الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والادب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط 1: 201535095630

رقم التسجيل: ط 2: 201535107454

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

تجليات خطاب الانوثة في مسرحية الامغار والحسناء للكاتبة ليلى بن عائشة

اعداد الطالب (ة):

- سمية شراك
- هاجر زابي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الاساتذة

اسم ولقب الاستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عزوز ختيم	أم أ	جامعة المسيلة	رئيسا
مفتاح خلوف	أد	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
محمد زعيتري	أم أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/2019-2020

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

{قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنين}

صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...ولا تطيب اللحـ إلا بعفوك..

ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

الله جلا جلاله

من بلغ الرسالة وأدى الأمانة.. ونصح الأمة.. إلى نبي الرحمة ونور العالم

محمد صلى الله عليه وسلم في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن لحروف

ليجمعها في كلمات.. تتبعثر الأحرف رعبا إن يحاول تجميعها في سطور سطو كثيرة تتم في الخيال ولا

يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات وصورا تجمعنا

برفاق كانوا إلى جانبنا فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحنو نخطو خطواتنا الأولى في غمار الحياة ونخص

جزيل الشكر والعرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب عملنا وإلى من وقف على المنابر وأعطى من

حصيلة فكرة لينة

دربنا إلى الأساتذة الكرام في معهد اللغة والأدب العربي.

وا واتيت ا واتيت كل بلاغة وأفنيت بحر النطق في النظم و النثر

لما كنت بعد القول إلا مقتصرا ومعترفا بالعجز عن واجب الشكر

يسرنا أن نتقدم بخالص الشكر ووافي الامتنان للأستاذ خلوف مفتاح الذي تفضل بالشرف على هذا

البحث فجزآك الله خيرا على ما بذلت من جهد وتحملت من مشقة حطهما الله في موازين

حسناتك... وأنا العارفة بفضلك المستضيئة

بتدارك العاجزة عن القيام بالشكر.. وقد حررنا هذه السطور بلسان الإمكان

لا بقلم التبيان... سائلين المولى عزوجل من أهل القران

.. .وان يرزقوك الفردوس الطي من الجنان

-كل التقدير والاحترام

-إهداء-

إلى أمّي و أبي..

إلى ينبوع الرحمة و العطف و الحنان، و بحر الرّقّة و الحضن الدافئ في حياتي..الحبيبة أمي..إلى التي سهرت الليالي الطويلة لننام، و كدّت في الأيام الصعبة لنرتاح، و استقبلت التعب و الآلام و الأحزان لننعم و نصِحّ و نفرح..إلى الملاك الذي رأينا الدنيا من خلال عينيها وردة دائمة التفتّح..طيّبة العطر..مشرقة الألوان.

إلى سندي الذي اتّكأتُ عليه داما، والبدر الذي أنار علي لياليّ الحالكات، و سلّال الخير الذي منح بدون تردّد... إلى الجبل الذي بثقله تمتعنا بالهدوء والاستقرار، و الأسد الذي بقوته و هيبته نعمنا بالحرمة و المَنَعَة، و غمام الخير الذي أظلنا من وهج شمس الحياة الحارقة إلى المصباح المنير الذي أنار لي طريق البحث العلمي، بكل تواضعه و سعة علمه و اطلاعه، فكان كالشمعة التي تحترق لتضيئ للآخرين..إلى أستاذي المحترم (مفتاح خلوف) عوّضه الله عنّا خيرا.. إلى الذي جمع في شخصه التوجيه و النصح و العلم، و العطف الأبوي، و صرامة المربي الحريص..يجمع كلّ ما تنتجه كتب المعرفة و أزهار الأفكار ليعطينا إياه عَسَلا مصفّى.

إلى كل إخوتي، ،والي نور عيون جمانة قطر الندى، وثريا نورالیقین

الى النور الذي يضيئ حياتي والسند القوي والنبع الذي ارتوي منه حبا وحنانا اخي مهدي

إلى من تحملت عصبيتي النادرة إلى حبيبة القلب الى من كانت لي سندا وضلا لايغيب لم تكن صديقة بل كانت اختا، الصديقة الصادقة(هاجر)....جمعتنا أقدارنا دون أن ندري..فأرجو أن يظل قلبانا يسبحان في نفس بحيرة المحبة و الأُلفة و الأُنس

إلى حبات قلبي،شيماء خيره شهرزاد خوله خنساء فوزيه، خديجة ،سلمى ،اشراق ، اميرة ، رحاب، منى .

الى ملاكي الى من بهما عرفت معنى التفاؤل الى الشمعتان التى انارة لي الطريق الى من بوجودهما اكتسبت قوة ومحبة لاحدود لها الى من عرفت معنى الحياة معهما الى من مسكتاني ولم تتخليا عنى ولو لحضة الى حبيبتي واختي وسندي نهى و مريم

إهداء-

إلى الينبوع الذي يحمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها

إلى والدتي والدتي العزيزة

إلى من سعى وشقي لأنعم بالراحة والهناء الذي لم يخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى

والدي العزيز.

إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي إلى

أخواتي الغاليات

الى كتاكيت العائلة احمد-جواد-معتز-حمزة-رتاج -نورسين حفظهم الله ورعاهم

واخص بالذكر صديقتي ورفيقة دربي ودرعي ودعمي التي كانت بمثابة اختي سمية

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح والإبداع إلى من تكاتفنا يدا بيد

ونحن نقطف زهرة تعلمنا إلى صديقاتي وزميلاتي

إلى من علموني حروف من ذهب وكلمات من درر وعبارات من أسمى وأجلى عبارات في العلم إلى من صاغوا لي من علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم

والنجاح إلى

أساتذتي الكرام.

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح

المقدمة

مقدمة:

يعد المسرح أقدم وسيلة تعبير عرفتها الإنسانية، انه الفن الذي رافقها منذ فجر حياتها، عبر ألامهاوأحلامها، وقدم صورة عن معتقداتها، فهو يعكس الواقع ضمن حالة من الرقي والتقدم في صورة فنية، فهو يجمع أكثر من فن، فهناك فن الكتابة الذي تتمثل في كتابة النص المسرحي وهناك فن التمثيل وفن الإخراج، والفن التشكيلي في تصميم وتنفيذ الديكور والملابس المسرحية وفي الإضاءة وتصميم المنصات ... وتجمع كل هذه الفنون لتنتج لنا في النهاية عرضا مسرحيا متناسقا ذا وحدة فنية واحدة فالفن له علاقة وطيدة لتفاعل قضايا، ومن بين هذه القضايا قضية الأنوثة التي تعتبر قاسما مشتركا بين أساسية في أي إنتاجأدبي مسرحي ومعظم موضوعاته مستمدة من الحياة وتحولاتها، وبدورة تحمل بشكل ضمن أخلاقيات يرمي لتحقيقها، مستمدا إحداثه من الواقع.

فقد انتشر هذا النوع في شتى أنحاء العالم وتأثرت به جميع النساء الكاتبات ومن بينها المرأة الجزائرية المبدعة هذه الأخيرة التي تميزت عن غيرها من النساء المبدعات كتبت لتحرر نفسها وتحرر الوطن وتثبت ذاتها وتستعيد لغتها ولتحطم جدار الصمت القاتل.

ومن الدوافع التي جعلتنا نوجه النظر إلى فن المسرح دون بقيتاالأجناس الأدبية الأخرى ملاحظتنا في السنوات الأخيرة، كيف أن الطلبة يولون اهتمامهم الكبير بفني الرواية والشعر دون المسرح في حين انه يعتبر الفن الأقرب إلى الذات كونه يشكل وسيلة هامة في وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للتجربة الإنسانية قولا وفعلا.

أما فيما يخص تخصيص البحثبدراسة الأنوثةوتجلياتها لقلة الدراسات التي تناولت حضور المراة وبخص الأنثى في المسرح لأنها تحمل العديد من الدلالات والصور .

ولهذا وقع اختيارانا على مسرحية .. للكاتبة الدكتورة ليلى بن عائشة ليكن موضوع بحثنا تجليات خطاب الأنوثة في مسرحية أمغار والحسناء وسنحاول استخراج صور الانوثة فيها والأبعاد من وراء توصيفها.

محاولين الإجابة عن إشكالية كبرى هي: ماللأليات التي من خلالها تمظهرت الأنوثة في الخطاب المسرحي؟ وبصيغة أخرى كيف تجلت أو تمفصلت الأنوثة في الخطاب المسرحي؟

وتفرعت مجموعة من الأسئلة عن هذا الأشكال:

- ما مفهوم الخطاب؟ وماهي عناصره؟
- ما هو الخطاب المسرحي؟ وماهي خصائصه الفنية؟
- ما مفهوم الانوثةالحدود الوجود؟ والانوثة الأدبية؟
- ما هو المسرح النسوي؟

ومن اجل الإجابة عن هذه الأسئلة وإخراج بحثنا هذا الى النور اعتمدنا على خطة في دراستنا على النحو الآتي:

مقدمة ومدخل,وفصلين وخاتمة فجاء في المدخل تعريف المسرح والمسرحية,بالإضافة الى تقنيات العمل المسرحي والهيكل العام للمسرحية وتطرقنا في آخرهإلىنشأة المسرح في الجزائر.

وجاءالفصل الأول بعنوان مصطلحات ومفاهيموقسمناه إل0649 ثلاث مباحث المبحث الأول تناولنا فيه مفهوم الخطاب وعناصره اضافة الى مفهوم الخطاب المسرحي وخصائصه الفنية والمبحث الثاني تناولنا فيه مفهوم الانوثة الحدود والوجود والادب النسوي (الانوثة الأدبية) والادب النسوي في الجزائر وخصائص الادب النسوي إضافة الى المسرح النسوي.

اما الفصل الثاني فعنوناه دراسة تطبيقية لتجليات الانوثة في مسرحية امغار والحسناء واعتمدنا في هذا الفصل التطبيقي على دراسة وتحليل تجليات وتمظهرات الانوثة في المسرحية (امغار والحسناء) فتناولنا ما يلي:

انوثة اللغة وقمنا بتعريف اللغة ودراسة لغة السرد والرمز والتكرار والوصف والحوار منتقلين الى انوثة الصراع وقمنا بتعريفه ودراسة انواعه وتحليل الصراعات الانثوية في المسرحية اضافة الي انوثة الحوادث وقمنا باستنتاج الحوادث الانثوية اضافة الي انوثة التشخيص تناولنا مفهوم الشخصية والتشخيص واستنتاج ابعاد الشخصية وأساليب التشخيص وكان لكل شخصية في المسرحية مثال منها حيث درسنا الشخصيات من خلال ابعادها الفنية المختلفة ثم الي تطبيق أساليب التشخيص حيث ذكرنا كل شخصية (انثوية) على حدا وكيف تجلت الانوثة فيها.

بالإضافةاليانوثة البطولة فقمنا بتعريف البطولة ودارسة بطولة الانثى المسلطة والانثى الشقية، وختمنا هذا البحث بخاتمة اجملت واستنتجت ما توصلنا اليه من نتائج هذه الدراسة مجيبين عن الإشكال المطروح

واعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي الذي يقوم على تقنيتي الاستقراء والتقعيد لنعرض ما يتعلق بالخطاب والخطاب المسرحي والأنوثة التي تعتبر أساس دراستنا وفي التحليل اعتمدنا على المنهج البنيوي الذي يقوم على الكشف بين العلاقات القائمة بين جزيئات النظام وتحليل بنية النص المسرحي وتحليل دلالاته وتتبع شخصية الأنثى بكل ما تثيره من تساؤلات وإشكالياتوأبعاد ورموز.

واعتمدنا في دراستنا لهذا البحث على القران الكريم وعلى مجموعة من المصادر والمراجع أهمهاابن منضور لسان العرب، عبد الله الغذامي المراءة واللغة عزالدين جلاوجي المسرح في الجزائر على عواد تجربة المرءاة العربية في قيادة العمل المسرحي،باسم

الاعشمالخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة، ، دون ان ننسى مسرحية امغار والحسناء للدكتورة ليلى بن عائشة والتي كانت موضوع دراستنا.

وكأي بحث وجود صعوبات تعترض طريق الباحث منها عدم التحاقنا بالمكتبة الخاصة بالجامعة فترة بحثنا واهم سبب أدى إلى الصعوبات جائحة كورونا التي كانت سبب في عدم التحاقنا بالجامعة التي سببت لنا قلة التواصل مع الأستاذ المشرف وصعوبة الحصول على المسرحية (أمغار والحسناء) وغزارة المصادر والمراجع وصعوبة فرزها وعمق مفهوم ومحتوى العنوان خاصة الأنوثة لحملها معاني وأبعاد كثيرة والتعمق فيها يخرج عن موضوع دراستناأو بالأحرى ندرة فهوا أول دراسة لهذا الموضوع.

وفي الأخير لا يسعنا القول إلاأن نحمد الله عزوجل على توفيقه لنا، نشكر أستاذنا المشرف الدكتور مفتاح خلوف على جهوده معنا حيث كان نعم المشرف والموجه والشكر موصول لكل الأساتذة والطاقم البيداغوجي.

مدخل

المسرح:

لغة:

في القرآن الكريم نجد عدة مواضيع ورد فيها (س – ر – ح) التي منها المسرح نذكر منها قوله تعالى : { **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** }[1].

كما ورد في أساس البلاغة للزمخشري في مادة (س – ر – ح) صرح الصبيان و الدواب و فلان يسرح في أعراض الناس أي يغتابهم [2].

أما في معجم العربي فهذه اللفظة مشتقة من كلمة " سرح " بإمعان أثناء حدوث العملية و كانت تطلق على مكان رعي الغنم (القطيع) و على مكان فناء الدار[3].

أيضا ترى (قواص هند) من أن كلمة مسرح مشتقة من الفعل (سرح) فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح ، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية و المسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يختص العرض المسرحي[4].

أما (حمادة إبراهيم) فإنه يعتقد بأن مصطلح (مسرح) له دلالة متعددة ، منها دلالته على دار العرض ، و على النص التمثيلي ، و على كل ماله علاقة بالتمثيل و الدراما[5].

---

[1] القرآن الكريم ، رواية ورش سورة النحل الآية 06 .

[2]أبو قاسم جاب الله الزمخشري ، أساس البلاغة ج 1 تح . محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العملية ، بيروت ط1 ، مادة سرح 1998 ص 448 .

[3]حنان قصاب و ماري الياس ، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض مكتبة لبنان ناشرون بيروت ط 2 ، 1997 ص 423 .

[4]قواص هند ، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب لبنان بيروت ، لبنان 1981 ص 25 .

[5]حمادة ابراهيم ، معجم المصطلحات المسرحية و الدراسية ط 3 ، منشورات مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة – مصر 1994 ص 208 .

إن هذه الدلالة يتبناها (إبراهيم أحمد) يوضح بأن الحالة المسرحية – في رأيه – لا يضيعها المبنى للمسرح فحسب ، بل تتشكل من خلال التفاعل الحي لأربعة مكونات هي :

الممثلون ، و النص المسرحي ، و الركح أو الخشبة و الجمهور[1]. و نستنتج مما تقدم أن المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له ، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حافرين حسدا و ذهنا و مشاعر[2] .

اصطلاحا :

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري بالتعبير عن مشاعر الإنسان و دوافعه و علاقته و تاريخه و قيمه و نوازعه و إرادات أقرانه بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا و مشاعر و قيما مع غيرها في حيز زماني و مكاني و في حالة من التغيير و النمو ، تعبيرا حاضرا في الرسالة و التلقي في الإرسال و في الاستقبال عن طريق نص مترجم و مقتبس أو مؤلف و مجسد تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية و بالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية و تقنية أو مجسدا تجسيدا مفسرا بالصورتين السابقتين، بقصد إضافة روية المبدع الثاني (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص) ، تلك التي سوف يعقبها إبداع ثالث (للمثل) بمساعدة إبداعات المصممين و تقنيات الحرفين .

فالمسرح تعبير عن نشاط فكري زائد و هو لون من ألون تفريغ الشحنات الانفعالية و الفكرية و الحركية ، و تفريغ الشحنة أو الطاقة لا يتم بالقطع إلا بعد الانتهاء من جهد محدد

[1] إبراهيم أحمد ، الدراما و الفرجة المسرحية ط 1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية – مصر 2006 ص 37– 38 .

[2] سلام أبو الحسن ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف ط2 – مركز الاسكندرية للكتاب مصر 1993 ص 19 .

و مطلوب ، مع بقاء بقايا من الشحنات الانفعالية و الفكرية و الحركية من هنا تبرز الحاجة إلى طرح هذه الشحنات المتبقية بعد الجهد الإنساني ، إكمالا للتوازن الطبيعي[1].

و لكلمة مسرح (stage) معان ثلاثة تنطبق كلها على العرض المسرحي فالمعنى الأول خشبة المسرح – مصطلح يسير إلى السطح الذي يخرج عليه الممثل ، و المعنى الثاني مرحلة يشير إلى وحدة قياس زمنية أو إمكانية غير محددة الطول ، و المعنى الثالث مرحلة يشير بالتحول أو النمو و التطور و حين تتحد هذه المعاني الثلاثة تصبح خشبة المسرح المادية مقياسا مرنا لمرحلة معينة من مراحل النمو و التطور في عقل دائب التحول[2].

و هو مكان التمثيل أو الجزء من مكان التمثيل الذي يراه الجمهور من الصالة و هو لا يتعدى جزءا صغيرا من خشبة المسرح ، و خشبة المسرح تتكون من بناء مرتفع و عريض يبلغ متوسط ارتفاعه حوالي ثلاث أمتار ارتفاع الصالةو تحاط خشبة المسرح بحائط سميك يعزله عن باقي البناء و لا يوجد في هذا الحائط سوى بعض الأبواب التي تسمح بدخول الممثلين إلى مكان التمثيل أو بإدخال بعض أجزاء الديكور ، أما الفتحة الرئيسية فهي الفتحة الأمامية المواجهة للجمهور بستارة حديدية ، و عندما تغلق جميع هذه الفتحات ترى مكان التمثيل و قد أصبح معزولا تماما ، و قد اتخذنا هذا التنظيم بعد الأخطار التي رأيناها تنجم عن الحرائق و قد قلت الآن هذه الأخطار بعد أن استعملنا الكهرباء و لكن إلى أوائل القرن العشرين كنا قد ... أن النار حظ كبير في أن تشب في مكان التمثيل أو ملحقاته فيه في الصالة أو الأماكن الأخرى و حينما تغلق مكان التمثيل بهذه الأبواب الحديدية فإنه يكون

[1] أبو الحسن عبد المجيد سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الإقتباس الإعداد و التأليف ، مركز الإسكندرية للكتاب ط2 ، سنة 1993 م ص 19.

[2] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، نهاد صليحة ، عربية للطباعة و النشر ، ط1 ، 1920 – 2000م .ص 34

مدخنة كبيرة يحترق جميع ما بداخلها دون أدنى ضرر للجمهور الجالس في الصالة ، و وسائل الوقاية تراقب دائما بدقة و قبل كل عرض ندير الستارة الحديدية لنختبر عملها[1].

كما يعرف المسرح بفن المفارقة ذاتها فهو نتاج أدبي و عرض ملموس في آن واحد و هو فن أبدي قابل لإعادة إنتاجه و تحديده إلى ما لا نهاية و فن وقتي لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته ... إنه فن من العرض اليومي الذي لا يضل نفسه في اليوم الثاني فن العرضالواحد فن النتاج الواحد كما أراده أرتو (Artaud) أنه فن اليوم و عرض الغد الذي يسعى لأن يكون نفسه فن الأمس يقدمه أشخاص يتبدلون أمام متفرجين مختلفين و الميزانسين (العملية الإخراجية) الذي مضت عليه عدة سنوات يصبح الآن في عداد الأموات (مثل فرس رولان) حتى و إن تمتع بميزات كثيرة لكن النص من الوجهة النظرية على الأقل لا يمكن المساس به فهو ثابت أبدا[2].

و تعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي ، و هو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات ... .

و المسرح بالدرجة الأولى فن أدبي ، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال ، الغناء ، الرقص و العرض[3].

و عرف المسرح الباحث السوري فرحان بليل هو " جماع الفنون " فإذا جمعها في يده بقبضة محكمة استطاع أن يرتقي بها كلها ، فيترك على الشعر بصماته في أسلوب توجهه إلى الناس[4].

---

[1] فيليب قان تيجان ، التكنيك المسرحي باريس ، ترجمة يوسف البدري ص 55 .

[2] آن أولر ، قراءة المسرح ، ترجمة مي تلمساني، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون .

[3] لينا نبيل أبو مغلي ، الدراما و المسرح في التعليم ، دار الراية ، عمان ط 1 ، 2008 ص 38 .

[4] فرحان بلبل النص المسرحي ، الكلمة و الفعل منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا الطبعة الأولى سنة 2003م ص 126 و ما بعدها .

تقنيات العمل المسرحي:

1/ الديكور :

هو عبارة عن تركيبات خاصة قد تصنع من الخشب و القماش و البلاستيك أو لوحات كبيرة مرسومة تعطي شكلا لمكان و زمان أحداث المسرحية ، فالديكور يضيف عنصرا جماليا على العمل المسرحي كما يساعد على " إخفاء المنطقة الواقعة خلف المسرح و التي يقف فيها الممثلون تمهيدا لدخولهم على المسرح "[1]، و تتطلب عملية تغيير المناظر سرعة كبيرة لذا وجب أن تكون اللوحات خفيفة يمكن تحويلها للاستفادة منها في مسرحيات أخرى ، و قصد بالديكور أيضا " فن تصميم المشهد على خشبة المسرح من خلال إخفاء نوع من المصداقية على أشياء غير حقيقية "[2]، ما يعني أن توظيف الألوان و الرسومات و الأشكال الصحيحة قد توحي بالحقيقة رغم زيف المناظر و اصطناعها .

2/ الملابس :

يجب أن تكون الملابس مناسبة لأدوار الشخصيات و متناسقة مع الديكور إذ ترتبط أشكال و ألوان ملابس الشخصيات بأحداث المسرحية ، فهي توحي للمشاهدة بعدة أشياء تتعلق بتفاصيل تلك الشخصيات قد لا تذكر في الحوار القائم بينها .

3/ الإضاءة :

ظهرت الإضاءة المسرحية في أواخر القرن التاسع عشر و أول من أضاء مسرحه العربي بالكهرباء " يعقوب الصناع "[3]، فهي توجه أنظار المشاهدين و تساعدهم على التركيز و الانتباه إلى كل ما هو هام على خشبة المسرح و إهمال ما هو زائد ، كما تساعد على تصوير الجو العام للمسرحية سواء كانت مسرحية كوميدية أو تراجيدية لأن لكل موقف من

[1] أمير إبراهيم القرشي ، المرجع السابق ص 168 .

[2] أمير إبراهيم القرشي ، المرجع نفسه ، ص 54 .

[3] لينا نبيل ، أبو مغلي ، المرجع السابق ، ص 169 .

المواقف التمثيلية إسقاطات ضوئية معينة ، فالضوء الأحمر الباهر يعبر عن السرور و الفرح ، و الضوء الأزرق الخافت يعبر عن الحزن و الأحمر الخافت يعبر عن الشر[1]، و تستخدم الإضاءة كذلك للدلالة عن وقت الأحداث (الليل أو النهار) يستعان بها في تعتيم المسرح ليغير الديكور وفق كل مشهد دون اللجوء إلى استبدال الستار في كل وقت .

4/ الموسيقى :

تكمل العرض المسرحي و توجهه إذ تساعد الممثل على تعميق أدائه و تزيد قوته في الإيحاء و المشاهد على الإحساس و التأثر بالمشهد ، و ذلك بشرط أن تكون ملائمة للنص (حزن أو فرح ، أصوات حيوانات ، رصاص ...) و مؤقتة مع كلمات و أداء الممثل لدعم الجو النفسي العام للمسرحية .

5/ الماكياج :

يرتبط الماكياج بالملابس و ينتظم مع الإضاءة حتى يؤدي دوره في الإيحاء و التأثير ، فالماكياج يعرف بأنه فن التجميل و التنكر[2]، و الهدف منه إبراز الملامح التي تعبر عن الشخصية و قد يتطلب في بعض الأحيان الاستعانة بالأقنعة .

6/ الإخراج :

يمسك المخرج بخيوط العرض المسرحي و يحركها إذ يختار النص المسرحي و الممثلين و يوزع عليهم الأدوار كما يضع تصور العرض المسرحي و الخطة التي سيقوم عليها هذا العرض ، من تحديد للموسيقى و الديكور و طريقة إلقاء الممثلين ، فهو بمثابة " مايسترو " يقود أوركسترا كبيرة لتعزف مقطوعة موسيقية بكل تناغم و انسجام ألا و هي

[1] أمير إبراهيم القرشي ، المرجع نفسه ، ص 169 .

[2] أمير إبراهيم القرشي ، المرجع نفسه ، ص 171 .

المسرحية ، حتى تعرض على الجمهور في أحسن صورة ، كما أنه المسؤول الأول و صاحب القرار أثناء العملية المسرحية في جميع جوانبها .

تعريف المسرحية :

لغة :

تشتق من كلمة المسرح لغويا – كما هو معلوم – من الفعل الثلاثي سرح يسرح سرحا و مسرحا . و من هنا فالمسرح في (لسان العرب) مكان للرعي و الانطلاق و في هذا الصدد يقول " ابن منظور " و المسرح بفتح الميم مرعى المسرح ، و جمعه المسارح ، و منه قوله : إذا عاد المسارح الكسباح .

و في حديث أم زرع : له إبل قليلات المسارح ، هو جمع مسرح و هو الموضوع التي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي ؛ قيل : تصفه بكثرة الإطعام و سقي الألبان ، أي أن إبله على كثرته لا تغيب عن الحي و لا تسرح في المراعي البعيدة ، و لكنها باركة بفنائه ليقرب الضيفان من لبنها و لحمها خوفا من أن ينزل به ضيف ، و هي بعيدة عازبة و قيل : معناه أن إبله كثيرة في حال بروكها[1].

و يفهم من هذه الدلالة اللغوية و المعجمية أن كلمة المسرح في اللغة تدل على المكان الذي يستريح فيه الإنسان أو الحيوان أي : المكان الذي يحس فيه الكائن الحي بالحرية ، و الانطلاق و السعادة ، و الخير و الفرح ، و الهدوء ، و العيش الرغيد . و تدل الكلمة أيضا على الانسراح و الانطلاق ... من القيود و عوائق الحياة و تشير كذلك إلى التشرد و التيه و التخلص من المكان الأمل و هذه الدلالات كلها لها علاقة بالمسرح .

[1]ابن منظور ، لسان العرب ، ضبط نصه و علق حواشيه ، خالد رشيد القاضي ، الجزء السادس ، دار صبح واد يسفوت بيروت لبنان ، و الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى سنة 2006م ص 214 .

و المتصفح للمعجم المسرحي لماري إلياس و حنان قصاب يجد أن الدراما مشتقة من الفعل (Drame) و الذي يعني فعل وصفة درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية (Dramaticos) و في اللاتينية (Dramaticus) و هي تدل على كل مايحمل الإشارة أو الخطر و تستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي و تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها ، فالدراما على شقين الإثارة و الخطر أو تجمع بين الخطر و عدمه[1].

و مصطلح المسرحية له معنيان :

* علم الفن المعروف : عرض التلفزيون – مسرحية (هاملت) .

* الإذاعات الكاذبة و تصوير الأمور على غير حقيقتها للتمويه: ما تزعمه الولايات المتحدة الأمريكية عن امتلاك العراق لأسلحة الدمار الشامل، مسرحية مكشوفة .

تعبير مستحدث لدلالة الفعل على الحركة و السرعة و الظهور ، كما تفيد ترجمة ابن منظور للمادة اللسان ا س ر ح و كلها ملامح دلالية تصف العرض المسرحي بدقة ، ثم استبعدت المسرحية للدلالة على الادعاء و التظاهر و تصوير الأمور على غير حقيقتها لأن المسرحية فن يقوم على الخيال و الإيهام بأن ما يجرى على المسرح هو الواقع الحقيقي[2].

و المسرحية في مدلولها العام نموذج أدبي و شكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كامل اشتراك عدد من العناصر الأدبية . من أهمها الحيكة و البناء الدرامي ، الحركة و الصراع الشخصيات ، الحوار ... مع عدد من العناصر غير الأدبية و منها الملابس ، الإضاءة الموسيقى ... و المسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو صدمية ، تتميز

[1] د / أبو الحسن سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ص 24 .

[2] محمد محمد داود ، المرجع السابق ص 500 .

بالتفاعل و الحركة و الصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك و ينتهي بحل المشكلة سبب الصراع[1].

و هي كذلك تشكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها و أفعالهم حيث يقوم ممثلون يتقمصن هذه الشخصيات أمام الجمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير ليشاهدهم الجمهور في المنازل[2].

و يقصد بالمسرحية أيضا ؛ النص الذي سبق إعداده و يستخدم فيها الملابس و الديكورات و الإضاءة و جميع الأدوات اللازمة لعمل المسرحية ، كما يتناول الموضوع قصة أو حادثة تاريخية أو حياة شخصية من الشخصيات أو تطور حياة شخصية من الشخصيات أو تطور حياة الشعوب أو مشكلة من المشكلات الاجتماعية[3].

و قد عرف بعض العلام المسرحية تعريفات لا تختلف كثيرا عن بعضها بقدر ما تتفق بقول " أحمد أمين " : أن المسرحية ليست أدبا خالصا بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي و الإخراج المسرحي و الأداء التمثيلي و بهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون[4].

بمعنى أن المسرحية فن متميز عن باقي الفنون الأخرى ، لأنها تتكون عادة من عدة عناصر تتمثل في الفن الأدبي و الإخراج المسرحي و الأداء التمثيلي ، و التي تسهم بدورها في تحقيق وحدة فن المسرحية .

و يقول " علي أحمد بالكثير " في فن المسرحية : أنه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير لا يتحكم فيه صاحبه كما يفعل كاتب القصة لأنه مضطر أي يراعي اعتبارات كثيرة

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي ، المرجع السابق ص 49 .

[2] وليد البكري ، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية ، دار أسامة ، الأردن – عمان 2003 ص 49 .

[3] أمير إبراهيم القرشي ، المناهج و الدخل الدرامي ، أمير للطباعة ط 1 ، 2001 ص 101 .

[4] محمد السندباد ، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن 2013 ص 15 نقلا عن أحمد أمين .

فمنها الممثلون و منها الإمكانيات المادية للإخراج و منها المخرج الذي كثيرا ما يحرص أن تكون له الأولوية في تفسير النص ... ثم هناك الجمهور ... .

أي أن المسرح فن تشترك فيه عدة عناصر لانجاحه ، فهو مستقل عن تحكمات المؤلف إذ تراعي فيه الإمكانيات المادية و البشرية كما يعطي هذا الفن للجمهور حرية لتأويل إلا أن أولوية التأويل و التفسير تعطى للمخرج قبله .

و أما " شوقي ضيف " فيقول : إن المسرحية تستعين بالمسرح و لا يمكن تنهض بدونه ، و هي أولا ثم تمثل و لكن كاتبها يلاحظ أنه يقوم بعمل مسرحي ، عمل يسمع بينما يرى من طرف جمهور غفير[1].

و هذا يعني أن للمسرحية ميزة أساسية ، فهي عمل أدبي في صورة صوتية سمعية يشاهدها الجمهور المتلقي ، شرط أن تكون مكتوبة أولا ثم يمثل إذ لا يمكن أن تمثل ثم يقوم المؤلف بكتابتها و نلاحظ في قول " شوقي ضيف " إشارة لعدم استقلال المصرح عن المسرحية فلا يمكن لهذه الأخيرة أن تنهض بدون وجود المسرح رغم استعانتها به ، فعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة الخاص بالعام أو بمعنى آخر النص الأدبي المسرحي أحد موضوعاته المسرح و ليس العكس[2].

بمعنى أنه بالرغم من كون الكلمتين المسرح و المسرحية تستخدمان عادة لنفس المعنى ، إلا أن العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل . و هذا يعني أن المسرحية جزء من المسرح ، حيث أن المسرح هو مكان العرض أو الخشبة التي تؤدى عليها المسرحية كنص أدبي . إذن يمكننا القول أن المسرح و المسرحية وجهان لعملة واحدة .

---

[1] المرجع نفسه ، ص . ن ، نقلا عن علي أحمد بالكثير ، فن المسرحية ، محمد السندباد ، المرجع السابق ص 15 نقلا عن شوقي ضيف في النقد الأدبي .

[2] وليد البكري ، المرجع السابق ص 49 .

نستنتج مما سبق أن المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالجمهور ، إذ يترجم فيه الممثلون نص المسرحية المكتوبة إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح بالتعاون مع المخرج و هيكل المسرح العام (الديكور ، إضاءة ...) أي أن المسرحية ليست للقراءة فحسب بل تكتب للمشاهدة باعتبارها فن أدائي و هذا ما يميزها عن الفنون الأدبية الأخرى ، كما تتناول قصة أو حادثة معينة أو مشكلة من المشكلات الاجتماعية أو السياسية في مواضيعها معتمدة على الحوار في تقديمها .

الهيكل العام للمسرحية :

تتكون المسرحية من عدة فصول منسجمة و متناسقة فيما بينها تتحدد في الهيكل العام للمسرحية و المتمثل في مجموعة من العناصر هي :

1/ العرض : و فيه يعرف بموضوع المسرحية و أهم الشخوص فيها، كما يخلف عن طريق التشويق و التطلع و الانتظار للحوادث المقبلة ، و يكون عادة في الفصل الأول من المسرحية ، و لا تظهر فيه الشخصيات الثانوية ، و يعد بداية للأحداث دون الإيحاء بالنتيجة أو الحل .

2/ العقدة : و هي ذروة الصراع و لحظة التوتر القصوى ، إذ تمثل قلب الموضوع و القصة و الطريق التي تسير فيها المسرحية و تتابع الأحداث ، أي نقطة التأزم و اشتداد أحداث المسرحية و بالتالي يتشوق المشاهد إلى معرفة الحل لها ، و يرتبط بعقدة المسرحية مفهومين هما :

أ/ الصراع : هو المسؤول عن إنتاج العقدة الصغيرة التي تتراكم إلى أن تكون العقدة الكبيرة ، كما أنه الأساس الذي تقوم عليه المسرحية . و هو أنواع أهمها الصراع المتصاعد كما يتطلب الصراع إرادة ، هجوم ، هجوم مضاد و شخصيات متكافئة .

ب/ الشخصية : هي أهم عناصر المسرحية ، فالعقدة الناجحة تتبع من الأشخاص ، لذا وجب على المؤلف أن ينسق بين شخصياته حتى تسير على الخط المرسوم لها لنجاح المسرحية .

3/ الحل : نجده عادة في آخر فصل من فصول المسرحية ، و يقصد به النهاية الهادئة المقنعة و المنطقية للصراع الشديد الذي نشب بين الشخصيات في الفصول السابقة و ينجح الحل إذا كانت الأحداث واضحة و متدرجة إلى حين انفراجها ، كما لا يجب أن يكون قريبا من الخيال و المبالغة . تكتسب المسرحية قدرة تعبير فائقة إذا ما كان هيكلها العام مستوفيا لمتطلباته الصحيحة .

4/ أشكال المسرحية :

للمسرحية أشكال عدة أجمع عليها الباحثون نذكر منها :

1/4/ المأساة أو التراجيديا :

تمثل نوع المسرحيات الجادة البعيدة عن الإضحاك، إذ " يرى النقاد المحدثون أن الأصل في المأساة أنها نوع من الدراما يقع البطل الرئيسي فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية التي تنتهي بكارثة كأن يموت البطل نفسه "[1]، فهي تستمد مواضيعها و شخصياتها من واقع حياة المجتمع العادي لا من حياة الآلهة و أنصاف الآلهة كما كان في القديم (التراجيديا القديمة) و أهم ميزة لهذا النوع موت البطل و نهايته المأساوية .

2/4/ الملهاة أو الكوميديا :

هي المسرحية الفكاهية و التي تنتهي عادة بنهاية مفرحة ، و يتم فيها نقد المجتمع و السخرية منه بأسلوب خفيف مرح ، و فيها أحداث و شخصيات فكاهية ، لكن الملهاة قد

[1] محمد زغلول سلام ، المسرح و المجتمع ، منشأة الإسكندرية ، ص 17 .

تطرح بين المواقف المضحكة موضوعات في غاية الجدية[1]، و هذا ما يميزها عن المأساة فبالرغم من تناولها مواضيع و أحداث مهمة و جدية ، إلا أنها تنقدها بطريقة خفيفة و طريقة تنتهي غالبا نهاية سعيدة و فرحة .

3/4/ الميلودراما :

ولدت كنوع أدبي في المسرح الفرنسي ، إبان الثورة الفرنسية ، و في السنوات العشر الأولى من القرن 19 راجت الميلودراما في فرنسا و إنجلترا كشكل تاريخي أو قصصي أطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية[2]، فشخصياتها من عامة الشعب .

و هي تعني في الأصل المسرحية الموسيقية، فهي مسرحية تعتمد على الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية، و تهتم بالموسيقى و الأغاني و السخرية و الاستهزاء ... تلتزم مواضيع هامشية و حوارا بسيطا[3]، كما أنها مزيج من المأساة و الملهاة (الدراما) إذ بالرغم من قوة الشر و الاضطهاد إلا أن النهاية تكون فيها الغلبة لفضيلة و قوة الخير.

4/4/ المسرحية الغنائية (أوبديت) :

هي نوع من الموسيقى الغنائية نشأت في إيطاليا في أوائل القرن 17 و كونت الأساس الذي حذت حذوه البلدان الأخرى[4]، و ما يميز هذا النوع من المسرحيات أن حوار شخصياتها لا يكون كلاما و إنما يقومون بالغناء متداولين أدوارهم ، تصاحبهم أوركسترا أو فرقة موسيقية صغيرة (جوتة) تعرف موسيقى متناسقة مع نوع الغناء المؤدى .

5/4/ السوسيودراما :

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي ، المرجع السابق ، ص 50 .

[2] كمال الدين عبد ، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2006 ص 164 .

[3] لينا أبو مغلي ، المرجع السابق ، ص 51 .

[4] المرجع نفسه ، ص ن .

أو ما يعرف بتمثيليات المشكلات الاجتماعية ،و ترتبط موضوعات هذا النوع من التمثيليات بالمشكلات الاجتماعية ، و تعد هذه التمثيليات وسيلة فعالة لدراسة المشكلات الاجتماعية المعقدة[1]، فهي تزيد من حساسية الفرد و تأثره بالآخرين وما يواجهونه من صراعات فتجعله يتخيل نفسه في نفس موقف الآخرين . و ما يخلق في المجتمع عنصر إحساس أفراده ببعضهم و تضامنهم و تعاطفهم بمشكلات كل واحد فيهم و تفهم ظروفه ، و هذا لما تتميز به السوسيودراما من قدرة على إثارة الخيال و المساعدة على التنفيس عن المشاعر و الانفعالات من خلال المشاكل المتناولة .

نشأة المسرح في الجزائر :

أ- **أثناء الفترة الاستعمارية:**حاول الاستعمار تضليل الشعب و تجهيله بكل الوسائل المتاحة له ، و ذلك بمحاربة ما يهدد وجوده في الجزائر و من بين ذلك المسرح الذي كانت تمارسه جماعات في الساحات العمومية قصد الإشهار و السخرية من المستعمر يذكر بوكلير موسكو Boklir Moscou " أن السلطة الفرنسية قد منعت المسرح لأسباب سياسية عامة 1843م و لنفس الأمر يذهب الرحالة الألماني " مالشان Maliston " الذي يؤكد أنه رأى مسرح " خيال الظل " في قسنطينة عام 1869م و أن " دوشين Dochine " شاهد هذا الآخر مسرح القرقوز سنة 1847م[2].

و في دراسات أخرى يرى أكاديمي بريطاني " حيث عثر بمكتبة اللغات الشرقية بباريس على أقدم نص مسرحي عربي جزائري أشارت إليه صحيفة الأوسط في عددها ال25 مارس 1990 لرقم 4435 النص المسرحي الذي جاء تحت عنوان " نزهة العشاق و غصة

[1]أمير إبراهيم القرشي ، المناهج و المدخل الدرامي ، أمير للطباعة ، ط 1 ، 2001 ، ص 86 .

[2]عزالدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ، د. ط 2007 ص 36-37 .

المشتاق في مدينة ترياق بالعراق " ، لمؤلفة دينينيوس ، و هو جزائري من مدينة الجزائري يرجع هذا النص إلى سنة 1848م[1].

و لكن الواقع من هذا أن أول نص عربي مسرحي يعود إلى مارون النقاش و ترجمة لمسرحية البخيل لمولبير ، إلا أن هناك نص مسرحي عربي جزائري يعود إلى قبل مجيء مارون النقاش إلى الجزائر و لكن السبب في أن النص لم يتم تداوله في الساحة الأدبية في تلك الفترة و للأسف بسبب الظروف التي كانت الجزائر تتخبط فيها .

لقد حاول الدكتور ادريس قرقوة دراسة هذا المخطط في شكله العام فرأى أنه يميل إلى تقاليد الكتابة الأوروبية في تلك الفترة ، و هذا ما يعزز مكانة الكاتب بحكم اطلاعه على مستوى الكتابة المسرحية بصفة خاصة و الأدبية بشكل عام .

1- النص مليء بالإشارة إلى الأساطير ، كان مشجع على غرار الموشحات الأندلسية .

2- لغة بسيطة هي بين اللغة العربية الفصحى و اللغة المحكية .

3- إدراك الكاتب حقيقة التواصل بين النص و الجمهور ، فالنص مكتوب لغرض الفرجة و إمتاع الجمهور .

4- المسرحية من قسمين و فصول صغيرة به اثنان و عشرون شخصية ، ثمانية أدوار منها نسائية .

5- تضمن المسرحية وصفا رائعا للبادية و الدور و القصور و الطيور و الأسماك في بركة الماء بمنزل نعمان[2].

---

[1] قرقوة ادريس ، التراث في المسرح الجزائري ، الأشكال و المضامين مكتبة الرشاد للطباعة و النشر ، الجزائر ج 1 ، ط 1 ، 2009 ص 58 .

[2] قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ص 59 .

و تبقى المرأة عامة كممثلة أو مخرجة أو كاتبة .

و كذلك أشار إليها الدكتور " صالح لمباركية "جاء ذكر رواية نزهة (المشتاق) لدينينوس في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي ، ضمن الروايات و القصص الشعبية في الجزائر و بعضها من حكايات ألف ليلة و ليلة التي تدور حول قصص الغرام و الترحال ، و قد وردت نزهة المشتاق مع قصص الجازية الهلالية و ذياب[1].

و لعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر و حاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة التي وقفت في مواجهة العدو الغاضب ابتداء من الشيخ محي الدين والد الأمير عبد القادر .

و بحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة ، فقد اطلع أهمية المسرح في إيقاظ الأمة فطلب من الممثل المصري جورج أبيض حيث التقيا في باريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر ، و عند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911م و أسس الأمير عبد القادر في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية و قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية و نشاطات طوال السنة اللاحقة[2].

ب- الجزائر و النهضة : فللأسف الشديد حيث كانت النهضة الثقافية في الشرق و الغرب تنتعش ، كانت الجزائر تخوض حربا شرسة ضد الاستعمار الفرنسي (...) كانت أو انتفاضة في العهد الحديث بالجزائر سنة 1911م حيث قدم جورج أبيض مع فرقته إلى الجزائر و قدم مسرحيتين تاريخيتين بالعربية الفصحى هما : " صلاح الدين الأيوبي " و " أيام العرب "[3].

---

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، مرجع سابق ص 29 .

[2] صالح لمباركية ، المرجع نفسه ص 37 .

[3] عزالدين جلاوجي ، المسرح في الجزائر ، دار المعرفة ، ط 2007 ص 39 .

و لكن هذه المسرحيات فشلت و يمكن القول أن الأسباب التي أدت إلى فشل مسرحيات جورج أبيض التي كانت تهدف إلى نشر فن المسرح ، و هو جمهور العاصمة الذي لم يكن معدا و لا مكونا لتقبل المسرح و قد كان من الصعب على الجمهور أن يتقبل اللغة العربية الفصحى ، و لكن كانت هناك بدايات جريئة للمسرح الجزائري حيث أنشئت جمعية تحت اسم " المهذبين " نشطها الطاهر علي شريق الذي كتب كل منه مسرحيات " العناء بعد الشقاء " و في سنة 1922 كتب " قاضي الغرام " و في سنة 1924م كتب مسرحية " بديع " و الثانية من 4 فصول و الثالثة من 3 فصول و هما من النوع الميلودرامي[1].

ثم جاءت جمعية " الموسيقى المتربية " قدمت المسرحية في 20 ديسمبر 1922م من فصلين عنوانها " سبيل الوطن " ، حيث لقيت هذه المسرحية نجاحا كبيرا و إقبالا عريضا من الجمهور الجزائري ى، مما حدا بالسلطات الفرنسية إلى وضع عرض هذه المسرحية للمرة الثانية[2].

نستنتج أنه كان هناك نهضة فكرية و أدبية في الجزائر و أن ظهور المسرح في الجزائر كان مع زيارة جورج أبيض للجزائر و أن الجزائريين كانوا من الذين اهتموا بالمسرح أيضا .

إلا أن أول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري و عرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية هي مسرحية " جحا " التي ألفها سلالي علي المدعو " علالو " و التي مثلت على خشبة المسرح الجديد الكورسال في 12 أفريل 1926م و في رواية 22 أفريل من السنة نفسها .

[1] بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المؤسسة الوطنية للكاتب د ط د ت ، ص 13– 14 .
[2] عزالدين جلاوجي ، المسرح في الجزائر ، مرجع سابق ص 42 .

التي برزت خلالها شخصيتين أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويا و تأثيرا بالغا هما " رشيد قسنطيني " و " محي الدين باشتارزي " و في رواية " لابن شنب علالو و دحمون " حيث أشار علالو إلى ذلك قائلا " النجاح الذي حققته مسرحية جحا كان في مستوى آمالنا لقد قدمنا منها ثلاث فصول و خمس مشاهد أنتجت في 26 أكتوبر 1926[1]، إذا كان مسرحية " جحا " البداية المسرحية الأولى في الجزائر التي دفعت بالجماعة المثقفة من المتابعة في هذا المجال ، فلقد لاقت رواجا كبيرا لأنها استعملت التراث الشعبي هذا و إن دل على شيء فإنما يدل على أن الكتاب المسرحيين في تلك الفترة حاولوا أن يحافظوا على الموروث الشعبي و الثقافي في الجزائر ، و في الفترة الممتدة من 1926 إلى 1934 عرفت نشاطا كبيرا من بينهم " رشيد القسنطيني " و هو أشهر فنان في تلك الفترة حيث قال عنه كاتب ياسين شابلين الجزائري[2].

فرشيد القسنطيني يعد من أبرز دعائم المسرح الجزائري ، و كان مسرحه بالعامية و قد استطاع بالرغم من رقابة السلطة و تشددها أن يطرق مواضيع إنتقادية يسخر فيها من تزلف العلماء و فساد القضاء و جشع المالك و كان خلفه محي الدين باش تارزي الذي جدد مسرح سلفه[3]. فكانت كل محاولاته إرساء للمسرح الجزائري الذي تناول مواضيع مختلفة اجتماعية و حتى سياسية .

و من أشهر أعمال " رشيد القسنطيني " زواج بوبرمة " و هي المسرحية الثانية في أعماله من حيث الترتيب في السلم الزمني و هي ملهاة من ثلاث فصول قدمها يوم 22 مارس 1923م بأوبرا الجزائر فلقيت نجاحا و رسمت بداية شهرته و شعبيته ، و سار محي

[1] إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ص 61 .

[2] بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، مرجع سابق ص 146 .

[3] نور سليمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير د ط . د تً 165 .

الدين باش تارزي في الاتجاه نفسه مع علالو حيث انضم إليها بصفة مؤلف ابتداءا من سنة 1927م[1].

و من بين المظاهر التي نلحظها من خلال كل دراسته هي استعمال اللهجة العامية لظروف أملاكها الواقع السياسي لتلك الفترة إذا كانت السلطات الاستعمارية تحرم استعمال لغة الفصحى ، فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى و للوصول إلى الجمهور الذي كان يعاني من الأمية ، أما مضمون المسرحيات فكان يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي[2].

أما في مرحلة الحرب العالمية تراجع إنتاج المسرح بسبب كل ما مارسه الاستعمار من أجل تضيق الخناق أمام الفرق المسرحية الجزائرية ، و كان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن ، فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري ، و لإفشال مهمة المسرح آنذاك كان الاستعمار يسد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر[3].

ففي هذه الفترة كان الكتاب المسرحيون منشغلون بأمور نضالية أخرى بغض النظر عن الظروف القاسية التي كان يعيشها الشباب و هي التجنيد الإجباري في صفوف الجيش الفرنسي و من أبرز نشطاء الكتابة المسرحية أمثال توفيق المدني ، محمد العيد آل خليفة أحمد ، رضا حوحو و غيرهم ، فألف محمد العيد آل خليفة مسرحية بلال بن رباح سنة 1938م و تبعه أحمد توفيق المدني بمسرحيته حنبعل سنة 1948م و عبد الرحمن الجلالي بمسرحيته المولد[4].

---

[1] أحمد مندور ، المسرح الجزائري بدايته و تطوره ص 185 .

[2] بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري ، مرجع سابق ص 17 .

[3] المرجع نفسه ص 19 .

[4] محمد تحريشي ، في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية 2007 د ط ص 174 .

لقد عرف المسرح إلى غاية قيام ثورة التحرير ثلاث مراحل أساسية :

1- بداية متعثرة ككل البدايات ، تمتد من 1921م إلى 1926م غلب عليها طابع الدراما الاجتماعية الجادة و كانت لغة الحوار فيها هي اللغة العربية الفصحى .

2- انطلاقة جديدة بدأت سنة 1926م ، و استمرت إلى نهاية الحرب العالمية الثانية ، اتجه فيها كتاب المسرح إلى كتابة الكوميديا ، مستبدلين اللغة الفصحى في الحوار باللغة العربية العامية ، و حقق المسرح في هذه المرحلة حسب شهادة الرواد إقبالا جماهيريا و رسخت بذلك تقاليد الفن المسرحي ، في المجتمع الخضري بالجزائر .

3- عودة قوية للنشاط المسرحي ابتداءا من سنة 1948م ، و بعد أن تكان نشاطه قد ضعف خلال الحرب العالمية الثانية و ظهور المسرح المكتوب باللغة الفصحى بعدأن تهيأت له الظروف المناسبة بفضل الحركة التعليمية و التثقيفية لجمعية علماء المسلمين الجزائريين و تميز المسرح الفصيح في مرحلته هذه بطابع مدرسي في محتواه و أهدافه[1] فلاحظ أن المسرح الجزائري قد حدد مساره في تأدية رسالته.

ج- مرحلة التأصيل:

بعد الاستقلال مباشرة بدأ المسرح بالتطور والتجديد، والسير مع ركب الحضارة رغم أنه كان متأخرا عن الدول العربية وكذا العربية، إلا أنه لم يتوقف عن المحاولات من أجل النهوض بالنصوص المسرحية بين الترجمة والتأليف من جهة، والاقتباس والاستلهام من التراث من جهة أخرى، وفي الفترة الممتدة من 1962 أو 1972 التي عرفت مرحلة إعادة | البناء والتنمية الوطنية وازدياد الوعي الوطني، برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية والتفتت أنظار السلطات إلى المسرح باعتباره أحد أعمدتها الأساسية، لما له من قيمة كبرى في توعية الجماهير المهام التنمية الوطنية، فتم تأميم قاعات العرض (المسارح الجهوية)، وبدأت الانطلاقة التي كانت مندفعة في التيار، فكثر التجريب في الساحة المسرحية بين الكتابة |

[1] أحمد مندور، المسرح الجزائري في بدايته و تطوره مرجع سابق ص 187.

والعرض، وجذبت العروض إليها جمهورا يرتاد المسارح، فتكونت لديه ملكة تلقي مكنته من التفاعل مع هذه العروض تفاعلا منتجا حقيقيا، وظهر الناقد المسرحي الذي يتتبع ما يقدمعلى خشبة المسارح وصالات العرض العامة، وفتحت الجرائد والصحف صفحاتها لهذا النقد مما نشط الحركة المسرحية في الجزائر وأمدها بالكثير من عناصر الطاقة المتجددة التي جعلتها تستمر وتتواصل.[1]

أصبح المسرح في الجزائر التي تبقى الاشتراكية ملكا للشعب وموبقى سلاحا لخدمته، ف رحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية

التي تتنافى ومصالح الشعب ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا للتجريدية التي تتعامل مع الوضع الثوري، ولا يمكن أن تتصور فتا دراميا، بل صراعة إذ لونه يتجرد الأشخاص من الحياة والرونق.[2]

لقد خطا المسرح الجزائري في هذه المرحلة خطوة كبيرة نحو الازدهار والنمو ومن أجل أن يحتل مكانته في الساحة العربية والعالمية، كذلك اهتم به مجموعة الكتاب الذين حملوا على عاتقهم بروز مسرح جزائري حقيقي من بينهم: رويشد، مصطفى كائب كاتب ياسين، علال المحب، الحاج عمر عبد القادر علولة وغيرهم، فقد أعيد إنتاج مسرحية البناء القصبة التي كتب نصها سنة 1959، ثم مسرحية "إفريقيا قبل الواحد وإفريقيا سنة الواحد الولد عبد الرحمان كاكي، ثم مسرحية "حسن طير المتميز بخبرته العميقة، يضاف إلى ذلك مسرحية الكلاب الصوم ثورات والتي حصلت على الجائزة الأولى في مهرجان المسرح المغاربي، وكلها في هموم وأوضاع المجتمع الجزائري.[3]

د- مرحلة الركود:

بعد إعلان قرار اللامركزية في نوفمبر 1972 أعادت الدولة تنظيم المسرح الوطني وفي إطار هذه العملية التي انطلقت تحت شعار اللامركزية، أنشئت على التوالي أربع

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، مرجع سابق، ص175.

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 87 (2) المرجع نفسه، ص 88-89.

[3] المرجع نفسه، ص88-89

مؤسسات مسرحية تابعة للدولة وذلك من 1972 إلى 1976 (مسارح جهوية بوهران قسنطينة، عنابة ، سيدي بلعباس) وهكذا أعيدت المؤسسة المسرحية التابعة للدولة إلى نظرة أكثر واقعية لمهمتها، ولكن تم إغفال المسائل الأساسية المتمثلة في:

أ- إستراتيجية التطور، والتنظيم الداخلي للعمل.

ب- تكوين السنين المحترفين والمخرجين.

كان لهذا العائق الجم انعكاسات خطيرة على النشاط المسرحي، الهاوي منه والمحترف، وأمام استحالة معالجة الوضعية الشعبية والمزمنة انطفأت شيئا فشيئا عدة طاقات.[1]

ولكن رغم ذلك استطاعت المسارح الجهوية الصمود بفضل وطنية رجالها التين والصلوا المسيرة، وأما مضامين ما بين 1970، 1980 كانت تستحق التقدير، وكذا نوايا مؤلفيها يميل إلى البيان السياسي أكثر منه إنتاج فني.

[1] عبد القادر عطولة: من مسرحيات علولة، الأقوال والأجواد، وزارة الثقافة، 2009، د ط م 15

الفصل الأول:

مصطلحات ومفاهيم

المبحث الأول: الخطاب والخطاب المسرحي

1/مفهوم الخطاب:

تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب بتعدد تصورات المهتمين و لقد برز مصطلح الخطاب بصفة عامة في عدد من الدراسات المعاصرة ، و يعود ذلك إلى ظهور الكثير من التنظيرات الجادة في مجال الدراسات الألسنية و الاتصالية و البنيوية التي وضحت الرؤية إلى العديد من العلوم الإنسانية ، فتوصلت بدورها إلى نتائج محمودة في مجال المعرفة ، فقابل مصطلح ب (discours) بالفرنسية وdiscour () بالانجليزية ، إلا أن الترجمة العربية سطرت عليها الميولات المختلفة ، و الأهواء الذاتية فراح المترجمون العرب يستخدمون مقابلات متغايرة كالقول بالحديث و الحديث المتصل و السرد و الإنشاء و غيرها فخلقت هذه التفرعات المتباينة مشكلة تحديد المصطلح ، بحيث نجم عنها غموض و إكتباس شديد ما بدأ يعيق توحيد الاصطلاح الصائب .

و لعل التعريفات المختلفة دليل قاطع على ذلك ، فمثلا المعاجم اللغوية العربية تعطي بعض الدلالات و الترادفات التي تجعل الخطاب كلاما يحمل دلالات معينة ، خاصة و إن مفاهيم الخطاب الحديث في التراث العربي لم تتطور إلا في القليل من المقاربات التي تحمل إشارات أو لمحات عابرة عند فقهاء اللغة الذين حاولوا تأسيس علم اللغة أمثال عبد القادر الجرجاني في دراسته لتفسير القرآن ، و ابن خبي في دراسته لخصائص اللغة ، و الجاحظ في كتابه البيان و التبيين و كذلك ابن خلدون في المقدمة و التي ميز فيها بين نوعين من الخطاب : خطاب يحمل أمرا مقدسا شرعا أو خيرا من السماء تصديقه أمر ، الخطاب يخبر عن واقعات من عالم الطبيعة ، و لكل خطاب مقياس للصدق تبعا للعالم الذي يخيل إليه عالم الغيب أو عالم الطبيعة[1].

[1] الخطاب التاريخي ، دراسة لمنهجية ابن خلدون ل : علي أومليل ط 1 مطبعة النجاح ، الدار البيضاء سنة 1984 ص 42 .

و من التعاريف المعجمية للخطاب يعرفه جميل صليبا في معجمه الفلسفي بقوله " القول(discours) هو الكلام و الرأي و المعتقد ، و هو عملية عقلية مركبة من سلسلة من الألفاظ العقلية الجريئة ، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض ، مرادف للمقال ، و المقالة و فصل المقال فيهما بين الحكمة و الشريعة من الاتصال ، عنوان كتاب لابن رشد "[1].

في الفلسفة لا علاقة للخطاب بالبلاغة و البيان ، إنه يدل على الفكر الذي يتكون على مراحل عبر مسيرات اللغة و سيرورتها ، وفقا للسبل العقلية ، فالفكر أي المعرفة الخطابية يتعارض مع الحدس أو الرؤية الذهنية ، لأن الفكر يدرك موضوعه موارية ، بينما يدركه الحدس مباشرة (بدعوى أنه لا يحتاج إلى وسائط).

لقد رفض تطور الفلسفة و العلوم مصداقية الحدس و صحته بقوة ، و أخذ التعارض بين الخطابي (التقريري) و الحدسي يخلي الميدان أما تعارض مختلف ، هو تعارض العلم و الفكروية الإيديولوجية فالعلم يبني موضوعه من خلال نظم المفاهيم داخل حقل محدد و الفكروية تظل سجينة لبينات العالم المعني ، و الدلالات غير المتبوبة التي تماهيها مع الواقع عينة .

و للإشارة أن استخدام و استعمال مصطلح خطاب في اللغة العربية كمقابل للفظ discours لم ينتقد إلا حديثا من خلال الباحثين و الأدباء من فرط اهتمامهم البالغ بالدراسات الألسنية و النقد الأدبي و المسرحي[2]. و مهما اختلفت الدراسات و تماثلت في الحين الآخر في مفهوم الخطاب و تحديد اصطلاحه تحديدا موحدا ، يبقى مقابل كل لغة ، و كل علم هو تلك الشحنة النفسية التي تتكون جراء مشهد ما و تتخذ الكلمات و الألفاظ وسائل تعبيرية لفك الشفرة و توضيح الرسالة و لا تهمنا بذلك الكيفية أو الوسيلة .

[1] المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني بيروت 1982 ص 204 .

[2] أنظر كتب : الأسلوبية و الأسلوب عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب ليبيا ، تونس ، 1997 ص 65 .

و لا بد أن علماء اللسانيات قد قطعوا شوطا في فك اللبس القائم حول إشكال المصطلح و التداخلات اللغوية التي أخلطت بين المفاهيم الأساسية في الدائرة اللسانية ، فراح فرديناند دوسوسير " يميز بين اللسان و اللغة و الخطاب و الكلام و النص المكتوب ، و يؤكد في جل دراسته على الفرق الواضح بين الخطاب و الكلام الذي يعني حسب رأيه الجانب الأدائي التنفيذي من خلال وظيفة ملكات الاستقبال و التنسيق ، و بصفة عامة يرى أن اللغة كنز وضعه تداول الكلام في الناطقين الذين ينتسبون إلى مجموعة اجتماعية واحدة و بالتالي الخطاب هو الكلام في حالة تحوله من حمل الفكرة التي تخللها ، أي أنه قول باتجاه فعل أو القول الذي يبعث و يبحث على الفعل أو حركة ، الخطاب هو مجموع التحقيقات الشفهية أو المكتوبة كالتي يمكن أن تتمثل في كتاب أو جريدة ، و الكلام هو الطريقة الخاصة ، بكل واحد لإعلان حوادث الخطاب ، تماما كما في المسرح "[1].

يرى زعماء البنيوية و من بينهم تودوروف أن الأهم ليس ما يروى من أحداث بل هو طريقة الراوي في كيفية إبلاغ ما يريد إرساله و لذلك يقول : " و لهذا الخطاب ينتج باستمرار و لا يتوقف بموت كاتبه ، و لهذا فهو يدعو إلية الكتابة بدل الكلام لانطوائه على سيرورة البقاء بغياب المنتج الأول ، في حين يتعذر ذلك بالنسبة إلا الكلام غلا في نطاق محدود جدا " .

و يمكن استنباط عدة دلالات لمفهوم الخطاب في رأي تودوروف ن استنادا على مقولته السابقة ، حيث يمكن اعتباره تفسيرا و شرحا و توضيحا لمضامين العمل و يمكن اعتباره أيضا الإنشاء الذي يفرز الإبداع الفني و هو كذلك بمثابة ملفوظ مشترك لمتكلم و مستمع و تمتلك كل لغة عددا من العناصر ن بقصد إخبارنا بفعل و موضوع اللفظ و بالتالي يتحول الكلام إلى خطاب .

[1] دروس في علم اللغة ، ن.د.عبد الرحمن أيوب ، ضمن كتاب مدخل السيميوطيفا ، عيون المقالات الدار البيضاء ، المغرب 1986 ص 147 .

يعد الخطاب من أهم العناصر التي تحدد طرق الاتصال ، و تضبط بنية التعبير ، و تنحت الأهداف المنشودة و هو يحظى في اللغات الغربية بقدر كبير من العناية ، لأنه يخرج الدراسات من الانطباع إلى التفكيك ومن صف أداء الاتصال إلى النبش عما يحيط بها من المشاكل ، ولا بد من درأ خلط سريا يؤكد الصلة بين الخطاب و الخطابة ، أو الخطبة ، أو الدرس الديني و إذا كان من الصعب نفي وجود الارتباط بين الخطاب و الفنون التي ذكرنا فإن للخطاب خصائص متميزة ن إذ تحدد الوظيفة المنوطة به .

إن الإنتقال من ظاهرة الخطابة إلى ظاهرة الخطاب ، انتقال من كون تقليدي غلى آخر حدثي ، و نقصد بالتقليدي تلك الدائرة اللغوية التي لاحظ لها في إنتاج المعرفة و في تحقيق الاتصال بما أن لغة الألفاظ التي يعبر بها عن المعاني ، و لا مجال هنا لإنكار الدور العظيم الذي اضطلع به النجاة قديما لأنهم بذلوا من الجهد كثيرا حتى أسسوا علوما في اللغة شملت كل العناصر المتصلة بالكلام .

أما الانتقال على الكون الحداثي ، فهو التحرك الهائل في دائرة التغيير المتسارع في كل قطاعات الحياة الإنسانية و في كل أشكالها الاجتماعية و السياسية و الفنية و لا شك أن لوسائل الإعلام و الاتصال دورا هاما في هذا التسارع ، إذ أصبح للخطاب في الكون الحداثي أبعاد ثرية يصنفها بعض النقاد إلى ثلاثة أصناف ، تجسم الوظيفة التي يضطلع بها و تعكس العناية التي يحظى بها من الدراسات اللسانية المعاصرة .

1- " أما البعد الأول فينحت صلة الخطاب بالغة ن فهو كلام إلا أنه كلام يجري مجرى الفعل و يجد في حيز الحياة العلمية مكانة أولى ، فالخطاب هو اللغة كما يدرسها المتكلم ، و لاتؤخذ اللغة إلا في الدائرة اللسانية التي ترصد كل الظواهر رصدا مخبريا يدعو إلى الاستنتاج و الإفادة .

2- و البعد الثاني متصل باللسانيات و بالوحدات التي تجعلها مادة قصوى عند الدراسة ، الخطاب هو الوحدة التي تساوي الجملة أو تعلو عليها ، و يرتبط الخطاب من هذا

السياق بعملية التلفظ فيصبح مركزا لمركبات متلاحقة تصوغ الرسالة و تضع لها علامات في البداية و أخرى في النهاية .

3- و البعد الثالث أكثرا تجذرا في عملية التلفظ ، و أكثر اقترابا بالمعنى اللساني الحديث ، الخطاب هو كل ملفوظ يضم عددا من الجمل ، و يسهر على الترابط بينها من حيث التلاحق بين الجمل من حيث طريقة الترتيب ، و إذا كان الخطاب من هذا المحيط اللساني ينطلق من ملفوظ و يركز على عملية التلفظ بوصفها تنفيذا واعيا موضوعيا لعناصر متضافرة من الجهاز اللغوي ، فإن المسار الذي يراعي المتكلم و وظيفة الكلام الصادرة عنه يخرج من الشواغل اللسانية ، فالغاية هنا هي المتكلم و الغاية اللسانية تسعى إلى الخطاب سعيا ينبغي تفكيك الكلام "[1].

يتأسس الخطاب على المرجع و المرجع ينبع من الواقع فالعلاقة بين الكلام و الواقع متغيرة لأن اللغة منظورة حية ، و لأن الواقع ينمو و يتحرك فتصبح المسألة فلسفية في سياق التامل و النقد و الإيضاح .

2/عناصر الخطاب:

يقوم الخطاب على جملة من العناصر الأساسية تتمثل في :

أ-المرسل:

يعرفه الشهري بأنه : " بدونه لا يكون هناك خطاب ، لأنه طرف الخطاب الأول الذي يتجه به إلى الطرف الثاني ليكمل دائرة العملية التخاطبية ، بقصد إفهامه مقاصده أو التأثير فيه ، و لذلك فإنه يختار ما يتناسب مع منزلة المرسل إليه ، بما يراعيه عند إعداد خطابه ، وفق يقتضيه موقفه ، إما الموقع الاجتماعي أو الموقع الوظيفي أو غيرهما ..."[2] و بالتالي

[1] المجلة العربية للثقافة – نصف سنوية – مارس سبتمبر السنة الرابع عشر . ع 28 مارس 1995 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ، ط 1 ، مارس ، الربيع ، ليبيا 2004 ص 7 .

فإن مقاصده و أهدافه تتغير و تتنوع بتنوع بعض العناصر السياقية التي تستوجب أطر معينة لا بد أن يستجيب لها.

أما " جيراند برانس " في كتابه " الخطاب السردي " فيطلق عليه لفظة المخاطب " هو واحد من العناصر الأساسية التي يتألف منها أي فعل " قولي " تواصلي ، المرسل ، الناطق ، و هو يرسل للمخاطب "[1] أي أنه عنصر أساسي في العملية التخاطبية .

ب-المرسل إليه :

هو الطرف الذي يوجه إليه الخطاب من قبل المرسل حيث يراعي في ذلك صياغة الكلام و ما يتلفظ به المرسل .

و هذا ما أكده الشهري في قوله : " هو الطرف الثاني ، و إليه تتجه لغة الخطاب التي تعبر عن مقاصد المرسل ، و عليه فإنه يمارس و بشكل غير مباشر دورا في توجيه المرسل عند اختيار أدواته و صياغة خطابه ، و ذلك بحضور العيني أو الذهني ، انطلاقا من علاقته السابقة بالمرسل و موقفه منه و من الموضوعات التي يتناولها الخطاب كل ذلك يترك أثره ، يوصفه هو الذي يمارس تفكيك الخطاب و يؤوله لمعرفة مقاصد المرسل و أهداف الخطاب التي يرى أنه يريد تحقيقها[2]، و هو الطرف الثاني الذي يكون موجه إليه الخطاب مراعيا في ذلك صياغة الكلام و ما يتلفظ به المرسل .

كما يطلق عليه " جيرالد برانس " لفظ المخاطب و يرى أنه : " واحد من العناصر الأساسية التي يتألف منها أي فعل تولي ، تواصلي ، المقصود ، المنطوق له و المخاطب يتلقى رسالة من المخاطب "[3]، و بالتالي فهو الطرف الثاني من عناصر الخطاب الذي يتلقى الملفوظات الخطابية ، و في نفس الصدد يؤكد د.علوش في قوله :

---

[1] جيرالدبرانس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار – ط 1 ، المجلس الأعلى للثقافة 2003 ، ص 112 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، المرجع السابق ن ص 71 .

[3] جيرالد برانس ، المرجع السابق ، ص 21 .

1/ الشخص الذي تتوجه نتوجه إليه بالكلام ، أي متلقي الخبر .

2/ و (المخاطب) و هو إما (مخاطب متوهم) أو مخاطب حي .

3/ و لا يوجد (مخاطب) خارج قناة توحد الفهم بين (المخاطب و المخاطب)[1].

كما جاء في معظم المصطلحات النحوية و الصرفية أن المرسل إليه هو : " الشخص الثاني في دلالات الكلام ، و هو المعني بالخطاب أو الحديث سواء أكان ذلك بوساطة الضمائر بكل أنواعها متصلة كانت أم منفصلة ، مرفوعة أم منصوبة ، أو كان بوساطة الكلام المركب الخبري منه و الإنشائي "[2].

ج-السياق :

(هو الإطار العام الذي يسهم في ترجيح أدوات بعينها و اختيار آليات مناسبة لعملية الإفهام بين طرفي الخطاب ، و ذلك من خلال عدد من العناصر ، فمن عناصر العلاقة بين المتخاطبين سواء السلبية أم إيجابية ن و لذلك ينعدم وجودها بعد توجيهها للمرسل في اختياراته أن الزمان و المكان اللذين يتلفظ فيها المرسل بخطابه من عناصره العامة ، فما يصلح للزمان قد لا يصلح لآخر ، و ما يناسب مكانا قد لا يناسب آخر)[3]، و بالتالي فإن معرفة السياق و عناصره ضرورية في عملية التعبير عن المقاصد و حتى الحاجيات و إدراكها بشكل سهل يقال من المجهود في إفصاح عنها بطريقة معقدة .

في حين يرى صالح قسيس أن السياق هو :" الذي يحلل غليه المتلقي كي يتمكن من استيعاب الرسالة "[4]،أي أنه لا يوجد خطاب دون انخراطه ضمن سياق معين .

---

[1]سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت لبنان ط 1 ، 1985 ، ص 85 .

[2]محمد سمير نجيب للبدي ، معجم المصطلحات الأدبية النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، دار الفرقان ، ط 1 بيروت 1985 ، ص 105 .

[3]عبد الهادي بن ظافر الشهري ، المرجع السابق ، ص 71 .

[4]صلاح قسيس ، الخطاب الدرامي بين الوعي الذات و سلطة النص ، جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج د ت ،

أما علوم اللغة النصيبين فيرون أن السياق في نهاية المطاف : (يشار به إلى كل ما يحيط به بالنص من مؤثرات تحكم بناءه و صياغته مثل الأوضاع الاجتماعية للمشاركين في إنتاجه و تلقينه و أدوارهم و مكان و زمان النص)[1].

في حين يرى سعيد علوش أنه يفترض في السياق : إعطاء دلالة دقيقة عن العلامة / الخبر / الإنتاج ، و من هنا جاء إطلاق [السياق الموضعي] على حالة شيء [مرسل / متلقي] و قد يكون [السياق الموضعي] هو السياق الوحيد أحيانا و [السياق الضروري] غالبا لرفع الإبهام ، بحيث لا يكفي [السياق العادي] وحده لرفع الإبهام "[2].

كما يرى أن هناك أنواع للسياق و حسبه هي تشير إلى حقوق يعينها : السياق اللغوي السياق الأدبي و السياق الموسيقي ...الخ .

2/مفهوم الخطاب المسرحي :

أول ما يتبادل إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في المجال الكلام في إطار النص و العرض ، مما جعل دراسته تبدو صعبة للغاية ، أشارت " أوبرسفيلد" إلى أن (المسرح هو فن المفارقة)[3]، فهو في نفس الوقت نتاج أدبي و عرض شبه الواقع ، و النص المسرحي باقي إلى الأبد بعد تأليفه و عرضه . و لكن العرض يختلف من فترة لأخرى ، فهو دائم التغير ، فالنص هو ذاته لا يتغير ن و لكن عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمنية ، و كذا الممثلين و المخرجين ... الخ ، و هذه المقارنة التي أشارت إليها " أوبرسفيلد " تطرق غليها " منقونو " ، و لكن بطريقة أخرى فهو لم يتحدث عن

ص 3 .

[1] د م ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، الخطابة البنيوية ، أنموذجا ، علوم اللغة ، العدد 2 ، المجلد التاسع ، 2009 ، ص 13 .

[2] سعيد علوش ، المرجع السابق ، ص 118 .

[3] Anne ubersfeld , lire le theatre , education sociales 1981 Paris , p 50 .

المقارنة بل تحدث عن عدم الاستقرارية[1]، في الخطاب المسرحي و كذا في طبيعته الكلامية .

و تأثير ذلك ينعكس على القارئ من جهة مقابلته للمتفرج ، إن الأول يستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية فنجده يقرأ فقرة ، ثم يضطر إلى العودة إلى ما قبل الفقرة التي قرأ ، أو يعيد قراءة الفقرة من جديد ، أو يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه ، أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة و متتابعة على المنوال الخطي .

و من الناحية المادية نلاحظ انعدام التكافؤ بين نص المسرحية و عرضها ، فالجزء الأكبر من المسرحيات المكتوبة لم يسعفها الخط في الظهور على الخشبة و بالتالي : ظلت كفة النص راجحة على حساب العرض الذي لم يكن يعتبر سوى ترجمة حرفية للنص و من خصوصيات الخطاب المسرحي هو أن الكلام الذي تقوله الشخصيات هو كلام لا يحمل أي معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتخاطبة ، و ضمن الظرف الذي يحدده و يعطيه معناه (المكان و الزمان و عوالم الشخصيات المختلفة) بمعنى آخر فإن ما يحدد معنى الخطاب للمتلقي هو السياق من جهة و الأعراف المسرحية السائدة من جهة أخرى ، و الإرشادات الإخراجية هي من العناصر الرئيسية التي تحدد السياق و تسمح للقارئ أن يتخيل ظروف الكلام كما أن طريقة التعامل مع مكونات العرض تشكل خطابا في حد ذاته ، يمكن أن يغني الخطاب المسرحي أو يعارضه حين يغير شروطه . و يعتبر الخطاب المسرحي أو يعارضه حين يغير شروطه .

و يعتبر الخطاب المسرحي أقرب إلى الخطاب العادي كما أنه يتوافق في كثير من الخصوصيات مع قوانين الخطاب التي تفيد توزيع الكلام و فصاحة محتواه اللفظي ، و كذا صدق المتخاطبين في مسعاهم التبليغي ، كما يهتم الخطاب برصد الأفعال الكلامية التي تؤديها مختلف الشخصيات المسرحية فوق الخشبة .

[1]D . Maingueneau 1990 , pragmatique pour le disciurs litteraire , Bordas, Paris , P 143 .

الخطاب في المسرحية هو تمثيل للعالم يبني باستمرار صورا للعالم تمثل الموروث الجماعي للمجموعة البشرية ، و في نفس الوقت يشكل صورا فردية تبنيها مخيلة المتكلم الفرد في اتجاه غرض حجاجي ، لأن المسرح هو عبارة عن ساحة للألعاب اللغوية و هي بدورها تحدد قوانين اللعبة التي بدونها ينعدم الخطاب و يعم اللاتواصل ، و ذلك دون استثناء للإيماءة المسرحية طبعا .

إن حديثنا عن مسألة الخطاب المسرحي يتطلب منا دراسة متخمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح و غايته ، حيث يدأب المؤلف دائما في خطابه إلى الحرص الشديد على عملية جذب انتباه المتلقي إلى أوضاع مختلفة (سياسية ، أخلاقية ...) لذلك يكون الخطاب ذو بعد تلميحي حتى يتضح بابا للقراءة و التأويل ، و كل حسب ميولاته و ثقافته .

و انطلاقا من ذلك ترى " أوبرسفيلد " (أنه من الضروري تحديد وضعية الخطاب المسرحي لمختلف المتكلمين ، بمعنى التأكيد على وضعيتهم الكلامية التي ظلت غير مرئية و مظهرة بفعل معاني القوال و تضيف أن هذه الأقوال في الغالب تحمل معاني غير مصرح بها فبالتالي يتعين البحث عن العلامات التي يمكن من حضر الوضعية الحقيقية ة العلامات الحقيقية بين الشخوص و جرد كامل الافتراضات المسبقة التي تحدد الوضعية الخطابية للمتكلمين)[1]. لأنه كلما شرحنا الأفكار و حددنا الوحدات الخطابية في النص المسرحي كلما ازددنا إيضاحا و فهما أكثر للمرجعية التي نهل منها المؤلف أفكاره و يمكن الإشارة هنا إلى نقطة مهمة ، و هي لا بد أن يكون الخطاب المسرحي جلي و واضح المعالم التبليغية لدى الممثل المسرحي لأنه مسؤول على عملية الإيصال عبر القناة الصحيحة للجمهور .

[1] Anne Ubersfeld , lire le theatre , edition sociales , 1981 Paris , P 267 .

و قد يجوز للممثل استخدام مهاراته الفردية من إيماء و حركة و سكون فني قد تضيف هذه الخيرة بعدا جماليا ن قد يسير عملية الفهم لدى المتلقي دون عناء ، و تتحقق بذلك الحقيقة المشهدية الفنية .

و يرى البعض في مسألة دراسة الخطاب المسرحي أنه (يجب مراعاة عنصرين أساسيين و هما ظروف و شروط تلفظ هذا الخطاب ، بمعنى الظروف التي تشكل قوته أو ضعفه ، و علاقة هذا الخطاب بالإشارات الموازية له ، هذه الإشارات التي قد تعوضه أو قد تحد من أثره)[1].

كما أن التعبير اللساني في المسرح هو بنية من العلامات التي لا تتكون فقط من علامات الخطاب و لكن أيضا من علامات أخرى ، فالخطاب المسرحي مثلا الذي ينبغي أن يكون علامة من الوضعية الاجتماعية للشخصية ، قد يكون مصحوبا بجر كان و إشارات الممثل و تكمله علامات أخرى تعبر بدورها عن هذه الوضعية الاجتماعية مثل : الديكور و الأزياء و الإكسسوار ... .

و إذا بحثنا عن الخصوصيات التي تميز الخطاب المسرحي عن باقي الأنماط الفنية و الأدبية نجد أن إحدى أهم الخصوصيات هي قيامه على النص و العرض ، هذه الثنائية جعلت الوضع ألأجناسي للمسرح وضعا إشكاليا خصوصا و أن الطرف الأول من الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة .

و لما كان الخطاب المسرحي ذا بعد لساني ، و له صلة وثيقة بالخطاب الأدبي فإن موضوع تحليله هو الأدبية بما هي الخاصية التي تجعل منه خطابا أدبيا ، أما العرض المسرحي فإن موضوعه سيكون الجمالية باعتبارها الخاصية التي تجعل منه عملا فنيا و

[1] Marie Claude Hubertiole le theatre Armand colin aursis 2eme tirage 1988 , Paris , P7 .

جماليا خاصا بحسب طبيعته الفنية التي هي جماع و تأليف عناصر فنية عديدة مشتقة من فنون مختلفة كالموسيقى و الحركة و التشكل .

يقول عبد الرحمن بن زيدان في شأن خطاب النص و العرض " إنهما خطابان يتميز أحدهما عن الآخر و العلاقة بينهما وطيدة ذلك أن المسرح دائما و منذ البداية كان نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد و تناغم مجموعة من العناصر تتضافر جميعا لإنتاج التجربة المسرحية و كان هو حال المسرح في بدايته الأولى حيث كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى صياغة العرض المسرحي لنصه[1].

إلا أن هذه العملية زادت المر تعقيدا و اختلطت المهمات المسرحية لأن جدلية الملفوظ و التلفظ في الخطاب المسرحي هي التي تسم مصادر القول فيه بالتعدد ، حيث بموضع الإخراج في الفضاء كل فاعلي الخطاب (الشخصيات ، الديكور ، الحركة ، الميم ...) و ينشئ حوار بين كل مصادر القول كيفما كانت طبيعتها الدرامية ، و لذلك يمكن القول أن التلفظ المسرحي يتحقق على مستويين اثنين هما : مستوى الخطابات الفردية التي تصدر عن الشخصيات و مستوى الخطابات التعميمية لكل من المؤلف و فريق الإخراج و هذا هو الذي يجعل من الخطاب المسرحي حقلا لتوترات بين اتجاهين متقابلين يسعى الأول إلى تقديم خطابات مستقلة و مميزة لكل شخصية وفق وضعيتها الفردية ، بينما يسعى الثاني إلى مجانسة الأقوال المختلفة للشخصيات بخصوصية المؤلف التي تجدها في الخطابات المختلفة و التي تعطي للعمل المسرحي ككل شكلا موحدا [2]، و انطلاقا من ذلك فإن مجموع الخطاب المسرحي الموجود في النص يتكون من خطاب ناقل يرسله المؤلف ، و خطاب

[1] عبد الرحمن بن زيدان ، المسرح المغربي و اشكالية القراءة ، مجلة آفاق عدد مزدوج 63 / 64 / 2000 منشورات اتحاد كتاب المغربص 56 .

[2] الكغاط محمد ، بنية التأليف المسرحي في المغرب من البداية إلى الثمانينات ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ط 1 ، 1986 ص 35 .

منقول ترسله الشخوص ن و ينعكس هذا على مستوى العرض عمد بافيس الخصائص العامة للخطاب المسرحي الأكثر تداولا بين المنظرين فيما يلي :

3/الخصائص الفنية للخطاب المسرحي :

يمتاز هذا النوع من الخطاب بمجموعة من الخصائص الفنية التي تميزه عن بقية الأنواع من الخطابات و يمكن ذكر بعضها على وجه التعيين فقط :

– ترى ليلى بن عائشة أن : الخطاب مزدوج و قد أثبت هذا الخطاب وجوده و كخطاب مزدوج أدبي و فني في الوقت نفسه ، و من منطلق التعامل معه بوصفه تلفظا يسعى من خلاله المتكلم إلى إقناع السامع و التأثير عليه بشكل ، فهو مزدوج صوريا [الخطاب الدرامي الخطاب العرض][1].

– كما يتميز الخطاب المسرحي حسب " بسام الأغشم " عن مختلف الخطابات بعدة خصائص نرد بعضها على سبيل الذكر : (صفة الديمومة ، و التأثير الإيجابي على المتلقي ، و محمولات الفلسفية و الفكرية و الجماليات المأخوذة من خطاب النص إلى خطاب العرض ، و انتمائه إلى الحاضر دائما و العصرنة)[2].

– (الخطاب المسرحي ذا بعد لساني ، له صلة وثيقة بالخطاب الأدبي فإنه موضوع و صلة الأدبية بما هي الخاصية التي تجعل منه خطابا أدبيا)[3]، هذا ما يتقاطع مع رأي المسدي إذ يؤكد أن الأدبية تتجسد في الخطاب بصفة كاملة ليس نقط جزءا معينا .

---

[1] ليلى بن عائشة ، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع ، أطروحة دكتوراه إشراف د . صالح لمباركة ، جامعة وهران ، 2010 – 2011 ، ص 502 .

[2] باسم الأغشم ، الخطاب المسرحي بين التراث و المعاصرة ن جريدة الصباحwww . alsabah .com

[3] أحمد عيسى ، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر ، مسرحية " الصدمة " أنموذجا – أطروحة ماجيستير إشراف : د. ميرات السعيد ، جامعة وهران ، 2010 – 2011 ص 240 .

– الخطاب يتعدى حدود القراءة الأدبية الصرفية ليشمل لغة حلقة العرض إذ يقول تيسير عبد الجبار : " الخطاب كلمة يخضع للدراسة اللغوية بوصف اللغة نظاما صوتيا système acoustics خطاب الصورة فيخضع للدراسة السيمولوجية يوصف السيمولوجيا نظاما لغويا أكبر من حدود الصوتية "[1].

و قد جاء في معجم المسرح جملة من الخصائص الفنية للخطاب المسرحي التي تعتبر أكثر شيوعا بين الدارسين و المنظرين و حتى النقاد و جاءت كالتالي :

* إن الفاعلين في الخطاب المسرحي ينبغي البحث عنهم في الأماكن التي لا تتوقع وجودهم فيها ، غلى درجة أن الفاعل الإيديولوجي و الفاعل النفسي غالبا ما يظهر كما لو أنهما خارج المركز حيث يقدم الإخراج عنهما سوى صورة تقريبية وهمية .

* إن الخطاب المسرحي يتسم بخاصية المشهدية و الحركية و قابليته للترجمة المشهدية ترتبط بإيقاعه و بخصوصيته الصوتية .

* إن موضع الخطاب المسرحي في مقام معين تكشف بحسب درجة دقتها و شرحها عن العناصر التي كان من الممكن أن تظل خفية داخل النص .

* إن جدلية الخطاب المسرحي متفاوتة ، فهو يرتبط بالتغيرات المقامية الدرامية و يتوالى وفق الصراعات الدرامية ، أو حسب الحلول المقترحة لها ، أو على العكس من ذلك سيكون محكوم بالصدفة .

* إن الخطاب المسرحي هو شكل تخاطبي يسعى إلى تعويض الحوار [التبادل الدرامي أو التخاطب][2].

[1] تيسير عبد الجبار ، إضاءة في الخطاب الدرامي العربي ، www . google .com

[2]

كما أن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم اصطناع لغة أدائه يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي ، أي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أن يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير و تبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظي و الحركي[1].

و من هنا يمكن القول أن: " الخطاب المسرحي محكوم بالتعددية خلاف النص السردي المكتوب و خلال عملية المسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفرته و كيفية انتظامها و توزيعها في بنية الخطاب ... "[2].

أي أن الخطاب المسرحي ما هو إلا وصلة العمل المنجز، يقدم أفكارا موضوعية باعتباره على وسائل مختلفة من خلال ترجمة النص غلى عرض مسرحي بغية التأثير في التلقي.

في حين تقول فطومة حمادي أن " ... تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية و الجسدية في كثير من الأحيان " [3]، كما يؤكد مفتاح خلوف بأن الخطاب المسرحي يبني أساسا على جملة من البني الفتية التي يشترك فيها مع بعض أنواع الخطاب الأخرى ، و التي تعد أساسا لتشكله و لعل أهمها على الإطلاق التشخيص ، الذي لا يقتصر على إظهار الشخصية بالمظهر الإنساني المألوف .

المبحث الثاني: الانوثة والانوثة الادبية

[1] غسان عتيم ، الخطاب في المسرح ، مجلة الأثر ، العدد الخاص ، أشغال الملتقى الدولي الرابع لتحليل الخطاب ، سوريا د ت ، ص 292 .

[2] حسين الأنصاري ، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون و المكتوب و فضاء النص ، قسم الفنون الدراسات الفنية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة ، د ت ، ص 9 .

[3] فطومة حمادي ، تداولية الخطاب المسرحي ، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، أنموذجا – الملتقى الدولي الخامس ، سيمياء النص الأدبي ، جامعة تبسة ، ص 593 .

1/تعريف الانوثة:

ظلت الثقافة منذ أفروديت تختفي بالأنوثة، و قد فرقت بين الأنثى و الذكر عن طريق خصائص بيولوجية و فيزيولوجية لكل منهما حيث استقر في الذاكرة على أن الأنثى هي سليلة عشتار إلهة الشرق و أفروديت إلهة اليونان ، و بقيت هذه الصورة مهيمنة على الثقافة إلى يومنا هذا بحسد المرأة الفتى ، القوي ، القادر على الاغواء و المنح و الخصب [1].

فالأنوثة إذا: هي مجموعة صفات و حالات إذا تمثلها حسد المرأة فهو مؤنث ، و إلا فهو خارج التأنيث[2]، وهذه الصفات التي تميزت بها الأنثى هي مقاييس اجتهدت الثقافة الذكورية في تثبيتها بشكل كبير و واسع ، و ليس من هبة الطبيعية في الأصل " فالجسد لا يتأنث المجرد أن صاحبته امرأة و الثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثا ، كما أن المرآة ليست في حالة أنوثة دائمة ، و ليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية ، إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية أو المصطفاة تحصرها الثقافة في صفات و حدود متعارف عليها[3] .

و تم حصر الأنوثة في أعضاء معينة من جسد المرأة ، كما ليس كل ما في جسدها يجعلها أنثى ، كالعقل و اللسان ، بل يجب تعطيلهما لأنها من ممتلكات الذكورة ، حيث تم التأكد دائما على أن الرجل عقل و المرأة جسد[4] . كما يرى عبد الله الغذامي أن ليس كل ما في المرأة مطلوبا ، بل هناك ماهو مناف لأنوثتها و يجب تعطيله على الفور ، و ما حب اللغة في اللسان المرأة سوى تعطيل لقدرات هذا الأخير . هذه هي الصورة التي تمسك بها الرجل منذ القدم ، و قد تمثل هذا في قصائد القدامى حيث تعثر على " صورة مرسومة للمرأة بلاغيا و شعريا ، حيث هي نؤوم الضحى ، و تسمو بقدر ماتكون غضة بضة لا

---

[1] أفروديت و موائد الحب ، جابر عصفور ، مجلة العربي ، ع551 ، أكتوبر 2004 ، ص 72-73 .

[2] عبد الله الغذامي ، ثقافة الوهم ، ص 57 .

[3] المرجع السابق ، ص 52 .

[4] نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 657 ، 658 .

تعمل ، حتى لقد حسنوا صورة الخرقاء ، كما هي معشوقة ذي الرمة و هي سمينة الممتلئة ، و قد وصف صاحب الأغاني جمال عائشة بنت طلحة مركزا على ضخامة عجيزتها "[1] بقيت هذه النظرة راسخة في الذاكرة الثقافية باعتبار أنها ضرب من الأنوثة ويعلن أبو قاسم الشابي أن نظرة الأدب العربي للمرأة هي نظرة تغيرت صورة المرأة الأنثى المحبوبة في القديم من حب السمنة و ضخامة الحيزة و الأرداف و النهود إلى ذلك النموذج الذي أصبح حاضرا في السينما بصيغة " مارلين مورتو " المرأة اللعوب و الفاتنة بكل ما في جسدها إذن الأنوثة مقاسات فرضتها الثقافة الذكورية على المرأة [2]، من تغير على النموذج الجمالي للمرأة ، من المرأة المهفهفة السمينة في القديم ، غلى المرأة النحيفة ذات النهود و الكواعب و البطن الضامر ، و هذا ما تمثله عارضات الأزياء و نجمات الغناء ، يغدو مفهوم التأنيث مرتبطا بالثقافة أي : يصبح مفهوما ثقافيا و ليس صفة طبيعة ، بل إن الثقافة تدفع بالتأنيث دفعا مضادا و مناقضا لشروط للشروط الطبيعية " [3]. ليس هذا فقط ، فالثقافة الذكورية العابثة بالمرأة لم تركز على تقنين جمالها الجسدي فقذ ، بل ركزت على السن و أولته أهمية كبيرة ، و الذي تعبق فيه المرأة بالأنوثة لتكن من الانجاب " فالمؤنث الحقيقي حسب رأيهم – هو الذي يلد و يتناسل و لو كان تناسله عن طريق البيض و التفريخ "[4] . و لم يقتصر هذا المفهوم على الأدب و السينما فقط ، بل طال بذلك الإشهار في مشهد تكون فيه الصورة الإشهارية المرتبطة بالمرأة مبتسمهى" بالوفرة و القوة و النعومة ، مع انجائها بالغلو و الرغبة و الجمال و محاولة تحرير الجسد .... لأنه وضع هنا بالأساس لإثارة الرغبة ... رغبة

[1] الثقافة التلفزيونية ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 ، ص 115 .

[2] أبو قاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، النشرة الثانية ، 1983 ، ص 72 .

[3] عبد الله الغذامي ، مرجع سابق ، ص 52 .

[4] عباس حسن ، النحو الواضح ، التأنيث ، ص 587 .

الرجل " [1]، كما تشكلت كذلك صورة المرأة الأم في الإشهار لاعتبارها الوظيفة المركزية للمرأة " الخصب [2].

لتغدو المرأة جسدا جميلا دون عقل، يتميز بالبلادة، و آلة لأنجاب ، وما ان تفقد هذه الجميلة جمالها ، و يجف رحمها من العطاء حتى تصبح لا شيء ، و غير صالحة للاستهلاك ، و مصيرها سلة المهملات ، وما الأنوثة إلا حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة في مراحل تاريخية مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة و حشرها في طبيعتها الثقافة العلوية أو الدنيوية . فالمرأة بذلك مثلها مثل العامل الذي ولج مؤسسة العمل شابا فأفرغ رحيق شبابه فيها، و أعطى كل ما يملك من أجلها ، بذل النفس و النفيس في تنميتها و الحفاظ عليها ، و لما أصابه الهرم و بلغ الكبر أحيل على التقاعد هي مثله كانت شابة و جميلة ، فكانت رية بيت محترمة تحافظ على مال زوجها و شرفه و عرضه ، و أعطته كل ما في جوفها ، فأنجبت البنين و البنات و قامت على رعايتهم و السهر على تربيتهم ، الى أن بلغوا أشدهم بهم بر الأمان صارت خرقة بالية مصيرها سلة المهملات .

2/صورة المرأة في الثقافة العربية.

لقد كانت المرأة في العصر الجاهلي تمثل عرض الرجل وشرفه الذي يقدسه، فكان الشاعر الجاهلي يكتم اسم حبيبته الحقيقي ويكنيها بعدة أسماءوألقابأخرى.[3]

فلقد عرفت المرأة العربية تسلطا من قبل الرجل، وبلغ الأمر ببعض الأفراد في بعض القبائل إلى وأد البنات لا لذنب اقترفته سوى لأنها أنثى حيث نجد القرآن الكريم يتحدث عن

[1]أحمد راضي : الإشهار و التمثلات الثقافية ، الذكورة و الأنوثة نموذجا ، مجلة علامات ، ع 7 ، 1997 ، ص 13 .
[2]المرجع نفسه ، ص 16 .
[3]الطاهر حواه: امرأتنا في الشريعة والمجتمع، الدار التونسية للنشر، النشرة03، ص16.

الذم في قوله تعالى:«وَإِذَا بُشِرَ أَحَدُكُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًا وَهُوَ كَظِيمْ ● يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هَوَنٍ أَمْ يَدُسُّهُ عَلَى التُرَابِ أَلاَ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ».[1]

ولقد ذكر في آيةأخرى عن هذه العادة السيئة التي يقومون بها وهي قتل البنت في الجاهلية قال تعالى:«وَإِذَ الموءودة سُئِلَتْ ● بِأَيِ ذَنْبٍ قُتِلَتْ».[2]

أما بعد مجيء الإسلامأصبحتالمرأة لها مكانة عظيمة في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم حيث وضعها في أحسن منزلة، فقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم وهو يمدح البنات «أنا أبو البنات»، ومن اهتمام الإسلام بالمرأةإلاأن وضع لها سورة وهي «النساء».

أما في العصر الحديث فقد تباينت الآراء حول قضية المرأة وبخاصة في الوطن العربي باعتبارها عمود المجتمع إذا صلحت هي صلح المجتمع وإذا تدهورت حالتها الأخلاقية ساءت حالة المجتمع حيث نجد المرأة استعبدت من طرف التقاليد البالية في مجتمعاتنا العربية، فخيم عليها الجهل.

وهذه الوضعية هي التي أفقدتالمرأة حقوقها في الإسلام، ومنها تحررت المرأة في نهاية النصف الأول من القرن 19 وهذا بسبب وجود احتكاك بالغرب حيث أنها وصلت إلى تقدم حيث ألقى "بطرس البستاني" خطابه في تعليم النساء في 14 كانون الأول 1849م، وتناول ذلك أيضا "فارس شدياق" في مجلة الجوانب.[3]

نجد "رفاعة الطهطاوي" أول من رفع صوته مناديا في مصر الحديثة بوجوب تعليم المرأة. ويعد "علي مبارك" تلميذ "الطهطاوي" أيضا من المنادين بضرورة تعليم المرأةإذ له عنوان كتاب "طريق الجهاد والتمرين على اللغة العربية" . خصص جزءا للمطالبة بضرورة مشاركة المرأة فيما يليق لها من المزايا العلمية، وذلك لتعليمهم أصول تربية الأطفالوأشغال

[1] سورة النحل: [الآية: 58-59].

[2] سورة التكوير: [الآية: 8-9].

[3] عمارية بلال: أم سهام شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989، ص7-76.

الخياطة والتطوير، وحسن تدبير المنازل، فان ذلك يزيدهن عفة وجمالا وهو وصف مدح لهن كما هو حقهن ضمن النوع البشري.[1]

كما نجد أيضا "قاسم أمين" الذي دعا إلى تحرير المرأة فوضع كتابه الأول "تحرير المرأة" دعا في كتابه إلى وجوب تعليم المرأة وتحريرها، كما وضع كتابا آخرسماه "المرأة الجديدة" حيث رد على معارضيه ودعم رأيه بالحجج الجديدة.[2]

كما نجد النساء أنفسهن يشاركن في الدفاع عن قضية التحرير.

3/صورة المرأة في المجتمع العربي.

هذا الرأي يرجع المرأة إلى ما كانت عليه قبل عصر النهضة حيث عرف هذا العصر خطوات جريئة ومتطورة لتحرر المرأة بدءًا بما نادي به رفاعة الطهطاوي الذي عبر عن إعجابه بديمقراطية الغرب، ومشاركة المرأة في الحياة الفرنسية، وقد دعا الطهطاوي إلى تعليم النساء، ولكنه لم يجرؤ على مناقشة قضية السفور والحجاب، القضية التي سيتطرق لها فيما بعد "قاسم أمين" الذي كان يؤمن بان لا نهضة لمجتمع نساؤه قاعدات ومتحجبات.

وفيما يتعلق بتعليم المرأة حيث يقول الأستاذالإمام "محمد عبده" عن واقع الجهل الذي كانت تعيش فيه المرأة في عصره وكيف أن"النساء قد ضرب بينهم وبين العلم بما يجب عليهن في دينهن أو دنياهن بستار لا يدري متى يرفع ولا يخطر بالبال أن يعلمن عقيدة أو يؤدين فريضة سوى الصوم".

وهنا يقوم بنفي هذا الجهل أن يكون بسبب العفة والحياء، كما كان يزعم خصوم تعليم المرأة ذلك أن : "ما يحفظن عليه من العفة فإنما هو يحكم العادة وحارس الحياء أو قليل جدًا

[1] طه وادي: صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط، مطبعة مخيمو، 1973، (د.ط)، ص30-31.

[2] حنا الفاخوري: منتجات الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، ط5، 1970، ص619.

من موروث الاعتقاد بالحلال والحرام وقد نادي الرجل منذ زمن مبكر على تعليم المرأة وذلك بتكوين جمعية نسائية تقيم المدارس لتعليم البنات".[1]

حيث نجد "قاسم أمين" عام 1897م كتب كتاب "تحرير المرأة" الذي احدث ضجة فهاجمه بعض رجال الأزهر، من أمثال "سعد زغلول" كما ألف "قاسم أمين" بعد ثلاث سنوات كتاب "المرأة الجديد" حيث وجد هذا الكتاب تأييد من الأنصار نذكر منهم "ملاك حنفى" الذي عرفت بتحرير المرأة، وبعد قاسم أمين ظهر "عبد الحميد حمدي" الذي أسس مجلة أسبوعية في 1915م سماها "السُّفُور" استمرت حوالي سبع سنين وكتابها طه حسين، محمد حسين هيكل ومنصور فهمي وبعدها نجد هدى لشعراوي سنة 1920م، أسست لجنة مركزية للسيدات، وبعدها أسست "الاتحاد النسائي المصري"، شاركت في مؤتمر بروما في 1923م".[2]

ومنها نجد أن العادات والتقاليد الموجودة في عقلية عامة من الناس التي تمنع بل تحرم فكرة التعليم للمرأة، هذه الفكرة كان يؤيدها أصحاب الطرقية أنفسهمإذ يرون أن تعليم المرأة يؤدي إلى انحرافها وليس هذا فحسب، بل نجد هذه الفكرة مسيطرة على بعض المثقفين آنذاك.

4/تعريف المسرح النسوي:

المسرح النسوي أو النسائي ، المسرح الأنثوي أو المؤنث ، المسرح الحريم أو الناعم ، المسرح الجنوسي أو الأيروسي ، مسرح المرأة ...مصطلحات تختلف و تتباين لتحاول التعبير عن ذلك النشاط المسرحي الذي تنتجه المرأة ، و ليس ذلك المسرح الذي يكون موضوعه المرأة ، و قد يعجبك رأي الناقد (علي عواد) عندما يحاول تفريق بين مصطلحي

[1] محمد عمارة: الإصلاح بالإسلام معالم المشروع الحضاري للإمام محمد عبده، بإشراف داليا محمد إبراهيم، ط1، 2006، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص30.

[2] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط2، 2009، ص24.

(المسرح النسائي) و (المسرح النسوي) فيذكر أن الاول يشير الى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تدبرها النساء ، حتى و إن كان جمهورها خليطا من الجنسين و تبحث على إنتاجاتها العروض التي تؤلفها و تخرجها كتابات و مخرجات متمرسات ، و يستند هذا التحديد الى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل و الادارة ، أي الى مايحدث وراء خشبة المسرح ، لا الى مايقدم عليها ، أما المصطلح الثاني فإنه يشير الى التجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية لجنة ، أو تنطلق من النظرية النسوية – أو مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى الى نصرة المرأة في جميع المجالات – و تشكل محاولات لتحدي التقاليد المسرحية الذكورية التي تسعى الى قولية صورة المرأة ، وتعكي الابنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية و التابعة ... و في معظم الحالات تكون هذه النتاجات المناهضة لقهر المرأة من إبداع نساء خرجن من معطف الحركة النسائية"[1].

و الحقيقة أن موضوع المرأة و المسرح في الوطن العربي عامة و منها الجزائر ، هو من الموضوعات المسكوت عنها في مختلف الكتابات و الدراسات الثقافية ، و ذلك على الرغم من أن هذا الموضوع يطرح نفسه بإلحاح على كل باحث في نشأة المسرح العربي و في راهنة و رهاناته .

إن المسرح فن غربي واقد إلى الوطن العربي في العصر الحديث في سيق ما يعرف بحركة النهضة ، و لعل من الأسباب المثيرة التي قدمها بعض الباحثين [2]. لتفسير غياب فن المسرح عن المشهد الثقافي العربي في الأزمنة السابقة لعصر النهضة : عدم سماح العرب للمرأة بالتمثيل أو بممارسة فن المسرح ، الذي تعده بعض العقليات المختلفة خروجا عن المقتضيات الحياء و الحشمة ، و في هذا الإطار يمكن أن تتذكر تلك التجربة الثقافية المرة

[1] علي عواد : تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 68/67 ، وزارة الثقافة السورية سنة 2009 ،ص89 .

[2] ينظر : تمارا الكسندروفنا بوتيشيقا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن ، ط1 ، دار الفارابي بيروت ، 1981 .

التي كايدها أحد رواد المسرح العربي ، و هو المرحوم (أبو خليل القداني) حيث لم يتحمل شيوخ دمشق اقباله على فن المسرح الذي عدوه خروج عن العادات و التقاليد ، مما جعل بعض المشايخ يقدمون على طرح هذه القضية أمام السلطان (عبد الحميد الثاني) في خطبة الجمعة صارخين بقولهم : (أدركنا يا أمير المؤمنين ، فان الفسق و الفجور قد تفشيا في الشام فهتكت الأعراض و ماتت الفضيلة و ولد الشرف و اختلطت النساء بالرجال) . و لم يكتف المجتمع بطرح فضيلة فن المسرح في إطار رسمي بل حتى على المستوى الشعبي حتى أن الصبية كانوا ينشدون أغنية تحمل أكثر من دلالة و من ذلك قولهم :

(أبو خليل النشواني يا مزيف البنات

أرجع تكارك أحسن لك أرجع ذكارك نشواني

أبو خليل مين قال لك على الكوميضامين ذلك

أرجع نكارك أحسن لك أرجع نكارك قباني

أبو خليل القباني يا مرقص الصبيان

أرجع نكارك أحسن لك أبو خليل القباني.

و هكذا بسم الدين و الأخلاق المجتمع تتطور قضية (أبو خليل القباني) لتصبح قضية سياسية الأمر الذي جعل السلطان (عبد الحميد) يصدر أمر يقضي بمنع ممارسة المسرح ، و توقيف القباني عن نشاطه المسرحي .

و على الرغم مما يمكن أن تشيره مثل هذه المواقف من ردود أفعال بالقبول أو بالرفض، فان المعروف لدى الباحثين جميعا أن نشأة المسرح عند العرب في العصر الحديث قد ارتبطت و تساوقت تاريخيا مع الدعوات التنويرية الهادفة الى تحرير الانسان العربي من أدران النزعة البطريركية الداعية الى " خضوع المرأة لسلطة الذكر أبا كان أو زوجا أو أخا ،

مما حول للرجل أن يمتلك مصير المرأة المسلوبة الإدارة و الهوية ، الأمر الذي يمهد له الطريق لمشروعية قمعها و قهرها اجتماعيا و سياسيا [1].

إن الباحث في تطور المسرح العربي لا بد و أن يلاحظ تفاعلا طرديا بين فن المسرح بوصفه فنا حديثا مرتبطا بالمدينة ، و بين تحرر المرأة بوصف تحريرها أحد شروط رهان الحداثة و المدنية .

إن الدارس المتتبع المراحل تطور المسرح الجزائري لا بد و أن يتوقف عند قضية الصعوبات التي واجهها هذا المسرح الناشئ بخصوص استقطاب عنصر المرأة و مشاركتها في الأعمال المسرحية التي كانت تقدم للجمهور ، حيث يعترف زائد المسرح الجزائري (علالو) بهذه المشكلة فيذكر في مذاكراته ما نصه : " كان نقص العنصر النسائي الذي تحتاج اليه للتمثيل مشكلة مطروحة بحدة ، إذا لم يكن هناك نساء يمثلن في المسرح ، فكما تضطر الى استعمال الرجال في أدوار النساء ، و قد برز في مسرحية جحا صديقنا دحمون الذي قام بدور حيلة زوجة جحا ، و قد تردد كثيرا في التضحية بشتبائه الشقر التي كان يعتز بها كثيرا ، و لكن حبه للفن تغلب في الأخير على اعتزازه بشتبائه " [2].

و مما تقدم يمكن أن نستنتج حقيقتين على الأقل هما :

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

- اقتصار المشاركة المحتشمة للمرأة في الأعمال المسرحية لاحقا على التمثيل و الغناء دون الكتابة و الاخراج ، و من الممثلات الرائدات في هذا المجال تذكر (ماري سوزان)

[1] خديجة زتيلي ، الفلسفة النسوية في الخطاب الفلسفي المعاصر ، مجلة الثقافة ، السلسلة الجديدة ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ع 23 ، جوان 2010 ، ص 86 .

[2] سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر ، أحمد منور ، منشورات النبين الجاحظية ، الجزائر 2000 ، ص 7 .

زوجة الفنان (رشيد قسنطيني) ، كما تذكر الفنانة (كلثوم)بوصفها السيدة الأولى في الريبرتوار المسرحي الجزائري .

لقد ظلت مشاركة المرأة في جمل الخطاب المسرحي الجزائري و إنتاجه محدودة ، و قد اقتصرت هذه المشاركة ان وجدت على التمثيل و الأداء ، غير أن السنوات الاخيرة قد أفرزت لنا بروز بعض المبدعات في مجال الاخراج المسرحي المحترف على غرار الاختين (حميدة و فوزية آيت الحاج) ، و كذلك الفنانة صوفيا التي قدمت عديد المسرحيات المهتمة بمشاكل المرأة مثل مسرحية (فاطمة) و مسرحية (حتى الشم) ، و هما مسرحيات يمكن ادراجهما ضمن اطار المسرح النسوي بامتياز ، لخونهما تشخصان معاناة المرأة و نضالاتها ضد التسلط لذكوري الظالم . و على الرغم من كون هؤلاء الثلاثة (حميدة و فوزية و صوفيا) يشتغلن بتسيير و ادارة المسارح الجزائرية المحترفة في كل من بجاية و تيزي وزو و سكيكدة على التوالي ، الا ان هذا الحضور لم يعبر عن نفسه ببروز فرق مسرحية جزائرية نسائية .

ان 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 العاملات 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 تذكر منها تجربة (آسيا جبار) في (الفجر الاحمر سنة 1967) و (صوفي عمروش) في (جيل الاموات)[1] . بالنسبة لاستخدام الفرنسية ، أما باللغة العربية فيمكن ذكر تجربة (زهور وليسي) في (دعاء الحمام) التي قدمها المسرح الجهوي بتيزي وزو سنة 2007 ، و (فوزية لارادي) في مسرحية (السطح و النجوم و الخروف ... ساهرة) موضوع مداخلتنا .

[1]ينظر صوفي عمروش، مسرحية رجل الأموات، ترجمة :احسن لقيلاني، منشورات السهل، الجزائر 2009

5/الانوثة الادبية(الأدب النسوي):

يمكن بدءا تعريف الأدب النسوي ، رغم كثير من المشكلات ، التي تواجه تحديده بأنه الأدب الذي يؤكد وجود ابداع نسوي الى جانب ابداع اخر ذكوري ، لكل منهما هويته و ملامحه الخاصة ، و علاقة بجذور ثقافة المبدع و موروثة الاجتماعي و الثقافي ، الذي يجسد ازدواجية المعايير ، التي تحكم الجنسين ، و تجاربهما الخاصة ، كما يعكس نظرة لمرأة الى ذاتها ، و الى الاخر، و يصف مشاكلهاو الامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية و الخارجية في اصطدامها بالمجتمع [1].

و تعرفه ايجلتونEaglton (1993) بانه تلك الادب الذي يسمى للكشف عن الجانب الذاتي ، و الخاص في المرأة ، بعيدا عن تلك الصورة التي رسمها لها الادب ، لعصور طويلة خلت ، أي أن الأدب النسائي هو أدب يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة المرأة الأنثوية في معزل عن المفاهيم التقليدية ، و هو الأدب الذي يجسد خبرتها في الحياة.[2]

و من تعريفات أيضا أنه ذلك الادب ، الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ، ناضج و مسؤول لجملة العلاقات ، التي تحكم و تتحكم في شرط المرأة في مجتمعها ، و يكون جيد التحديد و التوصيف ، و التنقيب في هذه العلاقات ، و يلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج معبرا عنها بالسلوك و الجدل بالفعل و القول ، و تعي كاتبة القضايا الفنية و البنائية و اللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلي عن حركة التيارات العميقة المولدة

[1]تنظر خصوصية الابداع النسوي، دراسة كورشليا الخالد، المرآة العربية، الابداع النسوي ص 14،15.

[2]نقلا عن خصوصية الابداع النسوي، دراسة دابراهيم خليل :العلاقة بالذات، الذات النثوي في ثلاث نماذج من السرد النسوي" ص119. 165, pp155 ,1993, Feminist literary theory , Mary englion

للوعي النسوي الجمعي ، و الوعي الاجتماعي الكلي المحيط به ، و المشتبك معه في صراع حتى متجدد و بالغ الحيوية.[1]

من دلائل فوضى المصطلح، أن بعض الدارسين يقبل " مصطلح (النسوي) أو (الانثوية) ، في وصف أو تصنيف الكتابة النسوية ، و يرفضه بعض اخر و لا يعبأ اخرون بالتصنيف ، و يتجنب الكثيرون الخوض فيه ، مفضلين مصطلحا عاتم الدلالة ، و غير ذي معنى ، و هو الأدب الانساني ، يريدون به ذلك الذي يكتبه الرجال و النساء ، سواء بسواء.[2]

في الحديث عن التأنيث الخطاب اللغوي الابداعي نجد باحثا كالغذامي مثلا، يجطه على تقسيمات أربعة:[3]

-شعر ذكوري يكتبه الرجل .– شعر أنثوي تكتبه النساء .

– شعر ذكوري تنتجه النساء .– شعر أنثوي ينتجه رجال .

هذا التقسيم ينطبق على الأدب عامة ، و للشعر خاصة و هناك من ذكر هذه الاصداف و فصل فيها ، بل و فرق بين مفهومي كتابة المرأة و " كتابة النسائية "[4] ، على اساس أن الاولى هي التي تنتجها المرأة ، مهما كان موضوعها . أما الثانية فهي التي يكون موضوعها المرأة في أي شأن من شؤونها ، بغض النظر عن جنس الكتاب.

يمكن ارجاع أصل الاصطلاح (النسوي) أو (الانثوي) ، الى أنه تنتجه المخاض الادبي – النقدي للنصف الاول من القرن التاسع عشر ، حيث شهدت الساحة الادبية الانجليزية اكثف حضور نسوي في سوق الرواية ، فقد سجلت ببلوغرافيا كمبرمج للأدب

[1] نازك الاعرجي، مرجع سابق، ص24.

[2] نازك الاعرجي، مرجع سابق، ص24.25.

[3] عبد الله الغدامي، تانيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1 ، المركز العربي، المغرب، 1999، ص 81، 82

[4] ينظر عبد العالي بو طيب، الكتابة النسائية، الذات والجسد، مجلة فصول، دراسة سابقة، وقد تمت الإشارة الى تصديقاته.

الانجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين 1830 – 1940 نشرن ما يقارب ثلاثمئة رواية.[1]

وقد عدت الباحثة كورونيليا الخالد تصنيفات الادب النسوي ، بين ماتكتبه المرأة نفسها وما يكتبه الرجل عن المرأة و قضياها ، من أسباب اشكالية مصطلح (الادب النسوي).[2]

في الظهور الاول لمصطلح الادب النسوي ، الذي شاع في القرن تاسع عشر ، بدأ النقاد بوضع معايير بتحكيم نتاج المرأة ، مختلفة عن تلك التي يحكمون بها عن نتاج الرجل ، لذا كان عن الادبية أن لا تمس المحرمات و أن تظل تدور في الخيال السطحي ، و أن تكتب للجمهور ما يريده من المرأة من تسلية : قصص حب ، و مغامرات ، و الروايات الأخلاقية ... و هذا هو المطلوب من المرأة إن هي أرادت أن تقتحم عالم الكتابة ، فلا تخرج عن دور الاجتماعي المحوط بها ، لذا ، ظل ينظر الى أدب المرأة و ينتظر منها أن تكتب أدبا طاهرا ، لا يعبر عن رغبات الجنسية ، و أن يبتعد عن صفة " ذاتية " و أن يعبر عن المجتمع ، و يخلو من الانفعالات ، و ألا يحمل صفة الطموح ، التي يكرهها المجتمع للمرأة و انما يحب منها القناعة ، و أن يتصف بخصائص الأنثى ، من دقة الملاحظة و الرقة ، و الابتعاد عن قوة التفكير و اللغة ! و الشرط الاهم أن تظل المرأة تمارس الكتابة هاوية، غير ممتهنة لها.[3]

فان كان الامر كذلك فكيف إذن تستنتج المرأة أدبا خالدا ، ان كانت ثمة شروط و محددات تتحكم في ما ستكتب ، و كيف ستصور ذاتها ، فالأدب تعبير عن الذات بخيال مجنح ، فما هو الشكل المنتظر من الأدب الذي ستنتجه ؟ و هل هي كاتبة " أماني " المجتمع ، أم أدبية ؟ (و هذا خارج عن نطاق الأدب الواقعي ، الذي يكتبه الأديب من

[1] نازك الاعرجي، مرجع سابق، ص 25.

[2] ينظر كورتليا الخالد، مرجع سابق، ص 14.

[3] ينظر نازك الاعرجي، مرجع سابق، ص 25.

منظوره هو له ، و لس كما يريه المجتمع ، و يملي عليه الواقع أن يكتب) ، إذا انها لا تمتلك – بحسب هذه الشروط – المضامين ، و لا حتى اللغة ؟

فماذا بقي لها من أدوات إذن ؟ هذه كانت البواكير الاولى للحركات النسائية ، التي خصصت للأديب النسوي جزءا (لا يستهان به) من اهتمامها .

في بداية ظهور النظرة الى الأدب النسوي كيانا قائما ، كان الارتكاز ، الذي يعتمده النقد في تقويمه ، قائما على مطابقة ما تكتبه المرأة ، و متحياه في الواقع (ما تجبر على أن تحياه) فإن هي خرجت عما ينبغي لها أن تكون عليه ، و صفت بأنها لا " أنوثية " ، و يتم تجريدها من صفة الأنوثية.

لقد كان النقاد يقفون موقفا مزدوجا في قراءتهم في كتابة المرأة ، فإن " ما كان يقلقهم هو ما يحل طموح المرأة محل واجباتها الأساسية ، أي أنهم في الواقع كانوا حماة النظام الاجتماعي و ليسوا – فقط – نقادا و مؤرخي أدب ".

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لتجليات الأنوثة في مسرحية امغر والحسناء

1/ الشخصية المسرحية

قبل الولوج إلى مفهوم الشخصية بين اللغة والاصطلاح لابد أن نعرج إلى مفهومها العام:

تعد الشخصية من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي ليترجم الأحداثإلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تظهر وبما تخفي وبما تلبس، وبما تشترك فيه من صراع، وبما تقدمه من مشاكل تكون المادة التي تقوم عليها المسرحية،[1] وهذا في النص المسرحي (أمغار والحسناء) للدكتورة ليلى بن عائشة لحياة شخصية الحسناء وما تخفيه في صدرها بسبب رحيلها من قبيلتها وعشيرتها وصراعها مع أهل القبيلة إلى طلب منهم المكوث بينهم.

2/مفهوم الشخصية:

لغة: تعد الشخصية في اللغة (الشخص) سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيتجسمانه، رأيت شخصيته، الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والموارد له إثبات الذات ما يستعير لها لفظ الشخص[2].

والشخصية صفات تمييز الشخص من غيره مثل ما في جاء النص المسرحي لشخصية الحسناء ويقال– فلان شخصية قوية أو فلانة ذات هيبة وجمال(ذاتالقد البهي والصوت الشجي)[3] (امرأة أي والله أصيلة سليلة الشجعان)[4] أي ذو صفات متميزة، وإرادة وكيان مستقل[5]

اصطلاحا: تعرف الشخصية المسرحية بأنها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين،[6] مثل ما جاء في مسرحية أمغار والحسناء فقد ظهرت فيها عدة شخصيات شخصية الحسناء التي كانت تمثل الجزء

[1] الشخصية في المسرحية الماسرون لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، دعان حسون السعودية، دراسات موصلية، العدد السادس عشر ربيع الثاني 1423ه /2007 ص20

[2] مفهوم الشخصية الدرامية، ليما حمادي عبد الأمير ، قسم السنيما، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد العراق، 2016م

[3] ليلى بن عائشة، مسرحية امغار والحسناء، ص4

[4] المرجع نفسه، ص4

[5] المعجم الوسيط إبراهيم مصطفى واخرون معجم اللغة العربية ج1-2، ص 512

[6] الشخصية في مسرحية الماسرون لعماد الدين الخليل، مرجع سابق ، ص 20-21.

الكبير من المسرحية وشخصية الزعيم وزوجة الزعيم ونائب الزعيم والحكماء والنسوة كما قد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث فلا تظهر فوق خشبة المسرح[1] مثل شخصية المنولوج في دوره حين قال (يتوقف الرقص والغناء ليقف نائب الزعيم ...

فقد يكون هناك رمز مجسد يؤدي دورا في المسرحية وبذلك تكون الشخصية المسرحية كائنا حيا يشار إليه في النص بعلامات لغوية.....

ولا يقف الكائن البشري، إنما يتعداه إلى أمور أخرى كالأفكار والأمكنةوالأشياء المتحركة الأخرى،[2] مثل ما ذكر في المسرحية من قبيلة وخيمة و و و .....

3/ دراسة أبعاد الشخصيات في مسرحية أمغار والحسناء:

تتوهج الشخصية ببناء كامل من الصفات الجسدية والخلفية المتميزة لها والتي يحددها الكاتب المسرحي بمهارة وذكاء وهذا ما فعلته الكاتبة ليلى بن عائشة في مسرحيتها (أمغار والحسناء) حيث نلاحظ أن نجاح المسرحية يعتمد إلى حد كبير على مهارة الكاتب في تحديد أبعادها والمكونة من ثلاث جوانب هي:

1-أبعاد شخصية الحسناء:

أ- **البعد الفيزيولوجي (الاجتماعي):** كما نعلم أن هذا البعد يتصل بالكيان المادي للشخصية الذي يحرك أفعالها ويحدد نظرتها للمجتمع كما يتعلق بالتكوين الجسمي للشخصية.

والحسناء على حسب ما جاء في المسرحية أنهاأنثى جميلة ذات القد البهي أنها كانت جميلة جمالا لم تقع العين على شبيه له في أي مكان معتدلة القوام لا نقص فيها قدهاكأنه غصن البان خفيفة رشيقة في تلك القبيلة كأنها فراشة تمرح في الحديقة كان صوتها عذبا شذيا كتغريد البلابل أو زقزقة العصافير وقت الربيع وهذا ما جعل كل

[1] المرجع نفسه ص، 20-21
[2] المرجع نفسه ص، 20-21

من في القبيلة يتغنى بها هذا ما جاء في قول (المرأة1 في اللوحة الثانية من هاته المغنية ذات القد البهي والصوت الشجي)[1]، (المرأة2 هي أميرة حسناء).[2]المرأة صوتها يسحر الألباب،[3] الشيخ هي تامنوكالت[4]، وقول الشيخ ذلك الصوت الذي يسحر الألباب ويذهب بالعقول غناؤها يجعل المستمع يدخل في نشوة تشبه الغيبوبة[5] وقول زوجة الزعيم جمعت بين البهاء والحسن وعذوبة الصوت.[6]

ب-**البعد السوسيولوجي (النفسي):** يمثل هذا البعد الجنب الاجتماعي للشخصية وكذا نوع حمايتها الاجتماعية.

فالحسناء هي شخصية أنثوية لها مكانتها المرموقة في القبيلة وبين عشيرتها كما أنها تمثل الأنثىالأصيلة الشجاعة التي فرضت وجودها في كل قبيلة وعشيرة كانت تزورها فهي كانت رهينة الحال والترحال وهذا ما جاء في المسرحية قول المرأة (يقال أنها تتصل بقبائل الاهقار قدمت للاحتفال معنا)[7] امرأة2 (أي والله أصيلة سليلة الشجعان)[8] وقول زوجة الزعيم أميرة سليلة الأمجاد واعرق واشرف القبائل)[9] (عرافة الأهل وشرف المنبت فقد قيل انك أميرة من قبائل الاهقار...)[10].

ج- **البعد السيكولوجي (المادي أو العضوي):**آن هذا البعد يمثل الجانب العقلي والانفعالي والوجداني أي انه ثمرت البعدين السابقين.

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص 4
[2]المرجع نفسه ص 4
[3]المرجع نفسه ص 4
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص 19
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص 18
[6]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص 20
[7]المرجع السابق ص4
[8]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص4
[9]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص20
[10]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص20

والبعد السيكولوجي في شخصية الحسناء تتمثل أنهاأنثى رقيقة عذبة هادئة جميلة كانت نفس جميلة في جسد جميل فهي مزجت بين البهاء والأخلاق وعرفت قدر نفسها بين عشيرتها، فسر جمالها الكامل في ردود أفعالها.

هي تلك الأنثى التي زاد أسلوبها الراقي جمالا في شخصيتها وقد تمثل في إجابتها الراقية لزوجة الزعيم والزعيم والشيوخ حين طلبوا منها الغناء حين طلبت شرب الشاي في ضيافتها (هل لي أن سمع وان اشرب الشاي في ضيافتك...)[1] وفي إجابتها الراقية (مؤكد سيدتي)[2]التي برهنت أنها هادئة أهلا سيدة القبيلة .

وتبريرها إلى كل ما اتهمت به، لقد عشت الغناء منذ صغري وحفظت الأشعاروأديتها في العديد من المناسبات ولما اشتد عودي أغرمت بشاب لم يكن إلا غريبا مر على القبيلة لا يعرف له نسب، ولا يذكر له أصلا ولكن والدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له، بحكم جهل نسبه، ولأنه لا ينتمي إلى قبيلتنا..[3]

وهنا نجد أن تلك الجميلة والبريئة كأنها ملاك على سطح الأرض قوية لا تهزم لطيفة كالأطفال شامخة مزهرة كالربيع أنها تمسكت بمن تعلق قلبها (وحين لمس الجميع إصراري على الأمر وتمسكي به ...نصب فرسان القبيلة الذي طلب اغلبهم ودي وصددتهم، نصبوا له كمين وقتلوه وادعوا أنالأمر لم يتعدى سوى مبارزة عادلة وانتهت بانهزامه ومقتله...)[4].

فتحطم جناح الفراشة وصار قلبها يتألم لفراق من كان بالنسبة لها حلما لطالما أرادت الوصول إليهتحطمت تلك الأوهام فحسمت أمرها وقررت أنيطفوا جانبها القوي على الانكسار الذي حل بها (لا فقد نقلت عيوني الحقيقة كاملة وكيف تم خداعه والإيقاع به ..ومن ثم

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص20
[2]المرجع نفسه ص20
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21
[4]المرجع نفسه ، ص،21

حسمت أمري وقررت عدم المكوث بين أهلي وعشيرتي ..ومنذ ذلك الحين وانا انتقل بين القبائل أشاركهاأفراحهاأشجانها بأغاني وصوتي تماما كما فعلت هنا....[1]

(هذه إهانة لا اقبلها رغم احترامي لك سيدتي.... شاركتكمأفراحكم وأضحيت الآن متهمة بقتل فرسانكم....وكيف سأقتل فرسانكم أنأردت؟؟ فليس معي فرسان بل غلمان وجواري للقيام على خدمتي وفتيان للغناء معي ...أمأن سلاحي الفتاك هو الصوت الشجي والحسن؟؟ ذلك لعمري من الترهات التي لن اسمع بها من قبل؟؟!!)[2].

(الحسناء لك ذلك سيدتي فانا لا أقابلالإحسانبالإساءة...).

2-أبعاد شخصية زوجة الزعيم

أ- **البعد الفيزيولوجي (الاجتماعي)**: هي امرأة جميلة فاق جمالها ضياء البدر هي ملاك حول دنيا زوجها ضياءها نور سماء الزعيم هي وردة في بستانها هي الشمعة التي أضاءت عتمة زوجها هي جميلة ذات الجمال الأخاذ ذات الملامح اللافتة للانتباه وهذا ما جاء في النص المسرحي على لسان الزعيم (بل أمريني يا قرة العين ومهجة القلب ...)[3]، (أود فقط أمتع ناظري ... وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ ...)[4] ، قول نائب رئيس القبيلة إلى زعيم القبيلة (هن أحلىوأبهىأبكار القبيلة انتقى بعناية وحرص ما يروقك منهن ولكنني أجدأخرهن اعرق وأكثر جمالا)[5] وهذا كله يدل على حسن جمالها.

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،22
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص13
[4] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص14
[5] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ص8

ب- **البعد السوسيولوجي (النفسي)**:تمثلت شخصية أنثى الزعيم أنهاأنثى سليلة من أعرق سلالات القبيلة وأكثرهن جمالا وهذا ما جاء على لسان نائب رئيس القبيلة ... ولكن أجدأخرهنأعرق سلالة....)[1].

ج-**البعد السيكولوجي(المادي أو العضوي)**: في شخصية أنثى الزعيم تتمثل في أنهاأنثى قوية شجاعة صارمة لا يقهرها شيء وفي بعض الأحيان أنثى مسيطرة ليست بحاجة الى مساعدة لكشف الحقيقة، فهي حاولت كشف الحقيقة وراء شفاء الزعيم ومواجهته بالكلام وتجرأت على طرح أسالتها التي أرعبت الجميع منها حول شفاء زوجها فقد أدركت بقوتها ما لم يدركه رجال القبيلة حول السر والسعي ورائه وهذا ما نجده في نص المسرحية على لسان زوجة الزعيم في اللوحة 6 ..

ح-انا احاول جاهدة يا سيدي ... يخليل اليا في بعض الاحيان انني احكم السيطرة عليه ولكن..ضنوني تبوء بالفشل امام تكتمه الشديد وحرصه على الحيطة والحذر .... وكأني به يخفي شيئا ما ..(2)

خ-وقول الرجل (المفترض ان تعرفي هذا الشيء وان تقفي على هذا السر والا باءة كل خططنا بلفشل (3)

د- الزوجة هل لي ان اسالك يامولاي؟

ذ- كيف شفيت يامولاي؟ شفاؤك امر محير حقا فقد تناقلة الجميع خبر موتك الذي كان مؤكد ولكنك في الصباح كنت معافا وشفيت تماما وكان شيئا لم يكن لابد ان في الامر سرا (4)

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء 8
ليلى بن عائشة مسرحية امغار والحسناء ص9
المرجع نفسه ص9
ليلى بن عائشة مسرحية امغار والحسناء ص13

ر-الزوجة ;وهي تطهر الطاعة '' حاضر لاتخضب يامولاي انا افكر في مصلحتك لااكثر (4)الزوجة وهي تظهر الطاعة '' حاضر .....لاتغضب يامولاي أنا افكر في مصلحتك لااكثر

ز- الزوجة (ان تقتلني خير من ان تقطع لساني فما حاجتي الي الحياة اذا لم اتباها بتلاوة الاشعار والشدود مع الحسناء افضل الموت على انا ابقى بكماء)5

س- زوجة الزعيم (اتعلمين انا زوجي لديه قرون من الفضة) 6وهنا تظهر محاولتها في كشف سر الزعيم عند النسوة

4/أنوثة التشخيص في مسرحية أمغار والحسناء

أ- مفهوم التشخيص:

يعتبر من أهم القضايا الملقاة على عاتق الكاتب المسرحي لان من واجبه أن يصور شخصيات وصفاتها ونوازعها تصديرا واضحا، بحيث يفهمها تماما أو يكاد يفهمها الجمهور اليقظ[1]فهو دون شك يجب أن يتدخل أبطاله يحسون ويتكلمون وكثيرا ما يستعير بنماذج شخصياته من الواقع، فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة، ويمزجها بملامح أخرى من خياله[2] ولكن علينا أن نتذكر قاعدة هامة في مجال التشخيص، وهي أن المسرحية ليست هي الحياة، وان الحياة ليست هي مسرحية.[3]

لذلك يتوجب علينا أن نفسح المجال للكاتب المسرحي كي يفسر ويصور أي إنسان طيقا لتقاليد عصره، وعلى ضوء بصيرته السيكولوجية[4].

وبما أن الكاتب المسرحي يختلف عن الكاتب الروائي، فهو غير قادر أن يحلل بنفسه الشخصية المسرحية، ويكشف لنا عن نوزعها النفسية، ويوضح علاقتها الاجتماعية، لذلك

[1]قردي، ميليت جيرالد ابس يقتلي، عن المسرحية، ص 441.
[2]عبد الله حمار: المرجع السابق ص22.
[3]قردي، ميليت جيرالد ابس يقتلي، عن المسرحية، ص 440.
[4]المصدر نفسه ص 442

نجده يسعى جاهدا وبوسائل أخرى تتيحها له طبيعة المسرحية كي يرسم شخصيتها، ويحدد أبعادها في ذلك إلى درجة (أن نشعر نتيجة عمل الفنان في التبسيط، وتوضيح بأننا نعرف بعض الشخصيات المسرحية معرفة أفضل من معرفتنا للأشخاص الذين نرتبط بهم ارتباطا وثيقا في الحياة الواقعية.[1])

وإذا كان " التشخيص هو نقل صورة واقعية بأسلوب فني خاص"فان وصول الكاتب إلى رسم شخصياته رسما متقنا يعد عملا عبقريا لا نملك أمامهإلاأن نقف مشدودين.

وهذا ما سنتطرق إليه في دراستنا لأنوثة التشخيص في مسرحية أمغار والحسناء.

ب- أساليب التشخيص:

تعد أبعاد الشخصية الثلاثة مهمة لأنها تعمل لتشكل الشخصية وأساليب تشخيصها داخل النص، فالشخصيات التي يخلقها الكاتب بمقدرته الفائقة على التشخيص تعد بمثابة مفهوم تخيلي تشير إلى أساليب التشخيص المختلفة التي اعتمدتها الكاتبة مدعمة بقوة الدلالة والفعل[2].

فالكاتب المسرحي يجنحإلى استخدام أكثر من وسيلة للتشخيص في النص، ذلك لان الشخصية تكشف بأفعالها وكلامها وأفكارها ومظهرها الجسدي وبما تقوله الشخصيات الأخرى عنها أو بأفكارها عنها[3].

ومن هنا سنعرض أساليب أنوثة التشخيص كلا على حدي بالتفصيل:

تحتل الشخصية المسرحية مكانة عظيمة في البناء العام للمسرحية وللكاتب المسرحي رسائله الخاصة لرسمها وإخراجها نابضة بالحياة أو مع ذلك استغلال من يصدر عنها من

[1] المصدر نفسه ص 441..
[2] مفتاح خلوف شعرية، التشخيص واساليبه في المسرح الوردة والسياف انموذجا، مجلة القير،ع7 جامعة محمد خيضر، بسكرة 20ص 141.
[3] إبراهيم فتحي-معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية الجمالية للطباعة والنشر.

أفعال وما تبدو عليه من مظاهر وما تعبر عنه من أفكار وآراء سرا وعلنا وهذا ما سنتناوله في دراستنا حول موضوع الأنوثة.

- **تشخيص شخصية الحسناء:**

التشخيص بالفعل: من أبرز عناصر التشخيص هو الفعل نفسه في المسرحية وذلك لان جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، كل فعل يجب أن يفسر على ضوء مزاج الشخصية المعنية وشاعرها وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية وأفكارها وقواها الفكرية[1]فالفعل هنا هو مرآة عاكسة للشخصية.

ففعل الحسناء هنا جاء ملائما لصفاتها الملائكية الأنثوية، حيث كانت جذابة وعذبة متحكمة في تصرفاتها وألفاظها مع الشخصيات واهم ما نلاحظه أنا ظهرت في المشهد الثاني من المسرحية (يتوقف الرقص والغناء ليقف نائب ....)[2] فهذا يدل على ظهورها وقيامها بفعل الغناء.

فكان هذا هو الفعل المميز الأنثوي للشخصية وهي تطرب بصوتها الشجي العذب وكأنهتغريده العصافير مع خرير المياه سامعيها في المجلس الذي قام احتفالا بشفاء زعيمهم (صوتها يسحر الألباب) [3]وقول الشيخ (ذلك الصوت الذي يسحر الألباب ويذهب بالعقول غناؤها يجعل المستمع يدخل في نشوة تشبه الغيبوبة)[4](والله أصيلة سليلة الشجعان وصوتها الألباب)[5] وأيضا في لقائها مع زوجة الزعيم وتبريرها لنفسها عند اتهامها أنها تسببت في موت الفرسان (الجميع في القبيلة يتقولون انك ربما خلف موت فرسان القبيلة وشجعناها فصوتك الساحر وجمالك الأخاذ وراء ذالك فمنذ وصلت إلى هنا ... ونحن نفجع في أنبل فرساننا وأشجعهم... وكل يوم وعدد الأضرحةفي تزايد... فهنا يكمن اتهام زوجة الزعيم

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،465
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،5
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،4
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،18
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،4

للحسناء، فتقوم الحسناء بتبريرها لنفسها وذلك لما قالت (هذه إهانة لا اقبلها رغم احترامي لكي سيدتي .... شاركتكمأفراحكموأضحيتالآن متهمة بقتل فرسانكم.. وكيف سأقتل .... أمأن سلاحي الفتاك الصوت الشجي والحسن؟؟ ذلك لعمري من الترهات التي لم اسمع بها من قبل؟؟!!وهذا المظهر نجده ثابت مع فعل الشخصية من الغناء والدفاع عن نفسها حيث بقيت محافظة على رزانتها وهدوئها وجمال وارتقاء بالنفس، وهذا الدليل على أصالتها التي كبرت عليها.

التشخيص بالرأي: تكتشف شخصية الأنثى الحسناء من خلال آراء الشخصيات الأخرى عليها حيث نجد المرأة 1 (هاته المرأة ذات القد البهي والصوت الشجي)[1] المرأة 2 (أميرة حسناء..)[2] (جمعت بين البهاء والحسن وعذوبة الصوت)[3] وهم يقصدون بكلامهم هذا الحسناء التي تمثل تامنوكالت القبيلة أصيلة المنبت

وهنا نلخص القول أن كل الشخصيات متفقة على ان شخصية الحسناء شخصية جميلة خلقا وخلقا.

التشخيص بالكلام: تباينت مواقف الحسناء في النص المسرحي وذلك من خلال طبيعة الأحداث والمواقف التي تعرضت لها فنجدها تتكلم في غنج ودلالة وثقة وحب حين كان يطلب منها الغناء (تبدأ الحسناء مع جواريها في تحضير أنفسهن)[4]يبدأ الطرب والغناء قبل وصول الجميع بعدما يدخل الجميع ترحب بهم الحسناء،[5] ثم نلاحظ تقلب مزاجها بسب ملاحظتها عدم الاهتمام والإصغاء لها وشرود كل من كان حاضرا فتخرج عن صمتها وتسألهم هل سبب حضورهم هو سماع صوتها الشجي أم لغرض آخر (..لكنها تلاحظ أن لا

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،4
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،4
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31

احد يستمع لما تؤديه وعيون الجميع تخفي شيئا ما ... تتوقف فجأة عن الغناء..)[1] (بدا لي يا سادة أن مجيئكم ليس للغرض الذي ذكرتموه بل لعلة أخرى؟)[2] (ارجوا أن تفصحوا عما جئتم لأجله)[3] (لا يبدوا أنكم استحسنتم ما غنيتم ولا أنصتمإليه أصلا فكل منكم كان شارد الذهن)[4] كما لاحظت أنها تتكلم بكل ثقة وتفصح عن سبب مجيئهم وتدافع عن نفسها (السر وراء موت الشجعان أليس كذلك...)[5](وما شأني بموت شجعانكم وفرسانكم)1(وماذا أيها السادة ?ماذا تضيفون لقائمة اتهاماتكم هذه)6 وهنا خرجت الحسناء ذات الصوت الشجي والوجه الملائكي رقيقة المشاعر البريئة عن صمتها محاولة إسكاتهم حين قال الزعيم (ربما نفثتي سمومك في أفواههم ... وهم يرتشفون شفتيك فقد رائ غلماننا الفرسان يدخلون خلسة إلى خيمتك ربا تلقينا تعاويذك السحرية عليهم)7

لاتنسو أني تامنوكالت سليلة الأمجاد فبدل أنترموا عليا عزكم في حل هذا اللغز فلما تسالون زعيمكم فهو الوحيد الذي يعلم مايحدث علم اليقين ولا شك في ذالك ومن كل هذه الأقوال نجدها أنها تدافع عن شرفها وعزتها وكبريائها وكرامتها بإسكاتهم فهي أنثى ليست ككل النساء خلقة من كبرياء وكبريائها وصل السماء

التشخيص بالمظهر: يظهر هذا النوع من التشخيص في هيئة الأنثى كما رأينا في البعد الفيزيولوجي لهاته الشخصية حيث جاءت في بداية المسرحية وصف لهاته الشخصية عن أفواه سكان القبيلة (هاته المغنية ذات القد البهي والصوت الشجي)8(أميرة حسناء ...)9(والله أصيلة سليلة الشجعان وصوتها يسحر الألباب)[6](جمعت بين البهاء والحسن وعذوبة الصوت)[7](ذلك الصوت الذي يسحر الألباب ويذهب بالعقول غناؤها يجعل المستمع يدخل

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[6]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،4
[7]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،29

في نشوة تشبه الغيبوبة)[1]فهذا المظهر نجد انه منسجم مع فعل الشخصية حيث تظهر أنها شخصية جذابة وحسناء و.... كما ظهرت تصرفاتها في المسرحية عند استقبالها لزوجة الزعيم وتصرفها الراقي الأنثوي معها (أهلا بسيدة القبيلة ...)[2](بلى سيدتي أنني على صواب)[3] (مؤكد سيدتي)[4].

ونلاحظ هذا المظهر للشخصية أنها شخصية تتخللها العديد من الأخلاق الجميلة والأسلوب الراقي والملامح البريئة ... أي أنهاأنثى بمعني الكلمة قلبا وقالبا.

التشخيص بالفكر: في نص المسرحية تظهر الحسناء متواطئة مع زعيم القبيلة حيث كانت تلقبه بسيدي وزوجة زعيم القبيلة حيث لقبتها بسيدتي وذلك عند زيارتها إلى الخيمة ويظهر هذا في نص المسرحية(أهلا وسهلا بكم جميعا نزلتم أهلا وحللتم سهلا ...)[5] (وأنا الإشارة ياسيدي)[6] (أهلا بسيدتي القبيلة)[7]فهنا أفكار الحسناء مرتقية واعية ويظهر ذلك من خلال تصرفاتها وكلامها مع من كان يواجهها بالكلام حيث كانت منعزلة إلا لمن أراد يطرب مسامعه بصوتها.

- **تشخيص شخصية زوجة الزعيم**

التشخيص بالفعل: يظهر هذا النوع من التشخيص من خلال تصرفات زوجة الزعيم التي تعبر عن شخصيتهاالأنثوية حيث نجدها في البداية تعيش في غنج ودلال مع الزعيم (هل لي أنأسالك سؤالا يا مولاي؟؟؟ [8] بل أمريني يا قرة عيني ويا مهجة القلب[9]أنا رهن إشارتك يا مولاي [10]أود فقط أنأمتع ناظري ...وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ ...[1]

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،18
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[6]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،31
[7]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[8]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13
[9]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ،ص 3.
[10]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص13

ثم نشاهد في النص المسرحي للكاتبة ليلى بن عائشة أن زوجة الزعيم أنثى ذكية مما جعلها تخمن في شفاء الزعيم والطريقة التي شتت أذهان كل من كان في القبيلة يطرحها عدة تساؤلات للزعيم حول شفاؤه (كيف شفيت يا مولاي؟؟؟ شفاؤك أمر محير حقا فقد تناول الجميع خبر موتك الذي كان مؤكدا... ولكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما وكان شيئا أم يكن لا بد أن في الأمر سرا ..[2] حيث تمت استدراجه بطريقة ذكية محاولة الحفاظ على الهدوء وكسب ثقة الزعيم بها إلىأن تصل إلى مبتغاها، (ما الذي يشغل بالك يا سيد القبيلة وروحه المقدسة..)[3](هون عليك يا عزيزي.. لعله وباء أصابه جراء شرب الماء أو تناول شيء ما)[4] هنا تحاول زوجة الزعيم أن تعطيه الآمان، (وهي تظهر الطاعة حاضر.. لا تغضب يا مولاي أنا افعل في مصلحتك لا أكثر..)[5] في النهاية كانت أنثى ذكية استطاعت أن تفعل ما لم يفعله العراف والشيوخ والحكام والنواب ولم تستسلم لأيأمرإلىأن وصلت إلى مبتغاها على عكس ما فعله العراف.

التشخيص بالمظهر: لم تقم الكاتبة بالوصف الكامل لشخصية زوجة الزعيم فقد اكتفت بوصفها بأنهاأنثى جميلة فاق جمالها الحدود ملامحها فاتنة مما جعل الزعيم اختيارها من بين كل الحسناوات التي عرضت عليه (لكن أجدأخرهن اعرق سلالة وأكثر جمالا...[6]

وأنهاأنثى قوية كاللبؤة ذكية. لا تستسلم للضعف ولا ترضى السكوت عن الظلم (سأسعى جاهدة لذلك سيدي)[7](أنا أحاول يا سيدي)[8](ولم تتمكن من معرفة أي شيء إلى حد الآن)[9]

---

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص17
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص13
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص12
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء، ص18
[5]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء، ص13
[6]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،8
[7]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،9
[8]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،8
[9]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،25

التشخيص بالفكر: زوجة الزعيم شخصية ذكية وقوية وهذا ما نلاحظه في النص المسرحي حيث تجرأت على طرح أسئلتها حول شفاء الزعيم على عكس العديد الذين لم يتحركوا (كيف شفيت يا مولاي)[1] ولم تسكت عن الأمر عكس ما فعله العراف حينبالخوف حين اخبرهم سبب موت الفرسان في قوله (تقول تقولأن الشفاء وراء البلاء)[2] ومحاولة تغيير أقواله حين لاحظ غضب الزعيم وغضب الشيوخ (أنأحجاري تحذر من الحسناء وصوتها ولا أخفيكم سرا أن وجودها هنا ليس بريئا ... رغم أن الأمور لم تبدوا لي جلية إلاأن في وجودها ما يريب...)[3].

التشخيص بالرأي: هنا نكتشف أن شخصية زوجة الزعيم في النص المسرحي شخصية قوية من خلال الأحداثوالأفعال التي قامت بها ففي مشهد نلاحظ أنها تصغي للحسناء (تفضلي كلي أذن صاغية)[4] وفي مشهد آخر محاولة تبرير الحسناء وذلك من خلال السعي وراء كشف الحقيقة (ما هي إلا تامنوكالت فجعت في حينها)[5].

التشخيص بالكلام:تباينت أحداث ومواقف زوجة زعيم القبيلة في النص المسرحي وذلك نجده من خلال الأحداث وتنوعها نجدها تتكلم في حب ورومنسية مع زوجها (دعني أساعدكفأنت متعب ...وهي تنزع ذلك الغطاء ...)[6].

ثم مشهد آخر تجدها تخمن بذكاء حول سر الشفاء وتواجه زوجها بأفكارها (كيف شفيت يا مولاي ..)[7].

ثم يتغير المشهد لتجدها تسعى وراء اكتشاف السر وذلك من خلال زيارتها للحسناء ومحاولة تبريرها عند علمها أن ليست السبب وراء موت الشجعان (الحسناء ماهي

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،16
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،17
[4] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،20
[5] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،28
[6] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13
[7] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،25

إلانامتوكالت فجعت في حينها بسبب عشيرتها فقررت الرحيل ومن ذلك الحين وهي تقيم بين القبائل لتشاركها أفراحهاوإحزانها ...)[1]

5/أنوثة الحوادث في مسرحية أمغار والحسناء:

الحدث: الحدث فن أدبي لا يشبه الحدث اليومي العادي حيث يتميز من خلال الحركة والحوار أي يكونه ممثلا على خشيت المسرح.

وقد اختارت الكاتبة ليلى بن عائشة أن تكون بداية الحدث المسرحي حادثة أنثوية.

أ-**حادثة الاحتفال بخلاص الزعيم وشفاءه** (يا سادة يا كرام هنيئا لنا جميعا خلاص زعيمنا)[2]فهنا قام أهلالقبيلة بإقامة حفل للزعيم مع زوال حادثة الخطر التي رافقت وضعه حيث قامت الحسناوات بالرقص و الغناء والغنج والدلال .. مسطرات في هذا الحفل إبداعا لا مثيل له نظرا لروعتهن والطقطقات وضربات الدفوف والطبول...لم يكن المشهد عاديا .... فالحسناء في الحفل كانت بكامل جمالها خطفت الأنظار حيث كانت تملك ابتسامة تشرح القلب وترتاح لها النفوس صوتها عذب مثل تغريدة الحسون مع نسيم الصباح (تنطفئ الإضاءة لتضيء على مشهد الاحتفال والزعيم في أبهى حلة والحسان يرقص على أنغام المغنية الحسناء لاستمالته).

بالإضافة إلى الحسناوات التي كانوا معها في الحفل يرقصن بأبهى حلتهن لخطف قلب الزعيم فكانت الحسناوات في شغف من تظفر بقلب الزعيم.

ب-**حادثة اختيار أبهى الحسناوات للزعيم:**(تتقدم أخر الحسناوات للرقص أمام الزعيم)[3] (..وبما أن الحياة دبت في أوصال سيدنا وتقدست روحه بكرم الأقدار فينبغي كما تقتضي أن نختار له أحلىوأبهىالأبكار...)[4].

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،5
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،5
[4]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،5

فهنا في هذا المشهد يقوم نائب رئيس القبيلة بعرض الحسناوات أمام الزعيم وهن في أحلىوأبهى حالتهن ووصفه لهن من جمال كان كضوء القمر ساطع لا يخفيه شيء من جاذبيته وجمال لا يضاهيه جمال، جمال لا يصنعه ألف رسام فهن مثل الغزال التي ترقص بين العربات كما يتسابق الرجال بتقديم بناتهم للفوز بقلب الزعيم(هلل الجميع بأصوات متباينة وتسابق الرجال بتقديم بناتهم لمصاهرة الزعيم).

الرجل1: ابنتي هي الأنسب لزعيمنا ...

الرجل2 : بل ابنتي ...

الرجل 3: بل ابنتي أنا هي من تليق بزعيمنا الذي تقدست روحه.

الرجل 4: بل ابنتي... [1].

...ركز جيدا أيها الزعيم هن أحلىوأبهىأبكار القبيلة انتق بعناية وحرص ما يروقك منهن ..ولكننيأجدأخرهن من اعرق سلالة وأكثرهن جمالا.[2]

2-حادثة محاولة المرأة في اكتشاف السر وتأمرها مع الرجل: في هذه الحادثة تقوم المرأة بمحاولة اكتشاف سر الزعيم وما يخفيه ومحاولتها السيطرة عليه لكونها أنثى رقيقة كرقة الفراشة ولكن قوية بما تحمله أنثى الأسد من القوة فهوا لا يستطيع الشك فيها، هذا ما تبين في النقاش الذي دار بينها وبين الرجل في المشهد السادس.

المرأة: انه صعب المراس يا سيدي وكثير الحيطة والحذر...

المرأة: أنا أحاول جاهدة يا سيدي .. يخيل إلي في بعض الحالات أنني احكم السيطرة عليه ولكن ... تبوء ظنوني بالفشل إمام تكتمه الشديد وحرصه على الحيطة والحذر....وكأنني به يخفي شيئا ما ...[3].

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،5
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،8
[3]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،8

المرأة: سأسعى جاهدة لذلك يا سيدي [1].

زوجة زعيم القبيلة: لا يبن العم فقد حاولت ولكنه صعب المراس... وقد ازداد قلقه منذ شاعت نبوءة العراف ...وأصبح لا يطيق حديثا ...

زوجة زعيم القبيلة: سأسعى لذلك سأسعى ...)[2].

3-حادثة موت فرسان القبيلة وبكاء النسوة: يظهر في هذا المشهد مجموعة من النساء يبكين ويندبن بالأصوات لموت أنبلوأشجع فرسانهم وموتهم واحدا تلوى الآخر وهذا ما جاء في اللوحة السابعة.

...تنطفئ الإضاءة ليفتتح مشهد آخر على النسوة ينتحبن ويبكين احد فرسان القبيلة.

المرأة 1: آآآه يا أنبلوأشجع الفرسان....

قطع ثم إضاءة لذات المشهد وامرأة أخرى تقول:

المرأة 2: آآآآآآآآآآه سيد الفرسان لحقت بأصدقائك الشجعان....

قطع ثم إضاءة لذات المشهد وامرأة أخرى تقول:

المرأة 3: آآآآآآآآآآآآآآآآه يافارسنا المغوار ...من للقبيلة بعدكم...[3]

المرأةالرابعة يا لمصابنا الذي لا يضاهيه مصاب.... يالفرساننا يا اللثكالى هنا ...ياللحياري..

4-حادثة محاولة زوجة الزعيم اكتشاف سر الشفاء:وهنا يظهر في هذا الحدث أنأنثى الزعيم تحاول استدراج زوجها وكسب ثقته كي لا يفضح أمرها ويكشف ما تحاول الوصول إليه فهي هنا تروق زوجها من التفكير وتهدئ من روعه بكلامها الأطيب من الماء الزلال

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،9
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،26
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،9-10

وأحلى من الشهد المصفى وارق من نسيم الصباح وتلك التي تتلطف بها وتأثر عليه فكان في نظره أنهاأنثمن درر تتناثر فتأسر قلبه.

في هذه الأثناء تقطع عليه زوجته الحسناء وساوسه

- الزوجة: مالذي يشغل بال سيد القبيلة وروحه المقدسة....
- الزعيم مأخوذ بجمالها وكأنه يراها لأول مرة.
- الزوجة هون عليك يا عزيزي ...لعله وباء أصابهم جراء شرب الماء او تناول شيء ما [1].
- الزوجة: لعلها تعاويذ ألقيت عليهم أثناء معركتهم الأخيرة..
- الزوجة: العراف؟؟ وماذا قال العراف؟ هل تنبأ بشيء؟؟
- الزوجة: ماذا شفاؤك؟؟؟؟!!! وكيف يكون شفاؤك سببا في موت فرسان القبيلة... ما هذه التخاريف؟؟ تسكت برهة من الزمن ثم تواصل حديثها وماذا فعلت بشان هذا التجني على شخصك، فأنت زعيم القبيلة، لا يمكن أن يسكت عن الأمر.....[2].

وفي حديث أخر مع زوجها نجد أنها تحاول استفزازه بطريقة أنثوية ذكية لطيفة من النساء محاولة إكمال طرحها أسئلتها حول سر الشفاء (لا بد أن في الأمر سرا؟؟ ربما يتعلق بالزعامة فقد يئس الكثيرون من شفائك ولعل بعضهم كان ينتظر رحيلك عن الدنيا حتى يستأثر بالزعامة ...ولكن شفاؤك فاجأهم وقضى على أحلامهم[3] ففي كلامها هذا كأنها تحاول عطاءه الأمان من جهتها وإنها مستبعدة إياه كل البعد وراء موت الشجعان.

- الزوجة هل لي أنأسألك يا مولاي؟؟.

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،12
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،12
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13

- الزوجة: كيف شفيت يا مولاي؟؟ شفاؤك أمر محير حقا !! فقد تناقل الجميع خبر موتك الذي كان مؤكدا لكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما وكان شيئا لم يكن لا بد أن في الأمر سرا...[1]

كما يتغير المشهد إلىإظهار الطاعة والتهدئة من روع زوجها بحب وحنان ومسايرته.

- الزوجة: وهي تظهر الطاعة: حاضر ... لا تغضب يا مولاي انأأفكر في مصلحتك لا أكثر[2].

5-حادثة زيارة زوجة الزعيم إلى للحسناء ونقل خبر الافتراء لها:

يظهر في هذا المشهد زيارة أنثى الزعيم إلى الحسناء محاولة اكتشاف السر ونقل الخبر المتداول في القبيلة فتدخل وراءها كم من التساؤلات لطالما أرادة الإجابة عنها والتي ستوصلها إلى مبتغاها وهدفها تستقبلها الحسناء بكل حفاوة وحب وامتنان.

- تدخل زوجة زعيم القبيلة ...تستقبلها الحسناء
- الحسناء أهلا بسيدة القبيلة[3]
- زوجة زعيم القبيلة: هلا سمحت لي بسؤال؟؟
- الحسناء: بالطبع سيدتي..[4]

وفي هذا المشهد تقوم زوجة الزعيم بالبوح للحسناء عما يتناقله أهل القبيلة باتهامها أنها وراء سبب موت فرسان القبيلة.

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،13
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،14
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،19
[4] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21

- زوجة زعيم القبيلة: الجميع في القبيلة يتقولون انك ربما خلف موت فرسان القبيلة وشجعانها فصوتك الساحر وجمالك الأخاذ وراء ذلك، فمن وصلت إلى هنا ...ونحن نفجع في أنبل فرساننا وأشجعهم...وكل يوم وعدد الأضرحة في تزايد..[1]

وهنا تطلب زوجة الزعيم الاعتذار بعد أن صغت إلى الحسناء

- زوجة زعيم القبيلة: اعذريني أيتها الحسناء فانا لم اتهمك بل نقلت إليكما يتقوله الجميع وبصراحة فالأمر محير، فإذا علمت شيئا رجاءا إلاتتأخري في إخبارنا.[2]

6-حادثة دفاع الحسناء عن نفسها وتبرير زوجة الزعيم لها:

في هذه الحادثة نجد أن الحسناء فجعت فيها نقل إليها من خبر موت الفرسان وإنها السبب وراء ذلك فقامت بصد هذا الافتراء الذي سمعته من زوجة الزعيم.

- الحسناء: هذه إهانة لا اقبلها رغم احترامي لك
- الحسناء: لك ذلك يا سيدتي فانا لا أقابلالإحسانبالإساءة ...[3]

تظهر زوجة الزعيم في هذا المشهد مؤيدة للحسناء محاولة تبريئها من الافتراء الذي ابتليت به من قبل أهل القبيلة وزعمائها وذلك من خلال زيارتهم لها محاولين الأمر للحسناء فتقدمت الزوجة في هذه الأثناء بالتدخل.

- زوجة زعيم القبيلة: ولكنني زرت الحسناء ووقفت على سرها....
- زوجة زعيم القبيلة: الحسناء ما هي إلا تامتوكالت فجعت في حبيبها بسبب عشرتها فقررت الرحيل ومنذ ذلك وهي تقيم بين القبائل لتشاركها أفراحهاوأحزانها...[4]

7-حادثة كشف سر الزعيم:

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21
[3] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،21
[4] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،25

في هذا المشهد يدخل الزعيم على زوجته حيث تقوم بمساعدته بنزع ثيابه وهي تنزع الغطاء تكشف أن في رأس قرنان وتقوم بالصياح.

- ينزع ثيابه تحاول مساعدته
- يشرع في نزع الغطاء الذي يوضع على الرأس.
- الزوجة: دعني أساعدكفأنت متعب من أمور القبيلة وانشغالات أهلها ..(وهي تنزع ذلك الغطاء ترى قرونا مدببة من القصة على رأس الزعيم ..فتصيح يا ويلي ما هذا.
- الزوجة: الديك قرون
- الزوجة: اقسم أنني أقول الحقيقة لديك قرنان ..!!! [1]

وهنا تقوم الزوجة بإعطاء رسائل الأمانإلى زوجها كي لا يلحق أي أذى بها بسبب اكتشاف السر

- الزوجة: أنا زوجتك يا مولاي ولا يمكن أنأبوح بأسرارك.
- الزوجة: انأ الحمقاء فقط من تثرثر بحرم المخدع وحرمة الفراش سأجلب لك بعض الماء يا سيدي.[2]

8-حادثة تأديب الزعيم لزوجته:

في هذا المشهد تظهر الحسناء مكبلة اليدين.

(تظهر زوجة زعيم القبيلة مكبلة بالحبال ومكممة الفم ... لأتقو على فعل شيء...بسبب اكتشاف زوجها لزيارتها إلى الحسناء وتقوم الزوجة بتبرير نفسها محاولة إقناعه وتقوم بالتوسلات إلى زوجها.)

- الزوجة: تومئ برأسها بالإيجاب....

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،28
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،28

- الزعيم: لماذا ذهبت إلى الحسناء...
- الزوجة: لا شيء تسامرت معها فقط..
- الزعيم: اتسخرين مني أريد إجابة محددة ...
- الزوجة سألتها عن ما الذي جاء بها فأخبرتني بقصة حبها التي جعلتها رهينة الحال والترحال منذ قتل حبيبها.
- الزعيم: وتخالين أنيسأصدقك ....
- الزوجة: ولما لا ....
- الزعيم: لقد اتفقت معها على الإيقاع بي وجعلي السبب الرئيسي أمام ما يحدث في القبيلة... حتى يتم فسح المجال لابن عمك ليأمرويتآمر...
- الزوجة: ليس البارحة يا سيدي ومنذ ذلك وأنا مكبلة ومكممة.....
- الزعيم: هل تعلمين ما سيحدث الآن ..عليك أن تختاري بين حلين أحلاهما مر إماأنأقتلك واقطع لسانك حتى لا تفشي بسري..[1]
- الزوجة: أرجوك يا سيدي ارحمني....
- الزعيم لا داعي للتوسلات لك أن تختاري أحدالأمرين[2].
- الزوجة: أن تقتلني خير من أن تقطع لساني فما حاجتي إلى الحياة إذا لم اتباها بتلاوة الأشعاروالشدو مع الحسان ...أفضل الموت على أنأبقىبكماء ...

بما أنني خيرتكن يا معشر النساء كثيرا فقد تعلمت أن استمع إليكن، وان أخالفرأيكن، لذا عقابك سيكون قطع لسانك لا قتلك (تشير الزوجة من خلف الزعيم للنائب كان مختبئا بان الزعيم يملك قرون ولكنه لم يفهم شيئا مما قالته.[1]

[1] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،33
[2] ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،34

إلىأنينتهي المشهد بدخول الجارية وتخليص زوجة الزعيم.

9-حادثة رفض تزويج الحسناء:

في مشهد من مشاهد المسرحية تظهر أنثى الحسناء وهي تعبر عما يجول في قلبها من الم بسبب رفض قبيلتها تزويجها من عشق قلبها وتعلق به: فانثي الحسناء لم ترضى بقرارهم الذي بات لها هاجسا وموته أمامأعينها.

- الحسناء: لقد عشت الغناء منذ صغري الإشعاروأديتها في عديد من المناسبات ولما اشتد عودي أغرمتبشاب لم يكن إلا غريبا مرا على القبيلة لا يعرف له نسب ولا يذكر له أهلا ولكن ولدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له، بحكم جهل نسبه ولأنه لا ينتمي إلى قبيلتنا...
- زوجة زعيم القبيلة: ثم ماذا بعد؟؟؟
- الحسناء: وحينما لمس الجميع إصراري على الأمر وتمسكي به ...نصب فرسان القبيلة الذين طلب اغلبهم ودي وصددتهم، نصبوا كمينا وقتلوه وادعوا أنالأمر لم يتعدى سوى مبارزة عادلة انتهت بانهزامه ومقتله ....
- الحسناء: لا فقد نقلت إلى عيوني الحقيقة كاملة وكيف تم خداعه والإيقاع به وثمة حسمت أمري وقررت عدم المكوث بين أهلي وعشيرتي ....ومنذ ذلك الحين وأناأتنقل بين القبائل أشاركهاأفراحهاوإشجانهابأغاني وصوتي تماما كما فعلت هنا...[2]

10-حادثة الحسناء وإفشاء سر الزعيم بين النسوة:

في هذا المشهد الأخير تقوم مجموعة من النسوة برجم الحسناء إلى الموت فكانت أنثى الزعيم تتمتم في أذن النسوة سر زوجها.

[1]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ، ص،34
[2]ليلى بن عائشة مسرحية امغار و الحسناء ،

- زوجة الزعيم: أتعلمينأن زوجي لديه قرون من الفضة...
- المرأة 1احقا ما تقولين!!![1] وهكذا ينقضي المشهد بشيوع خبر الزعيم بين النسوة.

6/ أنوثة الصراع في مسرحية أمغار والحسناء

1-الصراع في المسرح:

الصراع في الدراما، يعني النزاع أو الخلاف أو القتال وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية، وهو يشبه تلاطم الأمواج، وتضاربها فهو يمثل في المسرحية العمود الفقري، وهو البذرة الأولى لأي شكل درامي جيد وموفق، ويظهر الصراع عادة من الخلافات التي تنشا بين الشخصيات في الدراما كما ينشا أحيانا عند الشخصية الواحدة بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها، وبعض الأحيان عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد، وكثيرا ما تتعارض الشخصيات الدرامية مع قراراتها التي اتخذتها في السابق .

2-أنواع الصراع في مسرحية أمغار والحسناء

أ- الصراع الداخلي:

هو الصراع الذي يتمثل في ضوء المعاناة الشخصية أي في داخل الذات الإنسانية مثل صراع الفرد مع نفسه وصراع العقل مع العاطفة، أي ما "كانت تمثله في عالم الشخصية"[2]، فضلا عن صراع بين فكرتين أو الصراع بين العقل الباطن والعقل الواعي.

ويذهب "احمد أمل" إلىأن الصراع الداخلي "هو الصراع الأول الذي خلق لنا كل الصراعات الموالية"، لهذا نقول أن الصراع الداخلي هو أساس كل صراع خارجي"[1]، بالإضافة إلى الصراع ما بين منفعة الذات والواجب اتجاه الجماعة"[2].

[1]ليلى بن عائشة مسرحية أمغار و الحسناء ، ص،26

[2]عباس عبيد علوي العامري، المسرحية الشعرية منذ النشأة حتى عام 1990، دراسة نقدية، مذكرة مكملة لتيل شهادة الماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1998، ص65.

أما الاراديس نيكول فانه يذهب إلىأن الصراع الداخلي هو "ليس صراعا بين فكرتين أو بين انفعاليين بل هو صراع بين وهمين خياليين"[3] وهذا ما تجسد في مسرحية أمغار والحسناء حيث تبدأالكاتبة ليلى بن عائشة في تصوير الصراع الداخلي في حوار الزعيم مع نفسه وهذا الصراع غير ملحوظ حين قراءة النص المسرحي غير أن المتعمق في أحداث الزعيم وخاصة مع الرسول الشبح وبعد فناء الشجعان، يدرك أن الزعيم عاش فترة تأزمية صراعية بينه وبين ذاته (مونولوج) فمرة يحدثها انه باقيا حيامدى الزمن وان زعاماته كذلك غير زائلة وان حب زوجته وأهل القبيلة له باقي وطمعه في الحكم مدى الحياة ... وسرعان ما يفاجئ ذاته ويخبرها أن نهاية زعامته قد اقتربت وان سره سيظهر لا محالة وهذا ما تجسد من خلال اللوحة 7:

الزعيم: وهو مطرق رأسه يفكر محدثا نفسه ما الذي قصده العراف الخرف يا ترى؟؟

وما الذي يرمي إليه؟؟.... هل هي مكيدة لأخذ الزعامة مني أم ماذا؟؟ هل...؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي ؟؟[4] .

وفي هذه الأثناء تقطع عليه زوجته الحسناء وساوسه

الزوجة: ما الذي يشغل بال سيد القبيلة وروحه المقدسة ....[5]

ويتضح ذلك في مقاطع أخرى وهي تحاول استدراجه وتجعله في حيرة من أمره...

---

[1]احمد أمل، فن الإخراج من الرؤيا إلى التطبيق، مركز دار العلم الملاين، بيروت، لبنان، 1999، ص23

[2]ينظر، على حسين، أنواع الصراع في الأدب المسرحي مؤسسة أهل التقوى، دمشق، سوريا، 2006، ص60

[3]الاراديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة، دريتي خسبة ط2، دار سعاد الصباح، ص 136

[4]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 12.

[5]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص12

الزوجة: كيف شفيت يا مولاي؟؟ شفاؤك أمر محير حقا!!! فقد تناقل الجميع خبر وفاتك الذي كان مؤكدا.. ولكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما وكأن شيئا لم يكن لابد أن في الأمر سر....

ومن خلال هذه المقاطع يتضح أن زوجة الزعيم زادت من حيرته وارتباكه ومن خوفه أن يعرف سره وما يخبئه عن أهل القبيلة وهذا يتضح من خلال اللوحة9{(يبقى الزعيم مطرقا رأسه يفكر) ...

الزعيم (يكلم نفسه): طالما زوجتي تفكر بهذا الشكل فغيرها سيفكر كذلك حتما...

ينبغي أنأتحرك بسرعة لاحتواء الأمر.... (يخرج مسرعا)}[1].

لكن تكتشف الزوجة السر وتذيعه لأهل القبيلة وينكشف ما كان خائفا منه ويظهر هذا من خلال اللوحة الثامنة عشر.

التفت الزعيم إلى من حوله فوجدهم ينظرون إليه نظرة غريبة تحمل الكثير (فهم منها مباشرة أن السر قد ذاع)[2]....

فالزعيم هنا كان مطمئنا مع ذاته خصوصا بعدما ابتسم له القدر وأهدى له الشفاء وفاز بالحياة الأبدية وعادت الأفراحوالأمل والبهجة إلى حياته ثم سرعان ما تحول هذا الاطمئنان إلى اضطراب وما حل بالقبيلة والسر وراء موت شجعانها وفرسانها حيث شكل لغزا عجز الجميع عن فكه وما زاد الأمر سوءا كثرة الشكوك والتنبؤات التي تحوم حول اللغز وشفاء الزعيم ومع اكتشاف زوجته لسره وإفشائه لأهل القبيلة وفي النهاية الشبح تحول من بشير خير وتفاؤل وفرح إلى نذير تشاؤم لان الزعيم لم يكن على العهد وعلى قدر المسؤولية وكان سببا في موته.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص14

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص39

وهذا يتضح من خلال اللوحة الأخيرة.

(الزعيم ملتزما الصمت وكأنه كان ينتظر شيئا ما.....

الزعيم: من هناك؟؟؟؟

الشبح: ومن غيري سيأتيك زائرا.....

الزعيم: أرجوك سامحني... لم يكن بوسعي فعل شيء لوجود تلك المغنية الجنية.

الشبح الرسول: الجنية لم تكن سوى اختبار لصبرك ومدى قدرتك على الحفاظ على عهدك.

الزعيم: ولكن ... ولكن؟؟؟

الشبح الرسول: ولكن ماذا؟؟؟ لم تكن على قدرالمسؤولية ولم تقدر العطايا التي منحت لك... ولم تحسن التصرف... لذا فمصيرك...

الزعيم: مصيري ماذا...؟؟؟

الرسول الشبح: مصيرك الفناء لا البقاء

بدأ الزعيم: ينتحب أرجوكامنحني فرصة أخرى ... (لا يجيبه الشبح).[1]

حكى النص المواجهة بين النفس التي تعيش حالة من الصراع والقلق والواقع المعيش وهذا ما تجسد في شخصية الزعيم وتصارعه مع توقع أحوال زعامته والخوف من انكشاف سره.

والصراع في مسرحية أمغار والحسناء كان صراع منوع داخلي تمثل في صراع الزعيم مع نفسه وصراعات خارجية أي بين الشخوص.

الصراعالخارجيفيمسرحية أمغار والحسناء:

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 39، 40

ب- الصراع الخارجي:

هو الصراع الذي يتجسد خارج ذات الإنسان، ويتضح بصراع الشخصيات فيما بينها-صراع الإنسان مع الإنسان -أو صراع الإنسان مع القدر.

وهو أمر حتمي تمثل التصادم أو التضارب أو التنافر في المصالح والمبادئ والأفكار ويعد "الصراع الخارجي من أقدم ألوان الصراع المفجع وهو صراع ناشب بين قوتين ماديتين ...، أو بين شخص وقوة أعلى منه".[1]

وفي مسرحية أمغار والحسناء تعددت الصراعات الخارجية نذكر منها:

- **صراع الزعيم مع زوجته (صراع ذكوري أنثوي):**

يتضح هدا الصراع بعدما عرفت زوجة الزعيم بالقرنين اللذان كانا على جبين الزعيم الذي يرمز إلى الحياة الأبدية بشرط المحافظة على هذا السر وإلا يعلم به أي أحد إلاأن زوجته قامت بالكثير من محاولات الإغواء والاستدراج لكي تعلم سر شفاءه العجيب وهذا كان قد تجسد في اللوحة التاسعة:

{الزوجة: هل لي أنأسالك سؤالا يا مولاي؟؟؟

الزعيم: بل يا أمريني يا قرة العين ومهجةالقلب....

الزوجة: كيف شفيت يا مولاي؟؟ شفاؤك أمر محير حقاّ!! ... فقد تناقل الجميع خبر موتك الذي كان مؤكدا...ولكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما كان شيئا لم يكن لابد ان في الأمر سر ...

الزعيم (مرتبكا): سر لا وجود لأي سر في ذلك ... هي مشيئة الخالق... ولكن دعينا من كل هذا ...أود فقط أنأمتع ناظري...وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ...

[1] الاراديس نيكول، علم المسرحية، المرجع السابق، ص 174

الزوجة:(في غنج ودلال) أنا رهن أشارتك يا مولاي ... ولكن فكرفي ما هو آت... فلكي تواجه العراف وغيره ينبغي أن تتسلح بالحكمة...

أنا زوجتك ومخبأ أسرارك...

الزعيم (غاضبا): لا أودإن اسمع هذا الكلام الذي لا طائل منه مجددا...انصرفي الآن ودعيني وشأني...

الزوجة (وهي تظهر الطاعة): حاضر.... لا تغضب يا مولاي ... أنا أفكر في مصلحتك لا أكثر....

الزعيم: قلت انصرفي.

الزوجة: تتصرف دون أن تنطق بكلمة}.[1]

فالظاهر من خلال هذه اللوحة أن زوجة الزعيم كانت تتظاهر بالإخلاص والوفاء لزوجها من خلال تصبيره ومساندته والتهوين عليه ولكن في باطنها كانت تخفي العكس الذي تبديه لأنها كانت خائنة لزوجها الزعيم وتأمرت مع قريبها ضده وأفشت سره ودمرت ما بناه الزعيم طوال حياته فتحولت حياتهم من حب ودلال وغنج إلى صراع سمته الكره والبغض (فالصراع هنا بين الزوج والزوجة كان صراع هدمي تآمري أسرى) كما ساهم الصراع في المسرحية بزيادة الأحداث وتجسد ذلك من خلال اللوحة الرابعة عشر:

{الزعيم: هل زرت اهلك اليوم ...كيف حالهم.

الزوجة: هم بخير يقبلون الأيادي ويسلمون عليك كثيرا.

ينزع ثيابه وتحاول مساعدته.

يشرع في نزع الغطاء الذي يوضع على رأسه.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 13، 14

الزوجة: دعني أساعدكفأنت متعب من أمور القبيلة وانشغالات أهلها... (وهي تنزع ذلك الغطاء إذ بها ترى قرونا مدببة من الفضة على رأس الزعيم... تصيح يا ويلي ما هذا.

الزعيم: ماذا هناك؟؟

الزوجة;. الديك قرون

الزعيم: ما الذي تهذين به يا امرأة؟؟؟

الزوجة: اقسم أنى أقول الحقيقة لديك قرنان...!!!

يتحسس الزعيم رأسه فيجد قرنان صغيران مدببان من الفضة ويصيح هو الآخر متذكرا ما قاله الشبح...

الزعيم: يا ألهى هذا هو السر الذي لا ينبغي لأحدأن يعرفه... (ينظر إلى زوجته شزرا).

زوجته: وكأنها قرأت أفكاره: أنا زوجتك يا مولاي ولا يمكن إنأبوح بأسرارك....

الزعيم: استحلفك بما هو عزيز عليك أن تكتمي سري ولا تشي بعهدي....

الزوجة: أن الحمقاء فقط هي من تثرثر بحرم المخدع وحرمة الفراش.... سأجلب لك بعض الماء يا سيدي ....

بدا الزعيم يكلم نفسه: لا يمكنني الاطمئنان لما قالته البتة... أنالأمر لا ينذر بالخير...}

تظهر هذه اللوحة عن اكتشاف سر الزعيم من قبل زوجته وخوفه وعدم ثقته بها خشية أن تبوح بسره وينكشف، حيث غدرته ولم تفي بالوعد الذي قطعته عنه رغم استحلافه لها وقد عاقبها اشد العقاب وهذا ما ذكر في اللوحة السادسة عشر:

{تظهر زوجة الزعيم مكبلة بالحبال ومكممة الفم... لا تقوى على فعل شيء...يدخل شخصية خفية يبحث عنها يظهر انه نائب الزعيم يدخل إلى مخدعه يختبئ كي لا يراه.

الزعيم: يقترب الزعيم من زوجته وينزع الشريط على فمها (تحاول الحديث)

الزعيم: اصمتي ولا تتحدثي بشيء على الإطلاق سأسأل أسئلة وأريد إجابة عليها دون زيادة أو نقصان.....

الزوجة: تومئ برأسها بالإيجاب.

الزعيم: لماذا ذهبت إلى الحسناء.

الزوجة: لا شيء تسامرت معها فقط.

الزعيم: تسحرين مني أريد إجابة محددة...

الزوجة: سألتها عما الذي جاء بها فأخبرتني بقصة حبها التي جعلتها رهينة الحال والترحال منذ قتل حبيبها.

الزعيم: وتخالين أنني سأصدقك...

الزوجة: لما لا...

الزعيم: لقد اتفقت معها على الاقاع بي وجعلي السبب الرئيس أمام ما يحدث في القبيلة... حتى يتم فسح المجال لابن عمك ويتآمر.

الزوجة: لالا اقسم بأغلظالإيمان. زر.

الزعيم: لا تقسمي اصمتي أنا فقط من يتحدث.... هل كشفت سري هذا من قبل...

الزوجة: ليس قبل البارحة يا سيدي ومنذ ذلك وأنا مكبلة ومكممة...

الزعيم: تعلمين ما سيحدث الآن.. عليك أن تختاري بين حلين أحلاهما مر أماأنأقتلكأو اقطع لسانك حتى لا تشي سري...

الزوجة: أن تقتلني خير من أن تقطع لساني... فما حاجتي إلى الحياة إذا لم أتباهى بتلاوة الأشعار والشدو مع الحسان ...أفضل الموت على أن ابق بكماء}.[1]

وقد بين هذا المقطع أن العلاقة بين الزعيم وزوجته لم تكن مبنية على أساس حب ووفاء وثقة بل كانت سديما من الخداع والمكر الذي سيزيل الزعيم من مكانته.

وبين بشاعة الزوج اتجاه زوجته حيث لا شفقة ولا رحمة ولعل غلطتها جعلته ينسى عاطفة الحب والرحمة وينتهج عاطفة البغض والكره والعقاب.

- **صراع زوجة الزعيم مع الحسناء (صراع أنثوي):**

يتضح هذا الصراع بعدما عرفت زوجة الزعيم بالسر الذي تخفيه الحسناء من وراء تركها لقبيلتها وقدومها للقبائل من اجل الرقص والغناء فهي في ظاهرها أميرة ذات حسن وبهاء وجمال، لها صوت شجي وعذب يسحر الألباب ذات أصل ومنبت شريف ولكن رغم هذا إلاأن زوجة الزعيم ذهبت للمحاولة والسعي في الكشف عن حقيقة موت الفرسان وهذا يتضح في اللوحة الحادية عشر:

الحسناء: في مخدعها تغني وقد التقت بها الجواري والقانيات يرددن خلفها ...تحت إيقاعات ترقية جميلة ....

تدخل زوجة الزعيم ...تستقبلها الحسناء.

الحسناء: أهلابسيدة القبيلة...

زوجة زعيم القبيلة ;. أهلا بيك ولكنك السيدة حسب ما يتحدث به الجميع فقد جمعت مع البهاء والحسن وعذوبة الصوت عراقة الأصل وشرف المنبة... فقد قيل لي انك أميرة من قبائل الاهقار...هل هذا صحيح ? الحسناء; بلى ياسيدتي انتي على صواب...

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 32، 33، 34

زوجة زعيم القبيلة: ولكن ما الذي يجعل أميرة سليلة الأمجاد واعرق وأشرف القبائل تمتهن الغناء وتنتقل بين القبائل مع جواريها وعبيدها ...إلا ترين أن ذلك ينقص من قيمتك ويتمغص كرامتك ...

الحسناء: تلك قصة طويلة.

زوجة الزعيم: هل لي إن اسمعها فانا اشرب الشاي في ضيافتك؟؟

وفي هذه الأثناءتبدأ الحسناء بروي قصتها وسبب هروبها من قبيلته وذلك بسبب حبيبها الذي رفضوا تزويجها به بسبب انه لا يعرف له نسب ولا أهل وانه لا ينتمي إلى قبيلتها وقد نصبوا له كمين لقتله وعند معرفتها للكمين تخلت عن أهلها وعشيرتها وأصبحت تنتقل بين القبائل لتشاركها أفراحهاوإشجانها بأغانيها وصوتها العذب، وبعدها وجهت زوجة الزعيم أسئلة للحسناء بنبرة الاتهام والتآمر بطريقة غير مباشرة واتهمتها بمقتل الشجعان وهذا ما توضحه اللوحة الحادية عشر:

{زوجة زعيم القبيلة: هل سمحت لي بسؤال؟؟؟

الحسناء: بالطبع سيدتي ...

زوجة زعيم القبيلة: الجميع في القبيلة يقولون إنك ربما خلف موت فرسان القبيلة وشجعانها، فصوتك الساحر وجمالك الأخاذ وراء ذلك، فقد وصلت إلى هنا، ونحن نفجع في أنبل فرساننا وأشجعهم... وكل يوم وعدد الأضرحة في تزايد..

الحسناء: هذه اهانة لا اقبلها رغم احترامي لك.

سيدتي ... شاركتكم أفراحكم وأصبحت الآن متهمة بقتل فرسانكم ...وكيف سأقتل فرسانكم أنأردت؟؟ .... فليس معي فرسان بل غلمان وجواري للقيام على خدمتي وفتيان عل الغناء معي ...أمأن سلاحي الفتاك هو الصوت الشجي والحسن؟؟؟ ذلك لعمري من الترهات التي لم اسمع بها من قبل؟؟!!

زوجة زعيم القبيلة: اعذريني أيتها الحسناء فانا لم اتهمك بل نقلت ما يقوله الجميع وبصراحة فالأمر محير فإذا علمت شيئا رجاءا لا تتأخري في إخبارنا.

الحسناء: لك ذلك يا سيدتي فانا لا أقابلالإحسان بالإساءة}[1] .

كانت الحسناء تتظاهر بالبراءة والنزاهة ولكن ما تناقله أهل القبيلة كان صحيح وهي في الحقيقة جنية وجودها مرتبط بشفاء الزعيم ومقتل الشجعان.

- **صراع الحسناء مع أهل القبيلة:**

يتضح هذا الصراع بعد اجتماع الزعيم بنائبه وشيوخ القبيلة على حقيقة ما تخفيه الحسناء، ولكي يبعد الشبهات عن نفسه وبعد الفصل في قضية مقتل الشجعان والفرسان وإرجاعهاإلى الحسناء والبحث عن طريقة معاقبة الحسناء على جريمتها واتهامها بالباطل وذلك حين قدومهم إلى خيمتها ليقدموا على حقيقة ما تخفيه والسر وراء موت الشجعان وهذا ما تجسد في اللوحة الخامسة عشر:

الحسناء: ماذا هناك أيها الغلام؟؟

أن زعيم القبيلة وسيادتها يودون الاستمتاع بصوتك خلال جلسة خاصة.

الحسناء: على الرحب والسعة.

الغلام: هم على وصول ينصرف الغلام.

(تبدأ الحسناء مع جواريها في تحضير أنفسهم)

ويبدأ الطرب والغناء قبل وصول الجميع.

بعدها يدخل الجميع ترحب بهم الحسناء وجواريها ...

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية امغار والحسناء، ص 19، 20، 21.

الحسناء: أهلا وسهلا بكم جميعا نزلتم أهلا وحللتم سهلا...وتدعوا الجواري والعبيد للقيام على خدمتهم.

الزعيم: لقد جئنا نشنق أذاننا بصوتك الشجي وتمتع أنظارنا بقدك البهي.

الحسناء: تضحك في غنج ودلال وأنا الإشارة يا سيدي.

تصفق للقبان والعازيفين وتبدأ الغناء ...ولكنها تلاحظ أن لا احد يستمتع بما تؤديه وعيون الجميع تخفي شيئا ما ... تتوقف فجأة عن الغناء ...

الجميع: لم توقفت أيتها الحسناء، عن الغناء...

الحسناء: بدا لي يا سادة أن مجيئكم ليس للغرض الذي ذكرتموه بل لعلة أخرى؟؟

الجميع: علة أخرى?

الحسناء: اجل وارجوا أن تفحصوا عما جئتم لأجله.

الزعيم: لا شيء غير الطربوالأنس.

الحسناء: لا يبدو أنكم استحسنتم ما غنيت ولا أنصتمإليه أصلا فكل منكم كان شارد الذهن...[1]

يتدخل نائب الزعيم: في الحقيقة أصبت فيما ظننت.. فقد أتينا لأمر آخر.

الحسناء: السر وراء موت الشجعان أليس كذلك.

نائب الزعيم: أصبت ...

الحسناء: ما شأني بموت شجعناكم وفرسانكم.

الزعيم: لقد كانوا مأسورين بجمالك ومأخوذين بسحر صوتك.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 30، 31

الحسناء: وما دخل هذا في موتهم؟؟؟!!

الزعيم: لعلك تلقين تعاويذك السحرية عليهم.

نائب الزعيم: أو لعلك مدسوسة من قبل الأعداء.

الحسناء: وماذا أيها السادة أيضا؟ ماذا تضيفون لقائمة اتهاماتكم هذه....

الشيخ (1): وربما نفثت سمومك في أفواههم، ..... وهم يرتشفون شفتيك فقد رأى غلماننا الفرسان يدخلون خلسة إلى خيمتك...

الحسناء: هذا اتهام خطير.. لقد كانوا يأتون إلى خيمتي للأنس والطرب تماما كما فعلتم...[1]

وقد تجلت الأنوثة في هذه المقاطع والصراعات في مواطن مختلفة فتارة كانت مضمرة في الرجل فمنطقيا نقول رجل لا تتصور وجود أنثى لكن في صراع الزعيم مع نفسه كانت أنوثته مضمرة في نفسه فالنفس هي أنثى تعيش في صدر رجل، فصفات النفس هي صفات أنثوية كالحب والرفاهية والدلال من جهة وهو وجه جسن للأنثى والجهة الأخرى تعبر عن الوجه الشرير للأنثى كالحسد والبغض الغيرة والمكيدة.... الخ.

أما تجليات الأنوثة في الصراعات الأخرى فكانت ظاهرة من خلال الألفاظ الخاصة بالمعجم الدلالي الأنثوي والحركات والإيماءات التي تقوم بها الشخصية على الركح.

7/أنوثة لبطولة;

هي إحدىمن الموضوعات التي نجد لها حضورا تاريخا متميزا، وفنيا بالاعتماد على المنهج التاريخي والموضوعاتي سنتمكن من الإحاطة ببعض النماذج المشرقة التي عرفت المسرح.[2]

[1]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء،

[2]مجله التواصل الأدبي، ا، د ع المجيد خنون، منشورات مخبر الأدب العام والمارن، العدد5، ديسمبر 2005، مقال البطولة الأنثوي في المسرح العربي، دراسة في نماذج للأساتذة سلمى عنحير جامعة سكيكدة ،ص 201

وهنا نجد الكاتبة ليلى بن عائشة استطاعت ان تقدم نموذج لشخصيتين بطلتين أنثويتين الأول بتسلطها والثانية بشقاوتها.

كما نجد ان شوقي ضيف قد عرف البطولة بقوله "وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ أنفسهم له إجلالاوإكبارا".[1]

وهذا ما فعلته الكاتبة ليلى بن عائشة في مسرحيتها برفع شخصية الحسناء وزوجة الزعيم، حيث نجد الشخصية البطلة تتصف بصفات تميزها عن غيرها تحمل مضامين ومعاني إنسانية سامية وتتجاوز حدود المكان والزمان واللغة وتلبسها المخيلة الشعبية على مر التاريخ ثوبا أسطوريا، وقد تتحول إلى مخلصة أو مهدية منتظرة ترسم للشعوب طريق الخلاص.[2]

كما تختلف قصة البطولة من كاتب إلىآخر بحسب الرؤية الفنية والايدولوجية التي يتبناها على أناالأعمال الأدبية الأصيلة بأغلبيتها تقدم لنا صور أبطال لا تتبع ايجابيتهم من نظرة الكاتب الذاتية فحسب كل من جوهرهم الموضوعي أيضا لأنهم يحملون فعلا الأفكار والمثل الطبيعية التي تتفق ومصالح الجماهير الشعبية الجذرية.[3]

كما نجد أن المسرح أمدنا بصور شخصيات أنثوية يغلب عليها الطابع الرمزي فالكاتب المسرحي لا يكتفي بوصفها وصفا حسيا فحسب، بل يتخذها رمزا لشيء آخر وقد يعمد إلى التعبير عن قضايا معنوية تأخذ شكل المرأة وكأنها بمثابة قالب تصب فيه المعاني.

تماما كما جاء في مسرحية أمغار والحسناء حيث نجد أن الكاتبة لم تقم بوصف الحسناء وزوجة الزعيم وصفا حسيا بل تعدت إلى وصف بطولاتهم حيث قامت الحسناء بالتخلي عن عشيرتها يوم فجعت في حبيبها .... (ولما اشتد عودي أغرمت بشاب لم يكن إلا غريبا مر

[1] المرجع نفسه

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه

على القبيلة لا يعرف له نسب، ولا يذكر له أهل ...ولكن والدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له، بحكم جهل نسبه، ولأنه لا ينتمي لقبيلتنا).

(... ومن ثم حسمت أمري وقررت عدم المكوث بين أهلي وعشيرتي...)[1]

كما اقر بعض المسرحيين لمسيرة شخصيات أنثوية (كان ونساء عاديات) نصوصا كاملة تصور مواقفهن البطولية في مواجهة الأعداء أو في إحداث التغيير والدفاع عن بعض القيم السامية في المجتمع (كالعدل والمساواة والحرية) استمدت هذه النماذج من تاريخنا العربي القديم،[2] وهذا ما فعلته الكاتبة ليلى بن عائشة في مسرحيتها أمغار والحسناء حين مجدت البطولات الأنثوية للحسناء وزوجة الزعيم.

1-أنواع البطولة:

أ-أنوثة البطولة الشقية:

(تعد زوجة الزعيم وجها آخر للبطولة فقد ولدت هذه البطولة الأنثوية من مخيلة الكاتبة ليلى بن عائشة لأنها أدركت أن الأنثى تستطيع أن تناضل لتصل إلى مبتغاها لتصل إلى الشيء الذي لطالما إرادة الوصول إليه وهذا ما جاء في النص المسرحي (أنا أحاول جاهدة يا سيدي) (سأسعى جاهدة لذلك يا سيدي)[3].

فزوجة الزعيم هي أنموذج للأنثى البطلة الشجاعة التي امتلكت مجموعة من الصفات الجمال والذكاء وقوة الكلمة (صفة ألحكي) وفي الجانب الأخر فهي أنثى حكيمة ذكية واسعة الأفق، بعيدة النظر تؤمن عند المقدرة وإكرام العدو حتى تكسب مودته وهذا ما فعلته بزوجها حين تمت استدراجه وإعطاءه إشارات الأمان.

---

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص21

[2] مجله التواصل الأدبي، ا، د ع المجيد خنون، منشورات مخبر الأدب العام والمارن، العدد5، ديسمبر 2005، مقال البطولة الأنثوية في المسرح العربي، دراسة في نماذج للأساتذة سلمى عنحير جامعة سكيكدة، ص 206

[3] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 9

الزوجة: ما الذي يشغل بال سيد القبيلة وروحه المقدسة....

الزعيم مأخوذ بجمالها وكأنه يراها لأول مرة.

الزعيم: المصاب جلل موت فرسان القبيلة وشجعانها الواحد تلوا الآخر ليس بالأمر الهين...

الزوجة: هون عليك يا عزيزي ...لعله وباء أصابه جراء شرب الماء أو تناول شيء ما.

الزعيم: لا لا لا لا اعتقد.... الأمر اكبر اكبر بكثير ...

الزوجة: لعلها تعاويذ لقيت عليهم أثناء معركتهم الأخيرة...

الزعيم: تعاويذ ....ام ام ام ...ربما ربما ...ولكن ما أقلقني وزاد من مخاوفي ما تناقله بعض الشيوخ عن العراف.

الزوجة: العراف وماذا قال العراف؟؟؟هل تنبأ بشيء؟؟؟

الزعيم: لقد أوحى بان شفائي قد يكون السبب في ذلك ....[1]

الزوجة: ماذا شفاؤك؟؟!!! وكيف يكون شفاؤك سببا في موت فرسان القبيلة... ما هذه التخاريف؟؟ (تسكت برهة من الزمن ثم تواصل حديثها) وماذا فعلت بشان هذا التجني على شخصك، فأنت زعيم القبيلة، لا يمكن أن تسكت عن الأمر ....

الزعيم: لا لا طبعا ... فقد أرسلت في طلبه سيكون في مجلسي هذا المساء لأرى من يقف وراء هذه الإشاعة ومن حرضه على ذلك....

الزوجة: لا بد أن في الأمر سر؟؟ ربما تعلق بالزعامة فقد يئس الكثيرون من شفاءك ولعل بعضهم كان ينتظر رحيلك عن الدنيا حتى يستأثر بالزعامة ...ولكن شفائك فاجأهموقض على أحلامهم....

الزعيم: هذا اغلب الظن...

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 12

الزوجة: هل لي لن أسئلك يا مولاي؟؟؟

الزعيم: بل أمريني يا قرة العين ومهجة القلب...

الزوجة: كيف شفيت يا مولاي؟؟؟ شفاؤك أمر محير حقا!! فقد تناقل الجميع أمر موتك الذي كان مؤكدا ولكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما وكان شيئا لم يكن لا بد في الأمر سرا....

الزعيم: (مرتبكا) سرا لا وجود لأي سر في ذلك... هي مشيئة الخالق ...ولكن دعينا من كل هذا ... أود فقط أنأمتع ناظري وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ ...

الزوجة: (في غنج ودلالة) أنا رهن إشارتك يا مولاي ... ولكن فكر في ما هو آت ... فلكي نواجه العراف وغيره ينبغي أن تتسلح بالحكمة ....

أنا زوجتك ومخبأأسرارك ...

الزعيم: (غاضبا) لا أودأن اسمع هذا الكلام الذي لا طائل منه مجددا ... انصرفي الآن ودعيني وشاني.

الزوجة: (وهي تظهر الطاعة) حاضر ... لا تغضب يا مولاي أناأفكر في مصلحتك لا أكثر..

الزعيم: قلت انصرفي ...

الزوجة: تنصرف دون أن تنطق بكلمة.

يبقى الزعيم مطرقا رأسه يفكر ....

الزعيم: يكلم نفسه ... طالما أن زوجتي تفكر بهذا الشكل فغيرها سيفكر كذلك حتما ينبغي أن تحرك بسرعة لاحتواء الأمر .... (يخرج مسرعا) ينتهي المشهد.[1]

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص14

فزوجة الزعيم جاءت في مسرحية أمغار والحسناء أنهاالأنثى التي تحمل بين ثناياها شجاعة الرجال في مواجهة الزعيم وما يخفيه من سر حين تجدها قامت بما عجز عنه أهل القبيلة.

كما نجد زوجة الزعيم هي تلك الأنثى التي حاولت الدفاع عن الحسناء جراء الافتراء عليها من قبل زعماء القبيلة وشيوخها وتخليصها حين أصغتإليها.

زوجة الزعيم: تفضلي كلي آذان صاغية.

زوجة الزعيم: ولكنني زرت الحسناء ووقعتعلى سرها ...

العراف: متعجبا: سرها!!!

اجل

وما سرها سيدتي الكريمة:

زوجة الزعيم: ماهي إلا تامتوكالت فجعت في حبيبها بسبب عشيرتها فقررت الرحيل ومنذ ذلك الحين وهي تقيم بين قبائل تشاركها أفراحهاوأشجانها ...[1]

وهنا تجد أن زوجة الزعيم أنهاأنثى بطلة شقية ورمزا من رموز القوة تحمل في ثناياها ما لا تحمله أي أنثى.

حيث استطاعت بقوة ذكائها وشجاعتها استطاعت كشف سر الزعيم ونشر الخبر بين أهل القبيلة رغم ضغط الزعيم عليها إلاأنهاأبتأن تستسلم عن هدفها الذي طالما أرادت الوصول إليه.

زوجة الزعيم: أتعلمينأن زوجي لديه قرون من الفضة ...

المرأة: أحقا ما تقولين!!!

[1]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 21. 25.

تنتبه تلك المرأة إلى من حولها وتتمتم بالسر في آذان من بجانبها وهكذا من هذه إلى تلك حتى علمت جميع النسوة... [1]

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 38

ب-أنوثة البطولة المتسلطة:

تعد الحسناء أنثى استثنائية، فهي التي تبحث عن أنوثتها المقدسة والتي تندفع إلى البطولة، هي الأنثى التي اتسمت بالشجاعة والتي أجبرت رجال القبيلة في الوقوع بحبها لأنها وبمنتهى البساطة أنثى يرى فيها شيء جديد ومختلف جعلها بطلة، بطلة واجهة الصعاب وتسلطت على عشيرتها بعد مقتل حبيبها الذي فجعت به من طرف قبيلتها أمام عينيها.

وجعلت سره أسير قلبها إلىأن ابتليت من أهل القبيلة بأنها من تسبب في موت الفرسان باحت بسرها ليس خوفا بل حينأرادت زوجة الزعيم سماع ذلك، لأنها عرفت بالأنثى البطلة الغامضة التي تخفي وراء جمالها وذكائها شخصيتها القوية لأنه ليس سهلا أن تجد أنثى تتخلى عن قبيلتها وتتحدى عشيرتها من اجل شيء أرادته لان الكل اعتاد أنالأنثى ضعيفة ليست قوية بما يكفي خاصة إذا تعلق الأمر بمن تحب، وهذا ما نجده في النص المسرحي للكاتبة ليلى بن عائشة .

الحسناء: لقد عشقت الغناء منذ صغري وحفظت الأشعاروأديتها في عديد من المناسبات ...ولما اشتد عودي أغرمت بشاب لم يكن إلا غريبا مرا على القبيلة لا يعرف له نسب ...ولا أهلا ...ولكن والدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له، بحكم جهل نسبه، ولأنه لا ينتمي إلى قبيلتنا..

زوجة زعيم القبيلة: ثم ماذا بعد؟؟؟

الحسناء: وحين لمس الجميع إصراري على الأمر وتمسكي به ... نصب فرسان القبيلة الذين طلب اغلبهم ودي وصددتهم، نصبوا له كيمنا وقتلوه، وادعوا أنالأمر لم يتعدى سوى مبارزة عادلة انتهت بانهزامه ومقتله....[1]

زوجة زعيم القبيلة: أولم تكن تلك الحقيقة؟ ...

[1]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 20. 21.

الحسناء: لا فقد نقلت إلى عيوني الحقيقة كاملة وكيف تم خداعه والإيقاع به ...ومن ثمة حسمت أمري وقررت عدم المكوث بين أهلي وعشيرتي... ومنذ ذلك الحين وأنا انتقل بين القبائل أشاركهاأفراحهاوأشجانها بأغاني وصوتي تماما كما فعلت هنا ...[1]

وهنا نجد الكاتبة في مسرحيتها (أمغار والحسناء) كرست فكرة التسلط والقوة إذ ترى ام النفس العاشقة المحبة لا تقبل بالذل والخضوع والانحناء والانهزام وهذا ما جاء في بطولة الحسناء.

حملت البطولات الأنثوية المذكورة في مسرحية أمغار والحسناء للكاتبة ليلى بن عائشة بطولة أنوثة التسلط للحسناء وبطولة الأنوثة الشقية لزوجة الزعيم شحنات دلالية متباينة بين صور الشجاعة والتسلط والقوة لتقف واثقة وشجاعة في وجه من يهينها ويقلل من شانها متخلية عن أنوثتها المقدسة وعبقرية جمالها.

8/أنوثة اللغة:

-**اللغة:** اللغة هي الصورة التي تشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع لي عواطفنا وأفكارنا وإنما اللغة في آداب المسرح أو لغة المسرح على ألسنة تكمن عند محور النص المؤلف[2] .

لذا يقتضي على المؤلف أو كاتب النص إني يكتب مؤلفته بلغته الشخصية وما يتناسب مع حياة المسرح لأنها تعتبر من نماذج التواصل داخل المسرحية والتعبير والتفكير ويشترط فيها أن تكون بأساليب سهلة متاحة للفهم من قبل جمهور المتلقين.

وهذا ما نجده في مسرحية الكاتبة ليلى بن عائشة لغة مباشرة وبسيطة.

أنوثة اللغة:

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 21

[2] عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة ، المركو الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1996، ص 58.

تعد اللغة أهم إشكالية بإمكانها أن تقصي بنا إلى الحديث عن كتابة نسوية مختلفة عن الكتابة الذكورية، فاللغة بكل ما تحمله من دلالات، وإيحاءات، هي حد فاصل وحقيقي ومعنى ذلك أن اللغة النسوية ينبغي أن تكون لغة جديدة ومغايرة، تعبر عن امرأة جديدة لم تكن ظاهرة أو واضحة قبل مطلع القرن العشرين، حيث أشكل الوعي الجمالي الأدائي في تأنيث لغة إبداعية تستوعي الوجع الأنثوي، وتؤرخ لما يستجد من اجل بلورة كينونة ناصعة تهمش الإلغاء والمصادرة، هذه المرأة التي تحددت هويتها من خلال لغتها التي اتصفت بصفات عديدة.[1]

وتتجلى الخصوصية اللغوية في الكتابة النسائية، في عدد من العلاقات منها تعمد الانثة الكاتبة استخدام لغة مرسلة في نسبة عفوية وطلاقة.

لغة الكاتبة ليلى بن عائشة في مسرحية أمغار والحسناء أنموذجا تعج بالوصف والشبه فهي توظفها بكثير وتنوع الوصف بين الداخلي والخارجي فنجد لغة الوصف تنتقل مباشرة من الواقع ولكنه بوصف مرتبط بنفسية الشخصية ومشاعرها.

(امرأة 1: من هاته المغنية ذات القد البهي والصوت الشجي)

(امرأة 2: هي أميرة حسناء يقال أنها تتصل بقبائل الاهقار)

(امرأة 1: والله أصيلةسليلة الشجعان وصوتها يسحر الألباب...)

(...هن أحلىوأبهىالأبكار....)[2]

كما تجد أن الكاتبة في مسرحيتها لم تعتمد على النص اللغوي فحسب بل استعانة بالإشارات والإيماءات والدلالات الكثيفة.

[1] حسين المناصر، التسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص 196.

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 3-8

(.....تشير الزوجة من خلف الزعيم للنائب، الذي كان مختبئا بان الزعيم يملك قرونا ولكنه لم يفهم شيئا مما قالته).

الزوجة: تومئ بالإيجاب...[1]

(ويقول الغذامى أيضا انه يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته فليس كل من في الجسد مطلوبا أو شرطا للأنوثة بل إن بعضه مضاد ومناف للأنوثة مثل العقل واللسان والعضلة الجسدية الرامزة للقوة، وهذه كلها إن وجدت فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى...)[2].

لهذا نجد ان المرأة العربية عندما تدخل إلى مملكة الفصاحة لا بد لها ان تتخلى عن علامات التأنيث، وتتمثل بلغة الفحولإذاأرادتأن تطأ حصن الفحول اللغوي [3] .

في المسرحية التي بين أيدينا أن الكاتبة "لغتها بسيطة

مباشرة وكأنها تكتب لجميع الطبقات محافظة على عمق دلالتها الممزوجة بالأسطورة التارقية حين استعملت المصطلحات الشاوية (تامتوكلت.) (لامغار) (تاهيقالت).

زوجة زعيم القبيلة: ماهي إلا تامنوكالت فجعت في حبيبها .....[4]

إن النساء يحسسن بطريقة مغايرة وعليه فأنهن يعبرن بطريقة مغايرة ولهن علاقة مختلفة بالكلمات والأفكار التي تحملها[5] وهذا ما وجدناه عند الكاتبة ليلى بن عائشة مزجت بين الحقيقة والخيال.

1-خصوصية أنوثة اللغة:

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص34-35

[2] عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة 3، 2006، ص 9.

[3] المرجع السابق

[4] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص25

[5] مارينا باغيلوا الأنوثة والبحث عن الهوية، اتفاقية ترجمة احمد القوجي ص122

من خلال دراستنا للغة الكاتبة (ليلى بن عائشة) في المسرحية أنموذج الدراسة سوف نحاول أن نلتقط بعض أهم الخصائص اللغوية الأنثوية عبر لغتها في السرد والوصف والحوار والتكرار والرمز.

أ-لغة السرد:

في مسرحية أمغار والحسناء تنقل الكاتبة الوضع في القبيلة من خوفهم على حال الزعيم إلى الغناء والاحتفال إلى موت الزعيم، ولهذا جاءت لغتها واقعية خيالية نوعا ما، حين أدخلت الرسول الشبح و ...(مجموعة من الشيوخ والأشخاص ملتفين حول زعيم القبيلة الذي يبدو مريضا جدا وممددا على الفراش ورحل يتمتم بالكلام غير مفهوم عند رأسه ويقوم ببعض الطقوس المبهمة ....)[1].

(ينهض الشبح من مكانه ويقترب أكثر من فراش الزعيم .. ينحني فوق رأسه ويتكلم بنبوءة)[2].

(دس الشبح يده في كمه وأخرج جسما معدنيا مدببا.....)

(الرسول الشبح ... واعلم أن العين وجدت لترى..... فاحترس لان مولاي لا يرحم من خان عهدا.....)[3].

(...يتوقف الرقص والغناء ليقف نائب زعيم القبيلة وسط الجمع ليعلمهم بشيء ما ...).

(الزعيم: آآآآآآآه...بقي كذلك إلى الفجر وحينما تقدمت إليه زوجته ومن معها من الشيوخ وجدوه ميتا وتلمسوا رأسه فلم يحدو قروننا ...)[4]

ولا شك أن عمل ليلى بن عائشة في الصحافة كان له أثرا كبيرا في لغتها المسرحية مما جعلها تأتي عفوية، فكانت لغتها لغة يومية عفوية ,لأنها أرادت الوصول من خلالها

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 1

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص3

[3] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص5

[4] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص40

إلىاكبر عدد من الناس والقراء على اختلاف طبقاتهم وثقافاتهم وهذا ما سعت إليه الكاتبة حينما كتبت عن الحسناء وقصة حبها التي أجبرتها على التخلي عن عشيرتها، وزوجة الزعيم وشقاوتها حيث أننا نلمس فيها نوع من الواقع المعيشي ولكن هذا لم يمنعهامن المزج بين اللغة اليومية واللغة المسرحية المكثفة بجعلها قصيرة والأحداث السريعة:

(الحسناء .....ولما اشتد عودي أغرمت بشاب لم يكنإلا غريبا مر على القبيلة لا يعرف له نسب....ولكن والدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له، بحكم جهل نسبه ولأنه لا ينتمي إلى قبيلتنا....).

(الحسناء....نصبوا له كمين وقتلوه، وادعوا أنالأمر لم يتعدى سوى مبارزة عادلة انتهت بانهزامه ومقتله....).

(الحسناء ....ومن ثم حسمت أمري وقررت عدم المكوث بين أهلي وعشيرتي ....ومنذ ذلك الحين وأنا انتقل بين القبائل أشاركهمأفراحهاوإشجانها بأغاني وصوتي تماما كما فعلت هنا)[1].

ب-التكرار:

جاء في النص المسرحي بعض العبارات المتكررة في عدة مواقع من المسرحية ما يشير إلىأن الكاتبة تتعمد التكرار أحيانا، وعندما تدقق النظر في هذا التكرار نجد انه جاء للتأكيد والتذكير به، لان الكاتبة تريد أن تأخذ على محمل الجد كل رسالة تحملها العبارة أو المسرحية.

كما لجأت إلى التكرار لتلون الإيقاع، لتجسد عمق الجمال الذي تحمله كل أنثى في المسرحية.

نجد كذلك (هنيئا-هنيئا)[1] فهذا التكرار يعبر عن شدة فرحهم بشفاء زعيمهم وتجد أيضا (آآآه)[2] قصده الآهات المتكررة على التوالي:

[1]ليلى بن عائشة، مسرحية امغار والحسناء، ص 20-21

آآآآآه يا أنبل

آآآ، سيد الفرسان

آآآآآآآآآآه ه ه يا فارسنا خرجت من أعماق أعماق النسوة للتعبير عن الوجع والألم.

(أي شفاء) (أي شفاء) (لا شيء لا شيء) (لا ادري– لا ادري)[3] هذا التكرار جاء ليعبر عن خليط من المعاناة بين الوجع والحيرة والغضب والخوف والفزع جراء ما يحدث في القبيلة.

(ولكن–ولكن // ماذا– ماذا) (أمأم) (ربما ربما)[4] وكلها تعابير عن المعاناة النفسية التي تتخبط فيها بعض شخصيات المسرحية.

الزمن: كان حضوره بارزنا جاءت به الكاتبة لتستفيد من طاقته الإيحائية ، في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بطريقة مباشرة، فالكاتبة لم تسم بعض الشخصيات لمجرد الاسم وإنما هي أسماء رمزية فالحسناء اسم يدل عل أنثأصلية ذات الجمال والحسن والرقة تحمل في ثنايتها الجنية المخادعة التي وجودها كان مقترنا ومرتبطا بشفاء الزعيم وموت الفرسان وهذا ما تؤكده مواضع في المسرحية

..... ذات القد البهي والصوت الشجي..

.... لقد جاءت لتشاركنا أفراحنا بشفاء زعيمنا...

...الشبح الرسول الجنية لم تكن سوى اختبار الصبر ومدى قدرته على الحفاظ على عهدك.[5]

أماأمغار وكانت تقصد به الشيخ أي الزعيم فكان يدل عل الحنكة والقسوة والغضب والجبروت على كل من يخالف أمرهأو يواجهه وكل هذه الصفات كانت ملازمة لشخصيته

---

[1]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص5

[2]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص3

[3]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص11–27

[4]ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص39. 26. 13

[5]ليلى بن عائشة، مسرحية امغار والحسناء، ص4–18–39

(الزعيم مرتبكا): سرا لا وجود لأي سر في ذلك ...هي مشيئة الخالق .... ولكن دعينا من كل هذا ..أو فقط أنأمتع ناظري وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ)[1] في هذا النص نجده استعمل حنكته في إسكاتها، (الزعيم: تعلمين ماذا سيحدث الآن ..عليك أن تختاري بين حلين أحلاهمامر أنأقتلكأو اقطع لسانك حتى لا تفشي سري).

مفردات غريبة تكسب الكاتبة المفردات دلالات جديدة، تستمد معانيها من عالم الخيال شبيهة بأنصاف الآلهة اليونانية الإغريقية القديمة خاصة شخصية بروميثيوس الذي تمثل عندهم شخصية ادم غير انه غيرأدمنا استعملت لغة غريبة لغرابة الخيال ولا معقوليتها، لكنها لغة غنية بالإشارات، والدلالات الكثيفة، تظهر ماسات الواقع وتمزقه.

ج-لغة الوصف:

لغة الكاتبة تعج بالوظائف والتشبيه فهي توظفها بكثرة وتنوع الوصف بين الداخلي والوصف الخارجي، فنجد لغة الوصف تنتقل مباشرة من الواقع، ولكنه وصف مرتبط بخيال الشخصية ومشاعرها.

الوصف الخارجي: الذي يخدم لنا الملامح الخارجية للاماكن والشخصيات والتي تمييزها عن بعضها فتبدآ المسرحية بتقديم القبيلة وتلمح بوصفها عن طريقة عيشهم حين تكلمت الحسناء عن عشيرتها ورفض أهلها زواجها بمن لا يعرف له نسب.

الحسناء: .... ولكن والدي وأسياد القبيلة رفضوا تزويجي له بحكم جهل نسبه ولأنه لا ينتمي إلى قبيلتنا..[2] فبقول الحسناء هذا لتكشف عن طريقه غيضهم وتشددهم، والقبيلة التي حطت الرحال معهم في تجمعاتهم واحتفالاتهم وخوفهم من زعيم القبيلة.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية امغار والحسناء، ص14

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 21

وتتابع الكاتبة في الوصف لتنقلنا بين العالم الواقعي الذي وصفت فيه الحسناء وجمالها إلى الخيالي الذي أصبحت فيه جنية.

(المرأة 1 ..... أميرة حسناء...)

(كشف رفع الحجارة من قبل العبيد عن الجنية عظيمة فانفض الجميع من حولها وعاد الجميع رجمها من بعيد معيدين الحجارة إلى مكانها ...)[1].

أما في وصفها للملامح الخارجية للشخصيات فنجد وصف الحسناء وزوجة الزعيم يحدد مظهرهم الخارجي من خلال تلك الأوصاف الجميلة والشخصية الشجاعة فهذه الوجوه ليست لنسوة يزينهن الجمال والرقة وان جماجم مخفية تنذر بالموت المتربص للزعيم.

أما الوصف الداخلي: وصف البحث عن اهمم الملامح الداخلية للشخصية حيث تبحث عما يدور في أعماقها وبما تفكر فيه الكاتبة وصف لنا النسوة وهن يتأوهن.

المرأة 1: آآآآآآه أنبل وأشجع الفرسان...

بهم أضاءت لنفس المشهد وامرأة أخرى تقول

المرأة 2: آآآآآه سيد الفرسان لحقت بأصدقائك الشجعان.

قطع ثم أضاءت لذات المشهد وامرأة أخرى تقول.

المرأة 3: آآآآآآه يا فارسنا المغوار ....من للقبيلة بعدكم.[2]

لقد حددة الكاتبة احد ملامح الداخلية لشخصية النسوة وهو الحزن الذي اعتصر قلبهن نتيجة شعورهن بفقدان أشجعوأنبل فرسان قبيلتهم انه الحزن الذي يبكي داخلهن ، فأردن الإعلان عنه بإطلاقهنالآهات ومن هنا تعبر الكاتبة عن الحزن الداخلي.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص4– 38

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص9–10

د-لغة الحوار:

توظف الكاتبة في مسرحيتها نوعين من الحوار: الحوار الداخلي (المونولوج) ومن أهم التقنيات المستعملة في المسرحية الحديثة، بل ربما أهمها وهو (ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها للكلام على نحو مقصود)[1] أي انه يستعمل (للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها)[2].

والذي يتداخل مع السرد ليوقف حركته أو يعيقها وليوقف الزمن أو يكسره ليستبطن أعماق الشخصيات خاصة الحسناء.

أما النوع الثاني فهو الحوار بين الشخصيات التي بدوره يوقف حركة السرد أو يعيقها ولكنه يقوم بمهمة أخرى كإبراز الصراع بين الشخصيات التي تمثل طبقات المجتمع المتصارعة.

- **الحوار الداخلي (المونولوج):**

لغة تتعدى لغة المألوف إلى اللغة المسرحية المليئة بالرمز والإيحاء وتعدد الدلالات، تشعر من خلالها بان الشخصيات عبر حوارها الداخلي توحي إلينا أكثر مما تقول و تجد أن الزعيم مشتتا ضائعا في صراع داخلي من موت يتربص به.

[1] ربورت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار عريب للطباعة والنشر ص 59

[2] محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ،ط 2 دار الجيل، بيروت 1993 .ص 14

(الزعيم وهو مطرقا رأسه يفكر محدثا نفسه، ما الذي يقصده العراف الخرف يا ترى؟؟؟ وما الذي يرمي إلي؟؟... هل هي مكيدة لأخذ الزعامة مني أم ماذا هل ...؟؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي)[1]

العراف: القبيلة ستعيش أحلك أيامهاأن لم نجد سبيلا لما هو آت بما أصبح الجميع ينعتونني بالعراف الخرف لست خرفا بل أدركتأن مع العرافة حكمة.... زادتني حرصا عل هذه القبيلة الكثيرة الأعداء..... سأفكر لعلي أجد حلا نعم سأفكر.[2]

انه صراع حقيقي يعيشه الزعيم مع نفسه ومع القبيلة.

- **الحوار بين الشخصيات:**

أن الكاتبة ليلى بن عائشة لم تلجا إلى العامية في مسرحيتها كما أنها لم تلجا إلى اللغة الفصحة المقعرة ولكنها تلجا إلى لغة ثالثة وهي اقرب إلى لغة الصحافة حيث يبن سهولة العامية وجلال الفصحى.

ونستخلص من دراسة لغة المسرحية تلون اللغة عند المرأة الكاتبة بالملامح الأنثوية فتهيمن عليها المشاعر الأنثوية.

[1] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 7

[2] ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 12.

الخاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الجولة البحثية حول خطاب الأنوثة وتجلياتها في مسرحية أمغار والحسناء، نكون قد توصلنا بعد دراسة وتحليل في خطاب الأنوثة داخل المتن المسرحي إلى جملة نتائج، نعتقد أنها غير نهائية، تحتاج إلى تبصر وروية، طامحين أن يأتي من يكمله ويصل به إلى الكمال والمثال..

يمكن أن نوجز بعضالنتائج في هذه النقاط الآتية:

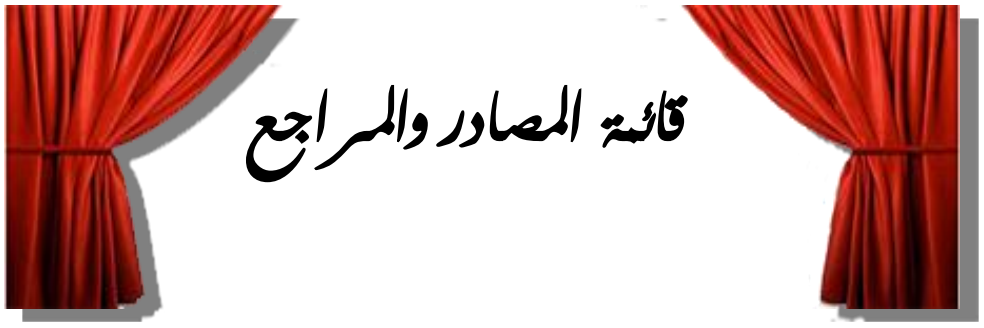
- أن مصطلح الأنوثة لا يعني البتة المظهر الفيزيولوجي للكائن البشري، بلتتعداه إلى قيمثقافية واجتماعية أخرى، فالأنوثة هي حالة فلسفية ووجوديةمن الصعب أن نحدد مفهومها وأبعادها.
- الأنوثة ليست مطلقا حالة طبيعية فيزيولوجية، بل هي حالة ثقافية تفرضهاسياقات قيمية ونفسية داخل إطار مجتمعي ماء
- إن خطاب الأنوثة لا يعني فقط الرقة والجمال والخصوبة، بل هو في أحيان
- كثيرة ينزاح إلى معاني التوحش والتآمر والقتل.
- أن أنوثة التشخيص تكشف عن شخصية متسلطة لزوجة الزعيم، حين وظفت
- أنوثتها وحنكتها للتآمر على الزعيم قصد كشف سره المظلم.
- أن الحسناء حين راحت تتآمر على القبيلة كانت قد استعملت جمالها الأخاذ،
- وصوتها الشجي، وقدها البهي في استغفال القبيلة وأهلها.
- تتبدى ذات الزعيم من خلال تحليلنا لها أنها ذات أنثوية بامتياز، تتصارع مع
- دواخلها في إطار أنثوي.

- إن الصراعات الأخرى تتجلى من خلال الحقول الدلالية والمعجمية للذاتالأنثويةأن البطولة هي إحدى الموضوعات التي نجد لها حضورا متميزا تاريخيا وفنيا وبالاعتماد على المنهج التاريخي والموضوعاتي

فقد ولدت البطولة من مخيلة الكاتبة المسرحية ليلى بن عائشة وجدت فيها شحنات دلالية متباينة في الشجاعة والتسلط والقوة وغيرها ...

أما اللغة هي تشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبارها مستودع لعواطف الإنسانوأفكاره.

أمدنا المسرح بصورة شخصيات أنثوية يغلب عليها الطابع الرمزي فالكاتب المسرحي لا يكتفي بوصفها وصفا فحسب، بل يتخذها رمزا لشيء أخر كان يرمز بها إلى الوطن أو كالثورة أو المعاناة وقد يعتمد إلى التغيير عن قضايا معنوية تأخذ شكل المرأة وكأنها بمثابة قالب تصب فيه المعاني.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم، رواية ورش سورة النحل
2. إبراهيم أحمد ، الدراما و الفرجة المسرحية ط 1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية – مصر 2006
3. إبراهيم فتحي–معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية الجمالية للطباعة والنشر.
4. ابن منظور ، لسان العرب ، ضبط نصه و علق حواشيه ، خالد رشيد القاضي ، الجزء السادس ، دار صبح واد يسفوت بيروت لبنان ، و الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى سنة 2006م .
5. أبو الحسن عبد المجيد سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس الإعداد و التأليف ، مركز الإسكندرية للكتاب ط2 ، سنة 1993 م.
6. أبو قاسم ألشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، النشرة الثانية ، 1983.
7. أبو قاسم جاب الله الزمخشري ، أساس البلاغة ج 1 تح . محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العملية ، بيروت ط1 ، مادة سرح 1998.
8. احمد أمل، فن الإخراج من الرؤيا إلى التطبيق، مركز دار العلم الملاين، بيروت، لبنان، 1999.
9. أحمد راضي : الإشهار و التمثلات الثقافية ، الذكورة و الأنوثة نموذجا ، مجلة علامات ، ع 7 ، 1997 .
10. أحمد عيسى ، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر ، مسرحية " الصدمة " أنموذجا – أطروحة ماجستير إشراف : د. ميرات السعيد ، جامعة وهران ، 2010 – 2011 .
11. إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 87 (2) .
12. الاراديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة، دريني خسبة ط2، دار سعاد الصباح.
13. أفروديت وموائدالحب، جابر عصفور، مجلة العربي، ع551، أكتوبر 2004.
14. أمير إبراهيم الفرنسي ، المناهج و المدخل الدرامي ، أمير للطباعة ، ط 1 ، 2001 .

15. آن أولر ، قراءة المسرح ، ترجمة، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون .
16. أنظر كتب : الأسلوبية و الأسلوب عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب ليبيا ، تونس ، 1997.
17. باسم الأغشم ، الخطاب المسرحي بين التراث و المعاصرة ن جريدة الصباح . www alsabah . com
18. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المؤسسة الوطنية للكاتب د ط د ت .
19. تنظر خصوصية الإبداع النسوي، دراسة كورشليا الخالد، المرآة العربية، الإبداع النسوي.
20. تيسير عبد الجبار ، إضاءة في الخطاب الدرامي العربي ، www . google . com
21. الثقافة التلفزيونية ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004 .
22. جابر عصفير عن الطعام والحب والطفولة، مجلة العربي، غ 550، سبتمبر 2004،
23. جبر الدبرانس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار – ط 1 ، المجلس الأعلى للثقافة 2003 .
24. جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، نهاد صليحة ، عربية للطباعة و النشر ، ط1 ، 1920 – 2000م
25. حسين الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون و المكتوب و فضاء النص، قسم الفنون الدراسات الفنية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، د ت.
26. حمادة إبراهيم ، معجم المصطلحات المسرحية و الدراسية ط 3 ، منشورات مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة – مصر 1994 .
27. حنان قصاب و ماري الياس ، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض مكتبة لبنان ناشرون بيروت ط 2 .
28. خديجة زتيلي ، الفلسفة النسوية في الخطاب الفلسفي المعاصر ، مجلة الثقافة ، السلسلة الجديدة ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ع 23 ، جوان 2010.

29. الخطاب التاريخي ، دراسة لمنهجية ابن خلدون ل : علي أومليل ط 1 مطبعة النجاح ، الدار البيضاء سنة 1984.
30. د م ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، الخطابة البنيوية ، أنموذجا ، علوم اللغة ، العدد 2 ، المجلد التاسع ، 2009 .
31. دروس في علم اللغة ، ن.د.عبد الرحمن أيوب ، ضمن كتاب مدخل السيميوطيفا ، عيون المقالات الدار البيضاء ، المغرب 1986 .
32. ربورت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار عريب للطباعة والنشر ص 59
33. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت لبنان ط 1 ، 1985 ،
34. سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر ، أحمد منور ، منشورات النبين الجاحظية ، الجزائر 2000 ،
35. سلام أبو الحسن ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ط2 – مركز الإسكندرية للكتاب مصر 1993 .
36. الشخصية في المسرحية الماسرون لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية ، دعان حسون السعودية، دراسات موصلية، العدد السادس عشر ربيع الثاني 1423ه /2007
37. صلاح قسيس ، الخطاب الدرامي بين الوعي الذات و سلطة النص ، جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج د ت ،
38. عباس حسن ، النحو الواضح ، التأنيث .
39. عباس عبيد علوي العامري، المسرحية الشعرية منذ النشأة حتى عام 1990، دراسة نقدية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1998.
40. عبد الرحمن بن زيدان ، المسرح المغربي و إشكالية القراءة ، مجلة آفاق عدد مزدوج 63 / 64 / 2000 منشورات اتحاد كتاب المغرب.

41. عبد العالي بو طيب، الكتابة النسائية، الذات والجسد، مجلة فصول، دراسة سابقة، وقد تمت الإشارة إلى تصديقاته.
42. عبد القادر عطولة: من مسرحيات علولة، الأقوال والأجود، وزارة الثقافة، 2009، د ط م 15
43. عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1 ، المركز العربي، المغرب، 1999، ص 81، 82
44. عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة 3، 2006.
45. عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1996.
46. عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ، ط 1 ، مارس ، الربيع ، ليبيا 2004
47. عزالدين جلاوجي ، المسرح في الجزائر ، دار المعرفة ، ط 2007.
48. عزالدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ، د. ط 2007 .
49. علي عواد : تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 68/67 ، وزارة الثقافة السورية سنة 2009 .
50. غسان عتيم ، الخطاب في المسرح ، مجلة الأثر ، العدد الخاص ، أشغال الملتقى الدولي الرابع لتحليل الخطاب ، سوريا د ت .
51. فرحان بلبل النص المسرحي ، الكلمة و الفعل منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا الطبعة الأولى سنة 2003م .
52. فطومة حمادي ، تداولية الخطاب المسرحي ، عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، أنموذجا – الملتقى الدولي الخامس ، سيمياء النص الأدبي ، جامعة تبسه.
53. فيليب قان تيجان ، التكنيك المسرحي باريس ، ترجمة يوسف البدري ص 55 .

54. قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ، الأشكال و المضامين مكتبة الرشاد للطباعة و النشر ، الجزائر ج 1 ، ط 1 ، 2009.
55. قواص هند ، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب لبنان بيروت ، لبنان 1981.
56. الكغاط محمد ، بنية التأليف المسرحي في المغرب من البداية إلى الثمانينات ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ط 1 ، 1986.
57. كمال الدين عبد ، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2006 ص 164 .
58. ليلى بن عائشة ، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع ، أطروحة دكتوراه إشراف د . صالح لمباركة ، جامعة وهران ، 2010 – 2011.
59. ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء
60. لينا نبيل أبو مغلي ، الدراما و المسرح في التعليم ، دار الراية ، عمان ط 1 ، 2008.
61. مارينا باغيلوا الأنوثة والبحث عن الهوية، اتفاقية ترجمة احمد القوجي.
62. المجلة العربية للثقافة – نصف سنوية – مارس سبتمبر السنة الرابع عشر . ع 28 مارس 1995 .
63. مجله التواصل الأدبي، ا، د ع المجيد حنون، منشورات مخبر الأدب العام والمارن، العدد5، ديسمبر 2005، مقال البطولة الأنثوية في المسرح العربي، دراسة في نماذج للأساتذة سلمى عنحير جامعة سكيكدة.
64. محمد السندباد ، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن 2013، نقلا عن أحمد أمين .
65. محمد تحريشي ، في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية 2007 د ط .
66. محمد زغلول سلام ، المسرح و المجتمع ، منشأة الإسكندرية

67. محمد سمير نجيب البدي ، معجم المصطلحات الأدبية النحوية و الصرفية ، مؤسسة الرسالة ، دار الفرقان ، ط 1 بيروت 1985 .
68. محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ،ط 2 دار الجيل، بيروت 1993.
69. المعجم الفلسفي ، جميل صليبا ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني بيروت 1982 .
70. المعجم الوسيط إبراهيم مصطفى وآخرون معجم اللغة العربية ج1–2،
71. مفتاح خلوف شعرية، التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسيافأنموذجا، مجلة الفقير،ع7 جامعة محمد خيضر، بسكرة 20.
72. مفهوم الشخصية الدرامية، ليما حمادي عبد الأمير ، قسم السينما، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد العراق، 2016م
73. نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة ، مجلة العربي ، ع 551 ، أكتوبر 2004.
74. نقلا عن خصوصية الإبداعالسنوي، دراسة دابراهيم خليل :العلاقة بالذات، الذات الأنثوي في ثلاث نماذج من السرد النسوي"
75. نور سليمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير د ط . د تً .
76. وليد البكري ، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية ، دار أسامة ، الأردن – عمان 2003.
77. ينظر : تمارا الكسندروفنا بوتيشيقا : ألف عام و عام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن ، ط1 ، دار الفارابي بيروت ، 1981 .
78. ينظر صوفي عمروش، مسرحية رجل الأموات، ترجمة :أحسن لقيلاني، منشورات السهل، الجزائر 2009
79. ينظر، على حسين، أنواع الصراع في الأدب المسرحي مؤسسة أهل التقوى، دمشق، سوريا، 2006.
80. Anne Ubersfeld , lire le theatre , edition sociales , 1981 Paris

81. D . Maingueneau 1990 , pragmatique pour le disciurs litteraire , Bordas, Paris .
82. Marie Claude Hubertiole le theatre Armand colin aursis 2eme tirage 1988 , Paris , P7 .
83. Mary englion ,1993, Feminist literary theory

الملاحق

الملاحق:

تعريف الكاتبة:

الاسم الكامل:د. ليلى بن عائشة

(mme)Dr.LeilaBenaicha Gouali

- مذيعة سابق بالإذاعة الجزائرية (باللغتين الأمازيغية والعربية) ومتعاونة حاليا بالإذاعة**الجهوية سطيف.FM**
- حاصلة على ماجستير أدب حديث جامعة منتوري قسنطينة 1.
- حاصلة على شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية من جامعة السانية وهران 2011
- حاصلة على شهادة الليسانس في اللغة الإنجليزية 2011.
- حاليا طالبة ماستر 2 أدب وحضارة إنجليزية 2017.
- تشغل حاليا منصب أستاذة محاضرة (أ) بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب
- واللغات بجامعة محمد لمين دباغين سطيف 2
- حاصلة على أربع شهادات خبرة في مجال الإعلام والاتصال بالتنسيق بين الإذاعة الجزائرية ومنظمة اليونسكو 1997/2000/2001/2002.

- عضو مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة ألسانية وهران، وعضو هيئة تحرير مجلة إضاءات المسرح الصادرة عن نفس المخبر.
- رئيسة فرقة بمخبر اتجاهات النقد المعاصر بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف2
- عضو المجلس العلمي بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف2
- عضو لجنة القراءة بتظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.
- رئيسة الملتقى العلمي للمسرح الأمازيغي بباتنة دورات 2012/2013/2014/2015/
- رئيسة ورشة تقنيات الكتابة الدرامية وأصولها بأكثر من مهرجان.. (باللغتين الأمازيغية
- والعربية).
- عضو لجان علمية لعدد من الملتقيات الدولية والوطنية.
- خبيرة في عدد من المجلات العلمية المحكمة
- عضو لجان تحكيم بأكثر من مهرجان مسرحي وطني (مهرجان المسرح النسوي،مهرجان مسرح الطفل).
- عضو لجنة جائزة فخامة رئيسالجمهورية علي معاشي للمبدعين الشباب دورتي
- 2016/2017/2018
- رئيس لجنة تحكيم مسابقة النص المسرحي بأيام مسرح الجنوب 2018.
- عضو مؤسس للمهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي في الفضاء المفتوح 2017 الذي
- سينطلق قريبا بباتنة.
- صدر لها أول كتاب عن التجريب في المسرح بعنوان التجريب في مسرح السيد حافظ
- سنة 2005م بالقاهرة.

- وكتاب مخطوط عن نقد النقد المسرحي قراءة في تجارب بعض النقاد المسرحييناالعرب
- مخطوط بعنوان اللهجة الشاوية في منطقة الأوراس دراسة في الأساليب والدلالات.
- ومخطوط بعنوان: البحث عن المسرح الحلم عقارية تأويلية....
- لها عدد من المسرحيات باللغتين الأمازيغية والعربية قيد الطبع ... محاكمة نسوية، زيدني نزيدلك، أنوثة مصادرة سوق النساء، السوق نتسقان، أمغار تامنوكالت، تنهينان..
- أعدت واقتبست عددا من النصوص العربية والعالمية من بينها لعبة السلطان والوزير العبد الله البوصيري والتي أسمتها زيدني نزيدلك المشاركة في مهرجان المسرح العربيبالكويت 2016. ..
- ومسرحية التقرير/ إكرفالن عن ذكرى سنوية التشيكوف ، ومسرحية بوسعدية.... التي أنتجت من قبل تعاونية عون إخراج تونس آيت علي إنتاج 2018.
- نالت مسرحيتها ورئيد أكيد رئيغ جائزة أحسن عرض متكامل في مهرجان المسرحالأمازيغي بباتنة الجزائر دورة 2014.
- نالت جائزة أحسن نص عن مسرحية ورئيد أكيدرنيغ في نفس الدورة . .
- أحدث أعمالها يوسعدية صاوند تأليفا بمعية د.جميلة مصطفى الزقاي صياغةشعرية من إنتاج تعاونية عون الثقافية ، وإخراج تونس آيت. علي
- إخراج مسرحية منتصف النهار عن نص الساعة الصفر للعمري كعنوان في إطار
- المسرح الجامعي الموسم 2017-2018
- شاركت في عدد من الفعاليات الثقافية وفي عدد من الملتقيات الدولية والعربية منذ2005بصفة محاضرة وناقدة مسرحية إلى يومنا هذا (القاهرة ، الإمارات العربية المتحدة سلطنة عمان الكويت..

- تم تكريمها في مهرجان المسرح الأمازيغي دورة 2016 بصفتها من المثقفات اللواتيأسهمن في تطوير الثقافة الأمازيغية.
- مشرفة ومعدة لبرنامج منمنمات ثقافية بالتنسيق مع المسرح الجهوي بالعلمة 2017-2018.
- للباحثة عدد من المقالات في النقد المسرحي والدرامي التلفزيوني ... على صفحاتالمجلات الفنية العربية والمجلات الأكاديمية المحكمة ...
- شاركت الباحثة في إعداد دراسات متنوعة في عدد من المشاريع البحثية المعتمدة من قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالجزائر وجلها عن المسرح وقضاياه في الجزائر والوطن العربي.

Email : leila_benaicha@yahoo.fr

• Leilabenaicha282@gmail.com

ملخص المسرحية:

تدور حوادث هذه المسرحية حول صراعات متعددة متباينة وبين شخوص رئيسةوشخوص ثانوية، وجوها العام ليست له وحدة موضوعية رئيسة، حيث كانت موضوعات هذه المسرحية غير مرتبطة بشخص أو حدث، وشهدت محطات تصارعية مثلما كان مع الزعيم ونائبه والزعيم وزوجته والزعيم والعراف (شخصيات رئيسية) وما جار بين الزعيم والشيوخ وذهابهم إلى الحسناء قصد التأكد من تتصل الشجعان (شخصيات ثانوية).

وقد نقول إن مقتل شجعان القبيلة بعد بؤرة الصراع ونقطة التحول في هذه المسرحية حيث طرح مقتلهم المتواصل أسئلة عدة وأحزان جمة، ومحور هذه الأسئلة من قتلهم؟ ولابد أن يعاقب. والأحزان تجسدت في جمع من النسوة يندبن ويبكين، وصرخات تعلو من هنا وهناك تنادي بالانتقام ممن قتل الشجعان.

وقد قامت المسرحية على مجموعة من اللوحات (تسعة عشرة لوحة):

اللوحة الأولى

الزعيم الشديد وتبين حيرة وخوف شيوخ القبيلة ونائبة منتعرض حالة مرض فقدانه

اللوحة الثانية:

تماثل الزعيم للشفاء بعد مجيء الرسول الشيخ وختمه لوسام الحياة الأبدية على جبينه الذي كان مشروطا بكتمان السر.

اللوحة الثالثة:

احتفال وفرح أهل القبيلة بشفاء الزعيم وتسابقهم لمصاهرته.

اللوحة الرابعة:

تنبؤات العراف فيما سوف يحصل في القبيلة والوبال الذي جره شفاء الزعيم.

اللوحة الخامسة:

اختيار الزعيم لأحلى وأبهى الأفكار والحسناوات.

اللوحة السادسة

تأمر زوجة الزعيم ونائبه عليه لمعرفة سر شفائه. اللوحة السابعة

اللوحة السابعة

بكاء ونحيب مجموعة من النسوة للمصاب الجلل الذي أصابهم وهو فقدانهم الفرسان وشجعان القبيلة.

اللوحة الثامنة:

اجتماع نائب وشيوخ القبيلة بزعيمهم وتناقشهم حول السر وراء مقتل الشجعان وتضارب الآراء حول مقتلهم،

اللوحة التاسعة|

حيرة زعيم القبيلة وخوفه من انكشاف سره، ونقاشه مع زوجته وحواره حول تنبؤات العراف التي كانت تدور أصابع الشك حول شفائه.

اللوحة العاشرة:

طلب زعيم القبيلة الحضور العراف لتدارس ونقاش قضية مقتل الشجعان لإزالة اللبس وأصابع الاتهام التي كانت موجهة له وتضارب الآراء حول فك لغو هاته القضية بعد أن وجهت أصابع الاتهام له، وتحفظ العراف على كتمان السر وراء مقتل الشجعان والذي كان بسبب شفاء الزعيم خوفا من بطشه.

بعد أن وجهت أصابع الاتهام له، وتحفظ العراف والذي كان بسبب شفاء الزعيم خوفا من بطشه.

اللوحة الحادية عشرة:

زيارة زوجة الزعيم للحسناء للبحث والتحري عن السبب وراء موت الشجعان.

اللوحة الثانية عشرة:

خوف أحد شيوخ وحكماء القبيلة على مصالحها ومصالح الزعيم وإخباره بمكر وتأمر زوجته وابن عمها عليه، كما تبين ردة فعل الزعيم حين سمع بالخبر.

اللوحة الثالثة عشرة:

غدر زوجة الزعيم بزوجها وتأمرها مع نائبه الذي هو من أقاربها على كشف السر وراء شفائه ووراء مقتل الشجعان.

اللوحة الرابعة عشر:

انكشاف سر الزعيم من طرف زوجته.

اللوحة الخامسة عشر:

اجتماع الزعيم بنائيه وبقية شيوخ القبيلة على حقيقة ما تخفيه الحسناء، ولكي يبعد الشبهة عن نفسه.

اللوحة السادسة عشر:

عقاب الزعيم لزوجته بعد كشفها لسره.

اللوحة السابعة عشر:

ذهاب الزعيم وشيوخ القبيلة ونائبه لبيت العراف وحدوث مناقشة بينهم والفصل في قضية مقتل الشجعان وإرجاعها للحسناء، والبحث في كيفية معاقبة الحسناء علىجرمها.

اللوحة الثامنة عشر:

تقييد نساء القبيلة الحسناء ووضعها في حفرة ورجمها وإفشاء زوجة الزعيم لسر زوجهاوذياعه بين نساء وصغار وكبار ورجال القبيلة.

اللوحة التاسعة عشر:

نهاية الزعيم المؤلمة بعد مجيء الرسول السبح ورفضه لتوسلاته بان يمنحه فرصة أخرى في هذه الحياة، لأنه لم يكن على قدر من المسؤولية وهي عدم كتمان السر والاحتفاظ به.

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة

مدخل

المسرح 1

تقنيات العمل المسرحي:..... 5

1/ الديكور : 5

2/ الملابس :.....5

3/ الإضاءة :.....6

4/ الموسيقى :.....6

5/ الماكياج :.....7

6/ الإخراج : 7

تعريف المسرحية :..... 7

الهيكل العام للمسرحية 11

نشأة المسرح في الجزائر : 14

أ-اثناء الفترة الاستعمارية.....14

ب- الجزائروالنهضة.....16

ج-مرحلة التأصيل.....20

د- مرحلة الركود.....21

الفصل الأول: مصطلحات ومفاهيم

المبحث الأول: الخطاب والخطاب المسرحي.....23

1/مفهوم الخطاب: 23

2/عناصر الخطاب: 27

أ-المرسل:.....28

ب-المرسل إليه :.....28

ج-السياق : 29

2/مفهوم الخطاب المسرحي : 31

3/الخصائص الفنية للخطاب المسرحي : 35

المبحث الثاني: الانوثة والانوثة الادبية.....38

1/تعريف الانوثة:.....38

2/صورة المرأة في الثقافة العربية/الحدود 41

3/صورة المرأة في المجتمع العربي/الوجود. 43

4/تعريف المسرح النسوي:.....44

5/الانوثة الادبية (الأدب النسوي):.....48

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لتجليات الانوثة في مسرحية امغر والحسناء

1/ الشخصية المسرحية.....52

2/مفهوم الشخصية: 52

3/ دراسة أبعاد الشخصيات في مسرحية امغار والحسناء: 53

ابعاد شخصية الحسناء: 53

ابعاد شخصية زوجة الزعيم 56

4/انوثة التشخيص في مسرحية امغار والحسناء.....57

مفهوم التشخيص: 58

أساليب التشخيص:.....59

1/تشخيص شخصية الحسناء 60

أ / التشخيص بالفعل 60

ب/ التشخيص بالمظهر 62

ج/ التشخيص بالرأي 61

د/ التشخيص بالكلام 61

ه/ التشخيص بالفكر.....63

2/تشخيص شخصية زوجة الزعيم 63

أ/ التشخيص بالفعل 63

ب/ التشخيص بالمظهر 69

ج/ التشخيص بالفكر 65

د/ التشخيص بالرأي 65

ه/ التشخيص بالكلام 65

5/انوثة الحوادث في مسرحية أمغار والحسناء:..... 66

مفهوم الحدث 66

انواع الحودث.....66

أ/ حادثة الاحتفال بخلاص الزعيم وشفاؤه 66

ب/ حادثة اختيار أبهى الحسناوات للزعيم 66

ج/ حادثة محاولة المرأة في اكتشاف السر وتآمرها مع الرجل 67

د/ حادثة موت فرسان القبيلة وبكاء النسوة 68

هـ/ حادثة محاولة زوجة الزعيم اكتشاف سر الشفاء 68

و/ حادثة زيارة زوجة الزعيم للحسناء ونقل خبر الافتراء لها.....70

س/ حادثة دفاع الحسناء عن نفسها وتبرير زوجة الزعيم لها 71

ح/ حادثة تاديب الزعيم لزوجته 72

ط/ حادثة رفض تزويج الحسناء 74

ي/ حادثة رجم الحسناء وافشاء سر الزعيم بين النسوة 74

6/ انوثة الصراع في مسرحية امغار والحسناء.....75

1-الصراع في المسرح: 75

2-أنواع الصراع في مسرحية أمغار والحسناء..... 75

أ- الصراع الداخلي.....75

ب-الصراع الخارجي.....78

ج- صراع الزعيم مع زوجته:.....79

د–صراع زوجة الزعيم مع الحسناء: 83

هـ–صراع الحسناء مع اهل القبيلة: 85

7/انوثة البطولة 87

أنواع البطولة: 89

أ–بطولة الانوثة الشقية: 89

ب–انوثة البطولة المتسلطة: 94

8/انوثة اللغة: 95

خصوصية انوثة اللغة: 97

أ–لغة السرد: 98

ب–التكرار: 99

ج–لغة الوصف: 101

د–لغة الحوار: 103

- الحوار الداخلي (المونولوج) 103
- الحوار بين الشخصيات 104

خاتمة 104

قائمة المصادر والمراجع 106

الملاحق 113

ملخص 121

ملخص:

من خلال دراستنا للبحث الموسوم بتجليات خطاب الانوثة في مسرحية "امغار والحسناء" للدكتورة ليلى بن عائشة'.

حيث تجلت الانوثة في بحثنا في مواطن مختلفة حيث راينا الانوثة في الخطاب المسرحي في دراستنا هذه انها تمظهرت كثيرا ثارة من خلال شكلها الفيزيولوجي والظاهر وتارة اخرة من خلال الايماءات والحركات وتارة أخرى تظهر وتتجلى بعد التحليل والتعمق في نفسيتها وشهدناها كذلك من خلال المعجم الدلالي الخاص بها (الانوثة).

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الأنوثة، المسرح.

Summary:

Through our study of the research marked by manifestations of the feminine discourse in the play "Amgar and the Beauty" by Dr. Leila Ben Aisha.

Where femininity was manifested in our research in different places, where we saw femininity in theatrical discourse in our study, that it manifested a lot through its physiological and apparent form, and at another time through gestures and movements, and at other times it appears and is manifested after analysis and in depth in its psyche and we witnessed it also through its semantic lexicon (womanhood).

Key words: discourse, femininity, theater.