

صورة المرأة وسلطة الآخر في النص المسرحي الجزائري

The image of woman and the authority of other in the Algerian theatrical text

وداد نقوب*

جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة (الجزائر) widednakoub@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/09/30

تاريخ القبول: 2024/09/08

تاريخ الاستلام: 2024/07/13

Abstract: The Algerian theater presents from its texts and performances, several models of feminist characters, and portraying its role differently from a play script to another, that depicted the status of women within family and society, in addition to that it highlights her affective role in where she belongs, and revealed his realistic vision about her.

Moreover, it materialized her suffer and her ambition, this is what our study wants to clarify through a thematic approach of three Algerian play scripts written in different languages, and they that are related base on their artistic value and valirity, because they present multiple feministmodels. These play scripts are; "Fire house" by "Mohamed Cherchel", "Women without features" by "RabehHouadef" and "The paradais of the inauthentic hopes" by "AissaKhelladi".

Keywords: Authority; Feminism; The other; Social norms; Image.

الملخص:

قدّم المسرح الجزائري من خلال نصوصه وعروضها عدّة نماذج من الشخصيات النسويّة تباينت صورها ودورها من عمل إلى آخر، فصور وضعيّة المرأة الجزائرية في إطار الأسرة والمجتمع، كما بيّن دورها الفعّال داخل الكيان الذي تنتمي إليه وكشف نظرته إليها، كذلك جسّد معاناتها وطموحاتها، وهذا ما تسعى دراستنا هذه إلى تبيانها من خلال مقارنة موضوعاتية لثلاثة أعمال مسرحيّة جزائرية متباينة اللغة، تتمثّل في؛ مسرحيّة "بيت النار" لـ "محمد شرشال"، مسرحيّة "نساء بلا ملامح" لـ "رابح هوادف" ومسرحيّة "جنّة الآمال الزائفة" لـ "عيسى خلادي"، انتقيناها نظرا لقيمتها الفنية وتقديمها لنماذج نسويّة متعدّدة، عكست بكل شفافية وصدق صورة المرأة في مختلف تمثّلاتها.

الكلمات المفتاحية: سلطة؛ نسويّة؛ الآخر؛ الأعراف الاجتماعيّة؛ صورة.

* وداد نقوب.

مقدمة:

شكلت المرأة هاجساً كبيراً للرجل والمجتمع المحيط بها، ولعلّ العودة إلى تاريخ الوجود الأنثوي، وممارسات الواقع في تعامل الآخر (الرجل/ المجتمع) معها، يكشف لنا دلالات الحضور، والتفاعل الإيجابي أو السلبي، كمنقيضين على حدّ السواء، فقد تباينت طبيعة العلاقة التي تجمع كلا منهما، على الرغم من أنّها كانت في الغالب علاقة مبنية على التسلّط والقهر.

ولما كان الأدب يلتقط مادّته الإبداعية من الواقع وملابساته، فقد شكّلت المرأة مادّةً خصبةً للفعل الإبداعي، لأجلها يكتب المؤلّف ويبدع، فهي الهاجس الذي يؤرّقه، ويكتب للتعبير عنه أيّاً كانت صلته بها، فهي مصدر وحي وإلهام لجميع المبدعين، ولهذا فقد قدّمت النصوص الأدبية دائماً -ومنذ القدم- صوراً حيّة تشرح وضعيّة هذه المرأة، وطبيعتها الأنثوية، وتعري خصوصيتها، وهي تعيش تجربتها الخاصة؛ في تفاعلها مع ذاتها المسلوقة ككيان تابع، ومع الآخر المتسلّط، كما كشفت مظاهر انسجامها أو تصادمها مع الأنثى، وهويتها المفقودة كأنثى خاضعة، ثمّ مع المحيط المهيمن والمضطهد لها، ممّا يعري مظاهر الصّراع الداخلي والخارجي الذي تعيشه -لا محالة- خلال تفاعلها في الحياة، وداخل النسيج الاجتماعي المحيط بها، وهي تغالب الرغبات والأهواء، وتقاسي في اغتراباتها الدائبة، وصداماتها المتكررة مع ما يلغي كينونتها وفطرتها الرقيقة، وينقّرهما من الأنثى أحياناً ومن الآخر مراراً.

وعموماً فقد تعدّدت صور المرأة في الأعمال الأدبية وتباينت بين عمل وآخر؛ فهي تارة المرأة المستضعفة الراضخة، التي تعيش القهر الذكوري والقيود الاجتماعية، أو المرأة المهمّشة، أو الممتنّعة، وهي تارة المتسلّطة المسترجلة - لأنّ المرأة في الحياة والأدب ليست دائماً ضحيّة، فقد تكون فاعلاً سلبياً- وهي تارة أخرى المرأة القويّة الثائرة على كلّ الأعراف والتقاليد، كذلك حضرت في العديد من النصوص كرمز للوطن؛ عندما تكون الحبيبة التي تدفع البطل إلى التّغيير والثّورة، من أجل الظّفر بالحرية والاجتماع بها، هذا كلّ يدفعنا للتّساؤل؛ عن صورة الحضور النسوي في فنون الأدبية المتميّزة، وهو المسرح، وبشكل خاص المسرح الجزائري، فكيف تجلّت صور هذا الحضور؟ وما هي أنماط توارث الشخصيات التي مثّلت المرأة، في تفاعلاتها مع سلطة الذكورة؟ وسلطة العادات؟ وهل تميّزت هذه النماذج النسوية بسمات موضوعاتية وفنية فارقة؟

هذه أسئلة وأخرى، سنحيط عنها في دراستنا، التي ولجت عوالم ثلاثة نصوص مسرحية جزائرية مختلفة اللّغة، هي؛ مسرحية "نساء بلا ملامح" لـ "رابح هوادف" (مكتوبة باللّغة العربية الفصحى)، ومسرحية "بيت النار" لـ "محمد شرشال" (مكتوبة باللّغة العامية)، ومسرحية "جنّة الآمال الزائفة" لـ "عيسى خلادي" (مكتوبة باللّغة الفرنسية)، باتّباعنا منهجاً موضوعاتياً، يمكننا من حصر صور المرأة والسلطة، ومختلف تمثّلاتهما، على مستوى التيمة والبنية، بما يشكّل في لحمته الأنماط التي يتجلّى من خلالها الحضور النسوي، وصوره المتنوّعة في المدونة، ويكشف في الحين ذاته عن التفاعل مع ممارسات السلطة الذكورية والاجتماعية، ممّا يوضّح خصوصيّة تلك الأنماط النسوية.

1. بين مفهوم الصورة والسلطة:

1.1. مفهوم الصورة:

وردت لفظة "صورة" في المعاجم اللغوية العربية القديمة، تحت مادة (صور)، فجاء في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" أنّ «صور: في أسماء الله تعالى، المصور وهو الذي صور جميع الموجودات وربّتها فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يميّز بها على اختلافها وكثرتها (...) وتصورُ الشيء: توهّمت صورته فتصوّر لي. والتّصاویر: التّماتيل» (المصري، لسان العرب، 1984، صفحة 473).

فأصل الصورة عند "ابن منظور" اسم من أسماء الله الحسنى؛ فهو الذي خلق المخلوقات كلّها، وأبدع في تصويرها بما يميّزها عن غيرها، على الرغم من كثرتها، كذلك أشار إلى أنّ فعل التّصوّر قائمٌ على التّخيّل الذّهني للشيء بدايةً، قبل تجسيده في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ، وقدم التّماتيل كنموذج لها، وهو ما ذهب إليه "الرازي" كذلك، في معجمه "مختار الصحاح"، يقول: «(الصوْر) بكسر الصادِ لغةٌ في الصوْر جمعُ صورة. و(صَوْرُهُ تَصْوِيرًا) (فَتَصَوَّرَ) و(تَصَوَّرْتُ) الشَّيْءَ تَوَهَّمتُ (صُورَتُهُ فَتَصَوَّرَ) لي. و(التّصاوِيرُ) التّماتيل» (الرازي، 1986، صفحة 156)، فالّتصوير إذن جنسٌ من التّخييل. أمّا إذا جئنا إلى تحديد الدلالة الاصطلاحية لكلمة (صورة)؛ إنّنا نصطدم بحقيقة أنّ محاولة ضبط مفهوم موحد لها، أمر صعب لا محالة، نظرًا لاختلاف زوايا معالجة الباحثين، بين العصر القديم والحديث، فكلّما تقدّم الزمن وتغيّرت العصور، تباينت المفاهيم واختلفت، فقديمًا كان يُنظر إلى مفهوم الصورة الأدبية بناءً على «صلة التشابه بين الشعر والتّصوير، والرّسم والتّخيّل، وعلى الاهتمام بالأشكال البلاغية للصورة كالتشبيه، والاستعارة والكنية» (الجرجاني، 1978، الصفحات 65-66).

كذلك اختلّف في تعريفها، بحسب الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه كلّ دارس؛ فهي في المجال الأدبي بشقيّه الشعري والنثري، غيرها فيعلم النّفس، وغيرها في الفلسفة، وغيرها في الرّسم، والتّصوير، والإعلام، وغيرها في المجالات الأخرى، ممّا أنتج مفاهيمًا متعدّدة ومختلفة لها، باعتبار أنّها كانت محطّ اهتمام الكثير من الاتجاهات، والمدارس الأدبية والنقدية، وإذا توقّفنا مع مفهومها الأدبي، فيمكن أن نقول أنّ «الصورة الأدبية ما ترسمه مخيلة الأديب باستخدام اللفظ كما ترسمه ريشه الفنّان وتكون متأثرة بحالة الأديب إمّا البهيجة أو الكئيبة». (بوزواوي، 2009، صفحة 185)

فالظّاهر من هذا التعريف أنّ عنصر الخيال هو العنصر الأساس في عملية التّصوير الأدبي، بدونه لا تقوم قائمة للصورة الفنية، وتفقد كلّ وجودها وجمالياتها، وهو عنصر قارٌّ حتّى في تعريفات القدامى، والأکید أنّ عملية التّخيّل -هذه- لا تتمّ إلّا من خلال تعابير حسية، تنبني على أساليب مؤثّرة، تفيض بالمعاني والدلالات، ولعلّ هذا ما يتوافق مع تعريف "جابر عصفور" للصورة، إذ يعرفها بأنّها «طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميّتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير، ولكن أيّا كانت هذه الخصوصيّة أو ذلك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلّا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه». (عصفور، 1992، صفحة 392)

هكذا إذن تحدّدت دلالة الصورة، ونلاحظ تقاربًا في المعنيين اللغوي والاصطلاحي.

2.1. مفهوم السلطة:

ورد في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في مادة (سَلَطَ)، أن «سلط: السَّلَاطَةُ: القهرُ، وقد سلَّطه الله فتسلَّطَ عليهم، والاسم سلطنة، بالضَّم. (...)»

والسلطان: الحجة والبرهان، ولا يجمع لأن مجراه مجرى المصدر (...) وسلطان كل شيء: شدته وحِدْثُهُ وسَطْوَتُهُ، قيل من اللسان السليط الحديد». (المصري، لسان العرب، 1997، الصفحات 318-319)

ونجد في "المعجم الوسيط" المعنى نفسه، حيث ذهب إلى أن: «(سَلَّطَ): أي أطلق له السلطان والقدرة. — عليه: مَكَّنْهُ منه وحكَّمْهُ فيه. (تسلَّطَ) عليه: تحكَّم وتمكَّن وسيطرَ. (...)». (السلطة): التسلُّط والسيطرة والتحكُّم». (العربية، 2004، صفحة 443)

فالظاهر من خلال هذين التعريفين اللغويين، أنهما يتفقان على أن السلطة في اللغة تعني؛ الشدة والقهر، وكذلك السطوة والسيطرة.

أما في الاصطلاح؛ فلا يتحدد مفهوم السلطة بمعزل عن المفهوم اللغوي، إذ يتقاربان كثيراً في إطارهما العام، على الرغم من أن المصطلح قد حظي هو كذلك -مثل مصطلح الصورة، وغيرهما- باهتمام العديد من الدارسين، في مجالات شتى، ناهيك عن تعدد المحاولات التي سعت إلى الإحاطة به، وأنتجت تبعا لذلك عدداً غير قليل من التعريفات التي تجعلنا نقتر بأن «إعطاء مفهوم للسلطة ربما سيكون أكثر سلطوية، لأنه سيدعي لا محالة أنه القويم والسليم وبذلك سيتضمن (بل ويمارس) قهراً ملحوظاً فالتعريف ليس فقط هو تحديد العلاقات بين الدال والمدلول، وإنما هو أيضاً فرض المفاهيم على الأشياء». (أوكان، 1991، صفحة 11)

معنى ذلك أن مفهوم السلطة يختلف من مجال إلى آخر، فهو في السياسة غيره في المؤسسات، وغيره في الحياة الاجتماعية، وكما يقر "بارت" الذي «ذهب إلى أن مفهوم السلطة لا يمكن اختزالها في المعنى السياسي له لأن السلطة حاضرة في كل شيء داخل المجتمع وهي تمارس تأثيرها بصفة خفية مخادعة» (مصطفى، 2017، صفحة 139)، مما يثبت وجود نوعين من السلطة؛ إحداهما سياسية ظاهرة، والأخرى رمزية غير مُعلنة، هذه الأخيرة هي التي نجدها في الأدب والفنون -وهي التي نتعامل معها في دراستنا هذه- والتي يكون أساسها وجود «طرف يملك القوة والملك، وكل المؤسسات المتحكمة في السلطة، وطرف مملوك، تُمارس عليه السلطة في مختلف المستويات». (سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. دراسة، 2000، صفحة 07)

وعليه فإن السلطة في العموم تعني توقُّر عامل القوة والغلبة والتفوق، الذي يعطي الحق والصلاحيّة لطرف من الأطراف في ممارسة إرادته، وإعطاء القرارات والأوامر لطرف ثانٍ، يكون أقلّ منه قوّةً ونفوذاً، وملزماً على الخضوع لأوامر الأول ورغباته وتنفيذها، سواء كان ذلك من باب الرضا أو الإكراه.

2. أشكال حضور المرأة وسلطة الآخر في النص المسرحي الجزائري:

قدّمت المسرحيات المدروسة موضوع المرأة في صور متباينة، لأنّها عنصر أساسي في الحياة والمجتمع، ف «لا يمكن تصوّر حياة دون امرأة، فإن وُجدت فهي جحيم لا يُطاق، كما لا يمكن أيضاً تصوّر إبداع بمعزل عن المرأة، ولا غرابة

فالحياة إبداع كبير، والمرأة حياة صغرى، ولذلك ظلّت حاضرة في كلّ الإبداعات، ومثلّت حجر الزاوية في الإبداعات العالمية الخالدة، وكانت حاضرة بقوة في الأدب العربي، انطلاقاً من المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية (جلالوجي، 2013-2014، صفحة 326).

وعلى الرغم من تكريس هذه الأعمال المسرحية، لصورة المرأة الضحية بدرجة أولى؛ سواء كانت ضحية لأعراف المجتمع البالية، أو ضحية للسيطرة والقهر الذكوري، أو كانت ضحية للصراعات السياسية، إلّا أنّها ركزت بشكل خاص، على تصوير المأساة التي كابدها المرأة الجزائرية، سنوات التسعينات، وما عاشته من معاناة.

وكما اجتهدت هذه المسرحيات في التعبير عن مأساة المرأة؛ الأنثى والزوجة والأم والأخت والحبيبة، كضحية بدرجة أولى، فإنّها لم تتركس لذلك الجانب فقط - وإن نال اهتماماً أكبر - بل راحت تصول وتجول في طرق جوانب معاناتها المختلفة، وعبرت عنها في أصدق صورها، حاملّة بين ثناياها نفساً عميقاً من النضال، والروح المفعمة بالتحدي والإصرار، وأثبتت من خلال تفريعاتها الموضوعات أنّها «كيان إنساني مستقل تتمتع بالقيمة الإنسانية كاملة أسوة بالرجل، ولها حقوق وعليها واجبات مساوية لما للرجل في جميع المجالات دون استثناء» (أبو مصلح، 2010، صفحة 72)، فلم تتسمبالنمطية الرتيبة في تصوير مأساتها، وبنية شخصيتها.

وعليه فإنّ الحضور النسوي وتيماتهنفي المدونات، يتجسّد في صور متعدّدة، تتمثّل في:

1.2. المرأة الحبيبة/ رمز الوطن:

لطالما حفلت الأعمال الفنية والنصوص الإبداعية الأدبية بالمرأة (التيمة الجذر) في مختلف صورها، لكنّ صورة الحبيبة (الفرع التيماتيكّي الأول) كانت الأكثر تعبيراً وتشخيصاً، وهو ما عرضته مسرحية "جنّة الآمال الزائفة" للكاتب "عيسى خلادي"، يقول:

«سلام: يا إلهي، أنا أعرف هذا الصّوت لن أنساه أبداً (يفتح محترساً فيجد سلامة أمامه، إنّهُ فرح جداً إلى درجة أنّه يكاد يرمي بنفسه عليها. يكبح اندفاعه. يفكر) ماذا كنت أقول؟ ماذا كانت تلك الجملة؟ "لا يجب ترك الحياة تهرب من بين أصابعكم". تبا وإذن! (ينطلق نحوها ويعانقها بحماس) يا حيي!

سلامة: (مدفوعة، مرتبكة، باحثة عن الانفلات من المأزق) كم هو رومنسي على أيّة حال كم هو مباشر، هو! (...). سلام: جوكندتي "لقد افتقدتك كثيراً، الحياة كانت حزينة جداً بدونك. لقد كنت أريد الكتابة حول الموت، في حين أنّك هنا حيّة ترزقين يا حيي" (خلادي و آخرون، 2009، صفحة 380).

يعرض هذا المقطع المسرحي صورة المرأة الحبيبة؛ ممثلة في "سلامة" حبيبة الكاتب "سلام"، وهنا تبدو متفاجئة ومعجبة في الوقت نفسه برّدة فعله عند رؤيتها، لأنّها تعودت على العلاقات القهرية مع الآخر/الرجل، لهذا بدا لها "سلام" غريباً ومميّزاً في تقديره لها كذات أنثوية إيجابية، وأكثر ما نلمسه في هذا المقطع هو احتفاء الآخر/الرجل بالمرأة التي يحبّها، وربطه لمعنى الحياة والسعادة بها، الأمر الذي شكّل مفارقة صادمة بالنسبة لها، كنقيض لتجارب سابقة، أسست تصوّراً قُبلياً انحطاطياً لقيمتها في مجتمع الذكورة، وهو تصور سلبي يبني على التّحقير والتّهميش.

من جهة أخرى فإنّ القراءة العميقة لهذا المقطع تفضح توظيف الكاتب لصورة المرأة الحبيبة بشكل رمزي؛ فاستقراء دلالات حضورها يكشف عن مقاصد خفية، تُكرّس معاني الالتزام والهوية للحبيب/ الرجل، وتربطنا بالزّاهن السياسي والاجتماعي للبلاد؛ إذ تحيلنا شخصية "سلام"، وارتباطه الشّديد والمباشر بشخصية "سلامة"/ المرأة، على الرّغم من التقائهما صدفة وللمرة الأولى، إلى معانٍ أبعد ممّا تُظهره القراءة السّطحية للمقطع، فهو هنا يعبر عن ارتباطه بالوطن الأم، الذي ينتمي إليه ويسعى للفوز به، ومنحه مكانته وشموخه الذي يستحقّه، ف"سلامة"/ المرأة هنا، رمز للوطن الجزائري.

الأمر نفسه - المرأة الرّمز - نلمسه في مسرحية "بيت النّار"، مع شخصية "العشيق" وحبيبته "ياسمينه"، التي تحيل على الوطن الجزائري، يقول:

«الفنان: وأنت ما تريد والو على أفلاطون؟
العشيق: انزيد الحب.

الفنان: مازلت تحب ياسمينه؟

العشيق: رجعت فكرة انعيش ولا انموت على جالها، ياسمينه رجعت قرار، ياسمينه ولّات قضية» (شرشال، 1993، صفحة 32).

يُظهر هذا المقطع الحوارية الشخصية الثورية لـ "العشيق"/ الآخر؛ فعلى الرّغم من كونه شخصية مسالمة، تتمسك بالحبّ والسلام، وتؤمن بالمبادئ الفاضلة، إلّا أنّه يُبدي استعداداً للمواجهة والتّضحية، مهما كان ثمن ذلك، فهذه الشخصية الذّكورية تتبنى قضية شريفة، هي حب "ياسمينه"، الفتاة التي تعلّق بها قلبه منذ الصّغر، وعاهد نفسه على حمايتها حتّى وإن كلّفه ذلك حياته، فهو يعتبرها قضية حياة أو موت، ومن الإسقاط الدّلالي لدوال المقطع في هذه الموضوعية الفرعية ومدلولاته، يتبيّن لنا بأنّ الحبيبة هنا هي الأرض والوطن الجزائري، وأنّ مهمة "العشيق" في هذه المسرحية - باعتباره شخصية مثقفة - هي حماية هذا الوطن والدّفاع عنه.

يمثّل المثقفون الإيجابيون في النّصوص الأدبية عامّة، وفي هذه المسرحيات خاصّة، الفئة التي تحرص على مصلحة الوطن وتعتز بانتمائها له، مُقدّمة حياتها وإبداعها في سبيل الدّفاع عنه، وحمايته من التّخاذلات بالطّرق التي يمتلكونها، فلا يخلّ اجتماعٌ بينهم دون أن يناقشوا أمور الوطن، ويبتثوا الحماس في أنفس الآخرين للدّود عنه، وهو ما نراه في المقطع الحوارية الأخير، والذي يجسّد محاوره فكرية بين "الفنان" وصديقه "العشيق"، حول بناء وطن مثاليّ أساسه الحب، وقد كان حديث "العشيق" رمزيّاً؛ قصد بتيمة الحبيبة "ياسمينه" وطنه الجزائر، الذي أخذ على عاتقه مهمة الدّفاع عنه من الأوهال التي تتربّص به.

نتبيّن ممّا سبق؛ أنّ كُلاً من "سلامة" حبيبة الكاتب "سلام"، و"ياسمينه" حبيبة "العشيق"، واللّتان تمثّلان الصّورة الأولى للمرأة في مدوّنتنا (الحبيبة)، كانتا رمزاً للوطن الجزائري، الذي يحاول "سلام" و"العشيق" الحفاظ عليه من الأخطار التي تتربّص به من كلّ صوب، ومن الأطراف المتعارضة التي تتصارع من أجل الاستحواذ على مناصب السّلطة فيه، وإن كان ذلك على حساب تخريبه، لهذا تحمل شخصية البطل/ الرّجل همّ الدّود عن الوطن وانقاذه، وإلّا تتحوّل الحياة

بالنسبة إليه إلى نهاية وموت، وهو ما نلمسه في قول "سلام" (كنت أريد الكتابة حول الموت)، كما نلمس ذلك في قول "العشيق" (انعيش ولا اغتوت على جاهلها)، وهي بذلك التيمة الفرعية الأولى لموضوع المرأة.

يستمر التوظيف الرمزي للمرأة في مسرحية "بيت النار"، في مشهد آخر، وشخصية ذكورية أخرى/ الأب، فيصوّر "محمد شرشال" ذلك الصراع الذي نشأ بين "عمي رمضان" (والد ياسمينة/ رمز الشعب)، وبين "بودينار" (رمز السلطة الانتهازية الجائرة)، في سبيل استرداد "ياسمينة" (رمز الوطن المسلوب)، والتي اختطفت غصبًا، يقول:

«بودينار: راك اتحوّس على شيء حاجة؟ ياسي.... رمضان. (...)

عمي رمضان: شوف يا بودينار... من بعد ياسمينة ما ابقالي ما نخسر، خيرلك تنعل ابليس وترجعها بالملاحه. بودينار: ياسمينة فالحفظ والصّون أو في دارها.

عمي رمضان: دارها عند باباها.

بودينار: (بغضب) دارها عندي أو بالحلال اقرينا الفاتحة.

عمي رمضان: تخطف وتسمّي الخطفة حلال؟ بودينار: أديت حقي.

عمي رمضان: ما عندك حتى حق اعلينا.

بودينار: أو واش تقدر اتدير؟

عمي رمضان: (يرفع الفأس للسّماء) اندقدلك اعظامك.

بودينار: (هاربًا) رمضان افلت، حاب يتعدّى على الرّعاء، رمضان اكفر يا ناس» (شرشال، 1993، صفحة 42).

يقوم الصراع في هذا المقطع مقام صدام الشعب المقهور، ممثلاً في "عمي رمضان"، الذي يثور في مواجهة القوى السلطوية الغاشمة، المدفوعة بسمات الانتهازية وخدمة المصالح الخاصة، ممثلة في "بودينار"، أمّا موضوع هذا الصراع فيتمثّل في "ياسمينة"، التي تحيل بكلّ ما تحمله من دلالات وأبعاد إلى تيمة الوطن الجزائري المغتصب.

ينفلت "عمي رمضان" من عقّال الصّبر والتأبّي بعد اختطاف ابنته، ليصّبّ غضبه على "بودينار"، ويعلن تحدّيه وعدم رضوخه الاعتيادي له، الأمر الذي عكس قيمة الوطن عنده (من بعد ياسمينة ما ابقالي ما نخسر)، ففعل الخسارة هنا دالٌّ على اعتياد حصوله، لكنّه تجاوز حدود التّحمّل، ممّا دفع بعجلة الصراع إلى التّنامي حتى تتحقّق الدّروة، من خلال الفعل الذي يُنجزه "بودينار" باختطاف "ياسمينة"، رمز الوطن.

يثور عمي رمضان -انطلاقًا من هذا الفعل- ليكسر قيود الصّمت والكبت، ويعلن عن مكنونات نفسه، بعد أن بلغ حدًا لا يوصف من التّعقّل والتّحمّل والصّبر، وذلك لأنّه فقد بتفانيه ورضوخه الطّويل معالم الحياة الكريمة جميعها، وتأتي لحظة الثّورة ضدّ الامتهان والدّل، عند شعور "رمضان" بالتهديد وخسارة أغلى ما يربطه بالعالم الدّنيوي، وهو ابنته "ياسمينة" (الوطن)، وقد تمخّضت هذه الثّورة قولاً وفِعلاً؛ من خلال توظيف الفعل المضارع (يرفع الفأس للسّماء)، وتوظيفه في إعلان التّحدّي (اندقدلك اعظامك)، وهنا يتزّوج فعل التّهديد بتحقيق الإنجاز، الذي يعبر -في مدلوله- عن رفع السّلاح للمرّة الأولى، وانطلاق بوادٍ العنف في الجزائر.

وما نلاحظه من خلال هذا المقطع أيضًا - حتى وإن انبنت صورة المرأة فيه على دلالة رمزية - أنه يقدم تصويرًا مزدوجًا لعلاقة المرأة مع الآخر؛ ففي حين نقف على نموذج إيجابي - ثانٍ - للآخر/الرجل، مثله "عمي رمضان"، باعتباره سلطة ذكورية أبوية، تحترم الكيان الأنثوي ولا تلغيه، حشأننا نجد يمارس سلطته البسيطة لحماية هذه المرأة/ الابنة، والدفاع عنها، فيوافق على تزويج "ياسمينه" بحبيبها "العشيق" على الرغم من فقره، ويرفض تزويجها بالغصب والإكراه من "بودينار" الغني، ويقرر مواجهته لأجلها، فأنا نقف كذلك على نموذج سلبّي يمثل السلطة الذكورية العليا، التي تلغي الوجود الأنثوي وتطمس صوته، فارضة قوانينها الجائرة، هذه السلطة ممثلة في "بودينار".

2.2. المرأة المقهورة / قهر الذات الأنثوية:

إن تاريخ المرأة الحافل مع مظاهر العبودية والامتهان، قديم قدم البشرية، يمتد بجذوره ليعود إلى وجودها الأول، فعلى الرغم من المكانة التي شرفها بها الدين الإسلامي، والذي صان كرامتها، وأقر حقوقها، وعلى الرغم من تقدّم الحضارة الإنسانية وازدهارها، إلا أنّ الواقع ما يزال يبخسها حقّها الإنساني في كثير من الأحيان، فبقيت رمزًا للعبودية والتّحقير، تُعامل على أنّها ناقصة عقل ودين، وجسدًا مُحاطًا بالخطيئة والعار، خاصة وأنّها مقيدة بأغلال الأعراف الاجتماعية، والنظرة الدونية في مجتمع ذكوري يُحكم قبضته عليها بامتياز، وهنا «نرى أنّ الذات الأنثوية لا تملك حرّيتها، تخضع في النصّ تابعة للرجل، يضعها ضمن ممتلكاته، سلعة يستهلكها، ويفرض عليها سلطته، فتضمحلّ ذاتها، ولا تظهر إلا من خلال رجلها، حينها تنفتح علاقتها بالواقع على المأساة والعذاب، تؤدي دور الضحية التي لا تجد لنفسها حلًا في مجتمع قاهر، لا ملاذ منه سوى الهروب، أو التّعايش مع قهره وحرمانه، والانطواء والعزلة التّفسيّة» (حبيلة، 2010، صفحة 221).

وهذا ما سعت النصوص المسرحية التي نحن بصدد دراستها، إلى التعبير عنه، فقدّمت لنا نماذج وصور لنساء مقهورات، عايشن مختلف مظاهر القهر، الاستلاب والتّهميش، وبهذا تكون صورة المرأة المقهورة؛ هي التّيمة الفرعية الثّانية لموضوع المرأة، والتي تتفرّع في حد ذاتها إلى تيمات صغرى، ممثلة فيما يلي:

1.2.2. الرجل وقهر الذات الأنثوية:

تتبع النصوص المسرحية المدروسة وضعيّة المرأة، وصوّرت علاقتها بالرجل، الذي «نظر إليها أحيانًا عبر رغبته الغريزية، فاخترتها في الجسد، وأحيانًا وجد فيها أداة إنجاب وظيفتها عمل البيت» (حبيلة، 2010، صفحة 220)، فعرضت مظاهر قهرها، وتهميشها، وإقصائها، كما عكست مواقفها من نظرة الآخر إليها، ومعاملتها لها.

وتتكشّف الذات الأنثوية المقهورة في مسرحية "جنّة الآمال الزائفة"، من خلال شخصية "الزوجة سلامة"، وهي «تحت وطأة القهر الطبقي الذي لا يعترف بالمرأة، وحقوقها» (بن السايح، 2011، صفحة 22)، حيث عمل "عيسى خلادي" على عرض النظرة الدونية، التي تفرضها الشّخصية الذكورية، والأعراف الاجتماعية على المرأة، باعتبار أنّها كائن منقوص، فالرجل والمجتمع يسعيان إلى إنتاج نموذج تقليدي سلبّي للمرأة، التي لا رأي لها ولا موقف، غير تنفيذ أوامر زوجها ورغباته من جهة، وإظهارها على أنّها كائن ضعيف ومحدود الفكر من جهة أخرى، وهو ما يتكشف لنا من خلال الحوار الذي دار في هذا المقطع المسرحي، بين المرأة (سلامة)، وزوجها (شخصية "عمر" زوج سلامة السابق)، يقول:

«الرجل: إنَّ ما تقولينه مخيف يا امرأة. إنَّك ببساطة تقترحين عليَّ التراجع عن الكفاح، التراجع عن المعركة، الاستسلام مثل... مثل...»

المرأة: مثل النساء قلها.

الزوج: تماما مثل النساء...

المرأة: إذا كان كفاحك ليس إلّا قضية رجولة، تراجع إذن عن مسكها، اذهب لخوض الحرب، فسأرعى الأبناء، أنا لا أريد أن تكون لهم مثلاً، وحريك في حد ذاتها لا تهمني أبداً» (خلادي و آخرون، 2009، الصفحات 464-465).

يعرض هذا المقطع الحواري موضوعة القهر، الذي تتعرّض إليه شخصية "المرأة" من قبل زوجها، والذي قرّر التحلي عنها وعن الأولاد، من أجل الالتحاق بالحرب، كما يعكس تعظيمه لذاته الذكورية، في مقابل تحقير الزوجة، من منطلق تصنيفي سلمي للجنس النسوي، ونلمس هذا من خلال لغة المقطع، والتي اعتمدت على تكرار دال (مثل) و(النساء)، وهنا تنعكس «صورة الزوجة (...) امرأة مثالية تكسب مثاليته من نظرة الرجل إليها، الذي يحددها في إفناء وجودها في وجوده، وفكرها في فكره، ومشاعرها في مشاعره، وفعلها في فعله، تغلف ذلك بالرقّة والتسامح والعطاء، لتتحدّر إلى مستوى الشّيء (...) يفرض عليها المجتمع دورها في الحياة بسلبية، تضحي بذاتها لأجله، ثمّ تهرب إلى فرديتها، وتنصاع هي خاضعة لقمع الرجل بسلبية، تضحي بذاتها لأجله، ثمّ تهرب إلى الصبر» (حبيلة، 2010، صفحة 221).

هكذا يتحدّد موقف الآخر / "الزوج"؛ الذي يُفسّر مناقشة زوجته له، بهدف إقناعه للتراجع عن الحرب، بالضعف والخوف، والرغبة في الاستسلام، هذه الرغبة متأصلة -حسبه- في الأنثى، لأنّها كائن ضعيف بدرجة أولى، يختلف تماماً عن الرجل الذي تميّزه عنها سمات الشجاعة، والقوّة والإقدام، فكان هذا الحوار بالنسبة للزوجة، بمثابة «صراع مع ذاتها، ومع الآخر (...) نشعر فيه بتشظي الذات جراء السلب والمسخ والتهميش» (بن السايح، 2011، صفحة 20).

عملت القرائن اللغوية الموظّفة في المقطع، على توضيح صورة الأقوال والأفعال القهرية، التي أنجزها الرجل على زوجته، حيث يهدف المقطع في بعده الدلالي، إلى تصوير معاناة الزوجة، إثر تحلّي "الزوج" عنها وعن أبنائها، وإذ يقع هذا الفعل القهري، تُعايش المرأة ذاتياً مشاعر الألم والأسى والمعاناة، فتُظهر أوّل مستوى من مستويات القهر، الذي يكون منطلقه ذكورياً خالصاً، يتّخذ الرجولة دافعاً لفعل التحلي والتحقير، فيكون «سبب القهر هو الجسد» (بن السايح، 2011، صفحة 216).

كذلك عدم اهتمام "الزوج" بعائلته، وتفضيل الحرب عليها، كان أكثر شيء ساهم في قهر الزوجة، حيث شعرت أنّ همّة الوحيد هو تنفيذ رغباته، وعدم اكتراثه بمصير عائلته إثر تحلّيه عنها، والتحاقه بالأدغال، ممّا يُعرّضها إلى الخطر المؤكّد، فانسحاب "الزوج" من الحياة الطّبيعية لعائلته، وتحلّيه عن مهمّة تربية أولاده ورعايتهم، جعل والدتهم مسؤولّة عنهم بدرجة أولى، وتكمن صعوبة هذه المهمة، في صعوبة الأوضاع التي شكّلت في مجملها ملامح المأساة التي تمرّ بها البلاد، كذلك في الخطر الذي ينتج عن التحاق ربّ الأسرة بالمقاتلين، ممّا سيجعل الأسرة في وضع غير مستقر.

وعليه يمكننا هنا أن نوّكد بأن شخصية "عمر" / الرجل، جسّدت شكل السّلطة الذكورية السلبية، بجميع ملامحها الفكرية والسلوكية والاجتماعية، ممّا جعل "سلامة" / المرأة تجسّد -هي الأخرى- صورة المرأة المقهورة، التي تعايش سلطة

عليها، تمارس عليها مختلف مظاهر الإلغاء، والتهميش والتحقير.

2.2.2. المجتمع وسلطة العادات والتقاليد:

يعيش الناس في جماعات بشرية تحكمها جملة من العادات، والأعراف القبلية، التي تنظم حياتها، وتشكل سماتها، وتتكون هذه الجماعات من عنصر ذكوري، وآخر نسوي، لكن الغلبة والأفضلية دائما كانت للرجل، حتى أصبحت هذه المجتمعات -والعربية منها على وجه الخصوص- مجتمعات تنظر إلى المرأة نظرة دونية، فرضت عليها جملة من الثوابت المغلوطة، والتي جعلت المرأة ضحية لها، وللمجتمع الذي كرسها، متجاهلاً ما تعيشه من ظروف قاهرة، أو ما تشعر به من آلام ومعاناة، فأصبح القهر الاجتماعي الذي تعيشه المرأة «شكلاً من أشكال العنف، يعيق حرية الإنسان، بمثابة توصيف لسلب الإرادة، لأن الإنسان المتحرر من العادات والتقاليد الجائرة هو الذي يبنى وعيه بنفسه، أما إذا ركن إلى الوجود الاجتماعي متنازلاً عن إنسانيته، صار واحداً من قطيع المجتمع، مجرد شيء لا يملك إرادته، وذاته، تصدر أفكاره عن غيره، تكون النتيجة شخصية غير فاعلة، أفعالها أفعال الغير، ورغباتها رغبات الآخرين» (حبيلة، 2010، صفحة 198).

وهكذا تتحول مأساة المرأة إلى مأساة مزدوجة، تضم موضوعات صغرى متفرعة عن موضوعة القهر، تجتمع في مدلولات الأذى، والألم النفسي، والعذاب والتحقير، وتختلف في سبل تحقيق هذه المدلولات؛ إذ تغدو أحياناً ذات طابع عنفي، وتتخذ أحياناً أخرى طابعاً قهرياً، لكنها تتوسل السبل نفسها في إلحاق الأذى بالمرأة، بالتعنيف المادي أو النفسي، كما أنها تحملها أعباء التحول الحاصل في المجتمع، لتقوض جسدها، وتلحق القهر بذاتها وإنسانيته. تظهر صورة المرأة المقهورة من سلطة المجتمع، وتيمات الفرعية، في مسرحية "نساء بلا ملامح"، من خلال المقطع الآتي:

«الرجل: يشير بسبابته... لست مغتصبات.. بل أنت ميثتات.. وتعرفن لما قمنا بعزلكن في هذا المكان (يقترّب منها فتتكلمش) لست تحتجن إلى شيء..

الفتاة: (بحزن وتردد) حياتنا ملغاة.. ملغاة.

الرجل: تعرفين لم أُلغيت (يقترّب منها فلا تبالي)

السيدة: (تضحك من جديد) لأنني كنت أصرخ؟ (لا يجيب) لكم تمنيت أن يسمعني أحد..

الرجل (يوصل غير مكترث لما تقول) وما أنني غير مخول إنسانياً بضربكن، أجد نفسي مضطراً لاتخاذ بعض التدابير، عليكم بالتزام الصمت وإلا.. (يهم بالخروج لكنه يتوقف عند الباب). سينتهي الأمر قريباً..» (هوادف، 2011، صفحة 02).

يعرض هذا المقطع الحوارية مجموعة من النسوة المسجونات، بعد تعرضهن للاغتصاب، في فترة التسعينات، ويقوم "الرجل"، الذي يمثل السلطة الاجتماعية الجائرة، باحتجازهن ومعاقبتهم على ما حدث لهن، على الرغم من كونهن مجرد ضحايا، وهكذا تفاعل المغتصبات مع واقعهن الجديد، وتفاعلهن مع المجتمع، بوصفه جالداً ثانياً، لأنه عمل على «تضخيم البعد الجنسي في المرأة [مما] قضى على الأبعاد الأخرى» (حبيلة، 2010، صفحة 229)، ويتجلى ذلك

في المقطع لغويًا، انطلاقًا من ثنائية النفي والتأكيد (لست مغتصبات/ بل أنت مَيّتات)، فتتكرّر صيغة النفي لتؤكد استمرارية الموت، وتعمل مرّة أخرى على تعطيل فاعلية النسوة، بحرمانهنّ من كلّ شيء (لست تحتجن إلى أي شيء)، وتُلاحقهنّ متلازمة الإلغاء، من خلال قولها (حياتنا ملغاة.. ملغاة)، لتؤكد فعل الإقصاء، الذي يُفضي إلى إلغاء حياة الضحية، التي تتحوّل «بسبب أنوثتها إلى شيء معروض كالسلعة، لا يرى فيها الآخر غير جسدها» (حبيلة، 2010، صفحة 218)، فيجبرها على الاستسلام، وعلى التفوق على الذات مرّة أخرى، وتحمل نتائج ذنب لم تقترفه، وهذه صورة شفافة لوضع المرأة في المجتمع، تعرض بوضوح تيمة القهر، وصورة المرأة المقهورة في المسرحية.

تخرج المرأة/ المقهورة في هذا المقطع الحوارى أخيرًا عن صمتها، لتعبّر عن مأساتها، وهي تكسر قيود الصمت، محتجة ورافضة للظلم، والقهر المضاعف الذي يفرضه المجتمع عليها، بتحويلها إلى جانية، وإجبارها على الاعتراف بذلك، فيأتي ردّها قويًا يتخذ صيغة الاستفهام، لیسائل هذا المجتمع الذي يتجاهل صرختها عندما يتّهمها، فتقول (لأني كنت أصرخ؟)، بل هي تتّهمه بتعظيم الذنب الذي ارتكب فيها، من خلال تعميق دلالة تحليّه عنها، وقد عبّرت عن هذا بأسلوب التمني (لكم تمنيت أن يسمعي أحد)، ولكنّ الجاني لا يستدرك أخطاءه، بل يقابلها بالتجاهل، والتعنيف والتهديد، وإجبارها على الصمت بدل الصّراخ الذي كانت تحاول استجداء به.

3.2. المرأة الضحية وعنف الجسد:

عرضت المسرحيات الثلاث موضوعة فرعية أخرى، متولّدة عن الموضوعة الجذر، المرأة، وقدمت صورة ثالثة لها، تتمثل في المرأة الضحية، فصوّرت التعنيف الجسدي الذي عايشته، مثلما صوّرتها من قبل وهي تقع ضحية للقهر والتعنيف النفسي، فكانت ضحية لقسوة الرجل، وعنف المجتمع، وضحية لممارسة فعل الاعتداء الجسدي، والتعنيف، وكان تحويرها انطلاقًا من فعل الاغتصاب، الذي قرّم قيمتها، وجعل منها مجرد جسد، تعتبره الجماعات المتصارعة وسيلة للانتقام، والاستغلال وإلحاق الضرر.

في مسرحية "نساء بلا ملامح"، قدّم لنا "رابح هوادف" صورة المرأة الجزائرية الضحية، التي تعرّضت أثناء الحرب التحريرية، وكذلك في فترة العشرية السوداء، إلى جريمة الاغتصاب، وصوّر لنا المعاناة التي كابدها، من خلال تقديم ثلاث شخصيات نسوية، وبعد الاغتصاب جريمة إنسانية كبرى نظرًا لبشاعته، وأثره السلبي الهدام على الأفراد والأسر والمجتمعات، وتكون المرأة ضحيته غالبًا، وهو يعني: «الاتصال الجنسي مع امرأة رغما عنها، إمّا باستخدام القوة أو بالحيل أو بالإرهاب، ودوافعه مداها تبدأ من سوء الفهم للوظيفة الجنسية إلى عمق العدائية نحو الإناث» (توفيق، 1994، الصفحات 28-29).

فهو سلوك شاذ يستهدف النساء بدوافع عدائية، باستعمال القوة والإكراه، والإخضاع، ويولد آثارًا سلبية مدمرة على المرأة؛ كالخوف والرعب، والصدمة النفسية، التي تصاحبها عادةً رغبة في الموت، ومحاولات انتحار، وخوف من الفضيحة والعار.

وفي المسرحية، تُحتجز المغتصابات الثلاث في مكان مهجور، من قبل شخصية "السيد"، التي تمثل الذات الذكورية الرائدة في المجتمع الجزائري، وإذ تتفاعل هذه الشخصيات وتتجاوز مع بعضها البعض، يكشف لنا الخطاب عن أثر هذا

الفعل على نفسية المرأة وحياتها، مثلما يكشف لنا عن التفاعل الحاصل بين الحدث الصادم والضحية، وهو ما يظهره المقطع الموالي على لسان شخصية "المراهقة":

«المراهقة: كنت أحلم بما تحلم به كل عذراء عفيفة، ووجدت نفسي في هذا المستنقع أذبح حية بسبب انحطاط مجنون» (هوادف، 2011، صفحة 06).

تسترجع المراهقة في هذا المقطع المسرحي أحلام الزمن المشرق من حياتها، وتتخذ من الماضي زمناً لدوالها واسترسالاتها، في التعبير عن مدلولات الأسى، ومخزون الحزى والألم الذي تشعر به، لأن فعل الاغتصاب حطّم أحلامها وآمالها كلّها، فأصبحت كالميتة التي لا تحلم؛ فما حديثها بصيغة الماضي إلاّ تعبير عن وضعها الإيجابي قبل الحادثة، ولأنّ الحلم شيء إيجابي، فهو يتناقض مع حاضرها الذي يتّصف بالسلبية، والدنس والخطيئة، حيث اجشّت أحلامها وأصبحت ميتة، وهذا ما تظّهره صيغة المضارع في قولها (أذبح حية)، فهي دلالة على أنّها تعاني بشدّة، وأنّ هذه المعاناة مستمرة في حاضرها، لتمتدّ إلى مستقبلها، لأنّها تعايش ظلم المجتمع الذي يضاعف ألمها، بسبب رفضه وإقصائه لها.

كما وصفت "المراهقة" الجاني بأنّه (مجنون)، وهي -هنا- صفة تناقض مقومات الإنسانية السويّة، ولعل انحرافه يكون «بسبب شخصيته المأزومة، وفحولته المعطوبة، لذا يظنّ أنّ الأنتى الجسد هي تعويض عن فحولته وإثبات لها، تمنحه فرصة التأكيد للمجتمع أنّه رجل فحل، ولو تطلّب ذلك الاغتصاب» (حبيلة، 2010، الصفحات 229-230)، فالجاني إذن وحش مجنون، وتُطلق عليه هذا الصفة لتعبّر عن بشاعة الفعل، لأنّها لا تجد ولا تعتقد بوجود سبب يخوّل لأيّ كائن القيام بأمر كهذا، كما أنّها لا تجد أيّ مبرّر لتغفّر له، ف «واقعة الاغتصاب (...) دلالة على التفسخ الأخلاقي في أجهزة الحكم الفردي» (سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. دراسة، 2000، صفحة 178).

ركّز "هوادف" في مسرحيته هذه، على تقديم صورة حيّة للمرأة المغتصبة/ المعنّفة، وهي تقع ضحية الآخر/ الجاني وعنفيته أولاً، ثمّ ضحية للمجتمع الذي يقصّيها ويعنّفها، ويقرّر إعدامها ثانياً، حيث تعايش بعد صدمة ما ألمّ بها، رفض المجتمع لها، مع أنّه المتسبّب في مأساتها، فتتكفّى على ذاتها، تتحمّل أوزار ذنب لم ترتكبه، وهو ما يظهر في هذا المقطع: «المراهقة: أنا لست مثلها، هي تحمل في أحشائها جنيناً لا يُعرف والده، إنّّه الرّجس.

الفتاة: لا تكذبي على نفسك وعلى الناس، هذا الرّجس ذنب اقترفه، هل اخترنا أن نكون مغتصابات؟ المراهقة: الناس لا يبرّزون أفعالنا ولا يرهقون أنفسهم بالتفاصيل، أنا لست عذراء وكفى» (هوادف، 2011، صفحة 05).

يصف هذا المقطع الحوار الذي دار بين الشخصيتين، حالة الصدمة التي تتعرّض لها كلّ واحدة منهما، وقد كانت أقوى على "المراهقة"، فبين زمن الماضي وحصول الفعل الحاضر، تناقض وضعها، وتخطّمت نظرتها إلى نفسها، فأصبحت مستسلمة لواقعها، ولعلّ ما ساهم في استسلامها أنّها كانت ضحية للمجتمع، الذي عمل على تعقيد مأساتها، حيث «تشكّل البنية الاجتماعية ثقافة الفرد وتسبغ عليه من ثقافتها السائدة وتشغل تبعاً لذلك مساحات كبيرة في فهمه وعقله، وسلوكاته وحتى طرائق معيشته، فهي غالباً ما تعكس جملة من الموروثات الثقافية التي يتبنّاها المجتمع ويحتكم

إليها، ويقيها كقيم ثقافية راسخة لا تتغير وإن عرف بأنها مغلوطة ويجب تجاوزها، وعليه فإنّ النظرة الثقافية والاجتماعية لموضوع العذرية تحمل في طياتها خلفيات ثقافية متبناة منذ زمن بعيد، بدءاً بموضوع الجنس الذي ترتبط العذرية به بشكل مباشر» (زكراوي، 2011، صفحة 57).

لا يحضر لفظ (الاغتصاب) في سطح المقطع الحواري، على الرغم من أنّه الموضوعة الصغرى المهيمنة فيه، ولهذا الحذف دلالة الخاصة؛ فـ"المراهقة" لا تصرّح به في حوارها، لأنها لا تريد أن تتذكّر الحادث الذي شكّل بالنسبة إليها زمن الانفصال، ولكنها أبقّت على قرينة دالة عليه، فهي هنا ترفض الأمر ضمناً، لكنّ الناس يجبرونها على التذكّر، ولهذا جاء تقديم الفاعل على فعله، في قولها (الناس لا يبررون...)، دلالة على الدور السلبي للمجتمع، والذي يقوم بتعميق جرحها النازف، حيث إنّ «مدلول العفة والشرف والعرض وما يجب على الفرد الحفاظ عليه لينال موقعه في المجتمع، وعلى خلافه فإنّه ينبذ اجتماعياً. وبهذا فإنّ العقّة والشرف مع أنهما يحتلان مكانة، خاصة من ذات الفرد ويوليها الاهتمام الضروري، لكنهما في الوقت ذاته يشكلان مراكز ضعفه في مجتمع العيب الساعي أبداً للنفوذ خلالهما بالخط من قدره وشأنه الاجتماعي» (الريعي، 2010، صفحة 27).

في حين اتّسم موقف "الفتاة" بالرفض التام، وعدم الرضوخ لنظرة المجتمع، بنفيها لصفة الاختيار، هذا الرفض ينبع طبعاً من انتفاء عنصر الحرية، في قولها (هذا الرجس ذنبٌ اقترُفَ فينا)، ويزداد تأكّداً من خلال صيغة الاستفهام الاستنكاري (هل اخترنا أن نكون مغتصابات؟).

هكذا تعبّر المرأة الضحيّة عن نظرتها للمجتمع، الذي أدانها، ولم ينصفها، على أنّه جلاّد، متساوٍ في الأذى الذي تسبّب به الجلاّد الأول/ المغتصب، والذي تعجز عن وصفه بشاعته، فتصفه في مختلف فصول المسرحيّة بأبشع النعوت (المجنون) و(الوحش).

كذلك صوّرت مسرحيّة "نساء بلا ملامح" المرأة المعنّفة، التي تعايش الظلم الاجتماعي، داخل المنظومة الذكوريّة، وتعنيف الجسد الأنثوي، باعتباره حاملاً للرجس والخطيئة والعار، الذي يجب إخفاؤه والتخلّص منه، فالفتاة التي تعرّضت للفعل العنيف الأول (الاغتصاب)، تتعرّض مرّة أخرى إلى التعنيف النفسي، ثمّ التعنيف الجسدي (حكم الإعدام)، وكلّها موضوعات فرعيّة صغرى، تتّضح في هذا المقطع:

«المراهقة: أتركيني "تبعدها" (تذهب إلى الزاوية) لماذا يريدون قتلي، وأنا صغيرة؟ ... لماذا كتب علينا الموت هنا؟ في حين أن الأزهار تنبت وتنمو وتكبر ... أهذه هي المعادلة؟» (هوادف، 2011، صفحة 09).

يوضح هذا المقطع الحواري تعرّض "المراهقة" للتعنيف والقتل، غير أنّ هذا الفعل يتّخذ وجهين متكاملين، يعتمدان بداخلها كشخصيّة مغتصبة، ويتمظهران على سطح الخطاب، من خلال تظافر ألفاظ الحقل الدلالي الخاص بالقتل (قتلي/ الموت)، مع توظيف الزمن على مستوى الأفعال بين الماضي والمضارع، فمن خلال الجرد الإحصائي لهذه الأفعال، توظّف "المراهقة" الزمن المضارع في تعبيرها عن الفعل العنيف/ القتل، الذي يتربص بها، وتفاعلها معه نفسياً نتيجة اضطهادها.

فالقتل هنا فعل آتٍ حاصل في الحاضر، وممتدّ إلى مستقبلها المجهول، إلّا أنّ توظيفها لفعلٍ ماضٍ واحد (كتب

علينا الموت هنا؟)، دلالة على أنّ الموت حاصلٌ متحققٌ مسبقاً، وناتجٌ عن فعل مُنتهِ، فالموت نتيجة حتمية للقتل، و"المراهقة" تعتبر أنّ هذه النتيجة قد تحققت في الماضي، لأنها ترى في الحادثة التي تعرّضت لها قتلاً لذاتها وكيانها. لكنّ المفارقة التي تعكسها جملة الاستفهامات، التي شكّلت حاملاً موضوعاتياً لدوال ومدلولات المقطع ككل؛ (لماذا يريدون قتلي وأنا صغيرة؟/ لماذا كتب علينا الموت هنا؟...)، تُظهر موقفها الرافض لفعل القتل الأول/ الاغتصاب، ورفضها للفعل الثاني المتمثل في قرار إعدامها، وقد عبّرت عن هذا الرّفْض بالتألم والصّراخ (تصرخ متألمة)؛ فالألم ناتج عن الإحساس بالظلم والقهر، والصّراخ تصعيد لهذه الحالة الشعورية، وتعبير عن الاحتجاج، لأنها لا تملك غيره أمام القوّة والسلطة الذكورية التي تحتجزها، وتقرر مصيرها.

4.2. المرأة الثائرة:

مثلاً قدّمت المسرحيات الثلاث صوراً لنساء مهزومات، عايشن مواقف ومشاعر القهر، والهزيمة والاستلاب، عرضت هذه الأعمال كذلك صوراً لنماذج نسوية، تميّزت بالقوّة والثورة على الواقع السلي المفروض عليها، فحاولت كسر قيود العادات والأعراف الاجتماعية السائدة، والتي طالما قرّمت مكانتها، وأبجستها حقّها، كذاتٍ فاعلة، كذلك وجدنا هذه المرأة تقف في بعض المشاهد من المسرحيات، موقف الثائر المجابه لجور السلطة الذكورية، التي كانت تجبرها دائماً على الصّمت والرّضوخ، فانفلتت من عقاب صمتها، وأفرغت كلّ الكبت الذي كان بداخلها، معبّرة عن إرادتها ومشاعرها، وهي تشرح فكرها، وتطالب بحقوقها، محطّمة جميع القيود التي كبّلتها، وسجنتها في الصّمت، والظلم الذي مارسه عليها الآخر (الرّجل/ المجتمع).

تظهر صورة المرأة الثائرة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزائفة"، والموضوعة الفرعية الرابعة، في المقطع الموالي من خلال موقف شخصية "الزوجة"، تقول:

«المرأة: لأنّ النساء ليس لديهن الحق في الغضب! حسب رأيك، هنّ لا يملكن الحق في الثورة ضدّ الجور: التمرد لا يكون إلّا للرّجال فقط!

الزوج: أعداؤنا سيسخرون!

المرأة: علينا أن نبرهن لهم بأنّ ما يقولونه عنّا خاطئ! يدّعون بأنّ المرأة ليس لها حقوق داخل فكرنا الاجتماعي فلنبرهن لهم بأنّ ذلك خاطئ!» (خلادي و آخرون، 2009، صفحة 463).

يعكس هذا المقطع الحوار الذي دار بين "المرأة" و"الزوج"، صورة المرأة الثائرة على النّظرة الدونية التّحقيريّة، التي يحدّدها بها كل من الرّجل والمجتمع، فهي هنا في مواجهة شرسة، تعلن فيها عصيانها لأوامر زوجها، والتي ستؤدي إلى تشتيت أسرتها، وتشريد أبنائها، محاولة إقناعه بأنّ ما يقوم به ليس صواباً، فحاولت أن تثبت نفسها، وتعبّر عن رأيها بكل قوّة، متجاوزة كلّ التّوابت المغلوطة، التي صنعها المجتمع وأقرّها، فراها في مواجهة قويّة مع الزوج، تصادمه وتجادله بأسلوب حضاري، محاولة إقناعه بحقّها في الثورة على الظلم، ساعية إلى أن تثبت له قدرتها الفكرية، وإدراكها لما يحدث على الصّعيد السياسي، والأمني في الوطن، وقدرتها على التعبير عن حقوقها، واسترجاع مكانتها الاجتماعية داخل المنظومة التي تنتمي إليها، على الرّغم ممّا تعيشه من صعوبات.

وفي مسرحيّة "نساء بلا ملامح"، تبدو "الفتاة" نموذجاً للشخصيّة الثائرة، وأفضل حامل موضوعاتي لهذه التيمة، وهو ما يظهر في هذا المقطع:

«الفتاة (للّسيدة): مشيرة إلى مراهة.. انظري إليها.. إنها تبتسم.

السيدة: نحن نساء مهزومات.. ستشفى جراحنا في العالم الآخر..

الفتاة: لم أعش لأتحمل الطّعنات بصمت.. ثمّ لثُشفي جراحها هناك، أنت مسكينة أكثر مني» (هوادف، 2011، صفحة 13).

يقوم هذا المقطع الحواري على إبراز موقف كلّ الشخصيّات المغتصبة، من الأذى الذي تعرّضن إليه؛ ففي حين يبدو موقف "السيدة" استسلامياً راضحاً في مواجهة الضّمير الجمعي، يُظهر ابتسام "المراهة" موقفها السّليبي، حيث عكفت على ذاتها في صمت، تُخاصم الواقع السّادي وتُصادمه، بلغةٍ ترتفع عن اللّغة النّاطقة، إلى لغة الصّمت والحركة، التي تعكس المفارقة الحاصلة في عالمها الواقعي، ف "المراهة" التي خبّرت مواقف الآخرين منها -انطلاقاً من تجربتها- تتخلّى عن الكلام لأنّه لا يأتي بنتيجة، وتختار أن تقابل سلبيتهم بالابتسامة، التي تعكس ترفّعها وسخريتها، وإعراضها عن الواقع والمجتمع، وإن كانت هذه الابتسامة مليئةً بالمرارة والأسى.

بينما تبدو "الفتاة" في موقف ثائر، يعكس رفضها للخضوع، والانكفاء على الذات، في مقارنة مشاعر الألم الجسدي والنّفسي والاجتماعي الذي لحق بها، ورفض معاشته معاشةً مُتصالحةً، تؤثر على نفسها تحمّل الأذى المتواصل الذي تعرّض إليه، وهكذا تبدو "الفتاة" شخصيّة متمرّدة على الواقع المأساوي، كما تبدو معارضةً ومتمرّدةً في الحين ذاته على مواقف الخنوع والسّلبية، التي تكون نتيجة الاصطدام بهذا الواقع.

وعليه فإنّ هذا المقطع يعرّض مواقف متناقضة للشخصيات، وإنّ تقاربت الظروف التي جمعتهم، حيث تنور "الفتاة" على الواقع السّادي وترفضه (لم أعش لأتحمل الطّعنات بصمت)، وهنا نلمس الاختلاف الحاصل على مستوى الموقف، الذي يتباين فيه تفاعل "الفتاة" مع وضعها، عن تفاعل كلّ من "السيدة" و "المراهة"، وهو ما يعكس إصرار "الفتاة" على المواجهة، واسترداد كرامتها في العالم الذي خلق مأساتها، وهذا ما جعلها تعبر عن رفضها لموقف "السيدة"، وهي بذلك تجسّد نموذج المرأة القويّة الثائرة.

3. خاتمة:

قدّمت الأعمال المسرحيّة الثلاثة التي درسناها، صورة صادقة للمرأة الجزائرية، كما عرضت أنماطاً ونماذجاً متعدّدة من الشخصيّات النسويّة، وكشفت معاناتها، ودورها داخل المنظومة الاجتماعيّة، ولعلّ ما ميّز هذه الشخصيّات النسويّة، أنّها عانت من تسلّط الذات الذكوريّة، ومن سلطة الأعراف والتقاليد الاجتماعيّة، فكانت بدرجة أولى؛ ضحيّة للرجل والمجتمع، وضحيّة للظروف السياسيّة، والصّراعات العسكريّة التي شهدتها البلاد، لكنّ أهمّ ما ميّز معظمها، أنّها كانت في كثيرٍ من الأحيان ثائرةً، على الرّغم من المعاناة والمآسي التي عاشتها، ففي عمق أزماها كانت لها مواقف تحدّي، ورفض للواقع الذي تعيشه، ويمكننا حصر أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة، فيما يلي:

- ساهمت الدّراسة التيماتيكية للنصوص المسرحيّة الثلاث، في تحديد التيمة الأساسيّة الكبرى/ الجذر، ممثلة في

تيمة (المرأة)، كما كشفت التّفرّيعات الموضوعاتيّة عن التيمات الفرعيّة الصغرى/ الفروع، المتولّدة عن التيمة الكبرى، والمشكّلة لها في الوقت نفسه عند تضامّهما، وهي؛ (الحبيبة، المقهورة، الضحيّة/ المعنّفة، والثائرة)، وقد مثّلت كلّ تيمة فرعيّة صورة مستقلّة من صور الحضور النّسوي في المدوّنة، ممّا ميّز بنية الشّخصيّات بسّمات فنيّة فارقة، ساعدت في تحديد الدلالات الموضوعاتيّة، من خلال استقراء العناصر اللّغويّة المتمظّهة على سطح النّص، في امتزاجها مع عناصر الشّخصيّة وبنيتها، بأبعادها؛ الفيزيولوجيّة، والاجتماعيّة، والنفسيّة، والتي تعبّر عن خصوصيّة المرأة الجزائريّة في تلك الفترة التّاريخيّة الحرجة.

- تجسّد الحضور النّسوي في النّصوص المسرحيّة المدروسة، من خلال صور متعدّدة، كشفت لنا عن نماذج نسائيّة متنوّعة، اختلفت بين النّمودج النّسويّ المُستضعف، الذي مثّله الشّخصيّات المقهورة والضّحيّة والمعنّفة؛ كشخصيّة المغتصبات في مسرحيّة "نساء بلا ملامح"، وشخصيّة "ياسمينّة" في مسرحيّة "بيت النّار"، والنّمودج القوي الثّائر، الذي مثّله الشّخصيّات الثّائرة؛ مثل شخصيّة "الزّوجة" في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة"، وشخصيّة "الفتاة" في مسرحيّة "نساء بلا ملامح".

- زخرت مدونة دراستنا -هذه- بأنماط متنوّعة من الشّخصيّات النّسويّة، والتي عكست من خلال تفاعلاتها -في الغالب- شخصيّات ديناميكيّة فاعلة، ونامية، عايشة أشكال التّسلّط الذي مارسه عليها الآخر، باعتباره سلطة عليا، قويّة ومهيمنة، حيث واجهت السّلطة الذّكوريّة، التي تقزّم المرأة وتُلغي الوجود الأنثوي، والسّلطة الاجتماعيّة؛ التي قيّدت المرأة من خلال العادات والتقاليد، والأعراف البالية، وممارسات الفهم المغلوط للنّصوص الدينيّة، وهو ما شهدناه مع شخصيّات؛ "الزّوج" في "جنّة الآمال الزّائفة"، و"الرّجل" في "نساء بلا ملامح"، و"بودينار" في "بيت النّار".

- نلمس في هذه المسرحيّات نموذجًا خاصًّا، تكرّر في نصوصنا، وتجسّد من خلال صورة المرأة الحبيبة، وهو نموذج "المرأة الرّمز"؛ الذّيحيل إلى الوطن الجزائري، وقد تجلّى من خلال شخصيّة "ياسمينّة" في مسرحيّة "بيت النّار"، وشخصيّة "سلامة" في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة".

- إنّ أهم ما ميّز الشّخصيّات النّسويّة المستضعفة، في هذه الأعمال المسرحيّة، أنّها حتى وإن كانت على حالة ضعفٍ في بداية المسرحيّة، وفصولها الأولى، إلّا أنّها حملت نفسًا نضاليًّا، وروحًا مفعمة بالتّحدي، ومواجهة الأشكال السّلطويّة الممارسة عليها، إثباتًا لذاتها، وإيمانًا بدورها الفعّال في المجتمع والوطن، وقد ظهر ذلك في المشاهد الأخيرة من المسرحيّات كلّها؛ فلاحظنا ذلك مع النّسوة المغتصبات في "نساء بلا ملامح"، و"الزّوجة" في "جنّة الآمال الزّائفة"، ولعل مرّد ذلك هو الموضوع الذي عاجلته المسرحيّات (العشريّة السوداء).

4. مراجع البحث:

1. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري. (1984). لسان العرب. قم إيران: أدب الحوزة.
2. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري. (1997). لسان العرب (الإصدار 1). بيروت: دار صادر للطباعة والنّشر.
3. الأخضر بن السايح. (2011). سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى. إربد: عالم الكتب الحديث.
4. الشريف حبيّلة. (2010). الرواية والعنف دراسة سوسيوثقافيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة. إربد: عالم الكتب الحديث.
5. بدر الدين مصطفى. (2017). دروب ما بعد الحماة. المملكة المتحدة: مؤسسة هندواي.

6. توفيق عبد المنعم توفيق. (1994). سيكولوجية الاغتصاب. مصر: دار الفكر الجامعي.
7. جابر عصفور. (1992). الصورة الفنية في التراث التقادي والبلاغي عند العرب (الإصدار 3). بيروت: المركز الثقافي العربي.
8. حسينة زكراوي. (2011). البعد الثقافي للصدمة النفسية صدمة اغتصاب المرأة في المجتمع الجزائري - نموذجاً، مذكرة ماجستير (غير منشورة). قسنطينة: جامعة منتوري - قسنطينة.
9. رابح هوادف. (2011). نساء بلا ملامح، نص مخطوط.
10. صاحب الربيعي. (2010). المرأة والموروث في مجتمعات العيب. دمشق: صفحات للدراسات والنشر.
11. عبد القاهر الجرجاني. (1978). دلائل الإعجاز. بيروت: دار المعرفة.
12. عدنان أبو مصلح. (2010). معجم علم الاجتماع. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع و دار المشرق الثقافي.
13. عز الدين جلاوي. (2013-2014). التاريخي والمتخيل في المسرحية الشعرية المغاربية دراسة في التيمات، أطروحة دكتوراه (غير منشورة). قسنطينة: جامعة قسنطينة 1.
14. علال سنقوقة. (2000). المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. دراسة (الإصدار 1). الجزائر العاصمة: منشورات الاختلاف.
15. عمر أوكان. (1991). مدخل لدراسة النص والسلطة (الإصدار 2). الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
16. عيسى خلادي، و آخرون. (2009). مختارات من المسرح الجديد الجزائري. (أحسن ثليلاني، المترجمون) الجزائر العاصمة: منشورات السهل.
17. مجمع اللغة العربية. (2004). المعجم الوسيط (الإصدار 4). مصر: مكتبة الشروق الدولية.
18. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي. (1986). مختار الصحاح. بيروت: مكتبة لبنان.
19. محمد بوزواوي. (2009). معجم مصطلحات الأدب. الجزائر العاصمة: الدار الوطنية للكتاب.
20. محمد شرشال. (1993). بيت النار، نص مخطوط.