

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

الموسومة بـ :

التجارب المسرحية النسائية في الجزائر

- دراسة نقدية فنية -

إشراف:

الدكتور نقاش غالم

إعداد الطالب:

بولنوار مصطفى

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. طامر أنوال	أستاذ التعليم العالي	رئيس	جامعة وهران 1
د. نقاش غالم	أستاذ محاضر - أ -	مشرفا مقرر	جامعة وهران 1
أ.د. مصطفى زقاي جميلة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	مركز الجامعي تيبازة
أ.د. خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان
أ.د. قادة محمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة مستغانم
د. بوعناني سمير	أستاذ محاضر - أ -	عضوا مناقشا	جامعة وهران 1

السنة الجامعية: 2020-2019

شكر وعرفان

إنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن
أتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى روح أستاذي الفاضل
الأستاذ الدكتور ميراث العيد الذي كانت له فضل ميلاد هذا العمل المتواضع، وكان
لي شرف تلقي ملاحظاته القيمة .
وكل الشكر موصول للمشرف الدكتور نقاش غانم الذي تتبع عملي ونصح وأرشد
و أضاف وأضفى عليه بصمته المشرقة.
كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا
بقراءة هذا البحث وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفت بمناقشتهم لي.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين الذين رغم ثقل الحياة وهمومها لا يزال كل أملهما رؤية حصاد الدين والدنيا في أبنائهم.

إلى إخواني الكرام الذين كان لهم الفضل بما صبروا علي، إلى كل من علمني خيرا أو دلني عليه.

إلى كل من صاحبت إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد و لم يتسع المقام لذكره.

مقدمة

يعد المسرح أقدم وسيلة تعبير عرفت لها البشرية، إنه الفن الأول الذي رافق الإنسانية ليقدّم صورة متواترة عن معتقداتها، مازالت محفوظة وحية إلى يومنا. وإن من ركائز خلود آثاره الفنية ونصوصه وبقائها شاهدا على عصور غابرة هو عبقرية الفاعلين فيه ، سواء كتاب مسرحيين أو مخرجين دونما اعتبار لجنسهم ذكورا كانوا أم إناثا، لأن الذات الإبداعية تمثل الإنسان بصرف النظر عن جنسه.

ولزاما لما فرضته البيئة البشرية القديمة فإن الرجل كان أكثر حظا في تبني الإبداع المسرحي في بدايته دون المرأة، لكنه ومن خلال التطور الحضاري لم يبق الأمر حكرا أبديا، فرمما تعثرت المرأة في بدايات نشوء الظاهرة المسرحية في العالم ولم يسعفها الحظ في المشاركة الجدية، إلا أنها وبتطور المجتمع ورفق الحضاري والمدني أصبحت عنصرا فاعلا ليس على مستوى التمثيل وحسب بل حتى على مستوى الكتابة والنقد والإخراج.

اتسمت الممارسة المسرحية النسائية في الجزائر في البداية بالاختصار على الأداء التمثيلي إلا أنها تطورت وأصبحت أكثر نجاعة وأكثر تأثيرا في الساحة الفنية المسرحية وذلك في ظل ظهور جيل جديد من المبدعات، اللواتي اقتحن الفرق وخشبات المسارح من أجل عطاء وإبداع متألق وذو شأن ينم عن حنكة وحب للفن المسرحي ومن زاوية أخرى فإن الحديث عن علاقة المرأة بالممارسة الإبداعية المسرحية ، هو حديث عن موقع ومكانة الإبداع النسائي في سير الثقافة والفن من جهة، وعن المرأة كمبدعة من جهة ثانية.

من أجل ذلك كان من الضرورة تقصي الدور الذي أدته المرأة الجزائرية في تطوير وإثراء الحركة المسرحية الجزائرية، فكانت إشكالية البحث تحوم حول مدى تميز وأصالة الإبداع النسائي في المسرح من خلال تجاربهن المختلفة سواء كانت تمثيلا أو تأليفا أو إخراجا أو نقدا.

وعليه فقد كان عنوان الأطروحة هو "التجارب المسرحية النسائية في المسرح الجزائري دراسة نقدية فنية" محاولا فيه الإجابة عن جملة من التساؤلات الملحة المتعلقة بما يلي:

ماهو حجم الممارسة النسائية في ميدان التأليف والإخراج والنقد المسرحي؟

وهل كانت المواضيع المثارة في نصوصها متعلقة بالمرأة وحسب أم أنها انعكاس للواقع بكل جزئياته؟

وكيف حققت المرأة تميزا في الإعداد المسرحي والرؤية الإخراجية؟

وهل استطاعت أن تحجز المرأة الجزائرية لنفسها منبرا نقديا بارزا جزائريا وعربيا؟

وعلى هامش هاته التساؤلات تعلق مجموعة من الفرضيات سأحاول تقصي نفيها من

إثباتها في متن البحث ومنها:

- أن المرأة لا يمكنها إطلاق مجازاة الرجل في مجال الإبداع المسرحي.

-أنّ الكتابة المسرحية صعبة المراس ولم تتمكن المرأة الجزائرية من إتقان أبجدياتها أو بالعكس استطاعت بكل ليونة أن تحبك نصوصا درامية متألفة وبوفرة.

-أنّ المرأة الجزائرية ظلت إلى وقت قريب بعيدة عن إدارة اللعبة المسرحية كمنخرجة.

-أنّ التجربة النسائية في مجال النقد المسرحي مازالت في بداياتها إذا ما افترضنا تأخر بداية مشاركتها في التمثيل والكتابة والإخراج. وأنها لا تزال حبيسة الدراسات الأكاديمية والمتمثلة في المقالات و الأطروحات العلمية .

ومن هنا تولد لديّ الاهتمام بالموضوع، ومن الدوافع التي حملتني إلى الاهتمام لهذا الموضوع أيضا دوافع شتى منها ما هو علمي ومنها ما هو نفسي ومنه ما هو قومي، وأختصر هذه الدوافع في محاولة الإشادة بما قدمه العنصر النسوي للفن المسرحي الجزائري في ظل غياب لدراسات متعلقة بهذا الشأن إذا ما قارناها بالرواية أو الأجناس الفنية والأدبية الأخرى.

وبطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث إلا تعترضه معوقات وصعوبات قد تحد من عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد وإرادة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه، ولعل أكبر مشكل يمكن أن يواجهه الباحث هو قلة المراجع التي تتناول الموضوع الذي أنا بصدد دراسته.

وهذا هو بالفعل المشكل الذي حال دون محافظتي على سرعة إيقاع البحث واتساع رقعة دراسته، وما دمت بصدد الحديث عن المصادر والمراجع يجدر بي التنويه إلى تلك التي

ساعدتني واعتمدت عليها لإتمام بحثي وكانت أولها المصادر التي تتمثل في المسرحيات، إضافة إلى بعض المقالات على صفحات المجلات ومواقع الأنترنت.

ومن أجل الغوص في حيثيات هذه الدراسة، تجلياتها وخلفياتها وتطورها وطبيعتها من خلال الأعمال المسرحية في فترات مختلفة من تاريخ المسرح الجزائري، وكذا من أجل الإجابة على التساؤلات التي طرحتها في هذا المجال، تبعت من أجلها المنهج التحليلي الوصفي والتاريخي النقدي، ولقد طرحت على بساط البحث خطة مقسمة إلى ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة.

أما الفصل الأول والمعنون بـ "ثيمة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري" تعرضت في مبحثه الأول إلى قضايا المرأة الجزائرية في الخطاب المسرحي والذي تناولت من خلاله الصور التي عرضتها المسرحية الجزائرية المؤلفة بأقلام جزائرية فكانت إما اجتماعية أو صورا نضالية أو سياسية، ثم اتجهت إلى ظاهرة الاقتباس والطرق التي اعتمدها الجزائريون في اقتباس المسرحيات وكيف تعاملوا مع شخصية المرأة فيها.

وثان مبحث منه فتعلق بوجود المرأة وأبعاد هذا الوجود في المسرح الجزائري، مبينا أولا بدايات ظهورها في المسارح العربية التي سبقتنا في ميدان الفن المسرحي، ثم نقلت مشاركة المرأة الجزائرية الفعلية في المسرح وخاصة على مستوى التمثيل الذي يعتبر من أول المحطات

التي أقدمت الفنانة الجزائرية على الخوض فيها ومرافقة الرجل من أجل بناء لوحة مسرحية متكاملة بعد أن كان يسند الدور الأنثوي فيما سبق ذلك إلى ممثلين ذكور.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان "التجارب النسائية في الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري" تعمدت في المبحث الأول طرح وجهات النظر المتعلقة بالكتابة النسائية بين الرفض والقبول وفي المبحث الثاني تناولت الجهود النسائية في ميدان الكتابة الدرامية في العالم العربي ثم في الجزائر وقد تطرقت فيه إلى عرض وتحليل تجربة الكتابة عند كل من الكاتبة المسرحية فاطمة قالير والروائية آسيا جبار من خلال مسرحية "الفجر الأحمر" وزهور ونيسي من خلال مسرحيتها "دعاء الحمام".

أما الفصل الثالث والمعنون بـ "التجارب النسائية في الجزائر بين الإخراج والنقد المسرحي". فقد اشتمل على ثلاث مباحث، تعلق الأول منها بالإخراج النسائي في العالم والوطن العربي أين تعرضت لسرد سيرة مختصرة عن تجربة مجموعة من المخرجات.

وثاني مباحثه أوليته للتجربة الإخراجية النسائية في الجزائر وحجم المشاركة في إعداد عروضه خلال فترتين مختلفتين مستندا في ذلك على جملة الأعمال التي قدمتها المسارح الجهوية عبر الوطن. كما اشتمل على قراءة في أعمال مخرجتين جزائريتين هما الفقيدة صونيا والمخرجة تونس آيت علي، من خلال النظر في طريقة تعاملهم مع النص والخشية.

أما المبحث الثالث منه فخصص للنقد المسرحي وتجربة الباحثة الجزائرية من خلال إعداد قراءة متعلقة بآثار نقدية لكل من الدكتورة جميلة مصطفى زقاي والدكتورة طامر أنوال. وأنهيت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من الأفكار والنتائج تتعلق بالدراسة النقدية والفنية المتعلقة بالتجربة المسرحية النسائية في الجزائر. أخيرا أرجو من الله أن أكون قد وفقت بعدما سحبت اليد من البحث وأنا على يقين من أني سأفيد من ملاحظات أعضاء لجنة المناقشة الموقرة لأصحح ما اعوج منه.

الفصل الأول

ثيمة المرأة في المسرح الجزائري

المبحث الأول : المرأة موضوع في الخطاب المسرحي الجزائري

توطئة

المسرحية عمل أدبي مرتبط بخشبة المسرح وهي لا تكشف للقارئ كل القيم والمعاني والرموز ما لم تلعب على خشبة المسرح إذ فيه تجسّد الشخصيات وفق ما قدم لها من - إرشادات - أحداث النص لذا فالعمل المسرحي عمل مركب. ذلك أن المؤلف المسرحي حين يكتب مسرحية لا يكتبها للقراءة، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضا.

فالعمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه. وإنما يتم في الواقع بعد إخراجه وأدائه على خشبة المسرح أما إن تجاوز القارئ عنصر المشاهدة، وأقبل على عملية القراءة " قراءة النص المكتوب " فإنه ولا ريب يجاني الكثير من الحقائق، فتفوته ديناميكية الحركة المؤداة من قبل الشخصيات على المسرح، وعالم الديكور الموظف، وطقوس الإشارات، والتحويلات المشفرة التي يبدعها الإخراج.

ومن أجل هذا دأب الفنانون والكتاب المسرحيون الجزائريون على اتخاذ الشكل الفني المسرحي المعبر، وسيلة تعبير عن قضاياهم، رغم جهلهم لحبايا هذا الفن و عجزهم في البداية عن بناء نصوص ترقى إلى المستوى العربي والعالمي، وكان همهم الوحيد "إيصال الفكرة إلى الجمهور عن طريق الشخصيات المختارة في الغالب من المجتمع الجزائري وشخصيات تاريخية قصد إحياء التراث العربي الإسلامي وبعث الروح الوطنية في نفوس النشء والشباب ودعوتهم إلى العمل وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين"¹.

¹ - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، 2007، ص275.

ومنه كان آنذاك هذا البناء الفني يحمل الكثير من الخطابات المسرحية ذات المنحى السياسي والاجتماعي، مع افتقار إلى الروابط والأسس الفنية للمسرح، ويرجع ذلك إلى أن المسرحيات كانت في أغلبها تمثل وتجسد وتعالج ثم من بعد هذا المسار الطويل لها تنسخ على الورق فاقدة بذلك الصبغة الأدبية، وكون المؤلفين لم يتمرسوا على الكتابة المسرحية و"دراستهم للمسرح سطحية وبسيطة باستثناء أحمد رضا حوحو وولد عبد الرحمن كاكبي، وما عداهم فإنهم لم يكتبوا إلا نصا أو نصين للتعبير عن أفكارهم دون دراسة واعية للمسرح"¹.

فأحمد رضا حوحو حاول أن يسقط ما تعرّف عليه من مسارح غربية وما تعلمه من المدارس الفرنسية على أرض الجزائر فنيا من خلال إحياء التراث الشعبي وتنوع العرض بين الأغاني والأهازيج الشعبية التي يلقيها الرواة والقوالون.

أما على مستوى العروض فمع أن الخشبة كانت إلى وقت قريب تجسد مفهوم المسرح الفقير في تجردها من آليات العرض البصري السيميائي الذي يكثف الدلالات وينطوي على أكثر من كلام تعجز الشخصية المسرحية عن إبلاغه وتوصيله مثل الديكورات والإنارة والموسيقى والأزياء.

والمسرح على العموم اهتم بالشخصية تركيباً وبناءً وتطوراً، فهي عماد هذا الفن وقوامه. وهي أبرز السمات الفنية في المسرح فوجودها وانعدام كل ما حولها حتى الخشبة، يمكن أن يشكل مسرحاً، لكن عدم توظيفها والاستعانة بكل عناصر العرض الأخرى من ديكور وموسيقى وأضواء حية لا يعقل أن يكون مسرحاً.

لأنها وبكل بساطة الأداة الجوهرية للكاتب حتى يجسد أفكاره و ينقلها، فهي تقوم بطرح هاته الأفكار بل و تجسيدها وتبريرها، ويتبعها في الترتيب اللغة كوسيلة ومادة تستند عليها الشخصية للتعبير وممارسة الحياة الفكرية، وهي - الشخصية - الوسيلة البالغة التأثير في يد المخرج حتى تبعث الحياة على الخشبة وتجعل للنور الساطع أو الأثاث المنثور أو الموسيقى وتوتراتها معنى وتفسيراً. و"اللغة

¹ - صالح مباركية، المرجع السابق، ص276.

مع الحركة تمثلان الطاقة الفاعلة التي تحيا بها الشخصية وتتطور و بها تتكشف مكوناتها النفسية والظاهرية¹.

1- الخطاب المسرحي والمجتمع:

المسرحية هي أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنها تتعمق في جذور الحقائق الإنسانية وتكشف عنها الغطاء فحسب، بل لأنها الفن الذي لا يأخذ زمام أمره إلا فنان يستطيع أن يتذوق مشاعر الآخرين وأن يتجاوز ذاته ليمر إلى ذوات غيره، فنان قادر على التأثير في المجتمع الذي يعيش فيه ويتأثر به، فنان يضع في حسابه أنه يصدر أفعال الناس مرئية ماثلة وأنه حينما يجعل شخصياته حية تقول وتفعل وتتحرك فإنما يحرك أنماط حية في المجتمع.

فالمسرحي يفسر الإنسان للإنسان، ويصور ما ينطوي عليه، فمن رؤية الماثل على الخشبة يمكن أن تدرك الكثير عنه، اسمه، شخصيته، انتماءه، عقيدته، مكانته وحتى أبعاده وصفاته مجتمعه.

المجتمع والمسرح ثنائيتان متلازمتان، بل وجهان لعملة واحدة، لأن المسرح ما هو إلا مجموعة من الكلمات والصور والإشارات التي إذا ما تحركت تحرك معها المنظومة الاجتماعية والجمالية عند كل من المؤلف والمخرج والممثل ثم المتفرج. فالمسرح لا يركز إلا على ما هو حقيقي، ولكي يصل الإنسان إلى معرفة ذاته بذاته يجب أن يخلق نفسه بنفسه، وما دام هو المسؤول عن صياغة أعماله وتحديد صفاته فيها، فقد وجب عليه أن يلحظ ويرقب نفسه في ماضيه وحاضره وأن يعيد النظر من جديد إلى المجتمع الذي ينتمي إليه وفي قيم العالم الإنساني كله.

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، الجزائر، ط، 2007، ص 276.

وذلك قصد الوصول إلى الأصوب والأصلح من خلال وعي وإدراك حقيقيين "وإذا كان الوعي الصحيح أساس السلوك العقلاني، فإننا نرى أن أي تغيير في مجتمع ما، لا يمكنه أن ينبثق إلا من صميم ذلك المجتمع"¹.

والمسرح مع كثرة المذاهب فيه والمدارس لا يُعد إلا فكرا يقوم على النظرة المعبرة عن الإنسان ورؤية واعية للحياة. فجل الأعمال المسرحية تسعى إلى توفيق الحياة والطبيعة الإنسانية ومعالجة المشاكل الاجتماعية وخاصة الآفات والمفاهيم التي تستوجب إصلاحا.

لذا أكد عالم الاجتماع الفرنسي (إميل دركايم E.durkheim) على اجتماعية الظاهرة الأدبية بقوله: "أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وإنه نتاج نسبي يخضع لصروف الزمان والمكان وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارسه، ولا يبنى على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضا يتطلب جمهورا يُعجب به ويقدره"² وفي كلام إميل إشارة صريحة إلى أن روافد الأدب هي روافد اجتماعية خالصة ونتاج أعماله لا يمكن تذوقه إلا من طرف المجتمع.

والمسرح بوصفه أحد الأجناس الأدبية يعتبر "أكثر الفنون ارتباطا بالحياة فهو نشاط إنتاجي جماعي جدي يتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية معرفية عبر عمليات الإرسال والتلقي وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل غرض في سياق توأمة الحوار الدائم مع الواقع المتغير"³.

وللمسرح أهمية لا تتمثل فقط في كونه أبا الفنون، بل لكون الحياة الإنسانية نفسها عبارة عن مسرح كبير يتبادل فيه الناس أدوارهم المختلفة بشكل واقعي ليس فيه خشبة معينة فخشبته الحقيقية هي نشاط الإنسان بكل حيوية وتنوع.

¹ هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع لبنان، ط 4، 1981، ص 27.

² نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2000، ص 10.

³ - نهاد صليحة، المرجع نفسه، ص 11.

ومن أهم ما أقره الدارسون حول المسرح أنه فضاء يلتصق بالمجتمع، وتحول المسرح إلى علم يدرس في ضوء علم اجتماع الفن الدرامي والذي ساهم في تأسيسه فلاسفة ومفكرون كثر منهم (ابسن Ibsen) و (غولدمان Goldman) حيث التصق المسرح بالمجتمع محاولا في كل اتصال أن يعبر عن الضمير الجمعي في ديناميكية تفاعل بينه وبين المجتمع. كما يعد المسرح الميدان الخصب للكاتب المسرح، فمن خلاله يمكن أن يشرح الظواهر الاجتماعية السلبية مبينا للمتلقي - القارئ المشاهد - أسبابه ومدى خطورتها على المجتمع. لأن المسرحية مرآة العصر¹.

وبارتباطه الوثيق بالمجتمع ظهر علم يدرس دور المسرح في المجتمع يسمى علم اجتماع المسرح/سوسيولوجيا المسرح^{2*} Sociologie du Théâtre والذي يحاول دراسة العلاقة المتداخلة التي تربط الممارسة المسرحية بتطور المجتمعات الإنسانية في ديناميكية متبادلة قوام هذه العلاقة هو "الممثل الذي يحاول في كل عرض مسرحي التأثير في الجماعة الإنسانية التي تنتمي إليها، وبعملية نقدية نجد الممثل في معالجته لتلك الظواهر الاجتماعية السلبية يشرك المتلقي/الجمهور في العملية المسرحية ليستخلص معه العبر ويشاركه في إيجاد الحلول الكفيلة لمشاكله اليومية التي يعاني منها.

ونظرا لهذا الدور الفعال والوظيفة الرئيسية للمسرح في المجتمع بات لزاما على المسرح اليوم وأكثر من أي وقت مضى، أن يساير هذا التطور الاجتماعي بمفهومه الواسع بهدف رسم معالم تواصلية جديدة تجعله يمارس دورا رياديا في بناء الصرح الاجتماعي وتجعله يترك بصمات لكل الأمراض الاجتماعية³.

وبالنسبة للمسرح الجزائري وعلى الرغم من ضعف المعمار الفني في بداياته، إلا أن ذلك لم يمنعه من الالتفات إلى قضايا مجتمعه، فألقى الضوء على الآفات الاجتماعية التي أسهمت الكثير من

¹ - ينظر: فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، هلا للنشر والتوزيع، 2002 ص154.

² أحمد صقر، في النقد المسرحي - تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 2003، ص120.

³ - أحمد صقر، في النقد المسرحي، ص120

الظروف في صنعها، وصوب سهام النقد البناء المصلح إلى السلبى من العادات والتقاليد والمفاهيم المغلوطة في التعامل معها.

شهد الخطاب المسرحي الجزائري في مراحله الممتدة بين عهد الاستعمار والاستقلال ويومنا هذا، تحولات نوعية وبكيفية متعددة نظرا لما مرت به الجزائر من تغيرات اجتماعية انعكست بدورها على الخطاب المسرحي وطرحت مسائلات كثيرة غني بها واقع المسرح في الجزائر.

2- المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري:

مما اتسم به المسرح الجزائري هو التزامه بتطلعات المقاومة وتفعيل نمو الوعي السياسي والاجتماعي عند الجزائريين وكان ولا يزال مسرحا هادفا و مركزا على ما يفيد الناس، فارتبط المسرح الجزائري "على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي يتوجه إلى الأغلبية الساحقة من السكان من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية، وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة الوطنية، وهو مسرح وطني بوقوفه على الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة للسلطة الفرنسية"¹، وإن كانت تتم بصورة غير مباشرة.

وتمحورت الموضوعات التي كان يعالجها أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع، لأن المسرح كان ولازال المرأة العاكسة ليوميات الجماهير وحياتها المعيشة وشخصيتها.

ولما غلبت المواضيع الاجتماعية على هذا المسرح في مراحله الأولى اتخذ لنفسه دور المصلح الناقد الذي يهدف لإصلاح العوام والقضاء على الآفات والعادات السيئة، وخاصة تلك التي ورثها عن الاستعمار. حيث يُرى "أنها كانت في أغلب الأحيان نقدا لعادات السكان المسلمين كما كانت

¹ مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، ع 08، 2003، ص120.

تحتوي على مغزى أخلاقي. فالنقد الاجتماعي يحتل مكانة هامة في المسرح من حيث أن التعصب والضلال والعيوب والشور كانت كثيرة لدرجة أن مجرد ملاحظتها تكفي لبناء مسرحية فيتجلى عند كتاب المدرسة القديمة كما هو الحال عند كتاب المدرسة الجديدة الاهتمام باطلاع الجمهور على الخراب الناتج عن الخمر والحشيش وذلك في عدة مسرحيات مثل (بوبرمة) و (عنتر الحشايشي) و(زريبان) وغالبا ما كانت توجه الانتقادات اللاذعة لأمية المرأة الجزائرية ونقص تعليمها أو بالعكس تقليدها السريع للأوربيين" ¹.

كما قدم المسرح الاجتماعي الواقعي في الجزائر منذ بدايته أفكارا تحريرية تعليمية تنحو إلى كرامة المواطن الجزائري، فعالجت مسرحيات بشتارزي وعلاو وغيرهما مشاكل الفقر والظلم وانعدام العدالة الاجتماعية، إضافة إلى أفكار أخرى تعالج قضايا المرأة والعادات السيئة كشرب الخمر، أما فكرة المرأة فقد تم تناولها على سبيل المثال لا الحصر في "مسرحية دولة النسا" وكذلك "آش صار في ليلي" و"فاطمة العقونة" ².

لقد جعل الخطاب المسرحي الجزائري من الأهداف التربوية والإصلاحية رهانا لا بد من تحقيقه، وذلك في سبيل استرجاع الهوية السليمة ذات الجذور الإسلامية، والتي أفسدها الاستعمار بما جلبه من سلوكات وما غرسه من رذائل في نفوس العامة وما بذره من جهل في عقول الجزائريين، فمسرح قسنطيني مثلا "مسرح وطني شعبي بمحتواه، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته وأغانيه من الحلم، بل من الحياة اليومية: المستشار البلدي، العالم المزيف، القاضي الجاهل، ثري الحرب، الساقط، السكر الفيلسوف، سيدة المجتمع، المظلومة، المحتالة والمغربة" ³.

¹ احسن ثيلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، وزارة الثقافة، 2007، ص 60.

² -vior. MehmedinBechtarzi. Mémoire Tome III. prismontienal de livre. Alger P 251.

³ -MehmedinBechtarzi. Mémoire Tome III,ibid, p61.

2-1- صورة المرأة الاجتماعية في المسرح:

لقد نسجت المأساة الوطنية خيوطها حول المرأة الجزائرية - وكذلك الإنسان الجزائري على العموم- داخل التراب الوطني مخلقة في نفسها جراحا لا تكاد تندمل، ويزيد الألم كلما امتدت بها الأيام وتطاولت وهي تبعد عن أي شكل من أشكال الأمن والحماية والاستقرار. حيث ألفت هذه المآسي على كاهل المرأة المزيد من الأعباء، فأصبحت لقمة العيش ولاسيما في سنون الاحتلال وبعدها، هي شغلها الشاغل وهمها القاتل في ظل تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية وعدم توضيح الرؤى السياسية وتدني القدرة المعيشية. فتفاوت المسرحيون في تصوير حالة الشدة وواقع البؤس الذي ألم بالأسرة الجزائرية .

في مسرحية (البوابون)* التي ألفها الكاتب المسرحي رويشد صور معبرة عن معاناة المجتمع بكل شرائحه وخاصة المرأة والتحويلات التي تنجم عن التطور الاجتماعي والثقافي الذي انعكس سلبا على كل من لم يواكبوه.

عرضت مسرحية (البوابون) التي أخرجها كاتب ياسين* في لوحات عديدة ضمن منظرين، يضم كل منهما سبع لوحات. وتبين اللوحات الأولى من المسرحية طيبة الريفيين الذين نزحوا نحو المدينة تاركين وراءهم جذورهم التاريخية مقبلين على الكسب حتى لا يُضطروا للسؤال، وتبين حيل أصحاب المدينة وطرقهم في سلب أموال الناس وذلك كله بسبب حرصهم على جمع المال ومن أي باب كان

* كتب المسرحية رويشد وأخرجها مصطفى كاتب وشارك التمثيل فيها ثلاث عناصر نسوية هن: كلثوم، ياسمينة وفطومة، إضافة إلى مشاركة علال الحب ومحمد بن قطاف. ونالت مسرحية (البوابون) الجائزة الأولى بمهرجان المستير بتونس. ينظر: الثقافة، مجلة وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية، العدد الممتاز 6-7، 2005، ص 194.

*- كاتب ياسين: ولد في قسنطينة عام 1927 م، التحق بالكتاب لتعلم القرآن، ثم التحق بالمدرسة الفرنسية، شارك في مظاهرات 8 ماي 1945 م، نشر مجموعته الشعرية الأولى تحت عنوان "مناجاة" عام 1946 م، انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، أصدر روايته المشهورة "نجمة" عام 1956، توفي سنة 1988 م بغرونوبل فرنسا على إثر مرض عضال ينظر: أحمد بيوض: ص: 182.

.والموضوع الأساسي الذي اهتمت به المسرحية هو غبن كثير من الشخصيات وفقرها رغم أنها تؤدي عملها وتتفاني في أدائه على أحسن وجه شأنها شأن الكثير من الأمناء والشرفاء.

ومن بين هذه الشخصيات (الطاهر) الذي يشتري الخبز اليابس وهي صورة من صور تدني المستوى المعيشي من (فاطمة) البوابة أو الكونسيارجة كما لقبت في المسرحية.

الطاهر: عمرك ما غيرتني كيما اليوم.

فاطمة (الكونسيارجة): كلاني قلبي في مضربك، ما نخبكش تبقى هكذا، هيا أرفد أشكارتك.. قبل مايشوفوك الجيران (تدخل إلى البيت).

(يأخذ الطاهر الشكارة ويحطها في الكروسة) ثم تسرق منه¹.

ويعرض المخرج في المشهد صورة من صور التضامن الإنساني تجسده شخصية (فاطمة الكونسيارجة) ومع ما تلاقيه من فقر وحاجة إلا أنها لا تمانع في مد يد العون إلى من يشاركها المعاناة والحرمان.

وفي مشهد آخر مُثير وشديد الحساسية تناجي السيدة (نادية) زوجة (يوسف) وترجو من (فاطمة) إقناع أختها (ربيعة) أن تبتعد عن زوجها فيتدخل (إسماعيل) ليزيد من تعميق جراحها.

"فاطمة: ياختي واش تحبي نواسيلك، ماعلباليش، هي أختي وأنت أولية، الشي راه بيناتكم.

نادية: يا لالة فاطمة تكلمي لها،.. توالم انت تصنت ليك، ماهواش حق عليها، عارفة الراجل متزوج أوبولادو، كانت تبعد ماتدناش.

فاطمة: واش مواسيو أنت ولا أنا ؟

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة، 2005، ص90.

نادية: مع هذا كنت أملوحة معاه، مافهمتش علاه؟

إسماعيل: (مقاطعا) أتقدمي أشوية باش تفهمي. معجزة. ملحفة مقمطة، كي الميت، كفاش أتجي هذا الراجل يشوف فيك، مازلت في قرن السروال المشنوق ومعصبة راسك.

نادية: كي خرجني من عند والدي، كنت هكذا، ماجيتوش مغمضة، شافني¹.

ويقول الدكتور صالح لمباركية معقبا على هذا المشهد أنه "من خلال هذا الحوار ينكشف ضعف المرأة وعجزها.. والتغيير المفاجئ الذي طرأ على المجتمع، فزوج (نادية) فضّل عليها زوجة أخرى لأنها لم تتماشى وتطورات هذا العصر"² وهذا إسقاط حقيقي وواقعي على مجتمعنا.

وبالمقابل تتجلى صورة للمعاناة التي تعيشها المرأة من جراء الخيانات الزوجية وحقيقة المرأة التي تسعى دوما للحفاظ على بيتها وتكامل أسرتها والحيلولة دون المساس بوحدةها، فذهاب الزوج وارتباطه بزوجة أخرى هو أمر قد أحله الشرع ولكنه يفضي إلى انقسامات و تفكك مأساوي داخل الأسرة

ومثلما عانت الأسر الجزائرية من الحرمان والحاجة لأبسط أوجه الحياة والاضطهاد وضياح الحقوق تأتي مسرحية (في انتظار نوفمبر جديد)* لكاتبها الجندي خليفة بعمل خلاق يعكس الحرمان والحقيقة والتطلع. قام الكاتب بتصوير الأمر من خلال إسناد الكلام لنسوة ينتمين لعائلة واحدة، وفي هذا دلالة على أن ما يصيب الرجال من هموم يمكن أن يكون أكثر وطأة على نفوس النسوة وحيث أن المرأة شريك لا يكاد ينفصم عن الرجل في كل ما يصيبه.

¹ ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة، 2005، ص91.

² صالح لمباركية، المرجع نفسه، ص91.

* - مسرحية (في انتظار نوفمبر جديد) مسرحية اجتماعية سياسية في أربعة فصول، تطرح العلاقة بين الشعب والمسؤولين، تنطلق أحداثها من أسرة تشارك أفرادها في ثورة التحرير ولم تعط لهم حقوقهم.

"فاطمة: لقد قالوا أن مرضه لا يحتاج إلى مستشفى، هو فقط في حاجة إلى التغذية.

سعدية :هذا لا يغير شيئا مادنا عاجزين عن توفير الغذاء اللازم، (مهلة) يا إلهي خفف علينا (مهلة)أستغفرك يا ربي، ولكن هذه العائلة لم ترتكب من المعاصي ما تستحق عليه كل هذا العقاب.

فاطمة :في الماضي لم أقنط من رحمة الله، أما اليوم (مهلة)إني أكاد أنظر بعيني العاقبة"¹.

آهات النسوة واستغفارهن، لدليل قاطع على شدة وهول ما يحملن من هموم شأنهن في ذلك شأن الرجل الذي يكدح من أجل تأمين الدخل.

2-2-صورة المرأة الجزائرية في الميدان السياسي:

يمكن تعريف الهامشية على أنها نمط من الحياة على هامش جماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الفرد، والشخص الهامشي هو شخص قضت ظروفه أن يعيش في مجتمعه في ظل ثقافة تتعارض وما يريد بل وتتناقض، كما أن هناك هاجسا وقلق يعيشه بعض الأشخاص نتيجة لاضطرابهم واضطراب وضعهم الاجتماعي المعيش، كأن يكون انتماءهم لإحدى الفئات الاجتماعية غير واضح أو غير معترف به، وهذا القلق المتنامي يوما عن يوم ويكون من الثقل والضخامة أحيانا بحيث يعوق هؤلاء الأفراد عن أن يواجهوا ما في واقعهم الاجتماعي والسياسي من غموض وتهميش.

فانتماء الفرد إلى الجماعة يمنحه الشعور بمعنى الحياة وتأكيد الذات وتقبل الآخرين له، بالإضافة إلى أنه يعمل على أن ينمي بداخله عددا من المسؤوليات والالتزامات نحو الجماعة التي ينتمي إليها، وتجعله يؤدي واجبه بإخلاص وإتقان تعبيرا عن مدى ولائه وانتمائه العميق لتلك الجماعة، ذلك أن الحاجة إلى الانتماء هي حاجة الفرد لأن يكون في جماعة متوحدا معها ومقبولا ومستحسنا فيها، وله وضع آمن غيها ولعل مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" التي أوردناها في غير هذا الموضع تحمل

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وافية، ص 98.

دلالات سياسية وحاولت تسليط الضوء على الفئات المهمشة والمغية من ساحة الفعل الوطني وخاصة منها النساء والتي تأثرت بكثير من الظروف حتى صارت عنصرا غير فاعل أو بالأحرى الحلقة الأضعف في المجتمع.

" تبرة: الواجب أن يعوضوا لكم داركم القديمة بما فيها، ويعطوكم مرتبا مثل الناس، أشكي يا امرأة وتكلمي على نفسك.

سعيدة: نشكي، الشكوى لربي، أما هم فقد يئست منهم منذ زمن طويل.

تبرة: دائما يتحدثون عن الشهداء، عملنا وعملنا.

سعيدة: مازلت غافلة يا تبرة، إنهم يعطون لأصحابهم وأقاربهم والذين عندهم أكتاف، أما عائلة مثل حالتنا فإنها تطرد وتنهر، وإذا كانوا لطافا يقولون: أولادكم ماتوا من أجل الوطن"¹.

ومهما يكن من شأن هذه الوضعية التي آلت إليها هذه العائلة فإن صورة التهميش التي تعيشها المرأتان وإبعادهن عن كريم العيش. فالجزائر ومنذ سنوات الاستقلال، عرفت أشكالا مختلفة من التهميش طال حتى رجال السياسة أنفسهم، فبعد أن زادوا عن السلطة وحملوها لسنين عديدة وجدوا أنفسهم فيما بعد على هامش الفعل السياسي.

أما مسرحية (التشريح)^{*} فقد تناولت هذا الموضوع في إشارة إلى نوع آخر من التهميش وهو التهميش الذي يمارس بين أفراد المجتمع الواحد.

¹ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 97.

^{*} - مسرحية التشريح. تأليف وإخراج الهادي بوكروش، تعالج قضية التهميش في ظل تحديد الهدف، وقساوة الحياة ومصاعبها، الشيء الذي يدفع إلى ارتكاب الجرائم، وتدور أحداثها في مكان لرمي النفايات، حيث يجد مهندس دولة متخصص في الهندسة المعمارية الإسلامية صعوبة في التعامل مع الآخرين ومع نفسه، حيث يلجأ إلى هذا المكان، وتشاء الصدفة أن يلتقي بفتاة ليكتشف أنها أخته رمى بها الزمان و إياه في غياهب المجهول.

"مختار: عبد الوؤف ولدي ..إيلا باباك حمار ماتكونش جحش، اتفكر الجواد العربي الأصيل.

دليلة :باعوه بالدوفيز . والكلب، حتى الكلب إلا سمح فيه مولاه، سموه كلب عرب حتى إذا كان ماهوش كلب.

مختار :الشوك مضغناه وماخلناش نبلعوه.

دليلة :جوع كلبك يتبعك".¹

ويتجلى عند كلا الشخصيتين في هذا المشهد عبث الحياة وظلمه والتهميش الممارس عليهما في هذا الوطن وليس هناك شك أن أسباب هذه الأزمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه، وهذا العصر الذي شهد تطورا تكنولوجيا كبيرا وصناعيا أيضا لا يمكن التغاضي عنه.

2-3-صورة المرأة المناضلة:

أما في المسرحيات الثورية" فيظهر دور المرأة أشد وأقوى، ويكون فيها الحب أبرز و أظهر كما في مسرحية "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي*، حيث تكون الثورة التحريرية سببا في زهرة الحب التي تفتحت² وزهرة الحب هي تلك العلاقة الحميمة التي جمعت كلا من الطيب أحمد وخطيبته رحمة وانتهت بزواجهما عند فجر الاستقلال، فينتصر الحب مع انتصار الثورة. والأمر نفسه نجده في غير ذلك من المسرحيات مثل "البشير" لأبي العيد دودو، و"المائدة" لأحمد بودشيشة.

¹ -الهادي بوكروش، مسرحية التشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1994، ص20.

*-عبد الله الركيبي، كاتب جزائري وأستاذ بجامعة الجزائر ولد سنة 1928 في بسكرة، متحصل على شهادة التحصيل من الزيتونة ودكتوراه دولة في الأدب، سفير سابق وعضو مجلس الأمة وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين، له (قضايا عربية في النثر الجزائري المعاصر) و(الأوراس في الشعر العربي) و(فلسطين في الأدب الجزائري) و(مصرع الطغاة).ينظر:رابح خدومي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة بئر توتة، الجزائر، ط1، 2003، ص176.

² -عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، المكتبة الوطنية، 2007، ص102.

وفي مسرحية "مصرع الطغاة"^{**} صورة المرأة المناضلة التي لا تدخر جهدا في التضحية من أجل مبادئها الوطنية والتي يحملها الرجال والنساء على حدٍ سواء.

"البشير: رحمة تتصل بصديقاتها ونساء العاصمة في رأي كاهنتنا؟.

رحمة: (في حياء) حبا وكرامة..إنني فخورة بهذا العمل وبالثقة التي أوليتموني إياها..أغنى شرف لي أن أكون أداة لإشراك بنات الوطن في هذا الشرف العظيم"¹.

ومن أجل ما قدم الركيبي كصورة للمرأة الجزائرية صورة حية تنبض بنفس الانعتاق والتحرر وصورة تحمل شيم وسمات المرأة العربية الخالدة في الأذهان، وتعيدنا بالذاكرة إلى نساء نقشن أسماءهن في الصخر مثل لالة فاطمة نسومر وجميلة بوحيدر.

رحمة : اتركني أمشي حرة..لا تخشى أن أفر..فليس هذا من طبعنا.

المدير: (بتهمك)أهلا بالبطللة الشجاعة..أهلا بجاندارك الجديدة.

رحمة:(بسخرية) ومن أين لي أن أصل إلى مقام جاندارك؟إنها لم تترك لي مكانا بجانبها..لاسيما وأنا جزائرية يا سيدي المدير .

المدير: (في حدة)أتسخرين من بطلة فرنسا أيتها الوقحة ..سأحطم رأسك يا حمقاء..متى كان للعبيد أن يتناولوا على أسيادهم.

^{**} - "مصرع الطغاة"العبد الله الركيبي. مسرحية نضالية تركز على تصوير نضال البطل البشير، الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده وتحريرها، ويتمثل هذا النضال في مقاومة الاستعمار الفرنسي ومحاربة العملاء والخونة، وإقناع المنحرفين والمتقاعسين بالانضمام إلى الثورة، وخاصة الشباب البائس من الأوضاع والتائه بين الملامهي والملذات، وقد اختار الكاتب أكثر من مكان، حتى يجتمع الرفقاء والثوار بمساعدة أخته رحمة وخطيبها الدكتور أحمد. ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص163.

¹ -صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص164.

رحمة :لست من العبيد..و لاحق لي أن أتناول على بطلتكم..فالبطولة لا تنبت إلا في أرضكم وتحت سمائكم..أليس هذا حقاً؟¹.

وفي هذا المجال كتب أيضا أبو العيد دودو مسرحية بعنوان "التراب" وركز فيها على إظهار عاطفة حب الوطن والتعلق به والتضحية من أجله، وذلك حين تقدم فضيلة نفسها هبة لوطنها وحببيها سعيد، الذي يشترك معها في الأخير ويتوحد مصيرهما بالاستشهاد.

2-4- المرأة وموضوع الزواج في المجتمع الجزائري :

لطالما دعم المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي* الإرث المسرحي من خلال الاهتمام بالتراث الشعبي لإنتاج فن أصيل يمر عبر القصص والحرفات والأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير وذلك في مسرحية (كل واحد وحكموا) وتدور أحداث المسرحية حول الفتاة (الجوهر) التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبر أباهما سنا، ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا، ترفض (الجوهر) هذا الزواج بإصرار ولم تجد بدا من أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب قهواه، ترمي نفسها في البحر، لكن العفاريث تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج بها. وهذا مشهد يعكس رفض (الجوهر) الفتاة حديثة السن الزواج ومأساتها:

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص169.

* - ولد عبد الرحمن كاكي(1932-1995): كاتب وممثل مسرحي جزائري، نشط في أوساط الكشافة الإسلامية، ثم شكل فرقة مسرحية تجريبية فرقة القراقوز، بحثا عن أسلوب مسرحي متميز عما تقدمه الفرق الفرنسية، فمزج التراث الثقافي الشعبي بوسائل اتصال حديثة، وفق في توظيف تقنيات المسرح الأوربي لخدمة شكل تعبيرى أفرزته التقاليد الشعبية، أخرج العديد من المسرحيات وكوّن جيلا من الفنانين والمنشطين المسرحيين، وعمل مديرا للمسرح الجهوي بوهران، من مسرحياته (132 سنة، ديوان الكراكوز، القراب والصالحين، ديوان الملاح. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1929-1989)، ص185.

"الجوهر: أبي قلت له إيه؟

سليمان: كون جات قوة وكان في يدي كون قلت له لا.

الجوهر: خفت منه ؟

المرأة: باباك ماخافش منه، أهدر على القوة، والقوة والمال بين يديه.

الجوهر: تسمى باعني ولا أرهني.

سليمان: أكرى لي الدار هذا أشحال ماخلصتوش، وزاد الدراهم سلفني .

المرأة: القليل هاذي حالته يابنتي.

سليمان: كون جا في يدي ما نقول إيه كنت انقول كنت أنقول لا وما نزهنك مانبيحك

بماله"¹.

لقد بدأت مرحلة البحث عن صيغ مسرحية جديدة، تقرب المسافة بين المبدع والمتلقي، "عندما أدرك المؤصلون المسرحيون دور الفن المسرحي، وأهميته في بناء المجتمع، وفي بناء الحضارة، وأكدوا أن جماليات فن المسرح تقوم أساساً على علاقة بين المنصة والصالة، تلك الجماليات التي يمكن أن نستنبطها، ونقيسها بمدى التفاعل بين الفنان والجمهور، ولاسيما أن المسرح في المرحلة التأصيلية لم يعد يخاطب العواطف، إنما يحرص على مخاطبة العقل"².

أيقن المؤصلون المسرحيون أن المسرح ظاهرة اجتماعية، تتشكل من خلال اتحاد مجموعة من العناصر الفنية؛ تتكامل بعرضها حدثاً مسرحياً أمام الجمهور، فالعرض المسرحي هو جوهر الظاهرة المسرحية، والنص المسرحي هو جزء من هذه الظاهرة.

¹ - صالح المباركية، المسرح في الجزائر، ص 125.

² - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 196.

و مسرحية (الدراويش)* تطرح في الحقيقة قضية صراع الإنسان مع نفسه ومع السلطة القمعية حيث أن (الدرويش المعلم) يُتهم بالتخطيط و التآمر لقلب نظام الحكم، فيسجن خطأً لتشابه اسمه مع اسم المتهم الحقيقي (درويش عزالدين) العامل بمصنع الحديد ويحاول المعلم في البداية أن يثبت أن لا علاقة له بالسياسة وبأن زوجته "زينب" وليست الصحفية "صبيحة" وله أربعة أطفال لا ثلاثة، إلا أن الممارسات القمعية والتعذيب¹. بإجباره على القبول والرضوخ للأمر الواقع، فيقبله مرغماً ويشتد الصراع بين الدرويش وذاته ليظهر لنا مدى مرارة الصراع النفسي الذي يجعل الإنسان يفكر في أن يكون أو لا يكون، بل و يمتد هذا الصراع إلى أحلامه؛ حيث يلتقي بزوجته الحقيقية الثانية ويقف بينهما فيتردد مما يفقده القدرة على اتخاذ القرار و يجد نفسه أمام خيارين أحلاهما مر، إما العودة إلى ماضيه وممارسة حياته البسيطة و إما مواصلة الصراع من أجل رفع السيطرة والقمع على الإنسان.

مشهد آخر :حيث تظهر صبيحة وتظهر زينب .صبيحة زوجة الدرويش عزالدين، وشبح زينة زوجة الدرويش المعلم، يتنازعان حوله، فزينب أم الأولاد إن هي حن إليها ويميل نحوها بحكم واقعه وحياته وحقيقته، أما صبيحة فهي الأمل وهي الحياة بكل ما تحمله من معاني الخير، إنها السعادة الحقيقية التي تتبع من عمق الألم وعمق المعاناة.

تنادي الزوجة زينب :يا درويش تسعون ليلة قضات على كل شيء.

الدرويش :زينب ليست زوجتي .صبيحة هي زوجتي، أنا مراقب من الجميع، أنا نسيت زوجتي، ولا أستطيع الذهاب معك.

زينب تنادي بأعلى صوت: عود يا درويش ليا و لأولادك.

*الدراويش: تحيل إلى الصوفية و معانقة دلالاتها، والدرويش يفسر عادة على أنه مشتق من الفارسية، ويدل على طارق الأبواب بمعنى المتسول، وهذا ربما نجده أثناء إقامة الزردة حيث يهب الدراويش إلى طلب مستلزماته من السكان، وقد أخذت بعدا آخر وهو الانتماء إلى الجماعة الدينية و أصحاب الكرامات و الأولياء و الصالحين لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به.

¹-ينظر: مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، ع13، 1998، ص133.

ويصر درويش على الرفض، كما يصر على تحدي هذه المعاناة

كانت شخصية (زينب) زوجة (الدرويش المتهم) بسيطة، إلا أنها تقدم صورة حقيقية للعديد من الزوجات اللواتي يعانين يتألمن لفراق الأزواج أحياء أو أموات وقد رسمت مباشرة بإتقان أبعاد شخصيتها دون جهد ودون مبالغة فاستطاعت أن تخدم النص الذي تلعبه، أما (صبيحة) فهي نقطة الإشعاع، كان حضورها ينير الضياء في كل الزوايا.

تصور مسرحية "فوضى" للمخرج أحمد العقون التي عرضت بالمسرح الوطني باشطارزي، معاناة المرأة وممارسات الرجل تجاهها، في مجتمع لا يحكم إلا على المظاهر، بينما تتمحور الحياة حول الصراع بين اللذة والألم.

استمر المسرح الوطني محي الدين بشطارزي في العمل على التجارب التجريدية، حيث قدّم مسرحية "فوضى" لمخرجها أحمد العقون، عن نص سوري للكاتب عبد المنعم عمايري وإعداد سمير سطوف وسينوغرافيا نفطي سالم.

تدور أحداث المسرحية حول أربع نسوة في ديكور بسيط، لتبدأ كل واحدة منهن في رواية حكايتها مع الزمن، مع الإنسان، مع الرجل خاصة، بعبارات كانت خليطا بين العربية والدارجة، ترسم النسوة الأربع المعاناة التي تمزج بين الألم واللذة، لذة الحب واللقاء و ألم الهجر والفراق، ورغم أن المحرك الرئيسي للمسرحية هي المرأة، فإن محور الألم يدور حول الرجل، الرجل الأب، العاشق، الزوج والشيخ الذي يطمع في الزواج من فتاة بسن حفيداته

كانت أولى الصرخات من المرأة الأكبر سنا والتي أدت دورها "نادية طالبي"، حيث تعيش هذه المعذبة منذ سنوات على ذكريات الخطيب الذي توفي وتركها وحيدة تنتظر يوما واحدا قبل زفافهما يعصر الألم شبابها، تتزين تتحدث عن أنوثتها التي كانت تثير كل الحي، إلا أنها لم تعد تعني لها شيئا، دخلت في عالم الشعوذة والسحر، لتفقد وعيها بالأشياء، أما الصورة الثانية فتتلخص في حكاية

الشابة التي عشقت بصدق لكن وهبت نفسها لمن لا يستحق، وعدّها بالزواج لكنه في عز الأزمة تركها ورحل دون عودة، فتغرق الفتاة في وحل الرذيلة، بين تهديد أهلها بالقتل وغياب الرجل الذي أحبه، تحاول جاهدة إجهاض نفسها وإخفاء الفضيحة، وبين الخديعة والحب، تحدثنا البطلة كيف تجتمع اللذة والألم في ذكرى واحدة يصنعها الرجل، الرجل الذي يبقى في نظر البطلة الثالثة هو الكل، هو الأب الذي أحبه وأصبحت ترى في كل الرجال والدها، الذي تركها في عز الحاجة إليه، هذه الحاجة إلى الرجل، تفتقد لها البطلة الثالثة خديجة، التي تعرضت للحرق وفقدت شعرها لتصبح مرغمة من طرف أهلها على الزواج من الشيخ "سي سليمان" دون مراعاة لفارق السن.

تظهر حكايات المسرحية مألوفة وقد يجد الجمهور في الواقع أغرب منها لكن قوة حضور الممثلات على خشبة "نادية طالبي، سامية مزيان، عديلة بن ديمراد، منيرة روجي، استطاع أن يشد الجمهور الحاضر بالقاعة بقوة¹.

وإن عدنا إلى المسرحية وخطابها ومع أنها لم تكتب بأقلام جزائرية فهذا لا يعني مطلقا سقوطها في الخيال أو الزيف أو البعد عن الواقع، فحقيقة ما عاشته شخصيات مسرحية "فوضى" يمكن أن تعيشه وتتألم من جرائه أي امرأة جزائرية، والصورة المعكوسة هي لنساء عاديّات أحبن وتمنين لكنهن خدعن وتألمن، وفي صراخهن دعوة إلى الإحساس بهن والنظر إلى حالهن، ومعاملة كل واحدة منهن على أنها قبل أي شيء وقبل كونها امرأة فهي "الإنسان" بكل ما تحمل الكلمة من بساطة.

وأما مسرحية "امرأة الأب" لأحمد توفيق المدني، كتبها في سنة 1953 تدور أحداثها حول حياة أسرة متكونة من ستة أفراد يمتازون بالطيبة والتعلم، تعيش في حي من أحياء العاصمة في سعادة وهناء، ولكن سلطة الموت أرادت عكس ذلك فاخترت من العائلة زوجة الزروق "باية" فتأثر وتأثرا بالغاً ليصاب بالضعف والاستسلام مما جعل منه فريسة سهلة للعجوز "اليامنة" التي ألحت عليه أن

¹ ينظر: مسعودة بوطلمة جريدة الخبر، يومية جزائرية، الجزائر، الإثنين 07 مارس 2011 - العدد : 6286

يتزوج بامرأة تدعى "جميلة التي فرت من زوجها وأبنائها، فكان له ولها ما أرادت ليدخل البطل في صراع مرير مع الزوجة المستهترة بكل القيم، ولتحقيق الغاية المرجوة من هذا العمل قسّمها المبدع إلى أربعة فصول مصورا فيها المرأة الجزائرية من جانب الخير والشر، ضمن أسلوب تربوي هادف لإصلاح ما اعوج في المجتمع. فبنيت أحداث الفصل الأول في قالب درامي متمثلة في مرض الزوجة الطيبة التي كثيرا ما كانت تجمع أولادها وزوجها لتبث فيهم الصبر، وتبعد عنهم الخوف والقلق.

الزوجة: الضعف ضعفان، ضعف يأتي من مرض طارئ، وهذا يعالج الموضوع الذي يأتي من آتاعاب الحياة وتكاليفها، والقوى في هبوط والعمر في انحدار، فهذا لا يداوى إلا بالصبر حتى يلقي الإنسان. ربه ¹

ولما أحست بدنو أجلها أوصت زوجها بأولادها وخاصة "وردة" وذلك ب: ²

-عدم إرغام ورثة على الزواج بمن لا تحب ولا ترضى.

-مساعدة محمود الابن الأكبر في مشروعه الدراسي وبناء مدرسة كي يعلم النشء حينما يكبر.

-إن تزوج بامرأة أخرى، فلا يتخذ من سريرها مضجعا لها، وهذا لغيرتها الشديدة على زوجها حية أم ميتة. ويختطفها الموت بعد أن أسعدته طوال حياتها، فرحلت وخلفت له ثلاثة أولاد.

أما الفصل الثاني فيجري في منزل "الزروق" الذي اجتمع مع أبنائه وجارته العجوز التي تسلت لتؤثر عليه، فأشارت عليه الزواج من "جميلة" المسكينة التي طلقها زوجها وهي أم لستة أطفال، فتتسارع الأحداث متكتلة لتنمو في بناء منظم وفق ماخططت له العجوز، وبالمقابل وفي زحمة هذا

¹ -أحمد بن ذياب، امرأة الأب، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر دط، ص 07

² -أحمد بن ذياب، المصدر نفسه، ص 44

الجو الدرامي تتسرب إلى العائلة لحظة بددت غيوم البؤس والشقاء، لحظة أن نجح الابن "سمير" الذي حمل البشرى لأخته وردة:

"سمير: أبشري وردتي وأفرحي بأخيك

هو ذا نبأ بالمنى يزدهيك

قد تخطى إلى عتاب الفهم

درجا عاليا من مراقي العلوم

فترد عليه شعرا:

وردة : حمدا له من إله في ملكه والجلال

وهاب كل جزيل من فضل هو الكمال"¹

وفي الفصل الثالث يتم الزواج، فتبرز شخصية الزوجة "جميلة" وفق ما خطط له من قبل، فتعم الفوضى في المنزل، ليجد الأبناء أنفسهم في جو خائق، جو أثر على نفسياتهم وهذا "سمير" يحاور أخاه "محمود":

"سمير: ثم استطاعت العجوز "اليامنة" أن تلعب دورا خطيرا في حياتنا، فحسنت لأينا هذه المرأة التي كانت تضايق ابنتها المتزوجة بأخيها لتستريح منها ابنتها، فيصفو لها الجو مع رجله"².

وتنطلق الزوجة "جميلة" في مضايقة الأبناء فتتهمهم بالسرقة تارة وبالاختلال تارة أخرى، وهكذا تحول واقع الزواج ودلالته على الاحترام والرأفة والحنان إلى سوط عذاب فأصبح الأبناء يعيشون مواقف

¹ - أحمد بن ذياب، امرأة الأب، ص 45

² - المصدر نفسه، ص 56

تفيض بالمآسي والحزن العميق، وقد حاول المؤلف أن يركي هذه اللحظة فاستخدم بعض العناصر الدرامية كضرب الزوجة لرئبائها وسبهم وشتيمهم، حتى إذا ما دخل الزوج "الزروق" تحاصمه، وتلفق التهم لأبنائه الذين يجهل سيرتهم، فكيف يُسرق مالها ولا يُحرك ساكنا فيتحول المنزل إلى جحيم.

وفي الفصل الأخير تسيطر الزوجة "جميلة" على "الزروق" حينما أقنعت بمكائد أبنائه، وفي خضم هذه الأحداث، يدخل طرف حاسم، إنه الطرف السادس "محمود الأكبر" العائد من تونس بعد أن أتم دراسته فحاولت "جميلة" إغراءه للدخول في صفها ضد إخوته، إلا أنه تفتن لمكائدها وهذا ب:

التعجيل بتزويج سعيد متهمة إياه بسوء السيرة .

تزويج وردة من شيخ مسن مكر للتخلص منها .

إرغام "الزروق" على كتابة ملكية الدار، ومائة هكتار من الأراضي الخصبة بسهولة متيعة على اسمها لتضمن مكائد الأولاد وتنكرهم لها، وحينما تأتي لها ما أرادت، تحولت الزوجة الماكرة التي كان يراودها حول الاستئثار بالمال من دلالة التزييف والخداع إلى القتل، فأخرجت مسدسا كي ترغم زوجها "الزروق" على إمضاء عقود الأرض

جميلة : (تخرج المسدس) امض هذا العقد وإلا أرق دمع العفن."

الزروق : (متوسلا) أهذا جزائي عن طول إحساني إليك؟

جميلة : قلت لك امض العقد، وإلا أنهيت عمرك الساعة"¹

هكذا يبدو عنصر الخديعة في الموقف كله، حين ينقلب الولاء المزيف إلى عداء حقيقي مبني على الزور، حينها يدخل الابن "محمود" ولا تشعر به، فيضرب يدها ويسقط المسدس فتتهار "جميلة"

¹ - أحمد بن ذياب، امرأة الأب، ص 68

كلية وينقلب السحر على الساحر، فيهم الزوج "الزروق" بقتلها لكن ابنه يمنعه من ذلك كيلا يلطخ يده بدمها العفن، إلا أنه ولج بابًا آخر ليتخلص منها ومن مكرها فطلقها وطردها من المنزل، حينها فقط لاحظت في الأفق تبشير السعادة والهناء.

3- صورة المرأة في المسرحيات المقتبسة:

3-1- مفهوم الاقتباس:

ظهر كمصطلح لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا"^{*} عام 1966 في مجلة "Tel quel" الفرنسية في أعقاب ظهور السيميائية التي أسهمت في تعريف النص (Texte) بل قرنت بين مصطلح النص (Texte) والتناص (Intertextuality) قائلة أن: "كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"¹، بذلك يتولد النص من نص آخر، إنها عملية ولادة للنص الأصلي ينتج عنها نص ربما يشبهه في النهاية ويحملان نفس الفكرة والمغزى وربما يتناقضان كلية. وربما بعد الثوب الجديد للنص، يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة ترقى لتحقيق أهدافه وتصوير أفكاره.

أما إذا تصفحنا القواميس الفرنسية فنطالع ما نصه "وهذا مؤداه أن التناص (Intertextualité) هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، إما

^{*} -جوليا كريستيفا Julia Kristeva : (1941 -) ف رنسية من أصول بلغارية، تثقفت ثقافة أوروبا الشرقية (روسيا) كما تثقفت ثقافة أوروبا الغربية (فرنسا) متخصصة في التحليل النفسي والسيميولوجي، انتمت للجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969، وكانت لها مجلة تصدر عنها بعنوان (Semiotique) كما نجدها انتمت إلى جمعية "Tel quel" التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فيليبسولار، وجان ريكاردو وحاك دريدا ورولان بارتوميشال فوكو، ومن مؤلفاتها: La revolution du langage poetique و في الرواية كتبت Meurtre a Byzance 1947. voir : Le petit larousse illustre. Le dictionnaire de reference pour toute la famille ;Montpamasse Paris Cedex06,p :1392.

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998 ص322.

على صعيد إبداعه (عن طريق الاقتباس، السرقة، التلميح، المعارضة....) أو على صعيد قراءته وفهمه عن طريق التقريبات التي يقوم بها القارئ¹.

و مصطلح التناس "Intertextualité" ينقسم بدوره إلى قسمين:

التناس الظاهر: ويدخل ضمن الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.

التناس اللاشعوري*: هذا النوع الثاني هو اقتباس ضماني، وقد لا يعي الكاتب وهو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة ونخله من النصوص أنه يقوم بعملية صياغة وتعديل بناءً على ما قرأه سابقا أو بعبارة أخرى و" تناس الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص والتدوين والتحويل والتفاعل النصي"².

توالت الاقتباسات وشملت العالم الغربي والعربي فصيّرت المؤلفات الأدبية (قصصا شعبية، أساطير، روايات...) إلى مسرحيات باعتبارها وسيلة من أهم الوسائل التواصلية، إذ أن المسرح يهتم بقضايا الإنسان وما يهم المجتمع، فكأن المقتبس بهذا العمل يعطي الحياة لشخصيات الحكاية وهو يصوغها في جو الجدال والصراع من خلال الأحداث والمواقف الدرامية ومن خلال الكلمة والفعل.

¹ - «Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création.(Par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche...Ets) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur). ينظر: Le petit Larousse illustré, le dictionnaire de référence, p:591

*- اللاشعور(Inconscient):مجموع العمليات النفسية التي تجري داخل الفرد دون وعي منه، ويقتصر على علم النفس الفرويدي أو ما يسمى بعلم النفس البرجوازي، ويتكون اللاشعور عند " فرويد"من الطاقات المكبوتة التي يشوهها الإحباط، والتي تضغط على الشعور وتوجه السلوك اليومي، ولا تفصح عن نفسها إلا في الحالات المرضية المسماة =العصاب، ويقسم فرويد"العقل إلى جزء سطحي عاقل هو الأنا(Ego)و جزء عميق غريزي عدواني لاشعوري هو الهو(Id)و جزء علوي متخارج من الأنا ويمثل القيم والضمير وهو الأنا الأعلى(Superego).

² - مفيد نجم، الوعي واللاشعور والتناس بين الاقتباس والتضمين، www.albayan.co.ae.

ويتم الاقتباس بين الأجناس الأدبية المختلفة ويمكن أن يُتناول العمل الفني الواحد بعدة طرق سواء كان العمل الأصلي والمقتبس من جنس واحد أو مختلفا.

وما نحن بصدد البحث فيه هو المسرح أساسا، وإذا رجعنا إلى أقدم العصور ولدى الإغريق خصوصا لوجدنا أنهم كانوا أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القيمة وإن اقتباس النصوص من هذه الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ "أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطيرًا هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأول لعلمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري"¹.

لقد عُدَّ المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، فأغلب مسرحيات "شكسبير" كانت مستلهمة من التراجيديات التاريخية لليونان و الرومان لتعطينا وقائع تاريخية متأصلة، وهامهم العرب يغترفون من هذا الكم الهائل للأعمال الفنية الخالدة، ونخص بالذكر هنا الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، ولقد أصبحت هذه الأسطورة منبعًا لبعض كتابنا على أن يكون "الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه إلى الناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا"².

ولما كان المسرحي يتكئ كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيا أن يستغل المسرحي الجزائري كل مادة من التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرق في ذلك بين العربي منها والغربي، إلا أننا عند تقصي المصادر اليونانية في المسرح الجزائري لا نجد إلا

¹ - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص222، 223.

² - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط1، 2002، ص142.

القليل المعدود، فالكتاب الجزائريون لم يتأثروا كثيرا بالمسرح الإغريقي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر والآلهة.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكثير من الدقة والفهم لإيصال الفكرة "ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت"¹.

ومن بين النصوص المسرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أوديب ملكا) للكاتب "سوفوكل" والتي تتميز بجلال اللغة والإحساس الرشيق والهدوء والتوازن في العاطفة، إذ تسبر الأغوار النفسية والأحاسيس والوجدان، واستغل الكاتب الجزائري "مصطفى كاتب" ليقبس منها نص (بطل الشعب) الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر.

واقبس الكاتب "أحمد سفطة" مسرحية (أونتقون) لنفس المؤلف الإغريقي وقام بتقديمها على خشبة المسرح "محي الدين باشطارزي" سنة 1953 ثم مثلتها جمعية "النساء الجزائريات" سنة 1954².

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى، وهو الحال نفسه بالنسبة للمسارح العربية من خلال ترجمة أعمال الأدباء والمسرحيين الأوروبيين، فجاءت أول مسرحية عربية (البخيل) للنقاش عام 1847 والمستوحاة من مسرحية (البخيل) لمولير.

¹ - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص223.

² - أحمد سفطة، مسرحية أنتقون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص6.

أما بالنسبة للخشبة الجزائرية فإنها قد وجدت في المسرح الأوروبي ضالتها واستلهمت منه النصوص الكثيرة والمختلفة المذاهب والمناهج وذلك كله خدمة للمسرح وحبا في إثراء الساحة الفنية والثقافية الجزائرية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في بداية المسرح أن "باش طارزي" كان أكثر المقتبسين وخاصة ما ألفه مولير من كوميديات مثل (المشحاح) المقتبسة من رحية (L'Avare) و(الأثرياء الجدد) من مسرحية (Le bourgeois gentilhomme) ومسرحية (سليمان اللوك) عن (Le Malade imaginaire) ونجد كتابا ومخرجين آخرين مثل "محمد توري" الذي أخرج مسرحية (عدو الشعب) للكاتب "إيسن" غيرهم كثير.

3-2-آليات الاقتباس:

بحكم معرفتهم وإتقانهم اللغتين العربية والفرنسية استلهم رواد المسرح الجزائري ومثقفوه أساسيات ونصوص هذا الفن الجديد على الساحة الفنية فقام كل من "علالو" و"القسنطيني" و"باش طارزي" مما اقتبسوه من المسرحيات العالمية والعربية وتراث ألف ليلة وليلة بإخراج مسرحيات جديدة بحلة جزائرية وأضافوا عليها من السمات ما يتوافق والمجتمع الجزائري ومعتقداته وأفكاره وأعرافه وقوانينه. ويتم غالبا ذلك عبر مراحل هي:

أ- التحويل: إذ أن العمل على نص المسرحية يقتضي تحويله إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات عكس ما هو عليه الحال في النص المدون إضافة إلى أن علاماته مقيدة بسبب اللغة المكتوبة ولذا كان لزاما العمل على مستويين: مستوى الأحداث : يمكن للمخرج إعادة وصيغة الأحداث وترتيبها.

- مستوى الحوارات: إذا كانت حوارات النص طويلة وتتصف بالطابع اللغوي المنمق الذي يجد في كثير من الأحيان والمواقف الانطلاقة والانفعال النفسي الحقيقي لشخص المسرحية، ولا يمكن لكثير منها التعبير عن ذاتها وعن غيرها في ظل النسق اللغوي المعمول به (اللغة الأجنبية أو العربية

الفصحى), يعمل على تقليص الحوارات الطويلة, وتكثيفها من جهة أخرى من خلال إضافة حوارات جديدة تتماشى مع التغيير الذي طرأ على البناء التركيبي من خلال إدراج الأحداث الجديدة.

ب-التكّيف: حتى يتمثل العرض المسرحي إلى درجة الأعمال المسرحية الزاخرة بالدلالات وينطلق نحو آفاق الانفتاح والتعددية ويتوازي مع الأهداف المسطرة في ذهن المقتبس. كان من الضروري إعطاء سمة الحياة لشخصه ولكلامها المنطوق ليكون حياة حرة منبعثة على خشبة المسرح . ويتضح أن عملية التكيف تمس شخوص المسرحية والتي يقابلها الممثلون على الخشبة فالممثل يعني التجسيد الحي وتحويل القولى إلى فعلي ومرئي , بل هو حامل المسرحية بوصفه جزءا منها .وانطلاقا من هذا الباب يجب أن تتوفر في شخصية الممثل الذي سيقوم بتأدية الدور الرموز والمعاني الكاملة.

ج-التلقي: يتميز المسرح عن باقي الفنون الدرامية بعنصر الحضور الآني واللقاء المباشر فيه بين الممثل والمتلقي (المتفرج) ومن هنا تأتي خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي بين منتجيه . ومن خاصية النص المسرحي التواصلية في رسائله الحسية والدلالية , وخوفا من تشتت انتباه المتفرج كانت تدرج في حوارات المسرحية أمثال شعبية جزائرية وأشعار من الموروث الشعبي القديم, فتكون الأزياء تنتمي إلى الزي الجزائري العاصمي المعروف بالنسبة لجميع القطر الوطني .

وهذا الأمر سيساعد بدرجة كبيرة بقبول فكرة أن ما يدور على خشبة المسرح يضم ثلاثة (نحن/هنا/الآن)¹.

¹ - ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق . مغرب، دمشق، 1994، ص 87.

وما يهمنا من وراء ظاهرة الاقتباس التي مست المسرح الجزائري هو تلك المسرحيات الأوربية ذات الدور البطولي النسوي أو التي تسلط الضوء على الجوانب النفسية والاجتماعية للمرأة سواء كعرض لحالها أو طلبا في التغيير ونصرة لها.

وبناءً عليه لم يكن الاقتباس كمفهوم يوحي بعمل جديد، إنما يعني أن ما كان يقوم به المقتبس هو إضفاء السمة والطابع الجزائري على المسرحية وإحداث بعض التغييرات على مستوى اللغة والشخصيات وبناء الأحداث وكانت هذه التغييرات على مستويات تخص الأدوار النسوية .

3-3- صفات الشخصيات النسوية في المسرحيات المقتبسة:

لا تخرج الشخصية عن كونها مجموعة من الصفات الجسمية والمزاجية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تميزا واضحا، أما بالنسبة للشخصية الفنية فهي "كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح و الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والإذاعية، ولكن ما يميز الشخصية الدرامية هو أنها تتحول إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وكل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"¹.

ويتضمن بناء الشخصية الدرامية في النصوص المسرحية ما يلي:

¹ - ماري إلياس حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1 1997، ص 269-270.

1-التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية "فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده مثل البسالة في الحرب أو الخشونة، أو الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها"¹.

2-التمائل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله: "فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول، لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة"².

3-التناسق في بناء الشخصية: "بمعنى أن تلتزم الشخصية فيقولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد"³.

هذا لعموم المسرح العالمي وهي أساسيات لا بد من مراعاتها في بناء الشخصية إما على مستوى النصوص أو على ما يجسد على الخشبة، وبما أننا في صدد النصوص المؤلفة سلفا من طرف كتاب أوروبيين، فإن كل مسرحي جزائري مقتبس منها كان لا بد وأن يسمح شخصيات المسرحية مسحاً شاملاً ودقيقاً وأن ينظر إلى جوانبها الظاهرة والغامضة ويبحث في دوافعها الباعثة والصانعة لأقوالها وأفعالها وذلك كله، لأنه يتوجه ببساطة بهذه الشخصية المسرحية إلى جمهور يحمل من الصفات ما يختلف اختلافاً بيناً عنها وعن الذهنية التي صنعتها. فبيئة وانتماء ومعتقد المؤلف الحقيقي للعمل المسرحي تتباين وتتمايز عن أي مقتبس يخرج من دائرة انتمائه العرقي والإيديولوجي.

فكان لزاماً على المخرجين الجزائريين جزارة الأعمال الفنية وتحميلها بما يكفيها لأن تكون شخصية تواصلية في كل معانيها بعيدة عن الترجمة الحرفية التي تجعل منها شخصية غريبة وإن حملت مفاهيم الإنسانية في طياتها. ومن أمثلة ما سبق وذكرنا من عمل المقتبس إلى عمل أصلي، ما قام به

¹ - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1 1991، ص30.

² - محمد حمدي إبراهيم، المرجع نفسه، ص30.

³ - محمد حمدي إبراهيم، المرجع نفسه، ص30.

"ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيته (القرباب والصالحين) * المقتبسة عن مسرحية (الإنسان الطيب في ستسوان) ** للمخرج "بريخت" صاحب منهج التغريب في التمثيل المسرحي ومن اللافت للنظر أن المسرح البريختي *** بنصومه وأسلوبه في الإخراج قد استحوز على عقول الكثير من المسرحيين العرب.

وهذه تجربة رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي، من أجل المزج بين الطابع المحلي بتوظيف المآثر الشعبية وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي في الذهن صورا خيالية بالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية وفي هذا الصدد يقول كاكي: "لا أريد أن يخلق فينا شكسبير غير جزائري، أو بريختا غير جزائري.. إن أمنيقي أن يوجد عندنا من يجسم شخصية شكسبير أو بريخت في نفس القوة والعظمة، على أن يكون جزائريا"¹.

وراح "كاكي" ينقل أفكار "بريخت" وحبكته المسرحية إلى وسط شعبي مغروسة جذوره في المجتمع الجزائري المليء بالعادات والتقاليد. ومن أهم الأمور التي عمل عليها "كاكي" هو تغيير ملامح شخصية البطلة الطيبة في المسرحية فبعد أن كانت "شن تي" هي المرأة الطيبة والتي اختارتها الآلهة، تصبح السيدة "حليمة" التي يكرمها الأولياء بالمال وبإعادة البصر، ولسنا بصدد الحديث عما رمى إليه "كاكي" من محاولته لنبش الكثير من المعطيات والقضايا الاجتماعية كالاعتقاد بالأولياء والصلحين وفقدان الثقة بين العباد وقلة فاعلي الخير.

* (القرباب والصالحين) القرباب هو بائع الماء والصالحين هم الأولياء، كتبت المسرحية سنة 1965 وعرضت في وهران وفي مهرجان صفاقس سنة 1966 وأعيد عرضها في الجزائر في سنة 1977. ينظر الموقع الإلكتروني: www.nizwa.com.

** (الإنسان الطيب في ستسوان) تحري أحداثها في مقاطعة ستسوان في الصين، ألفها بريخت في السنوات 1938 إلى 1941 وعرضت أول مرة في مسرح أتسورش في فيفري 1943، أخرجها اشتكل، ثم مثلت بعد ذلك في مسرح فينا 1946، ثم في فرانكفورت سنة 1952. ينظر: برتولد بريخت "مسرحيات" تر: عبد الرحمن بدوي، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة 1965، ص 14.

*** - يقصد بالتقنية البريختية المسرح الملحمي (Theatre epique) الذي يهدف إلى التعليم والمتعة، تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها: كتابة النص والإعداد والإخراج. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 456-457.

¹ - ينظر: مخلوف بوكروح، الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ص 34.

إنما ما يهمننا هو الصفات التي أقصاها من شخصية "شن تي" وهي الدعارة وأبدلها بعاهة مرضية وهي العمى عند "حليمة". فصورة المرأة العاهرة هي من أشد الصور انحطاطا عند المرأة فهي تمثل النجاسة والقذارة و الفجور والتمرد على معالم الدين ومواثيق الشرف، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن يتقبل الجمهور شخصية من هذا الطراز تتكلم عن الخير وتفعله وإضافة إلى ذلك يكرمها الأولياء وينعتونها بأنها الشخص الطيب الوحيد الباقي في هذا البلد. ومن جانب آخر هذا لا يعني أن المجتمع الجزائري خال من العاهرات وبيوت الفسق أو أن العاهرة في حد ذاتها شخصية فقدت إنسانيتها أو تجردت من كل سمات البشر الخيرة، إنما هي حساسية الموقف ونفسية المجتمع الجزائري الذي يدين كل نقيصة في أي فرد، وخصوصية الخشبة التي يجب أن تعرض ما يتوافق ونظرة العوام وذوقهم.

ويأتي فيما بعد "مراد السنوسي" بعمله المسرحي (سلطان للبيع) المقتبسة عن مسرحية (السلطان الحائر) للكاتب المصري "توفيق الحكيم" والتي عرفت الأحداث بينهما شيئا من التشابه وبعضا من الاختلاف، فمنذ البداية إلى غاية بيع السلطان تبقى الأحداث عموما نفسها، ومن هذا الحدث تطرأ على المسرحية مجموعة من التغيرات التي قام بها المقتبس، فبينما ترفض الغانية التوقيع على حجة العتق تقبل الجارة التوقيع إلا أنها تفاجأ بشرط الوكيل الذي يجب أن يكون رجلا من أهلها لأنه ليس لها الحق في أن توقع على الحجة، ثم يحضر القاضي شابا مريضا عقليا يدعي أنه ابن الجارة حيلة منه لإثبات حضور الولي بغض النظر عن حالته ووضعيته العقلية السيئة للغاية.

بينما تصر الغانية في مسرحية (السلطان الحائر) على أخذ السلطان إلى بيتها حتى وقت آذان الفجر، ويساعدها في ذلك السلطان بنفسه الذي يفضل مواصلة طريق القانون الذي اختاره من أول الأمر، والسلطان في المسرحية المقتبسة يعود إلى القصر غير مبال بالجارة، لتحضر الجارة بعدها إلى القصر للمطالبة بحقها في امتلاك السلطان.

في الأخير تعتق الغانية السلطان نهائيا، وذلك لأخلاقه النبيلة واحترامه للقانون بينما الجارة تنتقم لموقف التعسف الذي مارسه عليها، فإنها تصر على إبقاء هذا الأخير معلقا إلى حين منحها حقها في التوقيع وحصولها على حقوقها كاملة.

فتكون المسرحية بهذا قد خضعت لشيء من التحوير على مستوى الفكرة، فالخيرة والتردد والاختيار بين القوة والقانون كل هذا تحول في المسرحية المقتبسة إلى المطالبة بحقوق المرأة في اتخاذ القرار.

يجسد "مراد السنوسي" نفس الأمر الذي قال به "كاكي" حين غيّر صورة وصفة وعمل المرأة واسمها و التي قامت بشراء السلطان ثم عتقه من ذل العبودية من (غانية) إلى (جارية) تساوم من أجل نيل حقوقها. ونلتمس أن مراد سنوسي لم يشأ أن جعل من بطلة المسرحية -والتي أصبحت مواطنا يطالب بحق مشروع سبقتنا إليه الكثير من الأمم- شخصا فاقدا للهوية وعزة النفس والشرف، فالغواني فئة منبوذة في المجتمع العربي المسلم وفسادهم يجعلهم مقربين من الأجهزة الحكومية الفاسدة. ومنه فلا يمكن لفاقد الشيء أن يعطيه ولا يمكن للكاتب أن يجعل من مثل هذه الشخصيات حاملا لأفكاره ومجسدا لرأياه الاجتماعية والسياسية.

3-4- أسماء الشخصيات النسوية:

استطاع "علالو" أن يجلب إليه أنظار الجمهور بعد عرضه لمسرحيته (جحا) * "يوم الأربعاء 12 أبريل 1926، على خشبة المسرح الجديد (الكورسال)"¹ المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، ومن مسرحية (طيب رغما عنه) لمولير، فأدخل بعض التغييرات على المسرحية حتى تتماشى وعقلية المجتمع لكن الالفت للانتباه هو الاسم الذي اختاره لزوجته جحا "حيلة" والذي يجده المتلقي اسما على مسمى فهي من دبّر الحيلة التي أوقعت جحا في المتاعب أولا ثم جعلته من المقربين ومن

¹ - سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص 35.

الأشخاص المرموقين، وللاسـم دلالات كثيرة، منها أن صورة صاحبه تتسم بحـبـث النفس والدناءة، لكننا لو عدنا إلى أحداث المسرحية لوجدناها انطلقت في خطتها من بعد الأذى الذي أصابها من زوجها جحا، ويعكس هذا إما الرؤية الاجتماعية الحذرة من مكر النساء أو للموقف الكوميدي الذي يجبر المخرج على اختيار أسماء تجسد معاني السخرية ودواعي الضحك في الشخصية.

وكمثال آخر مسرحية "باش طارزي" الكوميديـة هي الأخرى، لاقت استحسانا لدى الجماهير لما تحمله من مواقف ومشاهد فكاهية طريفة وهي مسرحية (سليمان اللوك) التي ما هي في الحقيقة إلا اقتباس للمسرحية الأصلية لموليير، والتي كان عنوانها (مريض الوهم Malade hmaginaire) فنلاحظ نفس الطارئ وهو تغيير اسم الخادمة من (toinette) كاسم أصلي لها في مسرحية موليير إلى اسم جديد وهو "زعطوطة" وهو لقب أكثر منه اسما أو بالأحرى كنية يُعاير بها المرء لصفة ذميمة فيه. "زعطوطة" اسم عامي مأخوذ من الألفاظ الشعبية وفي مدلوله الحقيقي هو الشرارة النارية أو الكهربائية التي يصعب تدارك سرعتها والأمن من خطرها، والسؤال المطروح هنا لماذا اختار كذلك "باش طارزي" مثل هذا الاسم المنحط؟ لأنه متداول في الشارع الجزائري؟ أم لأن الناس لا يأتّمون عادة خادـمات البيوت لما يشاع عنهن من سمعة سيئة و تناقل للأخبار؟ أم لأن مستواها المعيشي وانتمائها للطبقة الفقيرة من المجتمع هو من يحدد اسمها الحقيقي ناهيك عن كلامها وزيّها؟.

وبالنسبة للبناء الفني للشخصيات فلقد بقيت "زعطوطة" المرأة الجديدة المقتبسة كما رسما لموليير، حيث اتخذت شخصية البطل في المسرحية ومثلت دور الطبيب المزيف، وبقت على طول سير الأحداث تلعب على أعصاب سيدها "أرغان"، فلقد جعل موليير من توانيت العقل المدبر لكل الحلول التي تستطيع من خلالها أن توفق بها "أنجليكا" من الزواج من "كليانت"¹.

وربما من هنا تترأ لنا الأسباب والدواعي التي جعلت من "باش طارزي" يلقب بـطلة مسرحيته بـ"زعطوطة". فصورتها التي أوجدت عليها في المسرحية تبين تفوقها في المكر والدهاء ومدى قدرة

¹ - ينظر: صوبي رحمة، بحث مقدم لنيل الماجستير: ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، جامعة وهران، 2005، ص128.

هذه المرأة على التفكير السليم الذي يثمر عنه في الأخير شفاء رب الأسرة "سليمان" من عله وزواج ابنته "ريبعة" ممن تحب "مجيد". وهو تصوير كذلك ضمني للروح المرحية للشخصية "زعطوطه".

وكإشارة فقط، كشف "باش طارزي" في هذه المسرحية عن حقيقة الزوجة "خدواج" وأنها إنسانة طامعة في المال ولا تحب زوجها وإنما متظاهرة بالحب له وتخطط من أجل الاستيلاء على كل ثروته، وتضمنت هذه المسرحية ثالث عناصر نسوية¹.

المبحث الثاني: وجود المرأة ومشاركتها في المسرح الجزائري:

من القضايا الطبيعية والمسلم بها لدى علماء النفس والطب أنّ لكل من الرجل والمرأة تكوينه العضوي، وأنه من الطبيعي أن تختلف تبعاً لذلك الوظيفة الاجتماعية للمرأة عن وظيفة الرجل؛ لذا فإنّ استقامة الحياة الاجتماعية تحتاج إلى أن يحافظ كل من الرجل والمرأة على انتمائه الجنسي، فتحافظ المرأة على أنوثتها، ويحافظ الرجل على رجولته، وتشير الدراسات العلمية إلى أنّ الهرمونات التي تفرزها الغدد الصماء تساهم في تكوين الفروق النفسية والسلوكية بين الرجل والمرأة كما يساهم الجهاز العصبي.

ولقد وضّح القرآن الحكيم الفارق التكويني بين الجنسين الذي تبنى عليه الفوارق الوظيفية كما بينّ المشتركات التكوينية بين الجنسين أيضاً. قال الله تعالى: (وَلَا تَتَمَنَّوْا مَا فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبْنَ وَاسْأَلُوا اللَّهَ مِنْ فَضْلِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا (32))².

و"قد رفع الإسلام مكانة المرأة وأعلى من منزلتها، وحررها من القيود والعادات التي كانت شائعة في الجاهلية، ورد لها حقها المسلوب في الحياة، وقرر لها حقوقها لم تكن تعرفها من قبل فجعل

¹ - ينظر صوفي رحمة، نفس المرجع، ص132.

² سورة النساء، الآية 32.

لها حقاً مشروعاً في الميراث وحقق لها الاستقلال الاقتصادي. وجعل للزواج أحكاماً ووضع للطلاق وتعدد الزوجات قيوداً وقرر للزوجين من الحقوق والواجبات المتبادلة ما به تحسن المعاشرة وتقوى الرابطة¹.

منذ أن خلق الإنسان على الأرض وتميز الجنس إنسان المرأة والرجل والمرأة تتمتع بمكانة اجتماعية راقية واهتمام بالغ من طرف جميع أطراف المجتمع، فهي رمز الحب والعطاء والنماء، تحاط بهالة من السحر والغموض يسعى الأبطال في الأساطير الأولى من حولها سعياً لإرضائها. ولعل ذلك يؤكد أن المرأة منذ فجر التاريخ لم تظهر كتابع للرجل، ولا ينظر إليها نظرة المخلوق المتدني.

وهو ما تخالفه د. "نهاد صليحة" التي أكدت نظرة "أرسطو" للنساء، حين وصفهن بأنهن "فئة تابعة متدنية"² ووضعهن في قسم واحد مع العبيد، ويؤكد الأستاذ إمام عبد الفتاح نظرة أرسطو للمرأة فيقول: "إذا كان أفلاطون قد لخص من الناحية الفلسفية -وضع المرأة اليونانية- على نحو ما كان قائماً في مجتمعه، فإن أرسطو قد قنن هذا الوضع عندما بذل جهده ليضع نظرية فلسفية عن المرأة، يستمد دعائمها الأساسية من الميتافيزيقا، ثم راح يطبقها في ميدان البيولوجيا أولاً، والأخلاق والسياسة بعد ذلك، ليثبت فلسفياً صحة الوضع المتدني للمرأة"³، وتأتي الخطورة في مثل هذه النظرة عنده في "أن الصورة التي رسمها أرسطو للمرأة بالغة الأهمية، وذات أثر هائل، فقد رسبت في أعماق الثقافة الغربية، وأصبحت الهادي والمرشد عن النساء بصفة عامة"⁴.

¹ - عبد الباسط محسن، مكانة المرأة في التشريع الإسلامي، مجلة عالم الفكر، م7/ العدد الأول/ 1976 إبريل -مايو، ص39
* - أرسطو (aristote) فيلسوف يوناني ولد سنة 384 ق.م تأثرت بواحد التفكير العربي بتأليفه التي نقلت إلى العربية، وبخاصة في المنطق والسياسة. من مؤلفاته (المقولات، الجدول، الخطابة، كتاب ما بعد الطبيعة، السياسة)، ينظر le petit Larousse illustre, p: 1175

² - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، 1999، ص269.

³ - إمام عبد الفتاح إمام، أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، ط1، 1996، ص7.

⁴ - إمام عبد الفتاح إمام، نفس المرجع، ص7

ترجم العرب في عصر ازدهار الحضارة الإسلامية الكثير من التراث اليوناني القديم، والذي كان مهدداً بالإبادة في العصور الوسطى الأوروبية عندما اعتبرته الكنيسة كفراً وهرطقة، ولكن العرب ترجموا الأدب والفلسفة، ولم يترجموا المسرح اليوناني القديم الذي يعتبر بداية فن المسرح في العالم. فلم يستغ العرب النصوص التي تقوم على حوار وصراع بين شخصيات خيالية.

وعندما تولى محمد علي* حكم مصر وضع أسس النهضة العربية الحديثة، وأرسل إلى باريس بعثة لدراسة العلوم الحديثة، وكان واعظ هذه البعثة رفاعه الطهطاوي**، فكان أول من كتب في اللغة العربية عن فن المسرح كما شاهده في باريس. ولكن جل علماء الإسلام اعتبروا المسرح شيئاً خليعاً وماجناً ولا يمكنه أن يقتزن بصالح الأخلاق وهو إهدار للوقت فيما لا يفيد.

ولذلك تعثرت المحاولات المسرحية الأولى في دمشق وبيروت في منتصف القرن التاسع عشر، برغم أن كل المسرحيات كانت مترجمة، وبرغم أن كل أدوار النساء كان يقوم بها رجال. ولاشك أن أحد أسباب اعتبار المسرح خلاعة ومجوناً كان قيام الرجال بتمثيل أدوار النساء، ولكن أحداً لم يخطر على باله آنذاك أن تقوم النساء بتمثيل أدوار النساء.

2- عوامل ظهور الممثلة العربية على المسرح:

منذ البدايات الأولى للمسرح كانت نظرة المجتمع الغربي للمرأة الممثلة وضيفة ومحتقرة، فكان من الشائع بين الجميع أن الممثلة ماهي إلا وسيلة لتحقيق الرغبات الجنسية، فالمجتمع الروماني كان يجبر الممثلة على التعري على الخشبة، وذهب المجتمع اليوناني إلى أبعد من ذلك عندما عدّ الممثلين أعلى من مستوى العبيد بقليل، والمرأة تعدّ مومساً لا تستطيع أن تقيم عقد زواج شرعي، ولا ممارسة أي مهنة، حتى بنات وحفيدات الممثلان لا يستثنين من هذا القانون¹.

*- محمد علي (1769-1849) حكم مصر من 1805 إلى 1848

** - رافع الطهطاوي (1801-1877) أصبح أول مفكر النهضة العربية.

¹ - ينظر: وطفاء حمادي، سقوط المحرمات ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي، دار الساقى، 2008، ص 20

ولاقَت الممثلة المسرحية العربية الكثير من الصعاب في بداياتها الأولى، ووجدت أن نضالها أكثر تعقيدا من نضال المرأة الغربية في الميدانين الثقافي والاجتماعي قصد تطوير مكانتها وتحقيق مكتسبات كالعلم والعمل. إذ أن المرأة الغربية ولجت عالم المسرح بعد موجة فكرية تحررية وطرح قضية المجتمع والعائلة من طرف مفكرين نهضيين، والذين قدموا صورا جديدة للمرأة العصرية ويمكن حصر عوامل صعودها على الخشبة أولا في تغير النظرة الأخلاقية السائدة عن الجنس وتغير وجهة النظر إلى الفروق بين الجنسين والدعوى إلى المساواة بينهما وثانيا في إقرار حق التعلم للمرأة، مما جعل المجتمع ينصرف عن نظرتة الدونية لها أو لإبداعها¹.

ولم تستطع المرأة العربية التحرر كمثيلتها الغربية من أكثر من قيد وخاصة انتمائها لمجتمع عربي له مجموعة من المحددات تختلف كلية عن المجتمع الغربي، ويمكن أن نعدد الأسباب التي حالت دون ظهور المرأة العربية على الخشبة مبكرا في مايلي:

أ-الرفض المطلق للمجتمع العربي لفكرة المسرح، فمنذ بداياته الأولى أي من منتصف القرن التاسع عشر والمشتغلون في الحقل المسرحي يعانون من الرفض ويكرسون كل جهودهم لصنع أرضية وتثبيت المسرح في الوعي الثقافي العربي من خلال إبراز قيمته التعليمية والتربوية، لأن المسرح مازال يحمل في نفوس الجماهير تلك الإثارة والرقصات التي صاحبت النوادي الليلية وكذا الخطاب الديني الذي تصدى لرجال المسرح، فلقد حرم الأب الماروني شيخو العيساوي المسرح في لبنان وأوقف مسيرة سليم النقاش و أغلق الشيخ سعيد الغبرا مسرح القباني في سوريا².

في حين أن النهضة الأوروبية أسهمت في تخليص المسرح من السلطة والمنع الديني، فشاركت المرأة الغربية في النشاطات الفكرية وسمح لها بالتمثيل، فمثلت النساء مع كبار المسرحيين مثل راسين وكورناي في القرن السابع عشر.

¹ - ينظر: وطفاء حمادي، سقوط المحرمات، ص 20

² - ينظر: وطفاء حمادي، سقوط المحرمات، ص 17

ب- صورة الممثلة في المجتمع العربي. إذ يختلف المسرح عن باقي الفنون والألوان الأدبية الأخرى، فلا يمكن للمرأة أن تمارس اختبائها وراء قصيدة شعرية أو نص روائي أو لوحة فنية كما كانت تفعل وراء اسم مستعار أو من داخل منزلها، فالمسرح يستدعي التواجد في الأداء وبصفتها ممثلة لا بد أن تعتلي خشبة ويفترض بها الظهور وليس الاختباء.

لكن مفهوم الظهور هنا سيرتبط لا محالة بمفهوم الشرف والعفة، وهما مفهومان بالغين التعقيد والخطورة في الوعي الجمعي، فضلا عن نظرة الاحتقار للمرأة المبدعة وخاصة على خشبة المسرح. "إذ أن المرأة تستخدم جسدها للتمثيل ويرتبط الجسد بالإغراء والمتعة ويختزل هذا الجسد إلى بعده الجنسي، علما أن ارتباط جسد المرأة بهذا البعد حولها إلى مجرد عنصري رمزي على خشبة المسرح، وكثيرا ما تكون الممثلة عظيمة في آدائها ولكنها لا تنجو من هذا المفهوم"¹.

ج- موقف المفكرين النهضويين الذين دعوا إلى صون المرأة الشرقية والإبقاء على العرف والتقليد العربي في بناء الأسرة والمجتمع كالمفكر محمد بك المويلحي ومصطفى صادق الرفاعي الذي يوجه رسالة تحذير للمرأة العربية من مغبة تقليد المرأة الغربية فيقول:

" احذري احذري أيتها الشرقية وبالغي في الحذر، واجعلي أخص طباعك الحذر وحده.

احذري تمدن أوروبا أن يجعل فضيلتك ثوباً يوسع ويضيق؛ فلبس الفضيلة على ذلك هو لبسها وخلعها. . . .

احذري فنهـم الاجتماعـي الخبيـث الذي يفرض على النساء في مجالس الرجال أن تؤدي أجسامهن ضريبة الفن"²

أما إذا ما رأينا في عوامل ظهورها على خشبة فنجدتها تكمن في التطور الذي عاشته البيئة العربية على مستوياته المختلفة، من خلال إقرار حق تعلم المرأة والدعوة إلى مساواتها مع الرجل في

¹ - وطفاء حمادي، سقوط المحرمات، ص 19

² - مصطفى صادق الرفاعي، وحي القلم، الجزء الأول، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص 251

العمل والميدان السياسي وظهور الصحف والكتابات النسائية ونبوغ المرأة في الأدب والعلوم والطب، هذه الإنجازات كانت تحت طائل السبق الحضاري ودعاوي المفكرين الذين ساندوا قضية تحرير المرأة.

إضافة إلى ارتباط بعض الممثلات اللواتي ظهرن على خشبة المسرح بعلاقة زواج من المخرج أو الممثل مثل فاطمة رشدي وعزيز أباضة، روز اليوسف وزكي طليمات في مصر، سعدية قصبوي ومنى نورالدين في تونس¹، ومازالت هذه الظاهرة إلى يومنا هذا كأنطوان ملتقى ولطفية ملتقى، نزال الأشقر وفؤاد منع، حنان الحاج علي وروجيه عساف، أسعد فضة ومها الصالح. إذ أن وجود الرجل في حياة الممثلة يعد حصنا وداعما اجتماعيا لزوجته يسهل عملها ويؤيده، مع أنه في وقتنا الحاضر يمكن للمرأة أن تقف على خشبة المسرح بكل استقلالية².

4- المرأة الجزائرية ومشاركتها في العروض المسرحية:

من أكبر الأسباب التي حالت ونشأة المسرح العربي منذ بدايات القرن هي اعتبار المسرح رمزا للفجور والكذب والتزوير، وكذلك وجود الكثير من الموانع الاجتماعية التي تحول دون مشاركة المرأة في التمثيل، في المجتمع العربي القديم، ولا زال حتى الآن بالنسبة لشرائح كبيرة من المجتمع³.

انحصر في مسرح مارون النقاش* وجود المرأة على عالم الوهم المسرحي، أي على كونها شخصية درامية أدت من قبل الممثلين الشبان على الخشبة. بينما استعان القباني في إحدى مراحل تجربته الدمشقية بفتاتين لتقوما بالأدوار النسائية، ولم يطل الوقت حينها حتى ارتفع صوت الشيوخ، مستغيثين "بصاحب العرش بأن النساء والرجال قد اختلطوا في المسرح، مما اضطر القباني لإغلاق مسرحه والهجرة إلى مصر.

¹ - تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق يارد، بيروت ط 2، 1992، ص 228

² - ينظر: وطفاء حمادي، سقوط المحرمات، ص 21

³ - ينظر: الشلبي، الاستفتاء واقع الأدب المسرحي في سوريا، مجلة الموقف الأدبي، 1972، ع 1، ص 252

* - مارون النقاش: أديب لبناني ولد سنة 1817، وتوفي سنة 1855، مثل أول مسرحية باللغة العربية في بيته سنة 1848، اقتبسها عن مولير. ينظر: قسطنطين تيودوري، المنجد(منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت لبنان، ط 9، 1997، ص 113.

أما في تجربة "يعقوب صنوع" الفنية الشديدة النقد لسياسة مصر ولكثير من الظواهر والأعراف الاجتماعية، فقد شاركت ممثلتين في أداء الأدوار النسائية في العروض التي ألفت الخديوي إلى أن عمل على إيقاف هذه التجربة بنفي الفنان يعقوب صنوع خارج مصر.

عند انتهاء القرن التاسع عشر، مثقفون عرب كانوا قد تبنا قضية تحرر المرأة في سياق مشروعهم الإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي، من أمثال فرح أنطوان وأحمد لطفي السيد وقاسم أمين الذي دعم بقلمه قضية المرأة في المجتمع العربي عن طريق مقالاته ودراساته وكتابه المشهورين "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة".

أما الأميرة نازلي فاضل. فكان صالون بيتها في القاهرة من أوائل صالونات ثمانينات القرن التاسع عشر التي فتحت لاستقبال الشخصيات الأدبية والاجتماعية التي صنعت تاريخ تلك المرحلة، وشاركت في النقاشات والسجلات التي تمس الشؤون السياسية والاجتماعية والثقافية.

ولا يخفى أن الكثير من المسارح نشأت بدون مساهمة المرأة مثل مسرح "النو NOOE"* والكابوكي KABUKI الياباني و"الكاتاكالي KATHAKALI" الهندي، وهذا على الصعيد التاريخي.

إذا حاولنا تسليط بقعة النور نحو صالات المسرح في المدن المصرية و السورية في نهايات القرن التاسع عشر يمكن التأكد من غياب المرأة من بين صفوف الجمهور، باستثناء مسرح "دار الأوبرا" في القاهرة الذي كانت ترتاده الأميرات و نساء الحاشية الملكية وسيدات المجتمع الأرستقراطي،

* - مسرح (NooE) يندرج في إطار الشعري الغنائي الياباني، وهو لتسلية النخبة وسمته الإبحار البصري من خداع وألوان وأزياء، وفيه تناوب بينا لغناء والحوقة وبين الفعل والسرد وهي من العناصر التي تكسر الإيهام وتحقق التفرغ، أما الكابوكي (Kabuki) جزء من المسرح الشرقي التقليدي وهو غنائي يشمل الغناء والرقص ويعتبر مسرحا شعبيا على النقيض من (النو) ولا يستخدم القناع، وإنما الماكياج، وهو يجمع بين الثنائيات المتعارضة، والكاتاكالي (Kathakali) يعني الحكاية الممثلة وهو نوع من المسرح الراقص يجمع بين الديني والشعبي. وهو يجمع بين الرقص والغناء والإيماء. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 360-362-509

كي يشاهدن من قمراتهن الأعمال الفنية التي كانت تقدم على خشبة المسرح، والتي كانت في معظمها موجهة لإمتاع هذه الأقلية الاجتماعية. أما رجال الطبقتين الوسطى والشعبية فلم يرافقوا نساءهم إلى المسارح، فحتى ذلك الوقت كان محيط نشاط الرجال منفصلاً عامةً عن قرينه المتعلق بالنساء، إضافة إلى أنه كان من غير المستحب إن لم نقل المستهجن أن يرافق رجل من الطبقتين المذكورتين زوجته أو أمه أو ابنته أو أي سيدة أخرى إلى المسرح أو حتى إلى الأماكن العامة الترفيهية الأخرى.

ولم يكن حضور المرأة إلى المسرح هو الشيء الوحيد المحظور بل حتى اسمها، فلما "تأسست جمعية لأنصار التمثيل في مدينة القاهرة عام 1901، وفي عام 1904 ظهر ولأول مرة اسم الممثلة "نهدية سلام" في إعلان المسرحية، قبل هذا التاريخ لم يكن يسمح بوضع اسم المرأة الممثلة، لا في الإعلان ولا في برنامج العرض"¹.

يعترف رائد المسرح الجزائري (علالو) بهذه المشكلة فيذكر في مذكراته ما نصه : " كان نقص العنصر النسائي الذي نحتاج إليه للتمثيل مشكلة مطروحة بحدة، إذ لم يكن هناك نساء يمثلن في المسرح، فكنا نضطر إلى استعمال الرجال في أدوار النساء، وقد برز في مسرحية جحا صديقنا دحمون الذي قام بدور حيلة زوجة جحا، وقد تردد كثيرا في التضحية بشنباته الشقر التي كان يعتز بها كثيرا، ولكن حبه للفن تغلب في الأخير على اعتزازه بشنباته"²

¹ -تماراالكساندروفنا بوتينيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفارابي، 1990، ص166.

² - أحسن ثلياني، <http://www.aswat-elchamal.com/ar/>.

وعن هذه القضية يلمح كذلك "محي الدين باشتارزي Maheiddine Bachtarzi" * في مذكراته من الصعوبات التي واجهت المسرح الجزائري في بداياته إذ لم توجد سوى الممثلة اليهودية "ماري سوزان" زوجته.

ومما تقدم يمكن أن نستنتج حقيقتين على الأقل هما:

- الغياب التام للمرأة عن المشاركة في الأعمال المسرحية، مما جعل القائمين على تلك الأعمال يلجؤون إلى تكليف الممثلين الرجال بأداء أدوار النساء.

- اقتصار المشاركة المحتشمة للمرأة في الأعمال المسرحية لاحقا على التمثيل والغناء دون الكتابة والإخراج، ومن الممثلات الرائدات في هذا المجال نذكر (ماري سوزان) زوجة الفنان (رشيد قسنطيني)، كما نذكر الفنانة (كلثوم) * بوصفها السيدة الأولى في الريبيرتوار ** المسرحي الجزائري.

ويصرح أحمد شنيقي لما غيبت المرأة كليا من المسرح سواء بالوجود كمتفرج أو المشاركة كممثل فيقول "فالمهمة لا تزال غير مفتوحة أمام النساء. وعدم وجود الشخصيات النسائية على خشبة المسرح

* - باشتارزي محي الدين Maheiddine Bachtarzi (1886-1897) مؤلف وممثل مسرحي، ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تعلم القرآن ثم الغناء الأندلسي على يد اليهودي "إيدمون يافيل" رئيس جمعية المطرية التي بدأ باشتارزي نشاطه المسرحي فيها 1919 ليصبح مديرا لها وفي 1947 عين مديرا لفرقة المسرح العربي بقلعة الأوبرا بالعاصمة، ألف واقتبس مسرحيات منها: "الخداعين"، "جهلاء مدعين بالعلم". ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926-1989)، ص 172.

* - كلثوم: اسمها الحقيقي عيشة أجوري ولدت في 04 أبريل 1916 وتوفيت سنة 2010، سيدة مسرح من الدرجة الأولى، وأول ممثلة جزائرية وفنانة متكاملة، من أعمدة الفن الجزائري، أتقنت السينما والمسرح والرقص والغناء. ينظر: مسعودة بوطلعة، رحيل كلثوم، <http://www.elkhabar.com>

** - تستعمل كلمة الريبيرتوار (Repertoire) للدلالة على مجموعة مسرحيات التي تشكل برنامج مسرح أوفرة في موسم معين ويعاد تقديمها من وقت لآخر، ومسرح الريبيرتوار يعادل المسرح القومي الذي يعكس الثقافة القومية في البلد التي يعمل فيها. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 222.

هي في الواقع سوى تعبير عن حالة المرأة في الجزائر وعلى أن المهمة المسرحية مازالت إلى حد الآن جديدة على العنصر النسوي¹.

لقد ظلت مشاركة المرأة في حمل الإبداع والعمل المسرحي الجزائري وإنتاجه محدودة، إذ اقتصرَت هذه المشاركة على التمثيل والأداء، غير أن السنوات الأخيرة قد أفرزت لنا بروز بعض المبدعات في مجال الإخراج المسرحي المحترف على غرار الأخنتين (حميدة وفوزية آيت الحاج)، وكذلك الفنانة (صونيا) التي قدمت عديد المسرحيات المهمة بمشاكل المرأة مثل مسرحية (فاطمة) * ومسرحية (حتى التم)، وهما مسرحيتان يمكن إدراجهما ضمن إطار المسرح النسوي بامتياز، لكونهما تشخصان معاناة المرأة ونضالاتها ضد التسلط الذكوري الظالم. وعلى الرغم من كون الثلاثة (حميدة وفوزية و صونيا) يشتغلن بتسيير وإدارة المسارح الجزائرية المحترفة في كل من بجاية وتيزي وزو وسكيكدة على التوالي، إلا أن هذا الحضور لم يعبر عن نفسه ببروز فرق مسرحية جزائرية نسائية.

¹ - ترجمة بتصرف للنص الأصلي:

" Le métier est encore peu ouvert aux femmes, qui commencent cependant à s'imposer ces dernières années. la présence de la femme est certes obsédante dans l'espace théâtral et l'imaginaire des personnages masculins mais elle est physiquement absente de la scène concret. L'univers théâtral exclut la femme Du champ de la représentation. Elle reste le lieu où se manifestent les fantasmes masculins. L'absence des personnages féminins n'est en fait que l'expression de la situation des femmes en Algérie "

Ahmed cheniki ,Le Theatre en Algerie ,histoire et enjeux,Edisud,2002 ;51

* - مسرحية " فاطمة" مونولوج قدمته صونيا سنة 1991، وهي مشاهد حوارية تتحول إلى مونولوج فردي، تحاول أن تحاكي الواقع اليومي بكل جبروته واضطهاده للنساء بكل المسميات والأساليب، وفاطمة امرأة جزائرية، متعلمة، ذكية وجميلة، تبحث عن عمل، فتصطدم بكل أنواع القمع الاجتماعي والفكري (الألفاظ السوقية) والجنسي، لكنها تحاول أن تفرض احترامها ككائن كامل الحقوق، على الرغم من تواجده في مجتمع ذكوري منغلق على نفسه شرس وقاسي وصعب ومتشدد ومتناقض في نفس الوقت، مجتمع ينظر إلى المرأة كأداة لا أكثر، مسرحية فاطمة تتناول مباشرة واقع المرأة بكل موضوعية.

إن صورة هذه المشاركة المحتشمة نجدها أيضا في مجال الكتابة للمسرح، حيث مازالت المبدعة الجزائرية بعيدة عن هذا الميدان، فباستثناء الاقتباسات التي قد نجدها عند هذه الفنانة أو تلك من العلامات في بعض المسارح المحترفة، أو من النشاطات في حركة مسرح الهواة، تبقى الكتابة للمسرح تكاد تقتصر على أصوات قليلة عبر نصوص أكثر شحا و قلة نذكر منها تجربة آسيا جبار في (الفجر الأحمر سنة 1967) و صوفي عمروش في (جبل الأموات) بالنسبة لاستخدام الفرنسية، أما باللغة العربية فيمكن ذكر تجربة زهور ونيسي في (دعاء الحمام) التي قدمها المسرح الجهوي بتيزي وزو سنة 2007، و فوزية لارادي في مسرحية (السطح و النجوم والحروف...ساهرة)¹.

ويمكن هنا ذكر بعض السير الفنية لمجموعة من الممثلات المسرحيات الجزائريات والتي مازالت الذاكرة الفنية والثقافية تحتفي بهن إلى يومنا هذا.

- كلثوم (عائشة عجوري):

أول امرأة تعتلي ركح المسرح هي واحدة من الفنانات الجزائريات العريقات اللواتي خدمن الفن الجزائري، ونهضن به ليحتل له مكانة في العالم العربي، ناضلت الفنانة "عائشة عجوري الشهيرة بكلثوم على مدار 70 سنة لإحياء الفن الجزائري، لتكون أول إمرة جزائرية تعتلي ركح المسرح، أين اقترن اسمها بأعمال راسخة في ذاكرة الفن الرابع إلى جانب عميد المسرح محيي الدين بشطارزي، الذي اقترح عليها اقتحام هذا العالم، تاركة بذلك في رصيدها أكثر من 70 مسرحية و20 فيلما،

¹ ينظر: أحسن ثيلاني، المسرح النسوي، <http://www.aswat-elchamel.com>

حيث مكنها "وقائع سنوات الجمر" من أن تكون أول امرأة عربية تمشي على البساط الأحمر في مهرجان "كان" السينمائي سنة 1967¹.

فكلثوم من مواليد 1920، اقتحمت عالم الفن في سن الثالثة عشرة، كفنانة راقصة ضمن إحدى الفرق التونسية، غير أن الحشبة استهوت الفنانة لتنظم إلى فرقة بشطارزي، بعد ثلاث سنوات عندما انضمت إلى فرقة المسرح العربي التابعة لقاعة الأوبرا التي أغلقت في 1955.

التحقت كلثوم بالمسرح الوطني مباشرة بعد الاستقلال، حيث أبدعت في المسرحية التاريخية الشهيرة "أبناء القصب" مع الفنان القدير مصطفى كاتب، لتواصل عطائها الفني مع كبار الفنانين الجزائريين، حيث قدمت "حسان طيرو" مع الراحل رويشد، وشاركت إلى جانب سيد أحمد أقومي، يحيى بن مبروك، سيد علي كويرات، عبد القادر علولة وغيرهم.. كما ولجت الفنانة عالم الغناء لفترة قصيرة وسجلت قبل سنة 1962 خمس أسطوانات غنائية من بينها "يا أولاد العريان" و"عهد اثنين".

- ياسمينة دوار:

من مواليد ماي 1941 اشتغلت في بدايتها كمرية أطفال بمستشفى بني مسوس في سنة 1963 بعدها التقت الفنان محمد حلمي الذي عرض عليها التمثيل في إحدى مسرحياته (الخميرة أو البيروقراطية) كما مثلت في مسرحية أخرى لمحمد بدري (قفاز العدالة).

التحقت ياسمينة دوار بالمسرح الوطني 1966 وأدرت فيه العديد من الأدوار المسرحية التي شحنتها بفضل قدراتها الفنية بعدا إنسانيا وعمقا نفسيا خالصا.

¹ - هدى بوعطيج. فنانات ألहन الركح، جريدة الشعب. جريدة يومية. ليوم 09 مارس 2014. العدد 16357. ص 16

من أنجح مسرحياتها مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبروتولد بريخت ومن إخراج الحاج عمر سنة 1969 والذي كان سببا في فتح أبواب شهرتها سواء ووطنيا أو عربيا وخاصة مصر، وفي سنة 1970 مثلت في مسرحية (إبليس الأعور) للمؤلف ناظم حكمت وإخراج علال المحب وفي نفس السنة شاركت في مسرحية (البوابون) في دور ربيعة مع رويشد والمخرج مصطفى كاتب وتوالت الأعمال المسرحية التي قدمتها منها (باب الفتوح) لطله العامري سنة 1973¹، و(سكة السلامة) من تأليف سعد الدين وهبة و(الإنسان الطيب في ستشوان) للهاشمي نورالدين سنة 1976 ومسرحية (المولد) لعبد الرحمن الجيلالي ومن إخراج زباني شريف سنة 1977 وفي نفس السنة شاركت الأداء في مسرحية (زعيط ومعيظ و نكاز الحيط) لمحمد توري وإخراج الهاشمي نورالدين وهي مسرحية تحكي قصة التجار الثلاث الذين استطاعوا الكيد لقطاع الطرق والقبض عليهم كما تقاسم معها التمثيل في المسرحية كل من الفنانة عويشة وأمينة مجوبي².

كما لا يمكن إهمال قدراتها الغنائية والمشاركة الفنية المتميزة لياسمينه دوار في مجال السينما، إذ شاركت في الفيلم المطول لمصطفى بديع بعنوان (الليل يخاف من الشمس)³، وفي سنة 1968 مثلت في فيلم (الهجرة) وفي 1971 (الكلاب) للمخرج الهاشمي شريف، ثم (حكاية حورية) وفي سنة 1975 فيلم (أبناء نوفمبر) لموسى حداد وفيلم (حسان طيرو في الجبل) سنة 1977.

فارقت الفنانة ياسمينه دوار الحياة وهي في عز شبابها على إثر حادث مروري أودى بحياتها في 19 جوان 1977 بعد العودة من جولة مسرحية لفرقتها .

¹ إستخبار.أجندة شهرية لوزارة الثقافة .الجزائر. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية .مارس 2014.ص5

² مريم ن مقال بعنوان فقيدة الشاشة الجزائرية ليوم 30.08.2008. www.elmqssq.com

³ يقدم الفيلم الذي عرض سنة 1965 أربع لوحات تاريخية، الأولى تحت عنوان "وكانت الأرض عطشى" حول ظلم الاستعمار واستبداده والثانية "طريق السجن" أما الثالثة والرابعة "قصة صليحة" والتي تسرد جزء من الحياة المعاشة إبان سنوات المقاومة .الفيلم من إخراج وتأليف مصطفى بديع وأداء كل من مصطفى كاتب وأفولي وطله عامري وياسمينه دوار طوله 195 دقيقة.ينظر موقع www.elcinema.com/work/1003164/

وإحياء لذكراها أطلق شعار ياسمينية الجزائر على تظاهرة المهرجان الثقافي للإنتاج المسرحي النسوي في طبعته الثالثة بالمسرح الجهوي عز الدين مجوي بعنابة للفترة الممتدة بين 02 و 09 مارس 2014¹.

- فضيلة عسوس :

تعد الفنانة فضيلة عسوس واحدة من اللائي تألقن في العطاء الفني دون هوادة، وهي من المبدعات الجزائريات الوفيات للخشبة .

بدايتها كانت مع المسرحي الكبير عبد القادر علولة سنة 1970، ولما اشتد عودها انطلقت مع المبدع كاتب ياسين في سيدي بلعباس.

فالإرهاصات الأولى للسيدة فضيلة عسوس تستوقفنا عند عدة محطات، كانت أولاها في عرض " الخبزة " مجسدة دور الخادمة في بيت الأسياد، وفي هام 1973 التحقت بحركة النشاط الثقافي للعمال والتي كان يديرها كاتب ياسين، وقد كانت أهداف فرقة العمل على نقل العروض إلى المناطق النائية، ومن خلال عملها على مستوى الفرق تقمصت عدة أدوار، حيث سجلت مشاركتها في عرض " محمد خذ حقيبتك " ومسرحية " فلسطين المخدوعة " و " حرب 2000 سنة " التي لعبت فيها دور الكاهنة، ناهيك عن عرض " صوت النساء " و " سلاطين العرب " و " عائشة لفريك " ².

¹إستخبار.أجندة شهرية لوزارة الثقافة .الجزائر..المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، مارس.2014.ص6

²- مدوني عباسية، موقع المهرجانات العربية، ليوم 11-09-2009 <http://www.arab-festivals.com>

كانت 1978 مرحلة جد هامة ومؤشرا فعالا للمسرح، حيث أن فرقة كاتب ياسين هي من فتحت أبواب المسرح الجهوي لسيدى بلعباس، والذي عرف ركحه آنذاك كمّا لا بأس به من العروض المسرحية أهمها " أنت وأنا " و " يا بن عمي وين " لمحمد بختي ومسرحية " الجلسة المرفوعة".

وفي سنة 1992 أسّست السيدة فضيلة عسوس رفقة زوجها أحسن عسوس فرقة (لاماليف) والتي كانت ثمرة جهد سنين من النشاط جمعتهم، كان أول عمل إبداعي لها مونولوج تألفت فيه وهو " البسمة المجروحة " من تأليف عمر فطموش وإخراج أحسن عسوس¹.

قدمت الممثلة فضيلة عرضها البسمة المجروحة في عدة محافل دولية وعربية، سرقت بها الأضواء وسجلت اسمها ومثلت الجزائر أحسن تمثيل. لم يشغلها عملها المسرحي عن الوقوف أمام عدسات الكاميرا لخوض غمار الفن السابع، لتمثل في فيلم " حرب الأطفال " للمخرج رشيد بن علال سنة 1980 و" تاريخ تلمسان " للمخرج الراحل محمد بوعماري عام 1990.

— دليلة نوار:

تعتبر الفنانة دليلة نوار من الفنانات اللواتي قدمن الكثير للخشبة، عشقت المسرح وهي طالبة في الجامعة، وانخرطت في ورشة المسرح الجامعي، وكان أول عمل مسرحي بعنوان "القنديل"، ثم نالت جائزة أحسن ممثلة في مهرجان سيدي بلعباس خلال مشاركتها في مسرحية "اللعة" إخراج جهيد الدين الهناني وجائزة أحسن ممثلة في المهرجان الدولي بتونس. وحسب ذات المتحدث، فإنها دخلت المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس خلال سنة 2004 وكانت لها مشاركة في عدة عروض مسرحية منها "على خطى الأجداد" للمخرج عز الدين عبار وكانت لمسرحيتي "فالصو" و"نون" للمخرج الهناني والتي أهلته لافتتاح جائزة أحسن ممثلة في مهرجان المسرح المحترف بالعاصمة.

¹ - مدوني عباسية، موقع المهرجانات العربية، ليوم 11-09-2009 <http://www.arab-festivals.com>

توالى النجاحات في أعمال أخرى، منها مسرحية "شظايا" للمخرج حسان عسوس، ومسرحية "أل موت". كما شاركت في مسرح سعيدة بمسرحية "نوفمبر" والتي رشحتها كأحسن ممثلة في مهرجان المسرح المحترف. وعن مشاركتها في العمل السينمائي، شاركت في مسلسل "عيسات إيدير" للمخرج الأردني كمال لحام في دور أم البطل إيدير والتي تموت وهو صغير، إلى جانب العمل في مسلسل "ديوان المظالم" للمخرج السوري خالد الخالد. وشاركتها كذلك في فيلم "أحمد زيانا".

كان لها دور في مسرحية "كارت بوستال" للمخرج قادة شلي والتي عرضت في الدورة الحادية عشر للمهرجان الثقافي الوطني للمسرح المحترف 2016. كما شاركت الممثلة نوار دليلا في مسرحية "لقاء في سيرتا" لمسرح سكيكدة الجهوي في إطار تظاهرة قسنطينة عاصمة للثقافة العربية.

هذه المسرحية التي ألفت نصها شهلة حركات وأخرجها للمسرح عز الدين عمار، تروي جانبا من تاريخ (سيرتا) عاصمة الصراع والتصالح، مدينة الحرب والحب وفي الأخير ملتقى للأحبة والقلوب.. فخيوط القصة تنسجها شخصيات متصارعة في شمال إفريقيا حيث يحاول (جيسكو) حاكم قرطاج وهو المهّدد في حكمه وعقر داره باجتياح مؤكد من قبل ماسينيسا، أن يوثق تحالفا مع سيفاقس بتزويجه بابنته صوفونيسيب للتصدي لحملة ماسينيسا الشرسة، غير أن سيفاقس ليس مقتنعا بهذا العرض كون صوفونيسيب كانت من قبل خطيبة للحاكم ماسينيسا¹.

ولم يبق أمام صوفونيسيب التي أرهقتها صراعات الرجال على السلطة تارة بالحرب وأخرى بالتحالفات المدروسة والزائفة، إلا أن تتمرد على الجميع، بعد أن تأرجحت نفسيتها بين والدها، ماسينيسا الذي أصبح عدوا لوطنه وسيفاقس الذي فقد الثقة في خطيبة وعشيقة عدوه السابقة. وإذا كان القائد ماسينيسا قد انتصر في الأخير على سيفاقس، فإن انتصاره يبقى موصوما بالعار بعد تحالفه مع سيبون.. قصة هذه المسرحية نهايتها تراجيدية، حيث تحضر الموت ويكون الانتصار للوطن.

¹ - أحمد دبيلي. عندما تتمرد المرأة على الصراعات وطموح الحكام، جريدة الشعب، يوم 18 أوت 2014. ع 16186. ص 14

تتقاسم أدوارها مجموعة من الممثلين والممثلات: دليلة نوار في دور صوفونيسيبي، بن عبد الله جاب الله جيسكو، عبد الرؤوف بوفنار، في دور سيفاقس، أحمد عزيلة فتحي في دور ماسينيسا، بن ناصر سيف الدين فارمينا ابن سيفاقس، سمية البني الخادمة مينارينا، هشام قرقاح الجندي العاشق¹ كما أدت دوراً في مسرحية "كارت بوستال" للمخرج قادة شلبي والتي عرضت في الدورة الحادى عشر للمهرجان الثقافي الوطني للمسرح المحترف 2016.

وفي مسرحية "حنين" من إنتاج المسرح الجهوي لولاية معسكر، في إطار الطبعة 13 للمهرجان الوطني للمسرح المحترف أخرجها محمد فرمهيدي، وكتبها مختار حسين.

تروي المسرحية قصة "أمين"، عازف البيانو الذي كان بصدد تأليف قطعة موسيقية سماها "حنين"، وهو اسم بنت وقعت في حبه، متناسية أن هذا الأخير كان يشتغل لدى والدتها مالكة أحد النوادي الليلية، والتي تربطها به علاقة غير شرعية. وبعد اكتشافها لهذه العلاقة غادرت حنين بيتها غاضبة، ورحلت للاستقرار في منزل أستاذ البيانو لتبدأ حياتها من جديد وتكتشف أن الحياة تخبئ الكثير من المفاجآت. ولقد أبدعت دليلة نوار وأمال بن عمرة ونوارة براح ونسيمة الوائل ونصر الدين جودي وفؤاد بن دوبابة في تجسيد شخصيات المسرحية².

- خامسة مباركية:

ممثلة مسرحية من مواليد 1989، اعتلت خشبة المسرح منذ سن مبكرة، حيث التحقت بالفرق المسرحية والغنائية سنة 2006 وتوجت كملكة جمال لولاية برج بوعريج. ظفرت بأول دور لها في

¹ _ أحمد ديلي. عندما تتمرد المرأة على الصراعات وطموح الحكام. جريدة الشعب. يوم 18 أوت 2014. ع 16186. ص 14

² _ حنين دراما اجتماعية. جريد وقت الجزائر. يوم 18 ديسمبر 2018. ع 3021. ص 16.

عرض "حراقة" للفنان حليم زدام، لكن انطلاقتها الحقيقية كانت بعد افتكاكها جائزة أحسن ممثلة في أيام المسرح ببراقى.

للمثلة خامسة مباركية رصيد مسرحي يفوق العشرين عملا مسرحيا، ومنها "الهرة" من إخراج حليم زدام، مسرحية "عائلة هائلة" رفقة المخرج ربيع قشي، مسرحية "أليزيانو" لمخرجها إدريس بن شرنين، إلى جانب مشاركتها في ملحمة الجزائر "رحلة حب" للمخرج لزهري بلبلز بالمسرح الجهوي العلية، مسرحية "لحظة من الرحيل" للمخرج سفيان عطية، "الدمية والملك" مع المخرج عيسى مولفرعة بمسرح العلية، فضلا عن مسرحيات أخرى كمسرحية "صالح باي" و "شاكازولو" ومسرحية "المنبع"¹.

واقترحت الفنانة كذلك ميدان الأعمال التلفزيونية من بينها مسلسل "عيسات إيدير" من إخراج المخرج الأردني كمال لحام، و "سحر المرجان" مع المخرج محمد لبصير، و "يا الماشي في الليل" مع عمر شوشان و "لونجة بنت الغول" للمخرج قيس محمد إلى غير ذلك من المسلسلات والأفلام والأفلام القصيرة.

كما برزت الممثلة في عرض مسرحية "زهرة الوادي" لمسرح أم البواقي الجهوي سنة 2015. شاركت في أكثر من دورة لمهرجان المسرح المحترف، ففي سنة 2012 أدت دور مميزا في عرض مسرحية "هاملت" وتوجت بأحسن دور نسائي واعد، كما أدت دورها الفكاهي في عرض مسرحية "لاله والسي" وهي أول تجربة لها في أداء هذا النوع من المسرح، إذ اقتصرت تجربتها الإبداعية على المسرحيات الكلاسيكية وخاصة التراجيديات المفعمة بالأحاسيس والمشاعر والقضايا الإنسانية المعقدة².

ولا يمكن في أي حال حصر التجربة التمثيلية النسائية في الجزائر على النماذج التي ذكرت، إنما هي عينة فقط لبعض الوجوه البارزة والتي كان لها دور بائن ومتميز على الساحة الفنية، إلى جانب

¹- حوار أجرته الصحفية ب. آية. جريدة الجمهورية. يوم الأربعاء 13-09-2017- العدد 6283. ص 17

²- م. أوراري. كتاب المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الدورة الحادية عشر وزارة الثقافة 2016. ص 87.

ممثلات أخريات لا يسع المجال لذكرهن، كالفنانة المتألقة ريم تاكوشت وليندة سلام المعروفة تلفزيونيا بينت الحاج لخضر في المسلسل الكوميدي "عمارة الحاج لخضر". وكذا نادية لعربي التي أثبتت تألقها من خلال نيل جائزة أحسن تمثيل نسوي عن دورها في مسرحية "أسوار المدينة" كما عملت مع الراحلة صونيا في "امرأة من ورق" و "جماليات" و "حدّة".

الفصل الثاني

التجارب النسائية في الكتابة الدرامية في
المسرح الجزائري

المبحث الأول: الكتابة النسائية بين المصطلح والمفهوم:

1- ماهية المصطلح:

لا يزل مصطلح "الكاتبة النسائية أو الأدب النسائي" مصطلحا غير مستقر ولا واضح، لما أثير حوله من اعتراضات و رؤى وما سجل حوله من تحفظات فهو شديد العمومية وشديد الغموض وهو "من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وإذا كانت عملية التسمية كرمز أساسي إلى التعريف والتضيق وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية على العكس تبدأ بتغيب الدقة .وتشوش التضيق وتستبعد التقويم" ¹.

آثار مصطلح النسوية منذ ظهوره لأول مرة على يد الفرنسية "هوبرتين أوكليز" في العام 1882² الكثير من الإشكالات والجدول والرؤى الفكرية حوله ولم يقف الأمر على هذا بل ظهر على مستوى الإبداع والكتابة الأدبيين، إذ ظهر ما يسمى بالأدب النسوي والشعر النسوي والسرد النسوي ولم يستقر المصطلح على هيئة واحدة، بل اختلفت وتعددت هيئاته ودلالاته واشتقاقاته مثل النسوي والنسائي والأنثوي.

ولا طالما شاب هذا المصطلح غموضا لما يحوم حوله من شك وارتباب في الضبط للمفهوم والأهداف. وحول هذا تطرح الأدبية لطيفة الزيات رأيا يجعل من الاعتقاد في المصطلح أمرا غير مهين فتقول "رفضت إدراج كتاباتي الإبداعية في الأدب النسائي " ودأبت على القول أدب أولا أدب فن أولا فن ؟ وما من أدب رجالي وآخر نسوي ومر الزمن وكان أن فضجت وتعلمت أن الإقرار بالندبة

¹ حسين نجمي، شعرة الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركزي الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص8

² ينظر: زينب العسال، مفهوم الكتابة النسوية واشكاليته، البيان 356 مارس 2000 ص117

بين الرجل والمرأة إقرارا بالاختلاف وأن تمييع نقاط الاختلاف لا يعني بالضرورة تفصيلا لجانب على الآخر ولا تميزا فنيا لجانب على الآخر¹

وعلى ذلك فإن وجود تعريف للكاتبة النسوية أو الأدب النسوي يعد مخاطرة وتطفو إلى السطح مجموعة من الأسئلة: ما هو الأدب النسائي؟ وهل هناك من السمات ما يميزه عن نظيره الذكوري؟ وهل يمكن أن يتساوى هذا الإبداع مع المنجز الإبداعي الذكوري؟

وباختصار فالنسوية اسم الحركة التي تسعى إلى تعويض النظرية البطريكية والنسائية اسم مميز لحسن المرأة عن الرجل بيولوجيا. والأنثوية اسم لمجموعة من الخصائص والصفات الاجتماعية والفسولوجيا التي توجد في المرأة وتميزها عن خصائص الذكورة الفسولوجية التي توجد في المرأة وتميزها عن الخصائص الذكورة فالنسوي بذلك صار وعيا فكريا والنسائي جانبا بيولوجيا والأنثوي صفات اجتماعية.

ويرجع مفيد نجم هذا التعدد والارتباك في ضبط المصطلح إلى عدم وجود " وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور"². حيث أن الكثير ممن تطرقوا إلى ظاهرة الخطاب النسوي لم يعنوا كثيرا بدراسة المصطلحات ووضع قاعدة نظرية لهذه الحركة في الوطن العربي. ومن وجهة نظر الباحث فإن هذا التعدد يمثل ظاهرة صحية لكونه يخلق وجهات نظر متعددة وزوايا متباينة تشكل تراكما فكريا لدى القارئ تمكنه من الخروج بزاوية نظر معرفية³.

¹ - زينب العسال، مفهوم الكتابة النسوية واشكاليته، البيان 356 مارس 2000 ص 117

² - مفيد نجم، الادب النسوي، اشكالية المصطلح علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي بمجدة الفردية. ج 57. مج 15. سبتمبر 2015 ص 161.

³ - ينظر: مفيد نجم، المرجع نفسه، ص 161

ويمكن أن نسجل مجموعة من المصطلحات تحت خانة الأدب عند المرأة منها:

أ. الأدب النسائي:

عند الحديث عن مصطلح- الأدب النسائي- يثير لدى الوهلة الأولى دالتين قريبتين من معناه - المصطلح- وهما الأول تعني كل أدب موضوعه المرأة، والثانية كل أدب مبدعته امرأة، وقد أستعملت تسمية الأدب النسائي في العالم العربي إبان مرحلة النهضة أين صار للمرأة دور في المجتمع يستدعي تعليمها وتنقيفها، ومشاركتها في النشاطات الاجتماعية والسياسية وصولاً إلى الثقافية والإنتاج الأدبي، ومع ظهور مبدعات في الساحة الثقافية نجد العديد منهن يرفضن محاولة تقسيم الأدب على أساس الجنسين وهو ما حصل مع لطيفة الزيات وأكدته بمنى العيد حيث ترى أن هذا المصطلح يُتهم في عزل أدب المرأة عن الحركة الاجتماعية ومن ثم فإن الحديث عن الأدب النسائي هو حديث خاطئ واقتعال لقضية المرأة¹.

وترى الروائية زهور ونسي أن: "الأدب يقوم على جوهر إنساني دون أن تدخل فيه الأنوثة أو الذكورة، فهو يبحث عن التزاماتها ليضيف التزاماً آخر ينتصر به على أعداء المجتمع أيا كانوا"² أي أن الأدب إنتاج إنساني ولا يمكن أن يحصل أو يحتكر لجنس دون الآخر. لأنه يتبنى في الأخير خلاصة تجربة إنسانية لا تختصر الذكر دون الأنثى أو الأنثى دون الذكر.

ب- كتابة المرأة:

يحيل هذا المصطلح إلى إنتاج أدبي للمرأة وكل ما تكتبه. ومهما اختلف شأن وتوجه هذه الكتابة، سواء كانت عن النساء أو الرجال أو عن أي موضوع آخر. كما يحيل في معناه أيضاً إلى

1 . ينظر: بمنى العيد ، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، عدد 4 . 1975 ص 65

2 زهور ونسي . على الشاطئ الآخر . الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب 1988 ص 15

دلالة مزدوجة لمصطلح كتابة المرأة، فإما يقصد به "التصنيف" أي الوقوف فقط عند المحتوى الكمي للأدب المكتوب بأقلام نسائية بغض النظر عن جودته وعناصر الإبداع فيه أو أنه يخدم غاية التمييز أي تمييز هذه الكتابة عن "كتابة الرجال".

وبالرجوع إلى النظرية النسوية. فإن هناك فرقا كبيرا بين مصطلحي الكتابة النسوية والكتابة الأنثوية. فالكتابة الأنثوية "... كتابة تبدو وقد همشها النظام الاجتماعي والثقافي السائد، ولم يذكرها أو يوثقها الكتاب الرجال بحكم وقوعها في جانب التابو (الممنوع)"¹. أما الكتابة النسوية فهي "كل الأعمال الإبداعية التي تنجزها النساء فقط. سواء أكان متصلا بقضايا المرأة والمعايير المزدوجة، أم معالجة قضايا أخرى...."².

ظهر هذا النوع من الكتابة النسوية في الغرب ثم انتقل إلى الشرق والذي حاول أن يتمرد على الكتابة الذكورية أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة.. ونفسية الأبوة وسلطة الرجل³.

تتمايز تجربة المرأة عن الحياة الفكرية والانفعالية التي يعايشها الرجل بصفته ذكرا في مجتمع تأسس على مركزية هي الذكورة، والهيمنة الذكورية. ورغم ذلك فإن هذا لا يؤثر على جوهر الكتابة. ولا يمس حقيقته التجربة الإبداعية سواء التي تكتبها المرأة أو تلك التي يتبناها الرجل. فالأدب هو الأدب كيفما كان. والأصح أن نقول هذه الرواية تعني بشؤون نسوية وأمور رجالية أو هذه القصة أو هذه المقالة وهكذا....⁴

¹ - وطفاء حمادي، سقوط المحرمات. ملامح نسوية في النقد المسرحي، مرجع سابق ص18.

² - وطفاء حمادي، المرجع نفسه، ص18.

³ - ينظر حسني عايش وآخرون، المرأة والدور نظرة أردنية، المؤسسة العربية الأردن ط1 ص138

⁴ - ينظر: زينب العسال مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته البيان ع 356. مارس 2000 ص117.

ظهر مصطلح الأدب النسائي. أو النقد النسائي بعد ثورة الشباب في فرنسا 1968 وأخذ في الانتشار سريعا في الحركة النقدية الحديثة. التي عينت بالإجابة عن أسئلة تتصل كلها بوضع المرأة الاجتماعي والأدبي، ودورها الإنساني وقيمة ما تكتبه مبدعة أو ناقدة. فصدرت صحف للأدب النسائي وكونت دور نشر نسائية في كل من أمريكا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا والبرتغال وهولندا والدانمرك وحتى في "تايوان" ومعظم الكتابات النسائية تحمل طابعا يساريا تقدميا وهي تميل إلى توحيد هويتها مع الحركات الجديدة في المجال النقدي كالبنوية وما بعد النسوية والحداثة وما بعد الحداثة والماركسية الجديدة¹.

2-الموقف من الكتابة النسائية:

أثار مصطلح النسوية والنسائية والأنثوية مجموعة من الإشكالات والمشاحنات لدى الكثير من الكتاب والكتابات حيث رفضوا تبني المصطلح لأنه يفرض حكما مسبقا بها مشية كتابة المرأة مقابل مركزية مفترضة هي مركزية الكتابة الذكورية. الناتجة عن الإرث المتراكم إضافة إلى رؤية بعض الكاتبات أن المفهوم يحيل إلى أمرين أولها التمييز العنصري (الجنوسي) بين المرأة والرجل وثانيهما الخوف من النزعة الاحتقارية لما تكتب المرأة ل "ما يتوفر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل وتابعة له"². لذلك كانت الناقداات "الأكثر رفضا لسياق انضمامهن تحت السقف النسوي لأسباب عديدة أبرزها: التخوف من التصنيف الدوني"³.

¹ - محمود الربيعي، من أوراق النقدية دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ص 51

² - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 2003. ص 23

³ - حسين مناصرة النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 7، 2007، ص 87

بالإضافة إلى ما شاع من الخوف من الصاق التهم بما تضمنت كتابات تعدّ أدبهن شخصيا. حيث أن فهم الملتقى ينطلق من كون ما تكتبه المرأة هو سيرة ذاتية لها، يتعلق بشخصية الكاتبة أو تشير إليه انطلاقا من دوافعها النفسية إذ " جعلت هذه الثقافة كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب ثهما كثيرة بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية. مما دفع المرأة إلى الشعور بالغبن في كثيرة من علاقتها بسبب كونها امرأة، فكيف إذا صنفت على أساس الكتابة النسوية التي تحيلها غالبا إلى التصنيف الأخلاقي السليبي"¹.

إضافة إلى ذلك فظاهرة الكتابة والفكر النسويين فجرا في الأفق صداما مع الآخر. وقد رفضها الآخر الرجل لأنها تشير حفيظته بعد أن جعلت منه مطية لانتزاع الاعتراف بها منه قبل انتزاع الحرية² لأنها قد امتلكت الحرية بشكل أو بآخر وخاصة في ظل النهضة الحضارية و العولمة التي ألقت بظلالها على سائر المجتمعات.

لذلك تتفق أغلب الكتابات على رفض مفهوم الأنوثة في الكتابة فقد أكدت أكثر من كاتبة وبإصرار شديد ... أن لامتني للفروق الجنسية بين المذكر والمؤنث، لأن الذات الكاتبة تمثل الإنسان بقطع النظر عن جنسه ومن تبريرات هذا الرفض "أنهن لا يرغبن في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية مغلقة على ذاتها. أو كمنزلة سوسيولوجية هامشية لذلك تؤكد المرأة الكاتبة على أنها كائن "لاجنسي" أو "محايد" وعندما يدعو داع إلى الكتابة تنسى أنها امرأة"³.

يمكن تسجيل مجموعة من المواقف إزاء تبني المصطلح أو رفضه ونجد منها:

¹ - حسين مناصرة النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط7، ص 8787

² - عصام واصل. النظرية النسوية واشكالية المصطلح، مجلة اللغة العربية، الجزائر، 2011... ص 66

³ - زهرة الجلاصي. النص المؤنث، سراس للنشر. تونس د. ط 2000، ص 71.

أ. الموقف الأول:

وهو الرفض لتقييم الكتابة حسب الجنس إلى رجالية وأخرى نسائية. وقد دعا إلى هذا الموقف عدد من الناقدات والكاتبات وعلى رأسهن غادة السمان ونبيلة إبراهيم التي تجيز بأفضلية ما يكتبه الرجل ورقه عما تكتبه المرأة في الفترة تلك.

ب. الموقف الثاني:

يمثل هذا الموقف الوسطية في التعامل مع مصطلح النسائية إذ يقر بوجود خصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة فجعلت أديها يتميز عن الأدب الذي يكتبه الرجل. ومن المدافعين عن هذا الموقف الناقد إدوارد الخراط والناقد محمد برادة والباحثة رشيدة بنمسعود وغيرهم¹ فالناقدة بنمسعود تحدد خصوصية الكتابة النسوية التي تميزها عن الرجال وتأتي في مقدمة تلك الخصائص الوظيفية التعبيرية، التي تجعل من الكتابة النسوية تتميز بحضور قوي إلى جانب حضور وظيفتها اللغوية². ويتبين هنا أنه لا بد من وجود وعي نسوي عند الكاتبات من النساء إذ لا يكفي أن تكون المؤلفة بصيغة الأنثوي حتى يمتلك النص تلك الخصوصية. ويشترط عبد الله محمد الغدامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية. توفر وعي المرأة الكاتبة بذاتها وبوجودها وانتمائها ويقول "هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة. إنهن نساء استرجلن"³. ومدلوله أنها أخذت على عاتقها تقليد سبل الرجل في الكتابة ومحاكاة لغته وموضوعه، وتناست ذاتها وقدرتها على الخلق والإبداع الفني.

¹ - ينظر: بغداد عبد الرحمن ، الكتابة النسوية (قراءة في المفهوم والابعد) مجلة الفضاء المغاربي، ماي 2016، ص 115

² - ينظر: رشيدة بنمسعود المرأة والكتابة. سؤال الخصوصية وبلاغة لاختلاف، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا 1987 جامعة مكناس

³ - عبد الله محمد الغدامي المرأة ولغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 182

ج. الموقف الثالث:

هو الذي تبني المصطلح وراح يشتغل عليه في أطروحاته ويدافع عنه محاولا توطينه في الثقافة والأدب العربيين بعيدا عن الحركة الأدبية النسوية التي تشكلت في ستينات القرن العشرين.

ويمكن تقييم الكتابة مبدئيا إلى قسمين أحدهما ينتمي إلى النسوية والآخر إلى النسائية.¹ فالكتابة التي تكتبها المرأة عموما تنتمي إلى النسائية من باب أن كاتبها امرأة فقط لا لأن خصائصها الكامنة فيها تجسّد مواضيع المرأة وقضاياها وبذلك فإن النسائية أعم من النسوية فكل ما تكتبه المرأة نسائي وليس كل ما تكتبه نسوي بالضرورة².

هذا يجعل الكتابة التي تكتبها المرأة وتعالج فيها قضايا المرأة وفكرة التغلب على الأبوية والتسلط الذكوري وخلق نظرة خاصة للعالم من منظور نسوي. هي الكتابة التي تنتمي إلى النسوية أما التي تعالج قضايا عامة يتناولها الرجل والمرأة معا بشكل متشابه يعبر فيه عن القضايا الإنسانية التي يتناولها الجميع فهي كتابة نسائية إن كانت صاحبها ومبدعتها امرأة. وذكورية إن كتبها رجل أو بمعنى آخر المجتمع الأبوي وتقاليدته المختلفة التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها وتعبيرها عن ذاتها ووجودها ومشاعرها³؛ فالكتابة النسوية هي التي تتخذ موقفا واضحا من الأبوية ومن التمييز الجنسي³.

في حين هناك باحثون يقرون بوجود كتابة نسوية تختلف في سياقها ومضامينها ورؤاها عن الكتابة الذكورية، ويكمن الاختلاف في خصوصية المرأة بوصفها ستؤدي دورا حاسما في تشكيل الخطاب إبداعا ونقدا.

¹ - عصمان واصل ، النظرية النسوية واشكالية المصطلح ، مجلة اللغة العربية، الجزائر، الجزائر، 2011، ص 67

² - ينظر: مفيد نجم " الأدب النسوي " إشكالية المصطلح علامات في النقد . النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية ج 57 مج

15 سبتمبر 2005

³ - ينظر: حسين المناصرة . النسوية في الثقافة والإبداع. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع . الأردن ط 1 2007 ص 99

ومن بين هذه الاختلافات الموجودة بين الرجل والمرأة نميزها فيما يلي:¹

- البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل مما يفرض وضعاً نفسياً مغايراً في الكتابة وجمالياتها وبنيتها.
- الحالة الاجتماعية للمرأة؛ فالانطوائية المفروضة على المرأة في المجتمع تختلف كل الاختلاف عن الظرف الذكوري المهيمن، مما يفرض علاقات نسوية مغايرة ونظرة اجتماعية مغايرة كذلك.
- البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرجل فهب من جهة سجنها ومن جهة أخرى مبتغاه، مما يحتم وضعاً جسدياً مغايراً في الكتابة النسوية
- التاريخ الثقافي الذكوري ممتد يقابله تاريخ نسوي محدود، والذي أوجد دوراً هامشياً للمرأة في الثقافة والإبداع.
- الدور الإنتاجي للرجل اقتصادياً يقتبله هضم لحقوق المرأة الإنتاجية من خلال حصر دورها في المنزل واختزاله في دور المربية.
- اختلاف خيال المرأة عن خيال الرجل؛ مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية.

¹ - حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، 2007، ص111

المبحث الثاني: الكتابة النسائية في المسرح الجزائري:

1- الكتابة النسائية المسرحية في العالم العربي:

يرى مجد القصص أن إبداع المرأة في مجال الشعر والرواية والقصة القصيرة أكبر بكثير من مجال المسرح، ويرجع ذلك إلى مجموعة من الأسباب منها¹:

- إن المرأة تستطيع أن تعبر عن نفسها بتلك الأنواع الأدبية أكثر من مجال المسرح.
- أن الكتابة للمسرح لا قيمة لها إذا لم تجسد على خشبة المسرح، مما يلزم الكاتبة بالخروج من البيت والتعاون مع الرجل والجماعة، إضافة إلى ضرورة مشاهدتها الكثير من العروض المسرحية حتى تصقل تجربتها وهذا بحد ذاته أمر ليس بالمتعارف عليه في وسط مجتمعاتنا العربية.
- أن نظرة المجتمع للمسرح كجنس أدبي أقل وأكثر دونية من غيرها من الشعر والرواية والقصة القصيرة.

- عدم انتشار المسرح ورواجه واعتبار رواده محصورون بأعداد قليلة مما يجعل فرض النجاح للمبدع أقل من العمل في مجال الرواية أو الشعر أو الكتابة السينمائية والتلفزيونية.

ليس من الغرابة اليوم مناقشة موضع الكتابة النسائية أو المرأة المبدعة إلا أنه كان ولوقت قريب ظاهرة تثير أقلام النقد حولها، إما مشككة في جدواها أو متهمة إياها بالخروج عن المؤلف أو القصور. إلا أن الحركة الثقافية العالمية كان ولا بد وأن تفرض نفسها على جميع المجتمعات وخاصة في ظل التبادل الثقافي والعولمة.

ومع ذلك كله فقد أوجد الإبداع النسائي في المجتمع العربي مكانة لنفسه بين صفحات الكتب والنقاد، ومن الأوائل الذين كتبوا في الموضوع هما "ساسي الغاني" وهلال ناجي" في كتابهما

¹ - مجد القصص، راهن مشاركة المرأة في المسرح ، الندوة الثانية، الهيئة العربية للمسرح.الشارقة.2012 ص75.

"أشعار النساء"، وضم هذا الكتاب ما يزيد عن ثمانية وثلاثين شاعرة¹، إضافة إلى مؤلفات أخرى" منها "شعر الغواني" وشعر الجوّاري" لأبي الفرج الأصفهاني و"الشاعرات النساء" للحسن بن محمد بن جعفر بن طره².

هذه الوقفة القصيرة تبين أن الشعر لم يكن أبداً وقفاً على الرجال، إنما تمكنت المرأة من الإسهام والمشاركة فيه وفي جميع أغراضه.

عرف الأدب النسوي في العصر الحديث صحوة، ومن بين أكبر العوامل المساعدة عليها هي تلك اللقاءات الأدبية التي انبثقت عنها الجمعيات المختصة بانشغالات المرأة الاجتماعية والثقافية، وهو ما حدث في مصر حيث أسست مجلة " السيدات والبنات" وهي أول مجلة نسوية، والتي أصدرتها روز أنطوان بالإسكندرية عام 1903، ثم تلتها مجلات متخصصة في الثقافة والإبداع النسائي في مختلف أقطار الوطن العربي.

كما شهد منتصف هذا القرن بروز أسماء لامعة وميلاد أعمال أدبية نسائية رائعة، ومن هذه الأسماء نذكر نوال السعداوي في كتابها " امرأتان في امرأة" و" غادة السمان" و" ليلة المليار" وسحر خليفة في ثنائيتها " الصبر وعباد الشمس" و"الميراث" ونازك الملائكة في دواوينها وخاصة " شظايا ورماد" و" عاشقة الليل" و" فدوى طوقان في "أعطانا حبا" و" وحدي والأيام" وأحلام مستغانمي في " فوضى الحواس" و" ذاكرة الجسد" و"عابر سرير". إلى غيرها من الأسماء الأدبية³.

أما فيما يخص الكتابة المسرحية في العالم العربي فهي وليومنا هذا قليلة ومتناثرة ولا يكاد تحصى إلا مجموعة قليلة من المبدعات في المجال.

¹ - محمد بن زاوي، النقد العربي المعاصر المرجع والمتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر. ص 174

² - بثينة شعبان. مائة عام من الرواية النسائية العربية. دار الأدب بيروت. ط. 1. ص 26

³ - ينظر: محمد بن زاوي. النقد العربي المعاصر. المرجع والمتلقي. كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر. ص 174-176.

من أوائل الكاتبات للمسرح نجد الفلسطينية أسمى طوبة التي عرضت أعمالها في لبنان والأردن ومن مسرحياتها "نساء وأسرار" عام 1926، وظهرت بعد ذلك الكاتبة السعودية الدكتورة ملحة عبدالله، وهي أول كاتبة مسرحية في المملكة السعودية، تحصلت على درجة الدكتوراه في لندن في مجال المسرح، كتبت في بداية مشوارها مسرحية "أم الفاس" إضافة إلى أكثر من عشرين مسرحية أخرى. ومعها أسناء خليجية أخرى بارزة منها إنعام سعود، آمنة ربيع، باسمه يونس، فطامي العطار وفاطمة المزروعى¹.

أما في الأقطار العربية الأخرى مثلاً في مصر والتي تبنت المسرح وسبقت إليها نظيراتها من الدول، كانت المرأة سباقة إلى ميدان التمثيل والإخراج وتأخرت الكتابة نوعاً ما. ومن الكاتبات المصريات فتيحة العسال ومن نصوصها "البين بين" و"الخديوي" و"ساعة صفر" و"سجن النساء" و"ليلة الحناء"، وإلى جانبها لمعت الكاتبة ليلى عبد الباسط، التي ألقت مجموعة من المسرحيات هي "أزمة شرف" و"ثمن الغربة" و"بعد طول غياب"².

وفي العراق هناك عدد كذلك من الكاتبات منهن الكاتبة عواطف نعيم وهي ناقدة مسرحية وكاتبة، كتبت "لو"، "مطريمه"، "تقاسم على نغم النوى"، "يا أهل السطوح" و"مسافر زاده الخيال"، والكاتبة لطيفة الدليمي من مسرحياتها "الليالي السومرية"، "الكرة الحمراء" و"قمر أور" و"الشبيه الأخير"³.

وقد ساعدت المهرجانات واللقاءات والدعاية والنشر على نمو وتطور وعي النساء وازدياد اهتمامهن بالمسرح، مما أثر إيجاباً على زيادة عدد الكاتبات المسرحيات وكسر معتقد أن المسرح فن رجالي، وغدا المسرح فنا للرجل والمرأة على حد سواء، لا ينال حظوته إلا من أوتي القدرة واللمسة الإبداعية دون رجعة إلى جنس المبدع.

¹ - رؤذان أنور مدحت، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث. دار غيداء للنشر والتوزيع. 2013. ص 48

² - رؤذان أنور مدحت، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث. ص 48

³ - رؤذان أنور مدحت، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث، ص 49

أما بالنسبة للجزائر فإن " الصوت النسائي في الأدب الجزائري ظل بعيدا عن الساحة وهذا ما يجعلنا نقول أن هذا الأدب وليد الستينيات وبصورة أدق هو من مواليد السبعينيات عدا الرواية... التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا " من يوميات مدرسة حرة" ¹.

كانت البداية مع الطاووس عمروش ثم مع جميلة دباش في رواية " عزيزة " سنة 1947 و " آنسة الجزائر " سنة 1959. ثم تلتها تجربة آسية جبار التي اقتحمت مجال الإبداع فكتبت " العطش " سنة 1954 لتتوالى كتاباتها عن الثورة والمرأة، ثم تنوعت المواضيع عند كاتبات الجيل الجديد منهن مليكة مقدم، ليلي مروان، مايسة باي، نادية سبحي، وغيرهن ².

2- التجارب النسائية للكتابة المسرحية:

2-1- تجربة الكتابة المسرحية عند فاطمة قالير:

قدمت فاطمة قالير مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية كتبت جلها باللغة الفرنسية إلا أنها بقيت دائما مرتبطة المضمون والأحداث بالبيئة الجزائرية، وأعمالها المسرحية كالاتي ³:

- Princesses (1985)
- Témoignage contre un homme stérile (1986)
- Chinguetti, ou la Cité des vents (1987)
- Le Complexe du sorcier (1987)

¹ - عبد الله أبو هيف. الابداع السردي الجزائري دراسة صدرت عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية. 2007. ص29

² - مريم م . ستون عاما من الكتابة النسوية في الجزائر المرأة أقل حظا وأكثر تحديا. جريدة المساء. ليوم 30 أكتوبر 2008. عدد 3350. ص14.

³ - الموقع الرسمي لفاطمة قالير www.gallaie.com

- Les Co-épouses (1988)
- Position de travail (1987)
- Haroun Ar-Rachid, Prince de Bagdad,
- L'Insoumis de Villeurbanne (1989)
- La Fête virile , (1990)
- Les Richesses de l'Hiver (1990)
- Poussière d'ange (vers 1990)
- Firinga, le cyclone (1991)
- Au coeur la brûlure (1991)
- Rimm, la gazelle (1991)
- Au loin, les caroubiers (1992)
- Les Derniers seigneurs (1993)
- Molly des sables (1994)
- Le Temps du témoins (1994)
- La Sublime éléphante (1994)
- Le Secret des vieilles (1996)
- Des ris et des fusils
- La Beauté de l'icône, (2003)
- Les Portes de Constantine (2003)
- Le Maître de bombance , fantaisie.
- Les Baladins du ciel , fantaisie.
- Camaïeu, (2006)
- Le Chameau blatère
- Il faut brûler tous les tambours (1994)

مسرحيات إذاعية:

- Des Cailloux pour la soif (2002)

مسرحيات مقتبسة:

- Majnoun Laylâ, d'après *Laylâ, ma raison* d'André Miquel (1997)

مسرحيات من تأليف جماعي

- Boucherie chevaline avec Marie Petit et Fabienne Rouby (1999)
- Pièce bouffonne rédigée à plusieurs mains, avec Jean-Paul Alègre, Victor Haïm, Robert Poudérou et Anca Visdei (2000)

تقول الكاتبة فاطمة قالير عن حبها للمسرح وللكتابة له: "أفضل أن أقول إنني كاتب، لأن الكتابة هي نفسها. هو نفس الألم، نفس الفرح الذي يجعل من المسرح أو السرد. أصبحت كاتبة مسرحي لأنني لم أترك بعد التقليد الشفهي. وهذا أمر جيد. عندما بدأت الكتابة بجدية - لأنه عندما كتبت في المدرسة الداخلية في سن الخامسة عشر، كتبت في صحيفة صغيرة ديوان قصائد وبطبيعة الحال - أنا لقد لاحظت أنني كنت أفعل الكثير من الحوار. كان الآخرون الذين قالوا لي أنني كنت كاتبة مسرحي. كان يخيفني كثيرا لأنني كنت أعرف القليل جدا عن المسرح. انها مكان عام، مختلط، لم أكن سعيدا للوصول عن طريق التسلسل على خشبة المسرح في العالم... أستطيع أن أقول إنني الآن أحب المسرح كما يجب لي لأنه اشعلني حقا، خطفني من لحظة قراءتي الأولى، وكنت أحبذ أن أكتب

وأتناول مواضيع غاضبة بشكل عام، حساسة قليلا ... مواضيع لا تريد منا الأمم أن نتحدث عنها"¹.

و تردف قالير قائلة: " كنت محظوظة جدا بإكمال دراستي .بعدها أكملت دراساتي بقسم الأدب بعيد الاستقلال أين كانت كل أبواب الأمل مفتوحة ومباحة، ترددت كثيرا على دور السينما وأحببت العمل عليها، وكنت قد بدأت سلفا في ممارسة الكتابة لكن لم أعتقد يوما أن أكتب للمسرح..، وكان أكثر شيء آمني هو موت مريتي عن عمر يناهز القرن وثلاث سنوات، لقد بالنسبة لي كل ما يمكن أن يربطني بالعهد القديم الذي يقتضي الممنوع دوما لكن بحب وجمال. عنده كتبت نص حواريا مطولا سميتة "لقد أتيتم حيث مجموعة من القبور ولما قرأه زملائي قالوا أن هذا مسرح."²

2-1-2- الإنتاج المسرحي للكاتبة:

ترجمت لفاطمة قالير مجموعة كبيرة من المسرحيات، فسافرت نصوصها من اللغة الفرنسية إلى الكثير من لغات العالم مثل الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والروسية والهولندية والأزبكية ولم تترجم أعمالها إلى لغتها الأم وهي اللغة العربية إلا مؤخرا بعد جهود قامت بها مجموعة من المترجمات الجزائريات واللواتي لهن اهتمام كبير بالمسرح ودراية بأغواره إذ جاءت ترجمتهن منقحة معمقة تقترب كثيرا من النص الأصلي.

وتتمثل هذه الترجمات في ³:

- مسرحية الأميرات: ترجمت إلى اللغة الإنجليزية (البريطانية والأمريكية) والروسية والكاتالونية والأزبكية والروسية واللغة العربية (ترجمة جميلة زقاي ومنال رقيق).

¹lexprition حوار أجرته جريدة <http://www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/26015.html> 04 - 12 - 2005

²www.referentiel.nouvelobs.com p.154le nouvel observateur

³-الموقع الرسمي لفاطمة قالير www.gallaie.com

- مسرحية الضرائر: ترجمت إلى اللغة الألمانية والإسبانية والإيطالية والإنجليزية (الأمريكية) واللغة العربية (ترجمة جميلة زقاي).
- مسرحية شهادة ضد رجل عقيم: ترجمت إلى الإنجليزية (الأمريكية) واللغة الهولندية.
- مسرحية ريم الغزالة: ترجمت إلى اللغة العربية (ترجمة جازية فرقاني) واللغة الإنجليزية (الأمريكية).
- مسرحية الحلقة الذكورية: ترجمت إلى اللغة العربية (ترجمة طامر أنوال).
- مسرحية وتبدو أشجار الخروب من بعيد : ترجمت إلى اللغة العربية (ترجمة حفيظة بلقاسمي).

2-1-3- النص الدرامي لفاطمة قالير والخشبة:

قدمت الكثير من أعمالها على خشبات الفرنسي خاصة والعالمي، فلقد قام المخرج الفرنسي جون بيار فانسون Jean-pierre Vincent بإعداد مسرحية الأميرات على مسرح Amandiers de Nanterre والتي يقول عنها أنها تراجيديا تحاكي أزمة الإنسان الذي ينتمي إلى عالمين مختلفين ويقرب المعنى من خلال وضعية الشعب الألماني حين انقسم البلد إلى قسمين واحد رأسمالي والثاني شيوعي ويردف قائلا: "أن اللغة التي كتبت بها مسرحية الأميرات هي مسرحية جد رائعة وكأنما أن فاطمة قالير كانت تفكر باللغة العربية وتكتب بالفرنسية"¹

كما أقدم المخرج الفرنسي موريس أتياس Maurice Attias على إخراج مسرحية الضرائر في أبريل سنة 1990 وذلك في إطار التظاهرة الثقافية للكلمة المغاربية والمنظمة من طرف دار الثقافات العالمية. والمسرحية تحكي عن رجل أراد أن يتزوج بزوجة ثانية بسبب عقم زوجته، فيصبح أبا لسبع بنات، ويفكر من جديد بالزواج من ثالثة عله يرزق بولد لكن النساء كن له بالمرصاد. جعل موريس أتياس النساء يجتمعون في عرضه داخل حلقة رمادية تمنع دخول الضياء عاكسا الحالة النفسية اللواتي كن يعشنها في ظل الغبن والمعاناة اليومية²

كما قدمت المخرجة الفرنسية باربرا بيشمانكوتيروت Barbara Buchmann-cotterot وصونيا تاجديت مسرحية مولي الرمال Molly des sables من أداء الممثلتين مريم صباح وصونيا تاجديت.

وفي شهر ديسمبر 1992 قدمت مسرحية "رسم الغزالة" على خشبة مسرح (théâtre se la tête Noire) بمدينة ساران من طرف الفرقة المسرحية المسماة (Trait pour trait) وقد أعيد إنتاجها في شهر جويلية في مهرجان (Avignon off au tremplin) وقامت بالدور الرئيسي الممثلة فرنسواز تكسي Françoise texier.

¹ www.referentiel.nouvelobs.com p.154le nouvel observateur

² -André Videau. Hommes et migration. année 1990.1141.p79

أما في الجزائر فلم تجتهد النخبة الفنية المسرحية في الجزائري لإعداد أعمالها وإخراجها على خشبة المسرح والتعريف بها وبإبداعها وفكرها، وربما يعود السبب إلى عدم وجود الترجمة لنصوصها من اللغة الفرنسية التي كتبت بها المسرحيات أو لافتقار هذه النصوص للحبكة الدرامية والجمالية الفنية أو لاشتمالها على مواضيع لم تزع اهتمام المخرجين المسرحيين. وتبقى هذه مجرد تكهنات تتعلق بعد إعداد وتقديم هذه الأعمال من طرف المخرج والفرق المسرحية الجزائرية. لأن ماعرف عن الكاتبة فاطمة قالير أنها نالت شهرة عالمية وأصبحت قيد الدراسة في الكثير من الجامعات الأوربية والأمريكية وخاصة في ما يتعلق بالكتابة المغاربية والكتابة النسوية.

ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر أحد المسرحيات التي عرضت في المسارح الجزائرية وهي مسرحية "ريم الغزال"، وهو عبارة عن مونودرام من شخصية واحدة تبدو الشخصية فيه حاملة تحكي للأمم الغائبة عن كثير من التفاصيل اليومية التي تنغم بين السعادة والكآبة، ولقد قدمتها الممثلة الأمريكية من الأصول الجزائرية طاوس خازم في المسرح الجهوي عبدالقادر علولة بوهراڤ في 2009 والذي يستمر عرضه لمدة الساعة الكاملة¹، كما سبق وأن قدمه للجمهور المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر لكن في قاعة أصغر وبمخضور أقل.

أدت الممثلة طاوس خازم دور ريم الشابة الجزائرية التي تتذكر يوم وفاة والدتها متفادية الحزن ومحاولة التحدث بصعوبة إلى والدتها. وكأن مأساة فقدان هذه الأخيرة مازالت تحيا بقربها. فتتناثر الكلمة من شفيتها ذاكرة كل صغيرة وكبير وفي نسق غير متضح تختلط فيه العبرات مع الضحكات.

¹http://www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5131544 الكبير أ.مسرحية ريم الغزال مونولوج حزين ومضحك، يومية وهران 2009-12-29

إن المتتبع لأحداث مسرحية ريم الغزالة يقف أمام مونوداما تتفاعل فيها شخصيات متعددة* ومختلفة على لسان شخصية ريم المركزية التي تروي لنا بتسلسل ذاك اليوم الذي فقدت فيه أمها الغالية "كدومة".

لكن ما يمكن أن يشد انتباه المتفرج لهذا العرض هو الجانب الحياتي الجزائري من القصة والعقلية الاجتماعية التي توارثها الجزائريون وأصبحت طابعا ثقافيا مميزا لهم عن باقي الشعوب، وخاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة. التي تتعرض للاضطهاد ولا يجدن مخرجاً من بؤسهن إلا الدموع والحديث الجاني كانت كل هذه المشاهد كانت تمر من خلال رأسها، منزلها القديم، عائلتها، الناس من قربتها، تشعر شخصية ريم بنوع من الارتباك بين النقص الناجم عن فقدان والدتها والحنين إلى بلدها فمن البداية لم تكن الأم والحنين إليها والبكاء على فراقها إلا الوطن الذي هجرته. ثم أخذت شجاعتها وقررت ترك فرنسا والعودة إلى ديارها، من أجل مواصلة "المعركة" جنباً إلى جنب مع نساء بلدها. وتجدد الإشارة إلى أن الممثلة طاوس خزام قد حصلت قبل العرض على جائزة "مينيابوليس" بثنائي أكبر مدينة للمسرح في الولايات المتحدة الأمريكية بعد مدينة نيويورك وذلك لأفضل عرض عن مسرحية "قصر النهاية".

* - من جملة الشخصيات الحاضرة في مسرحية ريم الغزالة نجد: سائق رئيس البلدية، عبيد، خدومة، الخالة بزينة، الخالة مسعودة، جميلة، ابن الخالة نور الدين، أم نورالدين، الضاوية، غانية، زارا، أب ريم، العمّة نيسة ومنير الجواد. ينظر فاطمة قالير. ريمالغزالة، ترجمة فرقاني جازية، الهيئة العربية للمسرح. الشارقة. دولة الإمارات العربية، 2014.

2-1-4- البناء الدرامي في مسرحية الأميرات:

أ- الفكرة:

تحتل الفكرة الحجر الأساس في بناء النص الدرامي وتدل على الهدف العام والجانب الحس الشعوري في المسرحية، وبشكل عام هي خلاصة العمل الدراسي والمنطلق الرئيسي للكاتب المسرحي، حيث تنطلق المسرحية بفكرة تتبناها حكاية المسرحية وموضعها وتجسدها شخصياتها وتنطق بها حواراتها وينبثق منها الصراع الدرامي فالفكرة تكشف عنه وتمثله، كما أنها تعتبر الهدف العام للمسرحية، فهي الجزء الأهم والأكثر تواصلاً طيلة العمل المسرحي كونها جوهر النص، فهي تسير الجوانب الفعلية والانفعالية. وتسهم في مخاطبة الوجدان والعقل على حد سواء. والفكرة هي الهدف الأساسي الذي تجدد منه الكاتب شكله المسرحي المناسب وينطلق منه لبناء الشخصيات وصياغة الحوار المناسب نجد منها، وبالتالي تكون الهدف العام والأعلى.¹

ويدفع اضطراب الفكرة وحيوتها إلى تنامي الصراع. حيث تكون الفكرة في مجملها لتجسدها الأفكار الجزئية ماديا وهذه الأخيرة تحملها مواضيع. وبالتالي تجسد لنا الصراع عبر ما تحتويه من أفعال وردود أفعال الشخصيات الرئيسية ونقيضاتها لتخلف الأزمات والتناقضات التي تؤدي إلى الاصطدام وبالتالي تفجير الصراع.

أما الأفكار الجزئية فغالبا ما يطلق عليها بالبذرة أو النواة. وهي فعل أو قضية وقد تكون حكمة أو موعظة أخلاقية. ويطلق عليها البذرة باعتبارها نواة أو مركز النص الدرامي. ويقوم كل مشهد على بذرة. تمكن أن تتجلى على شكل حادثة أو شخصية تساهم في الكشف عن الموضوع بكامله²

يشير مصطلح الفكرة في المسرح نقاشا واسعا. وهذا ما يجعل من تعريفاتها متعددة متناثرة. حين يرى جملة من المنظرين أن الفكرة موقف حيوي معين. ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي.

¹ - نيرص فؤاد الصالحي علم المسرحية وفن كتابتها ثالثة للطباعة طرابلس الاندلس ط 2001 ص 78

² - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية. مؤسسة حورس الدولية سبورتيج الإسكندرية، ص 36

ويعمد الدارسون إلى طرح مجموعة من التعريفات والتفسيرات لهذا المصطلح حيث نجد أن أرسطو هو أول من تحدث عن مصطلح الفكرة على اعتبارها أنها مصطلح الفكرة في النص الدرامي باعتبار أنها أحد عناصر المكونة للمأساة وجاء تسلسلها ثالثا بعد الحبكة والشخصية وقد عرفها على أنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة¹ ومنهم من فسرها بكلمة مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة أساسية².

إلا أن لايوس إيجري يتبنى مصطلح المقدمة المنطقية. حيث أنها تشمل على جميع العناصر التي تحول كل هذه الكلمات إلى تصور له معاني هذه الكلمة ولأنها أقل عرضة للتأويل ولقد كان "فردنبروتير" يطالب كتاب المسرحيات بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا الهدف نقطة البداية وهي المقدمة المنطقية³، وعند لايوس فإن أسلوب الكتابة يرتبط بالمقدمة المنطقية فهو يرى أن جوهر الفكرة لأية مسرحية لا بد أن يبرر من خلال المشهد الافتتاحي. حيث يتضح فيها طبيعة الصراع والشخصيات.

من خلال أبعاد شخصية الأميرة وجملته الأحداث التي احتملتها مسرحية "الأميرات" يتضح أن فكرتها تمثلت في الدفاع عن الحرية الفردية في مقابل القوانين الطبيعية والضمير الجمعي. فأميرة تقدم على التزوج بفرنسي ومن ديانة غير دينها، وتتقبل الفكرة وتؤمن بأن ما صنعتها صادر عن قناعة وتدافع عنها بكل عزيمة في مقابل رفض جماعي وسخط شبه كلي من طرف أبناء قريتها، بل حتى من يجوبها يجدون تحفظا على فعلها ولا يجدون الشجاعة في تبنيه، إلا أن معرفتهم الشخصية بها والمكانة النبيلة التي عهدوها بها جعلتهم يقفون إلى صفها.

وفي ذلك محاولة من طرف الكاتبة لإثارة فكرة المجابهة والثورة من أجل ما نحب وأن الكل له رغبته في التحرر إلى أن انصياعه واستسلامه هو ما يجعله من زمرة العبيد للعادات والتقاليد الواهية.

¹ - لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة، 1946 ص 45

² - أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967 ص 54

³ - ينظر لايوس إيجري، فن الكتابة المسرحية ص 45

تعمدت فاطمة قالير أن تضع شخصيتها الرئيسة في قلب الصراع، فجعلت منها طرفا اتسم بالنبل والفضيلة والقوة ووازن الكفة بمجموعة من العجائز يمثلن الضمير الجمعي الذي نصب نفسه للحفاظ على المعتقد والمعتاد في المجتمع، هذا المجتمع الذي هجرته الأميرة لتعود إليه هذه المرة غير آبهة بما ستلاقيه بل وبالعكس من ذلك تواجه هذا المجتمع بمفارقات يرفضها ويعتقها في الوقت عينه ومثال ذلك الحوار الذي يدور بين الأميرة وأحد أطراف المحاكمة الذين قدموا إلى بيت أميرة ليس من أجل لومها بل من أجل عقابها:

شريفة: تزوجت إذن يا أميرة.

الأميرة: بالطبع. أمام الله وأمام الرجال.

شريفة: هل نستطيع الحديث عن الزواج في هذه الحالة المزرية؟

الأميرة: أنا مندهشة لسماعي منك لمثل كلام الامتهان هذا، أنت التي تصدّيت لرأي بلد بكامله لتعيشي مع الرجل الذي اخترته عن حب! أنت التي رفضت العشيرتان زمنا طويلا!¹

ويبدو أن الكاتبة تحاول إسقاط تجربتها الخاصة على شخصيتها الرئيسية وترنو إلى تمجيد كل النساء الجزائريات اللواتي عانين من الظلم والاستبداد الذكوري والاجتماعي واللذان يقفان كجدار يحول بين تحقيق رغباتهن. فالكاتبة تأثرت بالثقافة الغربية وتشبعت بها ووجدت فيه مناخا مناسباً للعيش عكس مناخها الأم واختارت اللغة الفرنسية للكتابة إذ شكلت لغتها العلمية والعملية منذ نشأتها.

ب-الحوار:

إن ما يميز المسرح عن باقي الأجناس الأدبية هو الحوار وصفة الآنية فيه. ويعتبر الحوار أوضح جزء في العمل الدراسي والأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم. ويعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف

¹ فاطمة قالير، الأميرات، ترجمة جميلة مصطفى زقاي ومنال عابد رقيق، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2014 ص75

به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحية¹. ومن خلال ما ذكرنا تتجلى القيمة الحالية لعنصر الحوار في البناء الدرامي للمسرحية وهو "أولا مطية الكاتب للإعلان المباشر أو الخفي عن فكرته التي لن تتجلى إلا باكتمال حوارات ستخوض مسرحيته وهو كذلك سبيل الملتقي الرصيد للكشف عن أحداث المسرحية واستخلاص حكايتها فهو أداة التخاطب في المسرحية وهو السمة التي تشيع الحياة والجادبية في المسرحية"².

وعلى الرغم من أن الحوار في المسرحية يقترب من المحادثة العادية في الحياة إلا أنه يختلف عنها جوهريا ويرتقي عليها. فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه³. فهو مركز ومنتقي بعناية فائقة. وله هدف محدد أي أنه درامي يتوالد وينمو من نقطة إلى نقطة. وهذا النمو "هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية. وهذا النمو يجب أن يتم بسرعة ودون توقف متى يستوفي الكاتب كل أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له"⁴.

كما يجب في الحوار أن يخضع لشيء من التنوع والتمايز ويبرز تفرد الشخصيات وتباينها. وأن يكون مساعدا للممثل على الإلقاء وان يكون رشيقا.

ولا تعد كتابة الحوار المسرحي رحلة يسيرة بمكان. نظرا لما يتصف به من أبعاد فنية وتقنية وجمالية. وما يتميز به من مقومات تصويرية وبلاغية ذات دلالة كفيلة بإغفال الصورة وفهم المعنى. ومن شدة تعقيده فإن لا تأتي لجميع الكتاب والأدباء لأنه كما يقول جولسور دي "فن قاسي بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة مالا تبيحه الآداب والفنون جميعا"

وللحوار المسرحي وظائف بارزة تعطيه صفته الدرامية. أولى هذه الوظائف تطوير الحكمة والحكاية المسرحية. فهو الذي ينقل الفعل من التمهيد إلى التعقيد إلى الحل. وهو الذي يكشف عن

¹ - ينظر: عادل النادي، مدخل إلى فن كتاب الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط 1 1987 ص 4

² - عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما ص 24

³ - ماي الياس وحنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان، ط 1997، ص 1،

⁴ - فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 105

جوانب الصراع ويأججه ويرمي به التأزم. وثانيهما تصوير الشخصيات. فمن خلال الحوار "نتعرف على الشخصيات وأفكارها ودوافعها و ميولاتها وأبعادها ونعرف مدى تأثير الفعل عليها وثالثهما الإمتاع والتصوير. وهذا ما يقف مع رأي تشارلي مورجان الذي يرى أن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة. وتصوير الشخصية وخلق الجو أو الحالة"¹. أو بعبارة كما يقول روبرت إس جرين: إن الحوار أيا كانت وسيلته له وظائف ثلاث: إعطاء المعلومات والتعبير عما ينطوي عليه العواطف وتطوير الأحداث حتى تمضي إلى العقدة². إضافة إلى كل هذا يأتي عنصر لا ينقص أهمية عما ذكرنا سلفا وهو مساعدته على إخراج المسرحية. حيث يرى الكثير من المخرجين أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ كما ينبغي أن يكون.

ما يميز الحوار في مسرحية الأميرات هو ذلك الإيقاع المتناغم، فعلى طول النص الدرامي حافظ على ميزتين هامتين وهما الاختصار غير المخل، إذ جاءت حوارات الشخصيات مركزة غير مسترسلة في الكلام أو الإطناب وثاني ميزة هي الإيقاع الواحد لحوار كل شخصية، والذي يجعل الكلام الصادر عن الشخصيات منطقيا وقريبا من التصديق.

أضف إلى ذلك أن فاطمة قالير قد اعتمدت في بناء حواراتها على الفعل ورد الفعل مما يضفي حيوية على الحكاية الدرامية ويجعل من الحدث أكثر تشويقا ومن الصراع أكثر ديناميكية.

الأميرة: لابد من التأكيد أيضا أنك لطالما كنت في حركية دائمة.

بادية: وبقيت كذلك يا أميرة لأخدمك وأدافع عنك.

الأميرة: كفك هراء أنا أيضا مستعدة لخدمتك والدفاع عنك إذا لزم الأمر، لكم أين هو الخطر؟

¹ عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما، ص 33

² ينظر: عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما، ص33

بادية: هو في كل مكان يا أميرة..عيناك وقلبك بقيتا نقيتين كالذهب. على حالهما منذ كنت صغيرة...¹

فهو هنا يكشف عن العلاقة الدرامية بين الشخصيات وينبأ عن أحداث قادمة ولعل المثال دخول الخادومات على الأميرة خير مثال على ذلك فهما تنبآن باقتراب خطر مقدم على شخصية الأميرة وفي الوقت عينه يغيران من رتبة الفعل والمسرح هو بذلك مؤشر لانطلاق الصراع على مستوى المسرحية

الأميرة: أجل سمعت عن تلك الخادومات اللواتي اهتممن بي منذ ولادتي، انهضن يا أمهاتي العجائز، حضوركن الرقيق يشرفني، انهضوا وأزيجا النقاب عن وجيهمكما لتأكلا.

العبدتان: لا !أوه لا !

الأميرة: ماذا؟

العبدتان : مستحيل، لا نستطيع الوقوف وال شرب ولا الأكل في حضورك. نحن مخلوقاتك

الأميرة: (بمزاج جيد) أعذراني لطرح سؤال غير منطقي، لكن...لما أتيتن إذن؟

العبدتان: لحمايتك بأجسامنا وأرواحنا.

الأميرة: حمايتي من ماذا أيتها الأمهات العجائز؟

العبدتان: من كل ما هو عدائي في هذا اليوم المشؤوم.²

كما لجأت الكاتبة الكشف من خلال حواراتها عن ماضي الشخصيات والذي يمثل ازمة المرأة

في مجتمعها

¹ --فاطمة قالير، الأميرات، المرجع السابق، ص40

² -- فاطمة قالير، الأميرات، ص54

زهرة: ليس هناك ما أتدمر منه. أحاول أن أبقي نفسي على قيد الحياة وأطفالي لديهم ما يأكل من وقت لآخر.

الأميرة: وهل تذكرين أمي؟

زهرة: كيف لي أن أنساها؟ وفرت لي المأكل طوال صغري، طوال حياتها. المرأة القديسة التقية. كان وجهها مرآة لقلبها، فائق الجمال.

الأميرة: يغبطني ما تقولين.

زهرة: أما أختي ساسية..

الأميرة: أجل؟

زهرة: أتساءل إن كان بإمكانني أن أذكر لك أحزانها..

الأميرة: قولي! فأنا مستعدة لسماع كل شيء¹.

تمكنت فاطمة قالير من بناء حوارات متشعبة لأنها مشبعة بالكثير من المعلومات عن الشخصيات، ماضيها، علاقاتها ومآسيها. معتمدة في ذلك على ليونة الكلمة المعبرة ودلالاتها. ولربما ذلك ينم عن قدرتها في تصوير الماضي المتداخل بالحاضر في جو حالم من خلال الكلمة الحوارية.

¹ - فاطمة قالير، الأميرات، المرجع السابق، ص43

ج- الشخصية:

تعتبر الشخصية المسرحية أحد الدعائم أو الركائز الأساسية التي تستند عليها المسرحية في بنيتها الدرامية. ولربما هي كائن ألسنة ورقي. إلا أنه يمكن اعتبارها نموذجاً للشخصية البشرية بما تحمله من نوازع وأفكار وطبائع لذلك فإن عملية خلق الشخصية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس بالأمر السهل إذ تتطلب موهبة وخبرة في مبتدعها. حيث يصبح مطالباً بأن تكون شخصيات مقنعة في أبعادها وأهدافها منطقية في أفعالها " فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكانها. ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر من معرفتها للأشخاص من الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية"¹.

لقد أسس أرسطو المنظر الأول لفن الدراما في كتابه فن الشعر قواعد الفن المسرحي انطلاقاً من مفهوم المحاكاة. مع ضرورة توافر ستة عناصر أساسية هي الحبكة والشخصية والفكرة واللغة والموسيقى والغناء بالإضافة إلى المنظر أو ما يسمى بالمرئيات، إلا أنه فضل استعارة مصطلح الشخصية بمسمى الأخلاق². وذلك لبنائه حكمه على التصرفات التي تصدر عن الشخصيات والتي تكون ترجمة لأفكارها وأهدافها.

ويعرفها "ألبرث" أنها ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن داخل الفرد والذي يتطور فيه كل الأجهزة النفسية والجسمانية والتي تملي أن الشخصية تشمل على مجموعة من الأفعال والعلاقات والأبعاد تكون داخل هذه الشخصية مجموعة من التفاعلات من فعل ورد فعل.

ويقول الكاتب النرويجي. هنريك إبسن "قبل أن أخط كلمة وحدة علي أن أتمثل الشخص في ذهني بكامله وأنفذ إلى أعماقه فأنا دائماً أبدأ من الفرد. فالحيط المسرحي والمجموعة الدرامية كل هذه

¹ - فريدي ميليت جرالدين بنتلي، فن المسرحية ترجمة صدقي خطاب دار الثقافة بيروت ص442.

² - ينظر: أرسطو طاليس فن الشعر ترجمة عياد م. ن ص50.

تأتي طبيعية ولا تستدعي القلق حالما تستوثق من الفرد نواحي إنسانيته كلها، علي أن أتمثل في ذهني مظهره حتى الزي الأخير من ثيابه وكيف يمشي ويقف وكيف هي نبرة صوته"¹

وتتباين الشخصية في النص الدرامي بسمات تجعلها متفردة عن غيرها والتي تحدد قيمتها وأثرها في الفعل المسرحي والصراع الدرامي وتتمثل هذه الأبعاد في: البعد الفيسيولوجي (الجسماني): ويتعلق بالتركيبية الجسمانية الشخصية المبتكرة تمثل الطول ولون البشرة والمظهر والجمال والقبح والعلامات الخصوصية

ونص "الأميرات يعجب بالشخصيات وخاصة النسوية، منها حيث وظفت الكاتبة أحد عشر امرأة ورجلان اثنان. تقود وتحرك فيه الأحداث الأميرة الذي بات اسما وصفة بالنسبة لها، في المقابل مجموعتين من النساء، الأولى فئة يافعة تُكَنّ للأميرة كل معاني الحب وتحن إلى أيام طفولتها معها، والثانية مجموعة من العجائز اللواتي يمثلن القانون العقدي والعرف والتقاليد الاجتماعية والتي قد حطمت الأميرة وتجاوزت الكثير منها وهي كالاتي:

الأميرة: شابة يافعة جميلة في العقد الثالث من عمرها، ذات مظهر جذاب تتجلى من خلال المسرحية الكثير من صفاتها الشخصية وخاصة في معاملاتها ودفاعها عن أفكارها ورؤاها فلقد جعلت منها قالير شخصية مقدامة واثقة في ما تفعل ولا تخشى في ذلك أحدا من أبناء جلدتها.

الأميرة: أتمالك نفسي كي لا أضحك، أيتها الأم العجوز، احتراما لسعرك الأبيض. مثلك تماما ومثل بناتك وبنات بناتك. ارتبطت برجل.

زهور : آه ! ياله من عار !!.

الجوقة: خزي !أوه يا له من خجل ! يا له من عار! أوه! يا له من يأس !كآبة! يا له من هوان! يا له من انخطاط! أوه! دناءة! ندالة!

¹ - ينظر: فؤاد صالح. المرجع السابق ص 74.

الأميرة: ارتبطت برجل بدون التفكير في أي فائدة غير العيش معه في سعادة. أليس هذا بسيطاً

وطبيعياً

زهور : أوه! إنني أموت! هواء! ماء! قلبي سيتوقف.

أضف إلى ذلك أن شخصية الأميرة هي شخصية قوية مشحونة بطاقة الثقة والمجاهة دون التواري أو الخوف و متمردة، وأقصد هنا الشخصية الأنثوية المتمردة التي لم تعد تقبل الرضوخ إلى السلطة الممارسة عليها، فنراها في المسرحية مصرة على البقاء خارج أسوار العرف والتقاليد الاجتماعية والأفكار التي توارثتها الأجيال والتي هي خاطئة في نظرها، وتراها شكلاً من أشكال القيود التي تعيق حركتها وتمنع أكبر أسباب سعادتها وهي الارتباط بمن تحب.

وقد ورد أكثر من حوار في المسرحية يجسد ذلك ومن أمثلته ما ورد على لسان الأميرة وهي ترد على جملة الأسئلة التي قد وجهنها العجائز إليها :

زهور: هل يوجد رجال خارج عشيرتنا وديننا؟

الأميرة: أنا ملزمة أن أقول لك الحقيقة، أيتها الأم العجوز، حتى وإن كانت جارحة. الجواب نعم! خارج بلدنا الجميل، هناك رجال، لقد أراد الله نفسه ذلك بما أنه سمح بديانات أخرى، ووافق على شعائر أخرى وقد خلق ألوان أخرى من البشر¹.

تظهر الشخصية الأنثوية في هذا المقطع الحواري جد متزنة فاستعمال ضمير المتكلم "أنا" في بداية القول للرد والتعبير عما تؤمن به من أفكار من دون تردد له دلالة قوية فتوظيف "ضمير المتكلم

¹ - فاطمة قالير، الأميرات، ترجمة جميلة مصطفى زقاي ومنال عابد رقيق، ص73

على غيره من الضمائر، يؤكد الحضور القوي للذات المتكلمة¹ وتقترب ملامح الأميرة ووضعتها من ملامح شخصية ريم في مسرحية ريم الغزالة².

وترد في قبيل نهاية المشهد الأخير من المسرحية "لي الشباب ولي المقاومة..... لي أنا، بسرعة بلا خجل أو حياء"³، معلنة بذلك ثورتها على المحاكمة ورفضها لكل ما يتشبث الجبل القديم .

أما بالنسبة لباقي الشخصيات الفاعلة في النص الدرامي فنجد أنها انقسمت إلى قسمين، يضم القسم الأول كل من المجنونة، زهرة، عبله، عائشة وحدة . يمثلن الصديقات الحميمات للأميرة إلى أن ظروفهن لا تسمح لهن بالبوح أو الثورة ويكتفين بمحاولة حماية الأميرة من كيد العجائز ويمثل بطريقة تلك الشخصية المستسلمة، أما الفئة الثانية وهي الطرف الحقيقي في الصراع المسرحي فنجد مجموعة من العجائز يمثلن الشخصية المستبدة والضمير الجمعي وسلطة وسطوة القانون.

د-المكان والزمان المسرحي:

اختارت فاطمة قالير البيت العائلي الكبير والمتواجد بإحدى القرى الجزائرية، وتنطلق الحكاية داخل غرف وفناء هذا السرح التقليدي الذي يجسد المفاهيم الاجتماعية والمستويات المختلفة لجميع الفئات.

ومن خلال هذا المكان أرادت فاطمة قالير الاستدلال على حجم الوعي والثقافة الكائنة داخل كل بيت جزائري. فهذا الفضاء يمكن أن يكون أرحب مكان لافتنال الصراع وتطويرة وبلورة الفكرة القائمة على تحدي السلطة الذكورية والاجتماعية التي عانت منها المرأة المتحررة.

¹ - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1997، ص20

² - تقترب ملامح شخصية الأميرة كثيرا من ملامح وفكر شخصية ريم في مسرحية ريم الغزالة والتي اعتمدت فيها الكاتبة على الشخصية الأحادية وبالحوار السردى المطال مع المواجهة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب عن طريق تمقص الشخصيات الغائبة والحاضرة في الفعل المسرحي في الوقت نفسه. ينظر فاطمة قالير، ريم الغزالة، ترجمة فرحاني جازية، الهيئة العربية للمسرح.

³ - فاطمة قالير، الأميرات، المرجع السابق، ص84

أما زمن الأحداث المسرحية فإنه يقع تقريبا في فصل الصيف في سنوات الثمانينيات، وذلك بعد الفترة الطويلة التي قضتها الأميرة في غربتها، تنطلق الأحداث فهي من فترة من الليل أين الظلام الدامس إلى أن ينبلع الصبح هذا ما أعطى للنص حيوية مميزة وتسارع في إيقاع الحوارات، فكل الشخصيات منهمكة بين الترحيب بالأميرة ومحاورتها والإعداد للوليمة ثم تنطلق المحاكمة ثم تنتهي معلنة انتصار الأميرة وبدعم من شابات القرية. ولعل الكاتبة أرادت بذلك الترميز إلى قرب ساعة التحرر والانعقاد من ظلمة الوضع الاجتماعي، فلطالما حمل معه الصبح ضياء الشمس معلنا بذلك يوما جديدا ونفسا جديدا والذي تستمر به الحياة.

و يتجلى في الأخير مجموعة من السمات الفنية التي انطوت عليها مسرحية الأميرات لفاطمة قالير والمتمثلة في التمكن من آليات الكتابة الدرامية من خلال حبك العناصر القاعدية والبنائية بصورة سلسلة تسمح للقارئ بالولوج إلى عالم المسرحية وتفهم تشعباتها بكل يسر وكذا المتعة في متابعة أحداثها، إضافة إلى معالجة قضية اجتماعية متمثلة في العرف والتقاليد الاجتماعية التي تضبط البيت الجزائري ولا تقبل تجاوز حدود ما رسمته الثقافة والوعي الجزائري، وذلك من خلال إقدام الشابة الجزائرية المغتربة على الاقتران بأجنبي، أظف إلى ذلك أن فلك العمل المسرحي كان يدور حول صراع المرأة والمرأة بين المرأة التي تمثل الرجعية أو الأصالة التي تدعو إلى التموقع في الماضي بشتى جزئياته وبين المعاصرة التي تدعو إلى الانفتاح على العالم ما دام هذا الانفتاح عنوانه الإنسان قبل كل شيء.

2-2- تجربة الكتابة عند زهور الونيسي:

2-2-1- زهور الونيسي في سطور:

زهور ونيسي من مواليد 1936 بمدينة قسنطينة، ناضلت في صفوف جيش التحرير الوطني وحاملة لوسام الاستحقاق الوطني، تقلدت مجموعة من المناصب العليا ثقافيا وإعلاميا واجتماعيا وسياسيا، وهي أول امرأة في تاريخ الجزائر الحديث التي نالت شرف أول امرأة يعهد إليها بحقيبة وزارية، تولت وزارة الشؤون الاجتماعية في حكومة عبد الحميد إبراهيمي، ثم وزيرة للتربية الوطنية لسنة

1986، كما شغلت منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة الممتدة من 1977 إلى 1982، عادت إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997.

شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات وأدارت شؤون مجلة المرأة العربية. تحصلت على العديد من الجوائز والأوسمة إذ أدرج اسمها في موسوعات أدبيات عربيات في القرن العشرين. مؤلفاتها:

-الرصيف النائم (مجموعة قصصية) سنة 1967

-على الشاطئ الآخر (مجموعة قصصية) 1974

-من يوميات مدرسة حرة (رواية) سنة 1978

-الظلال الممتدة (مجموعة قصصية) 1985

-لونجة والغول (رواية) سنة 1993

-عجائز القمر (مجموعة قصصية) سنة 1996

-روسيكادا (رواية) سنة 1999

-دعاء الحمام (مسرحية) سنة 2004

2-2-2- مسرحية دعاء الحمام:

مما يثير الانتباه في مسرحية دعاء الحمام هو وجود تلك الشخصيات النسوية التي توغل في عمق التاريخ الجزائري وتتدرج في سلم زمني حتى تصل إلى فترة الكفاح والمقاومة انطلاقا من تين هنان الكاهنة ملكة الطوارق ثم الكاهنة ملكة الأوراس ثم لالا فاطمة نسومر ثم في الأخير المجاهدة مريم بوعتورة. مما يحيل إلى مدى تأثير الكاتبة زهور الونيسي وتشبعها بالتاريخ الجزائري عبر عصوره الطويلة. ولاستلهام المادة التاريخية في المسرح شأن، فالكاتب المسرحي قد يصول ويجول أثناء تعامله مع التاريخ

أو قد يتقيد حسب رؤيته والضرورة الفنية التي تقتضيها مسرحيته، ثم لأن المسرحية التاريخية قد تتأخذ من معين التاريخ المواقف الحاسمة والشخصيات الفاعلة أو تبتعد عنه في الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، وبذلك يتمكن من طرح رؤى وتفسير جديد للتاريخ أو إعادة بناءه بتصور فني¹.

ولا يعد هذا بالجديد على المسرح الجزائري فاستلهم المادة التاريخية العربية والإسلامية كان محولا الكثير من الأعمال مثل ما قدمه محمد العيد آل خليفة مع شخصية بلال الحبشي أو شخصية (يوغرطة) و(حنبل) من أجل مواكبة الأحداث الملزمة بالوطن وشحن الهمم ونبد الاستسلام أو الهوان أمام بطش المستعمر.

ملخص المسرحية:

تقع أحداث المسرحية في خمسة مشاهد، تتصل فكرتها وأحداثها بواقع المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء. وحاولت الكاتبة إسقاط جملة من الوقائع التاريخية والشخصيات النسوية البارزة على هذا الواقع المرير، ومن بين هاته الشخصيات الكاهنة وتين هنان ولالا فاطمة نسومر ومريم بوعتورة، من أجل التعبير عن الفوضى والألم الذي ألمّ بالمجتمع وخاصة المرأة منه.

اشتمل المشهد الأول على مجموعة من النسوة مثلن مختلف الأعمار وأطياف المجتمع من حلاقة ومعلمة وطبيبة ومحامية وغيرهن، يدور الحدث في هذا المشهد حول المشاكل والمآسي التي تعيشها المرأة الجزائرية، وخاصة قضية الغدر والاعتصاب والقتل لفتيات في عمر الزهور وذبهن الوحيد هو أنهن مثقفات، لكنهن في آخر المشهد يتركن الأسى والبكاء وينتفضن ليتقمصن أسماء تاريخية كان لها التأثير البالغ في تغيير مسار الجزائر قديما وحديثا.

أما في المشهد الثاني فتنتقل بنا الكاتبة إلى العهد القديم أين تصور الصراع الدامي بين الكاهنة والعرب الفاتحين، دفاعا منها عن شرف أرضها ومنعها لاستلابها. لكنها حينما أدركت نوايا

¹ - ينظر: سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي على المسرح المعاصر، ص 55

المسلمين الحسنة لانت لهم وأمرت أتباعها وولديها باتباع هذا الدين الجديد. كما ينتقل بدوره المشهد الثالث إلى تقصي خبر تين هنان المرأة الترقية التي اتصفت بالحكمة والدهاء وقيادتها للحرب الشرسة لمواجهة الغزاة واستماتتها في الدفاع عن القصور الصحراوية في حين أبي الرجل الترقى ذلك فوسم بالخزي وأصبح العار لصيقا به إلى درجة أنه بات يغطي وجهه خزيا وندامة.

وفي المشهد الرابع تصور الكاتبة لحظة موت والد فاطمة نسومر، أين يوصيها بالثبات وأنه تركته لها هي كتاب الله وسنة نبيه، فتخبره بأنها ليست رجلا لكنها تحمل قلب أسد بداخلها، وبأن غايتها لن تكون في الذود عن الأرض بل عن كل ماهو مقدس، الدين والعرض والهوية. وبالفعل أفنت لالا فاطمة نسومر حياتها في سبيل ذلك حتى استشهدت في إحدى قلاع المستعمر الفرنسي.

ولا يكاد المشهد الخامس ينتهي عن سرد سير النساء الجزائريات في جو مفخم ودرامي، إذ تقف الكاتبة فيه على جملة من الأحداث التي تدور في شوارع قسنطينة العتيقة حين يحاصر الجيش الفرنسي المجاهدة مريم بوعتورة وزميلها حملاوي وهما يحضران لعملية فدائية، فيقرران إتلاف كل المخطوطات والوثائق المهمة. وبعد معركة طاحنة ومقاومة لا نظير لها تصاب مريم وكذا زميلها ويلقى القبض عليهما ويقتادان إلى زنزانة التعذيب والاستنطاق شأن كل من رفع لواء المقاومة والكفاح في وجه المستعمر ويستشهدان بعد التعذيب والتنكيل بهما.

2-2-3- الروافد التاريخية في مسرحية دعاء الحمام:

يمكن لأي باحث أن يرصد ظاهرة توظيف التاريخ في المسرحية العربية، فالعلاقة بين التاريخ والمسرح عريقة، إلا أن دوافعها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه، ويمكن ردها إلى اتجاهات عدة فنية وموضوعية وعامة. فقد أرجع البعض عودة الرواد إلى التاريخ إلى قلة التجربة نتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج أخرى، ويقول عبد القادر القط في هذا الصدد: "إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم من البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق

الشامل"¹. إذ تنبه رواد المسرح العربي من أمثال مارون النقاش (1817-1855) وأحمد أبو خليل القباني (1833-1903) إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، فكان التراث والتاريخ هو مصدر الإلهام بالنسبة للفنان المسرحي كونه يحقق له القدرة على بناء النص.

إضافة إلى عامل القومية والنزعة الوطنية الذي كان له الأثر البالغ في عودة نخبة من المسرحيين والروائيين إلى التاريخ، فلم يكن الدافع لدى الرعيل الأول من كتاب المسرح التعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال القناع التاريخي، بل إحياء أجداد الماضي والتعبير عن الحس الوطني والقومي"².

ولقد أيقن رجال الإصلاح في الجزائر غاية المستدمر الفرنسي فسعوا جاهدين على الوقوف أمام مشروعه الذي أسس على طمس معالم الهوية الوطنية والدينية، فبنوا المدارس وشرعوا في نشر الوعي الديني والقومي، وحذا حذوهم رجال المسرح من خلال إعداد نصوص وعروض مسرحية تاريخية.

حيث استحضّر رضا حوحو مسرحياته من التاريخ الإسلامي فكتب (عنبسة) و(ابن الرشيد) المعروفة بصنيع البرامكة، وكذلك محمد العيد آل خليفة الذي قدم تمثيلية (بلال بن رباح) والتي تعتبر أول تجربة له في المسرح والتي قدم من خلالها أسمى صورة لمعاناة الصحابي الجليل الذي تأذى ورفض رغم ذلك التخلي عن عقيدته هو الثبات عليها وهي "دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار الشخصيات الإسلامية التي واجهت بطش الكفار والمشرّكين بالصبر إيماناً منهم بعدالة قضيتهم"³. كما نشر محمد الصالح رمضان عمليه وهما (الناشئة المهاجرة) والتي عنيت بحادثة الهجرة النبوية و(الخنساء) التي عنيت بسيرة الشاعرة العربية ذائعة الصيت.

وجاءت مسرحية (حنبل) من التاريخ القديم للكاتب المسرحي أحمد توفيق المدني لتعرج على سيرة هذا القائد التاريخي الذي حقق انتصارات على روما القيصرية رغم اختلاف موازين القوى، والتي

¹ - عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ص 51.

² - بن اصفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي، مجلة الأثر، العدد 13، مارس، ص 242
اسماعيل 2012

³ - صالح مباركة، دراسات في المسرح الجزائري، ج 1 مطبعة الهدى عين مليلة، ص 90.

قدمتها فرقة هواة المسرح العربي التي أنشأها محمد الطاهر فضلاء، والتي قدمت بدورها كذلك مجموعة من المسرحيات ذات الاتجاه نفسه كمسرحية (الصحراء) ليوسف وهبي و(الكاهنة) لعبد الله ناقلي و(كاهنة الأوراس) لمحمد البشير الإبراهيمي و(روما) لعبد الرحمن ماضي¹ وكتب الباهي فضلاء مسرحية (الجزيرة الخضراء) وساهم الشيخ العلامة عبد الرحمن الجيلالي بسمرحيته (المولد) سنة 1948 التي قدمتها فرقة محي الدين باشتارزي في سنة 1951.

وبذلك فقد أسهمت المسرحية التاريخية في تطور المسرح الجزائري حيث أن للمادة التاريخية سحرا وأثرا على المتلقي الذي تربطه بالواقعة روابط وطيدة فهي جذوره وامتداده، إذ يجب أن تكون مادة الرواية المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التاريخ الحافل بالوقائع والأحداث، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم، ملائمة لتذوقهم، مثيرة لعواطفهم وشعورهم².

ربما يختلف زمن كتابة (دعاء الحمام) عن زمن المسرحيات سالفة الذكر، لكن سوداوية العشرية التي عاشتها البلاد جعلت زهور ونيسي تخوض التجربة مع أنها أول محاولة لها في المجال، وفي هذا الشأن تقول: "أقتنع بأن هذه الأفكار التي أساهم بها، إنما هي فكر المجتمع الذي أعيش فيه ولم أخرج منه رغم مختلف الظروف، فكر العمق الوطني الذي كثيرا ما التزم الصمت، وأحيانا كثيرة التحفظ خصوصا في هذه العشرية، والتي أقل ما يقال عنها أنها كانت في البداية غامضة مبهمة... تلبس لكل الظروف لباسه، وتتقنع كل مرة بقناع ودائما بفعل فاعل"³.

فبالرغم من أن الشخصيات التي وظفتها الكاتبة زهور ونيسي هي شخصيات تاريخية من الماضي الجزائري إلا أنها كانت تمارس نوعا من الإسقاط التاريخي على فترة راهنة بخصوصيات مختلفة لكنها تشترك مع الأولى في الأثر والتوتر، فالكاتب المسرحي يحاول تصوير الماضي خلال لحظة الحاضر بالاستعانة بالتاريخ والأسطورة والتراث، أي خلق شيء من التوازن بين الماضي والحاضر، فهو لا

¹ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ص137.

² - عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، 2013، جامعة الحاج لخضر باتنة ص48.

³ - زهور ونيسي، دعاء الحمام، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004، ص7.

يستقي عناصره من الماضي جاهزة دون أن يصبغها بلمسته الإبداعية ويضعها في سياق درامي محولا إعطاءها وظيفة ودلالة جديدة تقتضيها كتابته وتلاءم وحاجة الظرف والعصر الذي ستعرض فيه¹.

وعن التحولات الإبداعية التي طرأت على كتاباتها أثناء العشرية السوداء تقول زهور ونيسي: "في هذه الفترة أحلت فيها على التقاعد، الأمر الذي مكّني من أن أقرأ كثيرا، وفعلا الأمر يدعو إلى المرارة والأسى فالفترة الدموية غيرت كثيرا من ذهني ومن مشاعري، إلى درجة أنني فقدت فيها الأمل وشعرت بالإحباط وراودني الحزن الشديد، بالخصوص حينما أستذكر المحطات الوطنية التاريخية من الثورة الجزائرية، التي ضحى من أجلها الشهداء بالنفس والنفيس، وقد جاء ميلا روايتي لونجا والغول سنة 1996 نتيجة هذا المخاض العسير"².

وليست مرجعية العودة إلى التاريخ لاعتبارات فنية أو جمالية، اعتقادا في أن التاريخ يقدم القوالب جاهزة من شخصيات وأحداث مهيأة ومواضيع شيقة، والحل قد يكون معروفا وشائعا مما يجعل عملية البناء والتأليف أقل عسرا، لأن صعوبة النص تكمن في بالدرجة الأولى في تصور الموضوع وطريقة بنائه. إنما لكون المادة التاريخية تضع بين يدي المؤلف مادة قابلة للتطويع "حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيرا من المادة التي يمكن تشكيلها دراميا، وتمثل هذه المادة غالبا في صفات الشخصية وما عرف عنها تاريخيا كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الإيحاء والمماثلة"³. فانثناء المادة التاريخية يكون دافعه وجود الظروف المماثلة والكاتب يحاول تقديم بعض الحلول عن طريق الإيحاء بأحداث مماثلة عاشها الشعب الجزائري في فترات تاريخية سابقة.

وبالرغم من الحالة السياسية الحرجة التي مرت بها الجزائر خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات وتدهور الحياة الفنية والأدبية بسبب الوضع الأمني الحرج، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور ثلة من

¹ - ينظر: إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009 ص196

² - حوار مقتطف من حصة حوار من الذاكرة مع الكاتبة زهور ونيسي من إعداد الإذاعة الجزائرية القناة الأولى. رابط الفيديو www.youtube.com/watch?v=tkj7eXC�wqln

³ - سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1981، ص43

الكتاب الذي عبروا عن رفضهم لهذا الواقع البشع، فمنهم من اختار المواجهة والحديث عن الأزمات ومنهم من بعثه خياله إلى الذاكرة والرجوع إلى التاريخ، معتبرين أن الحل للأزمة هو بالرجوع إلى القيم الثورية وإلى مثالية التاريخ الجزائري الحافل بالبطولات ضد كل من حاول العبث بالقيم وطمأنينة البلد وهذا ما أشارت إليه زهور ونيسي إذ تقول: "إن التاريخ أرضية ضرورية لنماء الفكر الإبداعي وحتى غير الإبداعي، وهو طريق طبيعي للدخول في عالم الحداثة، لأن الحداثة في حد ذاتها هي أحداث إنسانية ماضية، ينظر إليها من زوايا مختلفة، لم يتم التطرق إليها من قبل، وعلى هذا الأساس فإن الحداثة ليست قطيعة معرفية بين الماضي والحاضر بل معرفة على معرفة وتجارب على تجارب أخرى... تراكم معرفي وتجريبي لا تستغني عنه الإنسانية"¹

"إن استحضار لتاريخ والإشادة بأبطاله وتقديم الصورة المضيئة من هذا التاريخ الحافل بالبطولات والأجناد والتضحية بالنفس والكتابة بالعربية والتشبث باللهجة العامية وغيرها هو نوع من المقاومة والرفض"² لما يمليه الواقع أو الغير

2-2-4- المرأة وقضية الحرب في نص دعاء الحمام:

ارتبط منذ الأزل مفهوم الصورة بالانعكاس الذي يتولد بالنظر في المرأة والتي عرفت بأنها سطح "يعكس كل ما يقوم أمامه، فأى شيء يمتلك خاصية السطح الأملس العاكس فهو مرآة والذي يقوم أمام المرأة يعرف باسم الأصل وأما الذي يُعكس فيعرف بالصورة أو الانعكاس... وتدور الصورة

¹ - زهور ونيسي، الرواية العربية التاريخ والترجمة، مجلة الثقافية، يناير 2007، ص 290

² - اسماعيل بن صفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضي، مجلة الأثر، العدد 13، مارس 2012، ص 255

مع أصلها وجوداً أو عدماً¹ فإن وجدت الصورة لأبد وأن يكون الأصل موجوداً وإن غاب الأصل أو انعدم كانت الصورة والانعكاس منعدمين .

فالصورة تعتبر من المميزات البارزة في أي عمل فني جاد ذلك أن الأدب تعبير وتصوير لخلجات النفس التي غالباً ما تكون مرتبطة بالعمل الفني شعراً كان أم رسماً أم رقصاً أم مسرحاً أو أي فن كان، فالشاعر لا ينظم الشعر إن لم تكن له أسباب ودوافع، وفي هذا الصدد يرى السيد قطب أن العمل الأدبي " تعبير عن تجربة شعرية بصورة موحية...".²

وفي هذا المقام يبقى دور الأديب في مدى تمكنه من نقل أحاسيسه عن طريق التصوير الذي به يُكتب كل عمل أدبي، ومنه "... فالصورة هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة التشكيلية".³ والصورة في كل الأحوال لا تخرج عن الإطار الذي يحدده الكاتب والفنان لها والذي بدوره يتحدد من خلال معرفة السبيل الطريق المؤدي للكشف عن الحقائق والمكونات.

أما الحرب فلقد وجدت اهتماماً كبيراً من قبل الفلاسفة الإغريق، فقد رأى الفيلسوف اليوناني هيرقليطس أن الحرب تشكل ضرورة من ضرورات الفلسفة بوصفها من ضرورات الحياة، وذلك للقضاء على أولئك النائمين من الدهماء، لكون مواقفهم تقوم على التعصب الذي هو أرض اللاعقل والذي لا يمكن له أن يشكل الأرض المشتركة لأبناء الجنس البشري. فالحرب هي من صنع الجميع وملك للجميع، ولقد أفرزت نماذج بشرية متعددة، فأظهرت البعض على أنهم أبطال والبعض الآخر على أنهم بشر. إنها الحرب التي تخلق السادة والعبيد، وليست السيادة بمعنى التسيد المطلق بل بمعنى الباحثين عن السعادة والحرية والإنسانية.⁴

¹ -محمود رجب، فلسفة المرأة دار المعارف، مصر، ط1، 1994، ص15

² - محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ص90.

³ - جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974، ص 303.

⁴ - يحيى البشتاوي، من قضايا المرأة في المسرح (نماذج وتجارب عربية)، الهيئة العربية للمسرح 2015، ص74

ولقد شكل مسرح الحرب اتجاها بارزا في المسرح العربي، حيث واكب المسرح العربي قضايا الإنسان العربي وهمومه وصراعه الأزلي مع المستعمر، ودفاعه المتواصل عن أقطار أمته وشرفها، إذ مارس فن المسرح في زمن الحرب التحريض لرفع معنويات الإنسان والمكافح العربي لتمكينه من المقاومة دون يأس.

وكان طبيعيا أن يعرض الأدب المسرحي العربي تفاصيل هامة من الأحداث والوقائع الاجتماعية التي اجتاحت الإنسان العربي في زمن الحرب، فتبنى قضايا وقضايا الأمة العربية انطلاقا من تكالب الاستعمار على أقطارها وانتهاء بحالة التجزئة التي وصلت إليها .

لكن الصدمة الكبيرة بالنسبة للإنسان العربي تمثلت في احتلال فلسطين وقيام الكيان الصهيوني، حيث تصدرت قضية فلسطين نتاجات المسرحيين العرب في جميع الأقطار العربية، وبعدها نكسة حزيران حين بدأ المسرح العربي يشارك في الحوار العربي، بعد أن اجتاحت نفس المثقف العربي حالة الإحساس بمشاشة الواقع السياسي وزيف الشعارات.

أما المرأة كعنصر من ثيمة الحرب فقد كان له شأن وافر من الحضور والعناية في الإنتاج الفني الجزائري ولقد عني المسرح الجزائري بموضوع الثورة التحريرية قبل وبعد نيل الحرية والاستقلال والأمثلة على ذلك كثيرة، إذ صورت المسرحية الجزائرية مدى شجاعة المرأة ومدى بسالتها في الحرب والحرص على أن تكون في صف واحد مع إخوانها الرجال.

وردة وهي تجري فوق الخشبة في حالة رعب:

الطوفان عارم، والجنون جارف، وكل السدود والحدود، جرفها التيار من طيش ورعونة، والمسألة زمنية ليس إلا.

سميرة في تأمل من يقنع نفسه:

لقد ذهبت واستراحت، والدور الباقي علينا هكذا كأننا نعاج نساق إلى المذبح دون مقاومة، يالها من ميتة غريبة...

حبيبة : إنه الموت كفى...¹

إنه الموت المحقق والذي صارت القناعة أنه لا مناص منه. هكذا تستهل زهور ونيسي مسرحية بعرض حالة اليأس والتهيه التي تعيشها المرأة الجزائرية جراء الأحداث الدامية التي لم يعد أمر التحكم بها أو صدها غير مجد، وخاصة في ظل تنامي ظاهرة اغتيال النسوة من دون إعلان مسبق وذنبنهن الوحيد أنهن مثقفات.

"نادية بصوت تقريرى:

ماتت لأنها مثقفة

وردة: ماتت لأنها عاملة.

فطومة: ماتت لأنها صحفية

سميرة: بل ماتت لأنها طالبة جامعية أو تلميذة في الابتدائي...

فطومة: بل لأنها تمردت على الأوضاع السيئة، على القهر والظلم...

ماتت... ماتت... ماتت...²

لطالما عاشت المرأة الجزائرية هاته الحالة طيلة عقود غابرة من الزمن لكن أن يكون بهذه الوحشية والتخصيص لفئة دون أخرى فذلك من أبشع الكوابيس التي يمكن أن تعيشها المرأة العاملة. فلقد عانت سابقا من عنف واضطهاد اجتماعي حاد لعدم تقبل هذا المجتمع الذكوري خروج المرأة للتعليم والعمل ومشاركتها للرجال حياتهم اليومية. ولكنها بعد نضال مرير وتحقيق مكاسبها النهضة و

¹ - زهور ونيسي، دعاء الحمام، منشورات ANEP ، الجزائر، ط1، 2004، ص7

² - زهور ونيسي، المصدر السابق، ص16

ولوجها عالم الشغل هاهي الآن تصارع اضطهادا من نوع أعنف وأشد ضراوة من كل ما سبق، إنه الإرهاب الأعمى. والذي لبس حلة الدين لسفك الدماء وتدلل عليه ونيسي في قولها:

" الموت تربع على عرش الدنيا..أصبح سلطانا على الجميع، سلطان جبار طاغية، والحلاج لبس جبة الله وأصبح يلعب بالأقدار ويستعجل الدمار...

الحلاج يتحدى الله..باسم الله، يحاول أن يضرب بيد الله، ثم يستغفر الله.

الحلاج جديدا يظهر، في جبة جديدة يظهر إعصاره، يفكك البراءة والسلام والأمان، وباسم الحب يزرع الحقد، وباسم العقل الأكبر يفتك بالعقل الأصغر"¹.

لقد عانت المرأة الجزائرية كما في كل بقاع العالم الحرمان والظلم بسبب تصورات اجتماعية وسياسية عمياء، مما نتج عنه تراكم لمجموعة من الآثار سلبية عليها. فلم تمض بضع عقود عن خروج الاستعمار الفرنسي الذي حرّق ونهب واغتصب لتجد نفسها في دوامة الصراع المتطرف الذي سلبها الطمأنينة والراحة والأمل في الحياة.

"المدينة تشحب وتذبل، صفرة المرض تعم سحنات سكانها، والخوف من الموت يجعل منها مقبرة كبيرة، موتها يتحركون، يأكلون ويشربون، ويتناسلون، لكن كل ما فيهم يفوح بالموت..."²

وتذهب زهور الونيسي إلى ربط العنف والدموية بالإرهاب والفهم السياسي العقيم غير مبني على تقبل الآخر وذلك بسبب الطائفية والقبلية والتعددية الحزبية التي خلقت ساحة للعراك عوض أرضية للبناء والتشييد فتقول على لسان حبيبة: "الديمقراطية تصنع ولا تستورد هكذا وكأنها سلعة. لقد قسمونا بسياساتهم المريضة، إلى عرقيات وقبائل حتى يسهل تحطيم وحدتنا"³.

¹ - المصدر نفسه، ص21

² - زهور الونيسي، المصدر السابق، ص20

³ - زهور الونيسي، المصدر نفسه، ص30

وإن مما يمكن قوله عن التجربة الدرامية للروائية زهور ونيسي لم تكن موفقة إلى حد بعيد من نواح عدة ولعل أهمها إهمالها لضرورة الاهتمام بالجانب البنائي للنص الدرامي من خلال اعتنائها بعنصر تصاعدي الحدث الدرامي ومنطقيته، والحكاية المكتملة التي تشكل جوهر الدراما ، إذ اعتمدت على تقنية اللصق لحكايات مستمدة من التاريخ تختلف كلية في الزمان والمكان، إضافة إلى تبنيها عنصر اللوحات ولربما يكون ذلك بسبب تأثرها بالموجة التي أثارها كبار المسرحيين الجزائريين من قبلها من أمثال عبدالقادر علولة، وكأنما الكاتبة كانت تؤثث لخشبة العرض وليس للكتابة النصية التي تركز على جملة من المعايير والقوانين، ومع ذلك يبقى البعد الجمالي للعمل يزخر بالكثير من المعاني السامية التي يمكن أن تشتغل على خشبة المسرح قصد تنويه المتلقين بحجم المصيبة التي ألمت بالنخبة على الخصوص والفرد الجزائري على العموم ، وضرورة اللحمة من أجل غد أفضل من خلال استقراء التاريخ العريق.

2-3- تجربة الكتابة الدرامية عند آسيا جبار:

ولدت آسيا جبار في 30 جوان 1936 بشرشال وحازت على العديد من الجوائز الأدبية في مختلف البلدان الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية وكندا، وقد رشحت سنة 2004 لنيل جائزة نوبل للأدب قبل أن تصبح عضو في الأكاديمية الفرنسية في 2005 وهي أعلى مؤسسة فرنسية تختص بتراث اللغة الفرنسية، حيث تعتبر أول شخصية من بلاد المغرب تصل لهذا المنصب، وخامس امرأة تدخل الأكاديمية. كما كانت آسيا جبار أول امرأة جزائرية تنتسب إلى دار المعلمين في باريس عام 1955 م، وأول أستاذة جامعية في الجزائر ما بعد الاستقلال في قسم التاريخ والآداب، وأول كاتبة عربية تفوز عام 2002 بجائزة السلام، التي تمنحها جمعية الناشرين وأصحاب المكتبات الألمانية. نجحت آسيا جبار في الكتابة الأدبية وهي في ريعان شبابها، فنشر أول عمل روائي لها عام 1957 بعنوان " الظمأ" ولم تتجاوز العشرين من عمرها إلا قليلا وخوفا من تعرض أسرتها لملاحقة سلطات

الاحتلال وخشية من طردها من مدرستها الفرنسية لجأت إلى نشر روايتها الأولى تحت اسم مستعار هو آسيا جبار الذي أصبح اسم شهرتها فيما بعد.

وفي بداية مشوارها الإبداعي نشرت آسيا سلسلة من الروايات الوطنية متأثرة بأجواء النضال من أجل تحرير الجزائر، ففي عام 1958 قدمت أعمالاً روائية مثل "الذين نفذ صبرهم" و "وهران.. لغة ميتة". وبعد التحرير لديها روايات وطنية أخرى هي "أطفال العالم الجديد" عام 1962 والتي تناضل بطلتها من أجل التغيير السياسي وحقوق المرأة، ثم "أحمر لون الفجر" عام 1967 و "الحب الفانتازيا" عام 1985 ثم "ما أرحب السجن" عام 1995 و "الجزائر البيضاء" عام 1996 و "مرأة بدون ضريح" عام 2002 ولديها مجموعات قصصية كثيرة وروايات متخصصة في قضايا المرأة منها "أخت شهرزاد" عام 1987 و "دماء لا تحف على اللسان" 1999 ولها رواية عاطفية يتيمة نشرت في التسعينات بعنوان "ليالي ستراسبورغ" التي حازت على "جائزة ميديسيس" إحدى أرفع الجوائز الفرنسية وهي رواية عاطفية قيل أنها هربت بها من وجع الموت الجماعي الذي شهدته الجزائر لكن آسيا جبار وصفتها بأنها علاج حاولت أن تداوي به غربتها.

وبقدر نجاحها في الكتابة الروائية نجحت آسيا جبار أيضا في الوصول إلى شريحة أوسع من خلال الكتابة للمسرح والإخراج السينمائي، ففي عام 1969 نشرت مسرحية "الفجر الدامي" وهي مسرحية تتناول مرارة الاحتلال الفرنسي¹.

ومن الجدير بالذكر أن آسيا جبار كانت روائية بامتياز وتعد محاولتها للكتابة للمسرح قليلة إذا ما قورنت بمؤلفاتها ضمن فن الرواية، شأنها شأن المبدعات الجزائريات الأخريات، والتي لا تتعدى تجاربهن في مجال الكتابة للمسرح الهامش الكافي لجعلهن رائدات في هذا المجال. وفي هذا السياق تؤكد الدكتورة جميلة مصطفى زقاي "أن هناك عوائق وتهميش للمرأة في المسرح، إذ ينظر إلى الكتابة النسوية المسرحية بالدونية، فأسماء قليلة جدا هي التي نراها اليوم قد سخّرت كتاباتها للخشبة، على غرار نجاة طيبوني، فوزية لارادي، فاطمة بلفوزيل وتعد على رأس الأصابع وقليلة جدا. منوهة بأنّ

¹ - <https://femmessavantes.pressbooks.com/chapter/chapitre-3-assia-djebar-ecrivaine-et-historienne/>

آسيا جبار كانت موجودة، لكنها لم تواصل في المسرح ولو أنها وجدت التشجيع و التحفيز اللازم لواصلت، لكنها فضلت البقاء في الرواية"¹

1. ملخص مسرحية الفجر الأحمر (Rouge l'aube):

مسرحية الفجر الأحمر المحاولة الدرامية الوحيدة للكاتبة آسيا جبار التي ولعت بكتابة الرواية وجعلتها سبلا للروح والتعبير ولها في ذلك آثار أدبية كثيرة، اشتملت على خمسة فصول وعشر لوحات، تنطلق أحداث المسرحية من ساحة سوق المدينة الصغيرة أين يلتقي كبير من بائعي السلع والمارة الدين تختلف شرائحهم وأشكالهم من شباب بزي محدث وكهول بألبستهم التقليدية وتصرفاتهم البدوية ومتقاعدين وبرجوازيين و نساء بمختلف الأعمار .

اللوح الأولى :

يظهر في اللوح الأولى مجموعة من الشخصيات منها الفقيه والرجل المتقاعد ثم الشاعر الذي يشرع في الإنشاد بأبيات من ديوان ابن الفارض الغزلية ومتذكر بذلك أيام الشباب. أيام الحب.

الشاعر : الحب ...! إذا اسمعوا امرأ القيس ومعلقته المشهورة. اسمعوا الحب الذي يتغنى به رجال كانوا يحاربون كالأسود ويحبون كالرجال ... في الماضي²!!!

ويواصل الشاعر الغناء مع العزف على آله المندولين إلى أن يسمع صوت انفجار من بعيد ثم أصوات صفير حادة تقترب شيئاً فشيئاً إلى أن يلتحق شاب يلهث بالحلقة ويجلس عند قدم الشاعر محاولاً منه تضليل رجال الجند الذين يبحثون عنه .

يعلم الشاعر بأمره ويكيد له بحيلة للخروج ويدعي أنه دليله الأبكم.

¹ - حوار ل: ح. أيوب. جريدة التحرير. يومية جزائرية وطنية شاملة. ليوم 12 أبريل 2014. ع 734. ص 16.

² - آسيا جبار ووحيد قرن،، الفجر الأحمر، ترسمية زياش، الهيئة العربية للمسرح، 2017، ص 19.

اللوحة الثانية :

مضت ليلتين على لقاء الشاعر بالشاب المناضل الذي صرع دليل الاستعلامات أمام الملا، وأثناء تنقلهما عبر القرى باتجاه مسقط رأس الشاب تدور مجموعة من الحوارات بين الشخصيتين حول مفهوم الثورة والعمل المسلح ويتحمس الشاب كل الحماس في الدفاع عن أفكاره إلا أن الشاعر المتقدم في السن يرى الأمر من زاوية أخرى، وهي ما سيلاقيه القرويون العزل .

الشاعر : (متصلبا دون أن يصغي إليه) في اليوم التالي. قيل لنا في القرية التي وصلنا إليها، وفي الحمام سبب اغتيال عون استعلامات، يقتادون 20 بريئا لا شك أنهم يتعرضون للتعذيب والمحاكمة
1
....

اللوحة الثالثة:

في هذا المشهد يذكر بيت الدليل (الشاب) وبه أمه وأخته اليافعة واللذان كن ينتظرن عودة الوالد من الدكان الذي بالمدينة، تسأل الأم ابنتها عن استياء حالتها وضعف جسمها فتبدي البنت امتعاضا شديدا من الحالة التي تعثر بها والتي سمتها بالسجن الذي يمنع عنها الحرية والحياة عكس أقرانها من النساء فتحاول الأم إسكاتها إلا أنها تستمر لحاجتها للكلام، ويصاحب هذا الحوار الجانبي للفتاة تصاعد صوت الشاعر الذي يقترب من البيت .

الفتاة: (بحزن) أريد أن أتعلم الحياة ... أريد أن أتعلمها في ههنا لا في توقفها

الصوت القريب للشاعر: هي الشراب العذب الذي يروي الظمأ مساء يوم الصيام.²

يدخل الشاب إلى بيته العائلي أين تتلقاه أمه وأخته بفرحة جمّة وعناق شديد ثم سرعان ما يختنق الحوار بين الأخ وأخته التي تفصح عن قرارها في الرحيل من أجل الالتحاق بالثورة إلا أنه يرفض ويدعوها للبقاء فمكانها الوحيد هو البيت، ويحاول إقناعها إلا أن خطابها شديد اللهجة أفحمه.

¹ - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص24.

² - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص28.

اللوحة الرابعة:

قسمت اللوحة الرابعة وهي بداية الفصل الثاني إلى سبعة مشاهد

يخبر المشهد الأول عن وصول الشاعر والشاب إلى القرية بني صاف محطتهم الأخيرة أين سيلتقي بمجموعة من الثوار، أثناء ذلك يكشف الشاب أن العمليتين الفدائيتين شديدة الخطورة لتواجد عناصر من جيش المستعمر تصحبهم آليات وطائرات هليكوبتر مما سيعرض حياة الفدائيين للخطر.

أما في المشهد الخامس: حاولت آسيا جبار في هذا المشهد شدّ خيوط المحنة التي يعيشها أفراد الشعب الجزائري ابتداء من الراعي الفتي الذي فقد عقله إثر مصرع أهله عدوانا وظلما ثم مجموعة نساء القرية التي حوصرن من طرف الجنود محاولين إرغامهم على البوح بمعلومات من شأنها إيصالهم إلى فريق الفدائيين إلا أنهم يابنن إلا مجاهدة هؤلاء الجنود بنفوس أبيّة ترفض الانهزام . إلى أن تخرج صبية من صمتها وتعلن أنها تحت أوامر جبهة التحرير الوطني .

الصبية : (متحدية) أنا تحت أوامر الجيش الوطني الشعبي .

تصرخ قروية هي أمها .

الأم :ابنتي !... هدا غير صحيح .أنها طفلة، اقسم لكم أنها طفلة !

الضابط : تعرفين أيتها الطفلة . ماذا يعني الجيش الوطني الشعبي ...

الصبية : (مقاطعة اياه) جيش التحرير الوطني يناضل من اجل الاستقلال

جيش التحرير الوطني، هو جيش الشعب الذي يحارب ضد الاستعمار. جيش ...¹

¹ - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص46.

أما في المشهد السادس والسابع وهو الأكثر درامية، في هذا الفصل أين ترى الصبية وقد عوملت معاملة الحيوان وانتهك عرضها وعودتها إلى مجموعة النساء وهي في حالة هستيرية من الهول والصدمة.

الصبية : أمي... أمي... اشعر بالبرد، كانوا كثيرين ينظرون إلي ويضحكون كانوا يلمسوني ويضحكون... كانوا يلمسوني... أمي... أمي... اشعر بالبرد.¹

اللوحة الخامسة :

يتغير المكان في هذه اللوحة إلى غابة أين يتواجد مجموعة من المقاومين رجالان وامرأتان والقائد. يلتقي في هاته اللوحة الشاب (الدليل) مع أخته التي التحقت بصفوف جيش التحرير الوطني وانضمت إلى مجموعة من القوات ويعلم أنها خطيبة قائد هذه الكتيبة التي وكلت لها مهمة القيام بالعملية الفدائية.

الذي وعلى مشارف الموت على إثر الجرح البالغ الذي أصيب به أثناء المعركة.

تبكي الفتاة بحرقة لإصابة القائد خطيبها في حين نجده يدعوها لمغادرة المكان وتركه ومواصلة التدريب وأن تعيش من أجله في موقف بطولي.

الجريح: ابقِي إذن أن شئت.

الفتاة: لا أستطيع أن أغادرك .

الجريح: تتظاهرين بالبطولة! .. (بتعب) تعتقدين أننا بحاجة إلى أبطال. إلى أولئك الذين يصبون إلى الموت ... لا نحن بحاجة إلى رجال يريدون الحياة! فحب الحياة هو الذي يستطيعون بواسطته مجابهة الموت بلا خوف، عندها يحضر لوحده في الموعد.

الفتاة: (متصلبة) أيا كان ما تقوله فأنا لا أنوي تركك.

¹ - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص48.

الجريح: كي أجابه الموت بلا خوف وأكون مطمئنا، احتاج أن تعيشي!¹

اللوحة الخامسة: وهي بداية الفصل الثاني.

تنطلق أحداث هذا الفصل من نفس المكان الذي انطلقت منه أحداث الفصل الأول من المسرحية وبنفس المكونات المادية والبشرية من تجار ومارة ولكن هذه المرة بشيء من البرودة والكتابة التي صارت تخيم في الأجواء، وخاصة بعد تفشي أخبار المعركة الأخيرة التي استشهد فيها قائد الكتيبة و ألقى القبض فيها على الفدائيين، إلى حين ذلك مازال شاعر الثورة في مكانه يتغنى بأشعار من التراث الغزلي القديم حاملا آلهة الوترية إلا إن تحدث جلبة وضوضاء متزايد سرعان ما يجد شابا مجهولا عند قدميه فيعرف انه المقصود بالبحث فيأخذ منه سلاحه ويأمره بالاختباء.

وبعد أخذ ورد والتهكم برجال الجند الذين كانوا يحققون مع أهل القرية يشهر الشاعر السلاح بوجه الجنود ويدعي أنه من قتل الضابط العربي المساعد والجلاد والمعذب لإخوانه، فيقتل على الفور.

اللوحة السادسة:

خصصت مقاطع مشاهد هاته اللوحة لشريحة النساء دون غيرهن . وذلك بغرض عرض حجم المعاناة التي يعانينها خارج أسوار السجن وبداخله. في المشهد الأول تلقي امرأة ومحامية والتي تخبر الأخيرة أن حكم الإعدام سينفذ في حق زوجها دونما أي شك ما لم يكتب طلبا للعفو، وإما: المحامية: تستطيعين مساعدتي.

المرأة: أنا؟

المحامية: أطلب منك أن تكتبي رسالة إلى زوجك أو تطليبي رؤيته ... أنت بحاجة إلى أن يحيا زوجك!

المرأة: سيقتلونه!... (بصوت خفي) لكن لا أصدق أنه سيموت....²

¹ - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص 55.

² - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص 69

أما المشهد الثاني عن اللوحة، فإن الأمر يتعلق بالفتاة وفاطمة التي تم القبض عليها إضافة إلى امرأتان، ويدور بينهم حديث يغلب عليه الحزن والأسى والخوف مما هو آت من العذاب، وحسرة على ما تركوا من أهل وأولاد وحياة كانوا يتمنون أن يحيوها، لقد شكل المعتقل في هذا المشهد أحلك المواقف درامية في هذه المسرحية.

اللوحة السابعة:

دائما تدور الأحداث بين جدران السجن ولكن مع الشاب ومجموعة من الحكوميين الذين أثقلهم الاحتمال وأزقهم انتظار موعد إعدامهم فالسياسة الاستعمارية كانت تقضي بأن يعذب السجين نفسيا قبل أن يعذب بدنيا.

محكوم ثالث: يجب أن تعرف ذلك أنا انتظر التنفيذ منذ ثمانية عشرة شهرا لقد وصلت اليوم فقط، ومع ذلك .. قد تكون أنت بقدر ما أكون أنا، فهم يقتادون المحكومين إلى المقصلة كيفما اتفق.

المحكوم الأول: (حزين) حتى عند أسفل المشنقة يتواصل التعذيب.

المحكوم الثاني: في الساعة الثالثة صباحا، يأتون ربما إلى هذه زنزانتة أو إلى زنزانة أخرى¹.

في اللوحة الثامنة:

تنهي المسرحية نهاية مفتوحة يترك فيها المجال للتأويل فلم تفصح الأحداث في آخر المسرحية عن الفرد الناقص من المجموعة والذي نفذ فيه حقه الإعدام إشارة عن الكاتبة إلى أنه لا يهم معرفة من قتل بقدر معرفة حجم التضحية التي قدمها كل أفراد الشعب من اجل التحرر والانعقاد.

2-3-2- دلالة العنوان في مسرحية الفجر الأحمر:

¹ - آسيا جبار، الفجر الأحمر، ص 78

لقد أهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب أم الغربيين قديما، لأنهم اعتبروا العنوان هامشا لا قيمة له وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص. ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتح مسيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأدب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير. وأضحت علاقته بالنص - بالغة التعقيد - إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة لأبعائه وممراته المتشابكة (...). لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان. ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا. إذ شهدت الدراسات والأبحاث السردية اهتماما كبيرا (بالعتبات) (كما عند جيار جنيت، أو(هوامش النص) عند هنري ميتران، أو(العنوان) بصفة عامة (عند شارل كريفل)، أو ما يسمى اختصارا بالنص الموازي..

ويحيل عنوان المسرحية لمؤلفتها آسيا جبار ووحيد قرن إلى مصطلحين متباينين أولها الفجر الذي يعني الغد ويعني جلاء الظلمة وسطوعه على أوسع المساحات، والذي يرمز على تغير الجو والمناخ السائد والذي يرمز لا محالة إلى فجر الاستقلال، أما الأحمر وهو من الألوان الحارة التي تؤدي إلى الطاقة والتي ينجم عنها الحركة، والتي من خلالها تقوم الاستعدادات للتصدي لخطر باهت أو هجوم معين، وهي حالة استرجاع القوة وهو في الوقت نفسه دلالة علة نوع التضحية المقدمة المتمثلة في دماء الجزائريين.

2-3-3-رمزية الشخصيات ودلالاتها في المسرحية:

إن استخدام المبدعين للرمز ظاهرة تلفت النظر في الأدب العربي المعاصر بعد أن تفنن الروائيون الشعراء على السواء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز، تبعا لاختلاف تجاربهم ومواقفهم في الحياة، إذ لا تكون هناك رموز ذات دلالات محدّدة قبل صياغتها شعرياً، "ولكنّ الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعريّ خاص" ¹.

والرمز أصلاً ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى، أثرت تأثيراً كبيراً في كتابة الأقدمين ليس هذا فحسب بل أثرت أيضاً في كثير من الفنون حتى طبعت الكتاب والفنانين بطابعها الرمزي الأصيل. فهو - الرمز - معروف منذ آلاف السنين له أصله في الأدب والفن في مختلف العصور ويظهر بوضوح في الكتابة الهيروغليفية والسامرية التي كان فيها الرمز ظاهرة واضحة من ظواهر التعبير الأدبي والفني، وكان التعبير الأدبي أشبه بالرسومات التي تعبر عن معان واصطلاحات اتفقوا عليها.

لقد تعدّدت الاتجاهات التي سلكها الأدب العربي المعاصر، ومنها الرمز حيث نجد هذه اللفظة عند العرب له عدّة أوجه ومضامين، وفيها الكثير من الاضطراب والتضارب واختلاف وجهات النظر، حيث يرى بعض الدارسين أنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم،

الرمز لغة:

وقد ينبثق الرمز عن مجاز لغوي في إحياء تخلقه تلك الصورة المتداعية وتلك الانحرافات الحاصلة على مستوى اللغة.

جاء في لسان العرب: «الرَّمْزُ: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفيتين وقيل: الرَّمْزُ إشارة وإيماء

¹ - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 159.

بالعينين والحاجبين والشففتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز، ويرمز رمزا ورمزته المرأة بعينها، ترمزه رمزا: غمزته وجارية رمaze: غمزة والرمز والترمز في اللغة: الحزم والتحرك»¹.

أما اصطلاحا:

فهو «الذي قلت وسائطه مع خفاء في اللزوم بل تعريض، نحو فلان عريض القفا، أو عريض الوسادة، فهي كناية عن بلادته وبلايته»². والرمز في لغة العرب: هو الإشارة كما يقول الجاحظ: «وفي كلام العرب ما يدل على أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة، تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان»³.

ولقد وظفت الكاتبة الرمز في مسرحية الفجر الأحمر بمستويات مختلفة، فالشاعر في مسرحية الفجر الأحمر بمثابة روحهاته الأمة وهويتها وتراثها العربي والإسلامي ومن جهة أخرى يجسد الحكمة والتأني. إلا أنه في الأخير يخرج عن صمته ليقف دون خوف أو وجل في وجه المستعمر ليعلم أنه مندس يخون وطنه وأنه هو من قتله.

الدليل يمثل طموح الشباب المتعطش للحرية، الذي لا تعيقه الصعوبات ولا تخيفه المخاطر المحدقة به، فتراه مسبلا في كفاحه مدافعا عن فكرته في النضال وخدمة رجال المقاومة.

والفتاة العذراء والطاهرة. هي حاملة متعطشة للتحرر والانعتاق من سجن التقاليد المفروضة على المرأة في المجتمع ولقد صورتها أسيا جبار... قوية متفتحة على العالم طموحة غير متوانية وذلك فراقها

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، باب الزاي، مجلد 5، ص 356-357.

² - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البالغة في المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية ط ؛ 06 ص 277.

³ - البيان والتبيين: ج 1 ص: 07 نقلا عن: درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة، مصر.

لبيتها العائلي وتضحيتها براحتها من اجل خدمة قضيتها كما لم تحرمها أسيا جبار من جانبها
الأنثوي العاطفي الذي برز ظهوره في موقف احتضار خطيبها القائد.

الفصل الثالث

التجارب النسائية في الجزائر بين
الإخراج والنقد المسرحي

المبحث الأول : التجارب الإخراجية النسائية في العالم

1- نماذج من الإخراج النسوي في العالم:

لم تظهر المخرجة المسرحية العالمية إلا في القرن العشرين مع أنّ المسرح قد ظهر منذ عشرين قرناً عند الإغريق. ذلك أنّ المرأة لم يكن يسمح لها بالمشاركة ليس بوصفها مخرجة فحسب بل يحرم عليها التمثيل حتّى لاعتبارات دينية وثقافية اجتماعية، واعتبار مشاركة المرأة في التمثيل عملاً لا أخلاقياً ومُخالفاً بالآداب العامة، واستمر هذا الأمر قروناً حتّى أصبح للمرأة دوراً لا مناص من التأكيد عليه في رسم أبعاد العملية الفنية المسرحية فظهرت مخرجات عالميات مبدعات، نذكر منهن على سبيل المثال لا الحصر:

1-1 المخرجة المسرحية جون ليتلوود (1914-2002)

تعتبر المخرجة الإنجليزية جون ليتلوود واحدة من المخرجات اللاتي كرسن آمالهن وأعددن عروضهن من أجل خدمة تطلعات الطبقة العاملة، وتجسيدا لأحلامها وذلك لاعتقادها في فكرة شعبية المسرح، إضافة إلى تبنيها لفكرة المسرح الملحمي - طرق تعامل بريخت مع الخشبة المسرحية- فنجدها قد استعانت في عروضها "بجوانب من عروض السيرك وعروض المهرجين والأفلام الإخبارية القصيرة وعروض مسرح المنوعات والشرائح الملونة والأساليب الإخراجية"¹.

تخرجت الفنانة المتألقة جون ليتلوود المولودة سنة 1914 من الأكاديمية الملكية لفنون الدراما.. توجهت إلى تجديد المسرح. ولقيت محاولاتها الأولى الإهمال.. إلا أنّها في مهرجان إدنبرة المسرحي عام 1955. أثارت انتباه الجمهور والنقاد بإخراجها مسرحية فولبوني للكاتب الإنجليزي بن جونسون

لكن جون ليتلوود كانت لاتزال تبحث عن المسرح الجديد فانتقلت إلى المسرح الملكي بلندن وقدمت عليه بنجاح عدة مسرحيات، منها الرهينة ومذاق العسل.. ثم ما أجمل هذه الحرب سنة 1963 التي نجحت نجاحاً كبيراً واستقبلها الجمهور بترحاب والنقاد بحماس وفازت

¹ - أحمد سلمان عطية. جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية. مج4. ع2. ص367.

بالجائزة الكبرى في مهرجان مسرح الأمم بباريس.. وأصبحت المسرحية من كلاسيكيات المسرح الحديث إلى جانب مسرحية في انتظار جودو للكاتب الإنجليزي صمويل بيكت (1906.1989) ومسرحية الدرس للكاتب الفرنسي يوجين يونسكو (1909.1994).¹

تعود أحداث مسرحية ما أحلى هذه الحرب إلى الحرب العالمية الأولى (1914-1919)، أين تدين السياسات الإمبراطورية التي أدت إلى سفك الدماء. تروي المسرحية قصة إنسانية تدعو من خلالها المخرجة إلى السلام وتناهض الحرب الأمريكية على الفيتنام في الستينيات من القرن المنصرم، وتندد بالسباق الأعمى نحو التسليح وتبادل التهديدات بين المعسكرين أيام الحرب الباردة.

كتبت المخرجة نص هذه المسرحية "من خلال إقامة ورشة عمل لفريق التمثيل وكلفت كل منهم بجمع ما يعرفونه وما يسمعون من حكايات عن الحرب العظيمة وعن جبهات القتال الدامية، وجمع كل ما يتاح أمامهم من الوثائق والأرقام من الأرشيف والمكتبات. ووضعت لهذه الحكايات حبكة درامية تتلاءم مع جملة هذه الأحداث، وجعلت من حوارات المسرحية المتعلقة بالحرب بصيغة المضارع، باعتبار أن الأحداث لازالت تجري إلى حد الساعة، كما شددت على الممثلين بوجوب إتقان اللغة الإنجليزية باللكنة الألمانية والفرنسية"².

ودعت الممثلين لاستظهار مشاعرهم وأفكارهم وما في الذاكرة من حكايات خفية.. فجمعت بذلك انطباعات متعددة وتجارب مختلفة وأساليب تعبير متنوعة، ونسقت بينها بحيث شيدت هذا البناء المسرحي الملون بمختلف الألوان والمؤثرات.

وفي المسرحية لحظات مؤثرة جدا، منها لحظة وداع الجندي المصاب حيث سيترك جسده على التل.. في أغنية حزينة باللغة الفرنسية تعميقا للإغراب.. أو لحظة تواصي الجند واتفاقهم ألا يتحدثوا لأحبائهم، عما واجهوه من أخطار حتى لا يزعجونهم، وإنما عليهم أن يحكوا لهم عن

¹ -نظر: أفريد فرج، الحرب العظمى في مسرحية، جريدة الأهرام، 2002. ع. 42286

² - أحمد سلمان عطية، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية. مج. 4. ع. 2. ص 367.

المقاهي في باريس.. فإذا سألتهم النساء لماذا لم يفوزوا بالنياشين يقولون أنهم لم يروا جبهة القتال.. فتغني النساء أغنية الختام المرحمة ما أحلى هذه الحرب¹.

تأثت الصورة البصرية في مسرحية (ما أحلى الحرب) بشاشة في عمق المسرح تظهر عليها وثائق وأرقام وأسماء معارك وأعداد الضحايا اللذين كان عددهم عشرة ملايين عسكري، فضلاً عن واحد وعشرين مليون جريح وسبعة ملايين مفقود. رافق ما عُرض على الشاشة موسيقى حية صاحبت ما يجري من تمثيل على الخشبة، حكايات وأغاني قديمة عن الحرب ورقصات، كل ذلك في سياق مثير وفكاهي ومؤثر²، إضافة إلى الحوار الذي كان يتجه مباشرة لمخاطبة الجمهور. فلم يعد الممثل يتقمص الشخصيات والأدوار من أجل إيهام المتلقي وإقناعه، إنما أصبح واحداً من الجمهور يصور الشخصية ويحكي عنها ويعلق عليها كما يحدث تماماً في المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت.

1-2 المخرجة المسرحية جوديث مالينا: (1926-2015)

ممثلة انجليزية ولدت في 4 جانفي 1926 بألمانيا شاركت مع زوجها (جوليان بيك) في تأسيس "المسرح الحي" The Living Theatre، عام 1947، وذلك وكانوا أول من انشأ ما يسمى اليوم بحركة المسرح خارج خارج برودواي، OFFOFFBeoadway) وكانت فرقتهم رائدة المسرح التجريبي في العالم، وهو المسرح الذي ازدهر في الستينات وكان رائداً للمسرح السياسي وقد بدأت فرقة المسرح الحي في أول الأمر بتقديم مسرحيات الشاعر الاسباني جارسيا لوركا (1898-1936) والكاتب الايطالي لويجي بيراندللو (1867-1936) والفرنسي جان كوكتو (1889-1963) والألماني برتولد بريخت (1898-1956).. في صورة مسرحية ضد الواقعية، وحققت نجاحاً في الستينات في مرآب للسيارات بنيويورك حولته إلى مسرح، ثم نقلت المسرح إلى المصنع والشارع، وعمدت الفرقة إلى التأليف الجماعي والتجريب في أسلوب الأداء والصورة المسرحية والموضوع السياسي³.

¹ - ألفريد فرج. الحرب العظمى في مسرحية. جريدة الأهرام. سنة 2002. ع. 42286.

² - ينظر: أحمد سلمان عطية. جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية. مج 4. ع 2. ص 368.

³ - موقع السينما كوم <https://www.elcinema.com/person/2056124>

في أميركا كانت (فرقة المسرح الحي) بقيادة (جوديث مالينا) و(جوليان بيك) هي الطليعة في حركة الابتكارات المعاصرة مدفوعة بالثورة ضد النزعة التجارية في العمل المسرحي وضد السلطة البيروقراطية في مجتمع غني، وألهمت تلك الفرقة مجموعات أخرى في أميركا و أوروبا لتبحث عن كل ما هو متجدد فظهرت مجموعة (المسرح المفتوح) بقيادة (جوزيف شايفن) عام 1963 ومجموعة (المسرح البيتي) بقيادة (ريشارد ستشتر) وفي انكلترا ظهرت مجموعة (المسرح من اجل التعليم) عام 1965 ومجموعة (العرض للشعب) ومجموعة (بيت سيموتسون) 1968، وفي فرنسا برزت (فرقة مسرح الشمس) بقيادة (ايريان مينوشكين) عام 1964 وفي هولندا ظهرت (تباتر تيرزدي) عام 1965.

وللمتلقي في مسرح الحي دور فعال وأكثر مشاركة " فمشهد الموت الجماعي الأخير وتلوي الممثلين ألما تحت أقدام الجمهور كأنما انتابتهم جميعا وباء الطاعون يحدث تأثيرا غريبا في الجمهور ... إن أفراد الجمهور - في هذا المشهد - يهبون واقفين من مقاعدهم وتتألم حالة من الهستيريا فيضحكون ويصرخون ويلمسون أجساد الممثلين الذين يتمرغون أمامهم على الأرض .. وفي بعض الأحيان يضربونهم كأنما يجدون فيهم صدى لكل العذاب الذي ييكتونه في أنفسهم ولا تمكنهم نثرية الحياة اليومية من التعبير عنه .."¹

" وفي بعض الحفلات يرتقي بعض المتفرجين على الأرض ويموتون مع الممثلين فيحملهم الأشباح إلى خشبة المسرح كعلامة على التوحيد بين ما يقدم على المسرح وبين الجمهور ذاته أو الحالة الحضارية التي يعيشها الجمهور"². ويشترك المتلقون في هكذا نوع من المشاهد بأعداد كبيرة، ففي " العرض الذي قدم في بروكسل ببلجيكا شارك خمسون فردا من أفراد الجمهور في هذا المشهد، وفي تريستا منع البوليس العرض بعد الليلة الأولى نظرا لحالة الهستيريا التي أصيب بها الجمهور في الليلة الأولى بناء على تقرير من رجال المطافئ يحذرون فيه من خطر اشتعال النار في مسرح فيينا القديم الأنيق المسمى آن درفاين، وذلك بعد أن قام عشرون طالبا نمساويا بالصعود إلى المسرح حاملين مشاعل من الورق ليشاركوا في مشهد الموت الجماعي"³.

¹ - سرحان سمير. تجارب جديدة في الفن المسرحي. هلا للنشر والتوزيع. الجيزة. 2006 ط1. ص 154-153.

² - سرحان سمير. تجارب جديدة في الفن المسرحي. ص 154.

³ - سرحان سمير. المرجع نفسه. ص 154.

1-3 المخرجة أريان منوشكين:

ظهرت «فرقة الشمس»، عام 1970، وعثرت على المكان الذي استقر فيه المسرح وما زال يقدم فيه عروضه حتى اليوم، ويعرف باسم (الكارتوشرى)، وهو يقع في (غابة فينسان) بالقرب من باريس. وكان هذا المكان في الأصل ثكنة عسكرية هجرها الجيش الفرنسي، وعندما علمت أريان منوشكين بذلك قصدت هذه الثكنة المهجورة وقررت الاستقرار فيها مع الفرقة، ثم توجهت بعدها إلى بلدية باريس حيث حصلت على إذن بإجراء تمرينات الفرقة في الثكنة التي جرى إعدادها وتجهيزها حتى تتلاءم مع هدفها الجديد. وبعد شهر، تمكنت الفرقة من تقديم عرضها الأول عند نهاية عام 1970، وكان بعنوان " 1789 " وهو عمل مستوحى من الثورة الفرنسية، واستمر عرض هذا العمل الأول لمدة ستة أشهر¹.

يتبنى مسرح الشمس فكرة مبدأ المشاركة الجماعية في الإنتاج والعمل كجمعية تعاونية قائمة على المساواة بين مختلف أعضاء الفرقة. و يتميز بانفتاحه على التقاليد الفنية في العالم أجمع، ومنها التقاليد المسرحية في الصين واليابان والهند، وهو يضم ممثلين من مختلف الجنسيات والثقافات (أكثر من ثلاثين جنسية) يمدّون الفرقة بتجارهم وخبراتهم، ويعتمدون على التدريبات اليومية الارتجالية تحت إشراف المخرجة أريان منوشكين، التي تعتبر أنّ مسرحها نشأ وترعرع في الأجواء الثقافية التي تلت الحرب العالمية الثانية، وكانت متفائلة وعكست التطلع إلى مجتمع أكثر ثقافة وعدلاً وأخوة.

2- نماذج لمخرجات مسرحيات عربيات:

إن محاولة تعداد النساء المخرجات في الأقطار العربية ليعد عملية صعبة وذلك راجع إلى عدددهن القليل مقارنة بالمساهمة الذكورية في هذا المجال، ولفهم هذا الانحسار لابد للدارس أن يعود إلى المفاهيم المرتبطة بالعملية الإخراجية، والتي يمكن أن نختصرها في " أنها إعادة صياغة جمالية نص مكتوب من خلال استخدام عناصر الإنتاج المسرحية الكاملة بحيث يكون المخرج هو صاحب السيادة المطلقة على عناصر العملية الإبداعية كافة"²، مما سلف نستنتج أن مهنة

¹ - ينظر: أوراس زياوي .مسرح الشمس.رائد الحركة الطليعية الفرنسية /<http://www.alhayat.com/article/640374>

² - مجد القصص. الندوة الثانية، المرأة في المسرح. الهيئة العربية للمسرح. ص79

الإخراج ليست بالهينة وتتطلب الجانب القيادي كعنصر هام في استكمال المخرج لمهمته، وهو ما افتقدته المرأة في المجتمع العربي طويلا وظل فكرا مسيطرا على الفهم الجمعي وحكرا على الرجل. هذا الأمر الذي اتحدت فيه مجموعة من العناصر وأنتجت وصار طيلة عقود مانعا لولوج المرأة عالم المسرح سواء ككاتبة أو ممثلة أو مخرجة ومن جملة تلك العناصر نجد:

- سلطة الثقافة الدينية

- سلطة الثقافة المجتمعية

- سلطة النظام الأبوي

- عدم نضج المرأة في مجال الكتابة والإخراج لقلّة النماذج التي يَتَقَدَّى بها أو ضعف التكوين.

إلا أنه ومع كل هاته المعوقات استطاعت المرأة أن تفرض نفسها وأن تعبر عن موهبتها وإبداعها ليس منافسة منها للطرف الذكوري، إنما لضرورتين أولاهما تتمثل في الحتمية وخاصة في ظل التطور الذي تشهده المجتمعات العربية وثانيهما في كون المرأة قادرة على ممارسة ما يمكن للرجل أن يمارسه من إبداع فني وأن تتفوق عليه أحيانا.

حقيقة أن ظهور المخرجة المسرحية العربية قد تأخر إلى ستينيات القرن العشرين، وبمرور الزمن وتوالي التجارب صارت أعدادها تتزايد نتيجة للتطور السياسي والثقافي والاجتماعي، ونذكر هنا على سبيل المثال بعضا من تلك التجارب الأولى للإخراج النسوي المسرحي العربي:

1-2 المخرجة المسرحية نضال الأشقر:

ممثلة ومخرجة لبنانية من مواليد 1943 لعبت دورا مهما في إثراء الحركة المسرحية بلبنان، أسست مع مجموعة من الفنانين ما أطلق عليه بـ "محترف بيروت للمسرح" وكونت مع فنانين عرب فرقة " الممثلون العرب: التي جالت عروضها مختلف البلدان العربية والأوربية¹. ساهمت كممثلة في مجموعة عديدة من الأعمال.

¹ - ينظر الموسوعة الحرة ويكيبيديا. ar.wikipedia.org

وقدمت للجمهور العربي ثلاثة أعمال هي (طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس سنة 1996 ومسرحية (ثلاث نسوان طوال)¹ لإدوارد البي سنة 1999 و مسرحية (منمنمات تاريخية) لسعد الله ونوس سنة 2000.

2-2 المخرجة لنا أبيض:

لبنانية الأصل ،كان من أكثر همومها تجسيد فكرة العدالة والسلطة وحق الإنسان العربي المضطهد، ولاسيما قضية المرأة، اعتمدت المخرجة الاتجاه التسجيلي في المسرح ومن بين أعمالها المعدة على خشبة المسرح، نجد نص (منمنمات جزائرية) والنص الروائي (صمتهم يجيز الجريمة) لأحلام مستغانمي و نص (الخوف من الذات) للكاتب عقل العويط²

2-3 المخرجة زهيرة بن عمار :

مؤلفة ومخرجة وممثلة تونسية، ساهمت في ازدهار الحركة المسرحية بتونس في الثمانينيات مع مجموعة المسرح المثلث، كما عملت مع كبار المخرجين التونسيين وشاركت في دورات تكوينية لصالح طلبة الفنون المسرحية من بين أعمالها مونودرام (سنديانة) عام 2000 ذات الموضوع المقتبس عن قصة حقيقة وقعت في إحدى المدارس التونسية، ومسرحيات أخرى منها (عشاق المقهى المأجور) و(كاليغولا) و(تركتك أيضا) و(إمرأة) و (فاميليا)

¹ - في مسرحية (ثلاث نساء طوال) ركزت المخرجة على علاقة المرأة مع جسدها، تحكي قصة المسرحية عن امرأة في الثانية والتسعين من عمرها، شخصية معقدة ومستبدة بالإضافة إلى شخصيتين نسائيتين، إحداهن تبلغ السادسة والعشرين عما والثانية اثنتان وخمسون عاما. عند موت المرأة العجوز في الفصل الأول، تظهر من جديد على صورة الفتاة ذات السادسة والعشرين ثم المرأة ذات الاثنتين والخمسين، مركزة في ذلك على فكرة الجسد وذكرايتها المشبعة بالقمع الذي عاشته وخوفها من تلوث سمعتها. ينظر: أحمد سلطان عطية.جماليات المنظر في عروض المخرجة المسرحية العراقية.ص 372.

² -ينظر: أحمد سلطان عطية.جماليات المنظر في عروض المخرجة المسرحية العراقية.ص 374.

3- نماذج إخراجية نسائية في الجزائر:

لا تختلف الجزائر كثيرا عن باقي الدول العربية في ندرة المشاركة النسائية في الإخراج للمسرح وتأخرها حتى ثمانينيات القرن العشرين في حين أن نشأة المسرح الجزائري تمتد به إلى مطلع القرن. ومع هذا يمكن تسجيل الكثير من التجارب الإبداعية التي حققت نقلة نوعية في العمل الإخراجي ذي اللمسة الأنثوية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أسماء شاركت في الساحة الفنية أمثال المخرجة نبيلة محمدي وفوزية آيت الحاج وحميدة آيت الحاج وفاطمة بلحاج وليندة سلام وصونيا وتونس آيت علي.

إذ تقلدت المخرجة فوزية آيت الحاج منصب مديرة المسرح الجهوي كاتب ياسين بولاية تيزي وزو، كما قدمت للمسرح الجزائري العديد من الأعمال وكانت من بين الرائدات الأوائل للحركة النسائية المساهمة في الإنتاج المسرحي، من بين إعداداتها مسرحية (دعاء الحمام) للكاتبة الروائية زهور ونيسي والذي كان من تقديم فرقة كاتب ياسين، وتحمل المسرحية التي عرضت باللغة الفصحى رسالة إلى المرأة الجزائرية تدعوها فيها إلى رفع التحدي وإثبات وجودها في المجتمع الجزائري¹، ومسرحية (بنس إز بنس) عن نص لعمر فطموش، والتي تدور قصتها عن عائلتين تربطهما صداقة قديمة إلا أنهما تضطران للعيش في بناية واحدة مع تباين واختلاف كبير في نمط التفكير وأسلوب العيش، مما يولد أزمة بينهما². ومن بين أعمالها (العشيق وعويشة والحراز) ومسرحية (الجزائر نار ونور) واقتبست كذلك المخرجة فوزية آيت الحاج مسرحية (التاجر المتحول) عن الكاتب الأمريكي آرثر ميلر سنة 1988 وقدمت الأوبرا الغنائية (رحلة حب) التي عرضت في مهرجان المسرح العربي في دورته التاسعة. كما كرمت المخرجة القديرة في كثير من المحافل الفنية تقديرا لعطاءها وإبداعها.

أما المخرجة والكاتبة مسرحية حميدة آيت الحاج والتي ولدت عام 1954. فإنها زاولت دراستها المسرحية بفرنسا وتخرجت من المعهد العالي للسينما والمسرح في كيبف 1986. عملت

¹ - جمال عميروش. دعاء الحمام. صحيفة الفجر. ع 73007. الصادر يوم 01 جوان 2008.

² - كتيب صادر عن مديرية المسرح الجوي. تيزي وزو 2014-2017. ص...

في مجال السينما والمسرح، قدمت العديد من الأعمال المسرحية، أبرزها (أغنية الغابة) والتي تعد أول إخراج نسوي في الجزائر وكان ذلك سنة 1987 ومسرحية (يوميات مجنون) و(خنجر في الشمس) و(سوق النساء) و(نهر ملتو) و(بقرة اليتا) كما تقلدت منصب مديرة دار الثقافة في مدينة بجاية إلى جانب عملها كأستاذة للمسرح.

تشير سنة 1987 إلى تسجيل المسرح الجزائري خطوة جديدة في تاريخه، ممثلة في أول إخراج نسوي قامت به المخرجة "حميدة آيت الحاج "مسرحية بعنوان(أغنية الغابة) المقتبسة بتعاون مع " أحمد بوخلط " عن الكاتبة السوفياتية " ليسيا أوكرانيكا (Licia Ocraniça).

قدمت المسرحية يوم الأربعاء 04 فيفري 1987 وأدى أدوار شخصياتها كل من عز الدين ميجوبي ودليلة حليلو و سيساني و فريدة عمروش وفتيحة بربار وأمينة مجوبي وغيرهم¹.

تتناول المسرحية شخص (لوكاش) الذي تتم متابعته منذ سن المراهقة إلى الشيخوخة، تاركا مع مرور الزمن جانبا من شخصيته المتكونة من أحلام واهتمامات أساسية قصد العمل في الروتين والمبدئية حسب ما ترى المخرجة التي تضيف قائلة: " إن السبب الآخر الذي جعلني أهتم بهذه المسرحية ،يعود إلى ألفة الشخصيات الطبيعية المكتشفة التي يبدو أنها نابعة من فلكلورنا الوطني كما يمكن تصور إخراج (لحن الغابة) من خلال محورين :أولهما استعمال الجسم وليونته حسب صفته الدرامية و إخراج أحاسيس وانفعالات المحيط والشخصيات خاصة شخصية (مافكة) التي تعبر نوعا ما عن لونها الجزائرية"².

4- حجم المشاركة النسائية في الإخراج المسرحي في الجزائر:

وعموما فإن المشاركة النسائية في الإخراج للمسرح الجزائري ظلت قليلة ومرتبطة بمجموعة من الأسماء التي ساهمت في إثراء الساحة الفنية بتقديمهن لمجموعة من المسرحيات عبر العقود الثلاث المنصرمة. ويمكن تقسيم الفترات التي أمكن من خلال تقدير حجم المشاركة النسوية فب الإخراج المسرحي إلى فترتين ، الأولى من سبعينيات القرن بداية الألفية والثانية ففي ما بعد الألفية.

¹ - أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص120

² - أحمد بيوض. المرجع نفسه. ص 120 .

4-1- الفترة الأولى :

1- إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي بين 1972-2007¹:

الرقم	عنوان المسرحية	المؤلف أو المقتبس	المخرج	تاريخ العرض
01	الطمع يفسد الطبع	اقتباس الهاشمي نور الدين	الهاشمي نورالدين	1974
02	حسنا وحسان	محمد بن قطاف	سيد أحمد قومي	1975
03	هذا يجيب هذا	تأليف جماعي	عمار محسن	1976
04	ريح السمسمار	تأليف جماعي	عمار محسن	1977
05	اللي يفوت ما يموت	عصام محفوظ	عبد الحميد حيطاي وهلال عنتر	1977
06	بدر البدور	مقتبسة	اسكندر عبد الرحيم	1978
07	القانون والناس	اقتباس هلال عنتر	عبد الحليم حباطي	1978
08	ناس الحومة	تأليف جماعي	عبد الحميد حباطي	1980
09	الرفض	تأليف جماعي	ع.محسنو الحاج اسماعيل	1981
10	الحال مايدوم	تأليف فوج العمل الثقافي	عبد الحميد حباطي	1983
11	الصخرة	جمال دكار و عمار محسن	زرماني علاوة	1984
12	غسالة النوادر	عمار محسن	عمار محسن	1984
13	الكلمة	جمال دكار وعبد الحميد بوتوحة	الحاج اسماعيل	1974
14	دف القول والبندير	محمد الطيب دهيمي	محمد الطيب دهيمي	1986
15	فاوست والأميرة الصلحاء	الطيب دهيمي	الطيب دهيمي	1987

¹ - جدول المسرحيات مأخوذ عن: نور الدين عمرون. المسار المسرحي. ص 189 و 199 وأحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 217

16	عودة الحلاج	مقتبسة	فارس الماشطة	1987
17	الانتحار	فرقة الصخرة	عمار سيمود	1987
18	عيون الكلام	تأليف جماعي	عبد الله حملاوي	1987
19	حروف العلة	عمار محسن وبوبرية	عمار محسن وبوبرية	1987
20	المخدوع	فرد كمال الدين	فارس الماشطة	1989
21	ديوان العجب	بوجادي علاوة	محمد الطيب دهيني	1989
22	الدراويش	مصطفى الحلاج	فارس الماشطة	1989
23	عرس الذيب	مقتبسة	عمار محسن	1990
24	مجنون كلبة	محمد الطيب دهيمي	م. الطيب دهيمي	1990
25	الأغنية الأخيرة	مقتبسة	حسن وبوبرية	1993
26	خط الرمل	عمار محسن .مقتبسة	-	1994
27	نواح لجراح	الطيب دهيمي	الطيب دهيمي	1994
28	اسمع يا عبد السميع	عبد الكيم برشيد	-	1995
29	بحر العصيان	الطيب دهيمي	الطيب دهيمي	1993
30	خباط كراعو	حكيم دكار	حكيم دكار	1998
31	الباركينغ	حسن وبوبرية	حكيم بودشيش	2001
32	الحوات والقصر	مقتبسة	-	2007
33	محاكمة جحا	شريف الأدرع	حسن وبوبرية	2007

2- المسرحيات التي قدمها المسرح الجهوي عناية ما بين 1972- 2007¹:

الرقم	عنوان المسرحية	مؤلفها أو مقتبسها	مخرجها	سنة العرض
01	الطمع يفسد الطبع	مقتبسة	الهاشمي نورالدين	1973
02	حسناء وحسان	محمد بن قطاف	سيد أحمد قومي	1975
03	بوعلام زيد القدام	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1975
04	في انتظار المهدي	اقتباس احمد اقومي	-	1976
05	يوم الجمعة خردوا الريام	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1977
06	المحقور	اقتباس سليمان بن عيسى	ع-المالك بوقرموح	1978
07	على كرشو يخلي عرشو	جمال مريم ومحسن عمار	جمال مريم	1980
08	الفيضان	اقتبسها جمال حمودة	جمال حمودة	1981
09	التواصل	محمد حلمي	ج.مريرو العيد قابوش	1982
10	أنتيك يا الولاد	تأليف جماعي	حمود حفيظي	1983
11	اللي دارها بيديه	كربوز محمد	م. العيد قابوش	1983
12	ضحكة مسجونة	العيد قابوش	العيد قابوش	1983
13	الزنيقة	بوجادي علاوة	جمال مريم	1984
14	العهد	أحمد خودي	أحمد خودي	1984
15	بودريالة	بوجادي علاوة	أحمد خودي	1984

¹ - ينظر: نورالدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري. ص181.

16	ضييق الخاطر	جمال حمودة	أحمد خودي	1985
17	اللي يزرع الرياح	جمال حمودة	جمال حمودة	1986
18	الطاووس	عبد الحميد قوري	جمال حمودة	1986
19	المغرور	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1987
20	قهوة واللاتاي	جمال بن حمودة	جمال بن حمودة	1987
21	لوشام	الطيب دهيمي	الطيب دهيمي	1989
22	الهرية	الحميد قوري و جابوري رشيد	بلونيس وتوفيق	1990
23	الدعوة	جمال حمودة	جمال حمودة	1992
24	دروب الغيوان	مقتبسة	أسعد العيدان	1990
25	علي بابا	مقتبسة	بوبكر مخوخ	1993
26	ابولو كسكس	عبد الحميد قوري	عبد الحميد قوري	1993
27	خباط كراعو	حكيم دكار	حكيم دكار	1997
28	مبروكة	أحمد رزاق	احمد رزاق	1999
29	الطائر العجيب		محمد العيد قابوش	1999
30	سوق 2000	توفيق ميميش	محمد العيد قابوش	1999
31	مونودراما	خلايفية نورة	كمال كريوز	1999
32	الزعيم (مونولوج)	عن رواية البطل	نبيلة محمدي	2000
33	لسعات البسمات	شوقي بوزيد	محمد العيد قابوش	2001

3- المسرحيات التي قدمها مسرح وهران الجهوي ما بين 1972-2007:¹

الرقم	عنوان المسرحية	المؤلف أو المقتبس	المخرج	سنة العرض
01	المائدة	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1972
02	المنتوج	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1973
03	الحساب تلف	حجوطي بوعلام	سلال عبد الكريم وفتححي عصمان	1974
04	الرهان	عباس لخضر	العبد قابوش	1974
5	النحلة	تأليف جماعي	إخراج جماعي	1975
06	حمام ربي	بن محمد وعلولة	عبدالقادر علولة	1975
07	حوت ياكل حوت	علولة وبن محمد	عبد القادر علولة	1975
08	القراب والصالحين	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	1976
09	ديوان الملاح	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	1977
10	البئر المسموم	محمد آدار	عباس لخضر	1979
11	حب الملوك	عبدالقادر جمعي	محمد خلادي	1979
12	ميمون الزاوالي	عباس لخضر ومحمد آدار	إخراج مشترك	1979
13	الحمامات	مقتبسة	زياني شريف عباد	1980
14	نادر ودمار	ك.ابراهيم ومحمد آدار	-	1980
15	القول	عبد القادر علولة	عبدالقادر علولة	1982

¹ - ينظر: نور الدين عمرون، المرجع السابق، ص189.

16	الأجواد	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1985
17	ماقبل المسرح	ولد عبد الرحمن كاكبي	ولد عبد الرحمن كاكبي	1986
18	أقسام بلقاسم	محمد بشير ومحمد آدار	سلال عبد الكريم	1987
19	البيادق	موفق الجيلالي	محمد آدار	1989
20	كنز لويز	عبد القادر علولة	موفق الجيلالي	1989
21	الثام	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1989
22	الجنرال	مقتبسة	محمد آدار والطيب رمضان	1991
23	الصرخة	محمد شواط	محمد شواط	1993
24	أرلوكان خادم السيدين	مقتبسة	عبد القادر علولة	1993
25	معروض للهوا	محمد بختي	محمد بختي	1994
26	صياد الملح	بوزيان بن عاشور	جمال بن صابر	1995
27	صرخة النساء	مقتبسة	محمد آدار والطيب رمضان	1998
28	باب العسة	بوزيان بن عاشور	-	1998
29	معيشة الكلاب	بوزيان بن عاشور	بوزيان بن عاشور	2000
30	الكارثة	بصول نورالدين	بصول نورالدين	2002
31	حمى الكوردوني	عز الدين ميهوي	محمد آدار	2002

ما يمكن معاينته من خلال ما جاء في الجداول التي حدد أهم المسرحيات التي رعتها وأنتجتها المسارح الجهوية طيلة فترة مهمة من الزمن ، لم نسجل إلا مشاركة نسوية واحدة في الإخراج والمتمثلة في تجربة نبيلة محمدي في مسرحية الزعيم التي هي عبارة عن مونولوج مقتبس عن رواية البطل. هذا لا يعني عدم وجود تجارب ومحاولات نسوية في إعداد العروض المسرحية ،إنما هو إشارة لعدم تبني المسارح الجهوية فكرة التعامل مع العنصر النسوي على مستوى الإخراج. بل الإبقاء عليه على مستوى التمثيل أو الماكياج أو الخياطة أو ما يطلق عليه بالعناصر السينوغرافية.

-4-2 الفترة الثانية:

المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني بين سنة 2000 إلى 2012:

والجدول الآتي يبين العروض المنتجة لمؤسسة المسرح الوطني الجزائري وباعتباره أقدم وأكبر مؤسسة ثقافية مسرحية في الجزائر- وذلك من الفترة الممتدة بين سنتي 2000 و2012 يبين الحجم المعتبر للمشاركة النسوية في الانتاج المسرحي الجزائري مقارنة بنظيره الذكوري ولا يعني هذا عدم جديتها أو جودتها بل المقارنة متعلقة من حيث الحجم ليس إلا:

عنوان المسرحية	مؤلف النص	الإخراج	الأصل	سنة أول عرض
الجنة المحاصرة	كاتب ياسين ترجمة مالك أبيض عيسى	إدريس شقروني	جزائري	2000
بدون تعليق	خالد بوعلي	معيوف عمر	جزائري	2000
سليمان اللوك	محي الدين باشطارزي	قردة عبدالعزيز	مقتبس عن نص لموليير	2001
الدرس	أحمد حمومي	أحمد خودي	مقتبس عن نص ليوجسن يونسكو	2001

2003	مقتبس عن رواية لكاتب ياسين	زياني شريف عياد	محمد قاسم	نجمة
2003	جزائري	أحمد بن قطاف	أحمد بن قطاف	التمرين
2003	جزائري	سمية بن عبد ربو	سمية بن عبد ربو	سفينة الألمان
2004	مقتبس عن نص لراي براد بييري	حميد رماس	أحمد بن قطاف	البدلة البيضاء
2004	مقتبس عن نص فلادين دازر تلاف	الحبيب بوخليفة	الحبيب بوخليفة	الزائر
2004	مقتبس عن نص نيكولاي ديرمان	مالك عقون	مالك عقون	المنتحر
2004	مقتبس عن نص فريدريش ديرمان	محمد شرشال	محمد شرشال	علماء الطبيعة
2004	مقتبس عن نص عبدالله بن المقفع	أحمد بن عيسى	حسن نذير	وصية دمنة
2004	مقتبس	محمد شرشال	محمد شرشال	الأمير الصغير
2004	جزائري	صونيا	أحمد بن قطاف	فاطمة
2005	مقتبس	عيسى جكاطي	عيسى جكاطي	ديك المزابل
2005	جزائري	دليلة أوكيل	دليلة أوكيل	اليد الملعونة
2005	جزائري	فوزية آيت الحاج	عبد الحليم رايس	أبناء القصة
2006	مقتبس	بلقاسم بن عمار	محمد فراح	زوجة الحراز
2006	أجنبي مترجم	أحمد خلودي	ابسن	بيت الدمية

الحكواتي الأخير	عبد الكريم برشيد	المنجي بن ابراهيم	عربي	2007
المغارة المتفجرة	حيدر بن حسين	أحمد بن عيسى	اقتباس عن رواية يمينية مشاركة	2007
لغة الأمهات	محمد قاسم	صونيا	مقتبس	2007
البوقالة	فوزية لارادي	قارح أحمد سيد أحمد	جزائري	2007
بيت برناندا ألبا	غارسيا لوركا	أحمد خودي	أجنبي مترجم	2007
أبليوس	أحمد حمدي	شوقي بوزيدي	جزائري	2007
بوفرطوط والعسل	إدريس شقروني	إدريس شقروني	مقتبس	2007
موقف إجباري	احمد بن قطاف	عز الدين عبار	جزائري	2007
فاطمة (بالأمازيغية)	احمد بن قطاف	حميدة آيت الحاج	جزائري	2007
شخص وأحداث	قاسم محمد	قاسم محمد	جزائري	2007
السطح والنجوم والحروف ساهرة	فوزية آبت الحاج	سيد أحمد قارة أحسن	جزائري	2007
مدومات المنشود بين المفقود والموجود	قاسم محمد	قاسم محمد	جزائري	2007
إنسواهيروسترات	غرغوري غورين	حيدر بن حسين	أجنبي مترجم	2008
المفترسون	مراد بوريون	أحمد بن عيسى	جزائري	2008
الغوتية	حسين طالت	عباس محمد إسلام	جزائري	2008

2008	جزائري	إيفان موروف	أحمد بن قطاف	موقف إجباري (بالفرنسية)
2008	مقتبس	بلقاسم بن عمار	بلقاسم بن عمار	الرجل العاري
2009	عربي	فاضل عباس	مأمون الحمداوي	مسرى
2009	عربي	عباس محمد إسلام	ممدوح عدوان	لو كنت فلسطينيا
2009	مقتبس	حيدر بن حسين	حيدر بن حسين	الأستاذ كليونوف
2009	أجنبي مترجم	أحمد خودي	دانيال بوكمان	بطون فارغة و بطون مملوءة
2009	مقتبس عن نص تشيكوف	آمال دباغ	حيدر بن حسين	كلام
2009	جزائري	سعاد سبكي	يزيد صحراوي	المعلم الفاضل
2009	جزائري	عمر فطموش	أحمد بن قطاف	فاطمة بالأمازيغية
2009	جزائري	شوقي بوزيد	محمد بن قطاف	كيشوت الرجل الذي لا ذنب له
2009	جزائري	دليلة مفتاحي	إبراهيم بن عمر	شهرزاد لالة النساء
2010	مقتبس	قارة أحسن سيد أحمد	شكسبير	بنات لير
2010	مقتبس	جمال قرمي	نبيل عسلي	نزهة في غضب
2010	مترجم	أحمد العقون	سمير سطوف	فوضى
2010	مقتبس	بلقاسم عمار محمد	بلقاسم عمار محمد	البطل

2011	جزائري	حمى ملياني	حمى ملياني	حلم الأب
2011	مقتبس عن نص عربي لطاهر عطية	سعاد سبكي	يزيد صحراوي	رقص مع النجوم
2011	مسرح عن رواية الطاهر وطار	صونيا	احمد بن قطاف	الشهداء يعودون هذا الأسبوع
2011	عربي	هشام شكيب	ممدوح عدوان	أكلة لحوم البشر
2011	جزائري	أحمد خودي	أحمد خودي	أم وين يتراجعون ربي
2011	مترجم عن نص جميل تيمور	أحمد خودي	حمداوي مأمون	آسيا إفريقيا
2011	مقتبس	أحمد خودي	مهند أويحي	في انتظار غودو
2012	مقتبس	عبد الكريم سرير	ياسين زايدي	الفسطان الأبيض
2012	جزائري	إبراهيم شوقي	احمد بن قطاف اقتباس ابراهيم شوقي	دار الفرجة
2012	مسرح عن رواية أنثى السراب	صونيا	مراد سنوسي	امرأة من ورق
2012	جزائري	حيدر بن حسين	سعيد حمودي	أصفار النار الباردة

أنتجت مؤسسة المسرح الوطني في الفترة الممتدة بين سنة 2000 وسنة 2012 اثنان وستون مسرحية تنوعت مصادر نصوصها بين الجزائري الأصلي والنصوص العربية والأجنبية والنصوص المقتبسة عن روايات ومسرحيات ، كما تتباين أسماء الكتاب والمخرجين المسرحيين في الإنتاج لتشكل في الأخير تنوعا و ثراء في العاملين في مجال المسرح .

من خلال الجدول السالف يظهر جليا حجم المشاركة النسائية بمقابل الإنتاج الذكوري للفترة المنتقاة من عمر إنتاج المسرح الوطني، نجد أن ما قدمته المخرجات المسرحيات لا يمثل إلا اثنا عشر عملا من مجموع اثنان وستون عملا وهو ما يمثل نسبة 19% وهي نسبة جد معتبرة وتعكس قفزة نوعية في المساهمة النسائية في ميدان الإخراج المسرحي والتي لم تكن الجزائر لتعرفها في فترات سابقة.

عنوان المسرحية	مؤلف النص	الإخراج	الأصل	سنة أول عرض
سفينة الألمان	سمية بن عبد ريو	سمية بن عبد ريو	جزائري	2003
فاطمة	أحمد بن قطاف	صونيا	جزائري	2004
اليد الملعونة	دليلة أوكيل	دليلة أوكيل	جزائري	2005
أبناء القصب	عبد الحليم رايس	فوزية آيت الحاج	جزائري	2005
لغة الأمهات	محمد قاسم	صونيا	مقتبس	2007
البوقلة	فوزية لارادي	قارح أحمد سيد أحمد	جزائري	2007
فاطمة (بالأمازيغية)	أحمد بن قطاف	حميدة آيت الحاج	جزائري	2007
السطح والنجوم والحروف ساهرة	فوزية لارادي	سيد أحمد قارة أحسن	جزائري	2007
كلام	حيدر بن حسين	آمال دباغ	مقتبس عن نص تشيكوف	2009
المعلم الفاضل	يزيد صحراوي	سعاد سبكي	جزائري	2009
شهرزاد لالة النساء	إبراهيم بن عمر	دليلة مفتاحي	جزائري	2009
رقص مع النجوم	يزيد صحراوي	سعاد سبكي	مقتبس عن نص عربي لطاهر عطية	2011
الشهداء يعودون هذا	أحمد بن قطاف	صونيا	مسرح عن رواية الطاهر وطار	2011

الأُسبوع				
امرأة من ورق	مراد سنوسي	صونيا	مسرح عن رواية أنثى السراب	2012

قدمت المخرجة صونيا مسرحية "فاطمة" و "لغة الأمهات" و "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وامرأة من ورق"، كم قدمت سمية بن عبدو مسرحية " سفينة الألمان" من تأليفها وإخراجها، وشاركت كذلك المخرجة سعاد سبكي بعملين في نفس الفترة وهما " المعلم الفاضل" و "رقص مع النجوم"، وشاركت كذلك دليلة مفتاحي بعملها " شهرزاد لالة النساء" وأعدت آمال دباغ مسرحية " كلام" لمؤلفها حيدر بن حسين. كما أعادت المخرجة حميدة آيت الحاج إعادة انتاج مسرحية "فاطمة" لمحمد بن قطاف وإعدادها باللغة الأمازيغية، وقدمت فوزية آيت الحاج مسرحية " أبناء القصة" للكاتب عبد الحميد رايس. كما يمكن هنا ذكر بعض لتجارب الإبداعية الأخرى والتي قدمت عروضاً مسرحية شاركت في كثير من التظاهرات الفنية ومن بينها ما قدمته الفنانة فضيلة عسوس التي بدأت مشوارها الفني كممثلة ثم كمخرجة مسرحية.

وقدمت فضيلة عسوس مسرحية "دموع القمر" التي ألقت لوحاتها انطلاقاً من مجموع نصوص كاتب ياسين الشعرية. 45 دقيقة كان زمن العرض، اختصرت فيه المخرجة حياة ياسين الفكرية والنضالية بكثير من التحفظ في ما يخص البعد النضالي للرجل المبدع. وترجع المخرجة وقوع اختيارها على كتاب كاتب ياسين الخاص بنصوصه الشعرية غير المنشورة، كان صدفة محضة، ولم يكن عن سبق إصرار منها، لتكوين لوحات مسرحية، يؤديها طلبة جامعة سيدي بلعباس، الذين يقفون لأول مرة على ركح محترف، وأمام لجنة تحكيم ضمن فعاليات مهرجان الإنتاج المسرحي النسوي (25-31 جانفي 2012). المستوى المبتدئ للممثلين، ظهر جلياً في أدائهم للأدوار خاصة في طريقة إلقاءهم للنص، حيث ظهر جلياً تركيزهم على ترديد النص، وابتعادهم عن جوهره وروحه¹.

¹ -الموقع الإلكتروني الجزائر نيوز 34398.com/djazairnews

المبحث الثاني: قراءة في بعض التجارب الإخراجية النسائية الجزائرية

1- تجربة المخرجة صونيا: (امرأة من ورق من الرواية إلى الخشبة)

ولدت أيقونة المسرح الجزائري الممثلة والمخرجة صونيا أو سكينه مكيو عام 1953 في الملية بولاية جيجل، دخلت ميدان التمثيل مبكرا وتخرجت من معهد الفنون الدرامية برج الكيفان سنة 1973 رفقة زميلات لها ، في حين كان المسرح الجزائري يفتقر وبشدة إلى العنصر النسوي المؤهل.

سجلت الفقيدة صونيا حضورا مميزا في الذاكرة الثقافية والفنية الجزائرية ،من خلال تألقها في أعمال فنية لازالت مطبوعة في ذهن المتلقي الجزائري، مثل "قالوا العرب قالوا" و "بابور غرق" و "العيطة" ومونودرام "فاطمة، بل إن غناء صونيا في "قالوا العرب" وهي تضرب بالدف لازل عالقا بالأذهان.

استقرت صونيا بعد تخرجها في عناية لمدة تقارب الثلاث سنوات ثم التحقت بالمسرح الوطني بالجزائر أين عملت ممثلة على مدار أحد عشر سنة، تقمصت خلالها الكثير من الأدوار وعملت رفقة كوكبة فنية أمثال (محمد بن قطاف) و (زباني الشريف عياد) و (عز الدين مجوبي) و (عبد القادر علولة). ثم كونت المخرجة فرقتها الخاصة ثم ارتحلت إلى خارج الوطن أثناء العشرية السوداء لتعود أدراجها وتقيم بالجزائر.

في الفترة الممتدة ما بين سنتي 1997 و 1998 قدمت صونيا رفقة المخرج مصطفى عياد مسرحية "حضرية والحواس" فكان لها الحضور القوي على مستوى التمثيل والإخراج ،لتساهم فيما بعد بإدارة خشبة المسرح وإخراج مجموعة من الأعمال المسرحية ومن بينها :

- حضرية والحواس إخراج ثنائي، تعرضت المسرحية لموضوع الإرهاب وممارساته المشينة في حق الجزائريين والجزائريات.

- ليل الطلاق

- حتى لثم (مونولوج)

- المهرجون نالت المسرحية الجائزة الأولى لأحسن تمثيل نسائي في قرطاج سنة 2000

- بلا زعاف تناولت المسرحية موضوع قانون الأسرة والمتناقضات التي تعيشها المرأة.

- أسوار المدينة نص لتانديرك دورست
- راس الخيط نص من تأليف نجاة طيبوني
- ثورة بلحشر نص لمؤلفه سليم سوهالي، سلطت المسرحية الضوء على احتضان الوسط الفلاحي المقاومة والثورة إبان التواجد العثماني، والذي تأذى من الظلم والقهر والتضييق من خلال فرض الجبايات والضرائب التي أرهقت كاهله.
- امرأة من ورق النص مقتبس لمراد السنوسي عن رواية أنثى السراب لواسيني لعرج.
- قامت صونيا بعرضها على خشبة المسرح شهر سبتمبر 2012
- الجميلات من إخراج صونيا وتأليف نجاة طيبوني، عرض مسرحي مزج بين الشعر والموسيقى والرقص الكوريغرافي، النص المسرحي عبارة عن وقفة اعتراف وتكريم لروح النساء الجزائريات أمثال جميلة بوحيرد واللواتي وقفن إلى جانب الرجال في تقرير مصير الوطن. أدت أدواره مجموعة من الممثلات وهن لينده سلام، ليديا لعربي، رجاء هوارى، أمال مخلوف، و منى بن سلطان.

كما تقلدت المخرجة صونيا العديد من المناصب الإدارية، منها منصب مدير المعهد العالي للفنون ببرج الكيفان لمدة ثلاث سنوات، و مسؤولة عن الشؤون المسرحية برياض الفتح ثم مديرا للمسرح الجهوي بسكيكدة ثم مديرا كذلك للمسرح الجهوي بعنابة. وبعد صراع مع مرض عضال وافت المنية سيدة المسرح الجزائري يوم 13 ماي 2018 تاركة وراءها فراغا هائلا في الوسط الفني الجزائري.

1-1 البطاقة الفنية لمسرحية امرأة من ورق:

تم عرض مسرحية امرأة من ورق عبر ربوع الوطن في إطار جولة بدأت يوم 07 جوان 2012 أين تم عرضها بمسارح وطنية مثل المسرح الجهوي عبدالقادر رعلولة والمسرح الجهوي عزالدين محوي بعنابة والمسرح الوطني بالعاصمة، كما تم إعداد لها نسخة باللهجة الأمازيغية بالمسرح الجهوي مالك بوقرموح ببجاية. كما استطاعت أن تشارك في العروض الرسمية المنتقاة للدورة الثانية لهيئة المسرح العربي بالدوحة.¹

¹ - موقع جردة المسار العربي - www.elmassar-ar.com

مسرحية امرأة من ورق هي نص لمراد سنوسي أعده عن رواية أنثى السراب للروائي الجزائري الواسيني الأعرج قام بإخراجه المخرجة صونيا بمساعدة ليندة سلام، وأسند تمثيل أدوار شخصياته كل من الممثلة ليديا لعربي زوجة الكاتب يمينة والممثلة رجاء هوارى في دور مريم وليلى، إضافة إلى طاقم العمل الفني من السينوغراف يحيى بن عمار وصالح سامعي لعنصر الموسيقى في العمل المسرحي، عرضت المسرحية سنة 2012 بقاعة مصطفى كاتب بالمرح الوطني محي الدين باشطارزي، كما تقاسم إنتاج المسرحية كل من المسرح الوطني والمسرح الجهوي عزالدين مجوبي.

استطاعت المخرجة صونيا أن تمتع الجمهور بقرابة ساعة من العرض المسرحي المتواصل والشيق، ووجب الذكر أن أصل مسرحية امرأة من ورق لمراد السنوسي هي عمل مقتبس ومسرح لرواية أنثى السراب بواسيني الأعرج والتي وقعت أحداثها في خمسمائة واثنين وخمسين صفحة، جعلها مراد سنوسي نصا دراميا يقع في ثمانية وثلاثين صفحة مختزلا بذلك السرد والكم الهائل من التفاصيل إلى نص درامي متزنا ومحبوكا بطريقة فنية

ومن أجل معرفة الأثر الناجم عن القراءات الجديدة لمراد السنوسي والمخرجة صونيا. شئنا أن نعرض ملخصا عن كل نص، انطلاقا من النص الروائي الأصلي ثم النص الدرامي المسرح ثم النص المسرحي المتشكل من خلال العرض ووسائله لصونيا.

1-2 ملخص رواية أنثى السراب:

واسيني لعرج جامعي وروائي جزائري، يعد من أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، وترجمت أعماله إلى العديد من لغات العالم، ومن أهم أعماله: أصابع لوليتا و طوق الياسمين ومملكة الفراشة.

وأقل ما يمكن قوله عن رواية أنثى السراب هو سرد لكفاح المرأة التي سرقت منها هويتها وأحيلت إلى امرأة من ورق، هاته المرأة التي انتفضت على في النهاية وتمردت على واقعها، واتخذت قرارها في الخروج من وضع امرأة الظل إلى امرأة شجاعة.

وقعت الرواية في خمسمائة واثنين وخمسين صفحة وقسمت إلى ثلاث فصول: بهاء الظل، مشيئة القلب، وعطر الرماد و تحكي الرواية مأساة ليلي عازفة الكمان وحببية الأديب

سينو الذي رفض الزواج منها ذات يوم. اقترنت ليلي بعد ذلك بقريب لها يدعى رياض محاولة بذلك انتزاع حب سينو من قلبها ونسيانه لكنها تكتشف أنه يستحيل عليها ذلك وأن قلبها ينبض بذكره حتى بعد زواجها وإنجابها لثلاثة أطفال، ورغم زواج سينو كذلك .

تستمر علاقة الحب بين ليلي وسينو لما يزيد عن العشرين سنة و لا يجدان في ذلك ندما اتجاه زوجيهما، وينجبان ابنتهما ميلينا. كانت ليلي بطلة سينو في كل رواياته ، كان يكتب عنها وعن جنونه معها ، لكنه صنع لها قناعا سماه مريم حماية لها ولنفسه من انتقام المجتمع، فحبهما قد انتقل من مقدس إلى مدنس .

وهنا تبدأ مأساة ليلي حين تدرك أن الكيان الورقي قد سرق منها هويتها وكيانها، لقد سرقت منها وجهها وعطرها وصفاتها.

تقول ليلي: "هل يدري اللذين قرأوا روايات سينو أن وراء سحر اللغة الخاطف، تختبئ مأساة تتعلق بكل بساطة بانمحاء هوية كانت قائمة؟ هوية امرأة اسمها لا يثير أي شبهة سوى شبهة الحب المستحيل"¹ .

وتضيف قائلة: "اليوم عندما أعود إلى رسائله استرجع شيئا فشيئا وجهي الذي غاب وسط الضباب مبهم اسمه مريم، بل لم أعد أريده ولا أحبه"².

بعد دخول سينو إلى المستشفى على إثر نوبة قلبية، تعزم ليلي على كشف مريم الكيان الورقي من خلال نشر كل الرسائل التي تبادلتها مع سينو في العشرين سنة المنصرمة، فقررت أن تعلم جميع القراء بأن مريم التي أحبوها وتضامنوا معها ليست مجرد حبر على ورق وليست إلا ليلي. فتجمع كل تلك الرسائل في كتاب وقبل أن تخرج من بيتها يتراء لها طيف مريم في المرأة فتسرع ليلي إلى حمل مسدسها موجهة طلقات إلى المرأة، فيتهاوى الطيف أمامه وتحس أنها امرأة جديدة قد تحررت من حملها الثقيل، لكنها ليست النهاية.

تنتهي أحداث الرواية بخروج ليلي من منزلها بعد أن تطلق النار على المرأة معتقدة أنها بذلك قتلت مريم واستعادت نفسها، لكنها ما تلبث أن تتلقى صفعة لكيانها عندما تعلم أنها

¹ - لواسيني الأعرج: رواية أنثى السراب، سلسلة الستار للإبداع المسرحي، الفضاء الحر، دط، 2012، ص 76

² - المرجع نفسه، ص 77

مصابة بسرطان الرحم ، تعود مريم لتظهر من جديد فتخرج ليلى المسدس لكي تقتلها ولكن السخرية تكتب نهاية غير متوقعة، إذ تموت بعد أن يطلق عليه شرطي عيارات نارية ضانا منه أنها مجنونة ،فترديها قتيلة وهي مازالت فاقدة لهويتها غير قادرة على استعادتها. لقد سرقت مريم ملامح وجهها وكل ملابسها وعطورها وأخذت مكانها في الحياة ثم أخذت حياتها.

1-3 ملخص مسرحية امرأة من ورق النص لمراد السنوسي:

يعد مراد السنوسي أحد الأعلام البارزة في مجال الكتابة المسرحية والإعلامية في الجزائر، حيث تقلد عدة مهام، عمل في مجال الصحافة بإذاعة وهران ثم المحطة الجهوية للتلفزيون، ثم عين مديرا جهويا لإذاعة وهران سنة 1999 ليعين بعدها مديرا للمحطة الجهوية للتلفزيون بوهران، خلال ممارستها لهاته المهام لم يتوقف مراد السنوسي عن الكتابة للمسرح، فقدم عدة أعمال جابت الوطن وشاركت في تظاهرات دولية، كانت مسرحية "متزوج في عطلة" التي قدمها للجمهور الممثل سيمر بوعناني من بين أشهر أعماله، وقدم كذلك مسرحية "حجرة الصبر" المقتبسة عن مسرحية للكاتب طارق رحيمي. ومن بين أعماله المسرحية نجد: العربي بن مالك (1985) نغمة سحرية (1987) لعبة الزواج والحظ (1998) الباب الموسومة جزائر (2003) الأسد والحطابة (2004) بيبو في باريس (2004) سلطان للبيع وأشواك السلام (2007) ومسرحية الصدمة المقتبسة عن رواية الاعتداء لياسمينه خضرا. إلى جانب نصوص مسرحية موجهة لفئة الأطفال.

تنطلق أحداث نص امرأة من ورق من قصة يمينه زوجة الأستاذ، التي تروي معاناة زوجها مع السفر وكثرة الترحال، بعد أن كان أستاذ بجامعة وهران كلية الآداب واللغات والتي لم تفتح له أبوابه فغادرها متجها إلى جامعة دمشق ثم إلى باريس التي استقر به الحال بها، تسرد يمينه حجم المعاناة الجسمانية والنفسية في ظل سفرياته المتكررة بين جامعة الجزائر وجامعة السربون، وكيف كان يكتب نصوصه الأدبية. ثم تنتقل إلى ذاتها لتخبر عن محنتها مع مريم المرأة الورقية التي باتت بطلنة كل روايات وأعمال زوجها الأديب ، لم تستطع يمينه مقاومة غيرتها من مريم، ولم تتمكن من البت في حقيقتها أهي شخصية ورقية خيالية فعلا كما يؤكد لها زوجها دوما، أم هي امرأة حقيقية هام زوجها بها وجعلها لسان قلبه وقلمه. ويحترق قلبها غيرة حينما يصحو من غيبوبته ويكون اسم مريم هو أول ما ينطق به.

أثناء وجدودها في البيت يرن الجرس ،فتفتح لامرأة تعتقد في البداية أنها إحدى الطالبات اللواتي يشرف زوجها عليهن أو فقط جاءت لتطمئن على صحة الأستاذ.

الزوجة: أنت طالبة عند الأستاذ...ماجستير ولا دكتوراه.

المرأة: ماعندي حتى علاقة بالجامعة.

الزوجة: يمالا قارئة ..معجبة.

المرأة: على هذا اللي جيت. حبيتك تعرفي كل شي.

الزوجة :ماذابيك تفسري راني تعبأة.

المرأة: وأنا مانيش قادرة نزيد نحمل وحدي سر ثقيل كيما سر علاقتي بالأستاذ.

الزوجة: علاقتك بالأستاذ؟ واش من علاقة؟¹

لكن هاذة المرأة تفجر خبرا يزعزع ثبات يمينه وذلك حين تخبرها بأنها مريم نفسها التي يكتب عنها زوجها، تحاول يمينه عدم تصديق حديثها وتحاول أن تضحك مستخفة بحديثها، لكن ليلي تصر على ما قالت وتبين لها أنها كانت على علاقة بزوجها وأنهما كانا يلتقيان بوهراة والعاصمة وكثيرا ما كانا يسافران سووية إلى فرنسا. ترفض يمينه تصديق كل هذه الافتراءات، لكن جواز السفر والرقم السري لبطاقة الأستاذ وعلم ليلي بجميع تفاصيل حياتها والتي كان يحكيها زوجها يجعلها تتيقن مما تقول عشيقة زوجها ليلي.

ليلي شابة عرفها الأستاذ أيام الجامعة، التقى بها يوم العرض العام لمسرحة الأجواد لعبد القادر علولة ثم في جنازة الفنان اسياخم، اقترنت ليلي بزواج لا تحبه المهم أنه كان يسمح له بالرسم، ولكنها ارتبطت بالأستاذ بعلاقة حب غير شرعي لمدة تزيد عن الخمسة عشر سنة. خلالها كان الأستاذ يعبر عن سعادتها معها ويكتب كل ما يعيشه إلى جنبها، لكنها لم تعد لترضى باستمرار الأمر ولن تستطيع البقاء حبيسة الظل وتريد أن تنشر جميع مراسلاتها مع الأستاذ لتميط اللثام عن شخصها الحقيقي.

¹ -مراد السنوسي، نص مسرحية امرأة من ورق(اقتباس حر عن رواية أثنى السراب لواسيني الأعرج)، سلسلة الستار للإبداع المسرحي، الفضاء الحر، دط، 2012، ص 24.

تتهاوى يمينه وتتبدد صورة زوجها الوفي المحب، ويمر أمام عينيها شريط حياتها لتكتشف أن ما عاشته مجرد وهم، كثير من الكذب والخداع، لكنها تتذكر بيتها والفضيحة التي ستلحق به في حالة نشر ليلي لجميع الرسائل، فتحاول جاهدة منعها من ذلك إلا أن ليلي تأبى وتصر على أن يعلم جميع القراء حقيقة المرأة من ورق مريم، وتحاول التفاهم معها على حل وسط لكن ليلي تختفي كالسراب لتترك يمينه زوجة الأستاذ في حال نفسي قاس، بين الأمل واليأس، بين الواقع والحلم، بين الشك ووهم الحقيقة التي كانت تعيشها وبين طيب وجميل الذكريات مع زوجها.

1-4 ملخص عرض مسرحية امرأة من ورق للمخرجة صونيا:

يرفع الستار عن خشبة المسرح لتظهر في وسطه كومة من الأوراق المبعثرة وأخرى معلقة في السقف، ثم يسود الظلام مصاحبا إياه صوت طرق عنيف، تدخل مريم من خلف ستار أبيض شفاف وآخر بني، تجوب أطراف الخشبة. ثم يرفع الستار لتظهر زوجة الأستاذ وقد انهمكت في حرق أوراق الأستاذ وإبداعاته في جو حزين وكئيب.

يرن هاتفها المرمي بين كومة الأوراق، تلتقطه وترد عن المكالمات التي جاء فيها خير استفاق الزوج من غيبوبته، تنهي المكالمات وتنطلق في حوار تسرد فيه مدى محبة الناس للأستاذ وكذا كيف آل إلى المرض ثم دخوله في الغيبوبة، ثم لا تتمالك نفسها وتنفجر باكياً حين تذكر لحظة استيقاظه وسؤاله عن مريم. تستدرك بسرعة ما كانت تقوم به من بحث في كومة الأوراق، تبعثرها.. ترميها.. وكأنما تحاول التخلص منها. تسمع الزوجة رنين باب البيت وتظهر مريم من جديد. تدخل مريم وتفصح عن هويتها. فتثور الزوجة وينشب بينهما نزاع حاد تحاول فيه الزوجة عدم تصديق ما تسمع ورفض كل ادعاءات مريم، ثم يجلسان بالقرب من بعضهما لتسرد كل واحدة منهما حوادث تتعلق بالأستاذ في جو حزين يتبادلان الخطاب لكنه وكأنما يصدر من شخص واحد.

تقف الزوجة حائرة أمام جملة من التساؤلات، التي لن تجد لها إجابة، لأن الشخص الوحيد الذي يملك حق الفض في هاته الكارثة مريض ومقعد بالمشفى، وربما لن يمتلك حتى الجرأة في سرد الحقيقة أمام المرأتين في وقت واحد. فلقد أوهم كل واحدة بأنها مريم، المرأة التي

يحب وبها يتغزل، المرأة الخالدة خلود نساء الجزائر ، المرأة الماضي والحاضر والمستقبل. فزوجته كانت ترى أنها هي كل شيء بالنسبة للأستاذ، زوجته وأم أولاده وشريكته وساعده وظهره الذي ظل يسانده في كل جزئيات حياته، وليلى كذلك قد تشربت بحبه لكنها باتت ترفض فكرة البقاء في الظل والعيش في ظلام مثلما عاشت زليخة المرأة التي ظل يكتب عنها كاتب ياسين لكنه أخفى حقيقتها وجعل منها نجمة التي يعرفها الجميع.

تغادر مريم بيت الزوجة دون أن يحسم الأمر بينهما، حيث تصر كل امرأة على موقفها، فالزوجة تجد أن مريم مجرد حبر على مجموعة من الورق ومريم ترى أنها آن الأوان لتخرج عن صمتها وأن تحيا خارج الورق، وتبقى الزوجة جالسة على كرسيها ليظهر ظل مريم على الحائط التي كانت تقف خلف الستار، ثم تختفي الإنارة جزئيا ليعم الظلام ويسدل الستار.

لقد اختارت المخرجة صونيا ديكورا بسيطا متمثلا في كومة من الأوراق ومساحة شاغرة كبيرة يأتي من خلفها ستاران أحدهما أبيض والآخر بني إلى جانب كرسي وباب على جنب الخشبة . كما استطاعت التلاعب بالظلال والإضاءة التي اقتربت كثيرا من نفسية الشخصيات النسوية والتي اعترها الحزن وشيء من التيه في ظل المأساة التي تعيشها كل واحدة منهن.

اختارت المخرجة مع تقني السينوغرافيا أزياء بسيطة تمثلت في اللون الأبيض شديد البياض لمريم التي أدت دورها الممثلة هوارى رجاء وحذاء بلون أسود، والثوب الأسود والحذاء الأبيض للزوجة الناحبة لعربي ليديا. واللون الأسود يوحي بحزن الزوجة التي تلقت صدمة مرض الزوج وتلاشي العديد من الحقائق التي كانت تعتقد في صحتها. أما الأبيض لمريم فيرمز إلى عالم الخيال الذي انبثقت منه وجودها وهو عالم الورق الأبيض .

أما بالنسبة للسينوغرافيا والتي أسندت ليحيى بن عمار فقد كان لها دور كبير في إثراء الجانب الجمالي للمسرحية، خاصة الجانب التوثيقي من خلال عرض صور لعمالقة الفن الجزائري وخاصة المسرحيين منهم حين يرد ذكرهم أثناء الحوارات، مثل عبد القادر علولة الذي اغتيل في ديسمبر 1993 ووفاة الفنان محمد اسياخم 1985 ومرورا بأحداث أكتوبر 1988 التي غيرت الخريطة السياسية في الجزائر وما تداعى عنها من تغييرات مست أمن البلاد في ظل العشرية السوداء الدامية.

جعلت المخرجة صونيا من العرض فرصة للتذكير برموز المسرح الجزائري مثل عبد القادر علولة، كما أثنت المخرجة على دور الممثلتين في إنجاح العرض المسرحي وهما لعربي ليديا التي سبق وأن اشتغلت معها في العديد من الأعمال، بينما ذكرت أنه العمل الثاني مع الممثلة هوارى رجاء¹.

ويتبين من العرض أن المخرجة قد عولت كثيرا على تغيير نبرات الصوت وإيقاعه عند الزوجة ومريم كما غيب عنصر الكوليفاريا وتم استغلال عنصر الجسد تبعا للحوارات المنطوقة. حيث يلاحظ عن الممثلتين أنهما تتحدثان بجسد مغلق عند الحديث عن الآلام والأوجاع، بينما تفتحان ذراعيهما في وصف الأحلام. استطاع جسد الممثلة لدور الزوجة أن يعبر تعبيرا كبيرا عن حالتها النفسية وقلقها حيث تقوم بنبش الأوراق عبر حركات دورانية. ووجب هنا كذلك الإشادة باشتغال فضاء الخشبة واستغلال كل مناطقها مع احترام تام لما تتطلبه هذه التقسيمات للخشبة من تأويل ودلالة. فنجد مثلا أن الممثلتين تلتصقان وتقتربان كثيرا عند الحديث عن مآسي الوطن ومآثره، وفي هذا رمز إلى وحدة التاريخ والذكريات التي تمسهما كلاهما، بينما تقفان كنقيضين على مستوى الخشبة عندما تنفرد كل واحدة منهن بذكرياتها الخاصة مع الأستاذ الذي هو أصل النزاع والصراع في المسرحية.

ويمكن في الأخير تسجيل بعض الملاحظات حول الإنتاج الفني لأيقونة المسرح الجزائري صونيا، والتدليل على بعض منها في ما يلي:

— غزارة الإنتاج المسرحي للمخرجة سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج أو تكوين الفرق المسرحية ومتابعتها، ذلك نتاج لخبرتها الطويلة وتوطينها الفني وحبها للفن المسرحي.

— حصولها على كثير من الجوائز من خلال مشاركتها الوطنية والعربية في كثير من المنابر الفنية والمهرجانات مثل جائزة أحسن مخرج في المهرجان الوطني الخامس للمسرح المحترف في جوان 2010

¹ -يومية الرائد www.elaaed.com بتاريخ 20.09-2012.

__ تركيز الخرجة صونيا على المواضيع التاريخية الحساسة كالثورة التحريرية والعشرية السوداء وما تركته من آثار سلبية في نفسها ونفس كل جزائري وجزائرية، من خلال مسرحية الجميلات ومسرحية حضرية والحواس

__ التعامل مع موضوع المرأة وتناوله في أكثر من عرض مسرحي، مبينة في ذلك ما تعيشه هاته الأخير من أوضاع في ظل الأعراف السائدة اجتماعيا وثقافيا .

2- تجربة المخرجة تونس آيت علي:

الممثلة والمخرجة تونس آيت علي خريجة مدرسة الفنون الدرامية ابن رشيق بتونس. تلقت تكوينها فنيا إثر جولات قادتها إلى فرنسا وبروكسل، بدأت مشوارها الفني كممثلة وأسندت إليها أدوار في مسرحيات وبرامج تلفزيونية عدة نذكر منها مسرحية (زواج وأكاديمي) و (وردة) و (تليلي) لمحمد كعوان ومسرحية شهرزاد للمخرج التونسي حمادي المزي وفي مسرحية (رحلة حب) للمخرجة الجزائرية فوزية آيت الحاج وفي مسرحية (le butin) لحميدة آيت الحاج والتي عرضت بفرنسا، إضافة إلى المشاركة في العديد من الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية في كل من الجزائر وتونس وفرنسا.

أما عن المشاركات المسرحية فقد أتاحت لها الفرصة في المشاركة في مهرجان المسرح التراثي بمصر في سنة 1996 ومهرجان قرطاج سنة 1995 و 2008 و 2009، وكذا مهرجان أفينيون والمهرجان المغاربي بفرنسا سنة 2000 ومهرجان دبي لمسرح الشباب المبدع.

هذا الكم من التجربة الإبداعية والممارسة الفنية في مجال التمثيل والإخراج أهل المخرجة تونس آيت علي إلى نيل مجموعة هامة من الجوائز ، نذكر منها:

- أحسن دور نسائي في ملحمة سكيكدة.
- أحسن دور نسائي عن دورها في مسرحية (علامة استفهام) بالمدينة.
- جائزة المرأة المبدعة بالمغرب
- جائزة أحسن عرض مسرحي عن مسرحية وأحسن تمثيل وأحسن سينوغرافيا عن مسرحية (الراحلة) بمهرجان الأردن للطقوس المسرحية.

ومن بين ما أشرفت المخرجة على إعدادة من أعمال مسرحية نذكر من بينها ما يلي:

الساكنة والتي تدور أحداث المسرحية حول ثلاث فتيات جامعيات، إلا أنهن يتعثرن أمام عقبة التشغيل لينتهي بهن المطاف كخادمات في المنازل. يقع العمل في خانة الكوميديا السوداء بهدف كسر الطابوهات ورفع الستار عن القضايا التي تعيش عميقا في مجتمعنا، المسرحية التي ينتجها مسرح بجاية كتب نصها حليم رجومي وسينوغرافيا لشوقي خسير.

راحلة تأليف مريم علاق. عرضت سنة 2015 في فعاليات الدورة 29 للمهرجان الدولي للمسرح بمدينة وجدة المغربية، تناولت المسرحية وضعية إقصاء المرأة في المجتمع الجزائري من خلال أحداث قصة امرأة مطلقة تعيش رفقة ابنتها حياة منغلقة ومتناقضة وغير سوية، تجمع بين الانطواء والكراهية والانتقام من الذات.

الثلاث الخالي نص من تأليف محمد شواط. اهتمت بقضية المرأة في المجتمع العربي وقضية تحررها وحريتها التي أصبحت مغيبة في مجتمع لا يلتزم بالمبادئ. تعرضت المسرحية لحياة ثلاث من النسوة، المطلقة والعاشقة والرافضة للعلاقة الزوجية، والتي أضحت كل واحدة منهن نموذجا للمعاناة.

بوسعدية صاوند عرض موسيقي ملحمي نص لبن عائشة والدكتورة جميلة زقاي في المعالجة الشعرية. يحاول العرض تتبع مسار شخصية بومرزوق الذي يبحث عن ابنه الضائع ويلتقي في رحلته بعدد من الشخصيات الجزائرية و المغاربية.

موناليزا: تم تقديم العرض في الطبعة الحادية عشر للمهرجان الوطني للمسرح المحترف من إخراج تونس آيت علي ومعالجة درامية جميلة مصطفى زقاي، سلطت المسرحية الضوء على هموم المرأة وعلاقتها بالجنس الآخر، من خلال طرح أسئلة افتراضية فلسفية حول ابتسامة الموناليزا، تلك الأنثى التي خلدها الرسام الإيطالي الشهير "ليوناردو دافنشي"، لتصبح رمزا للجمال والأنوثة. لكن هذا المعنى تجاوزه العرض ليهتم بطرح أسئلة تغوص في عمق تفاصيل وملامح المرأة، بعيدا عن الشكل الذي غالبا ما يخفي الكثير من الألم والحياة في علاقتها مع

الرجل. قام بتجسيد الأدوار كل من ريمّة عطال في دور الونالويزا و حسين بن شمسية في دور الرسام وسعاد خفاوي مساعدة الرسام¹.

2-1 جماليات المنظر المسرحي في أعمال المخرجة تونس آيت علي

الجمالية مأخوذة من جمّل الشيء جعله جميلاً والجميل أو الأجل من الجميل، الجمال، الحسن²، وعرفها ريتشارد كالين بأنها: "فن الحياة المسرحية"³... وعرفه أفلاطون على أنه الجوهر غير ذي اللون ولا الشكل لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً، إلا لعين النفس، وهو موضوع العلم الحقيقي ويشغل المكان الذي يسمو على السماء⁴ وعرفه أرسطو على أن "... الجمال ما هو إلاّ التنسيق والعظمة"⁵.

فالجمالية بالنسبة للعرض المسرحي هي تنسيق عناصر هذا العرض بطريقة تسرّ المشاهد عن طريق الحواس السمعية والبصرية أو على مستوى الذهن أي الإدراكي منه.

أما المنظر المسرحي فهو "مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة فوق الخشبة"⁶ أو ذلك المكان أو الهيئة التي تساهم في التغطية والتجميل والإيحاء بالحالة النفسية والإيحاء بالمكان. ويبين أنّ المنظر المسرحي ما هو إلا البناء أو الهيئة أو الشكل الذي يخاطب من خلاله المخرج عقل المتفرج وفكره ومشاعره، من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي تخلقها الصورة المسرحية، ولا يقتصر على مجموع القطع المصنوعة والعدة من أجل العرض من خشب وقماش وغيره، إنما تساهم حتى في تكوينه الإضاءة والأزياء وأجساد الممثلين.

¹ - خيرة ب. كتاب المهرجان نبض القادم. المهرجان الوطني للمسرح المحترف. الدورة الحادية عشر 2016. وزارة الثقافة ص28

² - لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط 15: بيروت، 1965، ص 99.

³ - ر. ف. جونسون، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1987، ص 100.

⁴ - أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1984، القاهرة، ص 44.

⁵ - أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه. ص 48.

⁶ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الكتب، القاهرة، ص 299.

2-2 جمالية الموضوع في العرض المسرحي:

لطالما كان للموضوع أهمية بالغة في نحت حكاية المسرحية والتي من خلاله يستطيع استمالة الجمهور قصد تبني فكرة المسرحية والتفاعل معها وجدانيا وعقليا، ولقد تبنت المخرجة تونس آيت علي مجموعة من الموضوع في أعمالها المسرحية وعلى سبيل الذكر لا الحصر فقد اهتمت بقضية المرأة والحالة المزرية التي تعيشها في المجتمع من خلال مسرحية "الراحلة" والتي تعكس إهمال العائلة للمرأة باعتبارها أقل شأنًا وأقل نفعا وأكثر جلبا للمتاعب في حين يعامل الرجل معاملة أحسن عكسها وكذلك موضوع الحب والخيانة في مسرحية امرأة من ورق والتي عكست مدى تمسك المرأة بقضية الحب التي تعتبره الحياة بل سببها ، إلا أنها تصطدم بالخيانة أو رفض الغير لها باعتبار ما تمارس من حب يتعارض والنظم الأخلاقية للمجتمع. أما في مسرحية "بوسعدية صاوند" والتي تعتبر كوميدية غنائية فقد عنيت بالتراث الزاخر لإفريقيا والبلدان المغاربية والجزائر خصوصا من خلال رحلة بابا سالم البحث عن الابن.

هذا الثراء والتنوع في المواضيع تجعل من المتلقي يتواصل مع العرض المسرحي ويتفاعل معه قصد تشكيل وعي كامل بما يجسد على خشبة، وكلما كان الموضوع شيقا وحادثا وأكثر التصاقا بالبيئة التي ينتمي إليها المتلقي إلا وحقق أثره الطيب على مستوى إدراك المتلقي.

أما الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير، كطبيعة التجربة الجمالية، أنماط التعبير الفني وتعني عملية الإبداع الفني والتذوق له في نفس الوقت، فهي صفة تُلحظ في الشيء وتبعث في النفس السرور والرضى¹.

فالجمالية هنا والمتعلقة بالمنظر والعرض المسرحي هي الإحساس المتولد جراء التنسيق والتنظيم لعناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية.

¹ - سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مجلة العلوم الإنسانية، العراق، ص. المجلد 4،

2-3 جمالية الديكور:

يعد الديكور¹* قيمة فنية في حد ذاته تعمل على نجاح العرض المسرحي، وتنبع هذه القيمة من كونه أولا عنصرا فنياً مشكلاً بطرق إبداعية تتناغم فيه الكثير من المكونات مثل الخامة والشكل واللون والملبس وثانياً من كونه عنصراً وظيفياً لما له من قدرة على خلق مجموعة من الدلالات والرموز والإيحاءات تخدم الممثل وحركته وتخلق الجو العام للمسرحية من مكان وزمان وظرف وغيرها من الدلالات التي يمكن أن تساعد المتلقي على فهم العمل المسرحي وتدوقه، ومنه يصبح للديكور ووظيفة نفعية وظيفية وفنية جمالية في الوقت نفسه. لذا كان على المخرج أن يراعي أثناء تكوينه للفضاء المسرحي تناسب قطع الديكور وتناسقها وانسجامها مع العناصر السينوغرافية الأخرى المكونة للصورة المسرحية، كما أنه من المعلوم أنّ الديكور لا بد أن يكون في خدمة الممثل وحواره وأن لا يشكل عائقاً له في حركته.

من هنا جاء الديكور في مسرحية "الثلاث الخالي" للمؤلف محمد شواط بسيطاً وغير مألوف بما يرسم شيئاً من الغرابة ويدعو إلى الفضول إلى اكتشاف ماهيته وأسباب تواجده وما هي وظيفته التي سيؤديها في هذا العرض المسرحي الذي يميل إلى العبثية أكثر منه إلى الواقعية.

تشكل الديكور في "الثلاث الخالي" من ثلاثة صناديق متحركة له سند على شكل كرسي وهو مقبض في نفس الوقت سهّل على الممثلات الثلاث تغييره على مستوى الخشبة وفق حركة كل واحد منهن.

كانت للصناديق وظائف نفعية متعددة فقد استعمل تارة ككرسي جلست الممثلات عليه لتبادل حواراتهن وطاولة يمكن الارتقاء عليه وقد تكرر ذلك كثيراً في العرض المسرحي، ثم كحقيبة تحمل متاع الممثلات ومجموعة من الإكسسوارات التي استعملت أثناء الأداء، كالمظلة والوشاحات والثياب التي خلقت إلهاما بالتواجد في بيت عائلي.

¹*: الديكور المسرحي هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش وغيرها، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإنّ الديكور المسرحي ليس فناً منفرداً بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخرى.

حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق ذكره، ص 161.

كما خلقت تقنية الحبال المعلقة بسقف الخشبة صبغة فنية لما لها من مرونة في الاستعمال، فقد جسدت في المشهد الثاني شرفة بيت استطاعت تقريينا من الواقع أين تتبادل النساء أطراف الحديث من شرفات المنازل كما وضعت على هيئة حبال للمشقة في مشهد المحاكمة ثم في المشهد الرابع جُعِلت كمطية للارتفاع عن أرض الواقع والهروب من ظلمتها من أجل التحليق عاليا أين عالم الأحلام.

أعطت هذه الديكورات للمسرحية قيما جمالية متعددة برزت في الحركة الدؤوبة والتناغم مع المواقف وتبادل في الوظائف تارة تلو أخرى كاسرة في ذلك الجمود والرتابة المعهودة لأجزاء الديكور في العروض المسرحية، وهذا التنوع داخل العرض الواحد يكسب الديكور قيم جمالية متعددة ومتجددة.

أما في عرض مسرحية "الراحلة" فقد كان الديكور أكثر بساطة وقريبا من عدم الجدوى إلا في الترميز له بكونه شرفة. فقد اعتمدت المخرجة على مساحة شاغرة، يتواجد في عمقها مشبك معدني علقت عليها مجموعة من الثياب وبه فتحة مشعة بأعلاه اتخذت منه الممثلة نافذة مطلّة على الشارع. وربما ذلك يعود لكون المسرحية عبارة عن مونولوج ارتكز على أداء ممثل واحد وهو الأمر المعمول به في مثل هذا النوع من العروض.

2-4 جمالية الخلفية التشكيلية في العرض:

إنّ العملية التي بموجبها تخضع المناظر المسرحية للإعداد والتبسيط والاختزال هي عملية فنية ذات دلالات عميقة تتجه إلى التعبير جماليا عما يعرضه النص المسرحي، وذلك من خلال تلازم الصورة التعبيرية التي يطرحها النص ويجسدها الفعل المسرحي مع ما تعرضه الصورة التشكيلية المصممة لهذا العرض. أنّ النظام التشكيلي الفني ما هو إلاّ خلق لجو يتوافق مع النص - زمانه ومكانه - وسيلة كذلك للإقناع بالفكر والمواقف المختارة الثانية أو المتغيرة بتغير المواقف والمشاهد¹.

وذلك بما يكون لها من طبيعة درامية وشخصيات وحوار وصياغة فنية... وكل هذا بدوره بشكل مادة القيم الجمالية التي هي وسيلة للفن.

¹ - سلام أبو الحسن، جماليات فنون المسرح بين القطعة الزمانية والمكانية، الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، 2001، ص 38.

وعلى هذا فإنه لابد للمتلقي من ثقافة تشكيلية تكشف له بعض ما يكون خافياً في الصورة المرئية للعرض المسرحي. فهناك الرصانة وقوة التكوين في الكلاسيكية، والمشاعر الرقيقة وحساسية اللون في الرومانسية، ولغة الضوء والبقع اللونية في الانطباعية والخطوط الحادة المتوالية في التعبيرية وآفاق للعقل الباطن في السريالية، وكتل وأسطح في التكعيبية، وتجريد مطلق في التجريدية¹.

وبالنسبة للخلفية في مسرحية "الثلث الخالي" فقد جسدت عن طريق الرسم على القماش والذي غطى المساحة الخلفية للخشبة كلياً. ويمثل بطريقة تعبيرية أجساداً بشرية معلقة بجبال وبطرق مختلفة تبتعد عن الواقعية في الإيحاء. لتختزل فكرة المسرحية وتبعث فيها الحياة والمتمثلة فيما تعيشه المرأة من معاناة نفسية وفكرية تتباين وتختلف باختلاف المنطق الذي تتبناه كل شخصية اتجاه الحياة. سواء عند المرأة المطلقة أو المتزوجة أو الراضية أصلاً للعلاقة بين الجنسين، لكن المعضلة التي أزمت وضعية الشخصيات على الخشبة وكانت موضوع حواراتها هي الرجل.

كما أنّ الجو الدرامي المشحون وحجم صورة النكبة كانت واضحة بشكل جلي للمتلقين بسبب تأكيدها وبسبب الإضاءة التي سلطت عليها في كثير من الأحيان ولم تعملها إلا في حالة تسليط البقع الضوئية على الممثلين.

لكن الملاحظ على مستوى إعداد الصورة السينوغرافية عند الخرجة تونس آيت على هو ذلك النوع من النمطية والتشابه إلى حد التماثل في ترتيب وتكوين فسيفساء الخشبة المسرحية ، إذ ما يمكن للمتلقي أن يلاحظه من كتل الفراغ واستعمال الديكور المتعلق بالممثل نجده يتطابق بين عرض (الثلث الخالي) وعرض مسرحية (الساكنة). فالتجريد وافتقار الخشبة هو نفسه بين العرضين إلا في لون وشكل تلك المقاعد. ففي مسرحية الثلث الخالي اتخذت منها شكل صناديق تنوع استعمالها وفي مسرحية الساكنة كذلك نجد كراسي مكعبة تتخذ كل ممثلة لها واحداً تتركز فيها أثناء أدائها وتتخذ منه مطية للحركة والتعبير الجسدي المشحون بالألم النفسي، وسط صراعات دفينية ، تارة بين الذات ونفسها وتارة بين الذات والمجتمع.

¹ - ينظر عبد الرزاق معاد، السينوغرافيا في مسرح - القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 31، العدد 1، 2009، ص 235.

ولابد هنا من قول: أنّ من صفات المخرج الناجح هو أن يحدد في البدء المنظر المسرحي وفق فلسفته التي يبنى عليها رؤيته الإخراجية للعرض، وهذا ينتج من الوصلة الأولى لقراءة الخلفية. فالقيم الجمالية التي يبرزها المخرج ناتجة من تناسب تشكيل المنظر مع آراء الممثل وفكرة المسرحية وأسلوبها.

2-5 جمالية الإضاءة:

تكمن جمالية الإضاءة في المسرح في اشتغالها مسرحيا مع باقي عناصر العرض المسرحي في نقل الأفكار والمعاني إلى المتفرج وتحريك ذائقته الفنية ومن خلال الألوان التي تستخدمها الإضاءة تساعد المتلقي في فهم العرض وكذلك إسناد الشخصيات، مما يستوجب دراسة كمية تدفق الإضاءة بوصفها ذات مضمون دلالي.

تمتلك الإضاءة قيمة جمالية بوصفها لغة بصرية كباقي اللغات المنطوقة والمسموعة في العرض. فمن خلالها يتم تحقيق الرؤية والقدرة على المشاهدة، فضلا عن المساهمة في بناء الصورة المرئية للمسرح من خلال الألوان التي تعد أحد مكونات العناصر التشكيلية التي تقوم بدورها الجمالي والوظيفي في بناء الصورة المرئية حيث أنّ "المتفرج يدرك الصورة المرئية كلها دفعة واحدة بوصفها وحدة لها كُليّتها ولها طابعها المميز"¹.

في خضم هذا العمل تكتشف إحدى الفتيات أن السيد الذي تعمل لديه يستغل منصبه في اغتصاب الأطفال ودفنهم في حديقة بيته لكن الخادمة تتحول إلى متهمة في ارتكاب تلك الجرائم بعد أن أقدمت على تقديم شكوى ضد الأب الذي يستغل نفوذه في تحويل الشاكية إلى جانية. نفس المصير تلقاه الشابتان الأخريان اللواتي تضطرن للظروف للعمل لدى أثرياء لتجد الثانية نفسها متهمة بجريمة اغتصاب والثالثة بقتل رجل مهوس بأحذية النساء.

المسرحية وإن كانت تكشف انخياز تونس آيت علي لقضايا النساء مثل عاداتها دائما لكنها من جهة أخرى تكشف عن جملة من الأمراض الاجتماعية التي تنخر المجتمع الجزائري على غرار الرشوة واستغلال النفوذ والمحسوبية وغيرها. وتزداد هذه الأمراض انتشارا خاصة إذا

¹ - فولر فولكر، المنظر المسرحي، ت حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، القاهرة 2005، ص 24.

مست النساء لأن المرأة وبحكم التقاليد الاجتماعية تخضع للصمت ولا تستنكر مثل هذه الأفعال¹.

جاءت الإضاءة في عروض تونس آيت علي مكمل لفنيات العرض، بل اغتنى بوجودها الفاعل والذي أضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يتلقاها المتفرج، إذ اكتسبت الإضاءة هاته السمة من خلال العتمة التي كانت السائدة على كثير من عروضها ونخص بالذكر مسرحية (الراحلة) و(الساکتة) و(الثلاث الخالي) و التركيز على أجساد الممثلات مع حجب باقي أرجاء المنصة. ولقد حققت الإضاءة في أعمال تونس مجموعة من الوظائف نذكر منها:

1_ الرؤية: وهي أبسط وظائف الإضاءة، تقوم على إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتلقى، فتشمل أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وحركاتهم وخطوط وألوان الماكياج على وجوههم، مع اشتغالها على تبيان جزئيات الخشبة من ديكور وإكسسوارات.

2_ التأكيد والتركيز: قامت المخرجة بتوظيف الإنارة المركزة على وجوه الممثلات وأجسادهن من خلال إضاءة مقابلة وأخرى فوقية، كما في مسرحيتي الثلاث الخالي والساکتة على المثلة البطلة وعازف العود في الراحلة، مع إلغاء بين الفينة والأخرى لباقي الممثلات و الجزء الأكبر للخشبة الذي ظل في نظر المتلقى فارغا ومهملا ولا يستدعي قراءة أو تأويلا عدا ضرورة ربط العتمة والنور بالحوار الدرامي والذي ينقل المتلقى بفكره إلى عوالم وأفكار قد سبق وأن رسمتها الممثلات بأبعادهن الشخصية والفعل الدرامي والصراع النفسي.

3_ التكوين الفني: هناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والتمثيل من خلال الفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتلقى للمشاهد المسرحي ومكوناته أمرا ممكنا، بينما الإضاءة هي لغة فنية تصاغ معانيها من خلال خطة مدروسة ورؤية دراماتورية يرسم ملاحظها المخرج لتصبح ذات دلالة واعية وتهدف إلى غايات مقصودة.

¹ _ بوابة الشروق، <https://www.echoroukonline.com>.

المبحث الثالث: التجارب النقدية المسرحية النسائية في الجزائر:

1. تمهيد:

تعد ممارسة النقد واحدة من الممارسات الحياتية عند الإنسان بشكل مستمر ولا يكاد يغيب عن موجودات حياته وتفصيلها ولعل صفة هائلة الممارسات تكون غير مقصودة أو دون منهجية، حيث يبنى الحكم على الأشياء في صلاحيتها أو عدمه، وفي تماثلها مع نموذج، ما هي خواطرنها أو عدم تماثلها، أو في جمالها أو قبحها، وإلى غير ذلك من الأحكام حتى صار هذا النقد وبدخول التنظير إليه وتأطيره في منهج معين، شكلا من أشكال الإبداع يهتم بالحكم والتقويم والإثراء.

والنقد عمليه إبداعية بعدية أخذت من العصور القديمة صفة الاقتران بكل عمل إبداعي، فارتبطت أول الأمر باللغة بوصفها كائنا متشعب المفاهيم وسريع التطور ثم مست كل جنس أدبي وفني إبداعي.

أما بالنسبة للمسرح فقد اهتم الإغريق به كفن يصنع الفرحة والحياة ولعل أول وثيقة نقدية يمكن للتاريخ أن يحتفظ بها هي مسرحية "الضفادع" لأريستوفانيس والذي يعد من أشهر كتاب المسرحية الساخرة لدرايته وخبرته بالنتاج الفني لأسلافه ومعرفته السياسية العميقة للواقع الذي يعيشه.

وعند الإغريق اقترن النقد بالفلسفة وتأثر بها إلى درجة لا يمكن بها الفصل بسهولة بين الآراء والملاحظات النقدية وبين الاتجاهات الفكرية والفلسفية، حيث أخضع النقد شكلا ومضمونا لهذه الاتجاهات الفلسفية، كما هو الحال عند أفلاطون وأرسطو عبر نظرية المحاكاة، وما يرتبط من موضوعات الطبيعة الإنسانية والنفس البشرية.

أما عند الرومان والعصور الوسطى فقد انصب اهتمام المفكرين حول معالجة قضايا النقد التي تتصل بالشكل دون المضمون وكانت الدراسات تتصل بالنحو البلاغة والنثر والشعر.

وفي عصر النهضة وبعد الاشتغال على ترجمة ودراسة الفكر اليوناني، قفزت المعرفة وعرفت ازدهارا ملحوظا، إذ كان لبعض الدارسين المسلمين الفضل في تقديم تراجم ودراسات ساعدت على فهم النصوص القديمة، فأقبل الغرب على إخضاعها للذوق الفني والتيارات الفكرية السائدة، أما في العصر الإليزابيثي فقد قل الاهتمام تدريجيا بالمحسنات اللفظية وتطرق البحث

إلى قيمة الأدب في الحياة الاجتماعية، وأما النقد المسرحي في هذه الفترة فقد كان يمر بمرحلة التجريب وتنقصه المعايير الواضحة والمناهج المحددة، إذ أن الآراء النقدية كانت متناثرة بين ثنانيا المسرحيات ومقدماتها ولم يتخلف عن هذه القاعدة الشائعة في الأدب الإنجليزي عدا (بن جونسن) الذي تميزت آراؤه بالوضوح و خاصة في المسرح الكوميدي.¹

2. نماذج من النقد النسائي المسرحي العربي:

ساهمت الباحثة العربية في تأثيث المكتبة النقدية من خلال مداخلاتها ودراساتها النقدية، ويمكن تمييز نوعين من التوجهات النقدية أولا النقد النسوي والثاني وهو النقد النسائي وليس الأول محل اهتمامنا، ومع أنه حاز على اهتمام واسع في الوسط الثقافي، إذ أنه يصب في خانة قضايا المرأة وإبداعها وتصوراتها والدفاع عنها. ذلك أن موضوع بحثنا هو أن نهتم بالتعريف بالدراسات التي أعدها المرأة للمسرح دون العودة إلى جنسها ، بل إلى قدر المساهمة العلمية والنقدية التي يمكن أن تكون إضافة طيبة ينتفع بها كل باحث.

ويمكن لنا أن نذكر بعض القامات النسائية في هذا المجال واللائي تصدرن المشهد النقدي من خلال دراساتهم وأبحاثهم.

2-1 سميرة السباعي : كاتبة وباحثة مغربية متخصصة في حقل الأدب والمسرح ولها عدة مؤلفات منها كتاب (الفرجة المسرحية المغربية.. زمن التأصيل)، والذي ترى فيه الناقدة أن المسرح المغربي ظل يعيش حين نشأته سنة 1912 لأجواء المسرح الغربي بأشكال تنوعت فيها مستويات تلقي هذا المسرح . وهو ما تظهر في عملية إنتاج وإعادة تقليد النموذج الغربي، بذاكرة ثقافية عربية تحكمها خصوصية المرحلة التاريخية والثقافية.

أما مؤلفها الثاني والمعنون ب (جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال) فقد كان دراسة نقدية انصبت حول قراءة المضامين المسرحية وذلك بدافع إيجاد نقد مسرحي ممنهج يركز على علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، وحيث لا يمكن للأدب أن يكون محايدا أو بمعزل عن السياق التاريخي والاجتماعي والواقعي. وترى السباعي أنه " الصراع الثقافي والاجتماعي قد بلور

¹ - يوسف رشيد جبر، نظرة في مهات النقد العرض المسرحي، حملة كلية التربية الانسانية، بغداد، سنة 2006، مج 8، ع 14، ص 172.

المضامين المسرحية العربية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، نتيجة الصراع الثقافي والاجتماعي الذي رسخ الاهتمام بدور المثقف العضوي ورؤيته الواقعية إلى العالم ووعيه التاريخي الذي هو جزء من طبقته"¹.

2-2 الناقدة وطفاء حمادي:

من بين أكثر كتبها رواجا والتي تعرضت فيها لقضايا حديثة هو موضع المرأة في المسرح من خلال دراستها المعنونة ب(سقوط المحرمات، ملامح عربية نسوية في النقد المسرحي) والذي تتساءل فيه حمادي عن دوافع الرجل لتهميش دور المرأة، وترى أن اهتمام الباحثات بالنص المسرحي النسوي برز حديثا، للكشف عن الإهمال الذي طال عمل المرأة في المسرح تمثيلا و نصا و إخراجا وحتى في مجال الديكور و السينوغرافيا. إضافة إلى كتابها الثاني والمتعلق بتشريح المسرح السعودي تحت عنوان (المسرح السعودي مسارات التطور واتجاهاته) تقدم الناقدة فيه دراسة نقدية تطبيقية و توثيقية للنص المسرحي السعودي والأعمال التي قدمت ضمن فروع جمعية الثقافة والفنون السعودية².

3. قراءة في التجربة النقدية النسائية في الجزائر:

3-1. تجربة الناقدة جميلة مصطفى زقاي:

تعد الناقدة جميلة مصطفى زقاي واحدة من وجوه النقد المسرحي في الجزائر ، اهتمت بالدراسات النقدية وخاصة المتعلقة بمسرح الطفل وكذا التأطير والتحكيم في المهرجانات والمسابقات المسرحية جزائريا ودوليا. تشغل الناقدة وظيفة التدريس الجامعي منذ سنة 2003..تحصلت على شهادة الدكتوراه تخصص نقد مسرح الطفل سنة 2009.

اهتمت الباحثة في كثير من مداخلاتها بموضوع المرأة والمسرح ومن بينها

- أداء الرائدات في رحاب المسرح النسائي، الندوة العلمية لمهرجان المسرح الفكاهي

بالمدينة 2011.

¹ - سميرة السباعي. جماليات تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال، المغرب نموذجاً، شركة الطباعة مكناس.المغرب.ط1 2011.ص63.

² عباس الحايك،الصفحة الالكترونية مدونة عباس الحايك abbashayek.com

- المرأة في المسرح العربي شح في الكتابة وتسلسل إلى النقد. يوم دراسي حول المرأة والإبداع. وهران 2012
- المرأة في خمسين سنة من الإنتاج، ندوة المهرجان الوطني للإنتاج المسرحي النسوي 2013
- نقد الإعلام بصورة المرأة في المسرح الجزائري، الأيام المسرحية بسكيكدة 2014
- كما كانت لها تدخلات في ما يخص مسرح الطفل ونذكر منها :
- أدب الطفل بين الأنا والآخر، ملتقى دولي المدية 2010
- جولة في ثنايا تاريخ مسرح الطفل، المهرجان الثقافي لمسرح الطفل. خنشلة 2001
- مسرح اللطفل بين سيكلوجيا التذوق الفني والتفضيل الجمالي، المهرجان الثقافي لمسرح الطفل. خنشلة. 2013
- المسرح المدرسي في الجزائر فعل فرجوي واحتفاء أكاديمي، ملتقى دولي لخبراء المسرح المدرسي 2014
- إشكالية الفضاء في مسرح الطفل، المهرجان الدولي المحترف دورة السادسة 2014
- واقع عروض مسرح الطفل الأمازيغي، المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، باتنة 2014
- كما صدر لها مجموعة من الكتب منها :
- ترجمة لكتاب (عشرون أنشودة حب وأغنية يائسة) لبابلو بيرودا
- ترجمة كتاب (تحليل المسرح) لميشال برونو.
- ترجمة لكتاب (مسرح الطفل) لروجي ديلدم.
- ترجمة لمسرحيات فاطمة قالير (فاطمة قالير 5 مسرحيات) عن الهيئة العربية للمسرح رفقة مجموعة من المترجمات.
- (سينما الطفل، الإبداع السينمائي للطفل،الجزائر نموذجاً) 2014

-شعرية مسرح الطفل العربي التجربة المغاربية نموذجاً

-نص مسرحي بعنوان (الموناليزا) عرض عدة مرات في الجزائر.

- نص مسرحي بعنوان (تبر ونور) .

3-1-1. قراءة في كتاب: شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي

أ- ملخص الكتاب:

يتناول الكتاب مصطلح الشعرية باعتباره أداة تواصل بين المبدع والمتلقي في فن المسرح الموجه للطفل في دول المغرب العربي، باعتباره وسيطاً هاماً من الوسائط الثقافية، فللمسرح الموجه للطفل دور فعال في بناء الملكات الثقافية والشخصية والتربوية والإيديولوجية والأخلاقية للطفل من هذا المنطلق تناول الكتاب مسرح الطفل وأنواعه وخصائصه ومقوماته الفنية نصاً وعرضاً، وكذلك تعليمه مسرح الطفل، وعلاقة النظرية الشعرية بالمسرح أو بمعنى أصح القراءة الشعرية لمسرح الطفل. فجاء الكتاب عبارة عن مقارنة شعرية لمسرح الطفل حاولت الكاتبة من خلاله الولوج إلى جماليات الإبداع المسرحي الموجه للطفل في شقيه النصي والركني، كما أبرزت المؤلف معنى المشهدية في مسرح الطفل، محاولة إمطة اللثام عن هذا المصطلح من خلال إبراز معنى المشهدية وأنواعها في مسرح الطفل بصفة عامة وفي مسرح الدول المغاربية بصفة خاصة كما تناول الكتاب أنواع مسرح الطفل وبداياته في المغرب العربي، ثم الانتقال إلى دراسات تطبيقية تجسد ما جاء في الفصول النظرية.

ب- قراءة نقدية للكتاب:

ب- 1- تقسيم فصول الدراسة:

قسمت المؤلف كتابها إلى مدخل وأربع فصول تناولت في المدخل، عملية التذوق الفني كمصطلح له علاقة بعملية الإبداع في مسرح الطفل.

أمّا الفصل الأول: فخصّصته الكاتبة لمصطلح الشعرية تناولت فيه شرح وتحليل ومناقشة هذا المصطلح انطلاقاً من أرسطو إلى اليوم.

أمّا الفصل الثاني فركّزت فيه على مصطلح المشهد وتعريفاته المختلفة وكذا توظيفاته المتباينة من فن لآخر.

يأتي الفصل الثالث كرسد لمسرح الطفل في مختلف دول المغرب العربي، هذا المرصد جاء تاريخيا وكذا وظيفيا بمعنى كيفية توظيف هذا الفن في بلدان المغرب العربي فنيا وكذا وظائفيا.

الفصل الرابع من الدراسة كان تطبيقيا من خلال الوقوف على مجموعة من النصوص والعروض المسرحية المغاربية الموجهة للطفل، حاولت فيه المؤلفة تطبيق النظرية الشعرية على النماذج التي اختارتها.

وجاء خاتمة الكتاب كمحصلة خرجت الكاتبة فيها بمجموعة من النتائج والتوصيات.

ب- 2- قراءة في الشكل والمنهجية:

يعدّ الكتاب صياغة جديدة لأطروحة دكتوراه للمؤلفة "جميلة مصطفى الزقاي" والتي نالت بها شهادة الدكتوراه في جامعة وهران سنة 2009 في بحثها الموسوم بـ "شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي".

عنوان الكتاب هو نفس عنوان أطروحة الدكتوراه لذا نلاحظ أن الكتاب من الناحية الشكلية جاء ممنهجا منهجية أكاديمية.

عرضت فيها الكاتبة بحثها وفق طرح إشكالية وإتباع منهج علمي محدّد وتقسيم أكاديمي لفصول الدراسة، خرجت من خلاله بمجموعة من النتائج وهذه التجربة مهمة في البحث العلمي، جعلت هذه الدراسة الأكاديمية تخرج من رفوف المكتبات الجامعية ليتلقفها العاملون في الحقل المسرحي في الجزائر والوطن العربي، كون أن الهيئة العربية للمسرح هي التي أشرفت على طبع هذا الكتاب.

وهذا ما جعل الكتاب يعرف رواجا ويساعد المبدعين في حقل مسرح الطفل في الوطن العربي على معرفة بعض التجارب المغاربية في هذا النوع الفني، كما يعطي الكتاب نظرة واسعة عن التعامل الأكاديمي مع هذا النوع المسرحي.

فالكاتب قراءة علمية وأكاديمية رائدة في مجال مسرح الطفل في الوطن العربي، يبرز دور النظرية الشعرية في المسرح الطفولي، ويوضح أهم المرتكزات الفنية و الموضوعاتية التي يجب أن يركز عليها مبدعو هذا النوع الفني.

لكن من جهة أخرى فإنّ الكتاب من الناحية الشكلية يكون قد وقع في بعض الاختلالات التي لا تنقص من قيمته لكن يجب التحدث عنها.

من هذه الاختلالات نذكر مثلاً ما قدمته الباحثة في المدخل، حيث تناولت مفهوم التذوق الفني عند الطفل، وهو موضوع كان يجب التطرق له في ثنايا فصول البحث. فالمدخل في البحث الأكاديمي يكون عادة عبارة عن سرد لمختلف المصطلحات التي سيتناولها البحث، مثل مصطلح الشعرية المشهدية، مسرح الطفل ... الخ.

الشيء الثاني الذي يكون قد سقط من الباحثة سهوا هو مسرح الطفل في الجزائر.

فعند الاطلاع الأوّلي على فهرس الموضوعات وبخاصة في الفصل المتعلق بمسرح الطفل في المغرب العربي، لا نجد ذكراً لمسرح الطفل في الجزائر، ولكن في ثنايا البحث نجد قراءة ثقافية معمقة نوعاً ما حول مسرح الطفل في الجزائر.

أمر آخر نلاحظه في تعريف الكاتبة لبعض المصطلحات مثل مصطلح اللعب، فهي تقول "يرى بعض علماء النفس والتربية، محاولة منهم تفسير ظاهرة اللعب أنه ينطوي قبل كل شيء على منفعة عملية كبرى بالنسبة للطفل..."¹.

فالكاتبة لم تخصّص أي عالم قال هذا الكلام، بل جعلت الكلام عامّاً "يرى بعض علماء النفس"، وهذا الأمر من الناحية المنهجية يضعف الاستدلال، ويجعله محل شك، والكاتبة قد استعملت هذه الصيغة المبنية للمجهول عدّة مرات وإن كانت قليلة مثل "ثمة مؤلفات تصرّح بكون الشعرية... يقول أحد الدارسين..."²، هذه الصيغة كما سبق الذكر تضعف نوعاً ما من الاستدلال.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ص 26.

² - المرجع نفسه. ص 60.

أما الأمر الذي ربما تؤاخذ عليه الكاتبة من الناحية الشكلية كثيرا فهو الجانب التطبيقي. فقد تحدثت بعمق على نموذج واحد وهو مسرحية قمر الزمان ، في حين أن عنوان الكتاب يحيل إلى المسرح المغاربي "تونس، الجزائر، ليبيا، المغرب". وربما كان من باب امتناع القارئ وثقيفه أن تأخذ نموذجا مسرحيا من كل بلد من هذه البلدان حتى نرى الفروق في توظيف الشعرية بين مسارح هذه الدول.

المأخذ الآخر الذي نلمسه في الكتاب هو قلة شرح المصطلحات والكتاب في هامش البحث، قد يكون الأمر مفهوما لو كان الكتاب موجهاً لنخبة معينة، ولكن هذا الكتاب موجه لعدة أنواع من المتلقين على رأسهم العاملين في حقل مسرح الطفل. وأكد أن أغلبهم لا يعرفون المصطلحات التي تناولها الكتاب مثل مصطلح "شعرية هيجو"¹، شعرية بودلير²، فكان من المنفعة أن تشرح الكاتبة هذه المصطلحات وغيرها كثير في هامش الكتاب.

ب-3. قراءة نقدية في مضمون الكتاب:

تعتمد الكاتبة على المنهج الشعري في قراءتها لأعمال مسرحية مغاربية موضوعها الطفل. وقد أسست الدراسة لكم هائل من المصطلحات نظرياً مثل مصطلح اللعب واللعب الدرامي، ومسرح الطفل، والشعرية والمشهدية ... وغيرها من المصطلحات التي تختلف تعريفاتها من منظر إلى آخر ومن عالم إلى آخر حسب الظروف المكانية والزمانية لطرح المصطلح. وقد أسست المؤلفة في بداية البحث للاختلافات اللغوية والوظيفية لمصطلح الشعرية عند علماء الغرب والعرب إذ ترى من خلال بحثها أنّ الشعرية عند الغرب تنزح إلى كونها مصطلح يعني "علم الأدب"³، كما تبرز أهم آراء فلاسفة ومفكري الغرب بداية من المنظر الأول لفن الشعر أرسطو والذي تعني عنده الشعرية استنباط الفن الشعري وأجناسه من تراجيديا وملحمة وأثرهما على بعضهما، كما تهتم الشعرية عنده باستخراج أجزاء التراجيديا والملحمة، بمعنى خصائص كل نوع على حدى.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي . المرجع السابق. ص 48.

² - المرجع نفسه. ص 48.

³ - ينظر المرجع نفسه، ص 49 - 55.

وتغوص الباحثة في معنى المصطلح حديثا عند كل من "جاكسون، وتودوروف، وباختين وغيرهم من علماء اللغة والاجتماع، وارتباط هذا المصطلح بمصطلح آخر هو الانزياح، وعلاقة الشعرية بالانزياح، الذي يعني الخروج عن قواعد الإبداع في الشعر، في أحد تعريفاته.

بينما تختزل الشعرية عند العرب في القصائد الشعرية الموزونة والمقفاة، إذ اهتم العرب بالشعرية انطلاقا من المفهوم لا المصطلح سواء قديما أو حديثا، لهذا تؤكد الكاتبة أنه لا وجود لنظرية متكاملة للشعرية العربية يمكنها أن تجمع بين المفهوم والمصطلح¹ وتجزم الكاتبة أن كل تعريفات الشعرية سواء عند ابن منظور أو ابن فارس، أو ابن حازم القرطاجني، وغيرهم قديما. أو عند نور الدين السد، أو كمال أبو ديب وغيرهما حديثا لا يمكن اعتبارها مرجعيات للشعريات الحديثة في العالم²، وهنا نفتح قوسا حول قيمة الدراسات العربية في هذا المجال إذا لم تسهم في بلورة المصطلح عربيا، وهل يعني هذا أن أرسطو عندما كتب "فن الشعر" كان على دراية بأنه يؤسس لمصطلح منهجي عرف فقط في أربعينيات القرن العشرين.

تساؤل آخر تطرحه الباحثة ومفاده "ما هي النقاط الهامة والساخنة التي لا يمكن للقرن السابع عشر أن يجهلها في قراءته للشعرية؟" وتجب على هذا التساؤل من خلال انتقادات الفاعلين المسرحيين في القرن السابع عشر لدرامية الممكن والمحتمل في نظرية أرسطو "ما حدث فعلا؟" وما يمكن أن يحدث؟"³

هذا التناول أضاف نوعا من الأهمية للدراسة، ولكن ما يؤخذ على الكاتبة في هذا الصدد، أن التساؤل لم يكن لها بل للناقد "جان كوبو" في مقدمته حول المسرح، ولم نفهم لماذا همشت الكاتبة نهاية تساؤلها، فالتهميش لا يكون عند طرح التساؤل خاصة في سياق بحثها، حيث كان الأجدر أن تصيغ التساؤل بطريقة أخرى مثلا "ويتساءل جان كوبو حول النقاط الهامة و الساخنة ... إلخ، وهنا يكون تهميشها مبررًا.

¹ - ينظر جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاري، المرجع السابق، ص 62.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 62.

³ - المرجع نفسه، ص 65.

تعطي الدراسة في فصلها الثاني تعاريف كثيرة للمشهد المسرحي، حيث حاولت المؤلفة أن تظهر معنى المشهدية انطلاقاً من أرسطو إلى الآن، كما أعطت فوارق وتداخلات المصطلح في كل من المسرح والسينما والتلفزيون. ثم ركّزت في الشق الثاني من الفصل على المشهدية في مسرح الطفل حيث ركّزت في هذا الإطار على عناصر النصّ الدرامي فتكلّمت عن الأسلوب، والفكرة والشخصية بأبعادها والحوار، والحبكة. كما أعطت معالم المشهدية على مستوى العرض بتطرقها لعناصر النص المسرحي من ديكور، سينوغرافيا ... إلخ.

ما يلاحظ على هذا الفصل أنّ الشق الخاص بتعريف المشهد كان دقيقاً، حيث عرفت المؤلفة من خلال تعاريف كثيرة لمنظرين ونقاد ومسرحيين مرجعيين مثل "ماري إلياس"، أن أوبر سفيلد ... إلخ.

ولكن عند تطرقها للمشهد في مسرح الطفل، غلب عليه التعرّيج بكثرة على عناصر النصّ الدرامي والنص المسرحي، وشتان بين المشهد والنص أو العرض، فالمشهد هو جزء صغير من النصّ ككل أو العرض المشاهد ككل، وهذا ما لم توضحه الكاتبة في هذا الفصل.

أمر آخر يتعلّق بتعريف عناصر النصّ الدرامي، فهي تعطي تعريفات في بعض الأحيان لا تقتصر على مسرح الطفل فقط، بل هي أساسيات لمسرح الكبار والصغار. ولكن الكاتبة حصرت مسرح الطفل، مثل تعريفها للفكرة في مسرح الطفل، فتقول "الفكرة الأساسية، التي تطلق عليها لا يوس (يجرني لاصطلاح المقدمة المنطقية لا يمكن للعمل المسرحي الطفولي أن ينطق بدونها)¹ وكأنها تحصر هذا العنصر في مسرح الطفل فقط في حين أنّ الفكرة أساسية في مسرح الكبار والصغار لذا كان يمكن أن تقول: "لا يمكن لأي عمل مسرحي أن ينطلق بدونها، وبما أنّ مسرح الطفل يحمل في تقنياته نفس عناصر النصّ الدرامي عامة لا يمكن له بالضرورة أن ينطلق بدونها".

ملخص القول أنّ الباحثة أبرزت خصائص المشهد نظرياً ولكن فيما يخص المشهدية في مسرح الطفل فلم تتطرق له بل تكلمت عن عناصر المسرحية نصياً وركحياً بصفة عامة.

¹ - جميلة مصطفى الرقاي، شعرة المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، المرجع السابق، ص 163.

تأخذ الدراسة مسرحية "قمر الزمان" والفتية الثلاثة نموذجاً تطبيقياً لتطبيق منهج الشعرية على المشهد الطفولي في المسرح المغاربي، وقد بررت الكاتبة اعتمادها على هذه المسرحية كنموذج للدراسة لما تحمل من شاعرية مفعمة بالتراكيب اللغوية واعتمادها على الأسطورة والخيال باعتبارها مسرحية مقتبسة من حكايا ألف ليلة وليلة.

ما لوحظ على تحليل الدراسة المسرحية أنها كانت دراسة نقدية للعرض المسرحي، لم تستعمل فيه المؤلفة كثيراً المنهج الشعري، فقد حلّلت الأوضاع والحركات والديكورات والملابس تحليلاً نقدياً فمثلاً عند تحليلها لحركة الفتية الثلاثة تقول: "أما حركة الفتية الثلاثة فكانت تبدأ من منطقة ضعيفة (أعلى اليمين) لتنتهي عند منطقة قويّة نحو المشاهد، وقد جرى العرف على اعتبار هذه الحركة قويّة. ومعظم حركات الفتية تركزت في وسط المسرح وسارت في تواز بين الممثلين الثلاثة، وتكررت حركاتهم المتنوعة تارة في حلقة دائرية وتارة أخرى في حلقة مثلث ... إلخ"¹.

يبقى أخيراً أن ننوه إلى هذه الدراسة في شقّها النظري، الذي يحيل القارئ إلى مفهوم النظرية الشعرية ويعطي أدوات إجرائية فعالة للناقد الذي يريد تطبيق هذه النظرية على أعمال مسرحية سواء الموجهة للصغار أو الكبار، كما تعطي الدراسة مفاهيم دقيقة للمصطلح المشهدية بصفة عامّة، فيرى أنّ الدراسة التطبيقية كانت في شقين اثنين أنها واقتصر على مسرحية واحدة، ولم تظهر فيها النظرية الشعرية بجلاء.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، المرجع السابق، ص 313.

3-2. تجربة الناقدة طامر أنوال:

للباحثة الدكتورة طامر أنوال عدة نشاطات ومداخلات علمية إضافة إلى كونها أستاذة مشرفا على التدريس بقسم الفنون الدرامية بجامعة وهران ومن بين إصداراتها التي أثرت المكتبة الجزائرية والمتخصصة في مجال النقد المسرحي الأكاديمي، نجد كل من مؤلفها: حفريات المسرح الجزائري المسرح النوميدي في العهد الروماني " والمسرح والمناهج النقدية الحديثة " والذي اشتمل أوله مسح تاريخي ونقدي للظاهرة المسرحية في الجزائر عبر فترات تاريخية متفاوتة، وذلك من خلال تطبيق مجموعة من المناهج في الدراسة .

3-2-1. المنهج التاريخي والجذور التاريخية للمسرح الجزائري:

العملية النقدية هي إبداع فن بعدي يتعامل مع المنتج المسرحي والأدبي اللذان بدورهما ارتبطا ارتباطا مباشرا بالحياة الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ولعل الظروف التي عاشها العرب وسعيهم للتحرر والنهضة كان سببا في ظهور الاتجاه التاريخي في المسرح العربي، وكحتمية لهذا فقد ظهر الاتجاه التاريخي في العمل المسرحي باكرا قبل ظهوره كاتجاه نقدي، يقول فرحان بلبل " وهذا يعني أن الاتجاهات الرئيسية للمسرح العربي عموما وللمسرحية التاريخية خصوصا كانت واحدة رغم امتداد العرب على جزئين كبيرين من قارتين، وإذا كانت المسرحية الواقعية التي ولدت في ظل العثمانيين ثم ترعرعت في ظل الاستعمار ثم في ظل الاستقلال، كانت تمس المواطن العربي كائنا ما كان القطر الذي ينتمي إليه، فإن هذه الفكرة كانت الهم السائد للعرب جميعا في تلك الفترة، ومن هناك أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة وبعد كثير من التعديل والإعداد"¹.

ومن المسرحيين العرب اللذين جسدوا المنهج التاريخي نذكر على سبيل المثال لا الحصر: حورية محمد حمو في مؤلفها (حركة النقد المسرحي في سورية 1967-1988)، خليل موسى في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث)، فرحان بلبل في كتابه (مراجعات في المسرح العربي

¹ - فرحان بلبل. مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم. منشورات اتحاد الكتاب العربي. دمشق، ط1. 2001. ص16. 17.

منذ النشأة إلى اليوم) عبد القادر القط في (من فنون الأدب المسرحي)، عبد الله أبو هيف من خلال كتابه (المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب)، وعمر الدسوقي في مصر من خلال كتابه (المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها)، محمد عبد المنعم في (المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث)، صالح لمباركية في مؤلفه الذي يعد من أهم المراجع الأكاديمية والذي تعلق بتاريخ المسرح الجزائري (المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، نورالدين عمرون من خلال كتابه (المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000)، و عز الدين جلاوي في تناوله التاريخي للنص المسرحي (النص المسرحي في الأدب الجزائري).

أما بالنسبة للباحثة أنوال وولوحها هذا الميدان من خلال مؤلفها حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني (فإنها تبين مدى اهتمامها بالمنهج التاريخي ودواعي الاشتغال عليه إذ أن الدراسة الحقيقة والعلمية لشواهد المسرح في الجزائر لابد وأن تعود أدراجها تاريخيا قصد استقراء الموروث الثقافي والاعتزاز بالماضي العريق للجزائر دون إقصاء لأي فترة أو أسلوب تعبير أو شكل ثقافي، وذلك وقفا عند التنوع والغنى الثقافي والعلمي للمنطقة والذي هو في حد ذاته أصل نواة بناء الشخصية الوطنية، فتقول: " التشخيص التاريخي هو تسطير بانورامي للعالم، للأحداث التاريخية، يخضع لتعاقب زمني معلل. أما الوعي التاريخي، فهو انصهار الأنا بحقيقتها الوجودية، بشكل شخصي، والإحساس بهذه الوحدة هو الشعور التاريخي.. وحينما أتقبله على هذا الشكل فإنني أتجاوز، وأحوله إلى حرية.. نوع من توكيد الذات، ملازمة قيم إيجابية، الإحساس بالانتماء"¹.

وقع كتاب حفريات المسرح الجزائري في 250 صفحة، كما اشتمل على ثلاث فصول، جاء الفصل الأول دراسة تاريخية تعلقت بمملكة نوميديا في العهد الروماني. وتنطلق الكاتبة من أولى القبائل "ماسيل" و"ماسيسيل" والتي اصطلح المؤرخون على تسميتها بنوميديا إلى حين توحيدهما على يد ماسينيسا، الذي توسع بدوره على حساب الحدود القرطاجية.

¹ - طامر أنوال حفريات المسرح الجزائري. دار الكتاب العربي. الجزائر 2007. ص9.

كما اشتمل المبحث على الجانب الاستقلال اللغوي لدولة نويميديا من خلال تحول ماسينيسا الحروف والرموز إلى لغة بنظام فينيقي مدرجا إياها في جميع التعاملات الإدارية والتجارية.

ينتقل المبحث الثاني من الفصل الأول والذي يعد بمثابة وثيقة تاريخية إلى الإمبراطورية الرومانية، مروراً بخلفية الإمبراطورية سياسياً وقانونياً وإدارياً قصد تبيان حالة المد والجزر بين الدولتين ومطامح روما الاستعمارية. وصولاً إلى تقسيم المملكة النوميديّة سنة 46 ق.م على يد القيصر إلى ثلاثة أجزاء (القسم الشرقي والجزء الأوسط والجزء الغربي).

يعنى المبحث الثالث إلى الشواهد العمرانية المدنية التي حددت الهوية الثقافية للمنطقة والتي تظهرت من خلال الأكربول و المسرح و الأغورا والميدان والمعابد والحمامات والمقابر والمساكن، وجاءت الباحثة على ذكر بعض الشواهد والآثار التي خلفها الرومان بأرض الأمازيغ وذلك خلال فترة خمسة قرون من التواجد بالجزائر. ثم اختتم الفصل بعنصر التأثير الهيليني على الحياة الثقافية والفكرية والدينية في المنطقة، فعلى قدر "التصادم السياسي والعسكري الذي كان واقعاً بين الرومان والنوميديين.. عبر المخططات التاريخية.. فقد انتعشت العلاقات الثقافية والدينية بين المنطقتين.. بل أمسى التلاقح من أبرز معالم اللوحة الثقافية والفنية"¹.

إذ أضحت الحركة الأدبية والثقافية في قمة عطائها، مانحة بذلك للغة اللاتينية مكانة معتبرة. والتي ظلت لمدة حركاً على المثقفين والطبقة الراقية لكنها سرعان ما احتلت مكانة في الأوساط الشعبية. وصارت لغة التأليف والصناعة الأدبية، ولعل أكثر الكتاب شهرة هم رجال الدين أمثال (تارتيليان) و(لابيلي) الذي ينسب إليه أقدم نص روائي وهو "الحمار الذهبي" والذي ألهمت قصته العديد من الكتاب المعاصرين له.

وكخلاصة لهذا الفصل فإن الباحثة عادت للوثائق التاريخية قصد تبيان الحالة السياسية والثقافية والفكرية للمنطقة، قصد التمهيد لرسم معالم الحركة المسرحية لتلك الفترة من تاريخ الجزائر، والذي ترى فيه إجحافاً في الاهتمام والذكر حتى من الدراسات الأكاديمية الأجنبية

¹ - طامر أنوال. حفريات المسرح الجزائري. ص 75

ولاسيما الباحثين الفرنسيين ، واللذين طمسوا معالم الوجود النوميدي في تاريخ الإمبراطورية الرومانية.

أما الفصل الثاني من الدراسة، اهتمت الباحثة ببدايات المسرح الروماني الذي ارتبط بالطقوس الدينية مثله مثل المسرح اليوناني وتعرضت للبناء الرومانية للمسرح ، والذي تشابهت جميع نماذجه الموجودة بشمال إفريقيا. بنيت المسارح في بدايتها من الخشب فقد كانت بنايات مؤقتة وعرضت عليها مسرحيات "تيرنس" و "اينيوس" و "باكيفيوس"، إلا أن المعالم بدت تتضح مع ظهور الفيلوم وهو حائط الخشبة ذو الديكور البارز إلى جانب الستائر، وفي عام 55ق.م تم بناء أول مسرح حجري ثابت، يضم 30.000 مقعدا، وكان له مخطط هندسي خاص. ومن بين أشهر تلك المسارح تأتي الكاتبة على ذكر مسرح تبسة "ثيفست" ومسرح تيمقاد ومسرح "هيون" الواقع بالقرب من مدينة عنابة.

وتخص في الأخير الباحثة جزءا كبيرا من هذا الفصل لمكونات العرض المسرحي النوميدي في العهد الروماني مشيرة في ذلك إلى خصوصية كل من سينوغرافيا العرض والديكور والإضاءة والإكسسوارات والموسيقى والأداء وعنصر القناع الذي ظل مستعملا في تلك الفترة، ثم عنصر المتلقي للعرض المسرحي، والذي تقول فيه الباحثة انه عنصر صعب القراءة والتحديد لتشعب واختلاف عرقياته المكونة لنسيجه الاجتماعي والمحددة لذوقه وميولاته، فلم يكن الجمهور يتجاوب إلا إذا "لامس درجة من الاحترافية بشكل ملموس من ناحية، ومن ناحية أخرى أن يمس واقعه ، وخياله..وهذا ما كان يحدث من خلال عروض تحاول أن تكون في مستوى توقعات هذا الجمهور¹.

تطرق الفصل الأخير إلى موضوع العرض المسرحي أو بالأحرى العرض المسرحي الروماني، والذي تناول موضوع التراجيديات وموقع الأسطورة منه، والتي كما يعلم كل دارس أنها كانت أكثر المواضيع اقتباسا وتأثيرا في التراجيديات الرومانية أو سالفها اليونانية ، كما شرحت الباحثة الكوميديا الرومانية والبانطومايم، هذا الفن الذي اشتهر به الرومان دون غيرهم. حيث

¹ - طامر أنوال ، حفريات المسرح الجزائري.ص155.

كان لتيرنس الفضل الكبير في ظهور الكوميديا الرومانية وتميزها بمجموعة من الخصائص كالبنية والشخصيات واللغة الحوارية .

لكن الفصل الأخير وكأنما يخيب أمل القارئ في الوصول إلى التصور الذي انطلقت منه الدراسة وهو إثبات وجود مسرح حقيقي في الجزائر ولو في الفترة التاريخية القديمة وإثبات ولو شيء من الخصوصية لهذا المسرح وتميزه عن المسرح الروماني الذي يعتبر مرجعا ونقطة انطلاق. فما ورد فيه لم يكن إلا مسحاً وإعادة ذكر لما سلف وتأکید له من جهة وتعمق أكثر من جهة أخرى ، يجعل من الجزائر بلداً يتميز عن باقي القطر العربي بقدم معرفته الخاصة بهذا الفن وممارسته ممارسة تثبت خصوصية المنطقة سواء من حيث اللغة أو الإبداع أو المواضيع الخاصة بها. ومع ذلك فإن مجرد وجود المسرح في البيئة الجزائرية القديمة ووجود أجدادنا كجمهور متلقي يمكن أن يعني الكثير. ويمكن أن هذه هي الفكرة والمنطلق الذي بنت عليه الباحثة تصورهما.

3-2-2. المسرح والمناهج النقدية الحديثة ومظاهر أحواله:

يتراءى للقارئ من أول وهلة ، جاذبية عنوان الكتاب الذي يحيل من خلال العنوان إلى تأشيرات المناهج النقدية الحديثة على المسرح الجزائري والعالمي مدًا وجزرًا أو سلبيًا وإيجابيًا. فالمسرح أخ المنهج بالرضاعة كونهما يعتمدان على أساس مشترك وهو النظام ، فالمسرح لا مكان له فيه للصدفة أو الابتذال ، كما المناهج لا مكان فيها للاستنباطية ، لأن المناهج النقدية سواء في الفكر أو الأدب أو المسرح دائماً ما تأتي لتوضيح أسلوب فكري قديماً كان أو ثورياً تجديدها لهذا دائماً ما يسبق الإبداع المنهج النقدي ، فأرسطو ل يضع منهجه النقدي لفن المسرح إلا بعد معاينة الإبداعات من عاصريهم وخبرها فاستخرج لأساسيات الدراما منها وهكذا دواليك. و يهتم الكتاب بالمناهج النقدية انطلاقاً من الكلاسيكية الحديثة ووصلاً إلى أهم المناهج النقدية المعاصرة، وتأشيراتهما على المتلقي والنص والعرض.

حيث تؤسس الكاتبة إلى معنى الحداثة في بداية الفصل الأول ، من خلال إعطائها تلميحات طفيفة عن استناد مصطلح حداثة الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، وما قدّمته هذه الميادين من مساعدة للثورة على اللاهوتي وتقديس للعقلي والواقعي.

وهي بداية كانت ترى من خلالها المؤلفة مدخلا للمدارس الابداعية التي جاءت مع أو بعد عصر النهضة انطلاقاً من المدرسة الكلاسيكية الحديثة، غير أن الباحثة لم تتعمق كثيراً في معنى الحداثة وسياقها الإبداعية والفنية والنقدية في حين كان يجب أن توضح أكثر لمعنى الحداثة باعتبار أن هذا المصطلح يشكل جزءاً مهماً في عنوان الكتاب. تنطلق الباحثة في التعريف بالمدارس الحديثة بداية من الكلاسيكية الحديثة وتضع القارئ بين الفوارق بينها وبين المسرح الأرستطي من خلال انتقال الصراع من نوعه العمودي إلى الأفقي والنفسي، وكذلك التجديدات الأخرى التي ترفع من قيمة الطبقة البرجوازية وتجعلها قريبة من الطبقة الحاكمة، حيث تقول في الصفحة 26 "يبدو أنه أعلن بطريقة فنية تنامي الطبقة البرجوازية وتحالفها الوثيق مع الطبقة الحاكمة"¹ وهذا من خلال نموذج مسرحية طرطوف لموليير، وهذه فكرة جيدة نستشفها من خلال هذا العرض التاريخي لتطور الكوميديا الكلاسيكية.

غير أن الباحثة في الصفحة الرابعة والعشرين تقول "أن الكلاسيكيون الجدد قد حافظوا على الوحدات الثلاث مع إباحتهم توسع الزمن فلا تقف عند دورة شمسية واحدة كما حددها أرسطو"² وكأما من خلال هذا القول تؤكد أن قضية الوحدات الثلاثة وخاصة وحدة الزمن هي من قوانين المسرح الأرستطي غير أن المتتبع للأعمال المسرحية اليونانية يجد فيها تناقضاً مع هذه القواعد، فمسرحية (فيلوكيتيس) مثلاً لا تجري أحداثها في دورة شمسية واحدة بل تتجاوزها بكثير، ونفس الأمر مع مسرحية (إلكتره)، ثم إن أرسطو عندما تكلم عن الزمن المسرحي لم يجعل وحدته قانوناً فنياً، بل قال في تعريفه للتراجيديات (هي محاكاة...وكبدل....وعادة ما تجرى أحداث المسرحية فيها دورة شمسية واحدة)، وكلمة عادة تحيلنا إلى أن أرسطو لم يضعها كموحدة بل كان يصف الأعمال المسرحية التي كانت تقدم في تلك الفترة.

وبالنسبة لوحدة المكان، فإن أرسطو لم يتطرق إليها البتة، والدليل على ذلك وجود آلات لتغيير الديكور عند اليونان، وتغيير الديكور أول ما يعني تغيير المكان. لهذا فإن هذه الوحدات هي من إنتاج الكلاسيكيين الجدد وليست من قواعد أرسطو.

¹ - طاهر أنوال، المناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، 2011، ص 26..

² - طاهر أنوال، المرجع نفسه، ص 24.

ثمّ تنتقل الباحثة إلى مفهوم المنهج النقدي التاريخي وأهم أعلامه (سانت بييف)، فتوضّح الباحثة أسس النقد التاريخي الذي يقوم على ثنائية النص. والكاتب ، اعتباراً من أن المنهج النقدي التاريخي، يركز في تحليله للنصوص الإبداعية أول ما يركز على المبدع في حدّ ذاته، والظروف الفكرية والاجتماعية والواقعية التي تؤثر في المبدع عند إنتاجها لمترامنة نصية مهما كان وقوعها.

غير أن الباحثة في هذا الخصوص قد اختصرت المنهج النقدي التاريخي من خلال عالمين اثنين فقط وهما سانت بييف و تلين المعروف بثلاثيته المشهورة الجنس والبيئة والزمن ، حيث لم تعط حيزاً مقبولاً للتعريف بهذا المنهج وعلاقته بالمدارس الفكرية التي تزامنت وظهوره (نهاية الكلاسيكية وبداية الرومانسية). وأهملت أعلاماً آخرين مثل: غوستاف لانسون Gustave Lonson، وريمون بيكار Rymond Picard، الذي واجه نظريات النقدية التاريخية عميد النقاد الجدد رولان بارت R.Barthes¹.

إلا أنّ الباحثة قد وضعت القارئ أمام منهج بقي لحد الساعة يصارع ويتنصر في عديد المرات على المناهج النقدية الحديثة التي تنطلق في جلّها من رفض ومناقضة هذا المنهج.

تجول الباحثة كذلك بعد انتهائها من إعطاء ومضات سريعة على منهج النقد التاريخي في المذهب الرومانسي فتبرز أهم أعلامه وخصائصه انطلاقاً من الذوق الأصيل وانتهاء بالخيال والحرية، مبينة مفهوم القبح في الرومانسية. ثمّ تؤسس للدراما الرومانسية التي بدأت في الانطلاق بعد مقدّمة كرومويل ليفيكتور يغو الذي جعل من رواية البؤساء منطلقاً للدراما الرومانسية ، التي سوف تكسر وحدتي الزمن والمكان الكلاسيكيتين ، وقد أظهرت خلال غوصها في هذا المذهب أسبقية شكسبير الذي كان المهّد الحقيقي لأسس الدراما الرومانسية.

لكن ما يلاحظ هنا أنّها سبقت التعريف بالمنهج النقدي التاريخي وأرجأت الحديث عن المذهب الرومانسي، في حين ومن جهة نظر علمية، كان ينبغي الحديث عن الرومانسية باعتبارها المدرسة الأولى التي ثارت على الكلاسيكية في الأدب والفن ثمّ تبين معنى المنهج التاريخي الذي استعان بالمدرستين لتأسيس قواعده الحديثة .

¹ - ينظر، وعد العسكري، المنهج التاريخي في النقد الحوار المتمدن. m.ahvmra.org: تاريخ الزيارة 25-10-2019.

تحدّث الباحثة في الفصل الثاني عن الجمالية و الرمزيّة في المسرح وتبينها بالتالي :
"الرمزيّة نعني بها دائماً شيئاً يختلف عمّا نقوله"¹ ، وتدلّ على ذلك بنماذج مسرحيّة عالميّة
وجزائريّة.

ثمّ تنطلق الباحثة للحديث عن الواقعيّة في المسرح والتي تعني تصوير الأشياء بشكل
موضوعي وبأقرب صورة لها ، عارضة ضرب الحائظ -المدرسة الواقعيّة - تجميد الأطلال الذي
تتبعه الدراما الكلاسيكيّة ، أو تجميد الذات الذي تتعقّى به الرومانسيّة² .

وتعطى لنا نماذج أسست للمسرح الواقعي ، مثل مسرحيات تشكوف التي ظهرت فيها
السيمات الفنيّة للمدرسة الواقعيّة كتبسيط المعالجة الدراميّة للحبكة وابتعاد اللّغة عن الخيال
واقترابها من لغة التخاطب العادي³ ، كما تبين الكاتبة التيارات الواقعيّة المعاصرة التي انبثقت
عن المدرسة الواقعية وهي الواقعيّة النّقديّة التي تثير الأسئلة ولا تطرح الحلول⁴ ، وكذا الواقعية
الاشتراكيّة التي تدعوا إلى تجميد النحن ونسقية الأنا.

تنتقل الكاتبة بعد ذلك إلى التعريف بأحد أبرز النقاد في القرن العشرين وهو-لوسيان
غولدمان- الذي يربط بين الايدولوجيا والنّص المبدع.

وتركز الباحثة في الفصل الثالث على المذهب الوجودي وأهم اتجاهاتها وأعلامها ، من
خلال نماذج حواريّة لمسرحيّات ألبير كامي وغيره.

ثمّ تنتقل إلى النّقد النفسي وأهم أسسه وأعلامه وعلى رأسهم -سيجموند فرويد- الذي
ينحو إلى الأنا الفردي ، ويونج الذي يركز على الأنا الجمعي.

كما تحيل الباحثة القارئ في الفصل الرابع إلى مفهوم السيميولوجيا أو السيموطيقا ،
انطلاقاً من لسانيات دوسوسيور، ومروراً علم السيمياء مع رولان بارت أو سيمياء المنطق مع
"ش، بيرس" ، وعلاقة كل هذا بالمسرح.

¹ - طامر أنوال ، المناهج النّقديّة الحداثيّة ، ص61.

² - طامر أنوال ، المرجع نفسه ، ص75

³ - طامر أنوال ، المرجع نفسه ، ص82.

⁴ - ينظر طامر أنوال ، المرجع نفسه ص85.

لتنتهي في الأخير إلى إبراز علاقة المتلقي مع العرض المسرحي والقراءات المتعددة للنص، العرض.

اشتملت خاتمة الكتاب على التعريف بأهم المصطلحات النقدية المعاصرة بداية بالتناقض ومروراً على تداولية الخطاب المسرحي ، وانتهاء بتعريف لمصطلح ، "الميثا نقد" Mythacritique. حيث تؤكد في آخره أنّ التعامل مع المصطلحات النقدية يخضع لاعتبارات نفسية وثقافية هي صيد معرفي يتفاعل مع الواقع تفاعلاً بناءً¹.

يعتبر هذا الكتاب "المسرح والمناهج النقدية الحداثية ومظاهر أحواله" مرجعاً مهماً لكل قارئ للمسرح لكونه مدخلاً مختصراً لأهم المدارس الفنية وأشهر المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة التي كان ولا يزال المسرح حقلاً خصباً لها سواء بالتجريب أو الثورة أو إظهار فلسفة معينة.

غير أنّ الكتاب يفتقد إلى الجانب التطبيقي أو بعبارة أخرى يغلب عليه التنظير ، في مقابل شح للجانب التطبيقي الذي يشرح النظريات النقدية للقارئ لمقدمة الكتاب ، يعتقد أنّه سيكون أمام تحليلات ونماذج من نصوص وعروض مسرحية كثيرة تشرح وتفسر كل مدرسة فنية أو منهج نقدي يتم تناوله ، ولكن لم نجد ذلك خاصة تحليلات العروض المسرحية التي تنتمي لمدرسة ما ، أو تيار مسرحي معين.

ويبقى الكتاب جهد نظري ممتع ومعتبر ، تحكّمت الباحثة في جانب النظري ، حيث يصلح لأن يكون دليلاً نظرياً بامتياز لطلبة النقد المسرحي وحتى للعاملين في الحقل النقدي والإبداعي.

وكخلاصة لما جاء من طرح في كتابي الباحثة طامر أنوال نخلص إلى بعض النتائج ، ومن بينها:

- توجه الباحثة نحو إثبات الجذور التاريخية للمسرح الجزائري وتبيان معرفة أهل المنطقة بالفن المسرحي منذ بداياته الأولى وذلك كون الاحتكاك بالمنتج الروماني كان مباشراً

¹ - طامر أنوال ، المناهج ، ص 381.

- الاعتناء بالجزئيات المكونة للعرض المسرح المقام على أرض نوميديا وإرفاقه بمجموعة من المخططات والصور الشاهدة على ذلك. كالتماثيل والمسارح والأقنعة.
- الاعتماد على المراجع الأجنبية لتوفر آليات اللغة والترجمة عند الباحثة ، وكون هاته الأخيرة تمثل مصادرا قيمة من الناحية العلمية والتاريخية.
- الدراية والإلمام الجيد للنظريات والتيارات المسرحية والنقدية وتطبيقاتها على المنتج المسرحي الجزائري والعربي

خاتمة

بدأت تتشكل صورة المرأة الحقيقية وغير النمطية في المسرح الجزائري تدريجيا بتوالي السنين حين تمكن الجزائريون من أدبيات الفن وأساسيات المسرحية، وذلك في ظل التأثير والتأثير ونقل التجارب وتحرر المجتمع من مجموعة من القيود التي كانت تحول دون الخوض في مواضيع حساسة مثل موضوع المرأة والسماح لها بالحضور كمتفرج ومتابع لفعاليات العروض ثم كمشارك في التمثيل ثم ككاتب ومعد للخشبة المسرحية.

ومع ذلك فإننا ومن خلال تجربة المرأة في المسرح الجزائري وجدنا أنه قلل -المسرح الجزائري- نوعا ما في تكاملية الصورة التي رسمها للمرأة من باب التنوع والثراء، وليس هذا تقليلا في شأن ما حازه المسرح الجزائري من تقدم أو ما قدر عليه من فن المسرحية، إنما عنيت أن هناك عراقيل تمنعه من الوثب والوصول إلى ما وصل إليه الأدب والفن المسرحي عالميا، ولعل أبرزها:

- أن المرأة لم تحظى بحق الحضور على الخشبة في المسرح بالجزائر إلا منذ نصف قرن، ويعود الأمر إلى أسباب تاريخية وسوسيولوجية معلومة، ففي مجتمع محافظ ظل انفتاح المرأة الجزائرية ومماثلتها المرأة العالمية مرتبطا بالموقف الأخلاقي في المقام الأول.

- انحصار الصورة المتعلقة بالمرأة وقصورها على تجسيد صورتها في نماذج متشابهة مثل المرأة الثورية أو المرأة الأم والزوجة والتي لا تخلو حياتها من المشاكل والهموم وبذلك تولدت صورة سوداوية لحال المرأة الجزائرية لا تعكس إلا الشقاء والبؤس.

- خضوع صورة المرأة الجزائرية في سيرورة الإبداع المسرحي إلى إبراز قيمة طبيعية تعتمد توظيف صورة المرأة من أجل إثراء موضوع وطني عام.

أما فيما يتعلق بالممارسة والتجربة النسائية المسرحية في الجزائر فإنه يمكن تسجيل مايلي:

- قلة الكاتبات المسرحيات الجزائريات وجل من حاولن الكتابة هن إما كاتبات روائيات أو مبتدئات لم تنضج كتاباتهن إلى حد إتقان فن الكتابة للمسرح و لم تثمر فيما بعد إنتاجا أو تراكما محسوسا في ميدان الكتابة الدرامية ، عدا الكاتبة فاطمة قالير التي تخصصت في المجال وكان لها كتابات عدة وصلت إلى ما يقارب العشرين نصا دراميا.

- ضعف البنية الدرامية في النص الدرامي النسائي المسرحي وذلك لنقص التجربة المسرحية والتركيز على جانب العرض أكثر من إعطاء الأهمية البالغة والعناية التامة لاكتمال النص بناء ووضوح اتجاهه فنيا. في حين غناها من الناحية الدلالية والرمزية وخاصة من خلال التعرض لشأن المرأة والتاريخ والقضية الوطنية، ويبقى هذا الرأي متعلقا دوما بالنماذج المحللة سلفا ولا يمكن أن يتجاوز إلى كل المحاولات والآثار الفنية التي كان قلم المرأة الجزائرية وراء رسم معالمه الدرامية.

- اشتركت الكاتبات في وضع قضية المرأة محور اهتمام العملية الإبداعية ..مما يجعل الكاتب سجين قضية وأهداف موحدة وتناسي قضايا أخرى يمكن أن تكون أكثر شأنا وأهمية.

- ندرة النشر مما يشكل عائقا في وصول المدونة إلى القارئ المسرحي وعدم السماح للمتابع للشأن المسرحي بالتعرف على الأقلام النسائية الواعدة والتي قدمت الكثير للمسرح الجزائري، خلافا لما هو كائن على مستوى الفن القصصي والروائي.

- التأخر في الممارسة الفنية كتابة وإخراجا بالنسبة للمرأة، ولربما هي سمة غالبية لا تخص المسرح الجزائري بالخصوص ولذلك أسباب وعلل، وأبرزها العوائق السياسية والاقتصادية و السوسيولوجية الكامنة خلف هذا القصور.

-تحقيق المرأة لقفزة نوعية في مجال الاخراج المسرحي وخاصة وأن توجت أعمالهن بجوائز عربية ودولية ومن مثال ذلك ما قدمت المخرجة صونيا التي لقبت بأيقونة المسرح الجزائري.

-تألق المخرجة المسرحية الجزائرية من خلال تراكم التجربة المسرحية والممارسة في المجال.

- شيوع ووفرة الدراسات النقدية الأكاديمية النسائية في الجزائر في ظل وجود الفضاءات العلمية المتمثلة في الجامعات ومراكز البحث. إذ لا يمكن حصر عدد الدراسات التي أنجزتها الباحثات الجزائريات على مستوى القطر الوطني من خلال رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه والمقالات العلمية، مما أثمر عنه بروز ناقدات جزائريات متخصصات، لكنه من باب التأليف والنشر للنقد خارج الإطار الأكاديمي فإن الأمر يبقى قليلا إذا ما قارناه بحجم المتخصصات في المسرح.

ومع ذلك كله فقد استطاعت المرأة الجزائرية التموضع في قلب الحدث المسرحي. وأضحت أكثر فاعلية في كل مجالات الإنتاج المسرحي. فالمرأة اليوم كاتبة ومخرجة خلاقية، وباحثة متمرسة في القراءة والمقاربة، ومتمكنة من آليات التحليل والتأويل وعلوم المناهج المستحدثة. وهي بإصرارها هذا باقتحام شتى مجالات الإنتاج المسرحي، إنما سجلت باستحقاق حضورا واعيا بدورها الإنساني في صنع التاريخ والفن والحضارة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

1. أحمد سفطة، أنتغون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986
2. أرسطو فن الشعر ترجمة شكري محمد عباد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967
3. برتولدبرخت "مسرحيات" تر: عبد الرحمن بدوي، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة 1965
4. مراد السنوسي، نص مسرحية امرأة من ورق (اقتباس حر عن رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج)، سلسلة الستار للإبداع المسرحي، الفضاء الحر، دط، 2012
5. الهادي بوكروش، التشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1994.
6. آسيا جبار ووليد قرن، الفجر الأحمر، تر سمية زباش، الهيئة العربية للمسرح، 2017
- 7.

المعاجم باللغة العربية:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985
2. ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، باب الزاي، مجلد 5 ط3، 1994
3. قسطنطين تيودوري، المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت لبنان، ط9، 1997
4. لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط 15: بيروت، 1965
5. ماري إلياس حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1997.
6. أحمد بن ذياب، امرأة لأب، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر دتدط
- 7.

المعاجم الأجنبية:

Le petit larousse illustre .Le dictionnaire de reference pour toute la famille ;Montpamasse Paris Cedex06,p :1392

المراجع العربية:

1. احسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، وزارة الثقافة، 2007 .
2. أحمد الهاشمي، جواهر البالغة في المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية ط ؛ 06
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري(نشأته وتطوره 1929-1989)، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1998.
4. أحمد سلطان عطية.جماليات المنظر في عروض المخرجة المسرحية العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العراق، مج4، ع2، 2014
5. أحمد صقر، في النقد المسرحي تاريخ النقد ونظرياته، مركز الأسكندرية للكتاب، مصر، 2001
6. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009
7. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق ـ مغرب دمشق ، 1994.
8. إمام عبد الفتاح إمام، أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 1996.
9. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1984.
10. بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية. دار الأدب بيروت. ط1 1999
11. بوشوشة بن جمعة الرواية النسائية المغاربية. المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس ط 2003
12. تمارالكساندروفنا بوتينيتسيقا، ألف عام وعام على المسرح العربي، الفارابي، 1990
13. جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974
14. جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات
15. حسني عايش وآخرون ا- المرأة والدور نظرة أردنية -المؤسسة العربية الأردن ط 1 .

16. حسين المناصرة . النسوية في الثقافة والإبداع . عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع . الأردن ط1 2007.
17. حسين نجمي شعري الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
18. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
19. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، 1958
20. رابع خدومي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة بئرثوتة، الجزائر، ط1، 2003.
21. رؤوف أنور مدحت، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث. دار غيداء للنشر والتوزيع. 2013.
22. زهرة الجلاصي . النص المؤنث سراس للنشر . تونس د . ط 2000
23. زهور ونسي . على الشاطئ الآخر . الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب 1988 .
24. زهور ونيسي، دعاء الحمام، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004
25. زينب العسال، مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته، البيان ع356. مارس 2000 .
26. سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1981
27. سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، ع55، الجزائر 1980
28. سلام أبو الحسن، جماليات فنون المسرح بين القطة الزمانية والمكانية، الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، 2001
29. سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال، المغرب نموذجاً، شركة الطباعة مكناس، المغرب، ط1 . 2011
30. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي على المسرح المعاصر، هنداوي سي أي سي، 2018
31. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية. مؤسسة حورس الدولية سبورتيج الإسكندرية.
32. الشلبي، الاستفتاء واقع الأدب المسرحي في سوريا، مجلة الموقف الأدبي، 1972، ع1

33. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 2011
34. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر، ط2، 2007
35. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة، 2005.
36. طامر أنوال حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر 2007.
37. طامر أنوال، المناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر 2011
38. عادل النادي. مدخل إلى فن كتاب الدراما. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط1 1987
39. عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت 1987.
40. عبد الله أبو هيف، الابداع السردى الجزائري، دراسة صدرت عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية. 2007
41. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
42. عبد الله محمد الغدامي، المرأة ولغة . بيروت _ المركز الثقافى العربى 1996 .
43. عز الدين اسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
44. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي فى الأدب الجزائرى، دراسة نقدية، المكتبة الوطنية، 2007.
45. عصام واصل . النظرية النسوية واشكالية المصطلح، مجلة اللغة العربية، ع26، الجزائر، 2011.
46. فاطمة قالير. ريم العزلة، ترجمة فرقاني جازية، الهيئة العربية للمسرح. الشارقة، دولة الإمارات العربية، 2014
47. فرحان بلبل، مراجعات فى المسرح العربى منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ط1. 2001 .
48. فوزى عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1997

49. فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، هلا للنشر والتوزيع، 2002
50. محمد بن زاوي. النقد العربي المعاصر. المرجع والمتلقي. كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين ميله، الجزائر، 2004.
51. محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1 1991
52. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط1، 2002.
53. محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث 1925 - 1976، المطبعة العربية، غرداية، 1992
54. محمود الربيعي من أوراق النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1997.
55. محمود رجب، فلسفة المرأة دار المعارف ، مصر، ط1، 1994.
56. مفيد نجم " الأدب النسوي " إشكالية المصطلح علامات في النقد . النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية ج 57 مج 15 سبتمبر 2005
57. نبرص فؤاد الصالحى علم المسرحية وفن كتابتها ثالثة للطباعة طرابلس الاندلس ط 2001
58. نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 2000
59. نهاد صليحة ،المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، 1999.
60. نورالدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة بانتييت ، باتنة، الجزائر، ط1، 2006
61. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع لبنان، ط، 4، 1981
62. يحيى البشتاوي، من قضايا المرأة في المسرح (نماذج وتجارب عربية)، الهيئة العربية للمسرح 2015
63. يوسف رشيد جبر، نظرة في مهات النقد العرض المسرحي، حملة كلية التربية الانسانية، بغداد، سنة 2006، مج 8، ع 14

المراجع المترجمة

- 1) ر. ف جونسون، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1987.
- 2) ريان قوت . النسوية والمواطنة ل : أيمن بكر وسمير الشيثكلي القومي للترجمة . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة "ط1، 2004.
- 3) فاطمة قالير، الأميرات، ترجمة جميلة مصطفى زقاي و منال عابد رقيق، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2014
- 4) فردي ميليت جر الدين بنتلي فن المسرحية ترجمة صدقي خطاب دار الثقافة بيروت 1966
- 5) فولر فولكر، المنظر المسرحي، ت حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، القاهرة 2005
- 6) لابوس إيجري فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية القاهرة 1946

المراجع الأجنبية

1. Ahmed cheniki ,Le Theatre en Algerie ,histoire et enjeux,Edisud,2002 ;51
2. André Videau. Hommes et migration. Année 1990.1141.p79
3. MehyledinBechtarzi. Mémoire Tome III. Prismontienal de livre. Alger P 251.

الرسائل الجامعية

1. رشيدة بنمسعود المرأة والكتابة ، سؤال الخصوصية وبلاغة لاختلاف ، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا 1987 جامعة مكناس .
2. صوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل الماجستير جامعة وهران، 2005.

3. عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، بحث مقدم لنيل ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013.

المجلات و الدوريات:

1. أحمد دييلي. عندما تتمرد المرأة على الصراعات وطموح الحكام. جريدة الشعب. يوم 18 أوت 2014. ع 16186
2. أحمد سلمان عطية. جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية. مج 4. ع 2.
3. إستخبار. أجنحة شهرية لوزارة الثقافة. الجزائر. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. مارس 2014
4. اسماعيل بن صفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضي، مجلة الأثر، العدد 13، مارس 2012
5. ألفريد فرج، الحرب العظمى في مسرحية، جريدة الأهرام، سنة 2002. ع. 42286
6. بغداد عبد الرحمن. الكتابة النسوية (قراءة في المفهوم والابعاد) مجلة الفضاء المغاربي ماي 2016
7. الثقافة ، مجلة وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية، العدد الممتاز 6-2005، 7
8. جمال عميروش. دعاء الحمام. صحيفة الفجر. ع 73007. الصادر يوم 01 جوان 2008
9. حنين دراما اجتماعية. جريد وقت الجزائر. يوم 18 ديسمبر 2018. ع 3021
10. حوار أجرته الصحفية ب. آية. جريدة الجمهورية. يوم الأربعاء 13-09-2017-العدد 6283
11. حوار أجراه ح. أيوب، جريدة التحرير، يومية جزائرية وطنية، ليوم 12 أبريل 2014. ع 734.
12. زهور ونيسي، الرواية العربية التاريخ و الترجمة، مجلة الثقافية ، يناير 2007
13. سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 1، العدد 6، العراق 2011.

14. عبد الباسط محسن .مكانة المرأة في التشريع الإسلامي. مجلة عالم الفكر م7/ العدد الأول/ 1976 إبريل –مايو.
15. عبد الرزاق معاد، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 31، العدد 1، 2009.
16. الكبير أ، مسرحية ريم الغزال مونولوج حزين ومضحك، يومية وهران 29-12-2009
17. كتيب صادر عن مديرية المسرح الجوي، تيزي وزو 2014-2017.
18. م.أوراري . كتاب المهرجان. المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الدورة الحادية عشر وزارة الثقافة 2016.
19. مجد القصص، رهن مشاركة المرأة في المسرح، المرأة في المسرح، الندوة الثانية، الهيئة العربية للمسرح.الشارقة.2012.
20. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، ع، 2003 08.
21. مريم م . 60 عاما من الكتابة النسوية في الجزائر المرأة أقل حظا وأكثر تحديا. جريدة المساء. ليوم 30 أكتوبر 2008. عدد 3350.
22. مسعودة بوطلعة ، جريدة الخبر يومية جزائرية الإثنين 07 مارس 2011 - العدد : 6286
23. هدى بوعطيح، فنانات ألهن الركح، جريدة الشعب، جريدة يومية، ليوم 09 مارس 2014، العدد 16357.
24. يمني العيد ، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، عدد 4 . 1975 .
25. خيرة ب. كتاب المهرجان نبض القادم. المهرجان الوطني للمسرح المحترف. الدورة الحادية عشر 2016 . صادر عن وزارة الثقافة.

مواقع الأنترنت:

1. 2005 - 04 - 12 <http://www.lexpressiondz.com/article/0/0-0-0/26015.html>
lexprition حوار أجرته جريدة
2. festivals.com
3. <http://www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5131544>
4. <https://femmessavantes.pressbooks.com/chapter/chapitre-3-assia-djebar-ecrivaine-et-historienne>
5. www.elcinema.com/work/1003164/
6. www.nizwa.com.
7. www.referentiel.nouvelobs.com p.154 le nouvel observateur
8. أحسن ثليلاني، <http://www.aswat-elchamal.com/ar/>
9. أحسن ثليلاني، المسرح النسوي، <http://www.aswat-elchamel.com>
10. اموقع جردة المسارالعربي - www.elmassar-ar.com
11. أوراس زياوي .مسرح الشمس.رائد الحركة الطليعية الفرنسية
<http://www.alhayat.com/article/640374>
12. بوابة الشروق، <https://www.echoroukonline.com>
13. حوار مقتطف من حصة حوار من الذاكرة مع الكاتبة زهور ونيسي من إعداد الإذاعة الجزائرية
القناة الأولى. رابط الفيديو
www.youtube.com/watch?v=tkj7eXCNwql
14. عباس الحايك.الصفحة الالكترونية مدونة عباس الحايك abbashayek.com
15. مدوني عباسية .موقع المهرجانات العربية ليوم 11-09-2009 <http://www.arab2009-09-11>
16. www.elmqssq.com 08.2008 مريم ن مقال بعنوان فقيدة الشاشة الجزائرية ليوم 30
17. مسعودة بوطلعة ،رحيل كلتوم، <http://www.elkhabar.com>

18. مفيد نجم ،الوعي واللا شعور والتنافس بين الاقتباس والتضمين www.albayan.co.ae

19. الموسوعة الحرة ويكيبيديا ar.wikipedia.org

20. الموقع الإلكتروني الجزائر نيوز www.djazairnews.com/34398

21. الموقع الرسمي لفاطمة قالير www.gallaie.com

22. موقع السينما كوم <https://www.elcinema.com/person/2056124>

يومية الرائد www.elaaed.com بتاريخ 20.09-2012

الفهرس

الفهرس

-المقدمة..... أ

-الفصل الأول: قيمة المرأة في المسرح الجزائري

-المبحث الأول: المرأة موضوع الخطاب المسرحي الجزائري 8

1-الخطاب المسرحي في المجتمع..... 11

2-المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري..... 14

2-1- صورة المرأة الاجتماعية في المسرح..... 16

2-2- صورة المرأة الجزائرية في الميدان السياسي..... 19

2-3-صورة المرأة المناضلة..... 21

2-4- المرأة وموضوع الزواج في المجتمع الجزائري..... 24

3-صورة المرأة في المسرحيات المقتبسة..... 32

3-1-مفهوم الاقتباس..... 32

3-2-آلية الاقتباس..... 36

3-3-صفات الشخصيات النسوية في المسرحيات المقتبسة..... 38

3-4-أسماء الشخصيات المقتبسة..... 42

-المبحث الثاني: وجود المرأة ومشاركتها في المسرح الجزائري 44

1-بين الرجل والمرأة..... 44

1-2-مكانة المرأة في المجتمع الإنساني..... 45

2-عوامل ظهور الممثلة العربية على المسرح..... 46

3-المرأة الجزائرية ومشاركتها في العروض المسرحية..... 49

-الفصل الثاني: التجارب النسائية في الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري

- المبحث الأول: الكتابة النسائية بين المصطلح والمفهوم 63
- 1- ماهية المصطلح 63
- 2- الموقف من الكتابة النسائية 67
- المبحث الثاني: الكتابة النسائية في المسرح الجزائري 72
- 1- الكتابة النسائية المسرحية في العالم العربي 72
- 2- التجارب النسائية في الكتابة المسرحية 75
- 2-1-1- تجربة الكتابة المسرحية عند فاطمة قالير 75
- 2-1-2- الإنتاج المسرحي للكاتبة 80
- 2-1-3- النص الدرامي لفاطمة قالير والخشبة 80
- 2-1-4- البناء الدرامي في مسرحية الأميرات 83
- 2-2- تجربة الكتابة عند زهور الونيسي 94
- 2-2-1- زهور الونيسي في سطور 94
- 2-2-2- مسرحية دعاء الحمام 95
- 2-2-3- الروافد التاريخية في مسرحية دعاء الحمام 98
- 2-2-4- المرأة وقضية الحرب في نص دعاء الحمام 102
- 2-3- تجربة الكتابة عند آسية جبار 107
- 2-3-1- ملخص مسرحية الفجر الأحمر 108
- 2-3-2- دلالة العنوان في مسرحية الفجر الأحمر 114
- 2-3-3- رمزية الشخصيات ودلالاتها المسرحية 115

-الفصل الثالث: التجارب النسائية في الجزائر بين الإخراج والنقد المسرحي

-المبحث الأول: التجارب الإخراجية النسائية في العالم..... 119

1- نماذج من الإخراج النسوي في العالم 119

1-1- المخرجة المسرحية جون ليتلود 119

1-2- المخرجة المسرحية جوديث مالينا 121

1-3- المخرجة آريان منوشكين 123

2- نماذج لمخرجات مسرحيات عربيات 123

1-2- المخرجة نضال الأشقر 124

2-2- المخرجة لينا الأبيض 125

2-3- المخرجة زهيرة بن عمار 125

3- نماذج إخراجية نسائية في الجزائر 126

4- حجم المشاركة النسائية في الإخراج المسرحي في الجزائر 127

1-4- الفترة الأولى 128

2-4- الفترة الثانية 134

-المبحث الثاني: قراءة في بعض التجارب الإخراجي في الجزائر 141

1- تجربة المخرجة صونيا 141

1-1- البطاقة الفنية لمسرحية امرأة من ورق 142

1-2- ملخص رواية أنثى السراب 143

1-3- ملخص مسرحية امرأة من ورق لنص لمراد السنوسي 145

1-4- ملخص عرض مسرحية امرأة من ورق لصونيا 147

150	2- تجربة المخرجة تونس آيت علي
152	2-1- جمالية المنظر المسرحي في أعمال تونس آيت علي
153	2-2- جمالية الموضوع في العرض المسرحي
154	2-3- جمالية الديكور
155	2-4- جمالية الخلفية التشكيلية في العرض
157	2-5- جمالية الإضاءة
159	-المبحث الثالث: التجارب النقدية المسرحية النسائية في الجزائر
159	1- تمهيد
160	2- نماذج من النقد النسائي المسرحي العربي
160	2-1- سميرة السباعي
160	2-2- وطفاء حمادي
161	3- قراءة في التجربة النقدية النسائية في الجزائر
161	3-1- تجربة الناقدة جميلة مصطفى زقاي
163	3-1-1- قراءة في كتاب شعيرة المشهد في المسرح الطفولي المغاربي
170	3-2- تجربة الناقدة طامر أنوال
170	3-2-1- المنهج التاريخي والجذور التاريخية للمسرح الجزائري
174	3-2-2- قراءة في المسرح والمناهج النقدية الحداثية ومظاهر أحوالها
181	- الخاتمة
185	- قائمة المصادر والمراجع
196	- الفهرس

تُعدّ المرأة أساساً مهماً وأصلاً في تكوين الحياة البشرية والتاريخ أجمع، وإنّ الحديث عن علاقة المرأة بالممارسة الإبداعية هو حدث عن موقع ومكانة وأهمية الإبداع النسائي في سير الثقافة والفن المسرحي بالجزائر، ربما تأخرت في المشاركة الفعلية في المسرح وذلك لأسباب اجتماعية بالصورة الأولى، إلا أنّها لم تغب عن التطور الذي لمستته الساحة الثقافية، فلقد استطاعت المرأة الجزائرية أن تحقق لنفسها مكانة من خلال تجربتها وإنجازاتها في مجال المسرح، على صعيد التمثيل المسرحي والإخراج والتأليف الدرامي والنقد، كلها مجالات كان للمرأة الحظ في خوض غمارها. وليس الحديث هنا عن اكتمال إبداعها أو جدواه بقدر ما هو حديث عن أصالة تجربتها.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري. المسرح النسائي. التمثيل المسرحي. التأليف الدرامي. الإخراج المسرحي. النقد المسرحي.

Woman is an important and original basis in shaping human life and history, and talking about the link between woman and creative practice may address the status and importance of woman's creativity in the conduct of culture and theatrical art in Algeria perhaps delayed in the actual participation in the theater for social reasons in the first picture, but she did not miss her role in developing the cultural scene, the Algerian woman has been able to achieve a place for herself through acquired experience and achievements in the field of theater, in terms of theatrical representation, directing, dramatic composition and criticism, all areas of which women were fortunate to go into their own. It is not so much about the completeness or feasibility of her creativity as about the authenticity of her experience.

key words: The Algerian Theater. Women's Theater. Women's acting . Dramatic authorship. Theater directing. Theatrical criticism.

ملخص

في بحثنا هذا الموسوم بـ: التجارب المسرحية النسائية في الجزائر دراسة نقدية فنية، وجدنا أنفسنا أمام إشكالية رئيسية: تحوم حول مدى نجاعة وأصالة تجربة المرأة الجزائرية في الإبداع المسرحي سواء كانت تمثيلا أو كتابة أو إخراجا أو نقدا وتولد عنها جملة من التساؤلات الفرعية، أهمها ما هو الحجم الحقيقي للممارسة النسائية في ميدان التأليف الدرامي؟ وهل كانت المواضيع المثارة في نصوصها متعلقة بالمرأة وحسب أم انعكاس للواقع بكل جزئياته؟ وكيف حققت المرأة تميزا في الإعداد المسرحي والتفرد في الرؤية الإخراجية؟ وهل استطاعت أن تحجز لنفسها منبرا نقديا بارزا جزائريا وعربيا؟ لقد فتح لنا البحث في التجربة النسائية في المسرح المجال لمعالجة قضية مهمة ومهملة من تاريخ الصنعة المسرحية في الجزائر وخاصة في ظل انتشار الدراسات المتعلقة بالتراث المسرحي وبأسماء رواده، دون الاهتمام بمشاركة العنصر النسوي في ميدان التمثيل والكتابة والإخراج والنقد. أن المرأة لم تحظى بحق الحضور والمشاركة في العرض المسرحي إلا في وقت قريب، وذلك راجع لأسباب تاريخية و سوسيوقافية متعلقة بطبيعة المجتمع الجزائري، وأن المرأة مارست التأليف الدرامي إلا أن إنتاجها لم يشكل تراكما إبداعيا محسوسا عدا الكاتبة المسرحية فاطمة قالير التي تخصصت في المجال، كما اتسمت كتاباتهن بجعل موضوع المرأة محور اهتمام العمل الإبداعي. كما خلصنا إل سمة التأخر في الممارسة الفنية كتابة وإخراجا بالنسبة للمرأة والتي هي خاصية غالبية في الوطن العربي، ومع ذلك فقد حققت انطلاقة قوية وقفزة نوعية في مجال الإخراج المسرحي والنقد في ظل عدد الدراسات الأكاديمية التي لا يمكن حصرها من خلال الرسائل العلمية. تمكنت المرأة الجزائرية ورغم تأخرها من التوضع في عمق الحدث المسرحي، وأضحت أكثر فاعلية في كل مجالات الإنتاج المسرحي. فالمرأة اليوم كاتبة ومخرجة خلاقة، وباحثة متمرسة في القراءة والمقاربة، ومتمكنة من آليات التحليل والتأويل وعلوم المناهج الحديثة، وهي بإصرارها هذا إنما تسجل باستحقاق حضورا واعيا بدورها الإنساني في صنع التاريخ والفن والحضارة.

الكلمات المفتاحية:

التأليف الدرامي؛ الإبداع النسائي؛ المسرح النسوي؛ المسرح الجزائري؛ الكتابة المسرحية؛ صورة المرأة؛ التمثيل المسرحي؛ النقد النسوي؛ الإخراج المسرحي؛ الدراما النسائية.

نوقشت يوم 03 سبتمبر 2020