُ في المجتمعاتِ الحديثةِ والمعاصرةِ أصبحَ غيرَ قادرٍ على بلوغِ الحريةِ التي

[1])أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص29.

.

[2]) ك.غ.يونغ: علم النفس التحليلي، مرجع سابق، ص7.

يستحقُّها؛ لأنه أضحى لعبةً صماءَ وعمياءَ تتحكمُ به أنساقٌ فكريةٌ واجتماعيةٌ" [1]. والسجنُ الذي تعرضَ له هؤلاء الخدمُ، ليس سجنَ الجسدِ، بل الروحِ.

وهذا الصمتُ ليس براءةً مسرحيةً ولا طهارةً تُوسَمُ بها الشخصيةُ الدراميةُ المندغمةُ، بل تقنيةٌ واعيةٌ تعيدُ إنتاجَ البنيةِ الطبقيةِ داخلَ اللغةِ ذاتِها، فمن خلالِ تغييبِ صوتِ الخدمِ والفلاحينَ، يُكرِّسُ تشيخوف خطابهُ لعالمٍ لا يُنصتُ إلى من لا يملكون ملكيةً، أو سلطةً، أو نسبًا. هنا يصبحُ التهميشُ ليس فقط سلوكًا اجتماعيًّا، بل خطاب يعلن حضوره، وعندئذ يغدو التهميش خطابًا محملًا بأسراب من العلامات، التي تسهم في معالجة الأشياء وتناولها من زواوية نظر معينة[2] .

وقد وسمت سبيفاك الطبقةَ الدنيا ب"الهوامشِ"، كذلك يمكنُ للمرءِ أن ينعتَهم بالصمتِ أو المركزِ الصامتِ، من الدّارةِ التي تميزتْ بها العنفُ الأبستيميُّ، من رجالٍ ونساءٍ ضمنَ الفلاحينَ الأميينَ، والقبائلِ، والطبقاتِ الدنيا من فروعِ طبقةِ البروليتاريا الحضريةِ[3].

تلك الفئةُ -الخدمُ- تعي موقفَها المجتمعيَّ، وعنفوانَ تهميشِها، لذا فهي تدركُ أن "العالمَ الاستعماريَّ الذي قامَ على العنفِ، لا يمكنُ الخلاصُ منه إلا بالعنفِ. والجماهيرُ المستعبدةُ تشعرُبهذه الحقيقةِ شعورًا قويًّا" [4].ولذا ترى سبيفاك أن السعيَ لاكتشافِ أو تأسيسِ وعيٍ مهمشٍ أو فلاحيٍّ للوهلةِ مشروعٌ وضعيٌّ، يفترضُ أن الجهدَ البحثيَّ يمكنُ أن يقودَ إلى أرضٍ صلبةٍ تُكشفُ فيها الحقيقةُ. فوفقًا للتقاليدِ ما بعدَ التنويريةِ يُعدُّ "الوعيُ" هو الأساسُ الذي تُبنى عليه جميعُ عملياتِ الكشفِ [5].فهي مؤمنةٌ بعدميةِ القدرةِ الذاتيةِ؛ مما يجعلُها مستكينةً. ومن هنا، اتساقًا مع تشريعِ ماركس أن الحياةَ

[1]) حسين موسى: ميشال فوكو الفرد والمجتمع، دار التنوير، تونس، 2009، ص134.

[2]) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص127.

[3]) غاياتري سبيفاك: هل يستطيع التابع أن يتكلم، ترجمة: خالد حافظي، دار صفحة، المملكة العربية السعودية،ط1، 2020، ص47.

[4]) فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة: سامي الدروبي، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، ط2، 2015، ص14.

5) **Guha,Ranajit. Spivak, Gayatri hakravorty, Selected Subaltern Studies, Oxford University Press,1988 , P.10**

الاجتماعيةَ يجبُ تفسيرُها ليس بواسطةِ إدراكِ أولئك الذين يشاركونَ فيها، بل بواسطةِ الأسبابِ العميقةِ التي يقبعونَ خلفَها.

ومن الشخصياتِ الذكوريةِ ذات الطابع التهميشي:

1-ياشا:

الخادمُ المتطلعُ للهيمنةِ، فهو شخصيةٌ معقدةٌ تمثلُ نموذجًا للمهمشِ الذي يمارسُ التهميشَ على من هم أدنى منه، محاولًا التخلصَ من موقعِه الطبقيّ عبرَ التشبّهِ بالمهيمنِ. على الرغمِ من كونه خادمًا، فإنه لا يتماهى مع رفاقِ طبقتِه مثل "فيرس"، بل يظهرُ مزهوًّا، ساخرًا، محتقرًا للطبقاتِ الدنيا، خصوصًا اتجاهَ فاريا التي يُعاملُها باستهانةٍ وتجاهلٍ. وهذا ما جعلَ فرانزفانون يُطلقُ على مثلِ هذا التفكيرِ ب:"الفلاحِ المناهضِ للاستعمارِ" [1].

فهو يستخدمُ أدواتِ الطبقةِ العليا (اللغةَ، والنبرةَ الساخرةَ، والتعالي) ليُصطنعَ هُويةً مزيفةً، لكنه يفشلُ في الانتماءِ الحقيقيّ إلى أيٍّ من الطبقتينِ، إذ يُعدُّ في نظرِ الأرستقراطيينَ مجردَ خادمٍ، وفي نظرِ الطبقاتِ الدنيا خائنٍ متعالٍ، ما يجعلُه في النهايةِ مهمشًا مرتينِ: من الأعلى ومن الأسفلِ.

ويتشكلُ ذلك على مرأى العينِ في الحوارِ المتصاعدِ بين ياشا وفاريا:

فاريا (لياشا): أمك جاءت من القريةِ، منذ الأمسِ تجلسُ في غرفةِ الخدمِ، تريدُ أن تراك.

ياشا: الله يسهل لها.

فاريا: يا للوقاحةِ.

ياشا: لم العجلةُ؟ تستطيعُ أن تأتيَ غدًا (ينصرفُ) [2].

إن ممارسةَ دورِ التجاهلِ وفرضِ الرؤيةِ، يُوظفهُ الكاتبُ في حديثِ الابنِ – المقموعِ- مع الأمِ، فهو وسطَ الطبقةِ الأرستقراطيةِ تُقمعُ ذاتُه بين أسيجةٍ وأوتادٍ، لا يستطيعُ أن يداهمَها، لكن ذلك الفعلَ -المداهمةَ- يبسطُ له مع من هو أضعفُ منه، تلك الذاتُ المتجسدةُ في شخصيةِ الأمِ.

[1]) فرانزفانون: معذبو الأرض، مرجع سابق، ص261.

[2]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص22.

ويتبدى الحسُّ السياديُّ من المنظورِ الجسدانيّ لدى ياشا في حديثِه مع الطرفِ المماثلِ المتجسدِ في شخصيةِ دونياشا:

دونياشا (لياشا): بالفعلِ يا لها من سعادةٍ أن تسافرَ إلى الخارجِ.

ياشا: نعم، طبعًا. لا يسعني إلا أن أو افقَكِ (يتثاءبُ ثم يشعلُ سيجارًا).

وتأتي المفارقةُ عبر تعالي اللغةِ أو الخروجِ عن الوظيفةِ الاجتماعيةِ التي وُكلتْ إليها على لسانِ الخادمِ، وهذا ما عوّلَ عليه أوستين J.l.Austin قائلًا: لابد أن يكون "الأشخاصُ والملابساتُ الخاصةُ ملائمةً لتطبيقِ القواعدِ التي يتعلقُ بها الأمرُ" [1] وكأننا إزاءَ هذا السياقِ أمام تهميشٍ مضادٍّ، ورمزيّ، فكلُّ فئةٍ تمارسُ سلطتَها الموكولةَ لها. وعليه، فإنها تشبعُ ذاتَها عبر تهشيمِها للآخرِ أيًّا كان نوعُه.

ويكشفُ سلوكُه المتغطرسُ مع فاريا، واستهانتُه بفيرس العجوزِ، عن شخصيتِه بوصفِه تابعًا يتطلعُ إلى السيادةِ عبر الوعي المضادِّ، لا باعتبارِه فاعلًا اجتماعيًّا حرًّا، وهذا ما جهرتْ به سبيفاك عبرَ تساؤلِها: "هل يمكنُ للتابعِ أن يتكلمَ؟" [2].

2-فيرس:

أما المهمشُ الذكوريُّ الثاني فيتجسدُ في شخصيةِ "فيرس"، وهو أقدمُ خادمٍ في العائلةِ، ويمثلُ شخصيةً شديدةَ الرمزيةِ في "بستان الكرز"، إذ يجمعُ بين التهميشِ الزمنيّ والتاريخيّ والطبقيّ. فعندما تحاولُ الشخصياتُ الأخرى النجاةَ من انهيارِ العالمِ الأرستقراطيّ، يظلُّ فيرسُ مخلصًا له، متمسكًا بنظامِه القديمِ، لا يعي موقفَه الحاضرَ ولا يتكيفُ مع ما هو آتٍ.

فيرس لا يتكلمُ كثيرًا، لكنه حاضرٌ باستمرارٍ عبر صمتِه الدائم، وبتعليقاتِه الحزينةِ على فقدانِ النظامِ القديمِ. إنه لا ينتمي إلى "الآن"، بل إلى زمنٍ انقضى، ولهذا فإن حضورَه داخلَ المسرحيةِ يتحولُ إلى رمزٍ للانطفاءِ، والعجزِ، والانتهاءِ الهادئِ.

ورغم تفانيه في خدمةِ العائلةِ، فإنه يُنسى في النهايةِ داخلَ البستانِ بعد بيعِه، وتُغلقُ الأبوابُ عليه، في لحظةٍ تُعدُّ من أكثرِ المشاهدِ قسوةً وصمتًا في المسرحيةِ، وهذا

[1]) بيير بورديو: الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص59.

[2]) غاياتري سبيفاك: هل يستطيع التابع أن يتكلم، مرجع سابق، ص49.

النسيانُ لا يُعبرُفقط عن تهميشٍ شخصيٍّ، بل عن إقصاءِ تاريخيٍّ لمجتمعٍ كاملٍ من الخدمِ الذين بُنيتْ عليهم طبقةُ النبلاءِ دون اعترافٍ بقيمتِهم [1].

ويتزامنُ صوتُ سقوطِه في النهايةِ مع صوتِ الشجرةِ المقطوعةِ، استعارةٌ للاندثارِ الرمزيّ للزمنِ القديمِ. فتشيخوف لا يمنحُه نهايةً بطوليةً ولا خطابَ وداعٍ، بل مجردَ همهمةٍ أو تمتمةٍ وصوتَ جسدِه المنهكِ وهو يُطرحُ أرضًا ثم صمتٍ. ويتضحُ تهميشُ الشخصيةِ في الحوارِ التالي:

لوبوف أندرييفنا: لو بيعتِ الضيعةُ فإلى أين تذهبُ؟

فيرس: سأذهبُ إلى حيثُ تأمرونَ.

فيرس: نعم.. (بسخريةٍ) إذا ذهبتُ إلى الفراشِ فمن غيري سيخدمُ ومن سيتصرفُ؟ أنا وحدي لخدمةِ البيتِ كله [2].

فمصيره موكول إلى الآخر الأرستقراطي، فلا يدري ولا يملك اتخاذ القرار؛ ويتضاعف تهميشه في النهاية، عندما ينسى:

فيرس : يقترب من الباب ويشد المقبض): مغلق سافروا....(يجلس على الكنبة) نسوني ...لا بأس...سأجلس هنا....لابد أن ليونيد أندرييتش نسي أن يرتدي مطف الفراء، وذهب بمعطف الخريف [3].

من هنا، يتحد التهميش الأنثوي مع التهميش الذكوري في "بستان الكرز" ليشكّلا معًا بنيتين متداخلتين تعكسان هشاشة الهوية الإنسانية داخل مجتمع يتداعى طبقاته ويتآكل تماسكه الاجتماعي. فقد رسم تشيخوف عبر نصه عالمًا يُقصي المرأة من دائرة القرار ويُقزّم حضورها في حدود العاطفة والتبعية، ويُخضع الرجل المهمّش لدوائر سلطوية تجعله يعيش اغترابًا داخل طبقته وخارجها في آنٍ معًا.

ويبرز التهميش الأنثوي من خلال شخصيات نسائية مثل رانيفسكايا وآنيا وفاريا وشارلوتا ودونياشا، حيث تتبدّى المرأة إما مقموعة في ظل المركز الذكوري أو مسلوبة القدرة على اتخاذ القرار، أو موضوعة في أطر رمزية هامشية تُفرّغها من عمقها

1) **Turner,Victor. The Ritual Process Structure And Anti-Stucture Aldine.1969,P. 118.**

[2]) أنطون تشيخوف: بستان الكرز، مصدر سابق، ص49، 48.

[3]) السابق نفسه: ص66.

الوجودي. كما يتجلى التهميش الذكوري في شخصيات مثل ياشا وفيرس، اللذين يمثلان الذكور الذين لا يملكون أدوات الفعل، بل يجدون أنفسهم أسرى منظومة تهميشية يمارسونها على من هم أدنى، أو يتعرضون لها من الفئة الحاكمة دون امتلاك سلطة الرفض أو التغيير.

وقد أفلح تشيخوف في تقديم رؤية درامية معقدة تكشف أن التهميش ليس قضية نوع (جندري) بقدر ما هو نتاج بنية اجتماعية مختلّة تنتج ضحاياها من الرجال والنساء على حد سواء. فالتهميش في "بستان الكرز" لا يعرف تمييزًا بين ذكر و أنثى، بل هو نتيجة حتمية لانهيار منظومة اجتماعية غير عادلة، ولذا فإن الشخصيات –على اختلاف طبقاتها وأجناسها– تعيش على هامش السلطة والتاريخ.

وبهذا الطرح، تكشف مسرحية "بستان الكرز" لتشيخوف عن شبكة معقدة من التهميش الاجتماعي والجندري، حيث يعيش كل من الرجال والنساء على هامش الفاعلية والقرار، سواء داخل الأسرة الأرستقراطية أو بين الخدم والفلاحين. فالنساء – فاريا، وشارلوتا، ودونياشا– مقموعات، ومحرومات من اتخاذ القرار، ويُوظَّف وجودهن غالبًا كعنصر رمزي أو زخرفي داخل النص، بينما يعكس الرجال المهمشون –ياشا وفيرس– صراع الطبقات المزدوج، فهم عاجزون عن الانتماء الكامل إلى أي فئة، ويجدون أنفسهم أسير التوقعات الاجتماعية من الأعلى والأسفل على حد سواء.

ويبرز تشيخوف عبر هذا التهميش المركب فكرة أن الانحسار الاجتماعي والفردي ليس مسألة جندرية فحسب، بل هو نتاج بنية اجتماعية غير عادلة، تتشابك فيها الطبقات والسلطات الرمزية لتُفرغ الإنسان من فاعليته وتجعله أسير الماضي أو طموحاته المجهضة. ومن خلال مزج التهكم التراجيدي والرمزية، يقدّم النص رؤية تتجاوز حدود المكان الروسي لتصبح تحليلًا عميقًا للطبيعة الإنسانية داخل المجتمعات المتداعية، حيث يُظهِر الانهيار الاجتماعي كمرآة لانكسار الهوية وفقدان القوة في مواجهة التاريخ والمصير.

ثانياً: تمثيلات التهميش الاجتماعي في مسرحية "عائلة الدوغري" .

تبدو الذات الإنسانية في دراما القاع والمهمشين مأزومة، وتعاني من تهميش المجتمع لها، وقد تمكن نعمان عاشور أن يصور لنا المجتمع المصري على حاله، من صراع بين الخير والشر، والقوة والضعف، والغيرية والأنانية، فنجح في تأطير صورة الأخ المدرس مصطفى الدوغري؛ حيث جعلنا نبغضه ونحتقره لانتهازيته وتكالبه على المركز والمال، فهو لا يعيش إلا لنفسه. وحين يتخلى عن زوجته كريمة (اليتيمة الفقيرة) ليتزوج من فتاة عصرية هي أزهار تناسب مركزه نحتقر فيه نذالته، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نجد لسلوكه مبررًا، لأننا نعلم أن استمرار التعايش بين كريمة التي لا تحسن شيئًا سوى إخلاصها لزوجها، وهذا الشاب الصاعد في المعرفة والحياة لا يستقيم مع منطق الأمور.

وقد جاءت الشخصيات المسرحية في "عائلة الدوغري" خادمة لفكرة مشتركة مع سابقتها –بستان الكرز- وهي(التحرر الاجتماعي)، تلك الفكرة المنطوقة في حوار الشخصيات من النوعين(الذكورية والأنثوية)، مما جعلها تنبري لخدمتها وفقًا لرؤية النص وتماشيها مع الأحداث التاريخية الواقعية لتأزم الحدث المسرحي، ومن ثم معرفة الخارطة العامة لتشكل الشخصيات في المجتمع المصري وقتذاك؛ وتبيان الفروقات الاجتماعية بينها.

1-الشخصيات الأنثوية:

إن التهميش الاجتماعي، وما يتبعه من الإقصاء والاستبعاد؛ كان الداعي الأول لتشتّت تلك الأسرة التي تتناحر مع بعضها البعض، وبرز في حوار الجندرية الأنثوية، وارتفاعها بالحدث الدرامي؛ لتصل إلى مرحلة التأزم، وتبئر أزمة المجتمع في الوقت ذاته:

أ-الرمز الأنثوي(السلطوي):

في عائلة الدوغري نجد شخصية زينب تمثل التوتر الفعلي بين السلطة الفعلية والتهميش الرمزي، رغم كونها الأخت الكبرى، فإنها تسلب الاعتراف في أسرتها ومع زوجها.

تخلق زينب مسرحًا داخل البيت، تلعب فيه دور المخرجة والممثلة والقاضية، إذ تعيد مفهوم السلطة داخل الهامش، ويتجلى ذلك في علاقتها بأفراد الأسرة، فتظهر سلطتها في حوارها الجاري مع الأخت الصغرى"عيشة":

عيشة:(تنطقها في تيه وقد أفلتت غصبًا عنها) سامي.

زينب: (تشمر قميص النوم الذي كانت جالسة به)دا أول بند.. والبند الثاني مصطفى وخطيبته ويمكن أبوها يجي معاهم.. وبعدهم بند تالت..أبو الرضا جاي علشان تسجيل العقد ودفع الباقي.كان هيرجع المصلحة بعد الضهر..قلت له اعمل حسابك تاخد إذن حتى لو كان الوزير بذاته فيها..ولسه ماصحيش..خمسة وربع ولسه! [1].

زينب: (إذ تتحرك في غضب وقلق تراه أمامها على الباب) إنت!!

أحمد: أنا صحيت..(ويدخل بالبيجاما والشبشب) خمسة بالضبط كانت بتضرب..و أنا صاحي وو اقف زنهار قدام السرير(ويقف زنهار بالفعل).

زينب: إيه اي أخرك ربع ساعة!!

يُظهر المشهد السابق مركزية شخصية"زينب"، وهنا تتقاطع عوامل الجندر والطبقة والعائلة، فهي ليست مجرد زوجة أو أخت، بل هي"رأس البيت"، وإن لم تمنح هذا اللقب رسميًّا، إنها فاعلة اجتماعية رغم كونها مهمشة، تقاوم بلغة الهامش: بالسخرية، والردح، وفرض الوجود داخل مساحة تنكر عليها الاعتراف.

ففي علاقتها بالأخت الصغرى، تبدو ناصعة الحضور؛ في تملكها لقراراتها، فقرار تزويجها من سامي، مرهون بكلمة منها، بل تضع شروطها دون أن تترك مساحة لعيشة؛ كي تعبر عن ذاتها، ويظهر ذلك في كلمة(تيه)، وكأن صوتها خرج غصبًا عنها، وهذه الهشاشة في الحضور تكشف تهميشًا مزدوجًا: فهي مهمشة في اتخاذ القرارات، حتى في التعبير عن ذاتها.

أما علاقتها بزوجها فتبدو معكوسة، إذ يتحول مالك الأسرة، وزعيمها، إلى كائن منزوع الفاعلية داخل أسرته، مهمش القرار والدور، فلا يجد لنفسه إلا الانشغال بالقهوة والأخبار بديلًا عن فكرة المركزية.

وفي تقاطعات التهميش الجندري والطبقي والرمزي، تصبح زينب جسدًا ناطقًا بالرفض، ووعيًا حيًّا داخل النص، لا تطلب السلطة، لكنها تنتجها. وهكذا تكتب"زينب"تاريخها داخل مسرح صغير، لكنه يعكس مجتمعًا بأكمله، حيث السلطة لا تُمنح، بل تُنتزع، لا تعترف بها، بل تثبت بالفعل، وهي بهذا تجسد دراما الأنثى المقهورة القادرة، والمهمشة الصلبة، والمغيبة المتكلمة.

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدر سابق، ص91.

ب-الصوت الأنثوي المقموع (شخصية كريمة):

تظهر شخصية "كريمة" في المسرحية بوصفها إحدى أبرز التجليات الأنثوية التي كُتبت لتكون معبرةً عن ثنائية "الضعف والتمرد" في آنٍ واحدٍ. فهي ليست فقط شخصيةً دراميةً ذات بعدٍ تراجيديٍّ، بل مرآةً لواقع المرأة التي تُقصى عن مراكز الفعل لتُختزل في أدوارٍ ثابتةٍ: الزوجة، الخادمة، الحاضنة، أو العاقر.

إنّ دراسة تلك الشخصية تكشف عن بنيةٍ معقدةٍ من التهميش النوعي والاجتماعي، إذ تتقاطع سلطة العائلة الذكورية مع ضغوط الأعراف والتقاليد، كما تظهر تحوُّلًا في وعيها الاجتماعي من مواقع الانكسار إلى حدود المواجهة والتمرد، لذا فهي لا تنفصل عن البنية الكلية التي أودعتها في مستودع التهميش، ذلك الكائن الذكوري الذي جسّد البنية المركزية الكبرى.

يتأتى التهميش في شخصية كريمة على نوعين:

- التهميش الاجتماعي: تُجسد شخصية "كريمة" التهميش النوعي بصورته الفجة، فهي امرأةٌ مسلوبة الإرادة منذ البداية، حيث اكتمل زواجها بدافع "المعزة" التي يكنّها والد "سيد" نحو مصطفى:

كريمة: مش ها أعيط... (وتجفف دموعها بالمنديل الذي أعطته لها) كان مفروض إني أتجوز سيد.. أبوكي من كتر معزته ليه جوزني مصطفى... الأستاذ... الماستير (تقصد الماجستير) [1].

وتتسم شخصية كريمة بالخواء الأنثوي، فلا هي قادرةٌ على أن تقطع الصلة مع عالمٍ أورثها ثقافة الاختزال والإقصاء، ولا هي قادرةٌ على أن تنتمي إلى العالم الذي تعتقد أنه يكفل أنوثتها إنسانيةً.

كما تعاني تلك الشخصية من استبعادٍ رمزيٍّ داخل الأسرة التي تهيمن عليها علاقات الدم والانتماء البيولوجي، فكلما حاولت إثبات وجودها كونها زوجةً، أُعيد تذكيرها بأنها دخيلةٌ على هذا الكيان العائلي، وتحمل أيضًا عبءَ العقم، دون إثباتٍ أو تعاطفٍ، حيث تتساءل:

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدر سابق، ص35.

كريمة: ليه!! وحشة!! أنا سبب عدم الخلفة!! ولا علشاني ما اتعلمتش زيه ورحت معاه الجامعة. وبقيت زميلته اللي كان بيحبها من الأول[1].

أما علاقتها بالآخرين، فهي دائمًا مصدرٌللسخرية، إذ لا سند لها، تقول:

أمي ماتت بعد ما اتولدت بتلات ســنين.. الله يرحمها.. و أبويا مات و أنا على وش جواز.. الله يرحمه. اهئ.. (وتبكي).[2]

- التهميش النفسي:

يتمثل التهميش النفســي عند "كريمة" في تقلباتها الداخلية بين الحزن والانكساروالتمرد، إذ نراها كثيرًا ما تلجأ إلى البكاء في المشاهد الحوارية:

كريمة: و أنا كان إيه ذنبي أعيش مع اللي يكرهني... علشــان يتيمة يظلموني ... اهئ.. اهئ.. اهئ (ولا تكاد تجلس حتى يفاجئها حسن مقبلًا).

حسن: الله... إيه ده كريمة لسه بنعيط. المية بتنقطع في اليوم مرتين وتلاته و انتي دموعك ما بتنقطعش... بتعيطي ليه دلوقت؟[3].

فالبكاء هنا لا يُعد فعلًا عاطفيًا عابرًا، بل منهجًا وطريقةَ وجودٍ وحيدةً في عالمٍ لا يمنحها حقَّ التعبير، ولا حقَّ القرار. كريمة لا تُجسد امرأةً بعينها، بل تُصورطبقةً كبيرةً من النساء اللاتي يعشن بصوتٍ واحدٍ، ألا وهو صوت البكاء. فهي تختصرذاتها وذوات النساء أجمعين.

إنّ شخصية "كريمة" تُعدّ من أبرزالشخصيات النسائية التي رسمها نعمان عاشوربكثافةٍ رمزيةٍ ودراميةٍ عاليةٍ، فهي صورةٌ صادقةٌ للمرأة التي يُختزل حضورها في عاطفةٍ مضــطربةٍ، وجســدٍ مرفوضٍ، وصــوتٍ مهملٍ، ورغم محاولاتها الخروج من هذا القفص الاجتماعي، فإن أدوات التمرد تظل ناقصةً، بل وتنقلب عليها. فهي أنثى العصر- برمزيتها - التي تحاول أن تســترد حقها في الاعتراف والكرامة، دون أن تجد مجتمعًا عادلًا ينصفها أو نظامًا أخلاقيًّا يحميها من الموت البطيء.

2-الشخصيات الذكورية:

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري: ص35.

[2]) نفسه: ص34.

[3])نفسه، ص57.

تصــورُ"عـائلـةُ الـدوغري" المجتمعَ المصــريَّ في لحظـةٍ من لحظـاتِ التحولِ التاريخيّ، حيثُ يتناقصُ حضــورُالأبِ الحقيقيّ لصــالحِ أنماطٍ مشــوهةٍ من الســلطةِ، وتُقصى الشخصياتُ الهامشيةُ مثل:

أ-مصطفى (الشخصية الانتهازية):

مصطفى ليسَ مجردَ شخصيةٍ ساخطةٍ أو متسلطةٍ فحسبُ، بل "كائنٌ مأزومٌ"، اختزلَ داخلَ حدودِ الوظيفةِ والتوقعاتِ الأســريةِ، دونَ أن يُمنحَ المســاحةَ للتعبيرِعن هشاشتِه، أو إعادةِ تعريفِ موقعِه داخلَ العائلةِ. ونستطيعُ القولَ بأنهُ تصويرٌمجازيٌّ لما أطلقَ عليهِ بيير بورديو "العنفُ الرمزيُّ" الذي يُعبّرُعن علاقاتِ القوةِ بينَ الجماعاتِ أو الطبقاتِ التي تتكونُ منها التشكيلةُ الاجتماعيةُ.[1]. مصطفى (الشخصيةُ الانتهازيةُ):. وهذا ما فعلهُ "نعمانُ عاشــورُ" عندما صــوَّرَهذا العنفَ ليُكبّرَعدســةَ المجتمعِ أمامَ القارئِ، فيســتشــعرَأنهُ الذاتُ الماثلةُ أمامَهُ، وأن الضــغطَ الذي يُمارســهُ المجتمعُ على الشــخصــيةِ هو ذاتُهُ ما يحدثُ في الو اقعِ، ويُصــبحَ أيقونةً كليةً تشــيرُ إلى المجتمعِ البورجوازيّ في ذلكَ الوقتِ.

وبهذا، تتحولُ شــخصــيةُ مصــطفى إلى بنيةٍ متشــابكةٍ من القمعِ الداخليّ والتهميشِ الخارجيّ: فهو من جهةٍ يبدو وكأنهُ يُمارسُ السلطةَ داخلَ الأسرةِ، لكنهُ من جهةٍ أخرى مقصى فعليًا من شبكةِ التفاعلِ الحميميّ والعاطفيّ بينَ أفرادِه خاصةً، والمجتمعِ عامةً؛ لكونِه لا يجدُ حلًّا للمشــكلةِ ســوى بيعِ البيتِ. وتبدو هذه المفارقةُ من خلالِ الحواراتِ المتوترةِ، والمفارقاتِ الطبقيةِ، والصداماتِ الخطابيةِ التي تُحيلُ المسرحيةَ إلى مساحةِ صراعٍ رمزيّ، تمثلُ فيه شخصيةُ مصطفى مركزَالثقلِ والانفجارِفي آنٍ معًا.

وعندما نتوقفُ عندَ مشهدِ بيعِ البيتِ، نجدهُ – مصطفى – يُمارسُ سلطتَهُ على العائلةِ، فيتحولُ إلى مركزٍ، عبرَنبرته الحادةِ، و انقسامِ الأسرةِ إلى فريقين:

مصــطفى: حا أبيعُ نصــيبي في البيتِ أنا والبناتِ.. إحنا الثلاثةُ لنا النصُّ. و انتَ والوادُ حسنُ لكو النصُّ.. وحا أسيبُ لكو كريمة...[2].

[1])بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص10.

[2]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدر سابق، ص56.

فالأسـرةُ بأكملِها مهمشـةٌ من قبلِ المجتمعِ الخارجيّ بعدَ وفاةِ الأبِ، وهذا حالُ معظمِ الأسرِ في ذاتِ الوقتِ، لذا يستنطقُ الكاتبُ الشخصيةَ وفقًا لأيديولوجيتِها؛ لكونِها غيرَراضيةٍ عن حالِها، وبذلكَ استطاعَ نعمانُ أن يُجسِّدَ لنا بعضَ الأمراضِ الاجتماعيةِ التي تنالُ الأسرَوتهددُ كيانَهم مثل: الأنانيةِ، والابتذالِ، والترفِ، والتظاهرِ.

ويتمركزالصـراعُ الذي يُجابهُ مصـطفى في الو اقعِ بينهُ وبينَ المجتمعِ الخارجيّ، الـذي لا يقـدرُعلى الوصـولِ والارتقاءِ، حتى البنتُ العصـريةُ التي يُريدُها، تنظرُإليهِ باستغلالٍ، بل تُريدُ أن تمحقَ هُويتَهُ، بشراءِ الأثاثِ المنزليّ المعزوّللزوجِ القديمِ.

أزهار: إذا كنتَ بتحبني لازمْ تقبلْ عفشي.. إيه اللي مش عاجبكْ في العفش بتاعي؟ سـفرةٌ جديدةٌ لنج ما تلمسـتشْ عزومةٌ واحدةٌ كل اللي كلناه عليها. و اتطلقنا تاني شـهر. دي فيها طقمُ سيفركاملٌ مش موجودٌ منه النهارده [1].

وأخيرًا، مصـطفى ليسَ مجردَ شخصـيةٍ فرديةٍ، بل تجسـيدٌ لذكورةٍ عربيةٍ عالقةٍ بينَ الحداثةِ والسـلطةِ والتقليديةِ، بينَ التعليمِ والشـللِ العمليّ، بينَ العزةِ والانهيارِ الداخليّ. فهو في نهايةِ المطافِ، رجلٌ يُهمشهُ المجتمعُ بوصفِه بنيةً كبرى، والأسرةُ - متمثلةٌ في سـيد وحسـن لكونِهما المعارضين - كونا صـورةً مصـغرةً، وتُخذلهُ الحياةُ التي يظنُّ أنهُ مسـتعدٌّ لها. وهنا تكمنُ المأسـاةُ: أن يتحولَ الصـوتُ الذكوريُّ المركزيُّ إلى ظلّ صـوتٍ لا أحدَ يُصغي إليهِ إلا كصدى بعيدٍ لما كان يمكنُ أن يكونَ عليهِ، ولم يكنْ. ومن هنا، يمكنُ أن نُطلقَ عليهِ "الفاعلُ المقصَى"، أي الذي يحتلُّ موقعًا رمزيًّا مرتفعًا، لكنهُ مقصى من الداخلِ، لأنهُ لم يعد يملكُ أدواتِ التأثيرِكليةً.

ب-الزوجُ المهمشُ (أحمد):

تُعدُّ شـخصـيةُ "أحمد" في مسـرحيةِ "عائلةِ الدوغري" تجسـيدًا دراميًّا دقيقًا لطبقتهِ من الذكورِالذينَ سـقطوا من حسـاباتِ الهيمنةِ الأبويةِ التقليديةِ، ولم يملكوا أدواتِ الدخولِ إلى ساحةِ التحررِالاجتماعيّ.

إن غالبيةَ الدراسـاتِ المهتمةِ بالمهمشـينَ، سـواءٌ في تيارِدراسـاتِ التابعِ، أو في أنساقِ النقدِ الثقافيّ ما بعدَ الكولونياليةِ، ركزتْ على تهميشِ المرأةِ، أو الفلاحِ، أو المثقفِ المعارضِ، لكنها نادرًا ما سلطتْ الضوءَ على صورةِ الذكرِالمهمشِ داخلَ النسقِ الأسريّ

[1])نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدرسابق، ص122.

نفسِـه، الرجلِ الذي لا يملكُ سـلطةَ القرارِ ولا الحضـورَ الرمزيَّ، والذي يتحولُ إلى ظلٍّ باهتٍ في الخطابِ الجمعيّ.

في ضـوءِ هذا، تأتي قراءةُ "أحمد" من موقعِه بوصـفِه زوجًا، و أبًا رمزيًّا، وموظفًا بيروقراطيًّا باهتًا، ليس لإثباتِ "رجولتِه الناقصـةِ" بمعاييرِ التقاليدِ، بل لقراءةِ لحظةِ تفككِ البنيةِ الذكوريةِ نفسِها.

وتنقلبُ القاعـدةُ فيُصـبحَ الرجلُ مهمشًـا، وتُفرغَ الـذكورةُ من مضـمونِها السـلطويّ. منذُ ظهورِهِ الأولِ، يتعاملُ الجمهورُ مع شـخصـيةٍ عاجزةٍ عن إدارةِ شـؤونِه الخاصةِ:

زينب: البس الشراب الوسخ! يعني من نضافة رجليك؟!.

أحمد: (في همسٍ) غسلتهُ!

زينب: (وهي لم تسمعْ جيدًا) بتقولْ إيه؟!.

أحمد: (في همسٍ مشترك) غسلتهُ ولسه مبلولٌ على الحبلِ.

زينب: خد شرابٌ من بتوع سي مصطفى..

زينب: البس الصـندل وتعالى من غير شـرابٍ... (وتتركهُ فيختفي ثانيةً. وتعودُ إليهم تحدثُ نفسَـها حتى مش قادرٍ يتصـرف في الشـراب!! أمال لو مت هيعمل من غيري إيه؟!)[1].

يعرضُ هذا المشهدُ ما يُعرفُ ب"العجزِ اليوميّ" الذي لا ينشأُ من مرضٍ أو إعاقةٍ، بل من تحللِ الأدوارِ التي كانت تمنحُ الرجلَ سلطتَهُ وهيبتَهُ داخلَ الأسرةِ.

في هذا المشـهدِ، يُعادُ إنتاجُ الرجلِ كونَهُ "طفلًا يافعًا"، يُعاملُ بمزيجٍ من التهكمِ والشـفقةِ، وهو ما وصـفتهُ سـارةُ أحمد ب"الرجولةِ المقهورةِ" [2]؛ أي تلكَ التي لم تعد قادرةً على تمثيلِ ذاتِها لأنها فقدتْ مرجعيتَها الاجتماعيةَ. وهنا تظهرُ المرأةُ مسـتعليةً طبقيًّا ونفسيًّا، وتمارسُ هيمنتَها على زوجِها.

ولا يكتفي نعمانُ عاشورُ برسمِ تلكَ الشخصيةِ مهمشةً داخلَ الأسرةِ فقط، بل يكشـفُ النصُّ أيضًـا مدى هشـاشـةِ موقعِهِ الوظيفيّ، فهو موظفٌ بيروقراطيٌّ صـغيرٌ،

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدر سابق، ص109.

2) **Ahmed,Sara.The Cultural Polics of Emotion. Edinburgh University Press.2004.**

يفتقرُ إلى الطموحِ أو الاستقلالِ، ويتعاملُ مع العملِ بوصفِهِ ملاذًا للهروبِ من مسؤولياتِهِ المنزليةِ، لا كونَهُ مجالًا لتحققِ الذاتِ، ويتضحُ ذلكَ في الحواراتِ الساخرةِ بينَهُ وبينَ زينبَ، حينَ تسخرُ من تكرارِ عباراتهِ الرتيبةِ:

أحمد: (وهو غيرُ متتبعٍ وبحكمِ الروتينِ) طبعًا طبعًا.

زينب: برضه راجع تكررها؟

أحمد: يا هانم دي لغتنا في المصلحةِ.. (أنا بس بدي أفهمْ تعبه نفسك قوي ليه.. أمال لو كنتي انتي اللي هتتجوزيه) [1].

لا يتوقف مدلول التكرارعند قلةِ الحيلةِ فقط، بل يتخطاه إلى انسحاقِ الذاتِ داخلَ الآلةِ البيروقراطيةِ، حيثُ تُفرغُ اللغةُ من المعنى، ويُصبحُ التعبيرُ عن الرأيِ فعلًا آليًّا بلا روحٍ. ويُشيرُ ذلكَ إلى ما أسماهُ ماركُ فيشر "الو اقعيةُ الرأسماليةُ"؛[2] التي تعرضُ صورةً قاسيةً لبؤسِنا الأيديولوجيّ كما سُجِّلَ في عتبةِ الغلافِ الخلفيّ.

تُسجلُ علاقةُ أحمد بزينبَ نموذجًا فريدًا لما يمكنُ تسميتُهُ ب"بنيةِ السلطةِ المعكوسةِ"، حيثُ تنقلبُ الأدوارُ التقليديةُ في مؤسسةِ الزواجِ، فيتحولُ الزوجُ إلى طرفٍ تابعٍ، والزوجةُ إلى الطرفِ المسيطرِ. هذا التبديلُ في مواضعِ السلطةِ ليسَ مجردَ سلوكٍ فرديٍّ، بل يعكسُ تحوُّلًا اجتماعيًّا أوسعَ، يرتبطُ بصعودِ المرأةِ القويةِ في ظلِّ غيابِ النموذجِ الذكوريّ المكتملِ، ويتبدى هذا التحولُ في حديثِ زينبَ:

زينب: (وهي ذاهبةٌ إليهِ) خيبتُك التقيلةُ.. ما قلتُ لكَ هات قميصٌ جديدٌ.. بطلْ مرواحِ الكورةِ هاتْ لكَ بالتذكرةِ قميصٌ (وتتطلعُ ناحية الآخرينَ) بيدخلُ الكورةَ بجنيهٍ و اتنينَ.

أحمد: (يستثيرُها) كلُ القمصانِ وسخةٌ وفي المكوهِ! ما فيش غيرده! [3].

---

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدرسابق، ص116.

[2]) مارك فيشر: الو اقعية الرأسمالية، هل من بديل؟، ترجمة: عبدالله محمد الشيوي، دارإدراك المعرفية، المدينة المنورة، 2024.

[3])نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدرسابق، ص111.

بينما تعيش الطبقة المتوسطة حالة من الخوف والترقب من المستقبل، فإن هناك من يعيش أقصى درجات التبعية، بل على بقاياها-المتوسطة، ويجسد غالبية المجتمع آنذاك، وتتمثل في:

الصوت الذكوري المهمش (شخصية الخادم):

ج-علي الطواف:

تُعدّ شخصية "علي الطواف" في مسرحية "عائلة الدوغري" (1953) إحدى أبرز الشخصيات المسرحية المهمشة التي شكّلها نعمان عاشور بعنايةٍ فنيةٍ عاليةٍ؛ لتمثل الوجه الخفي للمجتمع المصري في منتصف القرن العشرين. ومن خلال تقنياتٍ و اقعيةٍ ناضجةٍ، رسم الكاتب ملامح خادمٍ طاعنٍ في السن، أفنى حياته في خدمة عائلةٍ لا تذكر له فضلًا، ولا تعترف له بحقٍّ، فجاء حضوره صامتًا لكنّه نافذٌ ومثقلٌ بالدلالات الطبقية والنفسية والرمزية.

وخلف هذا المقام، تتيح قراءة "علي الطواف" بوصفه نموذجًا مركبًّا للتهميش في المسرح الو اقعي أن نكتشف كيف يُعاد إنتاج العجز والإقصاء في بنية اللغة والمجتمع، حيث يصبح الحفاء رمزًا للحرمان، والضحك قناعًا على الانكسار، والمسامحة سترًا لهول ما يُقال.

عند تبئير الرؤية لموقعه الطبقي نجده ليس مجرد خادمٍ تقليديٍّ في بنية المسرحية، بل هو تمثيلٌ مكثفٌ للطبقة العمالية الدنيا، التي تعمل بصمتٍ وتفني عمرها في خدمة العائلات البورجوازية أو الصغيرة الصاعدة دون أن تحظى باعترافٍ حقيقيٍّ. ووصفه "بالطواف" لا يشير فقط إلى اسمه، بل يرمز إلى حالة المتنقل، غير المستقر، دائم الحركة، بلا جذورٍ ولا مكانٍ ثابتٍ.

يُمثل الطواف بطل المسرحية الحقيقي الذي تبدأ وتنتهي به، وهو الو اقع المتحيّن وسط كل الزيف والأنانيات المتصارعة، فالطواف يرمز للشعب، ولو أن نعمان عاشور- كما يرى الناقد الكبير لويس عوض - أطلق عليها (مأساة الطواف) بدلًا من كوميدية (عائلة الدوغري) لوجد عمله ما يبرر ذلك.

ويأتي تصوير لويس عوض لتلك الشخصية على النحو التالي:

"إذا كانت سائر الشخصيات مرسومة بفرشاة الرسام فإن الطواف وحده منحوتٌ بإزميل المثال. هو يقف كالمارد الجسيم الهائل الذي يسقط ظلّه على كل شيءٍ فيلوّنه، وهو من الناحية الإنسانية العنصر الإنساني المضاد لكل هذه الدوامة من الأنانيات الفردية الصغيرة المبعثرة المتصارعة على لا شيء"[1]

فهو الرجل العجوز الذي خدم عند "محمد الدوغري" - رب الأسرة - وعايش أبناءه منذ صغرهم، وعمل بإخلاصٍ وتفانٍ دون أن يطلب لنفسه شيئًا غير ما يجود عليه رب الأسرة أو أحد أبنائه، كما يعمل على المحافظة على تماسك الأسرة ويتعاطف مع "سيد وحسن وكريمة".

ترمز شخصية الطواف إلى الشعب وآلامه، وللصبر والرضا بأوجاع الحياة ومتاعبها، لقد حمل الجميع على أكتافه، وأطعم الجميع، وكان نصيبه في النهاية لا شيء سوى "الحفاء الدائم"، حتى أصبح أمله الوحيد بعد سبعين عامًا؛ أن يحصل على حذاء، وعندما يحصل على أمنيته أخيرًا يكون هذا الحذاء ضيقًا فيعود راضيًا إلى الحفاء من جديدٍ [2].

وربما تشير شخصية "الطواف" إلى الطبقة السحيقة في المجتمع المصري منذ الاحتلال الإنجليزي وحتى قيام ثورة 1952، ولعل عدم تمكنه من الحصول على حذاءٍ طيلة المسرحية، يدل على الإهمال الذي عانت منه تلك الطبقة، فهي منسية ومهمشة منذ عهودٍ طويلةٍ، حتى أن الثورة بمجيئها ووعودها للمجتمع بتوزيع الثروات على الشعب، لم تستطع أن توفي جميع الطبقات حقوقها، فكان لا بدّ في خضم تلك المعارك النفسية والاجتماعية والاقتصادية للرأسمالية والبورجوازية أن تسقط تلك الطبقة[3].

ظل الطواف طيلة المسرحية حافيًا ويتمنى أن يعثر على حذاءٍ يناسب قدميه، وفي النهاية يكتشف أن مشيه حافيًا لمدةٍ طويلةٍ، جعل قدمه كبيرةً لا يناسبها أي حذاءٍ:

علي الطواف: هو أنا يا حسن خلاص!!

---

[1]) لويس عوض: مقالات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت،ص273

[2]) رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مصر، دار المعارف، 1965ص70

[3]) عبد الله عبد الرحمن محمود عبد الله: نقد رجاء النقاش للو اقعية الجديدة في مسرحية"عيلة الدوغري" لنعمان عاشور، مجلة كلية الآداب، جامعة قناة سوهاج، العدد الثامن والأربعون، الجزء الثاني، يوليو، 2018، ص58.

حسن: مش أنت بتقول على روحك أطرش وما تسمعش.

علي الطواف: "يقترب من المائدة" ما بسمعش إلا الكلام الكويس اللي وراه فايدة.

حسن: و انت مستني أي فايدة بعد كدة؟ يا راجل دا انت فوق السبعين.

على الطواف: "وقد أصبح يواجهه تمامًا" عاوزمني إيه؟!

حسن: انت مش معاي النهاردة يا عم علي!

على الطواف: أنا معاكم كلكم طول العمريا حسن.. انتو اللي سايبني وناسييني.

حسن: "يشرب آخر الشاي" بكرة ربنا يفتكرك.

علي الطواف: بقول لك انتو اللي عاوزني أموت على الآخر.

حسن: "يقوم إليه" حتخلد يعني؟ أنا لو مطرحك لازم أدورعلى الموت. فاهم إنك عايش.

على الطواف: "يضحك ببلاهةٍ" والنبي لطيف قوي يا حسن.

حسن: يا راجل انت مش بتهزر... أنا بتكلم جد.. واحد عنده سبعين سنة ولسه ماشي حافي "ويشير إلى قدمه" تبقى عايش [1].

منذ البداية تظهر الهوة بين الطبقة المتوسطة والعمالية المسحوقة، حينما يهزأ حسن بكلام الطواف، ولا يعتبرلكلامه، حتى جاء الرد الكاشف على لسان الطواف: "طول عمري معاكم يا حسن"، وهذا إن دلّ، فإنه يدل على الإقصاء، والنسيان، والاستبعاد؛ لكونه موجودًا، لكنه مهمل.

وينتج التهميش النفسي عقب معاناة الشخصية اجتماعيًّا، عبرتلك الجملة: "أنا معاكم كلكم طول العمريا حسن.. انتو اللي سايبني وناسييني". التي تُكثّف تجربةً نفسيةً متراكمةً من الخذلان الطويل الذي يُفضي إلى شعورٍعميقٍ بالنبذ. فعلي الطواف يفصح عن إحساسٍ داخليٍّ لم يعد يُرى، ولا يُحسب ضمن من يُشكر أو يُكافأ.

بل ويعرّي المقطع السابق بلاهة الضمير الطبقي، الذي يُقصّي من خدموا بصمتٍ، ويُقنّن نسيانهم كأنه قدر. لقد اتخذ نعمان عاشورمن هذه الشخصية نافذةً نقديةً يخاطب بها وعي المتفرج، ويكشف عبرها التصدعات البنيوية في القيم الاجتماعية، التي ترفع الأقنعة عن مجتمعٍ يُحاصر من يخدمه بالعجزوالخذلان. وهذا

[1]) نعمان عاشور: عائلة الدوغري، مصدرسابق، ص18،17.

ما فعله حسن بسخريته من عدم ارتدائه لحذاءٍ، رغم أن السبب الرئيس يقع على أعناق تلك الأسرة.

كما أن الإحساس بـ"النسيان" هو أعلى درجات التهميش النفسي، إذ يُجرد الفرد من القيمة المعنوية، ويُحوّل الشعور بالانتماء إلى اغترابٍ وجوديّ. والطواف بهذا الشكل لا يعبر عن ذاتٍ فردانيةٍ مهمشةٍ فقط، بل يُصور طبقةً اجتماعيةً كاملةً، تُقصى وتُخمد دون أن تُدان الجرائم الأخلاقية تجاهها. ويتجسد الوعي الجمعي عند الطواف في قوله:

"فيه ناس كتير حافيين"

ليس فقط، ولكن الاستبعاد من عدالة التوزيع، و إنكار الذات الخادمة داخل العائلة يتمظهر في قوله:

"كنتوا هاتوهالي من الأول... أنا قعدت اتحايل عليكوا طول العمر.. ما حدش منكم افتكرني"

وهذا الإفصاح يؤكد أنه ظل خارج قسمة الخير والنظر والاهتمام داخل العائلة رغم إخلاصه. وفعل التحايل يشير إلى أنه لا يملك وسيلةً للمطالبة إلا التذلل. وهذا يعكس علاقة السلطة القمعية بين السيد والخادم التي لم تتغير عبر السنين.

ختامًا، تكشف شخصية "علي الطواف" نموذجًا دراميًّا بالغ الواقعية والمرارة للطبقة الدنيا في المجتمع التي تعيش مهمشةً، حافيةً على حدود الوجود، ثم تدفع الموت بوصفه حلًّا وحيدًا ينهي عبء حضورها. فهو شخصيةٌ متخمةٌ بالدلالة الطبقية، لا باعتباره شخصًا وحيدًا، بل طبقة تعبّر عن أمةٍ.

تجسد مسرحية "عائلة الدوغري" نموذجًا متكاملًا للتهميش الاجتماعي والطبقي في المجتمع المصري منتصف القرن العشرين، من خلال تصويرها لشخصيات متعددة تمثل أصنافًا مختلفة من المهمشين؛ بدءًا من "علي الطواف" الذي يرمز إلى الطبقة العاملة المسحوقة، مرورًا بـ"كريمة" كمثال على التهميش النسوي والرمزي داخل الأسرة، وصولًا إلى "مصطفى" و"أحمد" الذين يبرزون أبعاد العجز والانسحاق النفسي للذكور ضمن البنية الأسرية والمجتمعية.

تعمل هذه الشخصيات على الكشف عن أوجه التفكك الأسري والصراع الطبقي، وتجسد هشاشة القيم الأبوية، وتكشف أثر السلطة الموروثة والمفاهيم التقليدية في إعادة إنتاج التهميش النفسي والاجتماعي. ومن خلال الصراع بين أفراد

الأسرة، يظهر الطواف كرمز للصبر والصمود في مواجهة الإقصاء، في حين تكشف كريمة عن ثنائية الانكسار والتمرد للمرأة في ظل مجتمع يحدد موقعها اجتماعيًا وجنسيًا، ويبرز مصطفى حالة الانتهازية الفردية مقابل ضحالة الدعم المجتمعي، أما أحمد فيمثل الانكسار الذكوري وتفكك السلطة التقليدية داخل الأسرة.

باختصار، لا تقتصر قيمة المسرحية على طرح قضية التهميش الاجتماعي فحسب، بل تمتد لتصبح دراسة اجتماعية رمزية، تكشف البنية الطبقية والهامشية، وتعكس واقع الإنسان المهمش في صراع دائم مع العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. ومن هذا المنطلق، تظل "عائلة الدوغري" نموذجًا مسرحيًا حيًا يعيد إنتاج الواقع الاجتماعي بأسلوب يمزج بين الكوميديا والدراما، فيكشف هشاشة العلاقات الأسرية، ويبرز الطابع الرمزي للصراع الطبقي والنفسي في المجتمع.

وأخيرًا، تُظهر المقارنة بين مسرحية "بستان الكرز" و"عائلة الدوغري" كيف تتعامل الدراما مع التهميش الاجتماعي والأسري عبر سياقات ثقافية مختلفة، مع الاحتفاظ بسمات الواقع البشري المشترك. ففي حين يقدّم تشيخوف في "بستان الكرز" صورة المجتمع الروسي في مرحلة التحوّل الاقتصادي والاجتماعي من الإقطاع إلى الرأسمالية، ويعكس تشتّت الأسرة والصراع بين التقليد والطموح الفردي، نجد أن نعمان عاشور في "عائلة الدوغري" يصور تهميش الطبقة الوسطى في مصر ما بعد ثورة 1952، مع التركيز على الهشاشة الأسرية والتفكك النفسي للذات البشرية تحت ضغط القيم الاجتماعية والطبقية. كلا العملين يكشفان عن هشاشة روابط الأسرة تجاه القوى الاقتصادية والسياسية المحيطة، ويبرزان أثر الانقسامات الطبقية والهويات الاجتماعية على مصائر الشخصيات. غير أن الفارق الجوهري يكمن في الأسلوب: إذ يغلب على تشيخوف السرد الكوميدي التراجيدي الرقيق، بينما يستخدم عاشور الكوميديا الساخرة المباشرة ليبرز الانتهازية والصراع الطبقي بشكل أكثر حدة ووضوحًا. بهذا، يصبح تحليل التهميش في كلا النصين نافذة لفهم البنية الاجتماعية، وطريقة توظيف المسرح في كشف التناقضات الطبقية والإنسانية عبر الزمن والمكان.

الخاتمة

إن التشـابه في بنية (تمثيلات) التهميش بين المسـرحيتين يُبرز البُعد الإنسـاني الكامن خلف الظواهر الاجتماعية، كما يُجسّـد مآلات الأسـرة التي تفقد تماسـكها أمام التغيرات الاقتصـادية والسـياسـية. وكأن النهاية في كلا النصـين تدعونا إلى التأمل في سؤال الهوية والانتماء:

من نحن؟ وإلى أين نمضي بعد أن فقدنا جذورنا وأهملنا مَنْ خدمونا بصمت؟

هكذا تنفتح النصـوص على أفق تأويلي يتجاوز خصـوصـيتها المحلية ليصـل إلى أزمة الإنسان المهمش في كل زمان ومكان.

يتبين من خلال اسـتقراء تمثيلات التهميش الاجتمـاعي في كل من مسـرحيـة "بسـتان الكرز" لتشـيخوف ومسـرحية "عائلة الدوغري" لنعمان عاشـور أن كِلا العملين يقدّمان معالجة درامية عميقة لتحولات المجتمع في لحظات مفصـلية من تاريخه، وإن اختلف السـياق الثقافي والجغرافي، فإن البنية التهميشـية تتقاطع فيهما بوصـفها ظاهرة إنسـانية وجماعية تتجاوز حدود الزمان والمكان. وفي ضـوء ما سـبق، وعبر رحلة مع العملين، اتضح ما يلي:

1- يتضـح أنّ التهميش الاجتماعي في المسـرحيتين ليس ظاهرةً عابرة، بل هو بنية بنيوية راسخة تضرب جذورها في التكوين الاجتماعي والطبقي، سواء في السياق الروسي كما في بستان الكرز، أو في السياق المصري كما في عائلة الدوغري. ويظهر التهميش نتيجةً مباشـرة للتحولات التاريخية والصـراعات الطبقية التي قادت إلى تفكك الأسـرة وانهيار القيم.

2- تكشـف المقارنة بين المسرحيتين عن اختلاف زاوية الالتقاط الدرامي للتهميش الاجتمـاعي؛ ففي حين عبّر تشـيخوف عن أزمـة التهميش النـاتجـة عن انهيـار الطبقـة الأرسـتقراطية في روسـيا، انشـغل نعمان عاشـور بتصـوير هموم الطبقات الشـعبيّة المصرية وصراعاتها في ظل البحث عن العدالة الاجتماعية.

3- يتبدّى في كلا النصّـين انهيار الطبقة الوسـطى وتحوّلها إلى موقع الهامش؛ إذ تفقد مكانتها التقليدية لصـالح قوى اجتماعية صـاعدة، كما يظهر في فقدان بسـتان

الكرز بوصفه رمزًا للإرث الأرستقراطي في روسيا، وفقدان البيت العائلي في عائلة الدوغري بوصفه تجسيدًا لتمزّق الطبقة الاجتماعية في مصر.

4- تتقاطع المسرحيتان في إبراز صعود الهامش وتراجع المركز؛ حيث يقدَّم المهمَّش باعتباره صوتًا صاعدًا لا يحتل مركز السلطة، لكنه يفرض شرعيته الرمزية داخل البنية الدرامية. فشخصية "علي الطواف" في عائلة الدوغري تقابل الشخصيات العاملة الصاعدة في بستان الكرز، بما يشي بتحوّل الهامش إلى مركز رمزي جديد.

5- أظهرت الدراسة أنّ التهميش لا يقتصر على الفضاء الاجتماعي العام، بل يمتد إلى فضاء الأسرة نفسها؛ حيث تتعرّض النساء في المسرحيتين للإقصاء النفسي والاجتماعي، كما في شخصية "كريمة" في عائلة الدوغري، وشخصيات النساء المهمّشات في بستان الكرز. ويطال التهميش أيضًا الرجل أحيانًا، كما في شخصية "أحمد" التي تكشف عن تحوّل الرجل إلى صوت هامشي داخل بنية الأسرة.

6- يتجلّى التهميش في المسرحيتين كخطاب إنساني عالمي، لا يقتصر على بيئة ثقافية بعينها، بل يتكرّر في مختلف السياقات الاجتماعية عند لحظات التحوّل، الأمر الذي يمنح دراسة التهميش أفقًا نقديًّا عابرًا للثقافات.

7- برز في العملين انهيار منظومة القيم التقليدية، وهو ما تجسّد في صراع الأجيال، وتبدّل منظومة القيم، والعجز عن التكيّف مع الواقع الجديد، مما عمّق من أزمة التهميش وفاقمها. وقد مثّل انهيار البيت (في كلٍّ من بستان الكرز وعائلة الدوغري) رمزًا لفقدان الهوية الجماعية.

8- قدّمت المسرحيتان وعيًا طبقيًّا حادًّا يتجاوز السطح الدرامي للشخصيات ليكشف العلاقات الخفيّة بين السلطة والهامش، ويوضح كيف يُعاد إنتاج آليات الإقصاء والتهميش داخل لغة الحوار وفي تفاعلات الشخصيات.

9- رغم الطابع الكوميدي الظاهر في عائلة الدوغري، فإن مآلها النهائي يتقاطع مع التراجيديا الاجتماعية في بستان الكرز؛ فكلا النصّين ينتهي بالتفكك والخذلان والاغتراب، بما يعكس وحدة الشعور الإنساني في مواجهة الخسارة.

المصادر والمراجع

- **أولًا: المصادر**

1- أنطون تشيخوف : بستان الكرز، ترجمة: أبو بكر يوسف، القاهرة: مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2024.

2- نعمان عاشور: عائلة الدوغري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008.

- **ثانيًا: المراجع**

المراجع العربية

1- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية،ط2، 1993.

2- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني:أسرار البلاغة،، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991، ط1.

3- أحمد محمد عطية: مكسيم جوركي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

4- إدوارد سعيد: الاستشراق ، ترجمة: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

5- الجاحظ: الحيوان ، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج1، ط3، 1965.

6- حسن بحراوي: أدب محمد شكري من الهامشية إلى المركزية. مجلة علامات، العدد 18، 2002.

7- حسين موسى: ميشال فوكو الفرد والمجتمع، دار التنوير، تونس ، 2009 .

8- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف، مصر1965 .

9- رضا غالب: الميتاتياترو: المسرح داخل المسرح، تداخلات وقضايا، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006.

10- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

11- عبد الله عبد الرحمن محمود عبد الله: نقد رجاء النقاش للو اقعية الجديدة في مسرحية عيلة الدوغري لنعمان عاشور. مجلة كلية الآداب، جامعة قناة سوهاج، 48(2)، 2018.
12- فيصل عبد الله عودة: سوسيولوجيا النص المسرحي (معالجة الرؤية البنائية في المسرحية الاجتماعية). صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004.
13- لويس عوض: مقالات في النقد والأدب. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
14- محمد عبد الله الخولي: التمثيل الشعري للموضوع عند محمود درويش(دراسة سيميو-تواصلية)، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2025.
15- محمد يونس: الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
16- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.
17- نعمان عاشور: المسرح حياتي، القاهرة للثقافة العربية، القاهرة، 1975.
18- ـــــــــــ: عالم المسرح، دار الموقف العربي، القاهرة، 1985.
19- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.
20- يسري العزب: ضمن العرض التمهيدي لمسرحية عائلة الدوغري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008.

المراجع المترجمة إلى العربية:

1- بيليكين وآخرون: تشيخوف بين القصة والمسرح ، ترجمة: حياة شرارة، دار العلم، بيروت 1975.
2- بيير بورديو: العنف الرمزي ، ترجمة: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1994 .
3- ـــــــــــ : الرمز والسلطة ، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007.
4- جوركي وتشيخوف: مراسلات، ترجمة: جلال فاروق الشريف، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، سورية، د.ت.
5- غاياتري سبيفاك: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ ترجمة: خالد حافظي، دار صفحة، المملكة العربية السعودية،2020.

6- فرانز فانون: معذبو الأرض ،ترجمة: سامي الدروبي ، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، 2015.

7- ميشال فوكو: حفريات المعرفة ، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط2، 1987.

8- ـــــــــــ: الكلمات والأشياء (ترجمة: مطاوع صفدي، سالم يفوت وآخرون).: مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

9- مارك فيشر: الواقعية الرأسمالية: هل من بديل؟ ، ترجمة: عبد الله محمد الشيوي، دار إدراك المعرفية، المدينة المنورة، 2024.

10- جون هيلز وآخرون: الاستبعاد الاجتماعي، ترجمة: محمد الجوهري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2007.

11- سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ترجمة: لجنة من أساتذة الجامعات، د.ت alkottob.com.

12- سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا: تقديم الأدب المقارن ، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2017.

13- والتر د. منيولو: العصيان المعرفي: التفكير المستقل والحرية الديكولونيالية ، ترجمة: فتحي المسكيني، مجلة ألباب، العدد 8، 2016.

المراجع الأجنبية

1- **Boyer, A. M. (1995). Frontieres du seuil. Paris.**

2- **Guha, R., & Spivak, G. C. (1988). Selected Subaltern Studies. Oxford University Press.**

3- **Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage/Open University.**

4- **Straus, N. P. (1994). Women in Chekhov's Plays: An Exploration of Gender and Identity. Palgrave Macmillan.**

5- **Turner, V. (1969). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Aldine.**