

# المرأة وفنون الأداء

إعداد  
فتحي عبد الرحمن

رام الله - فلسطين  
حزيران 2005

## المحتويات

الصفحة	الموضوع
2	المرأة وفنون الأداء
4	المرأة في فنون الإبداع بين مشروع النهضة الغربي والنهضة العربي
5	المرأة في المسرح العربي وأسس التحريم
6	المرأة وتعطل طاقتها الإبداعية
10	جسد المرأة إشكالياتها الملتبسة
15	المرأة كيانان في جسد واحد
16	فتاوى التحريم
21	أهم المراجع

## المرأة وفنون الأداء

لا يمكن تخيل تقديم فن من فنون الأداء بدون استخدام البشر لأجسادهم. وقد خضع الجسد البشري لميراث ثقيل من المحرمات، سواء كان ذلك في المجتمعات الشرقية أو الغربية، خاصة أن تلك المجتمعات خضعت لفترة طويلة لسطوة الديانات "يهودية، مسيحية، إسلامية"، وجميعها تنظر إلى الجسد نظرة مريبة من جهة، وتحيطه بهالة من النبالة والسمو من جهة أخرى. وليس غريبا أن يكتشف الإنسان عريه، متلازما مع اكتشافه الوعي بوجوده، منذ قصة الخطيئة الأولى التي تسردها الديانات التوحيدية (خطيئة آدم وحواء وطردهما من الجنة). فعل الخطيئة هنا يُرادف انبثاق الحرية الإنسانية، وبداية التاريخ البشري؛ فالتحريم الذي قام على أساس من الشرعية الإلهية كان ينصب على الجسد ويشجب عريه، ذلك العري الذي كشفه هو نوع من الغواية والعورة.

منذ بداية التاريخ وقبل التاريخ، كانت النظرة للجسد تقوم أساساً على الفصل بين وظيفتين أساسيتين من وظائف الجسد الجوهرية، **الوظيفة التناسلية** من جهة، بما يصاحبها من لذة ومتعة قد تحرفها عن غايتها وتهددها بالموت والفناء في حالة التجاوز، و**وظيفته الإنتاجية** من جهة أخرى، كطاقة أو أداة عمل ضرورية لبناء المجتمع وقيام الحضارة. من هنا، نشأت الجدلية التي لم تنتهي بين تحريم المتعة، وبين انتهاك هذا التحريم أرجاء المتعة لتحرير الجسد من نزوعه الغريزي، وتكريسه للعمل الجماعي. تقنين الرغبة وتنظيمها في إطار الشرعية التي ترتضيها كل جماعة بشرية لنفسها، والتي ورثت البشرية دون شك شريعة الزواج ونظام الأسرة.

لم يتوقف الصراع حول هذه المسألة، طالما استمر انخراط الإنسان في حركة التاريخ، بين رغبة الأشخاص في تحقيق ذواتهم (والجسم جزء أساسي من ذاتيتهم، بل هو منظورهم إلى العالم)، وبين وظيفة السلطة في الحد من هذه الرغبة وعقلنة استخدامها، حتى يصب أكبر قدر من فائضها للصالح العام، بما يتوافق مع رغبة الطبقة المهيمنة على قوى الإنتاج وتوزيع الثروة القومية لهذا الصالح؛ فعملية عقلنة الرغبة ترادف السيطرة على الجسم وضبطه وتطويعه.

يمر جسم الإنسان بمراحل تاريخية لا يمكن فصلها عن الرؤى التي صنعتها وشكلته، ليس فحسب من حيث هو مجرد ظاهرة طبيعية، ولكن أيضاً من منطلق توظيفه واستخدامه كقوة إنتاجية ضرورية للعمل، وكأداة استهلاكية للمتعة واللذة. وعبر التاريخ، انصب الجانب الإنتاجي على جسم الرجل، والجانب الاستهلاكي الأكبر انصب على جسم المرأة المشبع بكل دلالات الرغبة، وهو جس القلق والرغبة بفعل الميراث الطويل من القمع الذي تعرض له عبر التاريخ منذ قيام المجتمع الأبوي.

كان الجسم الإنساني دائماً -بكل ما يتصل به من أحاسيس وخلجات ودوافع- موضوع التحريم الأساسي في كل ثقافة محافظة، وكان بالتالي ما يجب تجاوزه والغض عنه في كل وسائل التعبير الفكرية والدينية والأدبية والفنية، إلا فيما يحقق التوازن الاجتماعي المنشود من منظور السلطة القائمة.

ومنذ ثلاثة قرون، خلقت الفلسفة الأثينية سياقاً سياسياً وجمالياً لعرض سلوك الرجل والمرأة عبر طقوس وشيفرات محددة، وربطت سلوك كل من النوعين بعدد من الامتيازات والقيود المدنية. وحين اكتسب مبدأ التمييز بين النوعين مكانة عالية باعتباره مبدءاً كلاسيكياً، تحول إلى عنصر هام في تكوين نموذج إحلائي متكرر في تاريخ المسرح، يفيد ضمناً طرد المرأة خارج نطاق فنون الأداء الرسمي، بقواعده المتعددة ونماذجه المثالية.

وهنا، نسوق ما قاله أرسطو في وصف النساء في معرض تنظيره للشخصية الدرامية: (إنهن فئة تابعة متدنية، مكانهن مع العبيد). هذا التحقير للمرأة، ارتكز على الواقع الاجتماعي القائم آنذاك، والذي التقى بالقواعد الجمالية، نافياً المرأة خارج حدودها، معتبراً وظيفتها الوحيدة أن تقدم نقيضاً للرجل يساعد على تحديد ملامحه وتمييز خصائصه.

كذلك كان جان جاك روسو المعروف بعوائده للمرأة، فقد أدان المسرح لأنه يعطي السلطة، إحدى أهم صفات الرجل، للمرأة، وقال (إن المسرح الذي تقوم فيه النساء بالتمثيل، يؤدي إلى مد نطاق إمبراطورية الجنس اللطيف، إلى الحد الذي تقف معه السيدات بل والفتيات كي تعلم الجمهور العام).

## المرأة في فنون الإبداع بين مشروع النهضة الغربي والنهضة العربي

منذ البدايات، كانت نظرة المجتمع الغربي إلى المرأة الممثلة وضيعة ومحترقة، وكان مشروع النهضة الأوروبية والأمريكية قد ساهم في تخليص المسرح من الأحكام الدينية، بحيث لم تدخل المرأة المسرح بشكل لائق إلا في بدايات حركة التحرر، ومع التظاهرات التي اجتاحت أوروبا وغيرت المجتمع ومفاهيمه القديمة.

حملت مشاركة المرأة الغربية في التمثيل في طياتها أن المرأة التي تفترض الأعراف السائدة أن تكون وديعة وحليمة ومستأنسة، عندما تصعد خشبة المسرح تكون بصفة ضمنية قد سارت بعكس التيار، وهددت بنسف التعريف السائد للأنثوية، إذ تكشف عن قدرتها على أن تكون من خلال التمثيل امرأة أخرى، وتقنعك بذلك. تقنعك بأنها ليست مجرد شيء، بل كما هي في الواقع إنسانة، تستطيع أن تتحول وأن تتحقق وتمتلك القوة. ولعل هذا هو الدور الذي استطاع المسرح أن يؤديه للمرأة على كافة الصعد.

بين التغيير والتشيؤ، كان الاختبار الأصعب الذي تعرضت له المرأة الغربية عندما اختارت خوض أشد المشاريع جذرية في حياتها، أي (التحقق)، وبالتالي تقديم نفسها بدلاً من (شيء) يُتمتع به، ويفتقر إلى صفات معينة) إلى إنسان مثله مثل الرجل، يستطيع أن يكون فاعلاً ومساهمًا في التغيير وصنع الحضارة. هذا الاختيار، أعاد الاعتبار للمرأة وللمسرح نفسه.

وكون المسرح نشاطاً عاماً اقتصر الدخول إليه لزمناً طويلاً على الرجال، كان نجاحها في الدخول إليه نجاحاً في تحويل النظرة الاجتماعية من أن النشاط العام للمرأة (أو المرأة العمومية) ليس كما هو متعارف عليه اجتماعياً (المرأة البغي)، بل قد تكون المرأة التي تساهم بفنون الأداء كما تساهم في الحياة الاقتصادية والسياسية هي إنسانة حقيقية وفاعلة ومحترمة. وقد توقف الأمر على التاريخ، فدخول المرأة إلى هذا النطاق العام، كما في التصويت والانتخاب والتعليم، لتقف على قدم المساواة مع الرجل، تطلب وقتاً وكفاحاً متواصلًا وتضحيات دون أن تسقط عنها نهائياً شتى أنواع التهم، سواء وهي على خشبة المسرح، أو في مكان العمل أو حتى في الشارع،

فقد ظلت تحمل جسدها كالصليب، إلى أن أصبحت مهنة التمثيل للمرأة ، شيئاً مقبولاً ومعترفاً به.

المرأة العربية الفنانة كان نضالها أكثر صعوبة من نضال المرأة الغربية، لذلك بقي اقتربها من التمثيل عملاً محفوفاً بالمخاطر دونه عقبات شتى، وهو يرتبط بمفهوم التربية وبأفكار مسبقة تعتبر التمثيل عملاً منافياً للأخلاق. لذلك، ظلت مشكلة المرأة الفنانة في الوطن العربي قائمة، لأن المرأة الفنانة (ممثلة أو راقصة) تعلم تماماً أن من جملة التحديات التي عليها القيام بها، التمسك بأخلاقيات تلك المرحلة، وقد كان ذلك شرطاً ضرورياً، لأن المرأة الأخرى كانت محجبة. لذلك، تزوجت معظم الممثلات العربيات من فنانين في نفس المجال (مخرجون، ممثلون، منتجون) حتى يوفرن على أنفسهن المشاكل الاجتماعية. كما رافق التحريم الديني لفن التمثيل، موقف محافظ من عدد كبير من المفكرين النهضويين؛ فهؤلاء رغم تأييدهم لحقها في التعليم والعمل، إلا أنهم جميعاً يتفقون على أهمية دورها داخل المنزل، معتبرين أن الصعود على خشبة المسرح يضع المرأة تحت الشبهات. وفي أحسن الأحوال، دعم بعض رجالات النهضة حرية المرأة في التعليم والعمل، وصمتوا عن حقها في تحقيق ذاتها من خلال الفن الأدائي، والتمثيل خصوصاً.

### المرأة في المسرح العربي وأسس التحريم

المسرح الذي يساعد على فهم العالم واستشراف المستقبل، شكل تعبيرى اتصالي، يتغير شكلاً ومضموناً بحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، كما أوردنا سابقاً. كما أن وظيفة هذا الشكل التعبيري وأسباب ظهوره الاجتماعية مختلفة ومتغيرة، تماماً كما هو حال منابعه وأصوله. فالعوامل الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية والنفسية تحدد ماهية الوجود الإنساني والمآل الذي يسير إليه هذا الوجود بكل أوجه نشاطاته.

والمسرح كمنشأ، يرتقي ويتكامل في مراحل اجتماعية، أو يختفي ويندثر في مراحل أخرى، متميزاً بقدرته المعرفية والإمتاعية، أو متدنياً بخبرته الضيقة وانتشاره المحدود حسب تطور

المجتمع ونظرة هذا المجتمع، تلك النظرة التي قد تلعب في رقية وانتشاره، أو في تحريمه وخنقه، أو حتى محاربته والقضاء عليه.

والمرأة منذ وجد المسرح، وفي مختلف المراحل والصيغ الفنية، أسهمت في لعب دور كبير في تحديد شكل وطبيعة هذا المسرح، أنواعه وأساليبه واتجاهاته، وتأثيراته الفكرية والثقافية.

أسهمت المرأة خلال صعوده كما عانت جنباً إلى جنب مع الرجل عندما جرت مطاردة هذا الفن وتحريمه بهدف تقليل فاعليته وإلغائه، من قبل المجتمع أولاً، والسلطات ثانياً. فالمسرح عبر تاريخه لقي من السلطات (السياسية والدينية) قرارات تحريم ومنع في فترات، خاصة عندما كان يتناقض معها، أو حاولت استغلاله أعلى استغلال، عندما سعت إلى تدجينه وتكييفه بما يخدم مصالحها وأهدافها.

والمرأة في المسرح العربي، في المجتمع العربي الذكوري كانت معاناتها أكبر وكفاحها أشد لأن حروبها كانت على عدة جبهات، وعدة مستويات، ولم تتمكن من انتزاع مكانتها وحققها في التعبير والقول وامتلاك القوة، إلا في الأزمنة التاريخية التي انتزعت بها المجتمعات العربية نسبياً حريتها، واستقلالها الوطني، وسيادة الحياة الديمقراطية بمعناها النسبي. فالمسرح كما قيل دائماً، ابن الديمقراطية وأبوها.

## المرأة وتعطل طاقتها الإبداعية

ما دام الإبداع ضرورة اجتماعية، فلا بد من الكشف عن الشروط الاجتماعية اللازمة للوفاء بمقتضيات هذه الضرورة، ولا بد من توفير الحد الأمثل لهذه الشروط في حياتنا. فالإبداع بمعناه الحقيقي لا يكتمل حتى تكون له رسالة اجتماعية، متمثلة في تعديل البنية المعنوية للمجتمع. فالإبداع ظاهرة اجتماعية، تصدر عن أشخاص يعيشون في واقع اجتماعي بعينه، ويتأثرون بما ينطوي عليه هذا الواقع سلباً وإيجاباً.

فالمجتمع مسؤول بشكل ما، وبدرجة ما، عن ثروته من المبدعين ، ليس في المسرح فقط، بل في كل أشكال الفنون. والمجتمع الذي يعجز عن تقديم الشروط الكافية والكفيلة بنهضة إبداعية، سيسهم حتما بقتل أية طاقة إبداعية وعبقورية فنية.

فحجم ثروة المجتمع (أي مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى شيوع التسامح، والتقبل الايجابي للاختلاف، كخاصية من خواص السلوك الاجتماعي السائد فيه، والعكس صحيح؛ فسيادة السلوك التسلطي (تسلط المجتمع أو تسلط السلطة) يتجه إلى القهر وإجبار الآخرين على خنق مواهبهم، وإبداعهم ومحو خصوصيتهم وتطلعهم لفهم العالم وتغييره.

والمسرح بصورته المتطورة عندما وفد لبلادنا العربية عبر الإرساليات التبشيرية، والاحتكاك بالغرب المتطور، من خلال التجار كـ "مارون النقاش" أو بعض المثقفين، وفناني المسرح كـ "يعقوب صنوع" و"جورج أبيض" و"يوسف وهبه" وغيرهم، وفد إلينا في ظروف تاريخية خاصة، حيث كان اللقاء بالغرب صدمة كبيرة حين اكتشف العرب والمسلمون فجأة ضعفهم قياساً بالآخر، وتنبهوا لوجود غرب قوي عسكرياً وحضارياً كما يقول "هشام جعيط": (فإدراك العرب لقوة الغرب وتفوقهم اقتصادياً وثقافياً في جميع المجالات، دفعهم لمحاولة فهم واقعهم الجديد وإدراك سر قوة خصمهم، غير أنهم لم يتنبهوا إلى جوهر هذا التحول الكبير الذي شهدته أوروبا بقطع جذورها الدينية بفضل حركة التنوير)، وازدادت المسألة تعقيداً حين ظهرت أوروبا على أرض الواقع كقوة حضارية تطمح إلى السيطرة وبسط النفوذ، فاتخذ العرب موقفاً رافضاً لمطابقة أنفسهم بالعدو الذي يهدد أمنهم واستقلالهم. وتعزز هذا الرفض بسبب الوازع الديني، الذي كان تعبيراً عن الهوية الوطنية والقومية، تلك الهوية التي كانت تستوجب الدفاع عن مؤسسات الدولة من جهة، وعادات المجتمع الذي تسوسه العقيدة الدينية (التي كانت تنظر إلى الفن والفنانين نظرة ريبة وشك) من جهة أخرى.

هذه النظرة العربية المركبة للغرب الاستعماري- التي تعاطت مع الغرب لا بصفته نظاماً اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً فقط، بل كمغتصب للسلطة أساساً- شكلت حاجزاً أمام الموقف الاجتماعي من ثقافة الغرب ومن المسرح الوافد. ذلك أن عبادة الماضي المجيد الذي تعرض للاغتصاب، ومعه نظرتنا لتفوق قيمنا على قيم الغرب، أفضيا إلى تصليب البنى العائلية



والأعراف والتقاليد المتوارثة تجاه الثقافة والحضارة الوافدة، وكانت المرأة العربية هي الأساس لهذه النظرة المركبة تجاه المستعمرين، حيث تعرضت رائدات المسرح الأوائل للشتم والإهانة، بسبب انخراطهن بالعمل في هذا الفن، الذي كان ينظر إليه كتقليد غربي يتنافي مع قيم وأخلاقيات المجتمع.

وعندما حمل رواد النهضة العربية كـ "رفاعة الطهطاوي" و"قاسم أمين"، قضية تحرر المرأة إلى جانب الدعوة للاستقلال والحرية، كان المجتمع لا يزال ينظر إلى قضية المرأة وحقوقها كمرادفات لفكر الغرب وقيمه التي لا تتناسب والقيم السائدة، فوجهت دعواتهم، بدعوات تدعو لاحترام التقاليد والعودة إلى الجذور، وخضوع النساء للرجال ولموجبات العائلة كتعبير عن إمارات الأصالة والاستقلال والحفاظ على الهوية.

وفي النصف الأول من القرن الماضي، عاش العرب المسلمون حقبة قصوى من الارتباك ومحاولات الدمج بين التغريب والقومية كي يخلقوا المستحيل وقيموا العلاقات المحرمة بين العرب والغرب، فبدأ الثاني كلي الوجود والقوة، وكان غالباً ما يصور سلباً، لكنه يقدم نفسه بصفة المرجع والمقياس الوحيدين المعروضين للتحدي أو النسخ أو التجاهل.

وخلال مشوار التحرر من الاستعمار الغربي، لم ينتج الوضع الراديكالي في الجزائر، مثلاً، بعد التحرر، وضعاً اجتماعياً للنساء أشد تقدماً من أوضاع النساء في الدول المجاورة. بل جاءت النتائج مثيرة للسخرية؛ فبينما تراءى الصراع في صورة نزاع بين العدو الغربي والتقليد الإسلامي، تماهى الاستقلال مع انبعاث ذلك التقليد وتلك القيم المقهورة، بمعنى آخر لم تحمل تعبئة النساء دفاعاً عن الوطن واستقلاله أية قيمة تتعدى نيل الاستقلال، ولم تحمل ولادة (المرأة المقاتلة) كبير تغيير لوضع المرأة كفرد وكمواطن. وأبلغ دليل على ذلك ما كتب في صحيفة المجاهد بعد الثورة: (كان تحرر النساء عاملاً حاسماً في انحطاط عاداتنا الإسلامية).

وفي تونس الأشد تغريباً في العالم العربي، والأكثر إتباعاً لسياسات متتورة حيال النساء (بالمعنى النسبي)، أسقط الموقف الليبرالي إسقاطاً على المجتمع من قبل الدولة وجهازها، فالموقع المدني

اليوم لنساء تونس هو الأشد تحرراً من أي بلد عربي، وانعكس هذا في المسرح ببروز دور المرأة في المسرح التونسي بشكل يتجاوز أمثاله في البلدان العربية الأخرى.

أما في لبنان، فحرية تعليم المرأة وقوانين الوظائف والزواج والسفر المقيدة، بحكم التكيف مع التركيبة الطائفية، وظروف الحرب الأهلية والمد الأصولي، لم تعط للمرأة الحرية الكافية لدور فاعل في الحياة، وبالتالي في العملية الإبداعية والنشاط المسرحي مع بعض الفروق في نظرة كل طائفة للمرأة والفن. أما في السعودية، فالمجتمع الأقل احتكاكاً بالوافد الغربي رغم الغنى والظروف الاقتصادية المتقدمة، فقد بقيت الأكثر تخلفاً اجتماعياً وحجراً على المرأة وقمعاً لطاقتها، بغض النظر عن الحداثة التقنية ومكتسبات المنجز العلمي.

ولعل المرأة الفلسطينية، هي من بين النساء الأكثر حزناً في هذا العالم كما يقول الناقد "فيصل دراج": (كونها الصامدة في معركة مفتوحة مستمرة منذ عقود كثيرة)، وإذا كانت المقاومة الفلسطينية قد ساهمت فعليا في تطوير ونمو وتفتح المرأة الفلسطينية، إلا أن هذا الأمر لم يجد تعبيراته الواضحة والمحددة، فظل التفتح مبهماً أو مقموماً أو ناقصاً. وعلى الرغم من الدور الوطني الكبير الذي لعبته ولا تزال، فإنه من الصعب أن نلمس تجسيدات هذا الأمر في مجالات ملائمة مثل: القيادة السياسية والفنون (ولعل حدود الوعي السياسي- الأيديولوجي المسيطر لم تستطع في الغالب تنظيم وتعبئة إمكانات المرأة الفلسطينية بشكل صحيح، وقد وجدت المرأة الفلسطينية نفسها أحياناً في وضع متناقض، فهي تساهم في عمل ثوري أكيد، محاصر بأيديولوجية تقليدية لا تستطيع أن تعامل المرأة بمقاييس جديدة مرتبطة بالفعل الجديد، مما أدى إلى نكوصها وهربها وعودتها إلى المكان الذي جاءت منه، أو تطوير وعيها وتنظيم إمكاناتها بشكل ضيق وغير كاف)، كما يقول "فيصل دراج".

إن عدم إدراك العرب المسلمين لحقيقة أن حضارة أوروبا وقوتها تأسست على قاعدة نقد الدين والسلطة، عطل لفترة طويلة إمكانية الخروج من المأزق التراجيدي، مأزق التعامل مع الحداثة والفن الجديد على قاعدة القطيعة مع كل ما يعيق هذا الانتقال، فيقظة الوعي السياسي والاجتماعي بقيت أسيرة لقيود الدين، ومعايير السلوك الاجتماعي القديم. فالدين الذي كان يجبر النساء كما يجبر الرجال على الطاعة والانقياد لتلك المعايير امتد على الجسم كفرائض تستوجب

هي الأخرى الطاعة والانقياد، تماماً كما كانت تفرض نفسها على الوظائف الاجتماعية. ولعل مرد ذلك طبيعة الدين الإسلامي الذي أسس نفسه كنظام هوية ومعنى، لا كمجرد نظام معتقدي، ورسخ نفسه كعقيدة تعبر عن الهويات الوطنية والقومية. وكما قال "هشام جعيط": (فالمؤمن هو بمثابة مواطن في أمة الإسلام المفترضة، فمن الضروري للمؤمن أن يدافع عن مؤسسات الدولة وعادات المجتمع. فدلالات الدين الرمزية والتعبوية، ادمج فيها شعار العروبة بشعار الإسلام في معظم الأحيان، وقدم نفسه بصورة أكثر حسماً من الديانات الأخرى، كنظام اختباري يجمع الروحي إلى العملي والسياسي إلى الشخصي في وحدة لا تنقسم).

### جسد المرأة إشكالياتها الملتبسة

لا يمكن أن يكون الحديث عن الجسد حيادياً بالنسبة للرجل، فكيف لا يكون أكثر التباساً وتعقيداً عند المرأة. فجسدنا الذي يشهد بمنيتنا المقبلة ونهايتنا المحتومة، يكشف بوضوح صورة وجهة: (الإنساني والفعال في الطاقة المبدعة)، و(وجه المأساوي المشفق من حيث زمنيته وسرعة عطبه ووقتيته). وسواء شئنا أم أبينا، فإن للجسد طابعاً أخلاقياً وعينياً يعطي حكماً قيمياً، ويعين سلوكاً ينبغي التقيد به، ويكشف عن حقيقة وضعنا الإنساني. فمفارقة الجسد تتراوح بين إدانته والتشهير به، كحاجب وعائق وسجن وعبء (كفرصة استلاب وإكراه)، وبين الإشادة به باعتباره أداة متعة وعمل وإبداع ومصدر جمال، ووسيطا لعلاقات اجتماعية (كوسيلة تحرر فردي واجتماعي).

وفلسفة الجسد في المجتمعات الشرقية أبرزت سره الخفي واستخدامه لأغراض صوفية أو روحية، وبذلك كانت تناقض فلسفة الغرب بمنهج الحضور المادي والمتعي. وعزز علم الاجتماع الغربي من خلال دراسته لسلوك الجسد، وبعد ذلك الدراسات اللسانية وعلم دلالات الأغراض الذي أوضح اللغة الجسدية، أي القيمة الدالة الخاصة بالبيانات التعبيرية والإلقائية في الجسد، مثل الإيماءات والإشارات ومجمل النشاطات الفنية، كالتصوير والنحت والرقص والغناء، التي مجدت منذ القدم الأشكال الجسدية وفي مقدمتها المسرح، الذي بابتكاراته وتقنياته على أيدي رواد ومنظري المسرح الأوروبي المعاصر، قدم جهوداً مميزة تكشف الولوع بالجسد البشري (المسرح الحي)، وابتكاراته الوحشية "جروتوفسكي"، وتقنيات تكوين الممثل (ديكرو، وبارو، ومارسو)

والنهضة الإيمائية (مسرح القسوة) لـ"أنطونين أرتو"، وعنفه بالكشف عن وظائف الجسد التعبيرية (بيجار) وأسلوبه في الرقص مع تحرير التعبير الجسدي... الخ. هذا التناقض بين فلسفة الغرب وفلسفة الشرق في موضوعة الجسد، تكشف التناقض بين نظرة الأول، الذي فتح الباب واسعا لاكتشاف أعماق الجسد، (ممكاته ومستحيالاته) من خلال الأبحاث والدراسات العلمية الهائلة الساعية لتبرير مكانة الإنسان ذاته، ونظرة الثاني، التي تعتبر الجسد عورة ينبغي على المرء إخفاؤها.

ولعل العودة إلى السؤال التقليدي: (لماذا لم يعرف العرب المسرح؟) تكشف لنا جانباً من إشكالية (الجسد). فالمسرح الفرعوني الذي احتفل بأعياد (ايضيس، وازوربيس) الدينية، والمسرح الإغريقي الذي احتفل بأعياد (الديثرامبيس) في بلاد اليونان، قابلهما احتفالات للجسد في الجزيرة العربية قبل الإسلام. بل لقد كانت هذه الاحتفالات أكثر طغياناً من احتفالات الإغريق بعلاقتها بالجسد. فمجتمع ما قبل الإسلام في الجزيرة العربية، كانت احتفالاته الدينية تقوم أساساً على الاحتفال بالجسد، رمز الحياة والخصوبة والتجدد كما قال "محمد الغزي":

(فالجسد لم يكن الآخر الملغى ولا الغائب المنفي، بل كان له حضوره المتواصل، الذي يربط الإنسان بتيار الحياة، ويصل الغريزة بإيقاع الطبيعة، فالجاهلي لم يتعامل مع جسده على أنه معتقل وقيد وأثر للخطيئة، بل تعامل معه كأداة لذة وإبداع، وكمصدر للجمال، وباختصار، كوسيلة تحرر فردي وجماعي).

احتفال مجتمع ما قبل الإسلام بالجسد قد يكون مرده إلى ما استلهمه من حضارة بابل وأساطيرها القديمة عن الآلهة، وعلى رأسها (عشتار) التي كانت تصور في ذلك الزمان على صورة الأم، مصدر العطاء واستمرار الحياة وربة للجنس والخصوبة، أما الإله (أد) فقد كان رمزاً لجسد الرجل الفتى القوي المندفع.

إن انتشار القيم الجديدة للديانة المسيحية، وقبلها اليهودية في جزيرة العرب وبلاد الشام حوّل الجسد إلى عورة ينبغي على المرء إخفاءها، وبالتالي أخرجت هذه القيم العربي من مملكة الطبيعة وأدخلته في مملكة الثقافة الجديدة، فحدّت كثيراً من ظاهرة الاحتفاء بالجسد، وألغت

صلاة الرقص والموسيقى والطواف حول البيت المكتظ بالتماثيل والنصب، وانحسر الجسد بالقمع الثقافي والأخلاقي.

وجاء الإسلام لينهي وينفي ويلغي مظاهر الوثنية وطقوسها، مرسخاً قيماً ثقافية جديدة تستند إلى تحريم كل الظواهر التي ارتبطت بعصور ما قبل الإسلام، بما فيها الإعلاء من قيمة الجسد. إلا إن الزمن (الجاهلي) بقي عالقاً في الذاكرة مترسباً في الروح، لم تستطع العصور اللاحقة أن تغنيه من الوجدان أو تشطبه من القلب. وظل العربي يعود إلى الصحراء يستلهم مثلها وقيمها، ويستبطن العهد القديم، ويعيده بطرائق شتى (بالقدر الذي يتساهل معه الإسلام) وكأن العصر الجاهلي كان يمثل في اللاوعي الجمعي، طفولة الفكر العربي، وصفاء الوعي وانبثاقه الأول، وكأن الحنين إليه، حنين إلى حضن الأم. كما قال محمد الغزالي:

*(وقد تجلى هذا الحنين في الكتابة الشعرية، حيث شكلت المقدمة الطللية، تقليداً شائعاً في القصيدة العربية اقتفاه كل الشعراء، القصيدة الطللية التي هي قبل كل شيء، مديح للمرأة واحتفاء بعناصر فتنها، أي أنها صلاة مزجاة إلى الجسد، والى معاني المتعة التي يمثلها معتمداً على إيجاد قرائن بينها وبين طواطم كانت لها قداسة في العصر الجاهلي مثل (الشمس- القمر- الغزال- النخلة). وهذه المقدمة الطللية تنظر إلى المرأة كسرّ الإخصاب في مجال حياة الإنسان، بطولها تخصب الأرض وتهتز، وبرحيلها يعم الجذب وتؤول الأشياء إلى خراب).*

العربي في الجاهلية لم يعرف المسرح وديانات التوحيد بتقافاتها الجديدة التي نفت وألغت ما قبلها، لم تتقبل من الثقافات الأخرى، أي شيء يتقاطع مع قيم ما قبل الإسلام ومعتقداته. ولعل هذا يتفق مع ما فسره بعض منظري المسرح عن سبب عدم نقل المسرح من الثقافات الأوروبية، للثقافة العربية الإسلامية، لتعارضه مع فلسفة الديانة الجديدة.

وعليه يمكن القول، إن جسد المرأة بقي لقرون طويلة، في الثقافة الإسلامية موضوعاً إشكالياً، يشي عرضه وتعريته بنزعة الحادية وشيطانية، وصعود المرأة على خشبة المسرح يتسم بالفجور، والنزوع الجنسي المرفوض، وكيف لا يكون كذلك والتمثيل فن تجسيد. فالممثل أو الممثلة عليه

أن يعرض جسده على الملأ إن أراد التمثيل، والمرأة التي تقبل التمثيل بصرف النظر عن نواياها ودوافعها، تضع نفسها (كموضوع) لإثارة غرائز الرجال وإمتاع أبصارهم.

وإذا كان ما هو أبسط من التمثيل في الأزمان الماضية، أو في زماننا الحالي هذا، يعرضها لاتهامات ومقاومات هائلة أثناء سعيها لتحقيق ذاتها أو للدخول في الحياة العامة على أسس مطالبها بالمساواة مع الرجل في الانتخابات، والحق في التعليم والمساواة مع الآخر، فإن عرضها لجسدها فوق خشبة المسرح، كان وما زال يحملها تهمة التجريم والشبهات، كموضوع جنسي مضخم في مجتمع يختصر كيانها إلى جسد يثير الغرائز والشهوات، إلى شيء يتمتع به.

والصورة ليست بهذا السوء، فجوهر الموضوع يتعلق بالتاريخ، ففي زمن شكسبير لم يكن مسموحاً للمرأة أن تصعد إلى خشبة المسرح، وكان مكانها البيت، تربي الأطفال وتقوم بأعمال تتناسب مع ما كان يعتقد بأنه يناسب طبيعتها، وتقبل المجتمع آنذاك أن يلعب الرجل أدوار النساء، فقد لعب أدوار (ديزدمونه، واوفيليا، والليدي مكبث) ممثلون رجال، تماماً كما فعل المسرح العربي في بداياته، إلا أنه بعد مرور سنوات أصبح من المستحيل أن ترى رجلاً يلعب دوراً نسائياً في مسرحيات شكسبير، أو غيره في بلدان عربية وغربية، حيث تجاوز فيها المجتمع النظرة الدونية والمتخلفة للمرأة، وما عادت هذه الأمور شائعة في البلاد العربية إلا ما ندر.

صحيح أن صعود المرأة على خشبة المسرح في السعودية لا يزال محرماً قطعياً، ولكن ما تتهم به المرأة في كثير من المسارح العربية لا يقل أهمية عما تتهم به المرأة في أكثر البلدان الأوروبية تحراً، ولكن هناك خصوصيات تتعلق بالمرأة (الممثلة) تستوجب النظر إليها من زوايا أخرى.

الجسد من ناحية مبدئية ليس مجرد هيكل آدمي أو مادة حية بقدر ما هو علامة فارقة، إنه ليس جسداً بين الأجساد، ولكنه هذا الجسد بالذات، جسّد الشخصية- فوق خشبة المسرح- مركز الاستقطاب والجذب. وبما أن الرغبة في عرض الجسد- ولو في إيهاب شخصية أخرى- تكاد تكون هي ذاتها، الرغبة في التعري، أو مفارقة الذات، ولكنها لا تكون كذلك إلا نادراً، فالتعري الدرامي هو كما يقال (تعري الروح عادة لا تعري الجسد، ولكن لأن عرض الروح المعرة مستحيل، فالذي يتسنى عرضه عادة هو غلاف الروح ... أي الجسد) إلا أن هذا لا يمنع من أن

يرى البعض في هذا التعري الروحي نوعاً من الابتذال، يصل إلى حد العهر. فالممثل أو الممثلة (من وجهة النظر المحرفة تلك) شخص ارتضى أن يكون موضوعاً للفرجة إلى جانب اعتياده الخروج عن جسده في كل مرة إلى شخصية غريبة عنه، قد تكون فاسدة الطباع.

واعتبار جسد المرأة (عورة) في التراث الإسلامي والذي يشمل جسد المرأة بكاملة- بل وصوتها أيضاً- فإن صورة الجسد الراقص الموصوم بالتعري العاهر، أو في الجسد المهرج المنعوت باللهو الفارغ، حيث ينظر رجل الدين، أو الرجل المتدين معاً إلى الجسد- في حالته العادية- كمركز مادي يشير إلى مواطن الشهوات والرغبات الحسية الشيطانية التي تشكل عتبة الدخول إلى جحيم الخطيئة بأنواعها، وإن كانت النظرة المسيحية لا تختلف كثيراً عن هذه النظرة ( ولكنها بدرجات أخف)، فإن المجتمع العربي ينظر إلى الممثلة التي تخرج عن (المنظومة الأخلاقية، ونسق الوجود الاجتماعي) بعرض جسدها فوق خشبة المسرح، نظرة من يوجه الاتهام للممثلة بالشذوذ والانحراف، والخطيئة التي تستحق التكفير. ولعل هذه النظرة تفسر جانباً لما يسمى توبة الممثلات وتحجبهن في مصر وغيرها، كون التوبة لا تكون إلا عن خطيئة، خطيئة العرض بمعنى (التعهر).

بسبب هذه النظرة، وجد المسرح العربي نفسه مضطراً إلى الالتزام بالأنماط والقوالب التمثيلية (الصوتية) الثابتة، والتي أرساها الرواد، فيما تم عزل الجسد عن حيز الخلق التصويري الإبداعي، ودفعه إلى تلك المجانية المباشرة التي تدفع المرء على الإتيان بأفعال عاتبة لا تفيد الأحداث الدرامية في شيء.

من جهة أخرى، فإن ظروف القهر الجسدي قد تفسر اندفاع بعض الممثلين والممثلات إلى التمرد والذهاب بعيداً في مضمار التعبير الجسدي، ضارين بعرض الحائط كل ما له علاقة بهذا التراث الثقيل، أي برفضه جملة وتفصيلاً، والوقوع في الابتذال والأخلاقية، ظناً (منه ومنها) بأن حياة الفنان ينبغي أن تكون على هذا النحو، وبذلك تأتي هذه النتيجة كتوكيد للصورة السلبية عن مهنة التمثيل لدى الناس، مما يوسع الهوة بين حاجات هذا الفن للممثلات وإحجام المجتمع عن تسهيل عمل النساء في مهنة التمثيل.

إن هذا التراث السلبي لمعنى الجسد المتراكم في المسرح العربي يعيق إلى حد كبير محاولات العمل بصورة جادة على تربية وتطوير القوى الطبيعية الأولى لفن التمثيل (الموهبة والحساسية التمثيلية).

إن المفهوم التعبيري الجمالي للجسد (وليس التجريدي - الأخلاقي) لعب الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها في المجتمعات الغربية، وإن هذه الحاجة كانت تنقطع أو تتقهقر في تلك الفترات التي كان يعلو فيها المد الأصولي المتشدد، أو الآخر السلطوي المستبد، ومن ثم المفهوم التجريدي - الأخلاقي المميز للأجساد ما بين (مقدس وعاهر) أو (حر وعبد) فعلى مَرَّ العصور كانا دائماً (الأصولية والديكتاتورية) هما أعداء الجسد، بل وأعداء التعبير الحر بصفة عامة.

### المرأة كيانان في جسد واحد

المرأة فوق الخشبة كيانان في جسد واحد (المرأة الأنثى) و(المرأة الشخصية التي تؤديها الممثلة). تحوز الأولى على موقع في خيال المتفرج، كجسد مفتوح للرغبة، وكقضية اجتماعية في الثاني، مفتوحة على كل التأويلات، التي يحددها الوعي، والموقف الاجتماعي من مهنة التمثيل، ودور المرأة في المجتمع والحياة. هذا الوجود فوق الخشبة للمرأة، يلخص الالتباس عن حقيقتها، كقضية وموضوع، ذي خصوصية في أعين المتفرجين من جهة، ويمنحها فرصة المغامرة لعرض صورة ذاتها تعكس ما تفرضه القيم الاجتماعية، وما هو سائد ومألوف عن كيانها (كمفعول به) كشخص مستلب وتابع، يتخذ صورته وحقيقة وجوده بناءً على تصور المجتمع له من جهة أخرى.

امتلاك القوة فوق خشبة المسرح، يحقق للمرأة ذاتها، ويحولها من تابع إلى شريك، في نقل المعرفة وبناء العالم. والخشبة كمنبر للديمقراطية لا تمنحها فقط فرصة تقديم ذاتها ككيان وموضوع، كما تبدو عليه في الواقع، بل يمنحها فرصة استثنائية لتقديم نفسها كما ينبغي أن تكون عليه، للدفاع عن قضيتها وإنسانيتها وكيانها. ونضالاتها في هذا السبيل حققت لها الكثير، ومهدت لها الولوج في الحياة بكل أنشطتها. و فقط في الأزمنة والأماكن التي يسودها القمع والجهل والتعصب والاستهلاك والجنون، ينحسر المسرح، ويخبوا بريق المرأة كشريك أساسي في



صنع الحياة وتغييرها نحو الأفضل والأجمل. والمرأة في المسرح، بحاجة إلى النضال من أجل ما تحب وما تريد، الحرب على عدة جبهات، لأنها تدرك بما يشبه غريزة الأمومة، أن الدفاع عن تحب، يستوجب الصدق والعشق والإخلاص والدفاع عن القضية بشموليتها، لعل هذا ما يفسر تألق موهبتها، وطغيان حضورها إلى جانب الممثلين من الرجال فوق خشبة المسرح.

المرأة التي يعطيها المسرح أوسع فرصة استعراضية جماهيرية، تقف في الغالب ضد محاولات سرقة معناها الاجتماعي والإنساني، تسعى دائماً للإفلات من الإرهاب الاجتماعي، تخوض معركة تلو الأخرى، بدءاً من الرجل، وانتهاء بالمجتمع (المكبّل والمكبّل). وبعد ألف معاناة ومعاناة، ينتزع جسدها ضميراً مستقلاً.

فحاجاتها إلى استرجاع جسدها من حالة الخوف، من القيود المزمّنة، تدفعها لاكتشاف ذلك الغريب المجهول الذي هو فيها، وهي فيه، وكأنها كمنثلة، جسد تحت الاكتشافات. هذا الاكتشاف لا يعني فقط حيازة السيطرة، أو إثبات القدرة بل اكتشاف التبعية والاعتراف بالضعف. فالضعف بهذا المعنى، يضاعف قوتها، و يرسخ مكانتها. حتى الممثلات الجدييات - إن أدركن قوة هذا الضعف - يستطعن توظيفه لمضاعفة قوتهن وسط جيش الممثلين من الرجال، ينتزعن بفضل حرية اجتماعية ووهجا يمكنه أن يجعل صورتهم أيقونات في وجدان المجتمع، كما يقال.

## فتاوى التحريم

المرأة العربية حققت في المسرح العربي حضوراً وتأثيراً واسعاً، نراه من خلال المسارح اليومية باتجاهاتها الفنية المختلفة، والمنتشرة في معظم العواصم العربية، ونراه من خلال المعاهد المسرحية وكليات الفنون الجميلة ومن خلال احتراف العمل المسرحي، في مهنة المختلفة، والمرأة عندما تحترف مهنة التمثيل والعمل في المسرح، تضحي بالكثير، وتتحمل الكثير، لأنها تعلم منذ البداية أن هذا الاحتراف يعني رهاناً على الاحتمالات، في مهنة تخضع لألف شرط، وشرط لألف قيد وقيد. بالنسبة لها، تدخل معركة مفتوحة، مع الإبداع لاكتشاف ذاتها والعالم من حولها، مع المجتمع وقيوده وتقاليده المقيدة، ومع الدين الذي يحرم وأحياناً يجرم المرأة التي تعمل فيه،

ويصبح التصادم حقيقة واقعية لا مفر منها مادامت تضع على عاتقها أن تلعب دوراً وطنياً وتحريياً، ما دامت تسهم في معركة تطوير المجتمع والعالم...

كيف لا يكون هذا وهي كامرأة عرضة للإيحاءات والإشارات، وهي تشارك في حرب تبدو لمن لا يقدر عليها، حرباً خاسرة، وهي في مجتمع تتصارعه القوة، بين التوجه للمستقبل والعودة إلى الماضي، وهي تضحي في سبيل إيقاع ثقافي إبداعي، تراجع عنه عشرات من المبدعين، نساءً ورجالاً، في زمن البحث عن لقمة العيش والعودة إلى الحجاب. صحيح أن القوة وتطور المجتمعات تجاوزت الكثير من دعاوى التحريم لفن التمثيل، ولكن تزايد إعلان عدد من الفنانات، خاصة في مصر، عن توبتهن واعتزال التمثيل وتأثر المجتمعات العربية في ظل المد الأصولي بهذه الدعوى، وعدم احتراف مهنة التمثيل من عدد ليس بالقليل من خريجات معاهد المسرح، رغم تحصيلهن العلمي، دفعني لتلخيص ما ورد في كتاب ديني بعنوان: (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) والذي وإن كان الواقع والحياة تجاوزت تأثيراته، إلا أنه واحد من المراجع التي يحتاج بها رجال الدين الإسلامي المتزمتين، كل من يعمل في فن التمثيل، وبخاصة النساء، وكاتبه (الحافظ أبي الفيض أحمد بن الصديق)، يقول فيه:

.....التمثيل أشد حرمة وأفحش خطراً وأعظم مفسدة، لأن وجود النساء الممثلات مع الرجال، يترتب عليه من المفسدات الهدامة للدين، والقاضية على الأخلاق، ما لا يمكن أن يتصور شيء زايد عليه.

**الأول:** اختلاطهن بالممثلين واندماجهن معهم اندماجا لا يوافق عليه عقل ولا دين، وبه يقع التعارف، ويجر إلى ارتكاب الفواحش.

**الثاني:** إنهن يكن مكشوفات الصدور والذراعين والإبطيين والساقين والفخذين بل وسائر أجسامهن لأنهن يلبسن الثياب الرقاق، الشفافة المظهرة لما تحتها مع زيادة تجميل وتحسين.

**الثالث:** إنهن يزدن على ذلك ما هو أفحش فيكشفن عند الرقص عن سائر أجسامهن حتى العورة المغلظة، إلا الفرج وحده، فإنهن يضعن عليه قطعة صغيرة على قدره وأخرى على رؤوس الثديين مرصعة بالجواهر وباقي الجسد عار حتى الدبر وفتحته ويكفي في هذا سماعه دون تعليق عليه.

**الرابع:** إن الواحدة منهن تتفرد بالمثل في بعض الأماكن باعتبارها زوجة له في الرواية وهي فاجرة أجنبية عنه.

**الخامس:** أنه يلمسها ويضمها ويقبلها باعتبارها عشيقته وهو من الفواحش المنكرات والجرائم الموبقات.

**السادس:** إنهم يفعلون ذلك بهن أمام الجماهير المتفرجة من الرجال والنساء، وذلك منتهى الوحشية والهمجية، بحيث لو كانت المرأة في الواقع زوجته المباحة له، لمقتها الله تعالى والناظرين إليهما، على ذلك فضلا عن كونها أجنبية عنه بل يمقت ذلك كل ذي عقل سليم وإنسانية، ولا يقره إلا الهمج والرعاع والأوباش وهم المنسلخون من العقل والإنسانية الذين هم في درجة الأنعام، بل هم أضل سبيلاً.

**السابع:** أنه يجر الممثلات إلى البغاء والفجور، إذ لا تكاد توجد ممثلة شريفة العرض طاهرة وجدت الحرية والخروج عن سبيل المروءة ومنهج الصيانة مع الاختلاط بالشبان والفسقة، جرها ذلك الفجور بالضرورة كما هو المشاهد من الممثلات، وكل ممثلة تدعي أنها نقية العرض فهي كاذبة، كاذب معها من يدعى ذلك فيها كذبا مقطوعا به، وكفى بهذا دليلا على حرمة التمثيل.

**الثامن:** أن تمثيلهن يوقع الممثلين والمتفرجين أيضا في كبيرة النظر إلى أجسادهن عارية، وذلك فيما عدا الوجه والكفين مجمع على تحريمه.

**التاسع:** أنهن يخرجن متعطرات إلى دور التمثيل وقد قال النبي (ص) (كل عين زانية والمرأة إذا استعطرت فمرت بالمجلس فهي زانية)، فإذا كان هذا لخروجها إلى الصلاة وعبادة الله تعالى وهي مستترة، فكيف بخروجها للتمثيل وهتك حرمت الدين والفتك بأخلاق المسلمين.....

لعل هذا العرض السريع لبعض النقاط الواردة في كتاب (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) المليء في الشروحات والأحاديث التي تدعم فتواه، يشكل واحدة من عشرات الكتب والكراريس والفتاوى الدينية التي تجاوزها الزمن والواقع، ولكن ألا تؤثر هذه الفتاوى على قطاع كبير في مجتمعاتنا العربية، بجعلها لفن التمثيل مجرد فساد وفجور وملاهي رخيصة لعرض المساخر واللحم؟ وقبل أن اختم مقالتي هذه، أود الإشارة إلى ما يلي:

1. بعد أن قدمت مسرحية "يوسف إدريس" (الفرافير) على مسارح الأردن عام 1974، جلسنا مجموعه من الممثلين والمسرحيين، وطرحنا سؤالاً على أصدقائي الفنانين، ملخصه: منكم يفضل الزواج من ممثلة؟ ومن منكم يفضل الزواج من ربة بيت؟ كانت الإجابة شبه جماعية، الجميع يفضلون زوجاتهم ربوات بيوت ومعظم هؤلاء نجوم المسرح الأردني.

2. عندما اضطررت لاستبدال ممثلة بممثلة في مسرحية استمر عرضها أكثر من خمسة أعوام بسبب ظروف خاصة بالممثلة الأولى، جاءتني صبية محجبة مندفعة لتمثيل وبموافقة أهلها للعب الدور، كانت ترتدي خلال العرض ملابس الشخصية التي تستوجب أن يكون رأسها وذراعاها مكشوفين، وعند انتهاء العرض كانت تعود لارتداء الحجاب والجلباب في غاية الانسجام.

3. أثناء تقديمي لعرض مسرحي للأطفال، يقوم على مشاركة الجمهور من الأطفال بأحداث العرض المسرحي، بحيث يشارك جمهور الأطفال من البنات والصبيان بالرقص على خشبة المسرح، جاءتني رسالة توبيخ وتهديد من مديرة المدرسة، لأن طالباتها الطفلات المحجبات صعدن إلى خشبة المسرح وشاركن الممثلات والممثلين بالرقص.

4. أثناء محاولتي البحث عن ممثلات من خريجات جامعة اليرموك، قسم المسرح ليشاركن في عرض مسرحي يتطلب وجود سبع ممثلات، اكتشفت أنه من أصل 20 دارسة لفن المسرح لم تقبل المشاركة في التمثيل واحتراف المسرح سوى واحدة أو اثنتين فقط.

5. أثناء عملي في ورشة تدريب الممثل في مدينة نابلس، اخترت نصاً مسرحياً لإجراء التدريبات عليه، ويحتاج إلى ثلاث ممثلات إلى جانب الممثلين من الرجال، فلم أجد في المدينة من تقبل التمثيل، رغم مشاركة خمسة عناصر نسائية في ورشة العمل.
6. بعد مرور عامين من تدريب فريق من الأطفال على التمثيل في مخيم الأمعري وإنتاج فيلمين ومسرحيتين عُرضت جميعها بشكل واسع وشاركت جميعها في مهرجانات عربية وحازت على جوائز، فوجئت بمنعها لي عشر فتيات استمرار بناتهن في التمثيل، بعد أن وصلن سن البلوغ.

أخيراً، يحتاج هذا الموضوع إلى مزيد من الدراسة والبحث، لأنه موضوع هام وشائك، وفيه الكثير من العناوين الفرعية، التي تحتاج إلى دراسة وتعميق.

## أهم المراجع

- ❖ صحيفة النهار اللبنانية بيار أبو صعب 1980/3/9.
- ❖ كتاب "إقامة الدليل على حرمة التمثيل" للحافظ أبي الفيض أحمد بن الصديق.
- ❖ مجلة المسرح المصرية.
- ❖ مجلة الفصول المصرية العدد الأول لعام 1995 . المسرح والتغير الاجتماعي، د.عوني كرومي.
- ❖ مجلة الهدف الفلسطينية 1988/9/25، فيصل دراج.
- ❖ مجلة الفكر المعاصر اللبنانية، العدد 39، مكسيم رودنسون، صفحة 127.
- ❖ مجلة فكر وفن الألمانية، العدد الرابع 1986.