

### شخصية المرأة في المسرح الجزائري المقتبس

بولنوار مصطفى إشراف د. نقاش غانم  
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

#### Abstract

The Western world included quotes rolled and rendered the Arab literature (popular stories, legends, novels...) to plays as one of the most important communicative means, since human issues and interested in theater that matters of society, was quoted in this work gives life to characters and is Written in an atmosphere of conflict and controversy through the dramatic events and situations through Word and deed. And the race is different and literary citation can address a single artwork in a variety of ways whether it is original work and adapted from one sex or disagreed.

#### **- مفهوم الاقتباس:**

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

أما إذا تصفحنا القواميس الفرنسية فنطالع ما نصه "و هذا مؤداه أن التناص (Intertextualité) هو مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى، إما على صعيد إبداعه (عن طري ق الاقتباس، السرقة، التلميح، المعارضة ....) أو على صعيد قراءته و فهمه عن طريق التقريبات التي يقوم بها القارئ"<sup>2</sup>.

ومصطلح التناص "Intertextualité" ينقسم بدوره إلى قسمين:

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

التناص اللاشعوري \*\* : هذا النوع الثاني هو اقتباس ضمني، وقد لا يعي الكاتب وهو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة ومله من النصوص أنه يقوم بعملية صياغة وتعديل بناءً على ما قرأه سابقاً أو بعبارة أخرى و"تناص الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص والتدوين والتحويل والتفاعل النصي"<sup>3</sup>.

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

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

وما نحن بصدد البحث فيه هو المسرح أساسا، وإذا رجعنا إلى أقدم العصور ولدى الإغريق خصوصا لوجدنا أنهم كانوا أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القيمة وإن اقتباس النصوص من هذه الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ "أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطيرًا هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأول لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون و الأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري"<sup>4</sup>.

لقد عُدَّ المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، فهي هو "شكسبير" أغلب مسرحياته كانت مستلهمة من التراجيديات التاريخية لليونان و الرومان لتعطينا وقائع تاريخية متأصلة، وهامهم العرب يغترفون من هذا الكم الهائل للأعمال الفنية الخالدة، ونخص بالذكر هنا الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، ولقد أصبحت هذه الأسطورة منبعا لبعض كتابنا على أن يكون "الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه إلى الناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا"<sup>5</sup>، ولما كان المسرحي يتكئ كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيا أن يستغل المسرحي الجزائري كل مادة من التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرقة في ذلك بين العربي منها والغربي، إلا أننا عند تقصي المصادر اليونانية في المسرح الجزائري لا نجد إلا القليل المعداد، فالكتاب الجزائريون لم يتأثروا كثيرا بالمسرح الإغريقي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر والآلهة.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكثير من الدقة والفهم لإيصال الفكرة" ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت"<sup>6</sup>. ومن بين النصوص المسرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أديب ملكا) للكاتب "سوفوكل" والتي تتميز بجلال اللغة والإحساس الرشيق والهدوء والتوازن في العاطفة، إذ تسير الأغوار النفسية والأحاسيس والوجدان، واستغل الكاتب الجزائري "مصطفى كاتب" "ليقتبس منها نص (بطل الشعب) الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر.

واقتبس الكاتب "أحمد سفضة" مسرحية (أونتقون) لنفس المؤلف الإغريقي وقام بتقديمها على خشبة المسرح "محي الدين باشطارزي" سنة 1953 ثم مثلتها جمعية "النساء الجزائريات سنة 1954".<sup>7</sup>

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى، وهو الحال نفسه بالنسبة للمسارح العربية من خلال ترجمة أعمال الأدباء والمسرحيين الأوربيين، فجاءت أول مسرحية عربية (البخيل) للنقاش عام 1847 والمستوحاة من مسرحية (البخيل) لمولير، أما بالنسبة للخشبة الجزائرية فإنها قد وجدت في المسرح الأوروبي ضالتها واستلهمت منه النصوص الكثيرة والمختلفة المذاهب والمناهج وذلك كله خدمة للمسرح وحبا في إثراء الساحة الفنية و الثقافية الجزائرية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في بداية المسرح أن "باش طارزي" كان أكثر المقتبسين وخاصة ما ألفه مولير من كوميديات مثل (المشحاح) المقتبسة من رحية (L'Avare) و (الأثرياء الجدد) من مسرحية (Le bourgeois gentilhomme) ومسرحية (سليمان اللوك) عن (Le Malade imaginaire) ونجد كتابا ومخرجين آخرين مثل "محمد توري" الذي أخرج مسرحية (عدو الشعب) للكاتب "إيسن" غيرهم كثير.

### -آليات الاقتباس:

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

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

. مستوى الأحداث : يمكن للمخرج إعادة وصيغة الأحداث وترتيبها.

- مستوى الحوارات : إذا كانت حوارات النص طويلة وتتصف بالطابع اللغوي المنمق الذي يحد في كثير من الأحيان والمواقف الانطلاقة والانفعال النفسي الحقيقي لشخص المسرحية , ولا يمكن لكثير منها التعبير عن ذاتها وعن غيرها في ظل النسق اللغوي المعمول به (اللغة الأجنبية أو العربية الفصحى) , يعمل على تقليص الحوارات الطويلة, وتكثيفها من جهة أخرى من خلال إضافة حوارات جديدة تتماشى مع التغيير الذي طرأ على البناء التركيبي من خلال إدراج الأحداث الجديدة.

ب- التكييف: حتى يتماثل العرض المسرحي إلى درجة الأعمال المسرحية الزاخرة بالدلالات وينطلق نحو آفاق الانفتاح والتعددية ويتوازى مع الأهداف المسطرة في ذهن المقتبس. كان من الضروري إعطاء سمة الحياة لشخصه ولكلامها المنطوق ليكون حياة حرة منبعثة على خشبة المسرح.

ويتضح أن عملية التكييف تمس شخوص المسرحية والتي يقابلها الممثلون على خشبة الممثل يعني التحسيد الحي وتحويل القول إلى فعلي ومركبي، بل هو حامل المسرحية بوصفه جزءاً منها. وانطلاقاً من هذا الباب يجب أن تتوفر في شخصية الممثل الذي سيقوم بتأدية الدور الرموز والمعاني الكاملة.

ج-التلقي: يتميز المسرح عن باقي الفنون الدرامية بعنصر الحضور الآني واللقاء المباشر فيه بين الممثل والمتلقي (المتفرج) ومن هنا تأتي خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي بين منتجيهِ .

ومن خاصية النص المسرحي التواصلية في رسائله الحسية والدلالية، وخوفاً من تشتت انتباه المتفرج كانت تدرج في حوارات المسرحية أمثال شعبية جزائرية وأشعار من الموروث الشعبي القديم، فتكون الأزياء تنتمي إلى الزي الجزائري العاصمي المعروف بالنسبة لجميع القطر الوطني .

وهذا الأمر سيساعد بدرجة كبيرة بقبول فكرة أن ما يدور على خشبة المسرح يضم ثلاثية (نحن/هنا/الآن)<sup>8</sup>.

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

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

- صفات الشخصيات النسوية في المسرحيات المقتبسة:

لا تخرج الشخصية عن كونها مجموعة من الصفات الجسمية والمزاجية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تميزاً واضحاً، أما بالنسبة للشخصية الفنية فهي "كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح و الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والإذاعية، ولكن ما يميز الشخصية الدرامية هو أنها تتحول إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وكل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"<sup>9</sup>.

ويتضمن بناء الشخصية الدرامية في النصوص المسرحية ما يلي:

1- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية "فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده مثل البسالة في الحرب أو الخشونة، أو الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها"<sup>10</sup>.

2- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله: "فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول، لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة"<sup>11</sup>.

3- التناسق في بناء الشخصية: "بمعنى أن تلتزم الشخصية فيقولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد"<sup>12</sup>.

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

فكان لزاماً على المخرجين الجزائريين جزارة الأعمال الفنية وتحميلها بما يكفيها لأن تكون شخصية تواصلية في كل معانيها بعيدة عن الترجمة الحرفية التي تجعل منها شخصية غريبة وإن حملت مفاهيم الإنسانية في طياتها.

ومن أمثلة ما سبق وذكرنا من عمل المقتبس إلى عمل أصلي، ما قام به "ولد عبد الرحمن كاكى" في مسرحيته (القرب والصالحين)\*\*\* المقتبسة عن مسرحية (الإنسان الطيب في ستشوان)\*\*\*\* للمخرج "بريخت" صاحب منهج التغريب في التمثيل المسرحي ومن اللافت للنظر أن المسرح البريختي\*\*\*\*\* بنصه وأسلوبه في الإخراج قد استحوذ على عقول الكثير من المسرحيين العرب.

وهذه تجربة رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي، من أجل المزج بين الطابع المحلي بتوظيف المآثر الشعبية وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي في الذهن صوراً خيالية بالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية وفي هذا الصدد يقول "كاكي": "لا أريد أن يخلق فينا شكسبير غير جزائري، أو بريختا غير جزائري.. إن أمنيته أن يوجد عندنا من يجسم شخصية شكسبير أو بريخت في نفس القوة والعظمة، على أن يكون جزائرياً"<sup>13</sup>.

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

إنما ما يهمنا هو الصفات التي أقصاها من شخصية "شن تي" وهي الدعارة وأبدلها بعاهة مرضية وهي العمى عند "حليمة". فصورة المرأة العاهرة هي من أشد الصور الخطاطا عند المرأة فهي تمثل النجاسة والقذارة والفجور والتمرد على معالم الدين ومواثيق الشرف، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن يتقبل الجمهور شخصية من هذا الطراز تتكلم عن الخير وتفعله وإضافة إلى ذلك يكرمها الأولياء وينعتونها بأنها الشخص الطيب الوحيد الباقي في هذا البلد. ومن جانب آخر هذا لا يعني أن

المجتمع الجزائري خال من العاهرات وبيوت الفسق أو أن العاهرة في حد ذاتها شخصية فقدت إنسانيتها أو تجردت من كل سمات البشر الحيرة، إنما هي حساسية الموقف ونفسية المجتمع الجزائري الذي يدين كل نقيصة في أي فرد، وخصوصية الخشبة التي يجب أن تعرض ما يتوافق ونظرة العوام وذوق الخواص.

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

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

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

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

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

#### 4- أسماء الشخصيات النسوية:

استطاع "علالو" أن يجلب إليه أنظار الجمهور بعد عرضه لمسرحيته (جحا) \*\*\*\*\* يوم الأربعاء 12 أبريل 1926، على خشبة المسرح الجديد (الكورسال)<sup>14</sup> المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، ومن مسرحية (طيب رغما عنه) لمولير، فأدخل بعض التغيرات على المسرحية حتى تتماشى وعقلية المجتمع لكن الالاف للانتباه هو الاسم الذي اختاره لزوجة جحا "حيلة" والذي يجده المتلقي اسما على مسمى فهي من دبر الحيلة التي أوقعت جحا في المتاعب أولا ثم جعلته من المقربين ومن الأشخاص المرموقين، وللاسم دلالات كثيرة، منها أن صورة صاحبه تتسم بخبث النفس والدناءة، لكننا لو عدنا إلى أحداث المسرحية لوجدناها

انطلقت في خطتها من بعد الأذى الذي أصابها من زوجها جحا، ويعكس هذا إما الرؤية الاجتماعية الحذرة من مكر النساء أو للموقف الكوميدي الذي يجبر المخرج على اختيار أسماء تجسد معاني السخرية ودواعي الضحك في الشخصية.

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

وبالنسبة للبناء الفني للشخصيات فلقد بقيت "زعطوطة" المرأة الجديدة المقتبسة كما رسما مولير، حيث اتخذت شخصية البطل في المسرحية ومثلت دور الطبيب المزيف، وبقت على طول سير الأحداث تلعب على أعصاب سيدها "أرغان"، فلقد جعل مولير من توانيت العقل المدبر لكل الحلول التي تستطيع من خلالها أن توفق بها "أنجليكا" من الزواج من "كليانتي" <sup>15</sup>.

وربما من هنا تراء لنا الأسباب والدواعي التي جعلت من "باش طارزي" يلعب بطله مسرحيته ب "زعطوطة". فصورتها التي أوجدت عليها في المسرحية تبين تفوقها في المكر والدهاء و مدى قدرة هذه المرأة على التفكير السليم الذي يثمر عنه في الأخير شفاء رب الأسرة "سليمان" من علله وزواج ابنته "ربيعة" ممن تحب "مجيد". وهو تصوير كذلك ضمني للروح المرححة للشخصية "زعطوطة".

وكإشارة فقط، كشف "باش طارزي" في هذه المسرحية عن حقيقة الزوجة "خدواج" و أنها إنسانة طامعة في المال ولا تحب زوجها وإنما متظاهرة بالحب له وتخطط من أجل الاستيلاء على كل ثروته، وتضمنت هذه المسرحية ثالث عناصر نسوية <sup>16</sup>.

وعليه فإن المرأة كشخصية فاعلة في المسرح الجزائري سواء إنتاجا أو مشاركة أو موضوعا نالت القسط الكبير من اهتمام العاملين في المجال الفني المسرحي الجزائري وذلك لضرورتها التي لا تحتمل الإقصاء وكما سلف التقديم فإن موضوع الاقتباس في المسرح الجزائري قد نال شطرا كبيرا من حجم الانتاج المسرحي وذلك في ظل قلة الجهود التي عانت من تضيق المستعمر أو شح الثقافة المسرحية في الوسط الاجتماعي. وبذلك صار لزاما على الفنان الجزائري أن يجعل نصب عينيه حين الاقتباس للأعمال الأخرى ضرورة تلاؤم الشخصية المستحدثة مع تطلعات المتلقي ومع ما يتوافق مع ذوقه الفني.

### الهوامش:

\*- جوليا كريستيفا Julia Kristeva: (1941) فرنسية من أصول بلغارية، تتقنت ثقافة أوربا الشرقية (روسيا) كما تتقنت ثقافة أوربا الغربية (فرنسا) متخصصة في التحليل النفسي والسيميولوجي، انتمت للجمعية العالمية للسيميولوجيا التي أنشئت بباريس سنة 1969، وكانت مجلة تصدر

عنها بعنوان (Semiotique) كما نجدها انتمت إلى جمعية "Tel quel" التي تجمع رؤوس النقد الفرنسي مثل: فيليب سولار، وجان ريكاردو و جاك دريدا و رولان بارتوميشال فوكو، ومن مؤلفاتها: 1947 La revolution du langage poetique و في الرواية كتبت Meurtre a Byzance

Voir :Le petit larousse illustre .Le dictionnaire de reference pour toute la famille ;Montpamasse Paris Cedex06,p :1392.

1. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص 322.
2. «Ensemble des relations qu'un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création.(Par la citation, le plagiat l'allusion, le pastiche...Ets) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur». Le petit larousse illustre, le dictionnaire de référence, p:591
- \*\*\*- اللا شعور (Inconscient): مجموع العمليات النفسية التي تجري داخل الفرد دون وعي منه، ويقتصر على علم النفس الفرويدي أو ما يسمى بعلم النفس البرجوازي، ويتكون اللا شعور عند "سيجموند فرويد" من الطاقات المكبوتة التي يشوهها الإحباط، والتي تضغط على الشعور وتوجه السلوك اليومي، ولا تفصح عن نفسها إلا في الحالات المرضية المسماة =العصاب، ويقسم "سيجموند فرويد" العقل إلى جزء سطحي عاقل هو الأنا (Ego) وجزء عميق غريزي عدواني لا شعوري هو الهو (Id) وجزء علوي متخارج من الأنا ويمثل القيم والضمير وهو الأنا الأعلى (Superego).
3. مفيد نجم، الوعي واللا شعور والتناص بين الاقتباس والتضمين، www.albayan.co.ae.
4. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص 222، 223.
5. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2002، ط1، ص 142.
6. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص 223.
7. أحمد سفطة، مسرحية أنتغون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 6.
8. ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق. مغرب دمشق، 1994، ص 87.
9. ماري إلياس حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1997، ص 269-270.
10. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1 1991، ص 30.
11. المرجع نفسه، ص 30.
12. المرجع نفسه، ص 30.
- \*\*\* (القرباب والصالحين) القرباب هو بائع الماء والصالحين هم الأولياء، كتبت المسرحية سنة 1965 وعرضت في وهران وفي مهرجان صفاقس سنة 1966 وأعيد عرضها في الجزائر في سنة 1977. ينظر الموقع الإلكتروني: www.nizwa.com.
- \*\*\*\* (الإنسان الطيب في ستسوان) تجري أحداثها في مقاطعة ستسوان في الصين، ألفها بريخت في السنوات 1938 إلى 1941 وعرضت أول مرة في مسرح أوتسورث في فيفري 1943، أخرجها اشتكل، ثم مثلت بعد ذلك في مسرح فينا 1946، ثم في فرانكفورت سنة 1952. ينظر: برتولد بريخت "مسرحيات" تر: عبد الرحمن بدوي، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة 1965، ص 14.
- \*\*\*\*\* - يقصد بالتقنية البريختية المسرح الملحمي (Theatre epique) الذي يهدف إلى التعليم والمتعة، تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها: كتابة النصوص والإعداد والإخراج. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 456-457.
13. ينظر: مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ص 34.
- \*\*\*\*\* - ملخص مسرحية جحا:

14. سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص35.

15. ينظر: صوني رحمة، بحث مقدم لنيل الماجستير: ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، جامعة وهران، 2005، ص128.

16. ينظر نفس المرجع، ص132.

### رمزية المرأة في المسرح الجزائري- مسرحية الأجواد" أنموذجا-

د/خواني زهرة

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

