الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور _خنشلة_

جامعة عباس لغرور خنشلة
ABBES LAGHROUR UNIVERSITY KHENCHELA

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
شعبة: الأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري
مسرحية الجميلات _ أنموذجا _

بحث مقدم لقسم اللغة العربية لاستكمال مقاييس شهادة ماستر

إعداد الطالبتين:

- هند بوغرارة.
- عبير سليماني.

إشراف الأستاذ(ة):

- هند بوعود.

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د. سهيلة لعور	أستاذ محاضر_أ_	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيساً
د. هند بوعود	أستاذ محاضر_أ_	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفاً ومقرراً
د. عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر_أ_	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشاً

العام الجامعي

2024/2023م

إهداء

الحمد لله حبا وشكرا وامتنانا على البدء والختام

{وَءَاخِرُ دَعۡوَىٰهُمۡ أَنِ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ١٠}

لم تكن الرحلة قصيرة ولا طريق محفوفا بالتسهيلات، لكنني فعلتها فالحمد لله الذي ما تم جهد إلى بعونه وما ختم سعي إلا بفضله وبكل حب أهدي ثمرة تعبي وتخرجي:

إلى عزيزي وحبيبي الذي أحبه بقدر هذا العالم وأكثر، الوطن الذي أنتمي إليه والأرض التي تحتويني، والذي بذل جهد السنين من أجل أن أعتلي سلالم النجاح إلى من أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم لطالما عاهدته بهذا النجاح ها أنا أتممت وعدي واهديته لك

"حبيبي و قدوتي أبي الغالي"

إلى غيمة تظلني وتسقيني دون رغبة بردي لجميلها، النور الذي أضاء عتمتي عندما تطفئني الأيام، إلى التي علمتني الأخلاق قبل الحروف، إلى الجسر الصاعد بي إلى الجنة، إلى الداعمة الأولى في حياتي واليد التي ازالت عن طريقي الاشواك والمصاعب.

"صديقتي الأولى و رفيقة روحي أمي"

إلى ضلعي الثابت الذي لا يميل سندي ومسندي، رفقاء دربي عزوتي وقت فشلي، إلى من رسموا لي الطريق بخطوط من الثقة والحب، الكتف الذي استند عليه لطالما كانوا الظل لهذا النجاح.

"سند قلبي إخوتي و أخواتي"

إلى كل شخص كان عونا وسندا لي لوصولي لنهاية هذا الطريق ممتنا لكم جميعا، ماكنت لأصل لولا فضلكم من بعد الله تعالى.

وأحب ان أختم الإهداء إلى صاحبة الفضل العظيم صديقة الرحلة والنجاح إلى من وقفت بجانبي كلما اوشكت أن أتعثر.

" هند"

وأخيرا أقول وأنا مفرطة الطموح أنا لها وإن أبت أتيت بها، ظللت أسعى خلفها في همة حتى عانقت غاياتي ونلتها فالحمد لله الذي أنعم وأكرم وأتم.

عبير سليماني

إهداء

"وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين"

لم تكن الرحلة قصيرة ولا ينبغي لها أن تكون، لم يكن الحلم قريباً ولا الطريق كان محفوفاً بالتسهيلات، لكني فعلتها ونلتها.

سلام وقبلة على جبين حلمي الذي وقف على قارعة الطريق منتظراً،ها نحن الآن نلتقي.

الحمد لله حباً وشكراً وامتناناً، الذي بفضله ها أنا اليوم بلغت مرادي وزاد سروري وزال العناء..أهدي بكل حب بحث تخرجي:

إلى **نفسي العظيمة** القوية التي تحملت كل الثغرات واكملت رغم الصعوبات ...

إلى من قال فيهما الرحمن "وخفض لهما جناح الذل من الرحمة"...

إلى التي قيل عنها الجنة تحت أقدامها.. التي ربتني فأحسنت تربيتي. وعلمتني فأحسنت تعليمي. التي أنارت دربي وغمرتني بالحب والحنان والدعوات.. التي سهرت من أجل الليالي.. ضلعي الثابت.. وقرة عيني.. وأحن ما خلق الله في هذا الوجود .. **أمي غاليتي**.

إلى رمز عزتي.. الذي أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز.. الذي كلل العرق جبينه.. الذي أنار دربي والسراج الذي لا ينطفئ نوره بقلبي أبداً.. سندي ومسندي.. **أبي العزيز** أدامك الله

إلى من قيل فيهم "سنَشُد عَضُدَك بأخيك".. إلى من ساندوني بكل حب وقت ضعفي.. الذين أزاحوا عن طريقي كل المتاعب ممهدين لي الطريق.. الذين زرعوا الثقة والإصرار بداخلي.. سندي والكتف الذي أسند عليه دائماً.. إخوتي **"أكرم وإلياس"** دمتم أقدار فرح لي.

إلى من كان دعائها سر نجاحي.. **جدتي الغالية** أطال الله عمرك.

إلى الغالية على قلبي..التي لم تلدها أمي..التي أعتز برفقتها..والتي آمنت بقدراتي.. **آية**.

إلى صديقتي الغالية. رفيقة الدرب.. التي شاركتني عناء البحث ومشقته.. **عبير**.

إلى رفاق الخطوة الأولى والخطوة ما قبل الأخيرة.. الذين كانوا خلال السنين العجاف سحاباً.. الثابتين الذين غمروني بالحب وأمدوني بالقوة.. **صديقات عمري**.. شكراً لوقوفكن بجانبي عاماً آخر.

إلى من علموني حروفاً من ذهب.. وكلمات من درر وعبارات من أسمى عبارات العلم.. إلى من صاغوا لنا من علمهم حروفاً.. ومن فكرهم منارة تثير لنا سيرة العلم.. **أساتذتي الكرام**

هند بوغرارة

شكر وعرفان

قال الله تعالى:

{رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَ وأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ} النمل 19.

أولا الشكر والثناء لله عز وجل على الصبر والقدرة على تمام هذا العمل، نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة **" هند بوعود "** التي شرفتنا بتأطير مذكرتنا، وصبرها ووقوفها إلى جانبنا طيلة لحظات هذا البحث دون كلل أو ملل، والتي نعدها نبراسا للاجتهاد وعنواناً للمثابرة في طلب العلم، عسى أن يرزقها الله من خيره.

كما نرفع قبعة القبعة تقديراً وعرفاناً لأعضاء اللجنة الموقرة، كل باسمه لقبول وتحمل عناء قراءة ومناقشة هذا العمل.

وفي الأخير نشكر كل من ساندنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

المقدمة

يحتل المسرح منذ بداياته مكانة خاصة عبر العصور، فقد استطاع أن يكون محل اهتمام العديد من الدارسين المهتمين بميدان المسرح، فقد شهد المسرح العربي تجارب غنية من حيث الموضوعات والطروحات والإيديولوجيات، فجمع بين مختلف الفنون.

ولقد عرف المسرح الجزائري أشكالا تمثيلية وإخراجية، وطرقا شتى للتعبير عن الواقع وإعادة صياغة التراث وكتابة التاريخ، وشهد هو الآخر كغيره من المسارح العربية والعالمية حضوراً نسائياً بارزا، فساهمت المرأة الجزائرية إلى جانب الرجل في دفع العجلة المسرحية الجزائرية انطلاقاً من تجسيدها للكيان الأنثوي بصفاته النفسية والاجتماعية، سواء في التمثيل والاخراج، أو في التأليف والكتابة.

تعد التجارب الكتابة والإخراج المسرحي في الجزائر من التجارب الثرية التي أضافت إلى المسرح الجزائري الكثيرمن لمسات أنثوية صنعنها المراحل التاريخية التي مرت على الجزائر، بالإضافة إلى التغيير الدائم في بنية المجتمع الجزائري، والذي ساهم في بروز كاتبات ومخرجات جزائريات وجعلها تتماشى وفق هاته التغيرات، لذا تعد الكتابة والإخراج النسائي من التجارب التي نجحت في تحقيق تغيير فعلي في معالم المسرح الجزائري، بالرغم من قلة هذه الفئة خاصة في مجال الإخراج، إلا أنها تفردت بحضورها.

برزت في الساحة الأدبية أسماء نسائية لامعة من فنانات ومؤلفات ومخرجات استطعن خلق بصمة إبداعية فنية جسدت لنا صورة المرأة الجزائرية المثقفة والمبدعة التي تفوقت في مماثلة المرأة العالمية والعربية.

ومن هذا المنطلق سعينا إلى دراسة الجانب النسوي خاصة في المسرح الجزائري، والكشف عن النواحي الإبداعية لتجربة نسوية مثبت حضورها في مسرحنا الجزائري، فجاء موضوع بحثنا مرسوماً ب " الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري".

وبناءاً على ما تم ذكره ترتسم إشكالية بحثنا ضمن أسئلة إشكالية تتمثل في السياق الآتي:

- **كيف نجحت المرأة الجزائرية في اقتحام عالم المسرح؟ وهل كان لها نصيب في مجالي الكتابة والإخراج في المسرح الجزائري؟**

ويتفرع عن هذا الإشكال الرئيسي أسئلة فرعية متعددة أهمها:

1. ما هي أهم القضايا النسوية التي تناولها المسرح الجزائري؟
2. إلى أي مدى نجحت المخرجة صونيا في الاشتغال على عناصر التركيب الجمالي في مسرحية الجميلات؟
3. ماهي الأدوار النسوية التي لعبتها المرأة الجزائرية في العرض المسرحي؟ وماهي دلالاتها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة الإشكالية المطروحة ومعالجتها حاولنا أن نقترب في بحثنا من ملامسة وتطبيق منهجي السيميولوجي والمنهج التأويلي وقد رأيناها الأنسب لتحقيق أهداف بحثنا.

ولعل أهم الأسباب التي جعلتنا نختار مثل هذا الموضوع، فقد انقسمت في الأول لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فالذاتية رغبتنا الجامحة في إنجاز هذا الموضوع، وتحمسنا الشديد على البحث واقتحام ميدان المسرح الجزائري ودخول عالم الإبداع النسوي.

أما الأسباب الموضوعية فإضافة لبنة تفتح باب البحث في مجال الإبداع النسوي في المسرح الجزائري، وكون أن موضوع بحثنا هو موضوع خصب يمكن أن يكون موضوعاً موسعا لأبحاث مستقبلية، ووجود دراسات قليلة في مجال مسرحنا، وكذا رغبتنا الملحة في تسليط الضوء على الفئة النسائية التي أبدعت في مجال مسرحنا.

إن غايتنا من هذا البحث هي: تسليط الضوء على زاوية نظر المرأة الجزائرية للمسرح الجزائري، باعتبار أن هذا رؤية المرأة المبدعة وطريقة تقديمها للإبداع المسرحي تمثيلاً وكتابةً وإخراجا لم تحظ بالاهتمام الذي تستحقه، وكذا إبراز دورها في تطوير الحركة المسرحية، واستعراض تجارب نسائية فنية في مجال المسرح الجزائري.

ولإنجاز بحثنا هذا وللإحاطة بكل جوانبه، وكذا الإجابة على التساؤلات التي طرحناها في هذا المجال، قسمنا هيكل البحث إلى ثلاثة فصول، ومقدمة وخاتمة.

المقدمة وفيها محاولة لتقديم إحاطة بموضوع الدراسة بداية من إشكالية البحث، وكذا المنهج المعتمد في دراسة الإشكالية، وتطرقنا إلى أهم الدوافع التي أدت لاختيار الموضوع، وأبرز الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث.

وخصصنا الفصل الأول لضبط المصطلحات والماهيات إيمانا منّا بإن المصطلح هو الذي يجعل ميزاناً للبحث، وقمنا بتقسيمه لمبحثين، المبحث الأول تطرقنا فيه لدراسة المفهوم اللغوي للدور، مفهوم الدور في الفلسفة، ومفهوم الدور في العلوم (في علم النفس ثم في علم الاجتماع)، أما المبحث الثاني فقد تناولنا فيه ماهية التمثيل، فتطرقنا للمفهوم اللغوي والاصطلاحي للتمثيل، والتمثيل المسرحي " حدود ومعالم"(التمثيل عند الإغريق، التمثيل عند الرومان، التمثيل في العصور الوسطى، التمثيل في عصر النهضة، التمثيل في العصر الحديث).

أما الفصل الثاني فكان بعنوان " تجربة المرأة في المسرح الجزائري"، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، تعمدنا في المبحث الأول تناول الكتابة في المسرح الجزائري(الكتابة المسرحية عند الرجل تم التطرق لتجربة الكتابة لمحمد بن قطاف ، وتجربة الكتابة لعبد الرحمن كاكي، الكتابة النسوية في المسرح الجزائري تطرقنا لتجربة الكاتبة زهور ونيسي ، وتجربة الكاتبة فاطمة قالير)، وثان مبحث تطرقنا فيه للإخراج في المسرح الجزائري (الإخراج المسرحي عند الرجل تم التطرق لتجربة المخرج لطفي بن سبع ، و تجربة المخرج عز الدين عبار ، والإخراج النسوي تطرقنا لتجربة المخرجة تونس آيت علي ، وتجربة المخرجة صونيا مكيو أنموذجا)

المبحث الأخير تطرقنا فيه إلى أهم قضايا المرأة الجزائرية التي تناولها المسرح الجزائري.

والفصل الثالث خصصناه للجانب التطبيقي جاء بعنوان " الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري مسرحية الجميلات _أنموذجا_، فقد اشتمل على مبحثين، تعلق الأول منها بعناصر التركيب الجمالي (السينوغرافيا) في مسرحية الجميلات (الديكور، الأزياء، البهرجة، الإكسسوارات، الإضاءة، والموسيقى والمؤثرات الصوتية).

وثاني مباحثه ارتبط بالآداء التمثيلي في مسرحية الجميلات (الشخصيات النسوية في المسرحية " دلالة الأسماء، وظيفة كل شخصية نسوية، وعلاقة الأدوار النسوية في المسرحية"، الحوار النسوي في المسرحية " أهم الحوارات النسوية في المسرحية، مضمون

الحوار، تنوع اللهجات في المسرحية، الرموز والإيحاءات في المسرحية، ومواقع الممثلات في الحوار"، الآداء التمثيلي النسوي في المسرحية " تقنيات التمثيل، الصوت، الحركات، الإيماءات، وردود أفعال الجمهور".

ونختم هذا البحث بخاتمة نقوم من خلالها بالتوصل إلى مجموعة من النتائج والإستنتاجات في ضوء محاولتنا الإجابة عن التساؤلات التي شكلت المحور الأساسي في بحثنا هذا ولو أن كل سؤال يقدم تساؤل آخر، مع ملحق للإثراء ضمناه سير ذاتية لبعض الشخصيات في مجال المسرح الجزائري سواء على مستوى الكتابة أو الإخراج، تم ذكرهم في متن البحث

كما اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع والمجلات التي كانت لنا سنداً كبيراً في إيضاح المعلومات أهمها:

- ماري إلياس وحنان قصاب " المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم المسرح وفنون العرض".
- محمد فضيل شناوة " أساليب أداء الممثل المسرحي ".
- أحمد بيوض " المسرح الجزائري نشأته وتطوره".
- أحسن ثليلالي " تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة المسرحية"
- إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما".
- فلاح كاظم حسين " عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي".

اعترض البحث جملة من الصعوبات والعراقيل كانت في مجملها حجرة عثرة حالت بينه وبين تمامه، ولعل العائق الأكبر هو ندرة المصادر والمراجع في مكتبة جامعتنا المرتبطة بالمسرح بصفة عامة، والمسرح الجزائري بصفة خاصة، لكن هذا لم ينقص من عزيمتنا بل

زادنا إصراراً بهدفنا الذي وضعناه نصب أعيننا لإنجاز بحثنا، وقد تم تذليل هذه الصعوبات بعون الله سبحانه وتعالى، نتمنى من الله السداد والتوفيق.

وفي الأخير لا ننسى حمد الله على فضله ومنه علينا بإنجاز هذا البحث، ولا يسعننا إلا أن نتقدم لأستاذتنا المشرفة **" هند بوعود"** التي كانت كريمة في رعايتها كبيرة في أخلاقها العلمية، بالشكر والعرفان على حسن تتبعها لخطوات هذا البحث، وتوجيهاتها ونصائحها القيمة، وصبرها علينا حتى تم إنجاز هذا البحث بعون الله، فلها منا فائق الاحترام والتقدير.

ولا يفوتنا أن نتقدم بأرقى عبارات الشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة لتكبدهم عناء قراءة هذا البحث الذي سيحيا من جديد بفضل ملاحظاتهم القيّمة وتوجيهاتهم العلمية.

فهذا البحث قد يصيب وقد يخطأ، فإن أصبنا فذلك بفضل الله علينا، وإن كان غير ذلك فحسبنا أننا اجتهدنا وعملنا ما في وسعنا في طلب الغاية في هذا البحث، وعسى أن نوفق مستقبلاً إن شاء الله.

الفصل الأول: ضبط المصطلح والماهيات

الفصل الأول: ضبط المصطلح والماهيات

1. ماهية الدور.
   - 1_1 المفهوم اللغوي للدور.
   - 2_1 مفهوم الدور في الفلسفة.
   - 3_1 مفهوم الدور في العلوم:
     - 1_3_1 الدور في علم الاجتماع.
     - 2_3_1 الدور في علم النفس.
2. ماهية التمثيل.
   - 1_2 المفهوم اللغوي للتمثيل.
   - 2_2 المفهوم الاصطلاحي للتمثيل.
   - 3_2 التمثيل المسرحي (حدود ومعالم):
     - 1_3_2 التمثيل عند الإغريق.
     - 2_3_2 التمثيل عند الرومان.
     - 3_3_2 التمثيل في العصور الوسطى.
     - 4_3_2 التمثيل في عصر النهضة.

1 ماهية الدور

1_1 المفهوم اللغوي للدور

وردت لفظة الدور بمعاني متعددة في ثنايا المعاجم العربية ، فقد جاء مفهوم " الدور " في معجم لسان العرب **لابن منظور** في مادة "دور" على أن " دور ؛ دَارَ يَدُور دَوْراً ودوراناً و دؤُوراً و استدار وأدرته أنا ودورته وأداره غيره و دور به و درت به و أدرت استدرت و داوره مداورة و دوارا : دار معه...و يقال دارة دورة واحدة ، وهي المرة الواحدة يدورها ، قال : و الدور قد يكون مصدرا في الشعر و يكون دورا واحدا من دور العمامة و دور الخيل وغيره عام في الأشياء كلها" [1] .

كما جاء في معجم **نور الدين** الوسيط بمعنى " دور : (مادة دور) ، الدور جمع: أدوار، مصدر : دار : عود الشيء أو الأمر إلى حالته الأولى ، الدور : الطبقة من الشيء المدار بعضه فوق بعضه، الدور : المرة ؛يقول ؛ هذا دوري الآن، أي هذه المرة لي "[2].

أما في كتاب العين نجد " الدور قد يكون مصدرا في الشعر ، و قد يكون لونا واحدا من دور العمامة ، ودور الخيل بالشيء"[3].

ورد في مختار الصحاح " دور (الدار) مؤنثة ، وقوله تعالى : **{ وَ لَنِعْمَ دَارُ المُـتَقِينَ }** [4]، يذكر على معنى المثوى و الموضع ، كما قال **:{ نِـعْمَ الثوَابُ وَ حَسُنَتْ مُرْتَفَقاً}** [5]، فأنث على المعنى ... ودار يدور دورا بسكون الواو ودورانا بفتحها وأداره غيره و دور به.."[6].

كما نجد **سعيد علوش** قد عرف الدور بقوله " يعتبر الدور من الوجهة السيكو-سوسيولوجية نمطاً، منظما، سلوك، يرتبط بوضعية محددة في المجتمع، و طابع (الدور) في

---

[1] ابن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد 5، ط 1، د.ت، ص323.

[2] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426ه، 2005م، ص619.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م، ص58.

[4] القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 30.

[5] القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 31.

[6] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، محتار الصحاح، دار الفكر، ناشرون وموزعون ص106

السيميائية السردية و الخطابية، أكثر شكلية إذ صبح مرادفا ل(الوظيفة) بالمعنى الرائج للكلمة "[1].

أما في معجم العربية الكلاسيكية و المعاصرة **ليوسف محمد رضا** " دور: عود الشيء إلى ما كان عليه ج أدوا ر، (في المنطق) : توقف كل من الشيئين على الآخر..: مرة (قرأ الكتاب دورا واحدا)..، : قطعة من العمل أي المسرح أو السينما (حفظت الممثلة دورها جيدا .."[2] ، ويقال : ودار بالشيء أي طاف به " الدور مصدر جمع أدوار و هو عودة الشيء إلى حيث كان أو إلى ما كان عليه"[3].

2_1 مفهوم الدور في الفلسفة

تقلد مصطلح الدور معاني عديدة نظير استخداماته في مجالات مختلفة ، لعل أبرزها العلوم و الفلسفة و الفنون ..، وقبل الخوض في ماهية الدور في الفلسفة لا بد لنا التطرق إلى فكرة بروز مصطلح الدور فنشير إلى الفيلسوف **أفلاطون** حيث يقول : إنه في هذه الحياة كل منا يختار دوراً ليؤديه ، ولقد أتاحت هذه الفكرة الفرصة في العصور الوسطى للمسرح في العالم ، حيث نتساءل أحيانا عن الأشياء التي يجب أن نفعلها ، و تلك التي يجب أن نتجنبها ..ومن هنا تظهر الجذور العلمية لفكرة الدور"[4]، فبفضل فكرة الأدوار التي قال بها أفلاطون تطور مفهوم الدور من معنى إلى معنى آخر ، نجد **جميل صليبا** أشار للدور في قوله" الدور في اللغة عودة الشيء إلى ما كان عليه و الدور **Gercle** في المنطق علاقة بين حدين يمكن تعريف كل منهما بالآخر، أو علاقة بين قضيتين يمكن استنساخ كل منهما من الأخرى، أو علاقة بين شطرين يتوقف ثبوت أحدهما على ثبوت الآخر"[5].

نستخلص من هذا القول إن جميل صليبا بين لنا معنيين من معاني الدور؛ ففي اللغة يفهم كعوة الشيء إلى حالته الأصلية والمألوفة، أما في المنطق فهو علاقة بين مجموعة

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405ه، 1985م، ص90.

[2] يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص718.

[3] يوسف محمد رضا، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص718.

[4] فاطمة نفيسة، الدور الاجتماعي للمرأة الترقية مجلة آفاق علمية: دورية نصف سنوية محكمة، العدد السادس، فب راير2012، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ص261.

[5] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982م، ص566_567.

عناصر متبادلة يمكن تعريف أحدهما بالآخر، أو كذا استنساخ كل منهما من الآخر، أو ارتباط بين شروط يعتمد تحقيق أحدهما على تحقيق الآخر.

جاء في موطن آخر في كتاب المعجم الفلسفي أن " الدور هو توقف الشيء على ما يتوقف عليه ويسمى الدور المصرح كما يتوقف أ على ب و ب على ج و ج على أ، فإنه (أي الدور) إنما يبين الشيء بما يتوقف بيانه على بيان الشيء ، فيكون إنما يبين الشيء ببيان الشيء نفسه"[1].

هذا يعني أن الشيء يبين نفسه بواسطة ما يتوقف عليه، وبالتالي يتم إظهاره ببيانه الخاص فيكون الدور هو ذلك التوقف، فهو يسهم في توضيح التعريف أو العلاقة بين العناصر.

3_1 مفهوم الدور في العلوم

1_3_1 الدور في علم الاجتماع

فقد عرفه **أحمد زكي بدوي** في كتابه معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية بأنه " السلوك المتوقع من الفرد في الجماعة و الجانب الديناميكي لمركز الفرد، فبينما يشير المركز إلى مكانة الفرد في ضوء توقعاته و توقعات الآخرين منه و هذه تتأثر بفهم الفرد و الآخرين للحقوق و الواجبات المرتبطة بمركزه الاجتماعي، وحدود الدور تتضمن تلك الأفعال التي تتقبلها الجماعة في ضوء مستويات السلوك في الثقافة السائدة"[2].

يشير **أحمد زكي** إلى أن الدور في الجماعة يعكس السلوك المتوقع من الفرد، فهو مترتب على مركزه الاجتماعي وتوقعات الآخرين، فيتأثر بفهم الفرد وفهم الآخرين لحقوقه وواجباته، وأن حدود الدور هيا الأفعال المقبولة من قبل الجماعة انطلاقا من مستويات السلوك في الثقافة المحيطة، ويعتبر مفهوم أحمد زكي من التعاريف الهامة المقدمة للدور لأنه شامل لأهم العناصر التي يتضمنها مفهومه.

يذهب **فاروق مداس** إلى ضبط مفهوم الدور في قاموسه مصطلحات علم الاجتماع بأن " **Rôle** يستخدم مصطلح الدور في علم الاجتماع و علم النفس و الانثروبولوجيا بمعان مختلفة ، فيطلق كمظهر للبناء الاجتماعي على وضع اجتماعي معين يتميز بمجموعة من الصفات

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م، ص314.

[2] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1993م، ص395.

الشخصية و الأنشطة " [1]، هنا الدور يمثل الوضع الاجتماعي أو النمط المتوقع للتصرفات والمسؤوليات التي يتوقع أن يقوم بها الفرد أو يتبعها في سياق مجتمعي معين.

كما أقر **مداس** أنه يمكن تعريف الدور أيضا " أنه نموذج يرتكز حول بعض الحقوق و الواجبات ، ويرتبط بوضع محدد للمكانة داخل جماعة أو موقف اجتماعي معين، ويتحدد دور الشخص في أي موقف عن طريق مجموعة توقعات يعتنقها الآخرون كما يعتنقها الشخص نفسه "[2]، في هذا السياق الاجتماعي الدور يتألف من مجموعة من الحقوق و الواجبات ، المتوقعة من الفرد في موقف معين داخل مجتمعه، يتم تحديده عن طريق توقعات الآخرين و المجتمع بشكل عام ، إضافة إلى تلك التصورات و التوقعات التي يتخذها الفرد نفسه بشأن دوره في المجتمع.

أما **رالف لينون** عالم الأنثروبولوجيا فيعود له الفضل في بروز مصطلح الدور، حيث عرف الأدوار " بصفتها أنظمة الزامات معيارية يفترض من الفاعلين الذين يقومون بها والخضوع لها، وحقوق مرتبطة بهذه الالتزامات ، وهكذا يحدد الدور منطقة موجات و الزامات "[3]، في نظر لينتون فقد قدم تعريفا دقيقا للأدوار كأنظمة الالتزامات تشتمل على مجموعة من الحقوق و الواجبات التي يجب على الأفراد الالتزام بها ، وأدائها في سياق اجتماعي محدد بشكل ملائم وفقا للمعايير الاجتماعية، وبالتالي تحدد نطاق الالتزامات و الحقوق المتعلقة بكل دور.

كما عرفه **محمد عاطف غيث** في كتابه قاموس علم الاجتماع " بأنه نموذج يرتكز حول بعض الحقوق و الواجبات ، ويرتبط بوضع محدد للمكانة داخل جماعة أو موقف اجتماعي معين، ويتحدد دور الشخص في أي موقف عن طريق مجموعة توقعات يعتنقها الآخرون كما يعتنقها الفرد نفسه"[4]، وقد نظر **محمد عاطف** إلى مفهوم الدور من زوايا مختلفة نذكر أهمها:

---

[1] فاروق مداس، قاموس مصطلحات علم الاجتماع، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ص120.

[2] المرجع السابق، ص120.

[3] عبد الله أحمد علي، العلاقة بين الدور والمكانة الاجتماعية – دراسة نظرية سوسيولوجية – مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة ابن طفيل، المملكة المغربية 2021م، م2، ع5، ص208.

[4] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، 2006م، ص358.

- متطلبات الدور، وهي توقعات الآخرين بشأن لأداء شخص لدور معين في موقف ما.
- توقعات الدور، وهي السلوك المتوقع والمرغوب الذي يرتبط بدور معين.
- أداء الدور، وهو طريقة قيام الشخص بدوره في موقف معين[1].

ليس من السهل الوقوف على مفهوم جامع مانع للدور في علم الاجتماع يتفق عليه الكثير من العلماء ؛ هذا راجع لاختلاف زوايا دراسة هذا المفهوم ووجهات النظر المتعددة ، وقد ارتبط مفهوم الدور بمفاهيم أخرى؛ كالمكانة و الموقف الذي يتخذه الفرد، حيث عرفه **تالكوت بارسنز** في قوله" يمثل الدور قطاعاً من النسق التوجيهي الكامل للفرد و مكانته، وهو منظم حول التوقعات المرتبطة بالمستوى التفاعلي، ومندمج في مجموعة خاصة من المعايير و القيم التي تحكم التفاعل مع دور أو عدة أدوار ، تشكل مجموعة من التفاعلات و السلوكيات المتكاملة"[2].

1_3_2 الدور في علم النفس

الدور هو ما يقوم به الفرد من أعمال ترتبط بوضعه أو مركزه الاجتماعي يمثل الدور الجانب الديناميكي (الحركي) للمركز، ويعني أيضا سلوك الانسان في موقف جماعي[3].

فقد فسر علماء النفس الدور على أنه" سلوك متعارف عليه والمتوقع من الفرد الذي يقوم بدور معين"[4]، يعني هذا أن هناك تصرفات تُتَوقع من الفرد أداؤها خلال دوره المعين في المجتمع أو الحياة اليومية ، على سبيل المثال الأستاذ يلعب دوراً مهماً مع تلاميذه، ودوراً مع زميله في نفس التخصص ، ومع زميله في تخصص مختلف.

كما أن **فرويد** يرى أن " الدور أسلوب الفرد للمشاركة في الحياة الاجتماعية ، وقد أشار إلى أن أدوار الفرد بعضها شعوري وبعضها الآخر لاشعوري ، و الدور في نظره مجموعة

---

[1] نوى عمار، دور القيادة في إدارة العمل التطوعي الجمعي، دراسة حالة لجمعيات بولاية برج بوعريريج، بشهادة ماجستير في تنمية الموارد البشرية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010م، ص26.

[2] السيد علي شتا، نظرية الدور والمنظور الظاهري لعلم الاجتماع، القاهرة، المكتبة المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص42.

[3] فاروق عبدو فليه، أحمد عبد الفتاح زكي، معجم مصطلحات التربية لفظا واصطلاحا، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، ص166.

[4] عبد المنعم الحفني، موسوعة عالم علم النفس، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط1، ص269.

من المشاعر و الواجبات و الأفعال و الأفكار"[1]، أي أن بعض الأدوار التي يتبناها الفرد في المجتمع قد تكون واضحة ومدركة و تتضمن مشاعر وتصرفات واعية، في حين يمكن أن تكون بعض الأدوار غير واضحة و تعمل على مستوى لاوعي ، كالأدوار التي تنشأ من العواطف الغير معرفة أو الانغماس في دوافع غير مباشرة، مثلا يمكن لشخص أن يكون دوره كوالد شعوريا، حيث يعرف أنه يقوم بتربية أطفاله، بينما يمكن لدوره كمواطن في المجتمع أن يكون لا شعوريا ، حيث يتصرف وفقاً لقواعد وتوقعات المجتمع .

أما العالم النفسي **أليوت** فقد ميز بين توقعات الأدوار وآدائها وتعرض لقبول الدور أو رفضه ورأى أن " توقعات الدور و قبولها ترتبط بالنظام الاجتماعي ، وقد أضاف أن تصور الدور وقبول الدور وتوقعاته لسلوك الآخرين يختلف من فرد لآخر، وتحدد قدرات الشخص ."[2]

حيث تنوع هذا التصور من فرد لآخر وساهم في تحديد قدرات الشخص وكيفية تفاعله مع المجتمع.

أما بالنسبة لكل من **تيمان** و **هيوز** في دراستهما المستقيضة عن كل ما كتب عن الدور، فقد عرفاه على أنه " تصور الفرد عن ذاته و إدراكه للموقف المحيط به"[3]، يعكس هذا المفهوم كيف يشعر الشخص بذاته و كيف يفهم العوامل الخارجية التي تؤثر عليه و على تفاعله مع البيئة واتخاذ القرارات وعلى فهم الظروف و المحيط الاجتماعي و الثقافي و المعرفي الذي يحيط بالفرد.

كما نجد **كوتريل** يشير إلى أن الأدوار ليست مجرد استجابات داخلية لمؤثرات خارجية تحكمها عمليات نفسية ذاتية داخلية بل هي " أساليب شائعة تنظم مشاركة الفرد في المجتمع حسب حاجاته و أن متطلبات البناء الاجتماعي فوق حاجات الفرد تتيح أفعالاً و تحدد أفعالاً أخرى ، و لا تنبثق هذه المتطلبات من حاجات الفرد الذاتية فقط ولكن من تأثير النظم التي تحددها المرجعية التي ينتمي إليها الفرد كالأسرة ، جماعة الرفاق ، التنظيم الديني ..."[4]

---

[1] أحمد جلول "الأدوار الاجتماعية "، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، م01، ع01، سنة 2022م، ص 57 (نسخة إلكترونية اطلع عليها بتاريخ 2024/02/21).

[2] فهمي سامي محمد، أدوار المرأة الريفية في التنمية، دار المعرفة الجامعية، 2003م، ص22.

[3] فرج محمد السعيد، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص304.

[4] أحمد جلول " الأدوار الاجتماعية "، ص58 (نسخة إلكترونية اطلع عليها بتاريخ 02/21/ 2024).

وضع **كوتريل** في هذه المقولة أن متطلبات بناء المجتمع والتي تفوق حاجات الفرد قد تحدد أو تقيد بعض الأفعال التي يمكن للفرد القيام بها، لكن هذه المتطلبات لا تنبع فقط من حاجات الفرد الشخصية، ولكنها تتأثر بالنظم الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد مثل الأسرة والمرجعيات الثقافية والدينية وغيرها من المراجع الاجتماعية الأخرى.

2 ماهية التمثيل

2_1 المفهوم اللغوي للتمثيل

التمثيل في اللغة العربية كما عرفه **نور الدين** في معجمه الوسيط (مادة م ث ل) على أن:

" التمثيل مصدر : مثل : ضرب المثل للإيضاح ، التمثيل إيخاذ الشيء مثالاً ، فن التمثيل : لتشخيص لعب الأدوار على المسرح أو السينما و أحيانا في الحياة ..." [1].

والتمثيل مشتق من الفعل تمثل أي تشبه، قوله تعالى:

{ فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِياً } [2]

أما في معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة للدكتور **يوسف محمد رضا** جاء على أنه " تمثيل: مصدر مثل، تقديم مثال على القاعدة، تنكيل وتعذيب، (فنياً) أداء الأدوار المسرحية التشخيصية.."[3].

وفي موضع آخر " فن التمثيل : تأليف الروايات المسرحية وإخراجها على المسرح وعرض مَشَاهِدِها"[4].

2_2 المفهوم الاصطلاحي

إن التمثيل له مفاهيم متعددة نحدد من خلالها نوعه انطلاقاً من أساليبه و استخداماته ووسائله وكذا مدارسه، فالتمثيل في الأصل يقصد به " تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، و التمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية، يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر، أما التمثيل في

[1] عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، ص442.

[2] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 17.

[3] يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص399.

[4] جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م، ص240.

المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام، فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها "[1]، ويقصد بالتمثيل هنا التشبه بشيء ما في السياق العام حيث يجسده بطريقة تشبهه أو تمثله، وفي سياق الأدب يعني التمثيل أن الأدب يتماثل مع الكاتب نفسه ؛ يُعتبر الكاتب يعكس تجاربه و مشاعره و جل آرائه في أعماله الأدبية، في حين التمثيل في علم النفس يمثل عملية سيكولوجية غير واعية؛ يميل الإنسان لتقليد إنسان آخر من غير وعي وقصد.

أما في المسرح التمثيل يعني إيهام الجمهور من خلال تجسيد الممثل لشخصية معينة بطريقة مقصودة تهدف إلى خلق انطباع بأنه هو الشخصية التي يؤديها.

كما استخدم مصطلح التمثيل في سياق آخر "هو ميل الشخص إلى ترك الشخصية الذاتية و التحول إلى شخصية أخرى غريبة عنه ، ومن ثم تجسيد حياتها الداخلية بالقول و الفعل معاً وهذا ما يجعله فناً، أي ما يرفعه من مدارج الحياة الغريزية أو التقليد ومن مضمار اللعب، وهذا هما ما يشكل الثرية الملائمة لنمو بذرة الحساسية التمثيلية ، فالتمثيل هو محاكاة أو لعب مفارق لذاته"[2]، في هذا التعريف إشارة إلى أهمية التمثيل كفن يقترح الانتقال من الشخصية الذاتية إلى شخصية أخرى، ومن ثم تعبير الفرد عن حياته الداخلية قولاً و فعلاً بشكل إبداعي، ينمي القدرات التمثيلية الفنية لدى الشخص، فيكون التمثيل محاكاة مفارقة للذات الأصلية.

في حين تطرق **فاروق مداس** لمفهوم التمثيل في قاموس مصطلحات علم الاجتماع على أن " **Simulation** في علم الاجتماع يعني ملائمة الفكر و السلوك للوسط الاجتماعي، كما أنه يشير إلى العملية التي تحكم جماعات الأقلية أو المهاجرين، في ثقافة جماعة أخرى عن طريق الاتصال و المشاركة " [3]، وبذلك فإن مفهوم المحاكاة في علم الاجتماع يركز على كيفية تأثر سلوك الأفراد و أفكارهم بالبيئة الاجتماعية و الثقافية المحيطة بهم.

عموماً فالتمثيل هو استنساخ الواقع أو هو خلق حياة جديدة في فترة معينة لأجل غرض أو موضوع ما للمشاهد.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م، ص147.

[2] محمد إسماعيل الطائي، الأداء والتمثيل في المسرح التربوي، مجلة فنون البصرة 10، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، جامعة الموصل، العراق، 2013م، ص79 (نسخة إلكترونية اطلع عليها بتاريخ 20-02-2024).

[3] فاروق مداس، قاموس مصطلحات علم الاجتماع، سلسة قواميس المنار، دار مدني، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ص120.

يذهب **كمال الدين عيد** في مؤلفه أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي لتعريف التمثيل بقوله " فرع من فروع الفن المسرحي يعمل (فن التمثيل) على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير الحاضرة في صالة المسرح وبواسطة شخصيات و أدوار مسرحية يقوم بها الممثلون أو هواة في فترة زمنية معينة (متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا) وفي مكان معين هو البناء المسرحي، وتدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى مثل فنون المعمار و الموسيقى و الارتجال و الفن الصمت و الرقص و الزخرفة و الأزياء...فنون عديدة أخرى [1].

كما قيل في موطن آخر **لحمادة إبراهيم** " هو حرفية الممثل و مهمته في محاكاة الشخصية المسرحية عن طريق التعابير الفيزيولوجية و الشعورية"[2]، لقد تطور فن التمثيل من المحاكاة و التقليد إلى التقليد بنص مكتوب ، فهو فن أدبي يعتمد على قواعد يشترك في إبرازها الكاتب و المخرج و الممثل وواضع الموسيقى، وكذا مهندس الديكور و الإضاءة.

2_3 التمثيل المسرحي (حدود ومعالم)

2_3_1 التمثيل عند الإغريق

كان الإنسان البدائي مثل الطفل يعيش وفق رغباته التي تشكل الدافع الأول لحياته، إذ يعتقد أن بإمكانه تحقيق تللك الرغبات بمجرد التفكير فيها ، وهذا ما ينطبق على الإنسان الإغريقي الذي عجز للتعبير عن أفكاره و رغباته فلجأ إلى " الحركة و المحاكاة و سرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص و التمثيل الصامت ، ومن هنا نشأت الطقوس و الشعائر التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته و التي في يدها تحقيق هذه الرغبات"[3].

حيث كانت بداية التمثيل اليوناني على شكل رقصات و حركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس و الاحتفالات الدينية ، من خلال هذه الطقوس و الممارسات الحركية التي يصاحبها بعض التراتيل و الحوارات بدأت ملامح التمثيل الأولى ، وبفضل هذه المهرجانات " يتحرر الناس من مقاييس المكانة و المرتبة و السن ، و الوضع المالي و يتصلون مع بعضهم

[1] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006م، ص470.
[2] حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985م، ص80.
[3] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، 2008م، ص07.

البعض و يشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال"[1]، أي أن الاحتفالات هي محط رحل كل من الفقير و الغنى، فهي المكان الذي يجتمعون فيه متنازلين عن أحكام الطبقية الاجتماعية حيث تلتقي فيها النفوس للترفيه عن ذواتها ، بغض النظر عن مكانة الأشخاص وتنزع تللك الحدود التي تفصل بينهم فيصبحون سواسية.

وعلى غرار هذا لجأ أيضا الإغريقيين إلى عروض استعراضية من أجل اختيار زوجاتهم شرط ذلك تقديم عرضا عجيبا أو سحريا أو مصارعة لحيوانات وحشية و ما شابه ذلك[2].

و كما هو معروف فإن التمثيل الإغريقي ارتبط في بدايته الأولى بالطقوس الدينية، فنشأ في كنف الأساطير و المعتقدات ، فتنوُّع مظاهر الطبيعة في بلادهم (اليونان) ، جعلتهم يؤمنون بتعدد الآلهة " فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سووها و تملقوها بالقرابين و العبادة"[3].

ومن بين الطقوس الدينية الأولى التي نشأ عليها التمثيل هي عبادة **ديونيسوس Dionysos** أو **باكخوس**، وهو حسبهم إله الخمر و النماء، " وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح و تنشد فيه الأناشيد الدينية و تعقد حلقات الرقص وتنطلق الأغاني "[4]، من هنا نشأت الملهات (الكوميديا) و التي هي حسب **أرسطو** " محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيضة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك، ومن غير إيلام و لا صراخ"[5] ، بمعنى أن المحاكاة هي تقليد الأخطاء و الصفة القبيحة التي يفعلها شخص ما عن جهل، بغية السخرية و إثارة الضحك عليه، محاولين إيصال فكرة للناس من أجل تجنب خذه الأخطاء.

أما الحفل الثاني فيقام في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت و عبست الطبيعة، وهو حفل حزين، ومنه نشأت المأساة أو التراجيديا و التي تعتبر " محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة، و بطريقة الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة و الفزع

[1] صالح سعد، الأنا- الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، 2001م، ص80.
[2] ينظر، عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009م، ص23.
[3] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص05.
[4] المرجع نفسه، ص06.
[5] الرجع نفسه، ص195.

لكي تصل بهذين الشعورين إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1]، أي هي تقليد فعل نبيل بلغة متزينة تتنوع و تختلف وفق اختلاف الأجزاء ، حيث يتم تمثيلها بالأفعال من طرف أشخاص ، غايتهم إثارة عطف و ذعر في النفوس .

وبعد حديثنا عن الملهاة و المأساة وجب علينا أن نوضح الفروق بينهما فالمأساة" تجسد مواضيع التعاسة و الشقاء و فكرة الخضوع للآلهة (القضاء و القدر)، أما الشخصيات فيها فهي تاريخية لها صفات إلاهية ، ووظيفة الجوقة المبالغة في تصوير الكارثة وإيجاد الرعب قصد التأثير في نفوس النظارة حتى يؤمنوا بهذه الفكرة الدينية ، في حين أن الكوميديا موضوعها الإضحاك لا تعطي أهمية كبيرة للجانب الديني، شخصياتها بشر ، لا ينظر إلى البطل نظرة متعالية"[2].

من التراجيديا نشأ ما يسمى بالتشخيص الدرامي، الذي ارتبط بالقصائد الحماسية والأغاني والرقص مع مجموعة الجوقة: (كورس) والتي كان دورها في الحفلات السابقة - حفل إلاه الخمر – الإنشاد؛ حيث ينفصل قائد الجوقة عن المجموعة ويتخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة، ففي الوقت الذي ينفصل فيه رئيس الجوقة عن جوقته موضحا للمشاهدين الحدث أو القصة المراد ذكرها.

ظهر فن التمثيل حيث أن أول من أدخل عنصر التمثيل في العروض هو **ثيسبيس Thyspis**(534 ق.م) الذي قام بتبادل الحوار مع رئيس الجوقة بينما كان التمثيل سابقا لا يعدو بعض الرقص و الأناشيد الجماعية، و الأغاني الدينية التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله ، ثم مُثّل شخص " **ديونيسيس**" ، فكانت الكورس تشير إليه وهو على خشبة مرتفعة في المسرح، ثم قام **ثيسبيس** بإدخال " الحوار بين شخصية **ديونسيس** و فرقة الجوقة ، ثم مثلت الشخصيات الأخرى التي كانت ترد في الأغاني و الأناشيد"[3]، هذا التجاذب في الحوار بين الممثل و أفراد الجوقة و أمام عدد من المتفرجين يتطلب من " الممثل أن يؤدي بصوت مرتفع وحركات مبالغ فيها بغية إيصال ما يراد إيصاله إلى المتلقي ، إذ اهتم الممثل اليوناني بجمال صوته و

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م، ص11.

[2] عيسى خليل محسن الحسن، المسرح نشأته وآدابه وأثره النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للناشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006م، ص74.

[3] ينظر: رابح ذياب، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري سعد الله ونوس أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2016م، ص12.

قوته في إيصال الفكرة إلى المتفرجين ، كما اهتموا بالملابس التي تجذب ‘نتباه المتلقي، فكان الممثلون يظهرون على صورة بشر في نصفهم العلوي أما النصف السفلي فقد كانوا بصورة ماعز، مرتدين أثناء تمثيلهم لهذه الأدوار المسرحية جلد هذا الحيوان –الماعز- المقدس عندهم ، حيث كان يقدم قربان للآلهة [1].

من هنا يعود الفضل الأول ل **ثيسبيس** في إيجاد الممثل الأول وهو بذلك "مكن الممثل الواحد أن يؤدي أشخاصا عديدين ، وإلا يعبر عن نفسه ويتحدث بلسان الشخصيات الممثلة"[2].

ليأتي بعده الشاعر اليوناني **"أخيلوس Eschyle** (456-525ق.م) ليضيف الممثل الثاني [3]، حيث كان يقوم بالإخراج و تأدية دور الممثل الرئيسي في مسرحياته هذا ما جعله يقوم بإضافة الممثل الثاني، كما أنه قام بالتقليل من دور الجوقة وأناشيدها ، وأعطى أهمية بالغة للحوار[4]، وأيضا اهتم **أسخيلوس** للتمثيل بالملابس و خصص لكل مسرحية أزيائها الخاصة "إذ ألبس ممثليه الملابس الفضفاضة ذات الأكمام الطويلة و الكعوب العالية التي تزيد من طول الممثل، ولبس تاج الرأس ، و إعداد الشعر الذي يطلق عليه اسم **أونكوس Onkos** والأقنعة المختلفة "[5] ،أي أن **أخيلوس** أضاف لمسته في الأزياء الخاصة لكل ممثل ونوع فيها حسب الدور التمثيلي، فقد كان الممثلون يأدون أدوارهم المسرحية بالترتيب وفق أحداثها ، ذلك بقيامهم بين كل مشهد و مشهد تمثيلي بتغيير ملابسهم و الأقنعة، حتى في الأدوار النسوية منها.

وبهذا بدأ التمثيل بالتطور على يد **أسخيلوس** وخاصة التراجيديا، مما يجعل الباحثون يعتبرونه أبا للمأساة.

في حين نجد **سوفوكليس Sophoche** (405-497ق م) قام برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة " مما أعطى الفرصة للكاتب التخلي عن دوره كممثل ، إذ اهتم بالجوانب الطبيعية،

---

[1] ينظر: محمد مندور الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ص10.

[2] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، مكتبة طريق العلم، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437ه_2016م، ص35.

[3] ينظر. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها، ص07.

[4] ينظر: رابح ذياب، رؤيا العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري، ص12.

[5] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص36.

فقد أبرز الصراع و المعاناة البشرية و تضادها مع القدر"[1]، أي أن **سوفوكليس** جعل دور الكاتب يقتصر على كتابة المسرحيات وتوجيه الممثلين فقط، دون أن يتدخل هو أيضا في التمثيل ، كما أمر برسم الطبيعة وطور من مستوى الحوار، وانتقل في مسرحياته من قضايا دينية و أخلاقية إلى قضايا الطبيعة البشرية، كما " يرجع له الفضل في أنه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أن كانوا اثنى عشر"[2] .

إلا أنه لم يجعل من أفراد الكورس كل شيء في ممثليه بأداء الشخصيات" كما يجب أن تكون في طبيعتها و أن يكونوا قريبين من الفعل الواقعي و أن يكونوا مفسرين للشخصية"[3]؛ يعني أنه برع في تصوير الشخصيات وجعلها تختلف فيما بينها ، وهذا ما أضاف إليها مزيدا من الواقعية و الحيوية.

واهتم أيضا **سوفوكليس** بنفسية ومزاج الممثل الذي يستند إليه دور كل شخصية، كما أدخل الموسيقى في المسرح اليوناني لأول مرة، حيث اختلف عن سابقيه من الكتاب فقد اقتبس موضوعاته من حلقة الحرب طروادة، ولم يأخذ مثل سابقيه من أسطورة **ديونيسيس** وبذلك لم يترك مجالا واسع لمن يأتي بعده في تلك الفترة للتجديد في التمثيل.

بينما **يوربيدس** **Euripide** (484_411ق م) و الذي عرف بأنه أكبر كتاب التراجيديا حداثة وواقعية، إذ صور الحياة تصويرا واقعيا ، فتميز بدقة تحليلاته النفسية وبإدخال مشاهد دنيوية في ثنايا أعماله[4]، وذلك ب" رسم صورة الإنسان العادي، ويشحنه بكلمات واقعية حياتية عامة ليجسد الصراع القائم ما بين الأنسان و الأنسان"[5].

وهذا ما ميزه عن غيره بتحويله للصراع الذي بين الإنسان والآلهة (القدر)، إلى صراع سيكولوجي قائم بين الأنسان ونفسه، فهو يميل إلى توظيف الحكاية في مسرحياته، بعيدا عن الأسطورة والقدر.

ومن خلال هذا يعد الإغريقيين هم أوائل الأمم إلى فن المسرح، إذ وضعوا له قواعد فنية وجمالية، جعلت الأمم التي بعدهم يقلدونهم في مسرحياتهم.

---

[1] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص 36.

[2] عيسى خليل محسن الحسن، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ص51.

[3] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص37.

[4] ينظر: رابح ذياب، رؤيا العالم في الخطاب المسرحي السياسي، ص12.

[5] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص 37.

2_3_2 التمثيل عند الرومان

بسبب تقارب كل من مدينة أثينا اليونانية ومدينة روما جغرافيا، وكذلك تشابه البيئتين في المجالات المختلفة خاصة الاجتماعية ، ساعد في انتقال العادات و التقاليد الإغريقية إلى حياة الرومان " لأن الرومان لم يستطيعوا مجاراتهم ، إذ اعتمد المسرح الروماني كليا في مرجعياته على التراث الإغريقي ،وعلى أساطيره ومسرحياته"[1].

بمعنى أن الممثل الروماني سار على درب الممثل اليوناني في جميع النواحي ،هذا لأنهم " لم يهتموا بالعلوم المختلفة بل كان الشعب الروماني ميال للفنون القتالية و الحروب وكذا المصارعة"[2] ، إلا أنهم حاولوا بشتى الوسائل المختلفة من أجل تأسيس مسرح خاص بهم، ويلبي رغبات شعبهم، فكانت أول إضافة قاموا بها في التمثيل "إشراك النساء في تمثيل المسرحية ضمن نشاطات فنية..."[3]، بعد أن كانت المرأة مهمشة في التمثيل ، فدورها سابقا كان يؤديه ممثل حتى جاء المسرح الروماني وأعطاها دورا تمثيليا خاصا بها في مختلف النشاطات.

بالإضافة إلى توظيف العنصر النسوي نجد الرومان قد تميزوا ب " تمثيل الكوميديات الموسيقية و التمثيليات الإيمائية في صيغ مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني"[4]؛ أي أنهم لم يعطوا قيمة للمأساة بسبب الجمهور الروماني الذي لا يعرف تذوق الفن ، وهذا راجع إلى طبيعته العاطفية الجامدة، و الميالة إلى العنف و البطش، مما ساهم في ظهور التمثيل الإيمائي الهزلي إذ وجدوا في المهازل الشعبية التي تعرض على منصات المسرح متسعا للترفيه عن أنفسهم.

فقد قام هذا الإيماء الهزلي على " أساس الحركة و الإيماء و الرقص و الموسيقى من دون استخدام الصوت أو الحوار و يؤديه ممثل واحد يقوم بحركات مناسبة"[5] ، فاعتمدوا

---

[1] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص42.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[3] مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن صابر_أنموذجا_، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013_2014م، ص09.

[4] مباركة قوقاو، النص المسرحي بين الكتابة والتمثيل مسرحية الأجواد لعبد القادر علوله _أنموذجا_، أطروحة الطور الثالث لنيل شهادة الدكتوراه، الأدب المسرحي ونقده، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2021م، ص31.

[5] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص44.

في تمثيلهم لهذا النوع على ملابس منتفخة و أقنعة كبيرة، كما اعتمدوا الإيماء الهزلي في تمثيله على الارتجال أكثر من حفظ الكلمات .

زد على هذا فقد أشعلوا نار الحماسة لدى الجمهور واستقطبوا أكبر عدد ممكن من المتفرجين بواسطة استخدامهم لنظام جديد وهو نظام الفرق المشجعة و المصفقين المأجورين " ما يدفع الممثل الذي يعيش في حالة فوضى إلى المبالغة في أدائه لهذه الشخصية ، فالعروض المسرحية لتلك الفترة _الرومانية_ مالت إلى المبالغة في الحركة و الصوت "[1]، لا بد أن فنا يقوم على مثل هذه الأكاذيب الناتجة عن استئجار الفرق الهتافة والمصفقة يعتبر فنا يخلوا من النزاهة وغير صادق.

كما تعدد الممثلين حسب عدد الشخصيات، عكس العصر اليوناني والذي اقتصر فيه عدد الممثلين على ثلاثة ممثلين فقط.

2_3_3 التمثيل في العصور الوسطى

اتسم التمثيل في العصور الوسطى بالطابع الديني ، نتاج لظهور المسيحية، ما أدى إلى بروز الكنيسة التي "أعلنت عم موقفها المعادي للمسرح، ودعت إلى محاربته لأنه معادي لأخلاق الشعب"[2]، أي أن التمثيل في العصر الروماني و اليوناني من سخرية و ملهاة معادي للدين المسيحي وخاصة أن المسرح في هذه العصور حسب هؤلاء المسيحيين مختلط لوجود الرجال و النساء في نفس المكان ، فقد أرادت الكنيسة من موقفها هذا إيصال مفهوم الدين المسيحي إلى كافة المجتمع ، حيث عمدت التمثيل داخل الكنيسة " فتحول المسرح إلى مسرح كنيسي يعتمد على الوعظ و الإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة"[3].

فقد أصبح غاية رجال الدين توعية المجتمع للتفرقة بين الخير والشر الشيء الذي جعلهم يعتمدون التمثيل في الكنيسة، لكنها سرعان ما خرجت هذه المواعظ الدينية إلى الشارع ليحتضنها الشعب الأمي الذي استغله القساوسة من أجل نشر المسيحية من جهة ومن جهة أخرى الانتفاع ماديا منها تسبب في اختفاء الممثل وانحصار النشاط التمثيلي بصفة شبه كلية.

---

[1] ينظر: مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، ص12.

[2] ينظر: محمد شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص47.

[3] أمير إبراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، ط1، مصر، ص25.

فتوقف ظهور التمثيل على " أداء الممثلين الجوالين ، وهم امتداد للممثلين المتشردين و الأفاقين في نهاية العصر الروماني" [1]، حيث أن هذه الفرق الجوالة ساهمت في هذا العصر ببروز ألاعيب الهواة وعروض ساخرة ومضحكة، فكانت تدخل ضمن المسرح.

و لأن القساوسة اعتبروا هذه المهازل مجرد محاكاة لبعض أصحاب العاهات و لا أهمية لها ، إلا أن بعضها كان ذا " هدف في الحياة الاجتماعية حيث كانت تعرض مهازل الحياة الزوجية من الصراعات التي تجرى بين الحماة و الزوجة و التي تقع على عاتق الزوج المسكين، أو غيرها من المهازل"[2]، و بمرور الزمن تنوعت التمثيليات داخل الكنيسة وهذا لحاجة القساوسة إلى التمثيل ، فبرزت أربعة أنواع تمثيلية أولها "... تمثيليات الأسرار و تمثيليات المعجزات، أيضا مسرحيات أخلاقية ، أما النوع الرابع هو تمثيليات الاستراحة" [3].

فلنوع الأول عبارة عن نمط درامي طقوسي ديني، كتأدية الصلوات والتراتيل، أما الثاني فهو مخصص للتعبير عن معجزات القديسين، والتي يحاول القساوسة ورجال الديم من خلالها إظهار أنفسهم للشعب؛ ضف إلى هذا فإن النوع الثالث والمتمثل في مسرحيات أخلاقية فهو يعبر عن الخير والشر.

2_4_3 التمثيل في عصر النهضة

شهد عصر النهضة نهضة شاملة في العديد من الفنون من بينها فن التمثيل والمسرح، فقد أخذ المسرح في بدايات هذا العصر من مسرح العصور الوسطى فكان اهتمام الأمراء والنبلاء بالفن المسرحي كثيراً.

كما عرف فن التمثيل نكسة كبيرة في العصور الوسطى بسبب خضوعه لسيطرة سلطة الكنيسة آنذاك و التي لم تترك مجالاً لخلق الإبداع و اكتشاف المواهب ، إلا أن المسيرة الزمنية كانت كفيلة لإحداث تغيرات جذرية في أحوال الممثل في عصر النهضة الذي تابع تقديمه للتسلية و التسويق لجماهيره، تعتبر فترة النهضة موجة حماس شهدها التاريخ الإيطالي؛ فقد كان للإيطاليين ريادة النهضة بالحركة الكلاسيكية إبان عصر النهضة

[1] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص47.
[2] ينظر: مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، ص14.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص14_15.

حيث " لا تتميز قصة بظهور دراما أبدا بالمقارنة مع المنجزات المعاصرة المدهشة في ميادين البحث الذهني و الرسم و النحت و العمارة ، حيث كانت النهضة في هذه الحقول ولادة ثانية للروح المنسية وازدهار للنشاط الإبداعي..."[1].

بدأت النهضة الإيطالية بالاهتمام بالموروث الإغريقي والروماني القديم من خلال إعادة تجديد الشكل الكوميدي و التراجيدي العتيق ، كما أعادت لفن التمثيل و الممثل مكانته المرموقة في المجتمع، فأصبح عنصراً رئيسا في العرض المسرحي ، فجدد آدائه و أساليبه الإبداعية خاصة مع تطور العمارة المسرحية الإيطالية ، فأصبح التمثيل يقام في عمارات فنية و ديكورات مسرحية جديدة" في هذه الأثناء تظهر الكوميديا المرتجلة (ديللارتي) وهي أهم شكل تمثيلي اشتهرت به الحركة المسرحية في إيطاليا ، حيث يعتبر ممثل الكوميديا ديللارتي سيد مسرح الإيماءات الصامتة"[2].

عدت الكوميديا المرتجلة أهم شكل تمثيلي عُرفت به الحركة المسرحية في إيطاليا، هدفها التسلية والضحك فقد ضاع صيتها، وعَرفت شهرة لها نظير لها في أوروبا، كما شهدت عودة المرأة للتمثيل من خلال تقمصها لأدوار نسائية، فقد صارت تقنيات الكوميديا ديللارتي قاعدة أساسية للعرض في المسرح الحديث، وقد عدت المدن الإيطالية مهد الفنون الصاعدة وعباقرة الفن "رسامين، مؤلفين، معماريين".

كما شهد أداء الممثل في عصر النهضة تميزات عدة لعل أبرزها " هي اضطلاع الممثلين الرجال بالأدوار النسائية إذ كان الصبية منهم عادة ما يؤدون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها، إذ غالب ما صور الكتاب الشخصيات النسائية بملامح وصفات قوية... ويمثل الصبي ويشاهد عديد من المسرحيات يومياً، ويؤدي أدواراً ثانوية، ويلم بأسلوب تمثيل فرقته.. بحيث يصبح مؤهلا لأداء دور نسائي بشكل جيد "[3].

تجاوزت الكلاسيكية في إيطاليا كامل أوروبا في تجديد شكلها المسرحي ، خاصة على إسبانيا كان لها تأثيراً كبيراً نظرا لرصيدها الكبير من المسرحيات الدينية ، حيث تميزت بالفروسية فيقف الفرسان فوق خشبة المسرح ليؤدون أدوار متعددة يغلب عليها طابع البطولات

---

[1] بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد لطفي بن سبع _أنموذجا_، شهادة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة، وهلران1، 2013_2014م، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص 76.

، كانوا يستعرضون إيمانهم بشجاعتهم " كان الممثل الإسباني يمتلك تقنيات نفسية عالية فهو يؤدي شخصيات رفيعة ، وعلى ذلك كان يوفر طاقاته الداخلية من أجل توظيفها في شخصية الفارس المتعددة صفاته النبيلة "[1]، كما كان الممثل الإسباني دائم الترحال مع فرقه المتجولة فكانت حياته غير مستقرة.

كما شهدت فرنسا وإنجلترا نشاط الحركة المسرحية في عصر النهضة، ففي إنجلترا كانوا يقدمون عروض مسرحية للتسلية أساليبها أقرب للحياة اليومية و الواقعية الطبيعية " كانت لديها شهية عارمة للمسارح الموكبية ومسارح الأقنعة ذات الفخامة و الاستعراضية ، وكانت الكوميديا مقبولة لديها" [2]، في حين تبنت الأكاديمية الفرنسية مبادئ أرسطو، أتاح عصر النهضة للمشاهدين أملاً جديداً في الفن من جديد انطلاقا من إعادته إحياء الكلاسيكيات اليونانية الإغريقية و الرومانية " ونظرا لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفاً و إخراجاً ..أخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما ، مأساة كانت أم ملهاة مع وجود البعض ممن مثل في هذين النوعين من المسرحيات " [3].

2_3_5 التمثيل في العصر الحديث

مع حلول العصر الحديث أخذ فن التمثيل منحنى آخر بعد النكسة التي عرفها في العصور السابقة ، هذا نظير ارتباط تاريخ الحركة المسرحية بالتواصل الحضاري للأمم و التطورات التي طرأت على نظمها السياسية و الاجتماعية، فأخذ فن التمثيل بعدا آخر مع بروز المسارح و السينما و التلفزيون في الستينيات من القرن العشرين " أما التمثيل في القرن العشرين فقد شهد متغيرات و اكتشافات في مجال الفن المسرحي، مثل المسرح الرمزي و المسرح العبثي و المسرح الوجودي و المسرح الملحمي و المسرح الإيهامي"[4].

كما عرف فن التمثيل ظهور معاهد و أكاديميات تلقن فن التمثيل تباينت في طرق و أساليب التمثيل الخاصة بها " وكل مدرسة مسرحية لها طريقة تمثيل خاصة بها ... و لكن أهم طريقة للتمثيل ظهرت في هذا القرن طريقة المخرج الروسي ستانسلافسكي الذي

---

[1] بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد لطفي بن سبع _أنموذجا_، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ص79

[4] مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، ص17.

يعطي للممثل فرصة حقيقية لتفحص الشخصية و الاندماج بالدور اندماجا كاملاً... واعتبار الممثل هو الركن الأساسي في العرض المسرحي ، أما الذي وقف عكس هذا التمثيل المخرج الألماني بريخت الذي كان الأساس في مسرحه هو الفكرة و القيمة وليس الممثل، بل الممثل هو مجرد وسيلة لإيصال تلك الفكرة" [1].

لقد تعددت أشكال وطرق التمثيل في العصر الحديث على حسب تباين نظريات واتجاهات المخرجين " عموماً تميز التمثيل في هذا العصر بثلاث اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية ، ويقترب من الإيهام بالواقع ، و الثاني الاتجاه التقدمي الذي يجمع ما بين الاتجاه الأول و الثاني " [2].

فالتمثيل في هذا العصر أصبح عالماً قائماً بذاته، له قواعده الخاصة ونظرياته المرتبطة به، كما ابتعد عن التكلف والتصنع مقتربا من أسلوب الحياة العادية.

إتسم الأداء التمثيلي الحديث بالواقعية أكثر في العصر الحديث مبتعداً عن التكلف و التصنع الذي شهده الأداء الكلاسيكي ، حيث نجد المخرج **ستانسلافسكي** واضع المنهج الأول للممثل وعمله " فالمنهج الذي اتخذه **ستانسلافسكي** يمثل الإبداع الذي يخلق الامتزاج بين الحياة و الفن لذلك أسس أستوديو الممثل عن طريقته و منهجه منطلقا من فكرة الممثل ليس أقل من الجندي العادي ... و التمثيل في نظره يتجلى في تلك اللحظة التي يكون الممثل مركزا بوعي كامل على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله " [3] .

ونجد **مايرهولد** من المجددين في مسرح الفن قد عارض قواعد **ستاسنلافسكي** التي أعطت الأولية لمشاعر الممثل الداخلية وخياله "قد اعطي أولوية مطلقة لعمل الجسد واغفال نظرية التقمص في محاولة لتأسيس لعب جسدي جمالي، يعيد بهاء وجمال الإشارات الجسدية .... ثم توالت الانزياحات على يد **تايروف** و**سيبوموف** الذين أعادوا تركيب عروضهم المسرحية بممثلين يخلطون بين المهارات الجسدية في عمل الممثل " [4].

أصبح مجال الممثل مجالا شاسعا للتجريب والبحث في المعاهد الأكاديمية المختلفة المهتمة بفن التمثيل لتعدد نظرياته وفرضياته، وقد كشف عن التقاربات التجريبية للمخرجين

---

[1] مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد_ لطفي بن سبع _أنموذجا، ص 20.

[4] المرجع نفسه، ص 20_21.

ورواد المسرح الذين وضعوا قوانين وأسسه لتوجه الممثل في تقمص الأدوار وصقل مواهبه وقدراته الإبداعية والفنية أمثال: **ستاسنلافسكي، آر طو، بريخت، مايرهولد، بيتر لروك وجيزي، غروتوفسكي** ... وغيرهم الذين أخذوا على عاتقهم تجديد فن المسرح وجعل الممثل محترفا وموهوبا وواعيا في تقمص الشخصيات التي يؤديها أمام الجماهير.

الفصل الثاني: تجربة المرأة في المسرح الجزائري

الفصل الثاني:

1. تجربة المرأة في الكتابة للمسرح الجزائري.
   1.1 تجربة الكتابة المسرحية عند الرجل.
      1_1_1 تجربة محمد بن قطاف.
      1_1_2 تجربة عبد الرحمان كاكي.
   2.1 تجربة الكتابة المسرحية النسوية.
      1_2_1 تجربة زهور ونيسي.
      1_2_2 تجربة فاطمة قالير.
2. تجربة المرأة في الإخراج للمسرح الجزائري.
   1_2 تجربة الإخراج عند الرجل.
      1_1_2 تجربة لطفي بن سبع.
      2_1_2 تجربة عز الدين عبار.
   2_2 تجربة الإخراج المسرحي النسوي.
      1_2_2تجربة تونس آيت علي.
      2_2_2تجربة صونيا مكيو.
3. القضايا النسوية في المسرح الجزائري.

إن الدارس لبدايات المسرح الجزائري يستوقفه تضارب جهود النقاد والباحثين في تاريخ نشأته وتأسيسه " إن المتتبع لنشأة المسرح الجزائري سوف يجد نفسه لا محالة يرتد حقبة زمنية تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت إثاره قائمة إلى اليوم"[1]، فهناك العديد من النّقاد تراوحت آرائهم حول إرجاع محاولاته الأولى إلى عصور قديمة موغلة في أعماق التّاريخ تعاود إلى عهد الرومان الذين أقاموا مسارح في مدن جزائرية عديدة، وهذا ما تبناه **"عز الدّين جلاوجي"** في توجهه " حيث أكّد أنّ الرّومان ينقلون هذا الفنّ إلى أيّ مكان يصلون إليه حيث يعمدون بالدّرجة الأولى إلى إنشاء عدد كبير من المدن الدّاخليّة و السّاحليّة... وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضّروريّة...، ولعلّ أهمها جمعا المسارح النّصف دائريّة التي مازالت قائمة حتى الأن في كثير من المدن منها جميلة وتيمقاد وشرشال وسكيكدة"[2]، كما نجد الأسس التي أرساها الأمير عبد القادر المتّصلة بالأعمال الثّقافيّة ،" كان للملك البربري يوبا الثّاني الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح، فأقام بمدينة شرشال..."[3] ونصل من هذا القول انّ جذور المسرح الجزائري تعود إلى عهد الرّومانيين وما قام بتقديمه الملك يوبا الثّاني للفنون والآداب وما أقامه من مسارح في أغلب مدن الجزائر، في حين يرجع البعض الآخر من النّقاد الجذور الأولى لمسرحنا الجزائري نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين فبرز مسرح الظّل والقرقوز " حيث تقول الكاتبة **آرليث روث** في كتابها المسرح الجزائري النّاطق بالعامية **le théâtre algérien de langue dialectale** أنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظّل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر **بوكلير موشلو** أن هذا النّوع من التّمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسيّة... كلون أنّ هذا الحل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائري، وخشيّ الحكّام الفرنسيون ان يصبح أداة للثورة عليهم"[4].

تشكلت صورة المرأة الحقيقّة في المسرح العربي بصفة خاصة، والمسرح الجزائري على وجه الخصوص، وهذا راجع إلى حضورها في المجال التّعليمي، أين " ارتبط تمثيل النّساء وخروجهن من البيت أساسا بقضيّة التّعليم، ومنذ أن اصبح التّعليم حظّا للذّكر والأنثى معا،

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007م، ص09.
[2] المرجع نفسه، ص12.
[3] المرجع نفسه، ص13.
[4] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2011م، ص22.

وفتحت أمامها المعاهد والجامعات أبوابها تعلّمت القراءة والكتابة، بسب نجاحاتها استقبلتها المعاهد العاليّة للفنون الجميلة ثمّ الجامعات، وأصبح في استطاعتها أن تتعلّم التّمثيل بحسب الأصول وتمثّل بحريّة وتنجح"[1]، فكان مفتاح نجاحهما هو تعلمهن. حيث أنّ المرأة الجزائريّة واجهت العديد من الصّعوبات بخصوص اعتلائها خشبة المسرح، وذلك بسب نظرة المجتمع الجزائري لها، ومقارنتها بالرّجل، فالمجتمع يرى أنّ الرّجل رأس الأسرة وحاميها ، في حين أنّ المرأة عليها واجب الطّاعة والأخذ بأوامر الرّجل، وفتوى التّحريم لظهورها لبعض رجال الدّين، لكن استطاعت بعض النّساء التّمرد على هاته الحواجز، ودخلت العديد من المجالات حتى التي تخصّ الرّجال فقط كالتّمثيل، فكان دخولهنّ متأخرا في الفن المسرحين وهذا ما اعترف رائد المسرح الجزائري (**علالو**) بهذه المشكلة في مذكراته فقال" كان نقص العنصر النّسائي الذي نحتاج إليه للتّمثيل مشكلة مطروحة بحدة، إذ لم يكن هناك نساء يمثلن في المسرح، فكنّا نضطر إلى استعمال الرّجال في أدوار نسوية، وقد برز في مسرحيّة جحا صديقنا دحمون الذي قام بدور حيلة زوجة جحا، وقد تردّد كثيرا في التّضحيّة بشنباته الشّقر النّي كان يعتزّ بها كثيرا، ولكن حبه للفن تغلّب في الأخير على اعتزازه بشنباته"[2]، فمن خلال هذا القول الذي اعترف به (**علالو**) نجد انّ المرأة كانت غائبة تماما في الاعمال المسرحية، ممّا جعل القائمين على هذه الأعمال المسرحية إلى تكليف الرّجل لأداء دور النّساء.

رغم هذا استطاعت المرأة الجزائرية دخول عالم المسرح، فاقتصرت مشاركتها المحتشمة على التّمثيل والغنا فقط دون الكتابة والإخراج، فمن أول الممثلات الرّائدات في المسرح الجزائري: كانت زوجة(**رشيد القسنطيني**)، وهي (**ماري سوزان**) [3]، وهي يهودية الأصل، امّا من النّساء الجزائريات والتي كانت أول الحاضرات في المسرح الجزائري نذكر الفنانة(**عائشة عجوري**) و المعروفة باسم (**كلثوم**) بوصفها السّيدة الأولى في الريبراتور المسرحي الجزائري[4] فقد كان الفضل (**لمحي الدّين باشطارزي**) في دخولها إلى المسرح.

---

[1] عباسية مدوني، مجلة آفاق سنيمائية، جامعة أبو بكر بالقايد تلمسان، الجزائر، م:07، ع :2، سنة 2020م، ص 170، نسخة إلكترونية.

[2] د. أحسن ثليلاني، تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة المسرحية، مجلة النّاص، جامعة جيجل، الجزائر، ع: 11؛ جوان 2012، ص145 نسخة إلكترونية.

[3] ينظر: بولنوار مصطفي، صورة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري" مولاة اللّسان" أنموذجا. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، سنة 2011م؛ ص35.

[4] ينظر أحسن ثليلاني، تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة المسرحيّة، ص196.

فكانت أول مسرحيّة مثّلت فيها تحت عنوان زواج بالهاتف ثمّ مثلت في مسرحية سنة1952م، بعنوان عطيل. وأيضا مسرحيتها الشّهيرة أبناء القصبة.

لتظهر بعدها العديد من ممثلات المسرح الجزائري؛ تمرّدنا على المجتمع الذّكوري وأظهرنا صوتهنّ وشخصياتهنّ في المسرح وذاع صيتهنّ نذكر منهنّ: وهيبة باعلي اطلق عليها اسم سمراء الخشبة تحدّت عادات وتقاليد المجتمع الصّحراوي، وهي أوّل ممثلة من الجنوب الجزائري دخلت عالم المسرح؛ كذلك أيقونة المسرح الجزائري (مكيو سكينة) والمعروفة في الوسط المسرحي ب (**صونيا**) من أبرز المسرحيات التي مثّلت فيها مسرحية (العيطة)...، وغيرها من الأسماء؛ كفريدة صبونجي جميلة القبائليّة، شافية بوذراع...إلخ، نجد أيضا ممثلات أنجزت اعمالا لازال الوسط الفني يشهد على إبداعات المرأة في المسرح مثل: فضيلة الدزيريّة من فرقة باشطارزي التي انظمّت إليها عام 1949م، ومن مسرحياتها مع الفرقة (ما ينفع غير الصّح) و (دولة النّساء)"[1].

فالمرأة الجزائرية كان لها الفصل في تأدية أدوار إيجابية في المسرح الجزائري، حيث أنّها مثّلت أدوار عديدة ومختلفة: أما، زوجة، أختا، فبدورها ساهمت في تطوير الفن المسرحي والنّهوض به.

أما في مجال المسرح الإذاعي تلقي (سليمة لعبيدي) والتي يرجع غليها الفضل في تقديم عدّة أعمال مسرحية ذات بعد اجتماعي[2]، وبهذا كانت أول امرأة تبدأ التّمثيل من خلال المسرح، وشقّت طريقها الصّعب إلى هذا الفن بعد أن كانت مشاركتها جد محتشمة، مقتصرة على التّمثيل فقط لكن من " بداية موسم 1987م سجل المسرح الجزائري خطوة جديدة في تاريخه، ألا وهي أول عملية إخراج نسوي قامت بها " حميدة آيت الحاج لمسرحية أغنية الغابة المقتبسة ... عن الكاتبة السّوفياتيّة لسيا أوكرانيكا[3]، أي أنّ المرأة الجزائرية عملت أيضا إلى جانب التّمثيل كمؤلفة وككاتبة سيناريو، وحتّى مخرجة للمسرحيات الجزائريّة.

أما من جانب الكتابة المسرحية نجد أنّها تقتصر على أضواء قليلة عبر نصوص أكثر قلّة وأغلبها مقتبسة، ومن بين الكاتبات الجزائريات نذكر الكاتبة، زهور ونيسي في (دعاء

[1] عباسية مدوني، مجلة آفاق سنيمائية، الدّور النّسوي بين المسرح والسينما، قراءة في مسار فنانات جزائريات، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، م:07، ع :2، سنة 2020م، ص177، نسخة إلكترونية.

[2] المرجع نفسه، ص176.

[3] أحمد بيوض، المسرح الجزائري في نشأته وتطوره، دار هومة، حي لابرويار، بوزريعة- الجزائر، ص283.

الحمام) التي قام بتقديمها المسرح الجهوي تيزي وزوو سنة 2007م[1]ن فالمرأة الجزائرية الكاتبة بقيت بعيدة عن ميدان الكتابة المسرحية. ويمكننا أن نذكر أيضا الكاتبة فوزية لارادي في مسرحية تحت عنوان (السّطح والنّجوم والحروف...ساهرة)[2].

لم يقتصر حضور المرأة الجزائرية في المسرح على التّمثيل والكتابة والإخراج في المسارح الجزائرية، بل تخطت إلى وجودها داخل المسارح العربية، فقد عمد كتاب المسرح العربي بإدخال شخصية المرأة الجزائرية في مسرحهم كونها شخصية مناضلة، حيث أجمعت على الدّور الإيجابي الذي قامت به الثّائرة الجزائرية إبّان الثّورة. ولعل اختيار عبد الرّحمان شرقاوي شخصية المجاهدة جميلة بوحيرد لتكون قصتها محور موضوع مسرحية " مأساة جميلة"[3]، إذ أنّ المسرحية تغنت ببطولات المرأة الجزائرية وشجاعتها.

من خلال كل هذا يتّضح لنا أنّ المرأة الجزائرية استطاعت دخول عالم المسرح فقد أصبحت في حاضرنا كاتبة وممثلة ومخرجة مسرحية، بفضل تحررها وكسرها لقيود المجتمع، فهي أظهرت نفسها للعالم، ونافست الجنس الذّكوري، الذي كان ينظر للمرأة نظرة احتقار، بإصرارها هذا اقتحمت شتّى مجالات المسرح كما سجّلت بدورها حضورا واعيا إنساني في صنع التّاريخ والحضارة.

1. تجربة المرأة في الكتابة للمسرح الجزائري

المسرح أحد الفنون الأدبية الذي كان له انتشار واسع باعتباره فنّا اجتماعيّا، يقوم على مخاطبة العقل والوجدان، هذا ما جعل الكتاب الجزائريين يبدعون في نصوصهم المسرحية، لتحقيق وعي اجتماعي، من خلال كتاباتهم التي تجعل من المتلقي لها يستوعب أكبر قدر من التّطهير.

حيث أنّ الكتاب الجزائريين اهتموا باللّغة في تأليفهم، فكانت حصّة الأسد للغة العربيّة الفصحى، وخاصة في السّنوات الأخيرة، حيث يقول علالو" هناك هدف كنّا نسعى

[1] ينظر: صورة المرأة في المسرح الجزائري" مولات اللثام" أنموذجا بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2011م، ص37.

[2] ينظر: أحسن ثليلاني، تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة المسرحية، مجلة النّاص، جامعة جيجل، الجزائر، ع: 11؛ جوان 2012، ص137.

[3] د. عزوز قربوع: المرأة الجزائرية والثّورة التّحريرية في النّص المسرحي العربي، مجلة الأدب واللّغة، جامعة 20 أوت 1955م سكيكدة: ع: 9: 2018م، ص 61 (نسخة إلكترونية).

إليه، وهو تأسيس وتأصيل مسرح جزائري عربي ناطق باللّغة العربيّة"[1] فقد حاول الكتاب الجزائريين استعمال اللّغة الفصحى لكنّها لم تلاقي إقبالا من طرق المتفرجين، فاستعانوا باللّغة العربيّة الممزوجة بالعاميّة، وهو ما أكده علالو بقوله" لقد فهمنا بأنّ - لتطوير المسرح في الجزائر- لابد أن نخاطب الجمهور بلغته"[2] كما اعتمدت الكتابة المسرحيّة في الجزائر عدّة مرجعيات ومصادر ثقافيّة وتاريخيّة، حيث تجسّد هذه الإبداعات في الاقتباس والتّرجمة حيث يقول مصطفى كاتب:" إنّ المسرح بدأ يعتمد على النّصوص المترجمة ولكنّها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة، وإنّما هي نوع من الاقتباس"[3] .

أي أنّ الكتاب الجزائريين في ترجمتهم للأعمال المسرحيّة لم يأخذوا كلّ شيء بل اقتبسوا ما يلائم مسرحياتهم، والموضوع الذي عالجوه خاصّة وأنّهم اقتبسوا من التّراث والأساطير الشّعبيّة.

1_1 تجربة الكتابة المسرحيّة عند الرّجل

مثّل المسرح الجزائري العديد من الكتاب المسرحيون، نذكر منهم: عبد القادر علوله، محي الدّين باشطارزي، كاكي ولد عبد الرّحمان الذي كتب مجموعة من المسرحيّات القيّمة، بالإضافة إلى مصطفى كاتب، باش جراح... وغيرهم، ساهم كل من جهة في إثراء الحياة المسرحيّة وطوّر المسرح الجزائري[4]، كما نوّعوا في المواضيع والقضايا المطروحة.

1_1_1 تجربة محمد بن قطاف

كانت تجربة محمد بن قطاف متفردة بأسلوبه الخاص في الكتابة، فقد كان " ذا خبرة واسعة بالحياة الإنسانيّة يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيّـه على النّمط الذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حيّة نابضة "[5]، هذا لأنّه كان ابن حي شعبي في العاصمة، عاش في قلب الحدث الاجتماعي مؤثرا ومتأثرا بالحياة التي كان يعيشها مجتمعة، وكانت مسرحية فاطمة التي كتب عنها

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص49.
[2] المرجع نفسه، ص
[3] مبارك قوقاو: النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتّمثيل، مسرحيّة الأجواد لعبد القادرعلولة، أطروحة الطّور الثّالث لنيل شهادة الدكتورة، جامعة قاصدي مرتاح ورقلة،2021م، ص96.
[4] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار هومة، بوزريعة الجزائر، ص129.
[5] بلحوالة سهيلة: الكتابة في المسرح الجزائري، تجربه أ محمد بن قطّاف أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتورة، قسم الفنون جامعة وهران، ص91.

ليست مجرّد امرأة بل حالة اجتماعيّة جزائريّة، وأيضا تجربة مسرحيّة " العيطة" التي " تعد علامات بارزة في " ريبرتوار" المسرح الجزائري وقفزة نوعيّة، سواء من حيث مواكبتها للواقع الاجتماعي، أو من حيث شكلها الدّرامي"[1]، فقد تناول الكاتب بن قطاف في مسرحيّة العيطة مشكلة اجتماعيّة ألا وهي السّحر...

ابتدع قطاف صورا جديدة وقام بتأليفها من أشتات التّاريخ، بما يحمله من وقائع تاريخيّة سعى جاهدا لتصويرها في مسرحياته " فالكاتب يسعى دوما إلى التّعامل مع أحداث التّاريخ وشخصياته بتفاصيلها بحيث يجعل لهذا الحدث التّاريخي أثرا في المتلقي، ويجعل فهمه للحدث التّاريخي متداخلا مع فهمه لناحيّة من نواحي النّفس البشريّة"[2]، هذا ما نجده عند بن قطاف في كتابته لمسرحية عقد الجوهر، والتي نجد نصّها المسرحي يعالج وقائع الثّورة والاستعمار، قام من خلالها بتجسيد مراحل تاريخيّة وطنيّة للتّحرير، حيث أنّ مسرحيّة عقد الجوهر تتناول جانبين أساسين، أحدهما هو الخط السّياسي الذي يمثّل صراع قائم بعين الاستعمار والشّعب الذي أدّى إلى تحرر البلاد، أمّا الخط الثّاني وهو اجتماعي يتمثّل في الصّراع بين الفقر وما تفرضه الحياة التي يتمنّى الفرد عيشها، فقصّة المسرحيّة انطلقت من تاريخ 1830م وهو تاريخ الغزو الفرنسي لبلادنا الجزائر، مرورا بالمراحل الأخرى التر مرّت بها الثّورة إلى غاية اندلاع الثّورة وتحقيق الاستقلال " هذا الحلم الذي لم يتحدث عنه محمد بن قطاف مباشرة وإنّما وظّف الرّمز الشّعري لتحديد مراحل تاريخيّة معيّنة واعتمد الذّاكرة الشّعبيّة ممثلة في عجوز هي محور المسرحيّة والشّاهدة على بطولات الشّعب المجيد "[3].

انتهى الخط السّياسي في مسرحيّة عقد الجوهر في حين بقيّ الخطّ الاجتماعي حتّى نهاية المسرحيّة لما يحمله الجانب الاجتماعي من أهميّة في ارتباطه بالجمال التّاريخي، وهما في الحقيقة الأمر متداخلان في المسرحيّة ومرتبطان ارتباطا وثيقا كما هو واضح في المسرحيّة.

" الدّاي: أنت ما قلت حتّى شيء... أنت كنت تراوغ...

[1] د. محمد بوكرواس: تجربة المسرحيّة عند بن قطّاف، مجلّة مخبر الفنون والدّراسات الثّقافيّة، جامعة أبو بكر بالقايد تلمسان، م: 09، ع 01، 2023، ص90.

[2] د. سهيلة بالحوالة: الفكر التّاريخي وجدليّة الذّات والآخر قراء في مسرحيّة " عقد الجوهر"، لمحمد بن قطاف، مجلّة جسور المعرفة التّعليميّة والدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، العدد 09، ص 124.

[3] المرجع نفسه، ص125.

دوفال: يظهر أنّه وقت المراوغات... ياسيدي... وزيد راهي اندفعت مليون وميتين ألف... وأنا شخصيّا قادر أن...

الدّاي: من كم مليون ذهب تدفعوا هذا المبلغ لليهودي يكري وتقولو خلاص؟ ما كانش ديون؟ ...

دوفال: شركة باكري وبوشنّاق هي اللي وفرت كل المواد الغذائيّة وغيرها.

الدّاي: وهذه المواد الغذائيّة وغيرها اللي انتفعت بيها فرنسا، امتاع موالين هذي لبلاد... وهذه البلاد هي اللي وفرتها لشركة باكري وبوشناق... وهي واسطة وفقط... والدّولة متاعك معترفة بهذا وحاطه خط يدها على عقود واضحة.

دوفال: لكن أرباب المال اللي تعاملو مع هذه الشّركة رفضوا الدّفع..."[1].

من خلال هذا يكون دور الجانب السّياسي في المسرحيّة هو الوعي الواضح المباشر الذي سعى إلى التأثير في شعب عاش ويلات الاستعمار، وسعى جاهدا من أجل تحرير بلاده، واكتساب حياة تسودها العدالة الاجتماعيّة... هذا كلّه من خلال صفوف معركة طويلة قادها الأمل... لتحقيق بلد ذا عزّة وكرامة ودفاعا عن النّفس.

هذا ما نجده في بعض المشاهد المسرحيّة " المنادي: (داخلا مسرعا) ... تجنّدوا تجنّدوا يا أهل البلد...

الوطن في خطر...

والعدوّ زاحف مستمر...

وليبلغ موتاكم أحياكم..."[2].

جسّد لنا هذا المشهد واقعة تاريخيّة ذات مدلول ضمني يحمل رمزا للنّضال الذي حاول من خلاله الشّعب الدّفاع عن الذّات، والحقّ الشّرعي في الحياة ألا وهي الحريّة.

[1] بلحوالة سهيلة: الكتابة في المسرح الجزائري، تجريه أ محمد بن قطّاف أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتورة، قسم الفنون جامعة وهران، ص93

[2] د محمد الأمين بركات: حضور الثّورة في المسرح الجزائري- قراءة عقد الجوهر- لمحمد ين قطّاف، مجلّة مقامات، م:05، ع: 1، 2021م، ص583.

أمّا عن اللّغة التي اعتمدها ابن قطّاف في جلّ كتاباته، فقد كانت مزيج بين اللّغة الفصحى واللّغة العاميّة بحيث تكون بعدم النّزول باللّغة الفصحى إلى الأدنى لتلاصق العاميّة، ولا الارتفاع بالعاميّة إلى مستوى الفصحى[1]، أطلق عليها اللّغة الثّالثة: هذه اللّغة الممزوجة تكون مفهومة من طرف جميع طبقات المجتمع، كما أنّها تلعب دورا أساسيّا في تجسيد الأفكار التي يريد المؤلف إيصالها إلى المتلقي.

إنّ اللّغة التي استعملوها في تأليف المسرحيّات الجزائريّة" ليست باللّغة السّوقيّة الرّديئة فهي لغة عربيّة ملحونة ومنتقات "[2]، وذلك راجع للمؤلف الذي حاول من خلالها مراعات ثقافة و مستوى غالبيّة الشّعب، لأنّهم يعرفون جيّدا مستوى ثقافة هذا الشّعب.

هذا ما نجده موضّحا لنا في نصوص بن قطّاف، مثال ذلك لوحة العجوز التي تغنّي لطفل صغير في المهد في مسرحيّة عقد الجوهر" أمي عزيزة علي... تكبر وتعيش لي...وانحنيلك ليدي... يا دري يا ربي أولادي دايرين بي... نحكيلهم شوي... كيف جيت... وكيف مشيت... ويا درى يا ربي غدوة تلحق أختك وأخوك... تقرا على جدودك وبوك"[3].

الملاحظ لهذا الجزء من النّص المسرحي يرى أنّ الكلمات ممزوجة بين الفصحى والعاميّة، يفهمها عامة الشّعب حتّى الصّغار منهم.

كما أنّ لغة هذه المسرحيّة جاءت مشحونة بالإيحاءات والرّموز فمثلا الكاتب محمد بن قطّاف في قوله:" انحنيلك ليدي" يرمز بها إلى التّفاؤل والفرح، لأنّ من عادات الجزائريين وضع الحناء في الأفراح والمناسبات السّعيدة، أي أنّها مرتبطة بالتّراث، أمّا في قوله: " تقرا على جدودك وبوك" فقصد هنا الهويّة والتّاريخ الجزائري وقت الاستعمار، وما فعله مع الثّوار الذين رمز إليها الكاتب "بجدودك وبوك".

نجد أيضا بن قطّاف أبدع في لغة مسرحية قف، التي استعمل فيها لغة بسيطة، مملوءة بالرّموز، مثال ذلك ما ورد في نص المسرحيّة " الشّاب: البلاد اللي تنشق فيها الكلمة... البلاد اللي تنشق فيها الدّمعة... لابد يكون الصّداع.

المنادي: قول أستغفر الله (ويهوي عليه بالضّرب).

---

[1] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار هومة، ص45.
[2] المرجع نفسه، ص45.
[3] د. محمد بوكرواس: تجربة الكتابة المسرحيّة عند بن قطّاف، مجلّة مخبر الفنون والدّراسات الثّقافيّة، ص92.

الشّاب: ساقطا على ركبته مرحبا بالصداع اللي يزيد لي فهامة على فهامة.

المنادي: (وهو يضربه) حسبنا راح وكمل كلشي... قول أستغفر الله.

الشّاب: زيدولي الصّداع.

المنادي: حسبناه خرج من المحكمة وشي ما صار... قول أستغفر الله.

الشّاب: أنموت بالصّداع.

المنادي: النّار في يدينا وتنحرق أنت وياه... اتّقوا منكم لبلاد... كل دار فيها هذا المرض تريب، كل راس فيه هذا المرض ينقطع، حتّى كروش الأمهات تنفقر ويخرج الصّداع، ونحرقوا الصّداع.

الشّاب: لكن متقدروش تحرقوا الرّيح... الرّيح يرقدو رمادو.

المنادي: ندفنو رمادو.

الشّاب: تنوض السّبولة حباتها مريضة بالصّداع"[1].

في هذا المقطع الصّغير من نص مسرحيّة قف، يتّضح لنا حوار يتصاعد فيه التّوتّر والصّراع الواقع بين شاب ثائر ورجل مستبد، لكن عاقبة الاستبداد الذي تعرّض له الشّاب هو الذّهاب إلى آخر نقطة من الإصرار، وهذا ما رمز إليه الكاتب في نصّه بكلمة الصّداع، والتي كررها أكثر من مرّة، حيث انّ كلمة الصداع في هذا النّص رمز للمقاومة والإصرار على الثّبات في الرّأي، كما يجعل هذا النّص رسالة لشّباب الحاضر حتّى يستلهم رؤاه وتصوراته النّضاليّة.

كتب أيضا بن قطاف مسرحيّة باللّغة الفرنسيّة، ولكن فرنسيته كانت بسيطة، ومشحونة بالواقع الاجتماعي في الجزائر.

فاستخدام بن قطاف للرّموز في نصوصه، بغية منه للوصول إلى المزيد من الحريّة في طرح موضوعات هامة ومعالجتها، وأيضا من الجوانب الفنيّة لخلق رؤية إبداعيّة ترتبط بالابتعاد عن اللّغة المباشرة، واستبدالها برموز وايحاءات تضيف للمسرحية ثراء فنيّا.

[1] محمد بوكراس، تجربة الكتابة المسرحية عند بن قطاف، ص92.

عند حديثنا عن تجربة الكتابة المسرحيّة عند بن قطاف وجب علينا التّوقف على العناوين التي يختارها لمسرحياته.

ذلك أنّ النّص يعتبر مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المبنى والمعنى وهذه العلامات تؤدي إلى دلالة متكاملة قائمة بحدّ ذاتها، وتمنح تميّزا للنّص، ولعلّ من بين العلامات النّصيّة العنوان إذا يعدّ جزءا لا يتجزّأ من إنتاج النّصوص، وعنصر من العناصر التي تساهم في عمليّة التّلقي" إنّ العنوان بالنّسبة للقارئ نحدّد أوّلي وغالبا ما تحمل المسرحيّة اسم بطل او شخصيّة رئيسية (...) ولا شيء زائد يقال، كما لو أنّ ذلك يعدّ كافيّا، فإيجاز العنوان يتطابق مع شهرة أو عظمة البطل..."[1]، فيكون العنوان هو المحور الأساسي الذي يتولد ويعيد إنتاج نفسه، لأنّه لا يحكي النّص ولا يلخص، بل يعنون له. كما أنّه نصّ مختزل ومكثّف ومختصر.

وهذا ما نراه عند بن قطاف فقد اعتنى بعناوين مسرحياته، سواء تلك التي ألّفها بنفسه او التي قام باقتباسها أو ترجمتها حيث غيّر كليّا عناوين المسارح الأصليّة وقدّمها بعناوين جديدة نابعة من المعنى.

مثلا في عنوان مسرحيّة الجيلالي زين الهدّات التي قام باقتباسها عن الكاتب الرازيلي كارلوس كيرو ستيليس، غيّر عنوانها تماما وأعطاها عنوانا من اللّغة الشّعبية الجزائريّة.

أمّا بالنسبة للمسرحيات التي ألفها فقد راعى فيها بصورة دقيقة اختيار العنوان، سواء من الجانب الذي يربط العنوان بالمتلقي او من الجانب الذي يربط بين العنوان والمضمون[2].

مثال ذلك عنوان مسرحيّة عقد الجوهر والذي جاء مشحون بالرّمزيّة، في بادئ الأمر يحيل المتلقي على شيء ذو قيمة نفيس وغالي، كما يحيل على التّرابط والتّضامن، مثل الحبّات الموجودة في العقد والتي يربطها خيط واحد يمنعها من الشّتا والضّياع إذن العنوان الذي اعتمده بن قطاف في مسرحيته هو عنوان قصير وواضح، كما أنّه مثير للتّساؤلات. فقد راعى فيه التّرابط بين عنوان النّص والمتلقي (شرح، إغراء، إيماء).

[1] حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، د.ت، ص44.
[2] د. محمد بوكرواس: تجربة الكتابة المسرحيّة عند بن قطاف، ص95.

نفس الشّيء نجده في عنوان مسرحية قف والتي حاول في بادئ الأمر ربط عنوانها بمضمون النّص، أي بالكلمة التي كانت مكرّرة كثيرا في النّص الصّداع لكنّه في الأخير غيّرها بكلمة قف، وذلك لأنّها ذات حمولة دلاليّة ورمزيّة متينة، متأتيّة من صيغة فعليّة لكلمة قف كما أنّها تحمل في طياتها الكثير من معاني الثّورة والحركة والإصرار عكس اللّفظة الاسمية" الصّداع"، والتي تفسّر دلالتها بالشّعور بالألم كحالة انفعاليّة عقيمة لا تتوافق مع الموقف الثّوري المراد إيصاله للمتلقي.

بن قطاف لم يعتمد في عنونته لمسرحياته على أسماء الشّخصيات إلا في مسرحيّة" فاطمة"، "**حسنة وحسان**"، "**كيشوت**"، "**الجيلالي**"، أما باقي مسرحياته تحمل عناوين موضوع المسرحية، **كالعيطة**، "**موقف ثابت**"،" **عقد الجوهر**"، "**يا ستار وارفع السّتار**"[1]. هذا ما يوضّح لنا أنّ محمد بن قطاف كان مهتما بالموضوع، والشخصيات ماهي إلا حاملة لموضوع المسرحيّة.

2_1_1 تجربة عبد الرّحمان كاكي

عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي من ألمع أقطاب المسرح الجزائري في فترة الخمسينات بمجموعة من المسرحيّات القيّمة ذات طابع خاص،" قد ارتبط عنده المسرح بالثّورة والتّراث الشّعبي"[2]، حيث اعتبر كاكي من أبرز وأهم الكتّاب المسرحيين في الجزائر، وما ساعده على دخول عالم المسرح وترك بصمته الخاصة فيه هو ثقافته الواسعة والبيئة التي عاش فيها، فقد كانت عائلته المؤثّر الأول عليه لأنها تتعاطى أغاني المدح والحكايات الشّعبيّة، والحي الذي عاش فيه كمؤثر ثان عليه، والذي كان حي شعبي بامتياز، وساحته المركزيّة سوقية التي اشتهرت بمختلف الفنون و الثّقافات التّراثيّة.

كانت لدى كاكي لمسة خاصّة في كتابة النّص المسرحي، يقول" أنا لا أكتب مسرحيات للقراءة، إنّني أصور بكلماتي مسرحيّات لتعرض على خشبة المسرح"[3]، أي أنّ كاكي كتب مسرحياته وفق نظرة إخراجيّة مسبقة، هذا ما جعله يتميّز على غيره في فن كتابة النّصوص المسرحيّة، وتنوعت المواضيع والقضايا التي عالجها في مسرحياته.

---

[1] محمد بوكراس، تجربة الكتابة المسرحية عند بن قطاف، ص96.

[2] سعيد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص268.

[3] وليد شموري: سيمياء النّص الدّرامي الجزائري مسرحيّة كل واحد وحكمه لكاكي، مذكرة مكملة لشهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد مسرحي في الجزائر، 2014م، ص13.

توجه كاكي في كتابة نصوصه إلى استخدام التّراث من خلال الحكاية الشّعبيّة، والتي حاول من خلالها أن يلامس الواقع الاجتماعي فكانت له أسبقيّة الانتباه إلى أهميّة التّراث الشّعبي المحلي الجزائري منذ ان كان يتعلّم المسرح على يد أستاذه هنري كوردو الفرنسي في فرقة الهواة الذي نصحه يوما قائلا له " اذهبوا إلى شعبكم وخذوا منه الفن الصّحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التّقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم"[1]، أي كان يوجهه إلى التّراث والاهتمام به، والبحث فيه من خلال توظيف قصص والخرافات والأساطير...

شهدت أعمال كاكي إبداعا متميّزا، هذا ما برز في العديد من نصوصه المسرحيّة مثل مسرحيّة القراب والصّالحين اعتمد فيها على لغة المأثورات الشّعبيّة البسيطة، التي تتفرد بسحر خاص، ينبع من أنماط التّنميق اللّغوي وما تزخر به، كما انّه قام باستلهام التّراث الشّعبي من خلال اقتباس تجارب السّلف وإلى جانب ذلك وظّف الأحكام والامثال، أمّا من ناحيّة المضمون فلا يتردد الكاتب عن عرض القضايا الاجتماعيّة الحساسة، كالسّحر والشّعوذة والإيمان بالأولياء الصالحين، وغيرها من القضايا التي ترتبط بعقليّة وتفكير الشّعب الجزائري، التي برزت في العديد من مسرحياته، حقّق من خلالها " التّضامن الذي استمدّه من تراث الأجداد في قالب مسرحي تواكب المسرح المعاصر، يتّخذ من هذا الأسلوب سبيلا لتحرير خطابه الواعي..."[2]، فعبد الرّحمان كاكي يهدف لإصلاح أوضاع المجتمع من خلال محاربة معتقدات الشّعب البائدة.

لقد اعتمد عبد الرّحمان كاكي على توظيف التّراث بامتياز، حيث أنّه في كل مرّة يوظّف المداح أو القوال في مسرحياته، مثال ذلك ما نجده في مسرحيّته القراب والصّالحين والتي ابتدأ فيها المداح (الراوي) المشهد الأول حيث يروي قصّة الأوليّاء الصّالحين الثّلاث ويقدّمهم إلى المتلقي (الجمهور) "المداح: نهار من النّهارات ونهارات ربي كثيرة في جنّة الرّضوان وجنّة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من الصّالحين الواصلين قدام واحد المريرة.

ثلاثة من أهل التّسريف وسيرتهم سيرة لي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيهم ديرة واللي زارهم في ثلاثة ما تركبو غيرة الماء يفوت قدامهم لا بوهالي لا دربالي لا شريف هوما ذكار الجنان منين يكون ملان خريف.

---

[1] نعيمة العقريب، تمثل الموروث الشّعبي في المسرح الجزائري، جامعة مولود معمرين تيزي وزوو، الجزائر، م 17، ع1، 1 جانفي 2022م، ص350.

[2] ينظر: عبد الحميد بورايو، الادب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، 2007م، ص180.

سيدي عبد القادر الشّرقي.

سيدي بومدين الغربي.

وسيدي عبد الرّحمان.

خرجوا من جنّة الرّضوان ورايحين يزوروا لعباد لي راه معايشين في هاذ الدّنيا "[1].

الملاحظ هنا أنّ عبد الرّحمان كاكي استعان في مسرحيّته بالقوال ليوضّح للمشاهد القصّة التي ستدور حولها هذه المسرحيّة القراب والصّالحين، حيث وظف فيها عدة أعمال شعبيّة تزخر بالحكايات التي تدور احداثها حول قرية بني (دحان)، والتي حلّ بها عام قحط وجفاف.

سعى كاكي من خلال توظيفه للحكاية داخل المسرحيّة، لتطوير الفكرة وتقويّة المعاني، شخصيّة المداح في هذه المسرحيّة، تمثل التّراث الشّعبي منذ القدم حيث كان يلتف النّاس حوله فيروي لهم الحكايات، وهنا استخدامه لغرضين الأول سرد حكاية الأحداث والثّاني لغرض منح بعض النّصائح والمعاني القيّمة في المسرحيّة إذ برز هذا في القول السّابق عندما حدّثنا عن أعمال الأولياء الصّالحين.

استخدام كاكي في جل مسرحياته لغة يفهمها عامة النّاس، وهي اللّهجة الجزائريّة العاميّة، والتي تستعمل في المقاهي والأسواق الشّعبيّة، لأنّها لغة سهلة لاستقطاب الجمهور ومن خلالها ساهم في الإبداع، حيث أنّ " الجمهور المسرحي الجزائري لم يتمكن من استيعاب المسرح المكتوب بالفصحى"[2]، لذا اعتمد كاكي على العاميّة في تأليفه، مثال ذلك ما نجده في مسرحيّة " كل واحد وحكمه" في قول "البخار: هذه واحد الماء السنة ولا أكثر، الحاجة صارت هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنا، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة، الزّعفران التّالي لي يجيبوا بالسّفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير؟

- الجماعة: احج ولا يتزوج قالوا لولين.

[1] ولد عبد الرّحمان كاكي، مسرحيّة القرّاب والصّالحين، قناة يوتيوب، théâtre régional sirat boumdianne Saida، 2020م، (23:56 بتاريخ 22-04-2024).

[2] وليد شموري، سيمياء النّص الدرامي الجزائري، ص15.

- البخار: على هذا الشيء تبنات لحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة الخطرة الأول كانت له وزورة، والخطرات التّاليين قلبها تجارة، خسر إيمانه والماية، وهنا تبدأ لحكاية"[1].

الملاحظ لهذا الجزء من النّص المسرحي يجد أنّ كاكي لغته مفهومة ومشحونة بالكثير من الرّموز.

كما أنّه عالج موضوع اجتماعي الا وهو بطش أصحاب النّفوذ على المساكين، وكذلك مشكلة الزّواج قسرا عن طريق التّهديدات التي يتعرّض لها الفقراء من أصحاب المال، هذا ما جاء في القول السّابق عندما سأل البخار والذي يعدّ راويا في المسرحيّة، الجماعة بقوله: لي ماله كثير واش يدير؟، لتجيبه الجماعة يتزوّج.

يبدو أنّ كاكي استعان بالرّاوي في مسرحياته، وأعطاه أدوارا مهمة لسرد الأحداث وهو ما نراه في كتاباته (مسرحيته السّابقة كل واحد وحكمه والتي هي أيضا استلهمها من التّراث الشّعبي القديم، حيث أنّها قصّة حقيقيّة من الواقع الجزائري حدثت في ولاية مستغانم، تداولها القوالون جيلا عن جيل إلى أن قرر كاكي، إعادة اقتباسها وتأليفها، ليعالج موضوعها الذي كان يعاني منه الشّعب الجزائري سابقا، وبأسلوب يمتزج فيه الفكاهة والواقع، لينتج لنا نصوصا رائعة ومميّزة ك (القراب والصّالحين)، (كل واحد وحكمه)، مسرحية الكراكوز... وغيرهم.

استلهم عبد الرّحمان كاكي في نصوصه من الأساطير حيث وظّف شخصيات أسطورية من التّراث الشّعبي منها شخصيّة القرّاب في مسرحيّة القرّاب والصالحين، تحت اسم سليمان القرّاب، هذا ما نجده في نص المسرحيّة حيث بدأ المداح يقص حكاية بني دحّان" المدّاح: درويش بني زرنان بدى يدعي وغايضو الحال مايطورش... غير سليمان القرّاب ما سمحش راح يجيب الماء من عين سيدي ربي"[2].

وفي جانب آخر عندما بدأ سليمان بتعريف نفسه في المسرحيّة بقوله" انا سليمان القرّاب في قرية بني دحان"[3].

---

[1] صالح بو الشعور امين، توظيف التّراث والحكاية الشّعبية في المسرح الجزائري عبد الرّحمان ولد كاكي أنموذجا، مجلّة التّراث والتّصميم، م1، ع1، 2021م، ص39.

[2] ولد عبد الرّحمان كاكي، مسرحيّة القرّاب والصّالحين، قناة يوتيوب، théâtre régional sirat boumdianne Saida، 2020م، (23:56 بتاريخ 22-04-2024).

[3] المرجع نفسه، (23:59بتاريخ 22_04_2024).

شخصية القراب هي شخصيّة أسطوريّة توارثيّة، تعني صاحب قرية الماء، سميت بالقراب نسبة إلى القرية المصنوعة من جلد الماعز.

كذلك وظّف كاكي في هذه المسرحيّة شخصيّة أسطورية شعبيّة مشهورة بكثرة عند الشّعب الجزائري ألا وهي الأولياء الصّالحين، والذين كان يؤمن بهم النّاس قديما ويظنون أنّهم أينما حلّوا يكون الخير.

2_1 تجربة الكتابة المسرحية النّسويّة

استطاعت المرأة العربيّة بصفة عامة والجزائريّة بصفة خاصة دخول عالم المسرح والتّموضع في قلبه، وأصبحت عنصرا فعالا في جلّ المجالات الإنتاجيّة المسرحيّة، حيث تأخرت المرأة الجزائريّة من حمل قلم التّعبير عما يدور في مجتمعها، وذلك بسبب عدم تعلمها وتسخير وقتها للأعمال المنزليّة، هذا ما سرّحت به النّاقدة الجزائريّة فاطمة نصير " إنّ المرأة الجزائريّة تأخرت في الالتحاق بركب الكاتبات عربيّا وعالميّا، وذلك بسب الأوضاع السّياسيّة والاستعماريّة التي شهدتها الجزائر مدّة 132 عاما من الاستعمار"[1].

كما هيمن بعض المحافظين المتشددين على المرأة ووقفوا منذ وجودها في نص أدبي، إلى أنّ المرأة حاولت كسر هذه القيود المتشددة بمساعدة من بعض شباب رواد النّهضة في الجزائر لإخراج المرأة من الوضع الثّقافي الذي حرمها من الإبداع.

رغم كسر القيود ودخولها إلى شتّى المجالات المسرحيّة غلا انّ مشاركتها في مجال الكتابة المسرحيّة نجدها جد محتشمة، لأنّ " الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري ظلّ بعيدا عن السّاحة"[2].

حيث بقيّت المبدعة الجزائريّة بعيدة عن ميدان الكتابة، فاقتصر إبداعها على الاقتباس.

فقد ظلّت مشاركة المرأة الجزائرية في العمل المسرحي والإبداع جدّ محدود، حيث اقتصرت في مجال الكتابة على أصوات قليلة جدّا عبر نصوصهم الأكثر قلّة، نذكر منهنّ الكاتبة **زهور ونيسي، فوزية لارادي، فاطمة قالير**...اللاتي أبدعن في كتابة

[1] فاطمة نصير، الكاتبات الجزائريات رسّخنا وجودهنّ في عالم الكتابة، مجلّة العرب القطريّة ال عدد10601 يوليو 2017م.

[2] عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، دراسة صدرت عن وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، 2007م، ص9.

المسرح باللّغة العربيّة امّا في جانب الكتابة باللّغة الفرنسيّة نجد كل من المبدعة آسيا جبار في نصّها (**الفجر الأحمر سنة 1967م**) وصوفي عميروش من خلال (**جيل الأموات**)[1].

1_2_1 تجربة زهور ونيسي

الكاتبة زهور ونيسي معلم من معالم الفن الأدبي الإبداعي الجزائري، حيث كان صوت المرأة الجزائريّة المناضلة يعلو مع صوت أخيها وأبيها...، المناضلة غاب صوتها الأدبي عن السّاحة في ظل هذا الغياب برزت الادبيّة زهور ونيسي حيث أنّها اعتبرت " من أوائل الأصوات النّسائية البارزة اللائي استطعنا ان ينطقن في السّاحة الأدبيّة، ويفرضن وجودهنّ، ويعربن عن أرائهنّ وأفكارهن بكل شجاعة من خلال نضالها الثّوري وأعمالها الأدبيّة"[2]، فقد ألفت العديد من الاعمال الأدبية في العديد من الجوانب فأبدعت فيها، بفضل إبداعاتها خرجت على الحياة الثّقافية بكل شجاعة " لتساهم من خلال إبداعاتها وشجاعتها على بناء حركة أدبيّة خاصة بنساء الجزائر.

تميّزت الكاتبة زهور ونيسي في كتابة المسرحيّة وأبدعت فيها خاصّة وأنّها عالجت قضايا اجتماعيّة، وهذا ما صرّحت به ونيسي في قولها "أنّ للكتابة مهمة نبيلة لها مبادئها القويّة أهمها الالتزام نحو قضايا الشّعب"[3]، أي أنّ ونيسي ترى أنّ الكتابة مرتبطة بأهداف ومبادئ لا تتحقق إلا بالالتزام بقضايا الشّعب التي تستحق النّضال من أجلها، فهي غالبا ما تربط كتاباتها بين الثّورة ونضال المرأة.

نجد الكاتبة قد أبدعت في مجال المسرح من خلال مسرحيّة دعاء الحمام تناولت ونيسي من خلال هذه المسرحيّة قضايا وطنيّة وثوريّة، وقامت بمعالجتها، هذا أنّها مزجت في شخصيّات مسرحيتها من مختلف انحاء الوطن.

اعتبرت ونيسي أوّل امرأة جزائريّة تدخل عالم الكتابة المسرحيّة الجزائريّة بقوّة رغم أنّ المسرح كان حكرا على الرّجال فقط، تقول ونيسي عن كيف كتبت مسرحيتها لأوّل مرّة " وجدت نفسي أخيرا أكتب مسرحيّة... وحتّى لا أخطئ في الجانب الفني

---

[1] ينظر: بولنوار مصطفي: الكتابة المسرحيّة النّسائيّة العربيّة قراءة في مسرحيّة الأميرات (فاطمة قالير، م5، ع3، 2020م، ص67.

[2] د. بشي (عجناك) يمينة: التّجربة الإبداعية النّسائيّة في الجزائر إشكالية وقضايا في تجربة زهور ونيسي الإبداعيّة مجلّة إشكالات المركز الجامعي تمنراست- الجزائر، ص248.

[3] ينظر: فراد محمد أرزقي: جزائريات صنعنا التّاريخ (ط2، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر 2006م، ص79.

والمنهجي أنا أحيد عن اختصاصي في الرّواية والقصّة... رجعت لقراءة المسرحيّات وتمكنت من جديد"[1]، يوضّح لنا هذا القول أنّ تجربتها كانت مجرّد صدفة لانّ مجال كتابتها كان متوقف على الرّوايات والقصص فقط، ولكي لا تخطأ ونيسي في تأليفها للمسرحيّة لجات إلى قراءة مسرحيات كتّاب سبقوها لتنتج لنا أخيرا هذه اللّوحة الإبداعيّة المتمثلة في **(دعاء الحمام)**، والتي اعتمدت فيها على لغة عربيّة فصحى بسيطة، حيث أنّ ونيسي أوّل جزائريّة تكتب المسرحيّة باللّغة العربيّة، كما أكدت بأنّنا " نتهاون كثيرا اتجاه العربيّة لأنّها إحدى مبادئ السّيادة... ولأنّنا بتهاوننا اتجاه لغتنا نتنازل عن أهم نجاح للثّورة الجزائريّة"[2]، لأنّ الاستخدام الصّحيح للغة الفصحى والاهتمام بها يعتبر جزءا أساسيا من نجاح الثّورة، فاللّغة هي وسيلة الوحيدة التي تعزز الوعي والوحدة الوطنيّة لدى الشّعب.

حرصت ونيسي في مسرحيّة دعاء الحمام على استعمال اللّغة العربيّة الفصحى كأداة في الحوار لترسيخ القيود والثّوابت الوطنيّة، وهذا ما يدل عليه قول الكاهنة في نص المسرحيّة" نوميديا يا أولادي تتعرض كل مرّة للغزو والاحتلال المتنوع والمتتابع... وأنا لا يمكن أن أرضى لها باحتلال جديد... إن كان هذا هو هدف العرب الفاتحين"[3].

الملاحظ هنا يجد أنّ اللّغة العربيّة فصيحة بسيطة غير معقّدة، خاليّة من اللّغة الفرنسيّة، إضافة إلى ذلك خلوها من الألفاظ العاميّة السّوقيّة، فلقد كانت لغة ونيسي معبّرة عن أجواء تاريخيّة نابضة بروح التّحدي والمقاومة.

لم تنزل ونيسي في مسرحيّتها إلى العاميّة التي استخدمها الكثير من كتّاب المسرح الجزائري، باستثناء بعض العبارات التي تلازم العاميّة كالأمثال والحكم الواردة في المسرحيّة.

كقول الكاهنة "سماره من سمارك، وسمارك من سماره، لون واحد قمحي فيك وفيه،وفيه وفيك"[4]، أو في بعض الألحان (**يا أمي علاش تبكي عليّ**). سوى ذلك فقد استعملت الكاتبة اللّغة العربيّة البسيطة.

---

[1] زهور ونيسي، دعاء الحمام، منشورات anep، ص08.
[2] مريع سيد علي مبارك: رجال لهم تاريخ متبوع بنساء لهنّ تاريخ، دار المعرفة، 2010م، ص430.
[3] زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص42.
[4] المرجع نفسه، ص41.

لقد استخدمت ونيسي اللّغة العربيّة استخداما وظيفيّا ودلاليّا ينسجم ويتناسق مع خصائص النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه عملها كما أنّ اللّغة في المسرحيّة جاءت ملائمة للموضوع التّاريخي الذي تناولته مسرحيّة دعاء الحمام.

كذلك الحوار الذي اعتمدت عليه ونيسي يقوم بربط عناصر المسرحيّة، حيث "يعتبر الحوار من عناصر التّأليف المسرحي فهو الذي يوضّح الفكرة الأساسيّة ويقيهم برهانها، ويجلو الشّخصيّات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية"[1].

للحوار دور أساسي في التّأليف المسرحي، لأنّه يساهم في بناء القصّة التي تدور حولها المسرحيّة، وتطوير شخصياتها، كما يساعد على إيصال الرّسالة الأساسيّة للمسرحيّة بشكل فعال، هذا ما لجأت إليه الكاتبة ونيسي، فقد استطاعت من خلال مسرحيتها نسج حوار مرتب ومنظّم، تقول في هذا الشّأن " وجدت نفسي أحبك وأجمع النّسيج المبعثر بألوانه المختلفة في حوار منظّم، ذلك الشّكل الذي يسميه بعضهم الكتابة المسرحيّة أو الحوار بين شخوص متباينة"[2].

فنجاح المسرحيّة مرتبط بنجاح الحوار فيها، هذا ما نجده عند الكاتبة ونيسي في مسرحيّتها دعاء الحمام والتي أبدعت في حوارها، إذ ساعدها في بناء الشخصيات فكان الحوار في المسرحيّة ملائما لهذه الشّخصيات التّاريخيّة، وساهم في تطوير قصّة المسرحيّة بغية منها لجذب الجمهور وإثارة مشاعرهم، وكذلك فتح آفاق جديد للتّفكير.

بشكل عام يعتبر الحوار في مسرحيّة دعاء الحمام عنصرا أساسي ساهم في جعل العمل مثيرا، عكس لنا تجارب الشّخصيات وألامهم، وهذا وما يتضح في المشهد الأول من المسرحيّة دعاء الحمام:" ماذا جنت حتّى تؤد؟ لكن على الطّريقة الحديثة... ما ذنبها حتّى تنتهي قبل أن تبدأ؟

. نادية بصوت تقريري: ماتت لأنّها مثقّفة...

. وردة: ماتت لأنّها عاملة

. فطومة: ماتت لأنّها صحفيّة

[1] محمد سراج الدّين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلاميّة، شيتا غونغ، بنغلادش، م3، 2006م، ص31.

[2] زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص08.

سميرة: بل ماتت لأنّها طالبة جامعيّة أو تلميذة في الابتدائي

فطومة: بل لأنّها امرأة تمردت على الأوضاع السّيئة، على القهر والظّلم..."[1].

من خلال هذا الحوار الذي جرى بين نساء متعلمات، وعاملات، يتّضح لنا أنّ الكاتبة زهور ونيسي، حاولت نقل الأفكار والمشاعر بشكل صادق وملموس، كما كشف لنا الحوار هنا الصّراعات الدّاخليّة والصّعوبات التي تواجهها المرأة الجزائريّة المثقفة والعاملة في التّعبير عن ذواتهم ومحاولاتهم لتحقيق طموحاتهم.

حاولت ونيسي من خلال تجربتها في الكتابة إظهار الدّور الذي أدته المرأة الجزائرية في بناء تاريخ بلادها، حيث اعتبرت من الأدبيات القليلات اللاتي حاولن استظهار صورة المرأة وإضاءة الجانب الفعال للمرأة الجزائريّة منذ الجاهليّة إلى غاية الثّورة، منها المحبة لوطنها، التي تمرّدت على الأوضاع الاجتماعيّة في الجزائر.

حيث تناولت ونيسي في مسرحيّة دعاء الحمام القضايا التي تدور حول المرأة من موت وظلم، وحب وزواج، وغيرها من مشاكل الاغتيالات التي تتعرض لها المرأة الجزائريّة، هذا ما يتّضح من خلال نص المسرحيّة " الحمامة ماتت لأنّها أصرّت على التّحليق في أجواء الحريّة، وفضاءات الإبداع...

فطومة بسخريّة "ونحن سننتهي كذلك، إذا أصررنا على الاستمرار في التّحليق..."[2].

وبسبب تمرّد امرأة الجزائريّة على الأوضاع جعلها هدف للاغتيال، فالمرأة تعيش قهرا من طرف زوجها في البيت، وفي المجتمع وظلم الأشخاص التي تغتال الوطن وتفتك كل امرأة تريد الحريّة ومناضلة من اجل حرية وطنها.

لجأت ونيسي إلى توظيف التّراث كغيرها من الكتّاب الجزائريين الذيم وظّفوا التّراث الأسطوري في العمل الإبداعي"وقد وجد المسرح في التّراث الأسطوري التّربة الصّالحة لينمو ويتطور بحسب عناية كل مجتمع به ليتبلور ويتماشى مع الظّروف المحيطة به"[3]، أي كل مجتمع له عناية خاصّة بهذا التّراث، فمثلا المسرح الجزائري

[1] زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص16- 17.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] شكشاك فاطمة، مصادر التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مقال نشر ب 04_ 2018م، ج الحاج لخضر، باتنة، ص325.

يكون وسيلة لاستعراض عادات وتاريخ الجزائر قديما لكنّه في نفس الوقت يتجاوب مع القضايا الاجتماعيّة الحديثة.

وظّفت ونيسي في مسرحيّة دعاء الحمام التّراث الأسطوري من خلال صورة المرأة القويّة المتحكمة، والتي صنعت الأمجاد والملاحم التّاريخيّة، والمتمثلة في شخصيّة ملكة الأوراس الكاهنة، فتقول الكاتبة في بداية المشهد الثّاني من مسرحيّة دعاء الحمام، وهي تصف في الملكة الكاهنة" أحد قصور جبال الأوراس، الكاهنة ملكة الاوراس بملابس أوراسيّة على عرشها"[1]، وهي امرأة ناضلت من أجل مملكتها وحافظت على تراثها.

كما وظّفت أيضا ونيسي شخصيّة أنثويّة أخرى من التّراث متمثلة في تين هينان ملكة التّوارق" تين هينان امرأة من نساء القلعة بلباس التّوارق تحدّث مجموعة من نساء القصور عن تردد بعض الرّجال القصور في التّصدي للغزات... تحمسهنّ لاتخاذ موقف..."[2]، وضّح لنا هذا القول المرأة الصّحراويّة المناضلة من اجل الحريّة، فهي رمز الحلم والذّكاء الأنثوي.

وفي الأخير يتّضح لنا أنّ أدب ونيسي، متميّز ومتنوع المواضيع والقضايا، وهو أدب أضاف الكثير إلى الأدب النّسوي الجزائري.

2_2_1_ تجربة فاطمة قالير

كاتبة فرانكوفونيّة ذات ثقافة واسعة، جزائريّة الأصل عاشت في فرنسا، كتبت العديد من المسرحيّات الجزائرية، نذكر منها مسرحيّة الأميرات، الحلقة الذّكوريّة، وريم الغزالة...وغيرها من المسرحيّات حيث تميّزت مسرحياتها بمعالجة الواقع الاجتماعي، وهي وليدة الثّقافة الجزائرية، تعكس من خلالها عاداتنا وتقاليدنا.

أبدعت فاطمة قالير في كتابة مسرحيتها، وذلك راجع على حبّها الشّديد للكتابة، تقول:" أفضّل أن أقول إنّني كاتب لأنّ الكتابة هي نفسها، هو نفس الألم، نفس الفرح الذي يجعل من المسرح أو السّرد"[3]، أي أنّها ترى الكتابة والمسرح وكذلك السّرد

[1] زهور ونيسي، دعاء الحمام، ص37.
[2] المرجع نفسه، ص49.
[3] بولنوار مصطفى، الكتابة المسرحيّة النّسائيّة العربيّة قراءة في مسرحيّات الأميرات لفاطمة قالير، مجلّة دراسات فنيّة، 2020م، ص68.

جميعها وسائل للتّعبير عن تجاربها والحياة، كما أنّها ترى الكتابة كوسيلة أساسيّة للتعبير عما يجول بخاطرها.

وظّفت فاطمة قالير في تأليفها للمسرح الموروث الشّعبي، لأنّ" التّراث الشّعبي عنصر أساسي لا يتجزأ عن كيان الأمة، ومقوّم هام من مقوّمات الشّخصيّة الجزائريّة"[1]، إنّنا إذا أردنا أعمال إبداعيّة، وجب علينا ألا نقطع الصّلة مع القديم بل تكون منه الانطلاقة عبر محاكاتنا للموروث الشّعبي، لانّ التّراث الشّعبي يعتبر عنصرا أساسي لتشكيل الهويّة الوطنيّة والشّخصيّة الجزائريّة.

هذا ما نجده في مسرحيّة الأميرات للمؤلفة فاطمة قالير، والتي تداخلت بدقة مع الموروث الثّقافي الجزائري، حيث تعد هذه المسرحيّة نموذجا حيّا لتوظيف التّراث.

يتّضح لنا ذلك من خلال نص مسرحيّة الأميرات "... الأميرة: أنت هنا يا ابنة عزّابة رقيقة ورزينة ما الذي تقولينه؟

بيبة: كنت محقّة يسكن منزلا صغيرا على حافّة القرية في طريق قسنطينة..."[2].

عمدت الكاتبة فاطمة قالير على توظيف مناطق تراثيّة جزائريّة كمدينة الجسور المعلّقة، وكذلك منطقة عزّابة، محاولة الكاتبة لاستحضار المدن الجزائريّة بشكل واقعي لتضع القارئ من تخيّل البيئة بشكل أفضل ويشعر بتفاعل أكبر مع أحداث المسرحيّة وشخصياتها.

كما وظّفت الكاتبة الأطباق التّقليديّة الشّعبيّة الجزائريّة المشهورة.

"... من أجل اللّذيذ جدا من الكسكسي...

الصّوت الآخر: تطهين الكسكسي هناك..."[3].

توظيف الأطباق الشّعبيّة في المسرح الجزائري يعتبر جزءا مهمّا من تمثيل الثقافة والتّراث الوطني، وهذا ما عمدت عليه الكاتبة فاطمة قالير، عند توظيفها لطبق الكسكسي في مسرحيّة الأميرات والذي يعتبر طبق شعبي تقليدي، يمتاز به سكان

[1] مامور خليفة، أهميّة توظيف الموروث الشّعبي في النّص المسرحي الجزائري – من الإمتاع إلى جدوى الإقناع- مجلّة النّص، م 9، ع03، 2022م، ص752-753.

[2] قطر النّدى بومعيز، وأحسن ثيلاني: البحث عن أسس طرح مغاير لتوظيف الموروث الثّقافي تجربة فاطمة قالير المسرحيّة أنموذجا، مجلّة النّص، ح8، ع3، 2021م، ص 577.

[3] جميلة مصطفى زقاي، فاطمة قالير 5 مسرحيات، الإمارات، الهيئة العربيّة للمسرح، 2015م، ص59.

المغرب العربي بصفة خاصّة وسكان الجزائر بصفة عامة، ويعدّ طبق رئيسي في مأكولتهم الشّعبيّة[1].

عالجت فاطمة قالير كغيرها من الكتّاب العديد من القضايا الاجتماعيّة في المسرح، وخاصّة منها القضايا المتعلقة بالمرأة الجزائريّة التي دائما ما توجه صراعات وضغوطات من قبل المجتمع الذّكوري وغيرها من القضايا، مثلا فاطمة قالير في مسرحيّة الأميرات قضية الزّواج بالأجانب، وخاصة وأنّه مناف للعادات والتّقاليد.

هذا ما ورد في الكثير من الحوارات التي جرت في المسرحيّة بين أميرة التي تزوّجت بمسيحي وبين القرية إذ دافعت عن نفسها وأفكارها.

" زهور: هل يوجد رجال خارج ديننا وعشيرتنا؟

الأميرة: أنا ملزمة أن أقول لك الحقيقة، أيّتها الأم العجوز، حتّى وإن كانت جارحة الجواب نعم، خارج بلدنا الجميل، هناك رجال لقد أراد الله نفسه ذلك بما أنّه سمح بديانات أخرى، ووافق على شعائر أخرى وقد خلق ألوان أخرى من البشر"[2].

دافعت أميرة بطلة المسرحيّة بكل شجاعتها على حريتها وأفكارها وهذا يدل على قوّة المرأة التي تؤمن بأفكارها دون خوف من العواقب، إضافة إلى هذا فإنّ مسرحيّة الأميرة تدور حول صراع قويّ بين المرأة وأختها المرأة " المرأة التي تمثّل الرّجعة أو الأصالة، التي تدعو إلى التّوقع في الماضي...، وبين المعاصرة التي تدعو على الانفتاح على العالم"[3]، حيث يدل هذا على المرأة التي تكون ملتزمة بالعادات والتّقاليد والقيّم التّقليديّة القديمة، أمّا عن المعاصر فيها تسعى للانفتاح على العالم ورفض القيود القديمة لأنّها تحرمها من حريتها.

عند حديثنا عن تجربة الكتابة وجب علينا التّطرّق إلى جانب اللّغة المستعملة في كتابة المسرحيّة، فالمؤلفة فاطمة قالير كتبت جل مسرحيتها باللّغة الفرنسيّة، ذلك لأنّها مقيمة بفرنسا، غير انّها بقيت مؤلفاتها مرتبطة بالمضمون والاحداث البيئيّة الجزائريّة[4]،

[1] قطر النّدى بومعيز وأحسن ثيلاني، البحث عن أسس طرح مغايرلتوظيف الموروث الثقافي تجربة فاطمة قالير المسرحية أنموذجا، ص578.
[2] جميلة مصطفى زقاي، فاطمة قالير 5 مسرحيات، ص73.
[3] بولنوار مصطفى، الكتابة المسرحيّة النّسائيّة العربيّة قراءة في مسرحيّات الأميرات لفاطمة قالير، ص75.
[4] المرجع نفسه، ص66.

حيث أنّها غالبا ما تكتب عن قضايا مهمة تؤثّر على المجتمع الجزائري من خلال مسرحياتها، والتي تستعرض فيها قضايا اجتماعيّة وسياسيّة، تعكس الواقع الجزائري.

وفي الأخير نجد أنّ أعمال قالير لم تحظى بالانتشار في البلد العربي عكس المكانة التي وجدتها خارج وطنها العربي.

إنّ ما توصلنا إليه أنّ ممارسات الكتابة المسرحيّة قليلا جدّا، وأنّ أكثر النّساء اللاتي حاولن الكتابة في مجال المسرح ما هم إلّا كاتبات روائيات أو مبتدئات في الكتابة المسرحيّة.

2. تجربة المرأة في الإخراج للمسرح الجزائري

مصطلح يطلق على العمليّة الإخراجيّة أثناء قيام المخرج بتحويل ما يكون في غير ظاهر (نص مسرحي على ورق أو في خياله) ليبرزه على خشبة المسرح في نصّ نابض بالحياة. بصري سمعي وفق رؤية فنيّة خاصة، والإخراج في أصله العربي كلمة " مشتقّة من الفعل خرج الذي يحتوي على معنى الاستنباط من الدّاخل بالإضافة إلى معنى التّدريب، إذ يقال أخرج في الأدب دري وعلم، كما يحتوي على معنى أعطاه سمة ما إذ يقال أخرج العمل أي جعله ضروبا وألوانا يخالف بعضها بعضا"[1]، معنى هذا أنّ الإخراج هو الخروج من حدث معيّن وتطويره بالتّدريبات التي سيقوم بها، ويمكن أن نغطي به صورا وضروبا متعددة.

ويقول **باتريس** بافي في تحديده لولادة مصطلح (الإخراج) بأنّه" حديث العهد إذ إنّ تاريخه يعود للنصف الثاني من القرن التّاسع عشر، وأمّا استعمال الكلمة فيرجع إلى العام 1820م، فأصبح المخرج في هذا العهد المسؤول الرّسمي عن إدارة العرض"[2].

الإخراج المسرحي هو " تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي...إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحيّة هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه"[3]، في هذه المقولة وضّحت لنا كل من ماري إلياس وحنان قصلي الاهميّة البالغة التي يتقلدها الإخراج المسرحي في العروض

[1] ماري إلياس، حنان قصّاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص11.
[2] باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطار مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص335.
[3] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص7.

المسرحيّة وإبراز رؤية المخرج انطلاقا من ترتيب مكونات هذه العروض بطريقة فنيّة ومشهديّة.

وكلمة الإخراج المسرحي في الفرنسيّة" **mise en scène** " تحيل حرفيا إلى دلالة" التّوضيح على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأوّل مرّة في عام 1810م، حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التّشكيل الحركي للممثلين، ثمّ صار يدل على مجمل العمليّة الإخراجيّة، ومع ذلك ظلّت كلمة ميزانسين الفرنسيّة مستخدمة في بقيّة اللّغات للدلاة على التّشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل"[1].

حضي الإخراج المسرحي بأهميّة عظمى كفن مستقل بذاته نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين عندما أصبح المخرج يطلق عليه صانع قوانين العرض المسرحي، كونه فرض وجوده على كل العناصر الفنيّة التي تتدخل في العمليّة الإبداعيّة للعرض المسرحي.

في ظل احتكاك المسرح العربي بالمسرح الغربي ومناهجه، كان المسرح الجزائري إحدى هذه التّجارب العربيّة التي تأثرت بالمسرح الغربي من خلال الاقتباس والتّرجمة، فنجد أنّ أغلب باحثي الجزائر يتفقون على أنّ بداية المسرح الفعليّة كانت عام 1921م، أثناء زيارة جورج أبيض الجزائر.

شهد المسرح الجزائر محاولات إبداعية في مجال التّمثيل وإخراج لنّص المسرحي الذي عرف اتصال بأسلوب عرضه نظير تطوره وفق تطور المجتمعات عبر العصور" ولأنّ المسرح الجزائري وافد غربي نصّا ونظرية وعرضا لذلك اتخذ أساليب النّص المسرحي والعرض المسرحي الغربي يدعم كل الادعاءات والدّعوات النّظريّة في الجزائر نحو مسرح جزائري أو عربي خالص"[2]، فكون أنّ المسرح الجزائري يطرأ عليه ما يطرأ على الفنون الأخرى التي سبقت مرحلة التّأسيس فعرف نبوغ كثير من رواده الأوائل في الإخراج الجماعي، الذين نجحوا في صنع المسرح الجزائري.

هذا ما تطرّق إليه سعد أردش في كتابه أنّ" الحديث عن الإخراج المسرحي بالجزائر قبل الاستقلال لم يرد كعنصر أساسي يعتمدونه، ومن المستحيل القول أنّ

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص7.
[2] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1، 2006م، ص136.

المرحلة التي امتدت إلى أوائل السّتينات، وحتّى بعد جلاء المستعمر، وتحقيق الاستقلال أنّه كان هناك المنظّم للعرض، وهذا ما كان يفعله الباشطارزي وقسنطيني وعلالو، بعد الثّورة من تأليف وتمثيل وغناء وكان بالطّبع يتركون لواحد منهم مهمة تنظيم العرض، ولعلّ من الأسباب التي كانت سببا في استمراريّة جهود هؤلاء الرّواد هو التفاف الجماهير بتلك العروض وأنّ المسرح العربي كان من قاوم الاستعمار الفرنسي، ولو بشكل غير مباشر، إلا أنّ هذه الجهود ظلّت مكانها لم تعرف رقيّا، ان أسست ميلاد أدبي مسرحي جزائري، وعربي ذو قيمة رفيعة، وهكذا اعتبر أردشن أنّ البدايات الأولى لكتابة أدب مسرحي مؤرّخ به للمسرح الجزائري، هو مسرح كاتب ياسين" الجثّة المطوّقة"[1].

برز الإخراج في الجزائر مع ظهور بدايات المسرح العربي على يد مجموعة من المخرجين المعروفين في السّاحة الفنيّة، أمثال مصطفى كاتب لمخرج جزائري متأثر بالمسرح الفرنسي، حيث كانت أغلب أفكاره مستوحاة من نظريات كل بحث إذ نجده أثبت وجوده على المستوى الدّاخلي والمستوى الخارجي من مشاركته في المهرجانات الدّوليّة من أبرز أعماله "الجثّة المطوقة"، "والرّجل ذو الحذاء المطاطي"، "ودائرة الطّباشير القدفازيّة"، "ويونتيك"، "ولبريحت"[2].

المخرج عبد الرّحمن كاكي الذي استطاع أن يأصّل لمسرح عربي قائم على أسس من التّراث الشّعبي، والمخرج عبد القادر علوله الذي خلق مسرحا بلمسة سياسية متعلق بفكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، وهو في أغلب أعماله نهج الطّريق الستانسلافيسكي، والمخرج لطفي بن سبع أشهر أعماله مسرحية اقتراض ما حدث فعلا، والمخرج عز الدّين عيار مسرحية "فالصو" وبكالوريا"، وغيرها من التّجارب الإبداعيّة الذّكوريّة التي عرفها المسرح الجزائري.

1_2 تجربة الإخراج عند الرجل

1_1_2 تّجربة لطفي بن سبع (افتراض ما حدث فعلا_أنموذجا_)

- **الديكور**

[1] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص265.
[2] المرجع نفسه، ص267.

اعتمد المخرج لطفي بن سبع في مسرحيّة "افتراض ما حدث فعلا" في تكوين رؤيته الإخراجية على سينوغرافيا العرض البسيط، إذ نجده يقدّم عرضه دون ديكور فيعمد إلى توظيف الشّخصيات كبديل للديكور، وهذا ما يبرره في إخراجه للنّص الرّمزي "افتراض ما حدث فعلا" فيقول:" لقد تساءلت ما هو الكيس الذي يناسب إخراج هذا العمل، فاتجهت إلى فكرة المسرح الفقير لغروتوفسكي، فقدمتها دون ديكور، اعتمدنا كثيرا على الدّلالة والإيحاء بعيدا عن الدّيكورات والإكسسوارات الكثيرة والمكلفة"[1].

في الوهلة الأولى التي رفعت فيها السّتائر بدى الفضاء المسرحي فارغا، فيلمح المشاهد جثث أناس مبتورة الأطراف ضخمة معلّقة في منطقة وسط الوسط في خلفية المسرح، إذ كان على هذه الجثّة إضاءة باللّون الأحمر لدّلالة على الدّماء التي تخلّفها الحرب كأنّ لطفي بن سبع يبرز لنا وحشية الاستعمار الهمجي الذي لم يراعي حرمة الموتى فقد كان يعامل الجزائريين بقسوة وهمجيّة حتّى بعد موتهم خلال الثّورة هذا موضع الصّورة رقم01

الصورة رقم 01

إذ نجد المخرج بن سبع يقرّ في قوله" قد استدللت بها -الجثّة- على الوطن العربي الذي أضعفه التّفرّق بعد أن كان في فترة قديمة كتلة واحدة تتحرّك نحو أي هدف تريد بلوغه، أمّا الأن فلا أدري ماذا أصابنا من هوان وكسر بعد أن أصبحنا ضحيّة لكلّ الأطماع"[2] .

ثم تظهر في الخلفيّة شخصيّات متعددة ترتدي زيّا موحدا أبيض اللّون تجلس في أرضيّة الخشبة، وكأنّ المخرج يبرز لنا أنّ هذه الشّخصيّات خلدت للنوم ثمّ يبدأ الظّلام بالانقشاع كأنّ الصّبح قد بزغ فتبدأ هذه الشّخصيّات بالتّقلّب والتّدحرج على الأرض، إذ

[1] مسعودي فاطمة الزّهراء" الإخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التّيارات الحديثة"، مجلّة جماليات، م7، ع2، 2020م، جامعة تلمسان أبو بكر القايد، الجزائر، ص161(اطلع عليه بتاريخ 26- 04- 2024.

[2] بوزيدي محمد، تعليميّة فن التّمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، ص194.

نجدها تستعمل القماش الأبيض تارة كغطاء وتارة أخرى كفراش، ثم تقوم بحركات راقصة صامتة وتقوم بالدّوران حول نفسها تعيش حلم جميل إلا أن تظهر شخصيّة مستشار ويبدأ بالمناداة على المارشال: " سيدي المارشال... سيدي المارشال... سيدي المارشال..."[1]، ثم تستفيق الشخصيات الأخرى في حالة ذهول لا تستوعب أي عالم فيه، كما هو واضح في الصورة رقم02.

الصورة رقم02

وفي مشهد آخر عندما اندمجت السّتائر والأغطيّة مع أجساد الممثلين شكّلت كرسي عرش المارشال الذي كان يجلس عليه بكل فخر وطاولة يستند عليها بمرفقيه، وكانّ المخرج يظهر لنا أنّ المارشال في مكتب أو غرفة للجماعات وهذا يظهر جليّا في الصّورة رقم03

الصورة رقم 03

ثم جسدت السّتائر البيضاء مع شكل يدي الممثلين صواريخ وطائرات حربيّة وكأنّ الشّخصيّات في ساحة الحرب يتعرّضون لقصف جوي، إذ نجد المخرج نجح في خلق صور

[1] مسرحيّة افتراض ما حدث فعلا، المسرح الجهوي لأم البواقي، الجزائر، بتاريخ 22 أفريل 2024، 11:12.

قويّة كرمز للآلات الحربيّة التي جسّدت وحشيّة الاستعمار الفرنسي، كون أنّ هذه الصّور مثّلت تهديدا دائما يثير مشاعر الخوف والقلق لدى الجزائريين، هذا واضح في الصّورة رقم04.

الصورة رقم04

ثم اشتغل المخرج جسّد الممثلين ليجسّد لنا لوحة فنية، إذ نجده جعل ثلاثة شخصيّات تجثوا على ركبتيها حانية ظهرها واحدة تلو الأخرى مشكلة أدراج جسّدت سلّما يعتليه المارشال فاخرا بنفسه بين عظمته وجعل شخصيتين في الخلف واحدة على اليمين والأخرى على اليسار تكون وضعيهما حنيّا إلى أحين الشّخصيّة التي شكّلت الدّرجة الأخيرة، وشخصيّة أخرى تقوم بالصّعود برجلها على أيدي الشّخصيّتين السّابقتين فتشكّل مثلثا يرتكز عليه المارشال أثناء صعوده ليلقي خطابه، هذا موضّح في الصّورة رقم 05.

الصورة رقم5

وكذا استعملها المخرج ليجسّد جملا يعتليه المارشال أثناء بحثه عن الجندي المفقود، وكأنّه يصف لنا رحلة المارشال الشّاق في الصّحراء للبحث عن جنديّه وسبب اختفائه ما أن كان الاستعمار أو غيره، هذا موضّح في الصّورة رقم 06.

الصورة رقم06

برز لنا المخرج لطفي بن سبع قد استعمل ماكينة خيالية وفنيّة التي جعلت الخشبة الفقيرة العارية إلى خشبة غنيّة بديكورات حية يتجسد وفق الموقف الذي فرضه النّص المسرحي، هذا من خلال الأداء البدني والطّاقة التي بذلتها الشّخصيّات جعلت من الخشبة الفقيرة خشبة غنية.

- **الإكسسوار**

اعتمد المخرج لطفي بن سبع في مسرحيّة "افتراض ما حدث فعلا" في تشكيل الإكسسوارات التي توحي بأفكار المشاهد وأماكن وأزمنة الاحداث، إذ نجده وفق في توظيف تقنيّة القماش التي رافقت منذ البداية العرض إلى غاية نهايته، فأبدع بها أشكال متنوعة من الإكسسوارات.

_ العمامات

عمد لطفي إلى استثمار الأقمشة البيضاء في مسرحيّة في تشكيل العمائم ووضعها على رؤوسهم، وكأنّه يعرّفنا على رمز الهويّة الإسلاميّة الذي كان المسلمون يرتدونه منذ قرون كونه جزءا من تراثهم الثقافي ودلالة على ثقافتهم، هذا موضّح في الصّورة رقم 7

الصورة رقم07

من المعروف في الوطن العربي أنّ العمامة جزء من التّراث التقليدي ترتدى في أغلب المناسبات الوطنيّة، وبعد استخدامها من قبل المخرج لطفي بن سبع في مسرحية " افتراض ما حدث فعلا" فخرا واعتزازا له بهويته الوطنية وثقافته الجزائريّة، وتعتبر إشارة إلى موقفه المعادي للاستعمار الفرنسي ودعمه للنّضال الوطني.

- سلاح رشاش

كما استخدم المخرج قطعة قماش سلاح رشاش حربي، فيقول المارشال غاضبا من المستشار الذي ينادي عليه " تقدّموا أيّها الجنود إلى أهدافكم هيا اضربوهم بقوّة... لا تنسحبوا إياكم والانسحاب..."[1]، نجد المارشال بعد قوله هذا يمسك بقطعة قماش فيجسدها رصاصا يصوبه نحو الشّخصيّات – الجنود- ويبدأ بإطلاق النار عليهم فتتساقط الشخصيات واحدة تلو الأخرى وكأنها جثث هامدة وسرعان ما تنهض وتعود لتأدية العرض كون أنّ الأسلحة النّاريّة كرمز للعنف والقتل والرّعب والتّدمير، وهذا ما جسّده المخرج في عرضه لموقف النّاقم والمعادي للاستعمار، هذا واضح في الصّورة رقم 8

[1] مسرحيّة افتراض ما حدث فعلا، المسرح الجهوي لأم البواقي، الجزائر، بتاريخ 22 أفريل 2024، 29:34.

الصورة رقم08

_ علم وطني

وقد اعتمد المخرج أيضا في استثمار الاقمشة لتشكيل قطعة قماش كعلم وطني يحمله المارشال في يديه، وكأنّ المخرج يفتخر بالشّعور بانتمائه ويشير إلى رغبته في تعزيز الوحدة والتّضامن وإيمانه ببناء مستقبل أفضل للجزائر، هذا موضّح في الصّورة رقم 09

الصورة رقم09

- **الأزياء**

اختار المخرج لطفي في العرض المسرحي " افتراض ما حدث فعلا" زيّا واحدا لكل الشّخصيّات، إذ نجدهم يلبسون ملابس حقيقيّة للمرضى داخل المستشفيات، حيث كانت مطابقة لأدوار الشّخصيات المجانين التي أدّاها الممثلون، وكون هذه الملابس تزداد ألوانها الرّماديّة الباهتة دلالة وايحاء على حالة هؤلاء المرضى فتجعل المشاهد يقتنع فعلا بأنّه يشاهد لعبة مجانين داخل المستشفى، هذا موضّح في الصّورة رقم 10.

الصورة رقم10

وكأنّ المخرج يجسّد لنا صراع المرضى مع المرضى فيثير مشاعر من الخوف والأمل لدى الجمهور ويحفزهم على التّفكير في معنى الحياة والموت.

- **الإضاءة**

استخدم لطفي بن سبع الإثارة كعنصر أساسي في تقديمه لدلالات خاصّة بمشاهد عرضه المسرحي فنجده في بداية مسرحيته استعمل إضاءة باللّون الأحمر الخفيف وجهها نحو خلفيّة الخشبة؛ فوق الجثّة متفرقة الأعضاء، وكأنّ المخرج هنا يحذّر الجمهور من خطر العنف القادم في مسرحيته، ويعزّز شعور الخوف والرّهبة لديهم كما أن يحيلنا على نوع من عدم السّرور والكآبة وأراد ان يجعل المشاهد يشعر بأجواء المستشفيات هذا واضح في الصّورة رقم 11.

الصورة رقم11

ثم يبدأ المخرج في زيادة النّور ليضيء لنا كل ما على الخشبة وكأنّه يحيلنا على طلوع الفجر، حيث يظهر المرضى بعد أن كانوا يغطون في نوم عميق وهم في حالة الاستيقاظ من النّوم بعد قيامهم بحركات متقلّبة يمينا وشمالا، وهذا واضح في الصّورة رقم 12.

الصورة رقم 12

ثم استخدم المخرج إضاءة باللّون الأزرق الخفيف الذي توافق مع الخلفيّة السّوداء في العرض المسرحي، وكأنّه يحيلنا على وقت الغروب واقتراب وقت النّوم، فبهذا تغيّر لون المشهد وأصبح فاصلا ما بين النهار واللّيل، إذ نجد المخرج عمد من خلال اللّحظات الضّوئيّة التي فرّقت بين اللّيل والنّهار إلى إبراز قيمة الحدث وتأكيد الجو النّفسي في المشهد، هذا واضح في الصّورة رقم 13.

الصورة رقم 13

وكذا استخدم المخرج في غالب الأحيان إضاءة عامة أسهمت في تبيان جميع الشّخصيّات وملابسهم، وكل مكونات المشهد، إذ نجدها أسهمت في تبليغ الإحساس لدى الجمهور بأنّ

الاحداث تقع داخل المستشفى، وكشفت عن صراع المرضى ومعاناتهم النّفسيّة، كون أنّ الإضاءة العامة:" هي إضاءة المواقع التي تقع عليها الأحداث أو التي يتحرّك عليها الممثل ليقلّد شخصيّة معيّنة، وعلى هذا جاءت الإضاءة متوازنة ما بين الضّوء الدّافئ والضّوء البارد"[1]، وكأنّ المخرج في الصّورة رقم 13 والصّورة رقم 14 أضاف عليها لمسة واقعيّة فهو يشير إلى أنّ جميع الشخصيات مرتبطة ببعضها البعض وأنّ المسرحيّة تناقش موضوع يهمّ الجميع، كما أنّها قد تثير مشاعر الفضول لدى الجمهور، كون أنّ الفضول يحفّز النّفس البشريّة على معرفة المزيد عن كل ما يشاهدونه للمرّة الأول .

الصورة رقم 14.

الصورة رقم14.

- **الموسيقى والمؤثّرات الصّوتيّة**

لم يوظّف المخرج لطفي بن سبع في عرضه " افتراض ما حدث فعلا" ألحانا موسيقي طويلة أو إيقاعات صاخبة، بل نجده وظّف في بداية المسرحيّة البعض من الإيقاعات الهادئة كانت متوافقة مع موعد استيقاظ مجموعة المجانين من نومهم في المستشفى.

في المشهد الأخير استخدم **النّشيد الوطني العربي** مع **ألحان حزينة**، وكأنّه يشير إلى شعوره بالحنين إلى وطنه وافتقاده له، وكذا استيائه من الأزمات والمشاكل التي يعاني منها الوطن العربي وخوفه على مستقبله بهذا جسّد المخرج موقفا ملهما للجمهور.

[1] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحيّة، مطبعة الشّعب، بغداد، 1975م، ص270- 271.

كما نجد المخرج لطفي قام عن طريق الشّخصيّات بتوظيف إيقاعات متعددة كالزغاريد وأصوات الطّائرات والرّشاشات، والتّصفيق، وأصوات الزّجاج كونها جسّدت موسيقى هادئة.

2_1_2 تجربة عز الدّين عبار(فالصو_أنموذجا_)

- **الدّيكور**

اعتمد المخرج "عز الدّين عبّار" في مسرحيّة " **فالصو**" على ديكور بسيط يتبدل من مشهد إلى آخر، صنع من خلاله متعة في خلق الوهم لدى المتلقي، وعكس به الحالة النّفسيّة للممثلين والواقع على الآخر، فنجده جسّد بتوافق مع السينوغراف ديكورا يخدم النّصّ المسرحي ويساعد الممثّل البطل على التّأقلم في الجوّ المناسب.

فنجده اختار مجموعة من الأشكال توافقت في الحجم واللّون تمثّلت في طاولات مشكّلة ملفوفة يقطع قماش أسود اللّون، وسطحها مثل لون الألمنيوم، يحتوي على أسطحها دوائر، وفي أسفلها عجلات أعطت حريّة للمثلين في تحريكها وتغيير الدّيكور، حيث جسّد لنا المخرج عدّة مشاهد في عرضه، إذ نجده في كلّ مشهد يبرز لنا دلالة الطّاولات في الخلفيّة الدّيكوريّة، فكانت في المسرحيّة بيتا، ثمّ كنيسة ثم منصّة خطاب، وفي الأخير ملهى ليلي.

كما وضع المخرج قوسا في خلفيّة الخشبة كرمز ليجسّد به فكرة مسرحيّته اختار له اللّون الفضي فيقول عزّ الدّين عبار:" لقد اعتمدت عناصر ديكور نصفها متحرّك، والنّصف الآخر ثابت، وهو القوس المثبّت في مؤخّر الخشبة، ولم أقصد ان أضعه كمنفذ لدخول وخروج الممثلين وفقط بل ما قصدت الدّلالة عليه، تكملته بما هو غير ثابت أن يشكّل حلقة مفرغة، وهي الحلقة التي يدور فيها البطل دون الوصول إلى نتيجة ما، والقوس كان تكملة للدّيكور"[1].

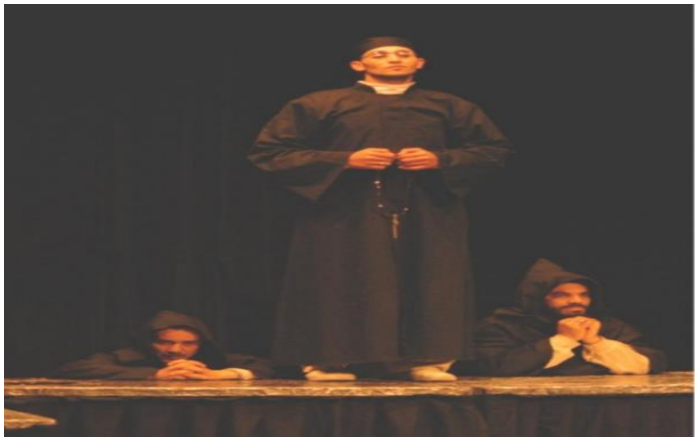
وكأنّ المخرج في هذا النّصّ يحيلنا إلى أنّ قيمة القوس الذي استخدمه في الدّيكور لم تكن كبيرة للعرض المسرحي بقدر ما كانت إضافة جماليّة فنيّة له. وبهذا جاء الدّيكور بلغة أكثر شموليّة من الكلام، وبرز كل مشهد بقيمته الجماليّة التّعبيريّة.

[1] العابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي المحترف في الجزائر مسرح سيدي بلعباس –أنموذجا- بحث مقدّم لنيل شهادة ماجستير، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم الفنون الدّراميّة، جامعة وهران، 2014م، ص153.

في المشهد الأوّل نجد المخرج وظّف الطاولات كمصطبة عاليّة على أرضيّة الخشبة، ففي الكنيسة يقف عليها القس "فرانسوا" كما هو موضّح في الصّورة رقم 15.

الصورة رقم 15

وفي المنزل استعملها ناصر كمصطبة وقف عليها كما في الصّورة رقم 16.



الصورة رقم 16

كذا في الملهى اللّيلي نجد الشّخصيّة الرّاقصة صعدت عليها للرّقص كما هو متجلي في الصّورة رقم 17.

الصورة رقم 17

وكأنّ المخرج هنا يبرز لنا كيف تميّزت الفتاة بأسلوب رقصها فوق الطّاولة في جلب أنظار المشاهدين، هذا يؤكّد قدرة الوحدات الدّيكوريّة في تسهيل نقل الأثر إلى المتلقي كون أنّ " الدّيكور لا يتوقّف عند مجرّد كونه إطار للقصّة إنّما يجب أن يتعدّى ذلك ليكون عنصرا من عناصر التّمثيل وجزءا مكمّلا له وعلى نسق الفعل المسرحي الذي من شأن الدّيكور أن يبرزه ويصوّره"[1].

وفي مشهد آخر استخدم المخرج ديكورا جسّد به بيت صلاة المسلمين فنجد لكل ممثّل أدائه الخاص الذي تميّز به عن باقي الممثّلين، فمنهم من كان جالسا، ومنهم من كان يصلي أمّا البطل ناصر والإمام تموضعا في منطقة الوسط، كما هو موضّح في الصّورة رقم 18.

الصورة رقم18

في هذا المشهد اختار المخرج اللّون الأبيض الذي شغل به حيّزا واسعا من أزياء الممثلين البيضاء والقوس الفضّي الذي من خلاله استطاع المخرج ان يخلق تداخلا بصريّا في أبعاد أشكال المشهد، كون أنّ لها تأثيرا حسّي على المتلقّي.

كما جسّد المخرج ديكور آخر تمثّل في الكنيسة، باستحضار العباءة السّوداء والملحقات الشّخصيّة التي تجسّدت في الصّليب وقيّام الممثّل بعمليّة التّثليث وذكر (روح، القدس، الابن)، كما هو موضّح في الصّورة رقم 19.

[1] جمال احمد عبد الرّحمن عجوز، الدّيكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا، عالم الفكر، ع1، م37، يوليو – سبتمبر2008م، ص291.

الصورة رقم19

هنا وظّف المخرج دور الكنيسة كوظيفة إلهاميه، حيث جعل المشاهد يتصوّر المشهد كما لو أنّه صورة واقعيّة.

- **الإكسسوار**

اعتمد المخرج "عزّ الدّين عبّار" في مسرحيّة فالصو لتقديم الشّخصيّات والتّعريف بها وبأفكارها التي في العرض المسرحي على إكسسوارات متعدّدة.

_**السّبحة** نجد المخرج استخدم إكسسوار السّبحة لشخصيّة المصارفي –أبو حرب- هو رئيس جماعة " السّلفيّة الجهاديّة"، حيث كان يحملها في يده، كأنّ المخرج بهذا الإكسسوار يحيلنا إلى إيمان أبو حرب والتزامه الدّيني فنجمله لها في ممارسته للشّعائر الدّينيّة والتّسبيح، كما يظهر جليّا في الصّورة رقم 20.

الصورة رقم 20

إكسسوار السّبحة لا يعبّر عن أفكار الجماعة السّلفيّة الجهاديّة ولا ينتمي لها شكليّا فهي تعبّر عن الصّوفيّة التي نقوّم في أسلوبها انطلاقا من اكسسوار السّبحة على العبادة والذّكر والتّسبيح.

_**المال** كما استعان عز الدّين عبار إكسسوار في عرضه، فنجده وظّف أكياسا من القماش الأسود وضع داخلها نقود، وكأنّه باستخدام اللّون الأسود يحيلنا إلى عدم نقاوة المال المستخدم في المسرحيّة –حرام-

وبنفس الإكسسوار –المال- وظّف المخرج أوراق خضراء اللّون دلالة على عملة الدّولار الأمريكي في الحفلة التي أقيمت على شرف بطل المسرحيّة، هذا موضّح في الصّورة رقم 21.

الصورة رقم21

وكأنّ المخرج بتوظيفه لعملة الدّولار الأمريكي يبرز لنا التّناقض الموجود في مسرحيته فالصو التي تدور حول الفقر المدقع الذي يعاني منه ناصر بطل الشّخصيّة المواطن البسيط الذي يطمع للاستقرار، الذي سرعان ما يضعف إيمانه فيجد نفسه تجذبه الأهواء والتّيّارات الدّينيّة والسّياسيّة، فتعززه بالأموال ليضعف للشّيء الوحيد الذي يحقّق طموحاته فيلم للهروب من الواقع المعاش إلى أحلامه الجديدة.

فالمخرج يحاول إيصال رسالة للجمهور ليفهم العلاقة المعقّدة بين الجزائر والغرب الذي يؤثر سلبا على المجتمع الجزائري انطلاقا من السّيطرة على عقول الشّباب الجزائري بالأوهام الزّائفة، واستنزاف أموال الجزائر.

كما نجد المخرج اختار شخصيّة "عمي عبد القادر" إكسسوار خمر وسيجارة، لكن المشاهد يلاحظ أنّ عبد القادر لم يقمّ بإشعاله في بداية العرض بل أجّله حتّى النّهاية العرض هذا موضّح في الصّورة رقم 22.

الصورة رقم22

وكأنّ المخرج يحيلنا إلى مكانة العم عبد القادر الاجتماعيّة وثروته وأنّه يستمتع بأروع أوقاته والأشياء في الحياة، كما يشير أنّ شخصيّته لا تخلو من العيوب فقد يتخرّط في عادات غير مرغوبة بفضل قلقه واضطرابه الدّاخلي كون أنّ أغلب الرّجال في أوقات قلقهم وخوفهم ومحولاتهم للهروب من الواقع المعاش يتوجهون إلى السّجائر وشرب النّبيذ خاصّة في الثّقافات الأخرى، عكس ثقافة المجتمع الجزائري التي تحرّم وتنبذ مثل هذه العادات السّيئة.

استخدم المخرج عز الدّين عبار في مسرحيّة فالصو لتصميم الإكسسوارات وسائل بسيطة ضمّنها في نفس الوقت مضامين ذات بعد عميق ساهمت في إظهار وتبليغ رؤيته الإخراجيّة في تجاوز النّص الأدبي وخوضها في عمق شخصيّات المسرحيّة وأحداثها.

- **الأزياء**

اختار المخرج عز الدّين عبار للتّعبير عن شخصيّات المسرحيّة "فالصو" ملابس بدت كأنّها ممزوجة بنوع من السّخريّة، حيث عمد لاقتناء أزياء ساعدت كثيرا الممثلين في التّعبير عن أفكار الشّخصيّات وأبعادها الاجتماعيّة وحركاتهم الكوغرافيّة في نفس الوقت تمنح المشاهد القدرة على التّعرف عن العصر الذي تجري فيه الأحداث المسرحيّة اعتمد المخرج لشخصيّة ناصر لباسا أساسيّا متمثل في قميص وسروال ذي اللّون البني الفاتح، وحذاء بنفس اللّون، ووشاح أبيض يضعه فوق رأسه هذا ما توضّحه الصّورة رقم 23.

الصورة رقم 23

وعندما جاءت شخصيّة "المصارفي –أبو حرب" أضاف المصمم إلى هذا الزّي عباءة بيضاء اللّون أخفت تلك السّراويل البنيّة القصيرة التي ترتديها، وكأنّ المصمم سهّل مهام الإخراج المسرحي في بلورة الرؤية الإخراجيّة على قيّم ذات دلالات رمزيّة كالأبيض والأسود، كما هو واضح في الصورة رقم 24

الصورة رقم 24

ونجد المخرج يختار في المشهد الذي يجسّد أجواء الكنيسة تغيير للباس فيرتدي جل الممثّلين عباءات سوداء طويلة ويحمل في يده إكسسوار يشبه الصّليب كما هو موضّح في الصّورة رقم 25.

الصورة رقم 25

وكأنّ عز الدّين عبار استخدم هذا الزّي الأسود والإكسسوار الذي يشبه الصّليب ليبرز لنا غاية القس **"فرانسوا"** ليشير ناصر بالمسرحيّة لدين جديد سميحة السّعادة هذا ما يظهر واضحا في النّص الآتي من المسرحيّة:

" مسيو فرانسوا: يصفي مسيحي وتلميذ يسوع وجزائري مثلك.. جئت أقوم بواجبي نحوك... أنا أعرفك... أنت لا تعرفني... أنا وإخوتنا الإنجيليون... ورئيس الكنيسة...يعرف همومك... ونقف إلى جانبك باسم الأب... والابن...وروح القدس... لا تفعل شيئا في نفسك... الله محبّة... ونحن من الله، فنحن محبة... يجب أن نحبّ أنفسنا لأنّ فيها حب الله...باسم الأب...والابن وروح القدس... كن صبورا، لا تفعل شيئا في نفسك... كن تلميذا ليسوع وسوف يحل بنفسك نور وبروحك نور...أعرف أنّ الإسلام نصّا يفك كثيرا... لأنّه دين بداوة... وأنت متنور... لم تصلي مثل المسلمين يوما ولم تصم مثلهم يوما... وتنزعج من الآذان...

ناصر: اسمع لي مسيو فرانسوا... راك غالط فيّا... واقيلا بعثلك الكنيسة لوحد آخر... راك غالط فيا مسيو فرانسوا راك غالط (يصرخ بعد أن كان يتكلّم بهدوء) ...أنا الإسلام ما يضايقنيش...أنا المسيحيّة ما تضايقنيش...أنا اليهوديّة ما تضايقنيش... أنا يضايقوني النّاس اللي يفهموا الإسلام بالمقلوب... ويضايقوني النّاس اللي يفهموا المسيحيّة بالمقلوب"[1].

[1] مسرحيّة فالصو، اقتباس محمد حمداوي، عن المنشحر، لنيكولاي أردمان، مخطوط المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2008م.

تتأسس مسرحيّة فالصو على تناسق الألوان، فالملابس كانت باللّونين الأبيض والأسود، فلا نجد ألوانا دخيلة عنها، هذين اللّونين أكّد المشاهد نظرة المخرج في صراع المتضادات (الأبيض والأسود)، (الخير والشّر)، (الغني والفقير) ... فنجد الأزياء في هذا العرض المسرحي أضافت للمتلقي معلومات الشّخصيّات كما لعبت دورا في توضيح أفكار النّص، كون أنّها جعلت المشاهد أو الجمهور يلتمس نوعا من الاحترافيّة في جانب التّصميم.

- **الإضاءة**

تمتّعت مسرحيّة فالصو بالخاصيّة التكنولوجيّة، فقد عمد المخرج عز الديّن عبار للاستعانة بتقنية الضّوء والظّلام عبر محطّات العرض، هذا عن طريق الفصل بين المشاهد أو لتحضير المشاهد نفسيا في تقبّل رؤى المخرج التي كان يصعب تمريرها من خلال تقنيات العرض الأخرى.

فنجده استعان بالبقع البيضاء الضّوئيّة للتأكيد في عدّة مرّات في العرض المسرحي وهي تقنيّة تكمن في استخدام شدّة الضّوء باللّون أو بدونه وتسليطها على الشّخصيّة التي يريد التّأكيد عليها.

في المشهد الأوّل وضع المخرج الممثّل في منطقة أسفل الوسط وهو نائم في بيئة ضوئيّة أكبر عن باقي الشّخصيّات ليجذب تركيز المتلقي ويوجّه أنظاره لما يفعل، وكأنّ المشاهد هنا يتتبع ما يقوله المخرجة بصريّا هذا ما يؤكّده باتريس في قوله:" المخرج هو المسؤول الأول عن علامات والمعاني التي يمرّرها للمتلقي"[1]، فالمشاهد أثناء مشاهدته لمسرحيّة "فالصو" كما يحاول تكوين بنية حكائيه لما يدور حوله، فهو يحاول كذلك تفكيك العلامات وربط العلاقة بينهما لكي ينجح في بناء المعنى العام للمسرحيّة، كذلك قام المخرج باستخدام تقنيّة إنارة الممثل بنفسه فهو المسؤول هنا عن اشعال وإطفاء الضّوء الموجّه عن منطقة الوجه فقط أثناء العرض كما هو موضّح في الصّورة رقم 26.

[1] Voir patrice. La mise en scène contemporaine (origine. Tenadices. Pers pecties) edition armand colin. Paris France p. 133.

الصورة رقم26.

تسمّى هذه التّقنيّة في الإخراج بشد انتباه المتلقي، تنوعت وسائل استخدام الإضاءة في مسرحيّة "فالصو" من إضاءة كاشفة تحجب الإيهام حيث تكون كل تفاصيل الفضاء المسرحي كاشفة وتجعل فضاء العرض المسرحي لا متناهيّا إلى إنارة مركز لتعقب كل تفاصيل الحدث والتّركيز على كل حركة أو فعل يقوم به الممثلين في المسرحيّة.

كذا نجد المخرج استخدم أيضا إضاءة باللّون الأزرق الفاتح في المشهد الأخير من المسرحيّة، حينما قام بإسقاط قطعة القماش الأبيض الذي مثّل به البحر، كما هو جلي في الصّورة رقم 27.

الصورة رقم27

وكأنّ المخرج بتجسيده لرمز البحر يحيل المشاهد إلى واقع الشّباب في المجتمع الجزائري الذي يخاطر بنفسه هروبا من واقعه المعاش نحو أحلام غير متوفرة بالبلد الأم ورغبته في الهجرة السّريّة عبر ركوب البحر، كون أنّه عز الدّين عبار يقف رافضا لهذا التّفكير، ونجده

نجح في إنتاج إضاءة سحريّة أثناء توظيفه لهذه الإضاءة الملوّنة، كما نجده استخدمها أيضا في مشهد الكنيسة أثناء قيام الممثلين بتأديّة الصّلاة، فقام بقعة بيضاء تميل إلى اللّون الأصفر على بطل المسرحية في منطقة وسط الوسط تحديدا مع إنارة خافتة، كما هو موضّح في الصّورة رقم 28

الصورة رقم 28

وكأنّ المخرج بتسليطه الضّوء على الممثّل البطل يبيّن لنا تميّزه عن باقي شخصيات المسرحيّة عموما فالمخرج عز الدّين عبار لم يستخدم الإنارة كعنصر مستقل بذاته، بل اقتصر دورها على إظهار الخشبة والممثلين أثناء العرض.

- **الموسيقى والمؤثرات الصّوتية**

نجح المخرج عز الدّين عبار في مسرحية فالصو في الاستفادة من الموسيقى كتقنية ترافق جميع تقنيات عرضه المسرحي لتفسير رؤيته الإخراجيّة، باعتبار أنّ الموسيقى هي جزء من الكل في المسرح حيث لا يمكن أن تمنح الاستحسان بمعزل عن باقي العناصر المسرحيّة الأخرى.

فنجده قد انطلق في المشهد الأول من مؤثرات صوتية افتتح بها الإيقاع العام للعرض المسرحي، انطلاق من العزف على آلة القيتارة أنتجت للمتلقي موسيقى هادئة وكأنّها تتنبأ للمشاهد عن أمر جلل قادم فتثير فيه أسئلة حول العرض الذي سيتلقاه وكذلك نسمع في هذا المشهد نواحا وغناء حزينا مع موسيقى حزينة تصاحبها آهات وبكاء.

كما قام المخرج باستثمار الموسيقى لتقريب الحدث المسرحي، فنجدها نابعة من عمق الحكاية في تتبعها للأحداث المتسلسلة التي تربط بطل المسرحية، وكونها أيضا تساعد في إفشاء الأحاسيس والمشاعر التي تساعد المخرج في تبليغ المعاني والأفكار للمتلقي.

وظّف عز الدين عبار في المشهد الذي جسّد فيه أجواء الكنيسة، الغناء والتّرانيم المسيحية على أصوات الاجراس وآلة الأوراق أعقبها بإيقاعات شكّلت لوحة فنيّة زادت المشهد جمالا، وفي المشهد نفسه قام المخرج بتوظيف إيقاع محلي هو أغنية عبد القادر وهو في حالة كسر لفاصل بين مشاهد العرض، تنتمي للنّوع الراي ليطلق بها الأجواء فعند توتر الصّراع واحتدامه في العرض يأتي عبد القادر معلنا عن نهاية المشهد أو بداية المشهد الجديد وهو يقوم بغناء " خلوني نبكي على رايي" بطريقة هزلية بعيدة عن الأجواء الجادة،

كما نجد أنّ المخرج وظّف موسيقى الجسد ليعبّر عن اختياراته الجماليّة فالممثلون يصنعون نوعا خاصّا من الموسيقى من خلال ضرب الأرض باليدين والأرجل والتّصفيق، وخاصة في المشهد قبل الأخير الذي جسّده المخرج بفضاء الملهى اللّيلي الذي وظّف فيه موسيقى انطلقت بإيقاعات بسيطة قام بها الممثلون ثم تزداد صخبا بالرّقص والتّصفيق.

عموما استطاع المخرج عزّ الدّين عبار في مسرحيّة "فالصو" أن تكون نصّا بلغة جديدة من خلال والمؤثرات الصّوتيّة التي لعبت دورا أساسا في هذا العمل المسرحي، كون أنّ عنصر الموسيقى يمكن اعتباره سركا في فضاء المسرح الذي يضيف الكثير من الجماليّة والألوان لحركة الممثلين وتعبيراتهم.

2_2 تجربة المرأة في الإخراج للمسرح الجزائري

برزت ملامح التّجارب الإخراجيّة النّسائيّة منذ زمن طويل في العالم الغربي وأصبحت له ملامح خاصّة لكن في الوطن العربي بدأ هذا المسرح منذ فترة قصيرة وأطلقوا عليه جملة من المصطلحات منها: المسرح النّسوي او المسرح النّسائي، حيث استطاعت المرأة العربيّة أن تعبّر عن موهبتها وأن تفرض نفسها في مجال الكتابة والإخراج بالرّغم من عددهم القليل مقارنة بالمساهمة الذّكوريّة في هذه المجالات، إلا أنّ مع مرور الزّمن توالت التّجارب النّسويّة في الأقطار العربيّة وأصبحت أعدادها متزايدة نتيجة مواكبتها للتطور السّياسي والثّقافي والاجتماعي من أبرز هذه التّجارب الإخراجيّة النّسويّة في المسرح العربي

نجد المخرجة نضال الأشقر التي ساهمت في إثراء الحركة المسرحيّة يلبان، و المؤلّفة والمخرجة التونسية **"زهيرة بن عمار"**.

شهدت الجزائر قلّة المشاركة النّسائيّة في الإخراج المسرحي كبقيّة الدّول العربيّة، وتأخرت على ثمانينات القرن العشرين الذي امتدّت به نشأة المسرح الجزائري، لكن مع الكثير من التّجارب النّسويّة التي نجحت في خلق نقلة إبداعيّة نوعيّة في مجال الإخراج المسرحي، وساهمت بشكل واضح في إثراء السّاحة الفنيّة بلمسة أنثويّة غنيّة.

من أبرز الأسماء التي عرفتها السّاحة الفنيّة في مجال الإخراج المخرجة **"فوزيّة آيت الحاج"** التي تعتبر من بين الرّائدات الأوائل للحركة النّسائيّة ساهمت في تقييم إنتاج مسرحي جزائري متعدّد، من أعمالها مسرحية دعاء الحمام للكاتبة الجزائرية زهور ونيسي، كانت من تقديم فرقة كاتب ياسين، ثم عرضها باللّغة العربيّة الفصحى حيث حملت رسالة واضحة لكل امرأة جزائريّة لتشجيعها في إثبات وجودها ووضع بصمة خاصة في مجتمعنا الجزائري ومسرحيّة "العشيق وعويشة والحراز"، ومسرحية "الجزائر نار ونور"، وكذا نجد المخرجة فوزية اقتبست عن الأمريكي آرثرميلر سنة 1988م مسرحيّة التّاجر المتحوّل وغيرها من الأعمال التي لقيت بها استحسان الجماهير.

والمخرجة حميدة آيت الحاج التي تفوقت في إخراج أوّل عمل نسوي في الجزائر " في بداية موسم 1987م سجّل المسرح الجزائري خطوة جديدة في تاريخه ألا وهي أول عملية إخراج نسوي قامت بها "حميدة آيت الحاج" لمسرحية أغنية الغابة المقتبسة بتعاونها مع أحمد بوخلط عن الكاتبة السّوفيّة ليسا أوكرانيكا"[1]والمخرجة صونيا مكيو أيقونة المسرح الجزائري التي تفرّدت بحضورها المتميّز في ذاكرة الفن الجزائري انطلاقا من أعمالها الفنيّة التي ستبقى راسخة في أذهان الشّعب الجزائري، من أبرزها مسرحيّة "قالوا لعرب قالوا"، و "العيطة"، ومسرحيّة "امرأة من ورق" النّص المقتبس لمراد سنوسي عن رواية أنثى السّراب لواسيني الأعرج التي جعل منها مراد نصّا دراميا محبوكا بطريقة فنيّة، ومسرحيّة "الجميلات" التي أخرجتها صونيا وألفتها نجاة طيبوني جسّد بها وقفة اعتراف وتكريم لروح بطلات الجزائر أمثال جميلة بوحيرد. وكذا قدمت مسرحية "فاطمة"، "لغة الأمهات"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وغيرها.

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص283.

الممثلة والمخرجة تونس آيت الحاج علي برزت بتجربتها الإبداعية وممارساتها الفنيّة في مجال التّمثيل والإخراج من أبرز اعداداتها مسرحية "الثّلث الخالي" التي اهتمت بقضيّة المرأة وتحررها في المجتمع العربي، ومسرحية "السّاكتة" ومسرحية "راحلة"، كما يمكننا هنا ذكر البعض من التجارب الإبداعية الأخرى منها ما قدّم من قبل الفنانة فضيلة عسوف التي استهلت مشوارها كممثلة ثم كمخرجة مسرحية.

2_1_1 تجربة تونس آيت علي (الثلث الخالي _أنموذجا_)

- **الدّيكور**

اعتمدت المخرجة تونس آيت الحاج في مسرحيّة الثلث الخالي على ديكور بسيط وغير مألوف يولد فضولا لدى المشاهد إلى معرفة ماهيته وأسباب تواجدها اكتشاف الوظيفة التي ستقوم بها في العرض المسرحي، في بداية المسرحية يشاهد المتلقي خلفية أمامها ستارة شفافة يشقها ضوء يوجّه كل تركيزه لكشف الشيء الذي تخفيه الصّورة التي شاهدها، إذ نجدها كانت قريبة من منطقة وسط الوسط، ويبقى نصف هذه المنطقة وسط للوسط، وأسفل الوسط فضاء خاص " بالثلث الخالي".

أمام هذه الخلفية ثلاثة صناديق متحركة لها مقبض على شكل كراسي موضوعة بخط أفقي مائل هذا ما نجده جليّا في الصّورة رقم 29.

الصورة رقم 29

نشاهد خلف هذه السّتارة الشّفافة شخصيات سوداء معلّقة بحبال الإعدام إحداهما متمسكة بالحبل وأخرى مربوطة من رجلها وواحدة مشنوقة، وكأنّها توضّح لنا أنّ لكل شخصية حكايتها الخاصة في واقع المجتمع الذّكوري الذي دائما ما يظل يسعى إلى شنق

الكيان النّسوي وقطع حريته واستبداده، ثم رفعت أول ستارة شفافة حتى نزول الشخصيات الثّلاثة وهي تلبس زيا أسود بواسطة الحبال كأنّها أخرجتهم من قيود السّجن، لتبقى شخصيات أخرى لم تتحرر من هذا السّجن وبقيت معلّقة، هذا ما نشاهده في الصّورة رقم 30.

الصورة رقم30

مسرحية الثلث الخالي تجسد لنا عدة مشاهد، إذ نجد كل مشهد يبرز لنا دلالة الصّناديق الموضوعة في الخلفية الديكورية فنجدها استعملت لوظائف نفعية متعددة ففي المشهد الأول: نلمح ثلاثة نسوة يجلسن على ثلاثة كراس اتخذنا منها مكان للهروب من شرور العالم الخارجي من خلال إكسسوار المظلة التي تحملنها فوق أجسادهن وكأنّهنّ موجودات في مناطق معينة وبواسطة الحوار نكتشف أنّهنّ في الثّلث الخالي، كما هو موضّح في الصّورة رقم 31

الصورة رقم 31

تقول إحداهن: " واش جابكم لهذا الثلث الخالي؟

ترد الأخرى: اللي جابك جابنا..."[1].

ثم يقمن بسحب تلك الكراسي كأنّها حقيبة تحمل متاعهن من لباس وإكسسوارات التي استخدمت أثناء العرض المسرحي، إذ نجد المخرجة آيت الحاج تجسّد لنا الدّلالة النفعية الثّانية لتلك الصّناديق، كما هو واضح في الصورة رقم32.

الصورة رقم32

وكذا نجد الصندوق الأول استخدمت المرأة عندما رفع اللوحة التي كانت تغطي هذا الصّندوق وأخرجت قطعة قماش صفراء اللّون واستخدمت تلك اللوحة لغسلها كأنّها تبرز لنا وظيفتها الاجتماعية التي تقوم بها من منزلها الذي جاءت منه بعدما وصلت إلى هذا " الثلث الخالي"، كما هو واضح في الصورة رقم33.

الصورة رقم33

[1] Atitheatre Chanel ، مسرحية الثلث الخالي ،، بث مباشر، مهرجان المسرح العربي الدورة التاسعة، الجزائر، 2017م، الدقيقة 03:25.

وفي المشهد الثاني:

نشاهد النسوة الثلاثة واقفات فوق تلك الكراسي التي أصبحت سبيلا للإدلاء بأصواتهن

فنجد هؤلاء الثلاثة يستعملن إكسسوار الحبل كما هو يظهر جليا في الصورة رقم34.

الصورة رقم34

كنافذة يطل من خلالها كل واحد فيقوم بينهم حوار ونقاش مثلما هو متعارف عليه بين جيران الأحياء الشعبية عندما ينظرن من نوافذ بيوتهن لتبادل أطراف الحديث ومعرفة أخبار بعضهم، إذ نجد الصورة أظهرت أنّهم باستخدام الحبال كأنّهنّ مشنوقات ومنزعجات من حالتهم في البيوت وهنا تبيّن لنا المخرجة أنّ إكسسوار الحبل قد تحول إلى رجل يقوم بجذبهنّ.

وفي المشهد الثالث:

نجد أنّ المخرجة أرجعتنا إلى وضعية الممثلات في المشهد الأول، فبيّن لنا كيف قمن بسحب تلك الكراسي على شكل حقائب، تعود تلك التي كانت تجلس على الكرسي الأول إلى منزلها وتقوم بإنجاز أعمالها المنزلية، فتحمل إكسسوار المظلّة بين يديها الاثنتين كأنّه صغيرها الرّضيع وتقوم بإمساكها بقوة كأنّها تمسك بذلك الرّجل الذي كان يخنقها في المشهد الثّاني، فتقوم بخنقه، وكأنّ المخرجة في هذا المشهد أنّ إكسسوار المظلّة قد تحوّلت إلى شخصيّة فاعلة فيه، كما هو واضح في الصورة رقم 35.

الصورة رقم35

- **الإكسسوار**

ـ المظلّة

قدمت المخرجة آيت علي عن طريق الظلّة وظائف عديدة، إذ نجدها في الأوّل استعملتها كمكان صغير أثناء جلوسهنّ على الكراسي استطلن به من سوداوية المجتمع الذّكوري في العالم الخارجي.

واستعملتها أيضا كسلاح من قبل إحدى الشّخصيّات الثّلاثة التي تأمل القضاء على كل من يتحدّث ولو بكلمة واحدة عن الرّجل لأنّها تقف موقفا رافضا لفكرة الارتباط بالرّجل، ونبذ استعمل القوة والعنف ضد المرأة، وكأنّ المخرجة تبرز لنا معاناة المرأة نفسيّا إزاء العشريّة السّوداء عندما فقدت رفيق دربها، فاستعملت المظلّة كسلاح للتهديد، وأداة لإظهار قوّة الشّخصيّة التي كانت تجبر الاثنان للبقاء والجلوس، كما هو موضّح في الصّورة رقم 36.

الصورة رقم 36

وكذا قامت باستعمال المظلّة كمقود للسّيارة منذ بداية المسرحيّة وكأنّها تظهر لنا أنّ حياة تلك النّسوة الثّلاثة يمر بسرعة وهنّ من يقدن هذه الحياة للأمام لتجسيد شريط حياتهنّ، هذا برز في الصّورة رقم 37.

الصورة رقم 37

والثّاني كأنّها آلة للتطريز عندما حملت الشّخصيّة المظلّة في يديها واستعملت القماش الأحمر، إذ نجدها تستعمل تقنيّة إدخال وإخراج الإبرة كأنّها تقوم بطرز شيء ما، هذا تجلّى في الصّورة رقم 38.

لصورة رقم 38

- الخلخال

تظهر لنا المخرجة أنّ النّسوة الثّلاثة وضعنا الخلاخل في الأرجل، كونّها تبرز زينتهنّ وإحداث الإيقاع أثناء تأدية الحركات الكوريغرافيّة، إذ نجد الشّخصيّة في الوسط تضع خلخالا

بخلاف اللّتان تجلسان في جانبيها وبذلك إحالة على أنّها مرتبطة، كما هو واضح في الصورة رقم 39

الصورة رقم 39

_الوشاح

استعملت الشخصيات الثلاث أوشحة في المسرحية ، إذ نجد الشخصية الأولى ارتدت وشاحا أصفر قامت بوضعه بعد دخولها للخشبة نزعته من رحيلها لأنه لم يكن في الصندوق الذي حمل البعض من الاكسسوارات ، فاللون الأصفر هو لون " دافئ يظهر الابتهاج و يستعمل لتوصيل الغضب و الكره و الحقد "[1]

في حين الشخصية الثانية استعملت لها وشاح أخضر فاتح اللون، كون اسمها "خضرة" وأنها تحب الألوان والأخرى وتتمناها في حياتها.

أما الشخصية الثالثة اختارت لها المخرجة اللون الأحمر كأنها تبين لنا أنها عاشقة وأنيقة، غذ نجدها تضعه حول عنقها ليزيدها جمالا ويوافق حالتها، كما هو واضح في الصورة رقم 40.

[1] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1996، ص 177

الصورة رقم 40

_الحبال

خلقت المخرجة باستعمالها إكسسوارات الحبال صبغة فنية في المسرحية، إذ نجدها تحيل على معاني متعددة فنجدها استعملته كأداة للنجاة من السجن الذي كنا فيه، وكنافذة بيت استطاعت تقريبا من الواقع أين تتبادل النسوة أطراف الحديث من شرفك منازلهن كأن الحبل أمل تشبث به لمواصلة حياتهن كما وضعت أيضا كمطية للارتفاع من الواقع والهروب من شروره والتحليق غالبا نحو عالم الأحلام.

واستخدمت الحبال لشخصيات تريد خنقهن كما عرفنا سابقا في المشهد الثاني.

وغيرها من الاكسسوارات التي نوعت في توظيفها آيت علي التي أخذت دلالاتها في تبادل الوظائف والتناسق مع المواقف في العروض المسرحية كونها تساهم في اكمال الرؤية الإخراجية والكشف عن أمور عدة رغم بساطتها.

- **الأزياء**

اختارت المخرجة تونس زي واحد للشخصيات الثلاثة ، أي لباس واحد **costume de base** [1] ، كما هو واضح في الصورة رقم 41.

الصورة رقم 41

نجد النسوة الثلاثة يرتدين أثوابا سوداء تصل للركبتين وتحتها توجد سراويل سوداء قصيرة تستر أجسادهن كي لا تظهر عارية اثناء تأدية الرقصات ووضعيات الجلوس على

[1] ينظر: عزوز بن عمر، الإخراج وتقنيات العرض، رسالة ماجيستير، اشراف د. فاتن الجراح ن قسم الفنون الدرامية ،2001، ص96

الكراسي والحركات، كون أن اللون الأسود يناسب الحزن والحالة النفسية التي يعيشنها النسوة الثلاثة.

يدل اللباس الموحد للنسوة إلى انتمائهن إلى نفس الحالة الاجتماعية و الحالة النفسية التي يعشنها بسبب ظلم و استبداد الرجل الذي قطع حريتهن و شنق الكيان النسوي فالأسود يحيل عن " الحزن و الغموض " [1].

كما نجده يحيل إلى " لباس الموت و السوء و العنف "[2]، و هذا ما جسد وضع النسوة كأنهن في حداد.

- **المكياج**

استعملت النسوة الثلاث في المسرحية الكحل الأسود الذي يدل عن أعينهن ليبرز لنا ملامح وجوه النسوة الغالب عليها طابع الحزن والإرهاق، لذا نجدهن يقمن بحركات ووضعيات متعددة أدت إلى سقوط الكحل وتلطخ وجههن قليلا.

وفيما يخص تقنية تسريح الشعر، فنجد احداهن شعرها مشعث جدا وكأن المخرجة تحلينا على حالتها وعدم اهتمامها بمنظرها ونفسها كونها دائمة الانشغال بالأمور المنزلية، في حين الشخصيتان بدت تسريحة شعرهما عادية جدا تناسب كثيرا مع دورهما في العرض المسرحي

استعانت تونس آيت علي في مسرحية " الثلث الخالي" بالديكور الرمزي والإيحائي مع فكرة العرض، وقد ساهمت الأزياء وكذا الإكسسوارات في تبيان الوظيفة الاجتماعية لكل شخصية من خلال الحركات والوضعيات التي تقوم بها الشخصيات والحوار كونه يعمل على تعليل استعمال المخرجة لهذا الديكور الرمزي الإيحائي.

- **الإضاءة**

تمثل الإضاءة لغة فنية تصاغ معانيها عن طريق رؤية وخطة دراما تورجية يكشف ملامحها المخرجة لتصبح ذات إيحائية واعية هادفة.

[1] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 178
[2] المرجع نفسه، ص 178

استعملت المخرجة في المشهد الاول إضاءة للممرات **draperie** لإضاءة ممر وكأن النسوة يأملون العبور للوصول إلى مكان ما، إذ نجد الإضاءة جاءت من جانبي ستارات الركح الجانبية كما هو يظهر في الصورة رقم 42

الصورة رقم 42

ثم تقوم بتبديل الإضاءة إلى اللون الأزرق كونه لون بارد يوحي على الغموض وأن شيئا مريب سيحدث بهذا اللون من الإضاءة، إذ نجدها تعبر عن الحالة النفسية التي تعيشها النسوة الثلاثة، هذا يظهر جليا في الصورة 43 ونجد هذه الإضاءة تستخدم في الرقصات الكوريغرافية.

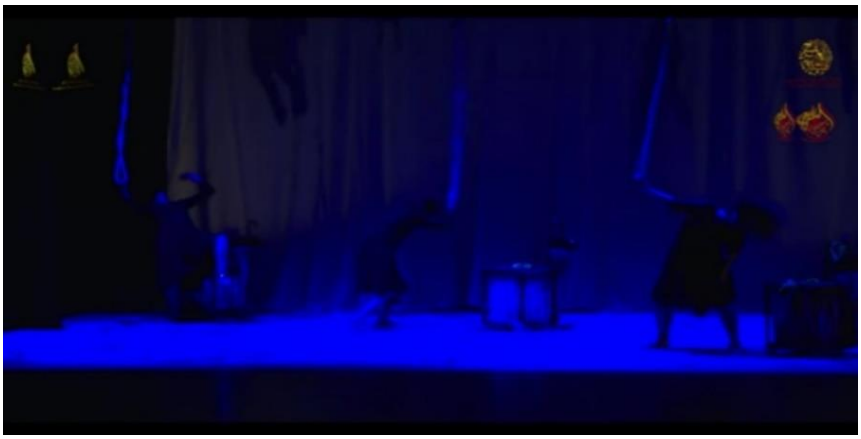
الصورة رقم 43

وفي المشهد الثاني استعملت اضاءة محددة بإطار حددت فيه وجه كل شخصية في بيتها الخاص، وكأنها تبرز لنا على قضية الرجل وما قام بفعله لهن من خلال ملامح الوجه والحركات التي قامت بهن في الثلث الخالي هذا موضح في الصورة رقم 44

الصورة رقم 44

ثم تقوم المخرجة لإنقاص الإضاءة لتصبح إضاءة مغربلة **tomisé** لتؤكد لنا على ما نراه في هذا المشهد من خلال حوار الشخصيات في منطقة الوسط من الجانب الأيمن من خلال الحوار الذي يجري بينهما كشف عن الخيانة الزوجية والخدلان الذي عاشته احداهن بالرغم من كل ما قدمته له.

ثم تغير الإضاءة غلى إضاءة زرقاء أثناء تأدية الرقصات الكوريغرافية كما هو واضح في الصورة رقم 45



الصورة رقم45

أما في المشهد الثالث استعملت المخرجة الإضاءة الكاشفة العامة لترجعنا إلى اتمام الحكاية ثم تستخدم في منطقة الوسط بقعة بيضاء اجتمعت فيها النسوة الثلاثة، كأنها تجذب المشاهد إلى هذه المنطقة والتركيز على الحوادث القائمة بين هذه النسوة.

_الموسيقى والمؤثرات الصوتية

اعتمدت فوزية آيت علي أثناء خطابها لمشاعر المتلقي في مسرحية الثلث الخالي لإثارة حسه مقطوعات موسيقية حزينة تناسقت مع فكرة تحرر النسوة ومحاكمتهم الافتراضية لهذا الرجل، إذ نجد الشخصيات والمشاهدين يندمجون في عمق هذه المقطوعات فيعكسان الأحداث وكأنها في الوقع المعاش، وبهذا تحيلنا المخرجة الاتجاه الإخراجي الذي استندت إليه في حوارات النص المسرحي الذي يتمثل في الاتجاه الواقعي النفسي.

فاستعملت موسيقى ايقاعية برز لنا معنى النص مؤكدة معناه، وجسدت ايقاعا حركيا موسيقيا، وكذا وظفت موسيقى الراب العصرية.

كما اعتمدت في مسرحية الثلث الخالي على موسيقى الفواصل ، فنجد أن إيقاع المَشاهد قد تلاحم مع إيقاع العرض أثناء تأدية الرقص الكوريغرافي هذا ما يؤكده **ألكسندر دين** في قوله " كل من الرقص و الموسيقى قسما من الكل ، أي لا يجب أن تحدث متعة ذاتية مستقلة ، و إنما تتماشى وفق فكرة المسرحية و سير حوادثها " [1]

كما نجد أن المخرجة قامت عن طريق الممثلات بتوظيف ايقاعات متعددة كالصراع، والتصفيق، والآهات، والزغاريت، والرقص كونها تمثل موسيقى خاصة تقدم ايقاعات عديدة وبسيطة.

تعتبر المؤثرات الصوتية جزء لا يتجزأ من العرض المسرحي فهي تكمل العناصر البصرية و الحوارية لخلق تجربة مسرحية فنية تجسد مشاعر و احاسيس الممثلين التي يصعب عليهم التعبير عنها بواسطة الكلمات و الحركات ، كاستخدام صوت الجرس الكبير للإشارة إلى بداية المسرحية ، فنجدها تساهم بشكل بالغ في توضيح رؤية المخرج حول ما يريد إيصاله للمتلقي و جعله اكثر انغماسا في العرض المسرحي و كذا وظفت خطوات أقدام الرجل مع إيقاع السلاسل و كأنها تبرز لنا الرجل قد أتى ، و أن السلاسل تحيل على العذاب و السجن في المجتمع الذكوري ، هذا ما برزته من خلال الرقصة الكوريغرافية

[1] ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ص 298

استعملت إحدى الممثلات حجَرتينْ لإحداث ايقاع موسيقي ، و أخرى للتعبير عن حالتها الحزينة " فأحيانا الممثل هو الذي ينجز بعض المقطوعات الموسيقية ليطول الفعل الدرامي" [1].

2_2_2 تجربة صونيا مكيو (امرأة من ورق _أنوذجا_)

_ الديكور

اعتمدت المخرجة صونيا مكيو في المسرحية امرأة من ورق في إكمال رؤيتها الإخراجية برؤية السينوغرافيا على ديكور بسيط، ففي الوهلة الاولى يشاهد المتلقي أوراق مبعثرة في مقدمة الخشبة وورائها خلفية فيها دوائر وهمية، وكأنها تعرض لنا فكرة غامضة، هذا ما ظهر جليا في الصورة رقم 46.

الصورة رقم 46

وكأن صونيا تحيلنا من خلال هذه الأوراق المتناثرة إلى أن حكاية ستبدأ حيث استعان السينوغراف بالورق من الوراية الأصلية " أنثى السراب "لواسيني الأعرج، فنجد أن الاوراق تمثل الحالة الداخلية والدوامة التي تعيشها شخصية مريم في ذاتها، والمخرجة هنا تجعل المشاهد يقف أمام اللاوعي الذي تعيشه وتفكر فيه هذه الشخصية.

كذا استخدمت الأوراق المعلقة التي تبدأ بالدوران على شكل دوائر وهمية هذا ما هو موضح في الصورة رقم 47.

[1] ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ص47

الصورة رقم 47

نجد المخرجة استعانت بالدوائر الوهمية من أجل المشاهد إلى الحالة النفسية المضطربة التي تعاني منها الزوجة، يمينة بسبب شخصية مريم وكون أن صونيا جعلت شخصية يمينة تعيش هذه الشخصية وتريد مريم الخروج منها عن طريق تلك الأوراق التي لهذه الشخصية أن تخرج نهائيا.

واستعملت المخرجة صونيا خلفية قريبة من أعلى الركح جسدت جدارا خاص بالبيت ووضعت برافانات **Parevent** على جانبي الركح، في أسفل اليمين وفي أسفل اليسار كما تظهر جلية في الصورة رقم 48

الصورة رقم 48

استعانت صونيا في الصورة رقم 48 بالبارفانات لتأكد للمشاهد الوهم الذي تعيش فيه شخصية يمينة عن طريق الضحكات التي أطلقها بطريقة ساخرة و استهزائه ، كون أنها

استندت عليها من الرواية الأصلية التي يوضحها النص الآتي " صرخت بصوت اختلط مع زعيق ضحكتها العالية قبل أن تنطفئ " [1].

جسدت المخرجة صوت الضحكات لتأكد خوف وهمس "يمينة " من وجود " مريم"، هي إحالة استعانت بها من الروائي واسيني الاعرج في روايته للإحالة إلى الشخصية الخيالية " مريم" التي ظهرت " لليلى" عندما كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة بعد أن قامت بإطلاق النار على نفسها، وفي هذه الأثناء تظهر لها شخصية "مريم" وكأنها فعلا موجودة.

تعتبر هذه التقنية التي استعملتها المخرجة " **صونيا مكيو**" من الوسائل السمعية البصرية التي أصبح تسمى في الوقت المعاصر ب " المنظر السمعي**soond scape** ومن المخرجين اللذين استعملوا هاته الوسيلة **دومنيك بيتواريه** " [2] ، و كذا من المخرجين الغربيين استعملها مايرهولد ، **جوزيف سفوبودا**.

كذلك استعملت كرسيا في الاخير كسرير تنام عليه "يمينة " كما توضحه الصورة رقم49.

الصورة رقم 49

- **الإكسسوار**

استعانت المخرجة صونيا في المسرحية لإكمال وظيفة الديكور بالإكسسوار كونه يمتلك وظيفة إيحائية تتجسد من خلال توظيفه.

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب " سكريبتوريوم"، في شهوة الحبر وفتنة الورق، ط1، أكتوبر 2009م، مجلة دبي الثقافية، الإصدار 29، ص440 www.alkottob.com

[2] لوزان دوم، علاقة مقياس أخرى في بياتريس بيكون فالان، الشاشات فوق خشبة المسرح، 1998م، ص322_324.

_المجوهرات

نجد المخرجة اختارت لشخصية " يمينة " عقد جوهر أبيض وحلق مثله، حيث يشير ارتداء العقد والحلق الأبيضين إلى ثروة وغنى الشخصية التي ترديها، وهو يعتبر من المجوهرات التي تقتنها الشخصية التي تهتم بمظهرها وشكلها، بينما نجدها اختارت الشخصية " مريم" عقدا أسودا وحلقا مثله.

هنا تميزت المخرجة صونيا في تجسيد لمسة أنوثة وجمالية لشخصية " يمينة " وشخصية " مريم " من خلال اعتمادها على تقنية الإكسسوار في حسن مظهر الشخصيتين ومكانتهما المرموقة في المجتمع.

_ الصحن

استخدمت صونيا المخرجة صونيا اكسسوار الصحن كموقد لإشعال تلك الأوراق وكأنها تحيلنا إلى التخلص من شخصية " مريم"، ولا يخفى علينا أن صونيا استعانة من الرواية فكرة إشعال الأوراق، هذا ما يظهر جليا في النص الآتي:

" من حقك أيضا أن تشعلي النار في كل الأوراق التي جمعتنا ن و تحويلها إلى حفنة رماد ثم تبعثريها "[1] ،و كأن المخرجة صونيا أرادت أن تبرز لنا إحالة واسيني الأعرج التي استخدمها مع شخصية "يمينة " زوجة الأستاذ ، فلما أحالنا الروائي واسيني الأعرج إلا أن شخصية ليلى لن تستطيع التخلص من شخصية " مريم الورقية " ، و صونيا استخدمتها عندما فشلت يمينة في التخلص من مريم حتى بعد أن قامت بحرق تلك الأوراق .

اعتمدت كذلك المخرجة على الأوراق كإكسسوار أخذ وظيفته في المسرحية فنجد مريم ترمي الأوراق فوق الخشبة وعبثت بها، وكأنها تواجه العنف والدمار الذي مكتوب في الأوراق، كون المخرجة باعتمادها لهذا الإكسسوار تحيلنا على هشاشة وضعف شخصية يمينة.

- **الأزياء**

[1] واسني الأعرج أنثى السراب، ص 16

أقدمت المخرجة مكيو في مسرحية " **امرأة من ورق** " على توظيف أزياء عادية و في نفس الوقت عصرية ، شخصية يمينة زوجة الأستاذ الروائي تعيش في حزن و اكتئاب كبير كون أنها تلقت صدمة مرض زوجها ، الذي أقدم على جرحها بخيانته لها ، فاختارت لها المخرجة صونيا الزي الأسود الذي يتناسب مع حالتها المزرية ، هذا يظهر جليا في النص الآتي " لبست الأسود استعدادا للحداد ، فأنا مقدمة على شيء خطير قلبته في رأسي طوال الزمن الذي أعقب سقوط واسيني في غيبوبة فجائية "[1].

وارتدت شخصية يمينة زيا أسود تمثل في عباءة سوداء طويلة واسعة، وحذاءا أبيض وهو كعب عالي الذي يتم على شعور يمينة بأنوثتها ورغبتها في اظهار جاذبيتها وثقتها في نفسها، هذا واضح في الصورة رقم 50.

الصورة رقم 50

نجد واسيني الأعرج اختار شخصية ليلى التي قررت انهاء حياتها والقضاء على مريم الورقية، فأعلنت حدادها مبكرا عندما دخل زوجها في غيبوبة.

في حين اختارت شخصية مريم الزي الأبيض الذي يشير إلى نقاء وبراءة مريم المسالمة، وكأنها تحيلنا أن في النهاية ستختفي هذه الشخصية ضمن هذا الزي هو نفسه الذي ارتدته الشخصية الحقيقية في رواية أنثى السراب وهي شخصية ليلى التي تتمنى أن ترتديه كفستان زفاف وحذاء أسود اللون كما هو واضح في الصورة رقم 51.

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص 22

الصورة رقم 51

هنا أحالتنا المخرجة إلى عالم الخيال الذي انبثقت منه شخصية مريم ـ عالم الورق الأبيض ـ جسدت لنا صونيا انطلاقا من اختيار الازياء الاجواء النفسية التي عاشتها الشخصيات في المسرحية ، فعكست ثنائية الابيض و الاسود المشاعر التي تضمنها العرض المسرحي ، فيرى **رولان بارت** " أن الزي المسرحي بشكل عام لابد أن يكون عذرا انتحاليا ، و مكانا مستقلا عن المسرحية "[1].

فبثنائية الاسود و الأبيض قدمت لنا المخرجة الحزن و الأمل معا ، فنجد حين عكسته لانضمام مريم ترتدي حذاءا أسود ، أما يمينة فارتدت حذاء أبيض ، بهذا الاختيار منحت صورة جميلة للعرض المسرحي و اعتمدت على " المعادلة اللونية في بنائية الأزياء و ارتكازها على أساس الثنائية المتناقضة بين صفة اللون و دلالته الرمزية "[2]،تجسدت في اللون الأسود و الأبيض .

- **المكياج**

استخدمت المخرجة مفردة الماكياج الإخراجية التي اختفت وراءها الممثلين فاستطاعت أن تترجم روح الشخصيتين، فالمكياج يلعب دور واسطة فعالة في ابراز ملامح الشخصيات والإصابات وغيرها.

فنجد **صونيا** في مسرحية " **امرأة من ورق**" استخدمت ماكياج بسيط وعادي لكلتا الممثلتين، تمثل في كحل أسود وفي أعينهن وأحمر الشفاه، واحمر الوجنتين، حيث عمدت

[1] رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، تر: سهى بشور، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا. 1987، ص 48

[2] ينظر: سيزا أبو زيد قاسم، نصر حامد، مدخل إلى السيموطيقيا، القاهرة، دار إلياس العصرية طباعة دار العالم العربي، 1988، ص 255

به إلى إبراز الملامح الأنثوية لشخصيتين، وبالتالي جسدت لنا حس أنثوي وجمالي للتعبير عن جمال الروح لكلتاهما " **يمينة ومريم** "عمدت الممثلة من خلال استخدامها لسينوغرافيا المتحركة التي كملت رؤيتها الإخراجية وأحالتنا إلى عنوان العرض " امرأة من ورق ".

- **الإضاءة**

اعتمدت صونيا مكيو في تعليل المواقف النفسية التي تعيشها الشخصيتين في المسرحية " امرأة من ورق " على مكمل العرض المسرحي الإضاءة الذي تناسب مع فكرة العرض، فنجدها كشفت لنا أولا عن زمن الاحداث الذي تمثل في الليل ثم عكست الأجواء المهيبة التي جسدت الجو المناسب للحالة السيكولوجية لزوجة الأستاذ يمينة و الصراع الذي كانت تعيشه ، فنجدها استعملت الإضاءة ذات اللون الأزرق الغامق **plein feu** ، و كأنها أرادت أن توحي لنا بالوقت المتأخر من الليل ، و تأكد لنا عن الصراع الذي تخوضه شخصية يمينة مع ذاتها في هذا الوقت المتأخر ، و هذا ما تم تأكيده من قبل يمينة في حوارها التالي " يمينة خير إن شاء الله شكون يجيني في هاذ الساعة المتأخرة من الليل "[1]،هذا واضح في الصورة رقم 52.

الصورة رقم 52

في هذه الصورة تحيلنا المخرجة أيضا إلى أن هناك غموضا وخوف بالأحداث حول معرفة حقائق عن شخصية مريم، وما إذا كانت فعلا موجودة أم أنها مجرد شخصية كتب بحبر على ورق.

[1] صونيا مكيو، مسرحية امرأة من ورق، مراد سنوسي الدقيقة 03:22

ثم أقدمت على استعمال الإضاءة الخاصة بتقنية الشاشة **projection**، فعند انهاء الإضاءة الأولى الزرقاء نلاحظ بقاء الإضاءة التي كانت على جانبي الركح ـ أسفل اليسار، وأسفل اليمين ـ فنجد أن المخرجة تفوقت في إضافة نوع جمالي ومناسب لم يؤثر بالصورة الكلية للمشهد، هذا ما يبرز لنا في الصورة رقم 53.

الصورة رقم 53

كذلك استخدمت نوعا آخر من الإضاءة وهو ما يعرف بالإضاءة الجانبية **latéraux**، كونها أرادت توجيه الضوء على تلك الأوراق المتناثرة على خشبة المسرح، لتؤكد على أهميتها أثناء استعمالها للإضاءة الكاشفة ذات اللون الأزرق الغامق، كون أن عين المشاهد تنجذب للمؤثرات البصرية الكاشفة التي تحفز له ذهنية لاكتشاف أسباب توظيفه ودلالاتها هذا ما يظهر متجليا في الصورة رقم 54.

الصورة رقم 54

لم تقدم المخرجة صونيا مكيو على استعمال أنواع أخرى للإضافات إلا أنها تفوقت في خلق جو مليء بالغموض والإبهام الذي أكن على أحداث العرض المسرحي من بدايتها حتى نهايتها.

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية**

اختارت المخرجة صونيا مكيو مع مصمم الصوت في مسرحية امرأة من ورق موسيقى هادئة وحزينة لإثارة حس الجمهور فقد تناسقت مع فكرة الصراع والحالة النفسية التي تعيشها يمينة وكأن أوان أن تعيدنا إلى الرواية الأصلية من جديد تحديدا إلى شخصية ليلى التي كانت تعيش مع كمانها وتعزف مقطوعات حزينة سوزان لونينغ التي تأخذ المشاهد إلى عالم الحب والخيال، كون أن الأستاذ وعشيقته ليلى كانوا يستمعان لهاته المقطوعات الحزينة الشاملة على كل ذكرياتهم.

فنجدها استقرت على مقطوعة موسيقية واحدة من بداية المسرحية حتى نهايتها، كون أن الموسيقى تمثل عنصر اندماج الأحداث وتساعد في عرض بعمق، وهي تقنية نادى بها ستانسلافسكي لتحقيق الإبهام

أما أثناء عرض المخرجة لصور جنازة عبد القادر علوله استعملت تقنية الشاشة **Projection** ، و أغنية تراثية شعبية وظفها علوله في مسرحيته الأجواد البرولوج المتعلق بشخصية قدور المعنونة ب "بني و علي "[1] بصوت الفنان محمد حيمور كونها تناسب حقا مع فكرة العرض لأن فقيدنا ترك فعل أرضية خصبة للوصول إلى المسرح الجزائري.

كلما استعملت المخرجة من المؤثرات الصوتية الجرس الذي استعانت به لدخول شخصية مريم، وبهذا ساهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرحية امرأة من ورق على تأكيد المواقف الحزينة وتناسقها مع تقنية الشاشة **projection**، لتحقيق عنصر الإبهام في العرض المسرحي، وجعلت المشاهد شاهدا على أحداث قد مضت مرة أخرى.

3. القضايا النسوية في المسرح الجزائري

تميز المسرح في الجزائر بالالتزام بمقومات الوطن، والوعي السياسي والاجتماعي عند الشعب، فقد كان ولايزال المسرح الجزائري هادفا ومركزا على ما يفيد الناس، ذلك لاقتران المسرح الجزائري على " صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية.. "[2]، حيث أن المسرح

[1] عبد القادر علوله، الأجواد، عرض مسرحي Rencontres alldo
[2] مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، ع 08، 2003 م، 120

الجزائري منذ الاستعمار إلى يومنا هذا أُستُخدم كوسيلة لطرح مواضيع متعددة متعلقة بالهوية و الحرية بصفة عامة ، و غيرها من القضايا النسوية بصفة خاصة .

فقد كان من الضروري " إعلاء صوت المرأة مسرحيات، مع الدعوة الصريحة إلى النظر في توجهاتها للتعبير عن قضاياها بخاصة الإنسانية منها "[1]، لأن المسرح يعتبر الوسيلة الأساسية لتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية و الثقافية ، فقد ساهم في إعلاء صوت المرأة المهمشة و طرح مختلف القضايا الاجتماعية و الإنسانية المتعلقة بها .

فمن بين الكتاب الذين عالجوا قضايا المرأة نجد القسنطيني الذي عالج قضايا المرأة الاجتماعية كالزواج و الطلاق و السكن و غير ذلك ... [2]، ففي مسرحية بابا قدور الطماع نجده طرح قضية اجتماعية كثيرا ما كانت تتعرض لها الانثى الجزائرية وهي ،" تزويجها رغما عنها من طرف والدها طمعا في ثروة " [3].

ضف إلى الواقع الاجتماعي الذي عالجه المسرح الجزائري من خلال افكار تحررية، نجد مسرحيات علالو، ومحمد بن قطاف، باشطارزي، عالجت مشاكل عديدة كالظلم والفقر، والقضايا الأخرى المرتبطة بالمرأة، فقد تم تناول هذه القضايا على سبيل المثال مسرحية فاطمة لمحمد بن قطاف، وأيضا مسرحية دولة النساء.

حيث سلط بن قطاف في مسرحية فاطمة على قضايا نسوية تمثلت في فاطمة الفتاة التي قامت بالتضحية بمستقبلها الذي كانت تحلم به قبل وفاة أمها، تقول" حلمت حلم كبير.. كنت نحلم نولي طبيبة بيطرية.. نداوي الحيوانات على الأقل يشفاو على الخير و مايكلونيش و لكن أمي توفات و خلاتني نحلم ـ الله يرحمها ـ "[4]، تتجلى لنا من خلال حديثها قصة تضحيتها و تحملها لمسؤولية أخواتها بعد وفاة أمها و والدها، لكن في الأخير تخلى عنها إخوتها و تركوها لوحدها بعد أن ضحت بمستقبلها و زواجها من حبيبها لأجل إخوتها ، هذا ما نجده عند بعض العائلات الجزائرية .

[1] عباسية مدوني، الدور النسوي بين المسرح والسينما قراء ة في مسار فنانات جزائريات، مجلة آفاق سينمائية، م 07، ع 02، 2020م، ص 171.
[2] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 57
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 57
[4] حدودين عفاف ولصهب عبد القادر، قضايا المرأة في النص المسرحي، فاطمة لمحمد بن قطاف، مجلة النص، ع 02، 2024م، ص 102

أما من جانب آخر تناول المسرح الجزائري قضية الخيانة الزوجة، التي تتعرض لها المرأة الجزائرية من قبل زوجها ، هذه القضية تناولها الكاتب رويشد في مسرحية البوابون و التي عبر من خلالها عن م" معاناة المرأة و التحولات التي تنجم عن التطور الاجتماعي و الثقافي الذي انعكس سلبا على كل من لم يواكبه "[1]، يوضح لنا هذا القول مشهد حاسا في المسرحية ، و التي نجد فيها نادية التي تعرضت للخيانة من قبل زوجها ، حيث نجد نادية تتوسل من أخت عشيقة زوجها من أجل اقناع اختها لتبتعد عن زوجها " فاطمة : ياختي واش تحبي نواسيك هي أتخي و أنتي ولية الشي راه بيناتكم

نادية: يلالة فاطمة تكلمي لها توالم انت تصنت ليك، ما هوش حق عليها عارفة الراجل متزوج واو ب ولادو ....

اسماعيل مقاطعا : أتقدمي شوي باش تفهمي ملحفة مقمطة كي الميت ، كيفاش أتحبي الراجل يشوف فيك "[2].

فقد تعرضت الزوجة نادية للخيانة لأنها حسب نظره لم تواكب العصر ، و انها متخلفة لا تهتم بنفسها هذا ما أكده لنا صالح لمباركية من خلال قوله " هذا الحوار ينكشف ضعف المرأة و عجزها، و التغيير المفاجئ الذي طرأ على المجتمع فزوج نادية فضل عليها زوجة أخرى لأنها لم تتماشى و تطورات هذا العصر " [3].

هذا ما يحدث حقيقتا في واقعنا الاجتماعي فكثيرا ما نلفي نساء تعرضن للخيانة من طرف الزوج وهي التي ضحت بنفسها من أجل رحته.

عند حديثنا عن قضية الخيانة وجب علينا التطرق إلى قضية التزويج قصْرًا، ودون الأخذ بموافقة الفتاة، أو تزويجها بشخص كبير في السن، وهو موضوع تطرق إليه كاكي من خلال مسرحية كل واحد وحكمه والتي تدور أحداثها حول فتاة أراد والدها تزويجها بشخص طاعن في السن حيث يكبر أباها سنا ومتزوج ثلاث نساء، لمنها ترفض الزواج وتقرر الإنتحار للتخلص من هذا الشيخ:

---

[1] بولنوار مصطفى، صورة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري مولاة اللثام _أنموذجا _ ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، سنة 2011 م، ص 46

[2] المرجع نفسه، ص 47

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة ،2005م، ص 91

" الجوهر: أبي قلت ليه إيه

سليمان: كون جات قوة كان بيدي كون قلت له لا

الجوهر: خفت منه؟

المرأة: باباك ما خافش منه، أهدر على القوة والمال بين يديه

الجوهر : تسمى باعني ولا رهني "[1].

يدل هذا النص على مأساة جوهر التي وجدت والدها وافق على طلب تزويجها من رجل كبير في السن خوفا منه لأنه صاحب مال ونفوذ، وقد استعمل كاكي أسلوب ساخر في طرحه لقضية مسرحيته، بهدف توجيه رسالة واعية للمجتمع وتشجيعه على التفكير في القضايا الاجتماعية.

و من جانب آخر نجد أن المسرح الجزائري لم يعرض قضايا المرأة المظلومة فقط ، بل سلط الضوء كذلك على قضية المرأة المتسلطة و التي تريد الانتقام من زوجها ، فمثال ذلك نجده في مسرحية جحا حيث حاولت حيلة أن تنتقم من زوجها جحا بسبب اهانته لها " خطرت ببال حيلة فكرة شيطانة : وهي أن تدفع بزوجها إلى هذه المغامرة الخاسرة و تنتقم منه شر انتقام ، فقالت للرجلين أشياء عن جحا و أوهمتهما بأنه عالم كبير... و أنه يرفض أحيانا أن يعالج المرضى و ينكر حتى أن يكون طبيب و أضافت أنه يستعيد رشده ... بضربه ضربات بالعصا "[2].

يحيلنا هذا إلى دور المرأة التي تمارس الحيلة ضد زوجها لتنتقم منه، والذي تعرض للضرب بسبب كذبها وتوهيم الرجلين بأنه طبيب ماهر، لكن جحا بفطنته يستطيع حل المشكلة التي وضعته زوجته فيها.

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، ص 125
[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 43

الفصل الثالث: الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري مسرحية الجميلات _أنموذجا_

الفصل الثالث: الأدوار النسوي ودلالاتها في المسرح الجزائري

مسرحية الجميلات _أنموذجاً_

1. عناصر التركيب الجمالي في مسرحية الجميلات.
   - 1.1 الديكور.
   - 2.1 الأزياء.
   - 3.1 البهرجة.
   - 4.1 الإكسسوارات.
   - 5.1 الإضاءة.
   - 6.1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية.
2. الأداء التمثيلي في مسرحية الجميلات.
   - 1_2 الشخصيات النسوية في المسرحية.
   - 2_2 الحوار النسوي في المسرحية.
   - 3_2 الأداء التمثيلي النسوي في المسرحية.

دلالة العنوان

أصبح للعنوان مكانة هامة في المناهج الحديثة ، أول ما يلفت انتباه المتلقي و تجعله يطرح عدة تصورات تثير فيه حس الفضول لمعرفة ما المقصود و الغاية منه، وكذا معرفة كيف ستكون النهاية" لأن العوان يشكل مفتاحاً حاليا سيميائيا يفك بعضاً من انغلاق النص"[1].

اختارت المخرجة صونيا مكيو ونجاة طيبوني مصطلح "الجميلات" عنوانا للمسرحية كإشارة لجميلات الثورة التحريرية الثلاثة: **"جميلة بوحيرد"، " جميلة بوعزة"، "جميلة بوباشا"**، اللائي ناضلن ضد الاستعمار الفرنسي وفضلن التضحية بشبابهن في سبيل تحقيق استقلال بلد المليون ونصف المليون شهيد.

يجسد هذا العنوان رمزية لنضال المرأة الجزائرية وصمودها في وجه الظلم والعذاب، وجاملهن الداخلي وقوة صبرهن رغم كل الظروف القاسية التي خاضتها، حيث سلطت المخرجة صونيا الضوء على معاناة النساء الجزائريات إبان الاستعمار انطلاقا من تجسيد قصص نساء سجينات تعرضنا للظلم والتعذيب وسلب لحريتهن.

حمل عنوان " **الجميلات**" رسالة أمل من جميلات الجزائر للمستقبل، حيث يشير إلى جمال الجزائر وشعبها وإمكانية تحقيق الحرة والعدالة، وتخليداً لذكرى أيقونات الحرية والكرامة، وكذا يلهم هذا العنوان الأجيال القادمة على النضال من أجل حقوقهن وتحقيق مستقبل أفضل.

نجحت المخرجة صونيا في لفت انتباه الجمهور وإثارة فضولهن من خلال اختيارها للعنوان الجذاب" **الجميلات**".

جمالية موضوع مسرحية " الجميلات"

يحتل موضوع المسرحية أهمية بالغة في العرض المسرحي، إذ نجده في مسرحية "الجميلات" عملٌ هيمن عليه العنصر النسوي، كون أن كاتبة النص امرأة، ومخرجته

[1] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونان الفنية والجمالية السردية، د ط، دار النشر حلب، الجزائر، 2007م، ص73

امرأة، وممثلات المسرحية نساء، وكذا موضوع العرض المسرحي الذي عالج قضية المرأة الجزائرية المناضلة من أجل تحرير الوطن من الاستعمار المستبد.

تكمن جمالية موضوع مسرحية **"الجميلات"** أنه عالج قضية الثورة الجزائرية مع قضية المرأة المناضلة، لأنها ساهمت بكل الطرق في هذه الثورة المجيدة، إذ نجدها الأم التي ضحت بأبنائها وبناتها، والزوجة التي ضحت بزوجها، وهي الأخت التي ضحت بأبيها وإخوانها، والبنت التي ضحت بنفسها، والجدة، وهي المرأة التي طبخت وعالجت جلاح أشقائها المجاهدين والشهداء، وخاطت الملابس لهم، وجمعت المال، وحملت السلاح والرسائل، كل هذا وأكثر لهدف واحد هو استقلال أرض المليون ونصف المليون شهيد.

نجد المخرجة صونيا استطاعت أن تؤثر على الجمهور بجانب الكاتبة نجاة طيبوني، انطلاقا من تسليطها الضوء على نضال جميلات الجزائر فالثورة الجزائرية لم يكن فيها سوى الرجال، بل كان فيها نساء باسلات لعبن دوراً كبيراً فيها، ووقفنا وقفة رجل بجانب أبطال الجزائر.

وكذلك نجحت المخرجة بتسليط الضوء على أحد جوانب الثورة من وجهة نظر أخرى، كونها اعتمدت على رشاقة الممثلات وأصواتهن في إحياء شخصيات جميلات الجزائر، فالجمالية الحقيقية بالنسبة للمتلقي هي إحساسه بالفخر والانتماء لهذا الوطن العظيم الذي أنجب أبطالاً وبطلات ضحينا بالنفس والنفيس في سبيله.

1. عناصر التركيب الجمالي(السينوغرافيا) في مسرحية الجميلات

1_1 الديكور

يعتبر الديكور الفضاء المسرحي الذي تدور فيه أحداث المسرحية، والذي من خلاله يستطيع المتلقي معرفة مكان الأحداث، كونه عنصراً من عناصر نجاح العرض المسرحي وهو يجسد علاقة قوية بين الدراما والتشكيل المسرحي على الركح.

الديكور كلمة مأخوذة من اللاتينية **Dicoris** و معناها التزينات[1]، فأول ما يشاهده المتلقي هو الديكور الذي يمنحه لمحة أولية عن النّص الذي سيُقدم عن ذلك العرض المسرحي،

[1] عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المسرحية، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، ط1، 2001م، ص290.

يعرفه **باتريس بافيس** في قوله" كل ما هو فوق خشبة المسرح ويمثل الإطار العام الفعل المسرحي من كل الوسائل المرسومة و التشكيلية و الهندسية"[1].

فندرك من هذا القول إن الديكور يمثل العنصر الأول في تمثُّل العرض المسرحي، فقد شهد فن الديكور تطوراً عبر العصور وأصبح فضاءاً واسعاً يكتسب جميع المؤثرات والأقمشة التي تساهم في خلق الجو المناسب لسياق الأحداث على الخشبة، فقد أصبح له دوراً مهماً لا يمكن الاستغناء عليه في العرض المسرحي.

وعرفه **إبراهيم حمادة** في معجمه بقوله" هو القطع المصنوعة من الخشب أو القماش أو نحوهما ،و المقامة في الغالب فوق خشبة المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كليهما معاً، على أن ترتبط إيماءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروفة، ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفرداً بذاته بل يتعايش مع فنون أخرى لها صلة بالعرض المسرحي كالإضاءة و التمثيل"[2]، يلخص إبراهيم حمادة فكرة أن الديكور المسرحي ليس مجرد عنصر زخرفي بل هو عنصر أساسي يساهم في إيصال رسالة المسرحية و خلق تجربة مسرحية متكاملة، وكذا خلق الجو العام لها سواء كان ذلك جواً رومانسياً أو كوميدياً أو مأساوياً، ونجد فن الديكور يتماشى مع فنون متعددة كالإضاءة والتمثيل، وكذا هو طريقة التشكيل على الركح الذي تقام عليه المسرحية.

وكذا يعد الديكور من لغات الركح التي من خلالها يمكن تبليغ معلومات كثيرة للمتلقي دون البوح بها ، كتحديد الزمان و المكان وطبيعة الجو العام، وغيرها فهو يجسد ضرورة في بنية العرض" الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص المسرحي يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب ، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي و أسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة، ولهذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلاً و مضموناً مع جميع عناصر التعبير و التشكيل"[3].

[1] معزوز سمية وآخرون، الديكور بين السينما والمسرح، مجلة آفاق سينمائية، م1، ع1، 2020م، ص89.
[2] غفار محمد، ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، مجلة النص، أبريل 2017م، ص111.
[3] المرجع نفسه، ص91

الديكور هو موسيقى العين التي يستقبلها المشاهد من الولهة الأولى في العرض المسرحي، كونه قيمة فنية تعمل في حد ذاتها على نجاح هذا العرض المسرحي، وهي عنصر فني يتجسد بطرق إبداعية تتناغم فيه العديد من المكونات منها الشكل ة اللون والملمس...، وكذا تُمثِل عنصراً وظيفياً له القدرة في خلق مجموعة من الدلالات والرموز والإيحاءات تساهم على خلق الجو العام للمسرحية ومساعدة المتلقي على استيعاب العمل المسرحي وتذوقه، لذا فالديكور أصبح له وظيفة نفعية ووظيفية وفنية جمالية في آن واحد.

جاء الديكور في مسرحية **"الجميلات"** لمؤلفتها نجاة طيبوني مألوفاً يرسم شيئاً من الغرابة لدى المتلقي ونوعا من الفضول لمعرفة أسباب تواجدها، وماهي الوظيفة التي أرادت المخرجة **صونيا** أن يؤديها في هذه المسرحية؟

أول صورة يشاهدها المتلقي في مسرحية **" الجميلات"** هي تلك الخلفية التي أمامها جدار ثابت مغلف بصفحات من الجرائد، مسلط عليها الضوء الذي سيساهم في جذب انتباه المتلقي لهذه الجرائد لمعرفة ما هو مكتوب في صفحاتها، هذه الخلفية كانت في منطقة وسط الوسط، هذا ما نشاهده في الصورة رقم 01:

الصورة رقم01

وكأن المخرجة **صونيا** تحيل المتلقي انطلاقاً من جذب انتباهه إلى الجرائد التي مثلت وسيلة للكشف عن الضغوطات النفسية و الاجتماعية و السياسية التي واجهتها المناضلات الجميلات في المسرحية، و سعيهن للبوح عن الحقيقة الشنيعة للاستعمار الفرنسي، فالديكور يعبر " عما يحتويه النص المسرحي إذ يعتمد على فكرة في ذهن المؤلف المسرحي و

يصُوغها المخرج حسب رؤيته الإخراجية، ويسعى إلى كشف رؤى جديدة وإلى تصوير و تمثيل الحدث المسرحي المقصود و يحقق الإيهام"[1].

وكذا الكشف عنما عانت منه المرأة الجزائرية الجميلة ضمن ذكريات الماضي التعيس وأحداثه التاريخية الهامة التي لازالت خالدة إلى يومنا هذا في ذاكرة الجمعية الجزائرية ثم نجدها جسدت لنا **ديكور السجن** من خلال استعمالها لخلفية تمثلت في جدران السجن الحديدية والأبواب ذات النوافذ الصغيرة الحديدية، حيث تجلس خلفها خمسة شخصيات نسوية على خمسة كراسي تقوم بحركات وايماءات غريبة، وكأن المخرجة تريد أن تبرز لنا الاضطراب النفسي الذي تعاني منه السجينات في ظلمات اليل بين قضبان السجن الموحشة مع السجان الفرنسي الأصلع، كما هو واضح في الصورة رقم 02:

الصورة رقم02

فالمخرجة **صونيا** هنا و كأنها تجسد لنا من خلال ديكور السجن حقيقة المرأة الجزائرية إبانة الاستعمار الفرنسي الغشيم الذي كان يحاول جاهداً إلى قمع هوية جميلات الجزائر "الديكور المسرحي هو المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، و الغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار و معاني إلى تصميم مرئي ومكملاً لباقي عناصر العرض المسرحي"[2]، فتفوقت في اندماج الشكل الديكوري للسجن مع نظام الصورة السينوغرافية انطلاقاً من الممارسات الشنيعة التي روتها لنا الممثلات ، حيث تعرضت المرأة الجزائرية في سجون المستعر للاستبداد و القهر و الاغتصاب ، والقتل على يد السجانين الفرنسيين.

[1] ينظر: مقدس نورة، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، أفريل2015، ص110

[2] ينظر: فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع56، 2010م، ص212.

ولا يغيب عن أذهاننا الاضطراب النفسي الذي كانت تعيشه الجميلات أثناء سماعهن لصوت مقصلة إعدام شهيدة من أخواتهن جميلات النضال الجزائري، وصوت إطلاق الرصاص نهاراً وليلاً، وكأن المستبد يريد أن يوصل رسالة، أن أملهن في المستقبل وتحقيق حريتهن وكرامتهن ليس إلا حلماً دون وجه حق.

يعد استخدام المخرجة **صونيا** لديكور قضبان السجن في مسرحية **الجميلات** اختياراً رمزياً فنياً قوياً عززت به رسالة المسرحية الوطنية عامة، والنسوية الجزائرية خاصة، انطلاقاً من تسليطها الضوء على التحديات التي جابهتها المرأة الجميلة والمناضلة في الواقع الجزائري أثناء فترة الاستعمار، والمغامرات التي خاضتها في سبيل تحقيق حفظ الأمانة والحرية والكرامة، والتخلص من قيود المستبد.

كذا استخدمت ديكور السجن مرة أخرى من قبل النسوة الخمسة الجميلات كزنزانة منفردة لكل واحدة منهن تحكي فيها حكاية من تاريخ الجزائر العريق وأحداث نضال شعبه الأبي " من خلال الديكور تكتسب الخشبة ثراءا معنوياً في توضيح العديد من الدلالات المكانية والزمانية وتجاوز كل ما هو غامض على الركح.. بأنه ركيزة أساسية يتوقف عليها نجاح العرض المسرحي أو فشله ككل"[1]، فخاض مغامرات و تحديات قادتها جميلات الجزائر ، أمثال "جميلة بوحيرد" تلك التي وقفت وقفة رجل أمام المحتل و أبت أن ترضخ لتعذيبه و قراراته التعسفية، فكان شعارها " الجزائر أمنا"، و " جميلة بوعزة" مقاومة الجزائر التي اتخذت على عاتقها مهمة زراعة القنابل في قلب الأماكن الفرنسية ، فبرغم من تعرضها للاعتقال و التعذيب من قبل الاستعمار الفرنسي الذي أدى لإصابتها بأزمة نفسية أوصلتها إلى الجنون فلم ترضخ له ولم تقر ولم بكلمة واحدة عن إخوانها و أخواتها المناضلات، إلى جانب جميلات أخرى " جميلة بوباشا" ، " لالة فاطمة نسومر" وغيرها.

واستعملت جدران السجن كذلك كدعامة في عدة مواضع أخرى، فنجدها جسدت لنا غرفة واحدة اجتمعت فيها الممثلات الخمسة كما هو واضح في الصورة رقم 03.

[1] ينظر: العابد بن العزيز، واقع الإخراج المسرحي المحترف في الجزائر مسرح سيدي بلعباس أنموذجاً، بحث التخرج لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013م_2014م، ص41_42.

الصورة رقم 03

كما جسدت لنا الغرفة الانفرادية (غرفة التعذيب) حيث يتم الفصل بينهن لاستخراج المعلومات عن طريق أقصى أنواع التعذيب الانفرادي كما هو واضح في الصورة رقم 04، فنجد حوار جميلة من جميلات المسرحية يدعم قولنا هذا:

"الفينقة.. الفينقة.. الفينقة.. أي العذاب رشه جسمي وقيلة مانصبحش يا لبنات نوصيكم الجزائر أمانة في رقبتكم"[1].

الصورة رقم 04

[1] Ati théâtre chanel ، مسرحية الجميلات ،الجزائر، الدقيقة 01:00.

كما استخدمت القضبان الحديدية في الرقصات الكوريغرافية كأبواب تغلق وتفتح من طرف الممثلات، وكأنها إحالة للمتلقي بصدور الحكم أو دخول إحداهن السجن، كما هو موضح في الصورة رقم 05.

الصورة رقم05

أما في الصورة رقم 06 برزت لنا المخرجة وجود جميلتين من جميلات المسرحية خلف قضبان السجن، في حين بقاء ثلاثة منهن خارج السجن، وهي إحالة على وجود مقاومات مناضلات غيرهن لم تستطع القوات الفرنسية الإمساك بهن وزجهم خلف القضبان.

الصورة رقم 06

وكذا استخدمت المخرجة القضبان في موضع آخر تمثل في توزيع كتل القضبان التي ساهمت بخلق قيمة جمالية، كما هو واضح في الصورة رقم 07.

الصورة رقم 07

استطاعت المخرجة بالاستعانة بديكورات بسيطة في مسرحية " **الجميلات**" التي أعطت قيمة جمالية لهذا العرض أن تسلط الضوء على ذاكرة المرأة الجزائرية من خلال تلقين الأجيال القادمة دروس تاريخ نضال النسوة الجزائرية، وكيف واصلنا النضال وتحدين الظروف لبناء مستقبل أفضل لأجيال الجزائر.

2_1 الأزياء أو الملابس

تعد الأزياء أو الملابس من أهم العناصر في العرض المسرحي، كونها تلعب دوراً كبيراً في استقطاب انتباه المتلقي للمَشاهِد وإبراز شخصية ما وكذا إيصال فكرة محددة لهذا المشاهد، فنجد" الأزياء المسرحية في الأنساق العلاماتية الفاعلة في مشهدية العمل المسرحي فهي الجلد الثاني للممثل"[1]، و المعنى المقصود هنا أن الأزياء تعتبر من العلامات البصرية التي تقبض وظيفتها كعلاقة ناقلة للمعلومات في المسرحية، كونها تقدم نظرة خاصة في ركح العرض المسرحي ، فعند ارتداء الممثل للملابس تصير" جزءا حياً من شخصيته فهي تتحكم في حركته وفي تغيراته ، وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات "[2].

[1] إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما_ دراسة مقارنة بين مسرحية وفيلم هملت، مجلة آفاق سيميائية، م9، ع1، 2022م، ص334.
[2] المرجع نفسه، ص334.

نفهم من هذا القول إن علاقة الممثل ولباسه تتسم بالتوافق فهي ليست مجرد زينة له على خشبة المسرح، بل هي أداة مهمة تساعده على تجسيد دوره وإيصال أفكاره ومشاعره للمشاهدين.

كما أنه من الضروري أن يكون الزي الذي يرتديه الممثل يعبر عن صفته و وضعه الاجتماعي وملامحه التاريخية و الإنسانية ، والطبقة التي ينتمي إليها ، كونها تلعب دوراً بالغ الأهمية في جعل المشاهدين يفهمون المشهد المسرحي بشكل واضح ، وكذا نجد لون الملابس له دلالة الإيحاء بالمدلولات الشعورية و العاطفية التي ترتبط بالفكرة المراد إيصالها للمشاهد" فالأبيض هو رمز الضوء و النقاء و البراءة و الحقيقة و السلام و التضحية، و الأسود يعبر عن الحزن و الظلام و الخوف و الغموض و الشر، و الأحمر يعبر عن القتل والدم و النار والقوة والغضب ، و الأصفر يرمز للموت و الخراب والمرض والغيرة"[1].

ولقد عرفت الأزياء تطوراً ملحوظاً "فأصبحت ثروة تشكيلية تتكيف بالصورة والحركة وبذلك أصبحت قوة دافعة ، ودخلت في نطاق العمل المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما ساعد على إبراز فكرة المؤلف"[2]، فالمقصود هنا أن المخرج يخلق جماليات بصرية بقيمة فكرية ودلالية من خلال ترجمة ما جاء به مؤلف المسرحية إلى تأثيرات بصرية لها عوالم خاصة ومختلفة، مثلا يكم استخدام فستان طويل لخلق شعور بالغموض ، كما نجد الأزياء تساعد الممثل في الشعور بالراحة و الثقة ، فيؤدي دوره على أحسن وجه ، وكذا تساهم في خلق جو معين في المسرحية.

يعتبر نجاح العرض المسرحي عاملا مهماً لإيصال رؤية رسالة المسرحية ، وإبراز الرؤية الإخراجية للمتفرجين، لكي يتحقق التوافق بين العرض المسرحي ومخيلة المتفرج لا بد أن تتلاءم مع دور الشخصية وحالتها الشعورية" الجي يقدم القراءة الأولية عند ظهور

[1] ينظر: لافر جيمس، الدراما وأزيائها ومناظرها، تر: مجدي فريد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية، القاهرة، 1993م، ص08.

[2] مقدس نورة، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، ص119.

الممثل فوق الركح لأنه يمثل علامة لها دلالة و تأثير من خلال ما يحمله من تكوين ولون وملمس"[1].

وظفت المخرجة **صونيا** في مسرحية "الجميلات" أزياءاً تقليدية من تراثنا الشعبي وأزياءاً عصرية، ارتدتها الشخصيات النسوية عكست حقيقة شخصياتهن وحياتهن الاجتماعية والمعنوية والمادية، فنجد في العرض المسرحي أن أول دخول لشخصية نسوية ترتدي **زياً باللون الرمادي**، متمثل في فستان قصير يصل إلى ركبتيها، تضع فوق رأسها قبعة سوداء اللون وتحمل في ساعدها حقيبة يد سوداء كذلك، وحذاءاً أسود اللون ذو كعب عالي قليلا، كما هو موضح في الصورة رقم 08.

الصورة رقم 08

وكأن المخرجة تحيل المتلقي إلى الدور النسوي الذي ستؤديه هذه الشخصية التي تتسم بالغموض والإثارة في مهمتها وقوة شخصيتها أثناء حملها للمسدس بطريقة عملية ومنظمة ومستقلة.

وبعد ثواني تدخل شخصية ثانية ترتدي **زياً أبيض** يسمى **بالحايك** وتضع على وجها قطعة قماش بيضاء اللون تسمي **العجار**، وحذاءاً أبيض ذو كعب عالي، تحمل في يدها سلة (قفة) مصنوعة من الخشب، وكأن هذه الشخصية ذاهبو إلى السوق، مثلما يظهر في الصورة رقم 09.

[1] بشير بويجرة سميرة، التجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر" محرجات جزائريات أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران، 2020م، ص42.

الصورة رقم 09

مثلت لنا **صونيا** انطلاقاً من استخدامها للزي التقليدي للمرأة الجزائرية ؛ الحايك و العجار الأبيض، الذي شغل دوراً كبيرا في حرب التحرير ضد الاحتلال الفرنسي، حيث استعمل في العديد من المهمات ضد القوات الفرنسية، كحمل المتفجرات داخل هذا الزي من طرف الجميلات اللائي استهدفنا الكثير من الأحياء و الأماكن الفرنسية، إذ نجد أبرز ثائرات الجزائر اللائي ارتبطت تضحياتهن " بالحايك" الشهيدة **حسيبة بن بوعلي** و المناضلتين **جميلة بوحيرد** و **زهرة ظريف بيطاط** ، وكذا استخدامها لهذا الزي لحمل المؤن للمجاهدين ، و لا يغيب عن أذهاننا أن كثيراً من المجاهدين لبسوا الحايك و العجار حتى يستطيعوا الهروب من بيوت القصبة وإخفاء الأسلحة تحته، لذا فالحايك الأبيض يعد رمزاً من رموز الثورة التحريرية التي نجحت من خلالها المخرجة في إيصال رسالتها

الوطنية" الأزياء تأخذ قوة تأثيرية دالة في العرض المسرحي ، حيث توظف دلالة ألوان الملابس و مظهرها العام في الإيحاء بالجو النفسي و الحالة الشعورية بعينها"[1].

وكذا نجد المخرجة استعانت بأزياء متعددة الألوان للشخصيات الثانوية التي استهلت بها المسرحية، فإحداهن اختارت لها **زياً باللون الأزرق** بدرجة غامقة، وكأنها تحيل المتلقي إلى ثقة الشخصية، وذكائها وسيطرتها، كما هو جلي في الصورة رقم 10.

[1] ينظر: إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما، ص335.

الصورة رقم 10

وأخرى اختارت لها **زياً باللون الأحمر**؛ فستان أحمر مع قبعة فوق رأسها وحذاء بنفس اللون، هنا إحالة على قوة الشخصية وتمردها واستعدادها للثورة مخاطرة بحياتها من أجل التحرر من القيود المفروضة عليها، وكذا رفضها التام للخضوع والاستسلام، كما هو واضح في الصورة رقم 11.

الصورة رقم 11

في حين نجدها اختارت **الزي الأسود** للشخصية الأخيرة، تجسد في لباس وستار أسود، وكذا جذاء أسود، دلالة على الظلام والخوف الذي تعيش فيه هذه الشخصية، كما هو ظاهر في الصورة رقم 12.

الصورة رقم 12

كما اعتمدت المخرجة صونيا للشخصيات النسوية الخمسة الأساسية في العرض المسرحي ثيابا **باللون الرمادي**، تمثلت في فساتين رمادية اللون ممزقة، حافية الأقدام خلف قضبان السجن التي أخذت تحركها على ركح المسرح كلعبة شطرنج على وقع سردهن لحكاية تجربة النضال والمعاناة التي شهدتها داخل سجون فرنسا من تعذيب وقهر لجميلات الديموقراطية الجزائرية، خاصة اللائي حكم عليهن بالإعدام، كما هو واضح في الصورة رقم 13.

الصورة رقم 13

نجحت صونيا في تعزيز فكرة الوحدة بين الجميلات الخمسة في المسرحية انطلاقا من الظروف الصعبة التي واجهتها، والتحديات والنضالات خلال حرب الاستقلال الجزائرية،

كما سلطت الضوء على الآثار النفسية التي خلفتها هذه الحرب من خلال أداء الممثلات وتعبيراتهن.

أما في المشهد الأخير من مسرحية " الجميلات" اختارت صونيا **الزي الأبيض** لجميلات المسرحية، تمثلت في فساتين بيضاء طويلة ذات أذيال طويلة خلفها وأكمام طويلة، كما هو واضح في الصورة رقم 14.

الصورة رقم 14

الزي الأبيض يرمز إلى أرض المليون ونصف المليون شهيد، فيقال **الجزائر البيضاء** فهو لون " استطاع أن يحمل دفقات التجربة الإنسانية من آلام وفرح وسلام، أسقطت عليه تجاربها فارتبط عندها بالسلام والصفاء و المحبة"[1].

جسدت لنا المخرجة من خلال الزي الأبيض في المشهد الأخير من المسرحية نقاء وسلام المرأة الجزائرية التي نجحت في الوصول لحلمها النقي وتحقيق أملها في التحرر من قيود المستعمر الغشيم وخلاصها من قهره و تعذيبه، وتحقيقها للاستقلال الذي لا طالما كانت تطمح له خلف قضبان السجن، وهيا تسرد حكايات نضالها وحملها للسلاح مع إخوانها المجاهدين وأخواتها الجميلات المناضلات ، وقد نجحت في إبراز ملامح السعادة والخير التي عكست على وجوههن من خلال اللون الأبيض الذي يمثل رمزاً لشريعتنا السمحة،

[1] صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع _أنموذجاً_، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014م_2015م، ص109.

حيث كان المسلمون يرتدون هدا اللون في أغلب مناسباتهم سواء كانت السعيدة منها موسم الحج و الأعياد و موسم العرس، وكذا في المناسبات الحزينة فهو لباس الميت (الكفن) .

فيقول تعالى في الآية الكريمة " **وَ أَمَا الّذِينَ أبْيَضتْ وُجُوهُهمْ فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**"[1].

3_1 الماكياج (البهرجة)

يعد الماكياج مفردة إخراجية يستعين بها المخرج في إبراز عمر الشخصية و ملامحها كتجاعيد الوجه أو عيب خلقي كالعاهات و الإصابات وغيرها " فالماكياج يعتبر أحد العناصر التي تساعد الممثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن ذاته كشخص، إلى الدور الذي يؤديه، وهذه هي وظيفة الزي المسرحي و الاكسسوارات المتعلقة به"[2]، والمقصود من هذا القول أن الماكياج من العناصر التي يستخدمها الممثل على وجهه من ألوان ورسومات وغيرها تمكنه من تغيير ملامحه بشكل جذري ليصبح شبيهاً بالشخصية التي سيجسدها، كما نجد الماكياج يُمكن أن يعبر عن الحالة النفسية لشخصية الممثل، فمثلاً يمك استخدام الألوان الداكنة لإظهار الحزن أو الغضب، بينما يمكن استخدام الألوان الفاتحة لإبراز السعادة و الفرح، لهذا فالماكياج عنصر من عناصر السينوغرافيا التي يعتمدها الممثل في تغيير ملامحه وخلق ملامحَ حية تُعبر عن الشخصية المرادُ تقمصها على أن يشعر المتفرج بذلك.

فنجد "**ياسر سيف**" يرى أن " الماكياج ليس تجميلاً فقط بل هو إبراز لشخصية الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح بشكْل مُخالف لطبيعة هذه الشخصية الأصلية و يحول الممثل إلى عالم الخيال"[3]، ونفهم من قول ياسر سيف أن الماكياج لا يقتصر دوره على إبراز الجمال فقط ، بل إنَّه يجعل المشاهد يستوعب الدور الذي سوف يقوم به الممثلون على ركح المسرح، كونه أداة فاعلة في تجسيد مشاعر الشخصية من تؤثر أو خوف أو فرح...،والتعبير عن أفكارها باستخدام الألوان و تقنيات الرسم المختلفة.

---

[1] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 107.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص404_405.

[3] خالد حفصة وآخرون، علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، م1، ع5، 2018م، ص18

فالماكياج هو فن تبديل ملامح الممثل الأساسية لتتماشى مع تأثيرات الإضاءة المسرحية وضروريات الإنشاء الدرامي، فنجده نوعان؛ الأول مكياج التجميل يستعمل عندما يكون الدور الذي سوف يؤديه الممثل شبيه لذاته، أما الثاني مكياج الشخصيات يستعمل عندما يكون الدور الذي سيقوم بتأديته الممثل مختلفاً عن طبيعته انطلاقاً من السن أو ملامحه "الماكياج يقوم بإرسال المعلومات عن الشخصية الممثلة ويختلف عن بقية عناصر التقنية السينوغرافية الجو العام فعندما تظهر انفعالات الشخصية ويأتي الضور بألوانه ينبه إلى قوة التعبير أو ضعفه أو فاعليته وقدرته على منح الشخصية أو أداء أفضل"[1]، يقصد هنا أن الماكياج يمنح الممثل أداء أفضل ويضفي على شخصيته صبغة واقعية.

في العصر الحديث أصبح الماكياج يمثل عنصراً مهما في العرض المسرحي، كونه يستطيع أن يقدم أشكالا غريبة ويستطيع ترجمة روح الشخصية، حيث يلعب دوراً كبيرا في تغيير مظهر الشخصية، فالماكياج" يلعب دور واسطة فعالة بين الممثل وصورة الشخصية"[2]، فهو يساعد الممثل أيضاً على تعميق طاقاته التعبيرية، فيبرز شخصيته بشكل مختلف عن طبيعته على الركح.

استعانت المخرجة **صونيا** في مسرحية " **الجميلات**" للإفصاح عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات النسوية الخمسة بمفردة الإخراج الماكياج، حيث استعملت الممثلات **ماكياج باهت**، تمثل في الكحل الأسود الذي سقط عن أعينهن، لتبدوا لنا ملامح الحزن و معاناتهن و مأساتهن وراء قضبان السجن الحديدية، نتيجة الإرهاق و التعب الذي عانت منه أثناء التعذيب في السجن " الماكياج يمثل الخطوة الأخيرة في جهود الممثل لإبراز شخصية في صورة حية، و يقدم له مساعدة غالباً ما تكون ضرورية بعد أن يبذل الممثل كل ما في وسعه للعمل بدونه"[3].

أما بخصوص طريقة تصفيف الشعر للمثلات في العرض المسرحي فتسريحتهن كان **شعرها مشعث جدًا**، فنجد الشعر الغير مصفف جزءاً من التراث الجزائري، حيث كانت النسوة في الماضي تسرحن شعورهن بهذه الطريقة، كما هو موضح في الصورة رقم 15.

[1] فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، ص215.
[2] ريتشارد كورسن، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، تر: أمين سلامة، دار الفرابي، القاهرة، ط1، 1979م، ص65،
[3] إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما، ً336.

الصورة رقم15

نجحت المخرجة صونيا في إبراز مشاعر الألم ولغضب التي تعيشها الجميلات في المسرحية من خلال الشعر المشعث الذي يبعث شعوراً بالفوضى وعدم الاستقرار.

فالمرأة الجزائرية واجهت عبر التاريخ العديد من التحديات والصعوبات إبان الاستعمار وسَعت جاهدة لتحقيق استقلالها وتحسين أوضاعها وكأنها هنا مثلت لنا بهذه التسريحة رغبة الجميلات في التحرر من جميع القيود التي كبلتها.

4_1 الإكسسوار

تعتبر الإكسسوارات من العناصر الهامة التي تستخدم في العرض المسرحي، والتي تعد من المكملات التي ترفق الزي المسرحي والديكور، حيث يستعملها الممثلون بصورة جلية في العرض المسرحي كونها تساعد الممثل في أداء مهمته نظراً للدلالات التي تحملها، فنجد **باتريس بافي** يعرفها على أنها المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض ، وتحولت في مسرح العبث على يد يوجين يونيسكو خاصة، إلى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر حتى يتحول الإكسسوار بدوره إلى فاعل أي شخصية في الحوار المسرحي"[1].

يطلق على الإكسسوارات مفردة الملحقات التي تضم الأدوات و الأشياء التي تستخدم في تجسيد الأحداث أثناء العرض المسرحي الذي يستوجب "وجود مسدسات أو خناجر أو

[1] لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي "قراءة في الأساليب والمناهج"، ص51.

سكاكين أو الرسائل التي تنقل عن الخطابات المكتوبة و اعترافات الحب التي تدعمها الهبات الرمزية، من هنا كانت الخناجر و الخواتم و أكياس النقود و الأطعمة الأكثر استعمالاً"[1]، فنجد المخرج يستعين بمفردة الاكسسوار بلغة مترجمة للتعبير عن خبابا النص، فكثيراً ما يستخدم أكثر من اكسسوار في عرضه، حيث يقدم المخرج بها عدة دلالات رمزية تمكننا من معرفة وظيفتها الاجتماعية، وكذا استعماله للدلالة على البعد و الزمن الحاضر أو الماضي، فمثلاً استعمال المخرج لطاحونة القمح يحيلنا إلى زمن الماضي، كون أنها كانت تستعمل في الماضي خاصة أثناء الثورة الجزائرية.

تلعب الاكسسوارات دوراً كبيراً في التأثير بصرياً في المتلقي كونها تؤدي " دوراً علاماتيا واضحاً لكونها تحتوي على مجموعة مستقلة من العلامات التي تبرز اشتغالها بين الزي و الديكور"[2]، فالمقصود هنا أن الإكسسوار يلعب دوراً في إبراز الشخصيات وتقديمها وتساعد في فهمها وتحليلها، يمكننا تقسيم الملحقات (**الإكسسوارات**) إلى مهمات المنظر كالسجاد، ومهمات اليد كالأسلحة و السكاكين، ومهمات الزينة كلوحات الزينة، وغيرها من الاكسسوارات التي تستعمل على خشبة المسرح، حيث نجد لها عدة مزايا، منها التعريف بالشخصية وبالحدث وزمان ومكان الشخصية، فلها علاقة مع هذه العناصر داخل بنية النص و العرض المسرحي.

وكذا تعرف الاكسسوارات بأنها " عمليات الربط المتعددة التي ترافق مختلف الأحداث الجارية على الخشبة أو الصالة لتكوين علامة معينة، تبدأ من ملاحظات المخرج حتى نهاية العرض"[3].

فالمقصود هنا أن الاكسسوارات عنصر هام لتحقيق الجمالية على ركح المسرح وتلعب دوراً في إبراز حضور الشخصية، كونها تزيد من واقعية الدور على الممثل.

لم تُوظف المخرجة صونيا في مسرحية **"الجميلات"** الكثير من الاكسسوارات، إذ نجدها في بداية عرضها استعملت **اكسسوار الرسالة** التي قدمتها إحدى الممثلات لأخرى كإحالة على الدور الذي لعبته جميلات الجزائر التي خاطرت وضحت بحياتها في سبيل مساعدة

[1] إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما، ص335.
[2] المرجع نفسه ص335.
[3] فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، ص215.

شقيقها الرجا، وإيصال المعلومات ورسائل الثوار التي تجمع بين الأمور الشخصية والعائلية، وخاصة الرسائل المرتبطة بالثورة التحريرية في سبيل التخلص من نيران الاحتلال الفرنسي، كما هو واضح في الصورة رقم 16.

الصورة رقم16

كما نجدها استعانت **بإكسسوار المسدس** في المسرحية الذي حملته إحدى الممثلات في سلتها المصنوعة من أوراق النخل وقامت بتسليمه لممثلة أخرى، مثلما كانت تفعل مناضلات الكفاح المسلح اللائي استطعن اختراق أوساط فرنسا بفضل البراءة المصطنعة في سلوكهن من خلال حملها للأسلحة والقنابل وإخفائها في السّلات وتحت أزيائهن، كما هو موضح في الصورة رقم 17.

الصورة رقم 17

وكذلك استخدمت المخرجة صونيا في المشهد الأخير من المسرحية إكسسوار **باقات الورود الجميلة الحمراء** جمعها خيط أخضر اللون تزامن مع لباس الجميلات الأبيض، مجسداً لنا ألوان العلم الوطني الجزائري، فنجد **اللون الأبيض** يرمز للسلام والخير، و **اللون**

الأخضر رمز الأمل في التقدم والغد الأفضل، أما **اللون الأحمر** فهو رمز لدماء أبطال الجزائر الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل الاستقلال و الحرية "الإكسسوار قد ينتج عدة أفكار في آن واحد، ويكم أن يرسل عدة دلالات"[1].

5_1 الإضاءة (الإنارة)

تعد الإضاءة إحدى المفردات الهامة في العرض المسرحي التي تعتمد عليها السينوغرافيا في إدراك مكونات العرض البصرية، كالفضاء و الممثل و اللباس وغيرها، فبعد انتقال العروض المسرحية من البيئة الخارجية إلى داخل المباني المختلفة نشأت الحاجة إلى الإضاءة المسرحية، كونها عنصراً درامياً فنيا يلعب دوراً مهما في تنسيق مكونات العرض المسرحي، نجد **إبراهيم شكري** قد وضع تعريفاً لها في قوله" الإضاءة المسرحية هي لغة فتية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة وحالة نفسية محددة وتهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون"[2]، والمقصود من هذا القول أن الإنارة عنصر أساسي في العرض المسرحي كونها أداة فنية تستخدم للتعبير والإبداع وخلق نوع مميز وجميل.

الإضاءة المسرحية حديثة العهد مقارنة بالمكونات البصرية الأخرى للعرض المسرحي "إلا أن لها مكانة راسخة في مسرح اليوم وأصبحت كثيرة الاستخدام، لأنها تحتوي على معاني جمالية في الدراما لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أبداً بدونها"[3]، نفهم من هذا القول أن الإضاءة عنصر أساسي في المسرح الحديث لا يمكن الاستغناء عنه، كونها تستخدم لخلق المعاني الجمالية وإيصال رسالة العرض المسرحي، إذ نجد الإضاءة تطورت تقنيا بشكل واضح سمح بإبداع تصميمات الإضاءة أكثر إبداعاً وتأثيراً لتعزز تجربة المشاهد.

تساهم الإضاءة في العرض المسرحي على مساعدة المشاهد في الرؤية ولفن انتباهه وتركيزه نحو الخشبة، كما تساهم في إضفاء جمالاً ورونقاً في العرض كونها " لم تعد عنصراً جمالياً يتم توظيفه في العروض المسرحية توظيفاً دامياً فقط، وإنما يعتبر الإبداع

[1] لخصر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، ص78.
[2] إيمان السعيد السعيد التهامي، توظيف جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل "عروض المسرح القومي أنموذجاً، مجلة الطفولة، ع28، يناير2018م، ص703.
[3] العابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي المحترف في الجزائر، ص43.

الضوئي هم من أهم الجمالية في بناء شكل وصورة مسرحية جميلة من حيث شكل المساقط وزواياها وإعداد الأجهزة و الألوان التي تدخل في بناء صورها لأننا مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى الخشبة وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته"[1].

كما تتيحُ الإضاءة القدرة على إبراز ملامح الممثلين وتعبيراتهم الإيحائية و الانفعالات النفسية التي يتم تجسيدها من خلال اللون الذي يستخدمه المخرج " فألوان الإضاءة لها دلالات وانعكاسات تأتي وفق ما تفتضيه رؤية المخرج حول كل مشهد وما يحمله من إيحاءات ، وتساهم في تعميق الرؤية الفلسفية و الجمالية للعرض"[2]، وهذا من خلال ما تزيده الإضاءة من شعور عميق للمنظر.

تساهم الإضاءة في الإفصاح عن كل ما يعبر عنه المشهد الدرامي من خوف أو فرح أو معاناة فهي "تثير حاسة البصر، ولها قدرة على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما في داخلها إلى الخارج"[3]، كون أنها تعد أهم عنصر من عناصر السينوغرافيا على الركح، لا سيما أنها تعتبر لغة بصرية فنية مشبعة بدلالات و معاني تضيف قيمة جمالية على العرض المسرحي، فهي تعمل على " تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحي وإن تحس العين من خلال التكوين الضوئي الملون بالجو الدرامي المناسب للنص المسرحي، وقد ذكر أدولف أبيا أن الممثل يبدوا بأبعاده الثلاثة نتيجة سقوط الضوء عليه في تعادل ما بين الضوء والظل"[4].

اعتمدت المخرجة **صونيا** في العرض المسرحي " **الجميلات**" على عنصر الإضاءة للإيحاء عن الحالة النفسية والمواقف السيكولوجية التي تعيشها الشخصيات النسوية، فنجدها تناسبت مع فكرة المخرجة والتي بواسطتها تعرفنا أولاً على زمن الأحداث والذي كان بالليل، وثانياً عكست الأجواء الحزينة التي ولدت الجو المناسب للحالة النفسية والعذاب الذي كانت تعيشه الجميلات.

---

[1] سمية نويوة وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين العرض المسرحي والفيلم السينمائي مسرحية وفيلم العمى THE BLIND NESS _أنموذجاً_، م1، ع1، 2021م، ص423.

[2] ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة د: حيدر جواد العمدي، ط1، 2013م_1434ه، ص110.

[3] ينظر: جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة د: نهاد صليحة، 2007م، ص27.

[4] زيتوني بومدين، التشكيل الدرامي للإضاءة، مجلة النص، 2016م، ص44.

استعانت المخرجة على **الإضاءة الخلفية للديكور** واعتمدت أمشاط الإضاءة ذو **اللون الأزرق الفاتح** الذي " يبدوا بصرياً بعيداً عن البعد الحقيقي"[1]، فنجد اللون الأزرق هو لون أساسي بارد تتباين تفسيراته السيكولوجية، إذ يرمز" للحقيقة والموت، أيضا العتبة التي تفصل الإنسان عن الذين يحكمونه، و عن الحياة الثانية وعن مصيره"[2].

كما هو واضح في الصورة رقم18، حيث نلاحظ أن هذه الإضاءة ثابتة طوال العرض المسرحي.

الصورة رقم18

إلا في الأخير تختفي وتصبح الإضاءة مركزة على الجزء الأمامي من ركح المسرح، كما يظهر في الصورة رقم19.

الصورة رقم 19

[1] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، العراق، 1975م، ص223.
[2] كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيها ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص83.

افتتحت المخرجة عرضها المسرحي بإضاءة خافتة جداً ثم سرعان ما تزداد سطوعاً حتى يصبح الركح مضاءاً بشكا كامل، فيظهر للجمهور جداً كبيرا عليه صفحات من الجرائد والبعض من الكتابات، حيث يسمى هذا النوع من الإضاءة بالإضاءة الكاشفة أو الإضاءة العامة **Plein feu**، اعتمدت المخرجة هذه الإضاءة في مرات متعددة كونها ساعدتها في إظهار جميع الممثلات وملابسهن، وكذا ملامحهن التي غلب عليها الحزن و المأساة، وكل ما هو موجود فوق ركح المسرح، وأهم شيء عرّفت الجمهور بالمكان الذي وقعت في أحداث المسرحية، وهو داخل السجن، كما هو واضح في الصورتين رقم 20 ورقم 21.

الصورة رقم 20

الصورة رقم21

كشفت لنا صونيا باستعمالها **الإضاءة العامة** عن جماليات أداء الجميلات خلال تأدية الرقصات الكوريغرافية وأدائهن الحركي الذي برز رشاقة وخفة أجسامهن، كما نجد هذه الإضاءة قد نجحت في تأدية وظيفتها في كشف " المواقع التي تقع عليها الأحداث المسرحية

أو التي يتحرك فيها الممثل"[1]، فالمقصود هنا أن الإضاءة الكاشفة تعمل على تحديد أبعاد السجن وأبعاد الممثلات، هنا بعض الصور التي تبرز ما قلناه سابقا.

الصورة رقم 22

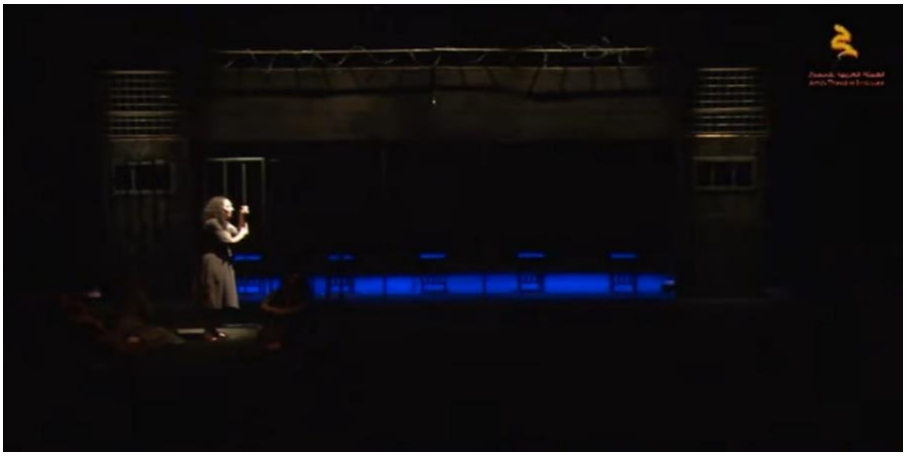
الصورة رقم 23

كذلك استخدمت المخرجة الإضاءة المركز مرتين في العرض، **فالمرة الأولى** عندما بدأت إحدى الممثلات بالغناء لوحدها، وعندما اجتمعت مع الممثلات الجميلات الأربعة على يسار ركح المسرح، حيث عمدت من خلال هذه الإضاءة للتركيز على الممثلة وهيا تغني حتى لا تشتت انتباه الجمهور على أي شيء آخر.

أما **المرة الثانية** اتبع تركيز الضوء ليشمل جميع الجميلات في مكان واحد (يسار الخشبة) فهذا التركيز يسمح للجمهور أن يشعر بأحلام الجميلات التي جسدت حسهن

[1] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ص270.

الوطني، فقد برز هذا أثناء تخيلهن لخروج الجن وشروعهن في ذكر طلباتهن منه، هنا تأكيد على روح النضال والانتقام لأرواح الشهداء التي عذبت بين جدران سجون المستعمر، في الصورة رقم 24 تبرز تركيز الإضاءة الممثلة وهيا تغني في يسار الخشبة، والصورة رقم 25 تبرز اتساع تركيز الضوء على الجميلات وهنا في نفس المكان.



الصورة رقم 24

الصورة رقم25

ونجدها استعملت **الإضاءة الجانبية** (إضاءة اللمسات) لتقوية أداء جميلة دراماياً وأحدثت تأثيراً مطلوباً في الجمهور، فنجدها أضافت أيضا نوعا من الفنية على الجو العام للعرض وساعدت في إبراز جسم وحركات أداء هذه الممثلة، كما هو واضح في الصورة رقم26.

الصورة رقم 26

فالإضاءة " أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحنى درامي ودلالي "[1].

كما عمدت المخرجة صونيا أن تتخدم بجانب أنواع الإضاءة أشكالاً متعددة، **الشكل الأول** جاء بشكل حرف **(X)**، حيث استعملت الإضاءة الأرضية في جوانب الركح (اليسار واليمين) ومن الأمام مشكلة لنا خطان متقاطعان، فتظهر الجميلات مع قطع الديكور المتحركة(قضبان) فتجسد ظلالاً لأجساد الجميلات والقضبان، فنجدها تؤكد على ملامح وجه الممثلات وأثرت على نفسية الجمهور، كونها خلقت فيه الاضطراب والخوف، لاسيما عبرت كذلك عن اللحظات الجيدة التي مرت بها داخل السجن أثناء استذكارهن لذكريات جميلة، **الشكل الأول** كما هو موضح في الصورة رقم 27.

[1] زيتوني بومدين، التشكيل الدرامي للإضاءة، ص44.

الصورة رقم 27

أما **الشكل الثاني** استخدمت **شكل مستطيل** وكأنه باب مفتوح، استعملت فيه **إضاءة محددة** في وسط جشبة المسرح مجسدة وواقاً ضوئيا وقفت فيه الجميلات كل على حده، وفي الأخير اجتمعنا معاص في نفس المكان **(الوسط)** فنجدها استخدمت هذه الإضاءة للتركيز على الفعل الدرامي وكذا لإضاءة وجوه الممثلات والتخلص من الظلال، كما هو واضح في الصورة رقم 28و رقم29 ورقم30.

الصورة رقم28

الصورة رقم 29

الصورة رقم 30

6_1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية

ترتبط الموسيقى والمؤثرات الصوتية وثيقاً بالمسرح ، كونها تملك قدرة عالية في عملية دعم الصراع ورفع إيقاع العمل والمحافظة عليه ، فهذا الارتباط الأزلي ليس حكراً على مسارح الإغريق القديمة أو مسارح الغرب الحديثة، بل نجده في التقاليد المسرحية المختلفة في كل أنحاء العالم، حتى وغن كانت تختلف المسارح في أسلوب وطريقة توظيفها للموسيقى انطلاقا من ثقافتها و اتجاهاتها "تضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقي ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقي ليختار النصوص الموسيقية، التي تتماشى مع روح المسرحية، وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل"[1]، فالموسيقى نجدها تستخدم قبل بداية أي فصل من المسرحية خاصة، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو أثناء قطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد آخر، أو فصل و فصل آخر.

تعتبر الموسيقى لغة ثانية يستعملها المخرج حينما تعجز كلماته عن النطق، وبهذا فتعد عنصرا مهما للعرض المسرحي وإحدى مكونات السينوغرافيا التي يعتمدها المخرج لإخراج عرضه المسرحي، انطلاقا من ترجمة الأفكار و الانفعالات الإنسانية و النفسية التي تؤثر في الجمهور "الموسيقى هي لغة أبجدية صوتية لها حروف ودرجات وعناصرها

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدوي، مؤسسة سعيد للطباعة، مصر د ط، د ت، ص100.

الأساسية هي: الإيقاع، اللحن، التركيبات الصوتية، السكوت"[1]، لعبت الموسيقى دوراً هاماً في إيصال رسالة العرض المسرحي للمتلقي، فهي تعتبر جزءاً من البناء الدرامي و الإيقاع العام للمسرحية " الموسيقى تضع نفسها داخل ثغرات في النص المسرحي"[2]، فنجد المخرج يختار الموسيقى التي تناسب فكرة عرضه المسرحي، إذ يستعمل الموسيقى حتى قبل أن يرفع الستار على الخشبة، فيستعين بالموسيقى الافتتاحية **Musique d'ouverture** ، وهذا من أجل جعل المخرج للمتلقي يتعايش مع أجواء العرض المسرحي الذي سيشاهده، وتستمر بعد ذلك الموسيقى التي ستتلاءم مع المسرحية، فنجد موسيقى يستعين بها المخرج من أجل أن يوضح معنى النص المسرحي ويؤكد معناه وأهميته تدعى ب **Effet de contrepoids** والتي تعني إيضاح معاني النص مع لعب الممثلين فلا بد أن تتوافق وأدائهم و حركاتهم كي يحقق إيقاعات حركية موسيقية.

أما المؤثرات الصوتية تكون من مجموعة الأصوات التي تؤدى اختيارياً خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور فترات النص : سير أو عنو الخيل، وصول أول رحيل عربة أو سيارة، ارتطام أمواج البحر، رعد، صياح الحيوانات (ذئاب، كلاب..)، وتؤدى أحيانا بواسطة مهندس الصوت[3]، وتعتبر المؤثرات الصوتية من العناصر الفنية المهمة المكملة للإيقاع لصوتي في العرض المسرحي ، كونها تساهم في خلق الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحي بما يتطلبه من الموسيقى، وأصوات لأحداث و أفعال متعددة "تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض، والتي ستعطي فيها بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي"[4]، فالمقصود من هذا القول هو أم المؤثرات الصوتية تلعب دوراً كبيراً في مساعدة المخرج على تقديم عرض مسرحي، والشعور في ذلك لتقديم العرض الذي يساهم في لفت انتباه الجمهور انطلاقاً من سماع الأصوات التي تلائم المسرحية المقدمة على ركح المسرح.

[1] زكية مناصرة، الأبعاد الرمزية سينوغرافيا مسرحية العيطة، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، م7، ع5، 2022م، ص316.

[2] هاني أبو الحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في إخراج الدراما الإذاعية، مجلة الحوار المتمدن، ع3946، تاريخ 19_12)2012م، ص04 (اطلع عليها بتاريخ 17_05_2024).

[3] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ص102.

[4] دقي جلول، سينوغرافيا المسرح المعاصر قراءة في أبعاده الجمالية، مجلة الكلم، م6، ع1، 2021م، ص608.

وظفت المخرجة صونيا في مسرحية **الجميلات** في البداية إيقاعاً موسيقيا سريعاً وكأن فيه إحالة على تسريع الأحداث، ثم انتقلت إلى مقطع موسيقي تزامن بالقرع على الطبول ببطىء ثم سرعان ما يصبح الإيقاع سريعاً بلحن صاخب قليلاً، كأنه إعلان عن الحرب التي ستخوضها جميلات الجزائر في سبيل نيل حريتهن وتحقيق الاستقلال.

نجحت **صونيا** في تعزيز شعورها بهويتها الوطنية وانتمائها لوطن المليون ونصف المليون شهيد انطلاقا من عودتها للتراث الجزائري الذي أضاف رمزية قوية لعرضها المسرحي، حيث أخذت منه أغنية تراثية بعنوان **من جبالنا** التي عكست ثقافة وتاريخ الجزائر، وعززت شعور الفخر والاعتزاز في نفوس الجمهور، كلمات من المقطع الموسيقي:

"من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينـــا للاستـــقلال

ينادينـــا الاســـتقلال لاستـــقلال وطنـنا

تضحـيتنا للوطـن خـتير من الحيـــاة

أضـــحي بحيـــاتي وبمـــالي عليـك

يا بـــلادي يا بـــلادي أنـــا لا أهـــوى ســـواك.."[1]

وكذا نجد المخرجة عادت للتراث الجزائري من خلال غناء إحدى جميلات المسرحية، أغنية ثورية بعنوان **طيارة الصفراء** التي حملت ذكريات حزينة للشعب الجزائري، حيث نجحت في إثارة انتباه الجمهور لها وجعلتهم يستمتعون بالتجربة المسرحية، كلمات من المقطع الموسيقي:

"طيارة الصفراء.. أحبسي ما تضربيش.. أحبسي ماتضربيش.. عندي فرد أُخَيْ لُميمة ما تضنيش.. الله الله ربي رحيم الشهدا.. ياطالع في الدنيا ويلا طالت بيك.. ويلا طالت بيك.. الضيف ألي جاني يْكَرْكَرْ برنوسُ.. يكركر برنوسُ.. هو السي عميروش وأنا ماعرفتوش..

[1] Ati théâtre chanel، مسرحية الجميلات، الجزائر، الدقيقة 33:36.

الله الله ربي رحيم الشهدا.. أسي أسي يا لميمة أسي ماتبكيش..ولدك راح وما يوليش..الله الله ربي رحيم الشهدا"[1].

ونجدها في المشهد الأخير من المسرحية قد استعانت بالأغنية الجزائرية الفنية التي اقترنت بذكرى استقلال أرض المليون ونصف المليون شهيد، أغنية **الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا،** كلمات من الأغنية:

" حمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا، نكسر سيف الظلم في الحروب هلكوه الشجعان.. ضحات الرجال في الغيب الصحراء وجبالنا.. تحيا الجزائر حرة ويحياو الشُّبان.. تحيا الجزائر رجال ونسوان.. نبدا بسم الله نور القلوب لساس إيماننا.. وصّلاة الهادي شفيعنا سيّد بْنِ عدنان.. الله أكبر سلاح المجاهدين أسيادنا.. تنصر جيش التحرير على العدا من فضل الرحمن.. اللي استشهد مرحوم واللي عاش يبقى في لمان "[2].

عزمت المخرجة **صونيا** في مسرحية **الجميلات** لاستلهام مشاعر الجمهور من خلال الأغاني التراثية التي ساعدت المتلقي على فهم سياق واستيعاب الرسالة الوطنية للمسرحية بشكا أفضل، كما ساهمت في إضفاء لمسة عاطفية في العرض حيث لعبت بارزاً في تشييد تضحيات ونضالات الأجداد وجميلات الجزائر.

كذلك جسدت المخرجة **صونيا** إيقاعات متنوعة عن طريق الممثلات أنفسهن **كالتصفيق، والزغاريت ، والصراخ، والغناء، والرقص** ، الذي غير من إيقاع عدم سقوط الجمهور في الملل، حيث تعتبر هذه الإيقاعات موسيقى خاصة بالجسد والتي تساهم في تقديم إيقاعات متعددة وبسيطة " فأحيانا الممثل هو الذي ينجز بعض المقطوعات الموسيقية ليطول الفعل الدرامي"[3].

والمؤثرات الصوتية لعبت دورا في تأكيد الفعل المسرحي وإيضاح رؤية المخرجة حول ما تريد إيضاحه للجمهور، فنجد **صونيا** استعانت ب: صوت **مقصلة الإعدام،** وصوت

[1] Ali théâtre chanel ، مسرحية الجميلات _الجزائر_ ، الدقيقة 57:25،
[2] المصدر نفسه، الدقيقة 01:23.
[3] ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر بتصرف: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1972م، ص47.

القنابل، وأصوات **نساء تهدف باستشهاد أبطال الديموقراطية** وترفع على مسامعنا صوت **زغارتهن** على أرواح شهداء وشهيدات الجزائر.

وعموما فالموسيقى والمؤثرات الصوتية التي استعانت بها المخرجة في المسرحية كانت متممة للأجواء الحزينة التي كانت تعيشها الجميلات الخمسة في هدا العرض.

2. الأداء التمثيلي النسوي

2_1 الشخصيات النسوية في المسرحية

إن المسرحية الجزائرية في هذا الوقت استلهمت مواضيعها من الواقع المعاش و الذي قام على تغليب المصلحة العامة على المصلحة الخاصة من خلال ما خلفه الاستعمار الفرنسي في نفوس بعض الناس[1] ، و مسرحية الجميلات أحد الأعمال الفنية القائمة على ذلك .

نعم كأنك تبدأ رسالتك فيها برسالة قائمة على زرع الأمل في الجزائريين والمقاومة والصبر.

2_1_1 دلالة الأسماء

إن العنوان هو العتبة الأولى لفهم أي نص فني، وعنوان مسرحيتنا **الجميلات** إنه عنوان يثير فيك الكثير من الفضول لمعرفة معناه ودلالته التي تتزامن مع أحداث الثورة

هذا الاسم الفني للمسرحية يجعلك لوهلة تبتعد عن احداث الصراع الدرامي القائم في المسرحية، الاسم الفني للمسرحية يجعلك لوهلة تبتعد عن أحداث الصراع الدرامي القائم في المسرحية، طالما أنهن كلهن جميلات، وخمس نساء يحملن اسم جميلة فمن ناحية الاسم فهو يدل على الجمال والحسن، ومن ناحية أخرى إن المسرحية والصراع الموجود فيها يجعلك تتذكر **"جميلة بوباشا"** و **"جميلة بوحيرد"**، وغيرهن من مناضلات الجزائر اللاتي جمعتهم نفس المعاناة ونفس التعذيب من قبل المستعمر.

[1]- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الادبي في الجزائر، ط1، ص 231

إن الأسماء المتشابهة في المسرحية "**جميلة** " إن دلت على شيء، انما تدل على أن، المرأة الجزائرية عرفت ذلك الوقت بالجمال والحسن وبهاء الطلة، وهو ما ظهرت عليه الممثلات الخمس، فكلهن جميلات، طويلات القد، حسناوات الوجه.

إن ما يميز الصراع الدرامي في المسرحية هو محاولة طمس الهوية وقتل الذات عند المرأة الجزائرية من طرف المستعمر الفرنسي وذلك ما هو مبين في المقتطف الاول من المسرحية، حين صرخت النسوة عند مُنادات السجان وهو يمرُ على كل واحد منهن ويصرخ ب " الاسم " لترد عليه كل واحد ب اسمها " جميلة، جميلة ..."، فرد السجان الذي كان بدوره محاولة قتل الذات عند السجينات بقوله " جريمة، جريمة، .....".

إن السجان الذي يمثل الكيان الفرنسي لعب دورا مغيبا تماما عن أحداث العمل الدرامي، فدلالة الأسماء التي تصرخ باسمها جعلت المشاهد يتمعن فقط في حسن أداء وتصوير بطولات المرأة الجزائرية، ولأن دور السجان مغيب لم يعطي لمحة عن المستعمر الذي مارس كل أنواع التعذيب على المرأة الجزائرية.

الأسماء المتشابهة في مسرحية الجميلات تعكس هدف صاحبها في كونه أراد أن يوصل فكرة إلى ذهن المتفرجين أن كل نساء الجزائر في وقت الثورة متشابهات في المعاناة و المآسي التي يتعرضن لها من طرف المستعمر الفرنسي، فقد اهتم صاحب المسرحية بالموضوع أو الصراع الدرامي للشخصيات، إضافة إلى أنه وفق إلى حد بعيد في اختيار الأسماء متشابهة لنساء سجينات، فاسم جميلة قد خلده التاريخ و الكيان الإنساني حتى انتقل من مستوى المألوفية إلى الرمزية و الإيحائية، جميلة بوحيرد رمز المقاومة و التضحية، و إنما أضاف لها الاسم بعدما كرر جميلات في العرض المسرحي حتى يدل على جمال المرأة الجزائرية في ذلك الوقت، رغم تضحياتها و معاناتها .

2_1_2 وظيفة كل شخصية نسوية

"..إن المسرحية صورة مصغرة من الواقع المعاش أو الحياة، و تتداخل هذه الصورة[1] جميع العناصر و المكونات الأخرى " [2].

1

[2] جميل الحمداوي، مناهج النقد المسرحي بشرق الغرب، صحيفة المثقف، ع 21، جوان 2012م، ص32.

ومن أجل أن يبدو العمل الدرامي في مسرحية الجميلات ذا طابع اجتماعي عاكس لما هو يحدث في الواقع، يحاول كل من المخرجة والممثلين خلق رسالة خاصة بهم، ولأجل بلوغ ذلك يجب أن تكون علاقة وطيدة بين عناصر المسرحية وأهم ما فيها الشخصيات.

أدت العلاقة التكاملية بين هذه الشخصيات في مسرحية **الجميلات**، إلى ظهور العمل الدرامي على شكل مأساة من جهة وتعكس معاناة المرأة في وقت الثورة وما علَّمته الثورة من مبادئ انسانية راقية من جهة أخرى، وقد تعمدت المخرجة في مسرحية الجميلات على تغييب دور الرجل الفرنسي فيها.

إن الممثلات الجميلات أحسن الأداء الدرامي بجهود جبارة كانت موسومة منذ البداية باحترافية في أداء الأدوار، ففي بداية العرض نرى مسجونات خمسة إحداهن جميلة الأولى الجالسة على اليمين وهي التي تبث روح الحماس في الأخريات، بعدما نادى السجان باستفسار حول اسمهن " الإسم، الإسم، الإسم ....".

جميلة الأولى على اليمين هي التي تولت على عاتقها مسؤولية استنهاض الهمم، وهي تتخبط بعدما ناداهن بقوله " جريمة ...".

بعد قليل من صراخ السجان تتحرك كل جميلة مع زنزانتها إلى الامام، وتبدأ جميلة الأولى على اليمين بقولها:

" جريمة ، جريمة أنهار أتخطات أقدامكم الهمجية فوق أرض بلادي "[1].

تحدثت جميلة الأولى بصوت جارح، متحدٍ للغاصب الذي أراد طمس الهوية الجزائرية، واتهامهن بالجريمة لأنهن حاربن من أجل الوطن.

تحفز جميلة الاولى اخواتها الممثلات بعد سماع قولها فنرى ردة فعلهن، فهن يبدون كأنهن يتخبطن ألما من السجن لكنهن لن ولم يستسلمن وهذا ما حفزهن على الكلام فتنطق جميلة الثانية على اليمين

[1] Atitheartre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 32:41

" جريمة عزيمتنا في تطهير كل شبر من هاذ لوطن لعزيز من نفاياكم لمعفنة "[1].

وبعد الأداء الخرافي للجميلتين نلمس نوعا من التحدي والبطولة في بقية الجميلات فتنطق جميلة الأخرى الأخيرة:

" جريمة إذا حاولتو اتفكروا حنا أسياد تردونا عبيد ... " [2].

فتنطق جميلة التي في المنتصف:

"جريمة ، ثورتنا بثوبها لملون ، بالدم تاع أجدادنا ... "[3] .

فتنطق جميلة الثانية على اليسار وتشتم العدو والاعتراف الصريح بمكانته بقولها:

" جريمة، جريمة اللي رجعت نذل بحالك يترجل قدام صبية صغيرة تاريخها أكبر منك بسنين " [4].

إن الأداء الخرافي والدرامي للجميلات إن دل على شيء إنما يدل على وحدتهن وعزة أنفسهن فقد تحدت النساء هول ومصاعب الاستعمار وظلمه لهن.

فكل شخصية أدت وظيفة دورها بشكل متكامل، فكانت وظيفة جميلة الأولى على اليمين تحفيز بقية الجميلات، توعد العدو الظالم بالنصر رغم المعاناة وتأمل معي قوة التحدي في عبارتها:

" جميلة ما يلطخها عاركم.. هي أنظف من شرفكم.. جميلة قوتها في روح وانفاسها.. جمالها الي رآكم تتلهاو بيه اليوم غدوة يتحول لمشعل بنور جهاد الوطن اللي حروف تكتبو بعروق قلوبنا.. لحنو رشاش مايسكتو سلاحكم." [5].

هذه الشخصية هي التي لعبت دور وظيفة تحريك بقية الشخصيات بجملة من كلمات لو دققنا فيها لوجدناها اعترافات بسياسة العدو في التعذيب والرغبة في التحدي والنصر.

إن وظيفة بقية الشخصيات هو التفاعل مع كلمات جميلة الأولى، وهذا ظاهر وجلي في غناء أنشودة وطنية بطريقة جماعية، تثير قلوبنا وترجع بنا لزمن الثورة.

---

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، المقطع 31:47
[2] نفس المصدر، المقطع 31:51
[3] نفس المصدر، المقطع 32:57
[4] نفس المصدر، مقطع 33 :02
[5] نفس المصدر، مقطع 33:45

تتحدث جميلة الأولى على اليسار، وكان دورها سرد قصة انطلاق الثورة التحريرية وقت منتصف الليل، ومن الجبال الشامخات ومن قلب الدشور تقول" بعيطة وحدة خرجت كي حبة الرصاص "[1].

تكمل وتغني بقية الجميلات أغنية وطنية تزرع في نفوسنا الأمل" من جبالنا طلع صوت الاحرار ينادنا للاستقلال "[2].

أما وظيفة بقية الأدوار هو التفاعل الإيمائي بالحركات والتخبطات، أثناء أداء الجميلتين للدورين لغاية سماع هذه الأغنية ليتغير مجرى المسرحية بالخروج الوهمي من الجدران لهن وهنا تحتضن الجميلات بعضهن البعض.

3_1_2 علاقة الأدوار النسوية في المسرحية

إن العلاقة التكاملية بين الممثلات في هذه المسرحية تبدأ في وجهة نظرنا من تشابه الأسماء عندهن، و كذلك تشابه اللباس و الوجه أيضا، لكن ذلك لم يحل دون أداءهن للأدوار الدرامية على أكمل وجه باعتبار " أن الممثل هو الذات و هو الموضوع حيث تندمج صفاته و محفزاته و أهدافه مع صفات تحفيزية و أهداف الشخصية التي يمثلها "[3] .

إن أدوار مسرحية الجميلات كانت متناسقة فيما بينها وتحولت من الدراما التراجيديا إلى مزحات عابرة لها دلالات تاريخية، حيث تبدأ جميلة الثانية على اليسار بسرد قصة الجريمة التي تم اتهامها من طرف المستعمر بها وبطريقة هزلية نوعا ما، لتضحك بقية السجينات " أناااا جريمتي هي القفة اللي تسوا زوج دورو ... " [4].

لترد عليها جميلة الأولى على اليسار " إييه ولي فيها شحال يسوا ترد جميلة الثانية على اليسار : كابوس صغير هذا ما كان " [5].

---

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 34:33

[2] نفس المصدر، المقطع 34:40

[3] وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار رسلان، سنة 2019، ص 126

[4] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع، 49:30

[5] نفس المصدر، المقطع 49:25

صورة توضح جميلة الثانية على اليسار

إن الدور الذي لعبته جميلة الثانية على اليسار هو سرد قصة نضالها وكيف كانت تحمل السلاح في قفتها، بعد ذلك تتذكر أخوها الشهيد حين قام الاستعمار بتعذيبه وصلبه في طحطاحة جراء محاربته لفرنسا " صمرولو راسو في طحطاحة باش الناس كل تشوف مصير لي يخون فرنسا " [1].

نعم لقد حركت بقية الأدوار لتتذكر وصية أمهاتهن واللاتي جمعتهن نفس معاناة وهي استشهاد فلذات أكبادهن، ذلك ما يتضح من خلال ما تسرده الجميلات على لسان أمهاتهن " يالوكان نستشهدوا لكل و لوكان يبقا واحد فينا برك بلادنا تتحرر من هاذ الاستعمار " [2].

تعود جميلة الثانية على اليسار لسرد لنا بقية الأحداث ، بغضب و ثورة و هي تشتم العدو الذي علق على لباسها "**Et toi tu vas la fète**[3]"

لترد عليه في قلبها وبغضب شديد " **La fète**العرس تاع مك.. والعريس تاعكم هو لي راح يتقتل بالسلاح اللي راني رافداتو يالجايح " [4].

[1] Atitheatre chanel، مسرحية الجميلات ، الجزائر، المقطع 49:
[2] نفس المصدر، المقطع 49:02
[3] نفس المصدر، المقطع 47:47
[4] نفس المصدر، المقطع 47:3

تقوم بعدها جميلة التي كانت جالسة في المنتصف لتسرد قصتها وكيف كانت تتمنى ان تصبح طبيبة تداوي المجاهدين في الجبل، لتقطعها جميلة ثانية على اليمين بتعجب " المجاهدين!"

لتقوم جميلات الأخريات بدورهن بشتم الاستعمار، والاستهزاء بعجزه عن العيش في الجبال والصحاري الجزائرية رغم الإمكانية التي عندهُ.

تطلب جميلة الأولى على اليمين من جميلة التي تريد أن تصبح طبيبة إكمال قصتها حين طُلب منها إيصال المراسيل وإرجاعهم للثوار، وفضلت أن تعرض حياتها للخطر والموت على الرفض.

إن علاقة الدور بباقي الأدوار مناسبة تماما للحدث المطروح في المسرحية فجميلة الثانية على اليسار حزينة على استشهاد أخيها مصلوبا في (الطحطاحة) وجميلة الأولى على اليسار وجميلة الجالسة في المنتصف، يوافِقْنها في أحزانها وأوجاعها لتنطلق جميلة الثانية على اليمين ذات الأصول الفرنسية التي خدَعُوها أهلها بالأكاذيب وألاعيب حول حقيقة الجزائريين، حتى اكتشفت أن الأرض لأصحابها وأن الجزائر بلد ووطن (الخاوة) ففضلت الانضمام لأخواتها الجميلات "حلفت عينيا ما تعود تشوف غير مجاهدين ... مسبلين... أبطال... شهداء "[1].

صورة توضح جميلة ذات الأصول الفرنسية وهي تسرد قصتها

إن علاقة أي دور ببقية الأدوار الأخرى في هذه المسرحية هي علاقة تكاملية في المعنى، لتشابه معناتهم اليومية بل أكثر من هذا نخلصُ للقول إن المسرحية وكاتبتها دأبت

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 42:27

على استعمال شخصيات متشابهة منذ البداية لأداء أدوار معينة، وهذا التشابه سواء كان في الاسم أو في المعاناة فجمعهن نفس الهدف وهو التعبير عن واقع المرأة الجزائرية المعاش وقت الثورة.

دلة علاقة الممثلات في مسرحية الجميلات على قدرات المرأة الجزائرية بصفة عامة والمرأة المناضلة بصفة خاصة، على الوقوف ضد المستعمر بكل شموخ دون الرضوخ للتعذيب الذي تعرضن له.

2_2 الحوار النسوي في المسرحية

يعتبر الحوار أهم عنصر في فن المسرح وعليه يبنى العمل الفني الدرامي لأنه حامل المعاني التمثيل في الدراما المطروحة وبه تتطور الأحداث وتسلسل زمنيا " فإن سطرا واحدا من الحوار قد لا يساهم في نمو الأحداث والشخصيات وجلائها بعد إنشاء فائضا عن الحاجة، بعبارة أخرى عندما يعرض النص على خشبة المسرح فإن عيوبه كلها تتبدى للعين"[1].

إن الحوار يبنيه كاتب المسرحية، وقد وافقت إلى حد بعيد كاتبة مسرحية (**الجميلات**) في طريقة بناءها للحوار، لأن شخصيات (**الجميلات**) تشابهن في طرح المعاناة فاتسمت المسرحية بوحدة موضوعية إن صح التعبير في حواراتها التي تعتبر تسليطا للضوء على دور المرأة وقت الثورة التحريرية.

2_2_1 أهم الحوارات النسوية في المسرحية

مسرحية الجميلات تضمنت عدة حوارات مهمة لكننا سنقتصر على الحوار الذي دار بين الجميلات بعد ما سمعن صوت النشيد الوطني (من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال ...).

إن مساحة الحوار القائم بين جميلة الثانية على اليسار صاحبة الفستان الأسود القاتم والجميلات الأخريات هي أشسع مساحة وأروع دلالة من بقية الحوارات، فقد سردت ومثلت الحوار بطريقة هزلية خاصة بعدما ذكرت عجار خالتي تماني.

[1] نديم معلا محمد، المسرح "في العرض المسرحي، في النص المسرحي ن قضايا نقدية"، ص 270

تطور الأحداث بطول الحوار الذي أدته دراميا الجميلة الثانية على اليسار لتتحدث كل شخصية عن حلمها في الحياة.

وتعود أطراف الحديث لجميلة الثانية على اليسار التي تبدو وكأنها هي الشخصية الرئيسية التي تسير مسرى الحوار وتتدخل بين الحينة والأخرى بالتعليق على حوار الأخريات وهذا ما نجده في مشهد المسرحية عندما قامت جميلة الجالسة في المنتصف بسرد قصتها وكيف كانت تحلم بأن تصير طبيبة لتداوي المجاهدين "أنا كنت نقرا وكنت حابة نولي طبيبة.. نطلع لجبل و نداوي المجاهدين "[1].

لنرى الشخصية الثانية على اليسار تعلق على ردة فعل جميلة الثانية على اليمين المتعجبة من حلم الطبيبة، لتقول لها " وشكون حبيتيها الداوي لفرانسيس اللي داولنا كلشي حتى هوانا، مبصح ماقدوش لجبالنا ... هوانا يرد الروح.. "[2] .

إن الحوار بين هاته الشخصيات مشعب الأفكار فتارة نجد جميلة الثانية على اليسار ذات الرداء الأسود تتذكر أيامها وتضحك، ثم لوهلة تتخبط ألما على فراق أخيها الشهيد، ثم تتفاعل مع حوار جميلة الجالسة في الوسط وتعلق عليه.

إن الأداة التي يستطيع الكاتب بواسطتها إدارة الصراع بين شخوص عمله المسرحي في الحديث الدرامي الذي يتشكل من الكلمات، والإدراك والوعي بأهمية الهدف الأسمى المطروح، وهو إعطاء صورة ولمحة عما قدمته المرأة الجزائرية من تضحيات بالنفس والنفيس.

وأنظر معي لقول جميلة الثالثة الجالسة في المنتصف " نشفى على العملية الأولى، شحال كنت خايفة ماشي منهم خفت يحكمو مرسال فيه أسرار وإذا حكموني يروحو فيها شحال من زميل ... حكمت المرسال وحطيتو في بطني وحضنتوا كي لمرا اللي تحضن وليدها في بطنها.. "[3].

هذه الشخصية بحوارها الطويل عن مغامراتها نكاد نقول إنها تعبر عن إحساسها وذاتها من جهة وعن رغبة الكاتبة والمخرجة أن تبدو دراما عاكسة لوقائع اجتماعية من

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 37:19
[2] نفس المصدر، المقطع 37:25
[3] نفس المصدر، المقطع 39:06

جهة أخرى، إن الحوار القائم بين الشخصيات بدا لنا في هذا المشهد الخرافي الدرامي حرا، حرا بقدرة الشخصية على حمل مسؤولية توعية المشاهد بخطورة الموقف الذي تعرضت له المرأة.

لذلك نرى الحوار يخرج عن التعبير عن الشخصية إلى وظيفته الخارجية، وإلى كونه مهمة إنسانية "لا تقف عند رسم الحوادث وتكوين الموقف بل هو الذي يعول عليه في تكوين الشخصيات".

2_2_2 مضمون الحوار

مواضيع الحوار كانت قائمة على سرد يومياتهن الثورية والتي الثورية والتي يمكن حصرها في:

كيفية إيصال المراسيل للثوار في الجبل، والذي قامت بأدائه جميلة التي كانت تحلم بأن تصبح طبيبة.

معاناة الجزائريين من تنكيل وتعذيب وقتل، وهذا ما أدته دراميا جميلة ذات اللباس الأسود أخوها الشهيد " صلبوه فالطحطاح".

مساندة بعض الفرنسيات لقضية الجزائر، بعد وعيهن التام بأحقية الجزائريين بأرضهم وذلك موضح من خلال قول الجميلة الثانية على اليمين" سلالتي ماتشرفنيش " ، "سلالتي و نتبرأ منها "[1].

الاعتراف بأن دور المرأة في الثورة كان متساوي مع الرجل وهذا ما نجده في مشهد المسرحية من خلال قول الجميلة الأولى على اليسار" علي لابوانت ماقالش لحسيبة انتي مرا ماعندكش الحق في الجهاد " [2].

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 42:05
[2] نفس المصدر، المقطع 44:22

صورة توضيحية للجميلة الأولى على اليسار

جمال المرأة الجزائرية الذي يختلف تماما عن الجمال الآخر للمرأة الفرنسية والذي يعتبر مختلفا ومميزا وذلك أثناء الحوار الذي قامت به جميلة الأولى على اليسار" انا شعري كان طوييل ونغسل بصابون الحجرة، وندهن بزيت زيتون، ماني كانت تلفْهولي فالقردون، كنت نحب نلبس سروال شلقة وتاحفات بحايك مرمى، غير باش الكل يعرف بلي أنا مانشبهش ف الفرنسيين ..... و القفة ف اليد و المشية بالتزعبيل كي لحمامة "[1].

هذه المضامين التي كانت الحوارات تدور عليها ع ماهي إلا رسالات مشفرة من الممثلات الخمس لتعكس لنا عمق الهدف الذي كانت كل واحدة تسعى من أجله وهو تحقيق الاستقلال.

بعد هذا يتغير مجري الحوار عند الجميلات الخمس بعد دعوةٍ من الجميلة الأولى على اليمين، بتغيير مجرى الحديث، بعدما أقرت بأنها عاشقة للحرية، وتعبت من حياة السجون، فتقول "نحب نسمة الريح يهز شعري، نحب نسمع صوت السكات.. نحب نكون كي لحمامة ..."، لتكمل قولها" مالا حنا الجميلات العاشقات عشقنا ما هوش جنون والمعشوق لازم نحبوه، نكثروا عليه الحب، نموتوعلييه، نحاذرو عليه وفي دقيقة نرجعو.. الجميلات المجرمات " [2] .

[1] Atitheatre Chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 42:35

[2] نفس المصدر، المقطع 47:30

إن هذا الحوار في المسرحية أضاف عمقا وبعدا فلسفيا في الحياة وهو تحويل المعاناة إلى مشاعر إنسانية سامية وراقية، امتزجت بمشاعر الحب لمحاولة الخروج من الواقع المعاش للسجينات.

مسرحية الجميلات عرض مسرحي ممزوج بين الشعر والموسيقى والرقص "**الكوريغرافي**" انفردت به المرأة الجزائرية باستحواذها على دور البطولة لأنها مثلت رمزا للمرأة الحرة التي تصنع التاريخ.

2_3_2 نوع اللهجات في المسرحية

لقد تعددت اللهجات العامية في مسرحية الجميلات باعتبار أن الدراما المصورة مثلت باللهجة الشعبية الجزائرية، وقد أدت الأدوار الممثلات الخمس كل من الفنانات: ليندة سلام، لعريني ليديا، هواري رجاء، منى بن سلطان، حنيفي أمال.

الممثلات الخمس حاولن ملئ الخشبة بالحركة والصوت والإماءة والطاقة الأدائية الجبارة لهن تقريبا على نفس الوتيرة حتى بدا عرضهن للدراما متشابها كثيرا في كلماته وصراعه الدرامي، كما هو متشابه في ممثلاته ولو دققنا لوهلة لرأينا هذا التشابه لا يعني أننا لمسنا نوعا من الاختلاف في اللهجات العامية الشعبية عند كل واحدة منهن ولنضرب مثلا هذا الحوار لإحدى الجميلات" ياخلايا لحمها فيه السم ، و الله تعشي ميتة " [1]

فكلمة " ياخلايا" تدل على لهجة منطقة الشرق الجزائري واللهجة توحي بالقوة واليأس.

كذلك في أداء جميلة الأخرى حين قالت " أنا نحيلو الدبوسة تاعو و نكسلو باها عظامو "[2] و أيضا في المشهد نجد قول الممثلة " و أنا خلوهالي نفرجكم فاها ".

فكل من لفظة "فاها " و "باها" تخص منطقة الشرق عنابة وسوق أهراس وقالمة.

إن الحديث عن اللهجات يقودنا للحديث عن دراما الممثلة الثانية على اليمين والتي تخللتها جمل من اللغة الفرنسية، لغة العدو وعلى اعتبار أن جميلة الثانية على اليمين فرنسية الأصل، ولعل أبرز الكلمات والجمل الفرنسية الموجودة في الحوار الدرامي يمكن

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 50:47
[2] نفس المصدر، المقطع 51:11

حصرها فيما يلي" **Mon pére** كان يقلي هاذوك **les arabe** مافيهم أمل فاطمة حطتني في **la marinte**

La police حكمو صبي و قالولو القانون يمنعك تمشي في **les Quartiers Fraçais**

وهكذا تفتحو عينيا **et je compret** اشكون الجيعانين .... "[1]، وغيرها من الكمات الفرنسية.

إن العمل الدرامي المنوع للغات واللهجات قد بدا في شكل فني رائع على اعتبار أن هذا التنوع يهدف إلى إقناع المشاهد والسامع عموما أن المعاناة التي مرت بها المرأة الجزائرية في السجون كانت عامة وجماعية من مختلف ربوع الوطن.

وكما أسلفنا الذكر تنوع اللهجات يقابله تشابه الادوار في العمل الدرامي وكذلك تنوع اللهجات في المسرحية راجع إلى طبيعة الجمهور الميال للمرح والفكاهة، كتبت المسرحية باللغة التي يفهمها الجمهور ومما جعل هذه المسرحية تلقى نجاحا كبيرا.

حيث اتسمت مسرحية الجميلات بخصائص فنية منها:

- تنوع اللهجات بين الممثلات وأدائهن المرح والمتشابه.
- اللغة الفرنسية التي كانت داخل الحوار مرات عديدة وذلك بديهي لتأثرهم بالاستعمار الفرنسي وتداخلها مع اللهجة العامية الشعبية وهو ما نتَلمسُه في قول إحداهن" **La féte** تاع مك ".

كما اعتمدوا على فلسفة الضحك أسلوبا لمعالجة الواقع المرير خاصة حين يتخلل الحوار قصص من الأحداث اليومية المعتادة وهذا ما نفسره بحب المجتمع الجزائري لأسلوب الفكاهة، شعب يعيش الاستعمار والسجن والحرمان ويتوق للترويح عن نفسه أحيانا للتخفيف عن همومه.

لقد اجتمعت هذه العناصر الكاملة لتلد لنا عملا دراميا كاملا، يؤثر في المشاهد وكما قيل " شَعَرَ الكتاب بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد بمصل من التراث الشعبي حتى يغدو منا..

[1] Atitheatre chanel، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 40:14

بذوق الجمهور و ثقافته و تقاليده "[1].

4_2_2 الرموز والإيحاءات في حوار المسرحية

وظفت الكاتبة رموزا وايحاءات عديدة في النص المسرحي والتي انبنتْ من اللغة العامية الشعبية، والمتأثرة بالسياق الثوري للمناسبة ونذكر منها قول ما نجده في إحدى المشاهد "نمشي كي لحمامة ..... لي ما يحكمها صياد ".

لفظة الحمامة ذكرت عدة مرات في المسرحية وهي رمز للسلام والامل والحرية، وهذه اللفظة دلالة على حلم المناضلات داخل السجن في تحقيق حريتهن والعيش بسلام.

فقد وظفت الكاتبة رمز الحمامة في سياق اجتماعي تشرح فيه جميلة كيف كانت تتبختر كالحمامة آملة ومتفائلة بالحرية.

نجد أيضا في قول احدى الجميلات " أنا نستف هاذوك لوحوش اللي عذبونا و نحطهم واحد ورا واحد قدام الفينقة يستناو الموت باش يحسو بواش حسو الشهداء الله يرحمهم " [2].

إن كلمة الفينقة تعتبر رمزا للعذاب والموت الذي تعرض له الشهداء، وكذلك توحي إلى حبل المشنقة والهلاك.

كما نجد كلمة "الخاوة" رمزا للمناضلين والتي استعملتها الكاتبة عدة مرات في المسرحية، حيث تقول جميلة الاولى على اليمين" ولادها مالقاو واش يديرو لكن كانو متيقنين أنو الخاوة مايخليوهمش "[3] .

دلت استعانت الممثلات على الرموز في العرض المسرحي لإيصال رسالة إلى المشاهد وتوعيته بجرائم الاستعمار ضد المرأة الجزائرية من جهة وحلمهن بتحقيق حريتهن من جهة أخرى.

نتلمس أيضا في أحد المشاهد قول جميلة من جميلات المسرحية "يوما لبست لملاية و عملت الحداد في 8 ماي ، و قالت الثار يجيبوه ولادنا "[4] .

---

[1] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح الجزائري العربي في الجزائر (945 - 1980)، رسالة ماجيستير، إشراف عزيزة مريدن، كلية الآداب، جامعة دمشق، سوريا، 1984-1985 م، ص 306

[2] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، المقطع 52:23

[3] نفس المصدر، المقطع 1:02:21

[4] نفس المصدر، المقطع 55:33

فلفظة لملاية توحي بدلالة الحزن والبكاء على موتى مظاهرات 8 ماي.

5_2_2 مواقع الممثلات في الحوار

تغيرت مواقع الممثلات في مسرحية الجميلات تبعا للمواقف الدرامية المؤدات في المسرحية من جهة وتبعا لحركات الرقص المؤدات في المسرحية من جهة أخرى فأحيانا تلزمن الممثلات الخمس الكلام وراء القضبان أثناء أداء أدوار الاستياء من معاملة الفرنسيين لهم

صورتان موضحتان لحوار الممثلات خلف القضبان

وفي بعض الأحيان نجد مواقع الممثلين في منتصف المسرحية خلفهن القضبان، ويقفن مناديات للشعب ومتحديات للاستعمار.

صور توضيحية لمواقع الجميلات في المسرحية

نجدهن جالسات يقصصن حكايات ويوميات من نضالهن كما لو أنهن يفعلن ذلك في بيوتهن.

كما نجد الممثلات في أحد المشاهد تجلسن في الجانب الأيسر لخشبة المسرح.

صورة موضحة لموقع الممثلات الخمس

إن المكان كان ضيقا نوعا ما فالمخرجة اختارت السجن والغرفة المظلمة لأداء الدراما المسرحية ولذلك كان لزاما على الجميلات الخمس التحرك والنهوض والجلوس حتى لا يشعر المشاهد بالملل من زمن المسرحية ويمكن القول بإيجاز هنا:

- ارتبط المكان ارتباطا وثيقا بمستوى الشخصية الاجتماعي.
- إن السجن في مسرحية الجميلات يعتبر مرآة عاكسة للحالة النفسية للمرأة.
- تغير المكان محدد بزمن المسرحية وحالات الحوار الدرامي.

2_3 الأداء التمثيلي النسوي في المسرحية

إن الأداء التمثيلي للمثلات الخمس في مسرحية الجميلات، كان خارقا للعادة ن فالشخصيات المسرحية سيرت الحوارات الموجودة في الدراما لتعبر عن الصراع السياسي داخل السجن يخفى داخله نزاع اجتماعي ونفسي مع العدو الفرنسي، شكلت هذه النزاعات نقاط تحول مختلفة في الدراما ولقد اختلف هذا الصراع الدرامي عن بقية الاعمال الأدبية الأخرى، ذات البيئة السردية، كالرواية والقصة في كونه أكثر ثقافة وتركيزا على الديناميكية المحركة للفعل الدرامي والحوارات المتشعبة.

2_3_1 تقنيات التمثيل النسوي

إن تقنيا التمثيل هي كل ما قام به الممثلات الخمس من أصوات وإيماءات وحركات فوق خشبة المسرح، وهو العنصر الوحيد الذي بنيت عليه المسرحية التي دامت 50 دقيقة

بالتمام في جو ساحر، عبرت وطوعت الممثلات فيه بين طريقة الحوارات التي تماشت تبعا لمواقعها وحالتها النفسية، حيث بدأت الممثلات عرضهن بلقطات لهن، يقمن بالعمل الثوري وينقلن الرسائل للثوار، ويتغير لباسهن من حايك إلى فستان قصير، ثم يظهر السجنان اللذان قاما بنزع الجرائد المعلقة.

إن هذا العرض الدرامي تلاه رقص ديناميكي حركي من السجينات داخل السجن المظلم، الذي اختارت المخرجة خلوه من كل الاكسسوارات التمثيلية وتفرده عن بقية الأعمال الدرامية لوجود القضبان فقط ثم بدأ الحوار بعدما توالت وتعالت الأصوات في السجن " جميلة، جميلة، .....".

إن جهود الممثلات الخمس تأقلمت تماما مع هدف المخرجة مما جعلهن تفجرن طاقتهن الكبيرة بدلالات جسمية و صوتية قدمنها عوضن بها قلة وانعدام الاضواء و الاكسسوارات في مكان المسرحية، و بالرغم من طول المشاهد و الحوارات إلا أن الوضعيات الجسدية و الحركية كانت مختلفة ذلك لأن " الإنسان يعمل بجسد و يفعل ذلك أمام الجمهور " [1]، فتتغير الحركات حسب دلالتها دون أن تتكره ، نعم لقد تحققت جمالية العرض في المسرحية الذي أدته الممثلات الخمس على خشبة المسرح تكاد تكون عارية من كل شيء ، و في جو مظلم احتوت على عدة عناصر درامية تمعن معي روعة الأداء في هذا الحوار

جميلة الأولى على اليسار" قنبلات نوضعوهم حنا الجميلات في البلايص الي ممنوعين علينا وهذا بحكم الإستعمار ... **interdit les arabes**

جميلة الأولى على اليمين" المحتل مازال مافهمش بلي أرضنا عمرها ما تكون عادلة.. وذريتنا صالحة عظمها مايتكلش الجزائر لينا كل.. وحريتها مسؤوليتنا كل، ورجال يدافعوا على الوطن لعزيز.. فاطمة نسومر قادت رجال ونساء في ساحة الفداء وعلى لابوانت ماقالش لحسيبة أنت مرا ماعندكش حق الإستشهاد ... يوم فرنسا تحكم بالإعدام ما تفرق بين الراجل ولمرا الجزائر في بطنها ذرية ما هيش مدغولة.. لنداء نلبيو ... للواجب

[1] حيدر بخيت حسن عيطة، جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي (عزيز خيون أنموذجا)، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، مجلة البحوث والدراسات، م 33، ع 44، 2023 م، ص 390

نلبيو... الموت ماهيش وحدة كيما رام يقولو.. استعمارنا رجعناه اختيار ، يانموتو في سبيل لوطن ، يانموتو خايفين و مذلولين مبصح واش من تراب ، واش من قبر يلمنا "[1].

إن هذا الحوار الطويل الذي قامت به الممثلة الجميلة التي كانت تجلس على اليسار، يعد أطول المشاهد في المسرحية، ولذلك سنحاول دراسة المقاطع الصوتية فيه، وتغيرها مع الإيمائات والحركات الجسدية على خشبة المسرح.

2_3_1_1 الصوت النسوي

الحوار الموجود في مسرحية الجميلات لعبت دورا بارزا كونها تعتبر خطابات سياسية خلقت فيها الكاتبة مع المخرجة مشاهد بصرية مختلفة تروي فيها الجميلات حكايتهن الخاصة ة في نفس الوقت كان الحوار يحركها بكلمات قوية صارخة تحي بشخصية قوية تهدف إلى تحريك الهمم.

إن أصوات الممثلات الخمس كانت متشابهة في بعض الأحيان لتشابه الأدوار والشخصيات، وما لاحظناه هو تغير النبرات الصوتية من مشهد لآخر، فمثلا في المشهد السابق نرى جميلة الاولى وهي تصرخ بصوت عالي في الممثلات الأربع وهي تقول " فاطمة نسومر قادت رجال ونساء في ساحة الفداء.. وعلي لابوانت ماقالش لحسيبة أنت مرا ماعندكش الحق في الإستشهاد " استطاعت أداء المشهد الدرامي بتفعيل كل قدرتها وطاقتها الصوتية والحركية وهذا ما نلاحظه في الصورة التالية.

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، الدقيقة 44:08

دلت حركتها هذه وصوتها على غضبها الشديد تجاه وجهة نظر الناس للمرأة، وأكدت أنها قادرة على اداء واجبها الوطني والاستشهاد في سبيله بل استعرضت جرأتها في اختيار الموت بطريقة شجاعة، وفي رأيها " الموت ماراهش وحدة كيما راهم يقولو ".

إن ضخامة وشجاعة الإلقاء الصوتي للحوار جعلت الممثلات الأخريات يتفاعلن معها ويقدمن أدوارا بعدها فخمة جمعت بين الألم والآهات التراجيدية ومن المقاطع الصوتية الصارخة الباعثة لدلالات معينة " مشيت وكبرت وقلت مانرجعش ".

إن المشاهد الصوتية الدالة على الغضب و الثورة ما على المستعمر الظالم حين صرخت جميلة الأولى و هي تنظر للأرض و كأنها تشعر بالخزي والعار من دم الشهداء الذي ضحوا به قائلة بصوت متحد و بثقة من كلامها " قسما ، قمسا بالنازلات الماحقات ، حياتهم ما تروح غدر مخرجينك يافرنسا و ربي كبير " [1].

إن جميلة الأولى على اليسار وهي تضم القضبان صارخة أنها ستنتقم من العدو وتخرجه من أرضها " وربي كبير " كما تقول.

المقاطع الصوتية الغنائية التي تخللت المسرحية من أغنيات نضالية ثورية تدل على الحسرة والألم خاصة الأغنية الثورية التي أدتها جميلة التي كانت في المقدمة

" طيارة الصفرة حبسي ماتضربيش ، عندي فرد خي لميمة ماتبكيش الله الله رحمة ربي رحيم الشوهدا "[2].

هذا المقطع الصوتي كان في الحقيقة منخفض وخافت نوعا ما ن لكنه مؤثر للغاية، حيث جعل بقية الممثلات تتأثرن مع الاداء، بالمشي وراء الممثلة وتحريك القضبان وبعضهن استلقى على الأرض تاركا بصمة حزن وألم في نفس المشاهد.

إن تنوع المقاطع الصوتية من صراخ ، و غناء داخل المسرحية تطابق مع الإيماءات و إشارات الممثلات الخمس مما صنع حدثا دراميا شد انتباه و زاد من متعة التشويق المسرحي و هذا "ما ظهر جليا في الدراما الجزائرية وقت ثورة التحرير" [3].

---

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر،المقطع 46:19

[2] نفس المصدر، الدقيقة 57:27

[3] عبد الله النبي الزايدي، صحيفة الجزائر نيوز، يوم 19-09-2012

2_3_1_ علاقة الصوت بالدور المسند للممثلات

" إن جنس الشخصية و عمرها ، و بنيتها الجسدية تتطلب أداء يتوافق معها " [1]. وبذلك نقول ان شخصيات أي مسرحية يجب أن تتوفر على صفات الفعل الدرامي فمثلا في مسرحية الجميلات توافقت الأدوار مع العمر الزمني للشخصيات الذي يوجبه تلوين صوته بما يتوافق مع الأداء الدرامي للحوارات حتى يخلق نوعا من التأثير والفهم في المشاهد.

إن درجة تحكم الشفة والحنجرة عند الجميلات لها أثر على المشاهد بالغ الاهمية خاصة في نهاية الوقفة الدرامية، والتي اتسمت بعلو الصوت وتغيير النبرة خاصة في المقطع " تحيا بلادي حرة".

هذا المقطع الدرامي زادت قوة فيه من درجة علو الصوت لمناسبة الوضع، وأرادت زرع الأمل ومخاطبة الجمهور بدوام حرية البلاد، فكان لزاما الصراخ والفخر بالثورة.

إن المقطع الذي يعتبر مناسبا للشخصية التي أدته هو الاداء الخرافي الخارق للجميلة في قولها: " الموت ماهيش وحدة كيما راهم يقولو"، حيث لم نلمس أقوى من هذا المشهد تأثيرا في نفوس المشاهدين وقد ناسب الشخصية تماما لأنها تبدو قوية داعية للاستنهاض الهمم.

المشهد الأخير من المسرحية والذي تميز أيضا بتغير مفاجئ للنبرة الصوتية، مع تغير اللباس الذي تميز باللون الأبيض الدال على الفرحة وهو لون لباس العروس، نعم إنها جميلة عروس الجزائر التي زفت لموتها تضحية في سبيل وطنها بأعز ما تملك، أنظر معي جيدا إلى نبرة الصوت في هذا المقطع المملوءِ بالفرحة " أنا نطلع فوق راس الجبل، ونفتح يديا للسما، ونعيط بقوة شهيد.. صباح الخير يابلادي حرة، صباح الخير ياجميلة الجميلات.. نحبك حتى تذبل الروح.. و يفنى لوجود ، صباح الخير ياللي علمتيني الحب ياللي حضنتيني بحبك " [2].

[1] وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، ص 79
[2] Atitheatre chanel ،مسرحية الجميلات، الجزائر، الدقيقة 1:21:29

إنه مقطع درامي مؤثر للغاية، فقد تمكنت الممثلة من ادائه على حسن وجه، ثم توالت الجميلات الاخريات وهن مرتديات للأبيض بعد ما نزعن ذلك اللباس الرمادي الذي يدل على الحزن والألم، وهن يعدن " صباح الخير يابلادي الحرة ".

والفرحة تعم وجوههن والنبرة تتغير عند كل واحدة منهن، حيث الاداء الصوتي عند الممثلات تغير تبعا للموقف الشعوري لهن وقد عبر بشدة عن حالهن من بداية الحوار الدرامي إلى انفراج ونهاية المسرحية، ولقد صنفت هذه المسرحية الأولى في الصدارة على الإطلاق كونها أسهمت في إثراء المشاهد تاريخيا بحال المرأة ودورها في الثورة ن من جهة وتعبيرها عن مشاعر الحزن والوجع، والفخر والانتصار من جهة أخرى.

2_3_1_3 علاقة الصوت بردة فعل الممثلات

نبرة الصوت تغيرت تماما بعد الدعوة للحرية في آخر المسرحية، حيث نجد الممثلات بعدما استفسرن عن أحلامهن بعد انقضاء الثورة حيث برزت ردة الفعل القوية بالزغاريد فهي تدل على الفرحة بالاستقلال والنصر.

إن النبرة الملاحظة في صوت الجميلات في نهاية المسرحية نبرة تعبر عن فرح واستبشار وهذا ما نلاحظه في قول إحداهن: " نعلنوها بشرف وشهامة، وتقول باقي الجميلات تحيا بلادي حرة "، وهذا دال على فرحتهن وسعادتهن بتحقيق الاستقلال.

نبرة الصوت تغيرت تماما في هذا المقطع و مستوياته لم ترتفع في كما كانت من قبل حين نادت الممثلات للثورة و الغضب و لم تكن وقفات في مستويات الصوت عندهن لأن الخطاب دل على الفرحة و الأمل و النفس مبتهجة كذلك ، هذه النبرة تلتها ردة فعل جميلة للممثلات ، حين تركن القضبان و تخلين عنها و بذلك أدركت الممثلات أن قوة الصوت و مرونته و تغيره من المقومات عند الممثل ، لذلك يجب " أن يدرك أن مهمته تقاس بحسب تأثره على المتفرج " [1].

2_3_2 الحركات والإيماءات في المسرحية

[1] وسام عبد العظيم، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، ص 97

الجسد هو محور إدراج الإنسان في نسيج العالم و المرتكز الذي لابد منه لكل الممارسات الاجتماعية ، فالإنسان يعي ذاته عبر الجسد [1].

إن حركة جسد الممثلات الخمس في هذه المسرحية هي لغة قائمة بحد ذاتها و لو سلطنا الضوء على بعض الحركات في مجمل المسرحية لوجدناها متنوعة حسب ما صنفها النقاد المسرحيون " فالحركة الجسمانية متعددة الأنواع مثل المستقيمة ، النصف دائرية ، المتعرجة " [2].

إن أجسام الممثلات في أدائهن للأدوار تختلفن فمثلا أثناء غناء جميلة الأولى لأغنية الثورية " طيارة الصفرة " نرى تخبط كبير في أجسام بقية الممثلات فالأولى على اليمين كانت حركة جسمها نصف دائرية تميل إلى الانعراج والأخريات نائمات على الأرض، بحركة مستقيمة وكأنهن ميتات.

صورة توضيحية لوضعية الممثلات

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تأثرهن بكلام الأغنية التي تندب فيها وتبكي الشهداء رحمهم الله.

هذا لا يمنعنا من القول إن حوارات المسرحية اختلفت حركات الممثلات فيها، فأثناء الحديث عن يومياتهن وكيف يلبسن ويمشطن شعرهن بطريقة مستقيمة على عادة النساء في الجلسات اليومية في الأعراس والمناسبات، وهي جلسة تحي بالراحة والهدوء النفسي

[1] وسام عبد العظيم، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، ص 98-99
[2] المرجع نفسه، ص 100

" أنا شعري كحل كنت ندهنو بزيت زيتون وكانت ماني تلفهولي بالقردون " هي جلسة مناسبة لمحتوى الحوار، الدرامي الذي يدل على عادات يومية للمرأة الجزائرية في بيتها.

و لا ننسى الحركة الدالة على الغضب و الثورة و هي التي أدتها الممثلات بوقوفهن شامخات أمام السجان متحديات له مرسلات خطابات ثورية لتعجيزه ، و ذلك ما كان جليا و واضحا في المقطع الدرامي التالي " أنا حد ما يخوفني من هاذ لبلاد ، بلاكم تفشلوا قاوموهم حتى لنهار يرفرف أعلامنا فوق بلادنا يالله نوضو نوضو ، نوضو حررو الجزائر من يد الطغيان " [1].

للحركات و الإيمائات نوعا آخر وهي " الحركات العضوية و هي حسب حاجة الدور و تكون في بعض الأحيان موضعية و أهمها حركة تعابير الوجه و الأطراف و الإيماءات "[2].

ومن حركة الجسد العضوية إدخال جميلة الواقفة أمام القضبان (**ليندة سلام**) رأسها داخل قضبان السجن بعدما أكملت رواية قصة الشهيد بإعدامها حيث غيرت من ملامح وجها بعد قولها، " عدموها الله يرحم الشهداء ".

وهي حركة تدل على الحسرة والحزن على موت الشهيدة.

هذه الوقفة الدرامية تلتها على الفور أغنية باللغة القبائلية والتي كلماتها تحكي موت

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، الدقيقة 1:05:53

[2] وسام عبد العظيم، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، ص 100

الجنود في الجبال " ذا جندي ذي لجبال فدزاير سبلا ذي روحينو .... "[1]

وقد لاحظنا إيماءات وتطورات لجسد الممثلات الخمس، حيث وقفن بعد ماكن جالسات مطأطآت الرأس، توجهن للمشي وجر القضبان معهن وهي حركة تومئ وتدل على النهوض للثورة والنصر، وهي حركة اضطرارية تابعة للموقف الأول الذي بكت فيه جميلة الفقيدة المعدومة، وبعدما سمعن غناء الأنشودة التراثية.

إن الممثل، يجب أن يكون ذا جسد مرن قابل لأنواع كثيرة من الحركات بتغير حالاتها وبعضها تصدر ذاتية من تأثر الممثلين بالدراما المفعلة.

حركة الإيماءة الموجودة في بعض الأدوار كانحناء الرأس حين تحدثت الممثلة عن إعدام الشهيدة، وكرفعه حين سمعن الأغنية التراثية، إن دل على شيء إنما يدل على قوة الأداء وتأثر الممثلات بالدراما الحقيقية الملموسة، فمرة تظهر الإيماءة الأولى تدل على الحسرة والحزن، ومرة تدل على الدعوة للنهوض والثورة.

نستطيع أن نقول " أن الإماءة شكلت نقطة ارتكاز و انطلاق لجميع اتجاهات المسرحية الحديثة " [2].

2_3_3 ردود أفعال الجمهور

إن الجمهور المشاهد لهذه المسرحية لا يمكن أن يكون محايدا في دراما فنية أطلقت على نفسها "عنوان الجميلات " و هو في مخيلته لابد أنه عنوان " الجميلات " على صراع درامي فاخر و جميل بالفعل ، هذا من جهة و من جهة أخرى إن قلب الأحداث و أدوارها أكد بالفعل أن الدراما الموجودة في المسرحية فعالة و معاشة بالفعل ، خاصة وأنهن كلهن جميلات و كلهن مناضلات تعرضن لمختلف أنواع التعذيب و الاضطهاد داخل السجن فمن ناحية نوع الحدث فالجمهور لابد أن يتفاعل تفاعلا بسيطا مع أحداثها و هذا ما نلمسه في تصفيقاتها في البداية حين نادت الشخصية بقولها " الجزائر حرة ، الجزائر بلادي".

كما نلاحظ تصفيق الجمهور في آخر المسرحية عند خروج الممثلات وقولهن "تحيا الجزائر، تحيا الجزائر" وتصفيق الجمهور على الأداء الاستعراضي للمثلات عند سماعهن للسجينات وهن ينادين ب تحيا الجزائر. بعدها نجد الجمهور يتفاعل بالتصفيق مع بعض الأصوات التشجيعية والزغاريت على قولهن " تحيا بلادي حرة.

[1] Atitheatre chanel ، مسرحية الجميلات، الجزائر، الدقيقة 1:06:44

[2] ينظر: وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، ص 102

إن تفاعل الجمهور بالتصفيق دلالة على التأثر الشديد بالأحداث الوطنية المذكورة حتى ولو كان هذا التأثير مع العروض المقدمة في المسرح.

كما وجب علينا أن نلفت الانتباه أيضا على سكوت الجمهور في مشاهد معينة، تلك المشاهد التي عبرت فيها " الجميلات " عن أحداث يومياتهن الاجتماعية، فسكوت الجمهور ردة فعل طبيعية لثقل النص وطول الحوار وسرديته إلا أننا نحضر ردة فعل من ردوده، وهي الضحك البارز حين قالت إحدى الجميلات " **la féte** تاع أمك".

أيضا ضحك الجمهور على الجميلات عندما صرخ عليهن الحارس ليتوقفن عن الغناء فأصبحن يغنين بدون صوت وجميلة الأخرى ترقص.

تحصلت مسرحية **الجميلات** على مكانة سامية لأدائهن الأدوار بجمالية فعالة، أدت بهن إلى التتويج بالصدارة على الإطلاق .

الخاتمة

نصل وبتوفيق من الله إلى الانتهاء من بحثنا، وهذا بعد محاولة منا التعمق في دروب المسرح الجزائري وما يتوارى خلف سطوره، فكل الكلام كان مركزا حول المسرح النسوي وإبداعات المرأة في الجانب المسرحي من خلال مسرحية "**الجميلات** "، إذ يستدعي لزاما منا أن نقف على أهم النتائج التي توصلنا إليها في عرضنا لموضوع " الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري " ونستخلصها فيما يلي:

❖البدايات الأولى للتمثيل النسوي في المسرح بصفة عامة والجزائري منه.

❖مجابهة المرأة الجزائرية للمجتمع الذكوري وولوجها لعالم المسرح، رغم معاناتها من المجتمع إلا أنها تمكنت من إثبات قدرتها الفنية للعالم.

❖فرض المرأة الجزائرية لوجودها في العديد من مجالات مسرحية، فنجدها ممثلة وكاتبة مسرح وكذلك مخرجة، فتميزت بدورها الإيجابي الذي ساهم في تطوير الفن المسرحي.

❖منافسة المرأة في مجال الكتابة والإخراج، المبدعين الرجال أمثال **عبد الرحمان كاكي**، ولطفي **بن سبع**، وأحمد **بن قطاف** حيث تميزت أعمال المرأة عن الرجل في السنوات الأخيرة مما جعل مسرحياتها أكثر انتشارا.

❖أبدعت المرأة في مجال الكتابة المسرحية، رغم قلة المبدعات إلا أنهن رسخن أسماءهن كالكاتبة **زهور ونيسي** وكذلك فاطمة **قالير** وغيرهن من الكاتبات.

❖معظم الكتاب الجزائريين اعتمدوا في تأليفهم على الاقتباس من التراث الشعبي، كالاستعانة بالقوال، والأمثال الشعبية، وأيضا الأساطير.

❖ استغناء المؤلفين عن اللغة العربية الفصحى، واستبدالها باللغة العامية المنتقاة، لأنها اللغة التي يفهمها عامة الشعب، فكانت غايتهم استقطاب أكبر عدد من المتفرجين.

❖نجاح تجربة المرأة الإخراجية في المسرح الجزائري، حيث كانت لها لمستها الخاصة في اختيار الديكور والملابس وباقي العناصر الإخراجية.

❖تعدد الأسماء الإخراجية النسوية، التي ساهمت في الارتقاء بالمسرح الجزائري، كالأختين **فوزية** وحميدة **آيت الحاج**، والمخرجة تونس **آيت علي** والعديد من المخرجات اللاتي برز اسمهن في الساحة الفنية.

❖تناول المسرح الجزائري العديد من القضايا الاجتماعية، خاصة المتعلقة بالمرأة منها الخيانة الزوجية، والتزويج رغما عن الفتاة وغيرها من القضايا.

❖عالجت مسرحية "الجميلات" موضوع المرأة الثورية التي جاهدت بالنفس والنفيس من أجل تحرير وطننا الغالي.

❖استخدمت المخرجة "صونيا مكيو " العناصر الإخراجية في العرض المسرحي بدقة.

لإيصال رسالة المرأة المناضلة وتوعية الجمهور.

❖ملابس الممثلات وكذا الديكور المظلم، زاد من عمق المسرحية.

❖اعتماد المؤلفة في مسرحية الجميلات على اللغة العامية، التي تعتَبِرُهَا وسيلة لتعبير عن معاناة المرأة الجزائرية، لأنها اللغة التي يفهمها عامة الشعب.

❖تنوع اللهجات في المسرحية في المسرحية يوحي أن المناضلات من مختلف مناطق الوطن، ونطق اللغة الفرنسية عندهن يوحي بعمق ثقافتهن واطلاعهن على لغة المستعمر.

❖ إبداع كل ممثلات في أداء أدوارهن، فكل واحدة منهُن تقمصت دورها وتأثرت به كأنها عاشت تلك الأيام النضالية حقا.

❖الدور الهام الذي لعبته المسرحية لإيصال رسالة للأجيال ينبئ عن أن المرأة الجزائرية في تحقيق الاستقلال تحقيق الاستقلال، وكيف تم تعذيبها من قبل المستعمر.

ملاحق

الملحق الأول:

بطاقة فنية لمسرحية الجميلات:

عرضت مسرحية " الجميلات " للمخرجة صونيا، إنتاج المسرح الجهوي عنابة عز الدين مجوبي.

- تأليف: نجاة طيبوني.
- سينوغرافيا: خيال البخاري.

تمثيل ليديا لعريني، ليندة سلام، رجاء هواري، منى بن سلطان، أمال حنيفي.

تم عرضها في مسرح قصر الثقافة في الشارقة ضمن عروض مهرجان المسرح العربي في دورته السادسة.

- كتب نص المسرحية يوم 2أمتوبر 2012
- عرضت المسرحية لمدة 55 دقيقة
- قبل أن تعرض في مهرجان المسرح العربي عرضت أولا في مسرح عنابة " عز الدين مجوبي "

صورة جماعية لطاقم مسرحية الجميلات

الملحق الثاني:

سيرة ذاتية مختصرة عن المخرجة صونيا والممثلة ليديا لعريني:

المخرجة صونيا مكيو:

ولدت المخرجة و الممثلة ، سكينة مكيو و التي عرفت في الساحة الفنية باسم صونيا ولدت في 21جويلية 1953 ، في الميلية التابعة لولاية جيجل ، وسط عائلة تحكمها الأعراف و التقاليد الريفية الصارمة ، و بعدها انتقلت إلى قسنطينة و عاشت مع عمها لتلتحق بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان و درست المسرح على أيدي أساتذة و مختصين عالميين أمثال سعد أردش ، كرم مطلوع الروس سوفاجو ، مما أهلها إلى أن تكون من بين اللائي شاركن في أزيد من خمسين عرض مسرحي و أول ممثلة تؤدي المونودرام مع الكاتب و المخرج الجزائري محمد بن قطاف فكانت وأول أعمالها معه في مسرحية فاطمة و التي تحكي معاناة المرأة الجزائرية .

صورة للفنانة صونيا مكيو من الحساب

الشخصي على فيسبوك للممثلة ليديا لعريني

من بين الأعمال المسرحية التي شاركت فيها: قالو لعرب، العيطة، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، الطمع يخسر الطبع ... وغيرها من المسرحيات. كما عملت إلى جانب كبار المخرجين أمثال عبد القادر علوله عز الدين مجوبي.

تم تعيينها مديرة للمعهد العالي للفنون المسرحية سنة 2001م، واستمرت إلى سنة 2003م، وعينت على رأس مسرح سكيكدة الجهوي ومسرح عنابة الجهوي.

أسست المهرجان الوطني للمسرح النسوي سنة 2012 م، وسيرت محافظة هذا المهرجان في أربع دورات قبل أن تتقاعد في 2016 م، قدمت عدة أعمال إخراجية في المجال المسرحي، التي تمس جميع الجوانب السياسية والاجتماعية ومواضيع خاصة بالمرأة منها:

حضرية والحواس، حدة ياحدة، ثورة بلحرش، يامنة، شهداء يعودون هذا الأسبوع، لغة الأمهات، فاطمة، ... إلخ، أما عن آخر أعمال صونيا مكيو المسرحية " امرأة من ورق " والتي اقتبستها عن رواية السراب للروائي واسيني الأعرج.

ليديا لعريني:

ممثلة مسرحية قبل أن تكون مخرجة، مارست المسرح منذ 25 سنة، كانت بدايتها من خلال الغناء، تعتبر ممثلة موهوبة بالفطرة وعصامية متحصلة على 3 جوائز بالمسرح المحترف أولها " مسرحية الإمبراطور سنة 2006 م، " مسرحية أمام أسوار المدينة 2010 م "، "مسرحية امرأة من ورق 2012م " لديها أكثر من 25 مسرحية.

صورة الفنانة ليديا لعريني من حسابها الشخصي على فيس بوك

كانت بدايتها من خلال مونودرام بعنوان " واش أتسميه " للكاتب مسعود حجيرة، حيث بقيت سنوات تحضيرا لهذا العمل.

لديها عدة أعمال مع المخرجة صونيا منها، مسرحية حدة ياحدة، امرأة من ورق ومسرحية يوغرطة، فقد كانت صونيا أول من اكتشفت موهبتها.

الملحق الثالث:

بعض صور وجدناها في الحساب الشخصي على فيسبوك للممثلة ليديا لعريني:

صور للجميلات من مهرجان الأردن من حساب الفنانة ليديا لعريني

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

1. Voir patrice. La mise en scène contemporaine (origine. Tenadices. Pers pecties) edition armand colin. Paris France.
2. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1، 2006م.
3. أحسن ثليلاني، تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة المسرحية، مجلة النّاص، جامعة جيجل، الجزائر، ع11، جوان 2012م.
4. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، 2011م.
5. أحمد جلول، الأجوار الاجتماعية، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، م10، ع01، سنة 2020م.
6. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1993م.
7. إعراب إلياس وآخرون، جماليات السينوغرافيا بين المسرح والسينما " دراسة مقارنة بين مسرحية وفيلم هملت"، مجلة آفاق سينمائيّة، م9، ع1،2022م.
8. ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر بتصرف: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1972م.
9. أمير إبراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم لكتب، مصر، ط1.
10. إيمان السعيد السعيد التهامي، توظيف جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل عروض المسرح القومي _أنموذجا_، مجلة الطفولة، ع28، يناير 2018م.

11. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطار مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

12. بشي (عجناك) يمينة: التّجربة الإبداعية النّسائيّة في الجزائر إشكالية وقضايا في تجربة زهور ونيسي الإبداعيّة مجلّة إشكالات المركز الجامعي تمنراست- الجزائر.

13. بشير بويجرة سميرة، التجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر مخرجات جزائريات _أنموذجاً_، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، 2019م_2020م.

14. بلحوالة سهيلة، الكتابة في المسرح الجزائري، تجربة أ محمد بن قطّاف أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، قسم الفنون جامعة وهران، 2016م.

15. بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد لطفي بن سبع _أنموذجا_، شهادة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة، وهران1، 2013م_2014م.

16. بولنوار مصطفى، الكتابة المسرحيّة النّسائيّة العربيّة قراءة في مسرحيّات الأميرات لفاطمة قالير، مجلّة دراسات فنيّة، م5، ع3، 2020م.

17. بولنوار مصطفى، صورة المرأة في المسرح الجزائري" مولات اللثام" أنموذجا بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010م_2011م.

18. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م5، ط1، د ت.

19. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مرا: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002م.

20. جمال احمد عبد الرّحمن عجوز، الدّيكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا، عالم الفكر، ع1، م37، يوليو – سبتمبر2008م.

21. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982م.

22. جميلة مصطفى زقاي، فاطمة قالير 5 مسرحيات، الإمارات، الهيئة العربيّة للمسرح، 2015م.

23. حدو دين عفاف ولصهب عبد القادر، قضايا المرأة في النص المسرحي، فاطمة لمحمد بن قطاف، مجلة النص، ع 02، 2024م.

24. حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، د.ت.

25. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985م.

26. حيدر بخيت حسن عيطة، جماليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي عزيز خيون _أنموذجا_، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، مجلة البحوث والدراسات، م 33، ع 44، 2023م.

27. خالد حفصة وآخرون، علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، م1، ع5، 2018م.

28. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م.

29. دقي جلول سينوغرافيا المسرح المعاصر قراءة في أبعاده الجمالية، مجلة الكلم، م6، ع1، 2021م.

30. رابح ذياب، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري سعد الله ونوس _أنموذجا_، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2016م.

31. رشا رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975م.

32. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، تر: سهى بشور، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا. 1987م.

33. ريتشارد كورسن، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، تر: أمين سلامة، دار الفرابي القاهرة، ط1، 1979م.

34. زكية مناصرة، الأبعاد الرمزية سينوغرافيا مسرحية العيطة، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، م7، ع5، 2022م.

35. زهور ونيسي: دعاء الحمام، منشورات anep.

36. زيتوني بومدين، التشكيل الدرامي للإضاءة، مجلة النص، 2016م.

37. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسة عالم المعرفة، ع19، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979م.

38. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ_1985م.

39. سلامة أبو الحسن، حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندريّة للكتاب، مصر، ط م، 1414ص، 1993م.

40. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، 2008م.

41. سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مرا: حيدر جواد العمدي، ط1، 1434هـ_2013م.

42. سهيلة بالحوالة: الفكر التّاريخي وجدليّة الذّات والآخر قراء في مسرحيّة " عقد الجوهر"، لمحمد بن قطاف، مجلّة جسور المعرفة التّعليميّة والدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، ع 09.

43. السيد علي شتا، نظرية الدور والمنظور الظاهري لعلم الاجتماع، المكتبة المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

44. سيزا أبو زيد قاسم، نصر حامد، مدخل إلى السيموطيقيا، القاهرة، دار إلياس العصرية طباعة دار العالم العربي، 1986م.

45. شكشاك فاطمة، مصادر التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مقال نشر ب 04\ 2018م، ج الحاج لخضر، باتنة.

46. صالح بو الشعور امين: توظيف التّراث والحكاية الشّعبية في المسرح الجزائري عبد الرّحمان ولد كاكي أنموذجا، مجلّة التّراث والتّصميم، م1، ع1، 2021م.

47. صالح سعد، الأنا_ الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، ع274، الكويت، 2001م.

48. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى عين مليلة ن 2005م.

49. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاد الدّين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 2، 2007م.

50. صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع _أنموذجا_، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2014م_2015م.

51. صونيا مكيو، مسرحية امرأة من ورق، مراد سنوسي.

52. العابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي في الجزائر مسرح سيدي بلعباس _أنموذجا_، بحث التخرج لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013م_ 2014م.

53. عباسية مدوني، الدور النسوي بين المسرح والسينما قراءة في مسار فنانات جزائريات، مجلة آفاق سينمائية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، م 07، ع 02، 2020م.

54. عبد الحميد بورايو، الادب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، 2007م.

55. عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المسرحية، القاهرة مطابع الهيئة المصرية، ط1، 2001م.

56. عبد القادر علوله، الأجواد، عرض مسرحي Rencontres alldo

57. عبد الله أبو هيف، الإبداع السّردي الجزائري، دراسة صدرت عن وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، 2007م.

58. عبد الله أحمد علي محمد، العلاقة بين الدور والمكانة الاجتماعية دراسة نظرية سوسيولوجية مجلو العلوم الإنسانية والطبيعية، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة ابن طفيل، المملكة المغربية، مج2، ع5، 2021م.

59. عبد الله النبي الزائدي، صحيفة الجزائر نيوز، يوم 19-09-2012

60. عبد المنعم الحفني، موسوعة عالم علم النفس، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط1.

61. عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009م.

62. عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1996م.

63. عزوز بن عمر، الإخراج وتقنيات العرض، رسالة ماجيستير، اشراف د. فاتن الجراح ن قسم الفنون الدرامية ،2001م.

64. عزوز قربوع، المرأة الجزائرية والثّورة التّحريرية في النّص المسرحي العربي، مجلة الأدب واللّغة، جامعة 20 أوت 1955م سكيكدة، ع9، 2018م.

65. عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ_2005م.

66. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1954م.

67. عيسى خليل محسن الحسن، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للناشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

68. غفار محمد، ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، مجلة النص، أبريل 2017م.

69. فاروق عبدو فليه، أحمد عبد الفتاح زكي، معجم مصطلحات التربية لفظاً واصطلاحا، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة.

70. فاروق مداس، قاموس مصطلحات علم الاجتماع، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.

71. فاطمة نصير، الكاتبات الجزائريات رسّخنا وجودهنّ في عالم الكتابة، مجلّة العرب القطريّة، ع1060، يوليو 2017م.

72. فاطمة نفيدسة، الدور الاجتماعي للمرأة التارقية، مجلة آفاق علمية، دورية نصف نسوية محكمة، ع6، فبراير 2012م، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر.

73. فراد محمد أرزقي، جزائريات صنعنا التّاريخ، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، الجزائر، 2006م.

74. فرج محمد السعيد، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر.

75. فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع56، 2010م.

76. فهمي سامي محمد، أدوار المرأة الريفية في التنمية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003م.

77. فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدوي، مؤسسة سعيد للطباعة، مصر، د ط، د ت.

78. قطر النّدى بومعيز وأحسن ثيلاني: البحث عن أسس طرح مغاير لتوظيف الموروث الثّقافي تجربة فاطمة قالير المسرحيّة أنموذجا، مجلّة النّص، ح8، ع3، 2021م.

79. كلود عبيد، الألوان دورها وتصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

80. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م.

81. لافر جيمس، الدراما وأزيائها ومناظرها، تر: مجدي فريد، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية، 1993م.

82. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي "قراءة في الأساليب والمناهج، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010م_2011م.

83. لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار المشرق، لبنان، ط6، 1988م.

84. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مصطلحات ومفاهيم المسرح وفنون العرض، عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م.

85. مامور خليفة، أهميّة توظيف الموروث الشّعبي في النّص المسرحي الجزائري – من الإمتاع إلى جدوى الإقناع- مجلّة النّص، م 9، ع03، 2022م.

86. مباركة قوقاو، النص المسرحي بين الكتابة والتمثيل، مسرحية الأجواد لعبد القادر علوله _أنموذجا_، أطروحة الطور الثالث لنيل شهادة الدكتوراه، الأدب المسرحي ونقده، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2021م.

87. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط م، 1984م.

88. محمد إسماعيل الطائي، الأداء والتمثيل في المسرح التربوي، مجلة فنون الب صرة10، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، جامعة الموصل، العراق، 2013م.

89. محمد الأمين بركات: حضور الثّورة في المسرح الجزائري- قراءة عقد الجوهر- لمحمد ين قطّاف، مجلّة مقامات، م05، ع1، 2021م.

90. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الفكر ناشرون وموزعون.

91. محمد بوكرواس، تجربة المسرحيّة عند بن قطّاف، مجلّة مخبر الفنون والدّراسات الثّقافيّة، جامعة أبو بكر بالقايد تلمسان، م: 09، ع 01، 2023م.

92. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، د ط، دار النشر حلب، الجزائر، 2007م.

93. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، العراق، 1975م.

94. محمد سراج الدّين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلاميّة، شيتا غونغ، بنغلادش، م3، 2006م.

95. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، 2006م.

96. محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م.

97. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004م.

98. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري مجلة المصادر، ع08، 2003م.

99. مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن صابر _أنموذجا_، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013م_2014م.

100. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنش، القاهرة، 2007م.

101. مريع سيد علي مبارك، رجال لهم تاريخ متبوع بنساء لهنّ تاريخ، دار المعرفة، 2010م.

102. مسرحيّة افتراض ما حدث فعلا، المسرح الجهوي لأم البواقي، الجزائر، بتاريخ 22 أفريل 2024م.

103. مسرحيّة فالصو، اقتباس محمد حمداوي، عن المنشحر، لنيكولاي أردمان، مخطوط المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2008م.

104. مسعودي فاطمة الزّهراء، الإخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التّيارات الحديثة، مجلّة جماليات، م7، ع2، جامعة تلمسان أبو بكر القايد، الجزائر 2020م، ص161(اطلع عليه بتاريخ 26- 04- 2024).

105. معزوز سمية وآخرون، الديكور بين السينما والمسرح، مجلة آفاق سينمائيّة، م1، ع1، 2020م.

106. مقدس نورة، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، أفريل 2015م.

107. نعيمة العقريب، تمثل الموروث الشّعبي في المسرح الجزائري، جامعة مولود معمرين تيزي وزوو، الجزائر، م 17، ع1، 1 جانفي 2022م.

108. نوي عمار، دور القيادة في إدارة العمل التطوعي الجمعي_ دراسة حالة الجمعيات بولاية برج بوعريريج، شهادة ماجستير في تمية الموارد البشرية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009م_2010م.

109. هاني أبو الحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في إخراج الدراما الإذاعية، مجلة الحوار المتمدن، ع 3946، تاريخ 2012.12.19م.

110. واسيني الأعرج ، أنثى السراب "سكريبتوريوم" ، في شهوة الحبر وفتنة الورق، ط1، أكتوبر 2009م، مجلة دبي الثقافية، الإصدار 29، www.alkottob.com .

111. وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار رسلان، 2019م.

112. ولد عبد الرّحمان كاكي، مسرحيّة القرّاب والصّالحين، قناة يوتيوب، théâtre régional sirat boumdianne Saida، 2020 م، (23:56 بتاريخ 2024-04-22).

113. وليد شموري، سيمياء النّص الدّرامي الجزائري مسرحيّة كل واحد وحكمه لكاكي، مذكرة مكملة لشهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص نقد مسرحي في الجزائر، 2014م.

114. يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

فهرس المحتويات

البسملة	_
الإهداء	_
شكر وعرفان	_
مقدمة	أ_هـ
الفصل الأول: ضبط المصطلح والماهيات	22_3
ماهية الدور	3
المفهوم اللغوي للدور	4_3
مفهوم الدور في الفلسفة	5_4
الدور في العلوم	5
الدور في علم الاجتماع	7_5
الدور في علم النفس	9_7
ماهية التمثيل	9
المفهوم اللغوي للتمثيل	9
المفهوم الاصطلاحي للتمثيل	11_9
التمثيل المسرحي (حدود ومعالم)	11
التمثيل عند الإغريق	15_11
التمثيل في الرومان	17_16
التمثيل في العصور الوسطى	18_17
التمثيل في عصر النهضة	20_18
المثيل في العصر الحديث	22_20
الفصل الثاني: تجربة المرأة في المسرح الجزائري	95_25
تجربة المرأة في الكتابة للمسرح الجزائري	29_28
تجربة الكتابة المسرحية عند الرجل	29
تجربة محمد بن قطاف	35_29
تجربة عبد الرحمن كاكي	39_35
تجربة الكتابة المسرحية النسوية	40_39
تجربة زهور ونيسي	44_40

تجربة فاطمة قالير	47_44
تجربة المرأة في الإخراج للمسرح الجزائري	49_47
تجربة الإخراج عند الرجل	49
تجربة لطفي بن سبع	59_49
تجربة عز الدين عبار	70_59
تجربة المرأة في الإخراج للمسرح الجزائري	72_70
تجربة تونس آيت علي	84_72
تجربة صونيا مكيو	92_84
القضايا النسوية في المسرح الجزائري	95_92
الفصل الثالث: الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري مسرحية الجميلات _أنموذجا_	154_98
عناصر التركيب الجمالي في مسرحية الجميلات	99
الديكور	106_99
الأزياء	113_106
البهرجة	115_113
الإكسسوارات	118_115
الإضاءة	126_118
الموسيقى والمؤثرات الصوتية	130_126
الأداء التمثيلي في مسرحية الجميلات	130
الشخصيات النسوية في المسرحية	137_130
الحوار النسوي في المسرحية	145_137
الأداء التمثيلي النسوي في المسرحية	154_145
خاتمة	157_156
ملاحق	162_159
قائمة المصادر والمراجع	174_164
ملخص	_

ملخص البحث

كان للمرأة الجزائرية حضور بارز على كافة الأصعدة في مجال المسرح، ولا يزال اسمها يعلو هذا الفن، سواء كانت ممثلة أو كاتبة أو مخرجة، فقد تفوقت في اشتغالها الحيز الكبير في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر.

لذا سعينا إلى الكشف عن النواحي الإبداعية النسائية في العروض المسرحية انطلاقا من دراسة الأدوار النسوية ودلالاتها في المسرح الجزائري، فإن هدفنا من هذه الدراسة هو ترسيخ تجربة إخراجية نسائية واستعراض لتقنيات تمثيل المرأة الجزائرية والمناهج الإخراجية التي اعتمدت عليها.

حاولنا من خلال دراستنا هذه أن نسلط الضوء على القيم الجمالية التي برزت في جزئية المرأة وعروضها المسرحية، وكذا سعينا لإبراز دورها في تطوير فن المسرح الجزائري.

قد اتبعنا في دراستنا المنهج السيميولوجي في دراسة وتحليل عناصر التركيب الجمالي والإيماءات والرموز في عرض مسرحية " الجميلات" للمخرجة الجزائرية صونيا مكيو.

الكلمات المفتاحية: مسرح جزائري، إخراج نسوي، أداء تمثيلي، عناصر التركيب الجمالي، دور المرأة، الجميلات.

Research summary:

The Algerian woman had a prominent presence at all levels in the field of theatre and her name still rises above this art, whether she was an actress, writer, or director, as she outperformed the great space in developing the theatrical movement in Algeria.

So we sought to reveal the creative aspects of women in theatrical performances from studying feminist roles and their significance in the Algerian theater, because our goal of this study is to consolidate a female directing experience and a review of the

techniques of representing Algerian women and the directing curricula that they relied on.

Through this study, we tried to shed light on the aesthetic values that have emerged in the section on women and their theatrical performances; we also sought to highlight their role in developing the art of Algerian theater.

In our study, we followed the semiological approach in studying and analyzing the elements of aesthetic composition, gestures, and symbols in the presentation of the play “Beauties” by the Algerian director Sonia Makio.

Keywords:

Algerian theatre, Feminist direction, acting performance, elements of aesthetic composition, the role of women, beautiful women.