الجمهورية الجزائريَّة الديمقراطيَّة الشَّعْبيَّة

وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كليَّة الآداب واللُّغات

قسم الفنون

تخصص: مسرح مغاربي

مذكرة مقدَّمة لنيل شهادة ماستر

تحت عنوان

سوسيولوجيا الـمَسْرَح الـمَغَارِبـي

مسرحيَّةُ كِتَاب النِّسَاء عز الدِّين المـدَني أنمُوذَجًا

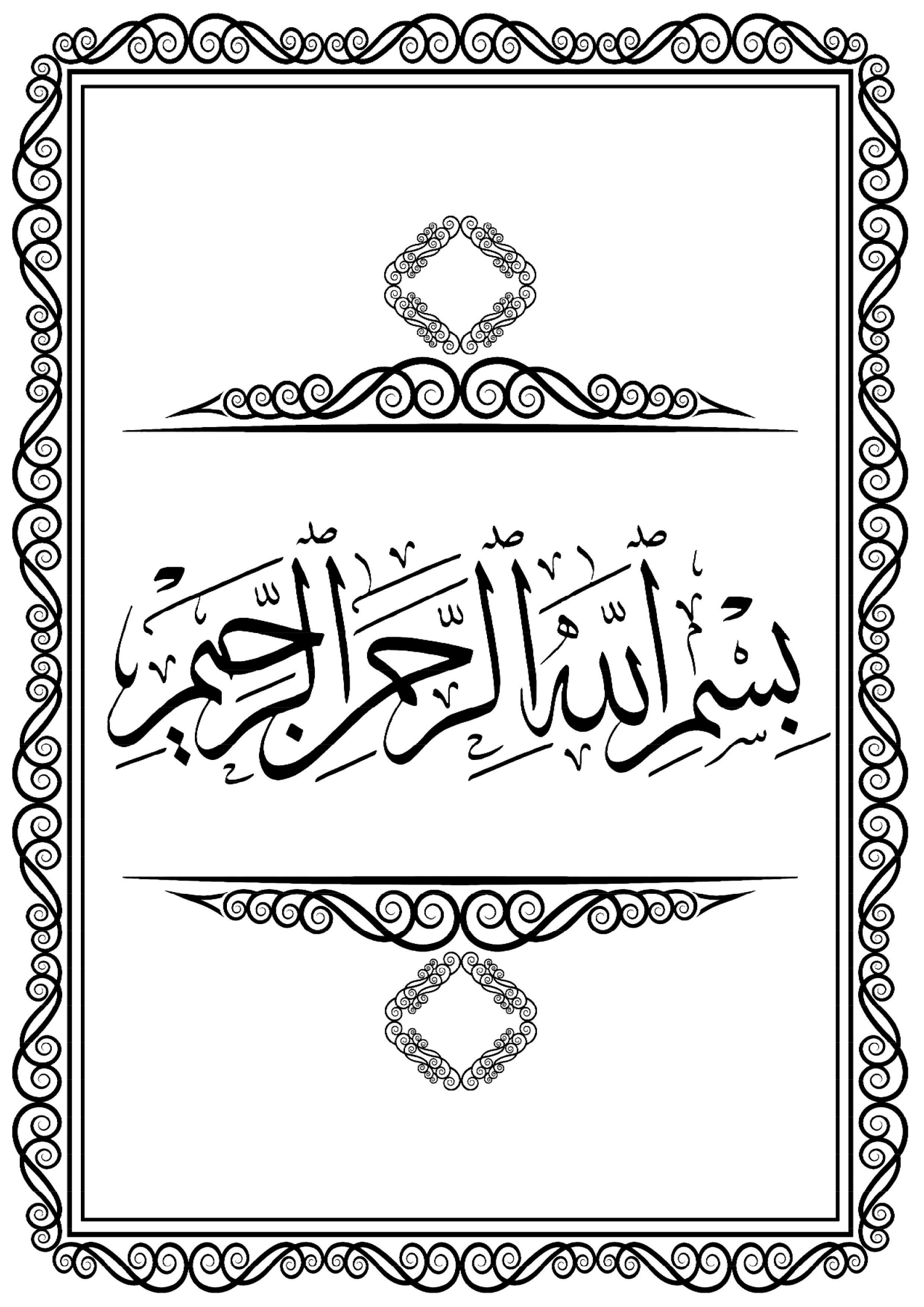
إعداد الطالب:

لحول قداري

لجنة المناقشة

د. بن مالك حبيب	أستاذ محاضر–أ-	رئيسا
د. بولنوار مصطفى	أستاذ محاضر–أ	مشرفا ومقررا
د. دحو محمد أمين	أستاذ محاضر–أ	مناقشا

السَّنة الجامعيَّة: 1445-1446هـ/2023-2024 م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة عملي هذا

❖ إلى أمي الحبيبة

إلى علَّة وجودي وخليلتي في تأرقي وسهودي ، إلى التي حملتني وهي تتجرَّعُ الأسى حلوا في سبيلي، ثم ولدتني وربتني و أفنت ضِرَامًا من قلبها في سبيل إسعادي

إلى بنود الطُّهْرِ الخافقة ، وأعلامها المُرَفْرِفَةِ الشَّاهقة

❖ إلى أبي العزيز

إلى عماد البيت الشامخ

إلى الذي علمني كيف يكون سبيل الكَدح

❖ إلى إخوتي وأخواتي

❖ إلى براعم بيتنا

❖ إلى أصدقائي

❖ إلى كل مشتغل بالعلم ساعيا في تعلمه وتبليغه

الطالب لحول قداري

شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿ومَن يشكر فإنَّما يشكر لنفسه﴾ [سورة لقمان : 12]

بداية الشكر لله عزَّ وجَلَّ الذي أعاننا وشد من عزمنا لإكمال هذه الدراسة، والحمد لله على ما أكرمنا به من صبر وتحدي

وبعد قول الرسول صلى الله عليه وسلم « لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ»

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الاحترام إلى الدكتور الفاضل الأستاذ المشرف "د. بولنوار مصطفى" لِما قدَّمه لي من نصائح وإرشادات وتوجيهات

و أتقدم بالشكر الجزيل أيضا إلى الأستاذ الدكتور"سعيدي محمَّد" على جميل فضله وكرمه في مساعدتي

كما أتَقَدَّم بالشكر إلى أخي بخيرة الحسين وإلى جميع من ساعدني في هذا العمل وإلى العائلة وإلى جميع الزملاء وجميع أساتذة القسم

الطالب لحول قداري

مقدمة

تُعَدُّ عَلاقة تَطَوّر المُجتَمَعَات الإنسانيَّة بِالفَنّ المَسرَحِيّ ركيزة أساسِيَّة في مُحَاولة فَهْم الأبعَاد الثَّقَافيَّة والاجتِمَاعِيَّة والسِّيَاسِيَّة، إذْ تُسْهِم بِشَكل كَبير في استيعاب الظَّوَاهر الاجتِماعيَّة والسِّياسِيَّة وتَفْسِير الوَاقِع المَعيش بطُرُق أكْثَرَ نَجَاعَة وفعاليَّة، وَمِنَ المَعرُوف أنَّ الخِطَاب المَسرحيّ لا يَنْفَصِل عن أهْدَافِه سَواء فيما يتعلق بالرسالة الفنية وتقديم الفرجة، أو في دوره في عملية التطهير وإحداث تغيير في سلوكيات المجتمع، وبالتالي، فإنَّ الاعتماد على هذه الخاصيَّة في الخطاب المسرحي ضَرُورِيَّة جِدًّا لِمُعَالجة الجَوانب الأخلاقية في السِّياق الاجتماعي الحَالي، وفي نقد القيم الاجْتِمَاعِيَّة التي تَمُرُّ بِمُنْعَطَف خَطِير على مستوى العالم كلِّه نتيجةً لِتأثير تَيَّار العَولمة الرقمي.

يُعتَبَر المَسرَح الاجْتِماعيّ المَغاربي أحَد الأشكال الفنِيَّة الحَيَوِيّة الَّتي تَعْكِس تَجَارب ومُعَانَاة المُجْتَمَعات فِي شَمَال إفريقيا، حَيثُ يَشْمل هَذَا المَسْرَح مَجمُوعة مِن دُولِ المَغْرِب العَربيّ الكَبِير مِثلَ الجَزَائرِ وتُونس والمَغْرِب وليبيا، كَمَا أنَّ أبرزَ سِمات هَذَا المَسْرَح السَّعْيُ قُدُمًا إلى تَقدِيم صُورةٍ وَاقِعِيَّة للأوْضَاع الاجتِمَاعيَّة والثَّقَافية والسِّياسِية في هَذِه المَنَاطِق، فَهُو لَيسَ مُجَرَّد وَسِيلَةٍ للتَّسلِية والتَّرفيهِ وتَحْقِيق الفُرْجَة للمُشَاهِد، بلْ هُو أدَاة فعَّالة للتَّعْبِير عَن القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة وتَعْزِيز الوَعي الجَمَاهِيري بِجَمِيع الأبْعَاد الاجْتِمَاعِيَّة الحَاصِلة.

يُرَكِّز المَسرَحُ الاجْتِمَاعِيُّ المَغَارِبيُّ عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِن القَضَايَا الاجْتِمَاعِيَّة الرَّئِيسيَّة مِثلَ الفَقر والبطَالة والتَّفَاوُت الطَّبَقِيّ وقَضَايا حُقُوق المَرْأة، وَمِنْ خِلال عَرْضِ هَذِه القَضَايَا، يَهْدِف المَسْرَحُ إلى إثَارَةِ النِّقَاش وتَعْزِيزِ الوَعْيِ حَولَ المَشَاكِل الَّتِي تُؤَثِّرُ عَلَى حَياة النَّاس

اليَومِيَّة، كَمَا أنَّه يُحَاول أنْ يَعْكِس أيضًا جَانِبًا مِنَ الصِّرَاعَات بَينَ الأجْيَال، والضُّغُوط الاجْتِمَاعِيَّة، والتَّحَدِيَّات الثَّقَافِيَّة الَّتِي تُواجِهُهَا المُجْتَمَعَات المَغَارِبيَّة.

مِنْ هَذَا المُنطَلَق الَّذِي تَقَدَّمَ جَاءَت دِرَاسَتُنَا هَذِه بعُنْوَان: **«سوسيولوجيا المسرح المغاربي مسرحية كتاب النِّساء عز الدين المدني أنموذجا»** لِتُحَاوِلَ الإجَابَةَ عَنِ الإشْكَالِيَّة التَّالِية: مَا مَدَى حُضُوره فِي الأعْمَال المَسْرَحِيَّة المَغَارِبية عُمُومًا وفي مَسرَحِيَّة كِتَاب النِّسَاء لعز الدِّين المَدَني خُصُوصا؟

وَتَنْدَرِجُ تَحتَ هَذِه الإشكَاليَّة العَامَّة العَدِيد مِنَ التَّسَاؤلات الفَرعِيَّة الَّتِي يُمكِنُ ذِكْرُهَا كَالآتِي:

- مَا هُو مَفهُوم سوسيولوجيا المَسْرَح في الخِطَاب الدرَامِيّ عُمُومًا؟
- كَيفَ نَشَأ المَسْرَح الاجْتِمَاعِيُّ المَغَارِبيُّ في دُوَل المَغْرِب العَرَبي؟
- مَا هِي آلِيَّات تَوظيف المَضَامِين الاجْتِمَاعِيَّة المُعَاصِرة في الخِطَاب الدرَاميّ المَسرَحِيّ؟
- فِيمَ تَمَثَّلَت الأطْرُوحَات الاجْتِمَاعِيَّة فِي مَسرَحِيَّة كِتَاب النِّسَاء لِصَاحِبِهَا الكَاتِب المَسْرحيّ التُّونُسِي عز الدِّين المَدَنِيّ؟

قَبلَ الشُّرُوع فِي هَذِه الدِّرَاسة، كَانَ مِنَ الَّضرُورِي وَضع مجموعة من الفرضِيات الَّتِي سَتُشَكِّلُ تَوقُّعَات حَول كَيْفِية جَمْع شَتَاتِ هَذِه الدِّرَاسة، وهَذِه الفَرَضِيَّات كالآتِي:

- المَسرَح الاجْتمَاعي المَغَارِبي يُشَكِّل مِنَصَّةً للتَعبير عَن الصِّراعَات الاجْتِمَاعِيَّة والسِّيَاسِية والثَّقَافِية.
- بِدايَات المَسرَح العَرَبيّ في الدُّوَل المَغَارِبيَّة كَانَت بِدَاية اجْتِمَاعِيَّة وَاقِعِيَّة.
- الدرامَا الاجتماعِيَّة المَغاربية هِي نَوع منَ المَسرح الَّذِي يُرَكِّز على القَضايا الاجتِمَاعيَّة والتَّفَاعلات البَشَرِيَّة فِي مُجتمعات دُولِ المَغرِب العَربي.
- يَحتَوِي النَّص المَسرَحِيّ الاجْتِمَاعِيّ المَغَارِبيّ عَلَى جَميع مُكَوِّنَات البِنَاء الدراميّ مِنْ صِرَاع وحِوارٍ وأحْدَاثٍ درَامِيَّة.
- تُمَثِّل مسرحِيَّة الكَاتب التُّونسِي عز الدِّين المَدني كِتَاب النِّسَاء نَمُوذَجًا بَارِزًا في مُعالجَة المَضَامين الاجتِمَاعيَّة السَّائِدة في الدُّوَل المَغَارِبيَّة.

تَكْمُن أهَمِّية دِراسة مَوضوع المَسْرح الاجْتِمَاعي المَغَارِبي فِي مَسرَحِيَّة كِتَاب النِّسَاء للكَاتِب التُّونسيّ عز الدِّين المَدَني فِي النِّقَاط التَّالِية:

- فَهمُ السِّياق الثَّقافي للمَسرح الاجْتِمَاعِيّ كَونُه يَعْكِسُ القَضَايا الاجْتمَاعِيَّة والثَّقَافِيَّة والسِّيَاسيَّة في المُجْتَمَعَات المَغَارِبيَّة.
- تَسلِيطُ الضَّوءِ بِشَيءٍ مِنَ الوُضُوح والدِّقَّة عَلَى التَّنَوُّع الدراميّ الَّذِي يَنْعَكِسُ في الأعْمال المَسرحيَّة الدرامِيَّة المَغَارِبيَّة.

- إثْراءُ وتَعزِيزُ الخِطَاب المَسرحيّ الدرَامِيّ فِي أوْسَاطِ الثَّقَافَةِ الفَنِّيَّة لِدُول المَغْرِب العَرَبيّ الكَبيرِ (الجزائر، تونس، المغرب، ليبيا).
- دِرَاسة نَمُوذج مِن المَسرَح الاجْتِمَاعيّ المَغَارِبيّ الَّذِي يُعْتبر مِنْ أهَمّ نمَاذج المَسْرَح التُّونُسيّ، وَهُو مسرحيَّة كِتَاب النِّسَاء لِصَاحِبها عز الدِّين المَدنيّ.
- مُحَاولة فَهْم تَغَلغُل الحَرَكات الاجْتِمَاعِيَّة الحَدِيثة والمُعَاصِرة فِي دُول المَغْرِب العَربيّ، لأنَّ المَسْرح مِرآةٌ عَاكِسَةٌ لِجميع الظَّواهر الاجْتِمَاعِيَّة والشَّعبِيَّة.

أمَّا بِخُصُوص المَنْهَج المُتَّبَع فَلَقد اعْتَمَدنا فِي مُعْظَم أجْزَاء هَذه الدِّرَاسَة عَلَى المَنهَج الوَصفِيّ التَّحلِيليّ، وَذَلكَ فِي وَصْفِ وتَحْلِيلِ العَدِيد مِنَ القَضَايَا النَّظرِيَّة المُتَعَلّقَة بالمَسرح الاجْتِمَاعِيّ المَغَاربي، كَمَا وَظَّفْنا المَنْهَج التَّاريخيّ وبَعْض طُرُقِ التَّحْلِيل الدرَاميّ فِي بَعْضِ أجْزَاءِ الدِّرَاسَة، نَظَرا لِطَبِيعَة هَذَا البَحْثِ الَّذِي اقتَضَى مِنَّا التَّعَمُق في قَضَايا المَسرح الاجْتِمَاعيّ المَغَارِبيّ.

أمَّا فِيمَا يخُصُّ الدَّوَافِع المُحَفِّزة عَلَى اخْتِيَارِ هَذَا المَوضُوع، فَهِي مُتَمَثِّلة فِي رَغْبَتِنَا عَلَى تَسْليطِ الضَّوْءِ اتِّجَاه القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة، وإبْرازِ دَور المَسرَح فِي التَّغييرِ الاجْتِمَاعِيّ، كَمَا أنَّ مَسْرَحِيَّة كِتَاب النِّسَاء مِنَ النَّمَاذج المَسْرَحِيَّة الدرَامِيَّة المُمْتِعَة كَونُهَا تُلامِس قَضَايا المَرْأة والرَّجُل فِي هَذَا العَصْر.

بالنِّسبَة للدِّراسات السَّابقة في هَذَا المَوضُوع نَجد مُذكَرة مَاستر بِعنُوان: "المَسرَح الاجْتِمَاعيّ في المَغْرِب "المَجمُوعة الحَمراء" لعبد الله شقرون أنموذجا"، من إعْدَاد الطَّالبين: عبد اللاوي يمينة، وبن غانم ججيقة، وَتَحْتَ إشْرَاف الأسْتُاذة نبيلة زويش، 2016م، وَلَكِن

هَذِه الدِّراسة تَهْتَم بالمَسْرح الاجْتِمَاعِيّ فِي المَغْرب فَقَط، أمَّا دِرَاسَتُنا فَتَنْصَبُّ فِي المَسرَح الاجْتِمَاعيّ فِي البُلْدَان المَغَارِبيَّة عُمُومًا، مَعَ دِراسة نَمُوذَج مَسرحيٍّ مِنْ دَولَة تُونُس، والمُتَمَثِّل في مَسرحيَّة كِتَاب النِّسَاء عز الدِّين المَدنيّ.

ولِلإجَابَة عَن الإشْكَالِيَّة المَطرُوحَةِ آنِفًا قَسَّمنَا دِرَاسَتَنَا هَذِهِ إلَى خُطَّةٍ قِوَامُهَا فَصْلَين:

<u>الفَصلُ الأوَّلُ:</u> جَاءَ بِعُنْوان «سُوسْيُولُوجيا المَسْرَح المَغَارِبي – المَفهُوم والنَّشأة» وَقَد قَسَّمْنَاهُ إلَى مَبْحَثَين:

المَبحَثُ الأوَّل: «مَفهُوم المَسرَح الاجْتِمَاعيّ» وَقَدْ تَنَاوَلنَا فِيهِ عِدَّةَ مَحَاوِرَ مُتَعَلِّقَة بالمَسْرَح الاجْتِمَاعيّ عُمُوما كَمَفهُومِ المسرحيَّة الاجْتِمَاعيَّة وخَصَائص المَسْرَح الاجْتِمَاعيّ، وعَلاقة الوَاقِعيَّة بالمَسرَح الاجْتِمَاعيّ، ودَورِ الواقعيَّة فِي بِناء المَسرح الاجْتِمَاعي، وأخِيرًا تَعَرَّضنَا إلَى الجُذُورِ التَّارِيخيَّة للمَسرَح الاجْتِمَاعيّ.

المَبحَثُ الثَّانِي: «تَجْرِبة المَسرَح الاجْتِمَاعيّ فِي البُلدَان المَغَارِبيَّة» وقَدْ تَنَاوَلْنَا فِيهِ تَجْرِبَة المَسرَح الاجْتمَاعي فِي الجَزَائر، وتَجربة المَسرَح الاجْتِمَاعيّ فِي المَغرِب، وأخِيرًا تَعَرَّضنَا إلَى تَجْرِبة المَسْرَح الاجْتِمَاعيّ في تُونس.

<u>الفَصْلُ الثَّانِي:</u> جَاءَ بِعُنوَان «الأبعَادُ الاجتِمَاعيَّة في مسرَحيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَني» وَقَد قَسَّمْنَاهُ إلَى مَبْحَثَين:

المَبْحَثُ الأوَّلُ: «البِنَاءُ الدرَامِيُّ في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ» وَقَدْ تَنَاوَلْنَا فِيهِ البِنَاءَ الدرَامِي بِتَفْصِيلٍ كَبِيرٍ وذَلِكَ بِذْكِرِ الحَدَثِ الدرَامِيّ والصِّرَاع الدرَامِيّ وَالحِوَار الدرَامِيّ فِي مَسرحيَّة كِتَابِ النِّسَاءِ لِصَاحِبِها الكَاتِب التُّونُسيّ عز الدِّين المَدَني.

المَبْحَثُ الثَّانِي: «المَضَامِينُ الاجْتِمَاعيَّة في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ»

وَقَدْ تَنَاوَلْنَا فِيهِ جُمْلَة مِنَ القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة كَاضْطِهَاد المَرأة والتَّهمِيش المُجْتَمعي، والنَّظرة الدُّونِيَّة للمرأة بِسَبب إنْجَاب الإنَاث، والقَهْرِ العَائِليّ والصِّرَاع بينَ الزَّوجَة والحَمَاة، والأدْوار التَّقليدِية للمَرأة، والتَّغيير الاجْتِمَاعِي وتَغيُّرِ الأدْوارِ بينَ الجِنْسَين، والشَّعْوذَة والخُرَافات المُرْتَبِطَة بالإنْجَاب، والحُبّ والعِشْق وتَنَاقُضات المُجْتمع، والفَجوة بينَ القَول والفِعْل، والاخْتِلاف بَينَ الأجْيَال والتَّقَاليد، والطَّبَقِيَّة والحِرمَان الاجْتِمَاعيّ.

ثُمَّ خَتَمْنَا هَذِهِ الدِّرَاسَةَ **بخاتمة** جَعَلْنَاهَا جَامِعَةً لِكُلِّ مَا تَوَصَّلنَا إلَيهِ مِنْ نَتَائِج عَلَى مَدَارِ هَذَا البَحثِ.

وَفِي الأخِيرِ لا أمْلِكُ إلاَّ أنْ أتَقَدَّمَ بالشُّكرِ الجَزِيلِ والامْتِنَانِ الكَبِير لأسْتَاذِنَا «الدكتُور مصطفى بولنوار» الَّذِي أشْرَفَ عَلَى هَذِهِ الرِّسَالة، وَالَّذِي دَرَّسَنَا طِيلَة مَسَارِنَا ولَمْ يَبْخَلْ عَلَينا يَومًا بِتَوجِيهَاتِهِ وتَشْجِيعَاتِه ونَصَائِحِه.

كَمَا أحِبُّ أنْ أشْكَرُ السَّادَة الأسَاتِذَة أعْضَاءَ لَجْنَةِ المُنَاقَشَةِ عَلَى كُلِّ مَا سَوفَ يَتَجَشَّمُونَهُ مِنْ عَنَاءٍ فِي سَبيلِ تَقويمِ هَذَا البَحث، واللهُ وَحْدَهُ الهَادِي إلَى سَوَاء السَّبِيل.

الطالب لحول قداري

سعيدة يوم: 23 سبتمبر 2024

الفصل الأول

سوسيولوجيا المسرح

المغاربي – المفهوم والنشأة

المبحثُ الأوَّل: مفهوم المسرح الاجتماعي

أولا: المفهوم والماهية

المسرح الاجتماعي هو ذلك المسرح الذي يهدف إلى معالجة القضايا الاجتماعية وخلق التفاعل مع الجمهور لإحداث تأثير أو تغيير في فكر المجتمع أو ربما تصحيح مفاهيم خاطئة أو كما أشار إلى ذلك [أرسطو] بقوله: "وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير"[1]، يركز المسرح الاجتماعي غالبا على قضايا مثل الفقر والتهميش والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والتمييز.

عرف الباحث [إبراهيم حمادة] الدراما الاجتماعية بقوله: "الدراما الاجتماعية كلّ ما يتعرض موضوعها للإنسان وهو في ظروفه الاجتماعية أو مشكلاته الاجتماعية أو في حياته الاجتماعية"[2]، كما أنَّ المسرح الاجتماعي يهدف غالبا إلى تسليط الضوء على المشكلات الاجتماعية المعاصرة وتحفيز الجمهور على التفكير والنقاش والاندماج في طرح ومناقشة القضايا الاجتماعية من خلال تقديمها في شكل درامي.

غالبا ما يستخدم المسرح الاجتماعي أساليبًا درامية تُشرك الجمهور في الحوار والنقاش، سواء من خلال النصوص المؤثرة أو أداء الممثلين، وهو يعد وسيلة فنية قوية لإحداث تغيير اجتماعي أو دعم القضايا الإنسانية عموما.

1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ص95.

2- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، دار الشَّعب، جمهورية مصر العربية، الطَّبعة الأولى، 1971م، ص112.

أدى تطور الحياة الثقافية للإنسان إلى نشوء ارتباط وثيق بين الفن الدرامي وعلم الاجتماع، حيث وُلِدَ الفن الدرامي في أحضان الطقوس الدينية والممارسات الأنثروبولوجية، فقد كانت فكرة الإله والقوى الخفية تلازم هذا الفن وتدعمه في تشكيل بنية الصراع والأحداث. وبفضل هذا البُعد الأنثروبولوجي، تشكلت علاقة جديدة بين الفن الدرامي وعلم الاجتماع، "لا تنحصر الممارسة الاجتماعية في النصوص والأعمال الدرامية فحسب، بل تشمل كلَّ أشكال الممارسات المتعدِّدة المرتبطة بالحياة الاجتماعيَّة"[1]، تمثلت في تداخل الأهداف التي يسعى الإنسان لتحقيقها من خلال ممارسة الفن الدرامي، مثل محاولة تطهير المجتمع من القيم اللاأخلاقية والممارسات الخاطئة وفقاً لما تنص عليه المعايير الاجتماعية الحاكمة لميزان الأخلاق، ولم تقتصر هذه الأهداف على ذلك فحسب، بل امتدت لتشمل معالجة العلاقة السياسية بين الحاكم والمحكوم، وبين السلطة المستبدة والطبقة المضطهدة. وهكذا أصبح علم الاجتماع مجالاً خصباً يستفيد منه ممارسو الفن الدرامي لتعزيز هذه العلاقة الثنائية بين الفن والمجتمع.

يمكن الإشارة إلى تطور الدراما عند اليونانيين والعلاقة بين النظام الاجتماعي والفن المسرحي، "ففي عام 566 قبل الميلاد تبدأ المسابقات بين الفروع الثقافية المختلفة، وباعتبار أثينا رمزا ومركزا لهذه المسابقات، وفي عهد بيسستراتوس تمَّ تأميم ديانة ديونيسوس ونظامها موضوعة تحت نظام المدينة، وتلاءم ذلك مع دعوة تسبس وجماعته، وكسبت التراجيديا بهذه

1– بلال شحادة، المسرح والمجتمع (دراسات نقدية)– مجموعة مقالات، جريدة السَّفير، سنة2013.

الإجراءات لوضع المدينة كثيرا من القرى التي كانت تمارس مسرحا مرتجلا قبلا، وتجرأت الفرق المسرحية الجوالة إلى الإعلان عن مؤلفي عروضها وقياداتها علنا بعد أن كانت تحجب ذلك قبلا"[1].

لقد تَجَلَّت القيمة الإبداعية للفن المسرحي في المجتمع منذ فترة مبكرة من التاريخ الثقافي للإنسان، وعندما أصبح الإنسان مستعدًا للاعتراف بالطابع الأيديولوجي للفن، ضمن إطار نظرية واضحة، وقبِل الفكرة القائلة بأن الفن يخدم أغراضًا عملية، سواء بوعي أو بشكل غير واعٍ، من خلال الدعاية الصريحة أو المقنعة في جوهره، "ولما صار الإنسان على أهبة الاستعداد لأن يعترف للفنِّ بطابعه الأيديولوجي وذلك في إطار نظرية صريحة، وأن يقر بالفكرة القائلة بأنَّ الفنَّ يقوم على خدمة أغراض عملية، إمَّا بطريق شعوري وإمَّا بطريق غير لا شعوري، وأنَّه يأخذ في ذلك سبيل الدعاية الصريحة أو المقنعة"[2]، يسعى الفنُّ غالبا إلى إحداث تغييرات في الحركات والتفاعلات الاجتماعية من خلال المحاكاة، التي كانت منذ القدم الدافع الأساسي لتحريك عجلة الفن ومنحه قيمته الرسالية والجمالية معًا، أمَّا في عصر الحداثة وما بعدها، فقد تطورت المحاكاة إلى أشكال فنية جديدة، مما يسمح لنا باعتبار الخطاب المسرحي نموذجًا بارزًا لتيار ما بعد الحداثة، كواجهة لنظرية المحاكاة الحديثة.

1- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ترجمة كمال الدين عيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2005م، ج1، ص104.

2- آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2008م، ص11.

إنَّ دراسة العمل الفني من منظور سوسيولوجي، سواء كان مسرحيًا أو غيره، ستثير الكثير من الجدل، فالدراسة السوسيولوجية للعمل الفني تعني الانتقال من التحليل الخارجي إلى التحليل الداخلي، وفي هذا الصدد يذكر الباحث [ناتالي إينيك]: "وعلى كل حال فلا يمكن لسوسيولوجيا الفنِّ أن تكتفي بدراسة السياق والمؤسسات، ومشكلات الحال والشأن، وإطارات التلقي والإدراك في جميع الاتجاهات التي تكلمنا عنها، وسوف يفضي هذا إلى مشكلات عديدة"[1].

ثانيا: خصائص المسرح الاجتماعي

يتَمَتَّع المسرح الاجتماعي بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن الأنواع الأخرى من الدراما، ولعَلَّ من أبرز هذه الخصائص ما يلي:

1- التركيز على القضايا الاجتماعية: يتناول المسرح الاجتماعي مشكلات المجتمع ويعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، مثل: التمييز، والفقر، والبطالة، والفساد، والعدالة الاجتماعية[2].

2- الهدف الإصلاحي والتوعوي (التطهير): يسعى المسرح الاجتماعي إلى رفع الوعي والتأثير في الجمهور لتحفيزهم على التفكير في المشكلات الاجتماعية والمساهمة في إيجاد حلول ممكنة، وقد يكون الهدف منه إثارة النقاشات أو دعم الحركات التغييرية[3].

1- ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 2011م، ص 157.

2- ينظر: سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، المرجع السابق.

3- ينظر: إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، الطبعة الثانية، 1986م.

3- الارتباط بالجمهور: يعتمد على خلق تفاعل مباشر أو غير مباشر مع الجمهور، حيث يشركهم في القضايا التي يعرضها من خلال النصوص أو مناقشة الشخصيات، وقد يتجاوز أحيانا الحواجز التقليدية بين الممثلين والجمهور[1].

4- الواقعية والبساطة: يميل المسرح الاجتماعي إلى استخدام أساليب واقعية ومباشرة في العرض، سواء في النص أو الإخراج، غالبًا ما يتم تجنب الزخارف أو المبالغة في الأداء والتركيز على إيصال الرسالة بوضوح[2].

5- الرمزية والنَّقد: يحتوي المسرح الاجتماعي على البُعد النقدي الاجتماعي والسياسي سواء كان ذلك بشكل مباشرا أو رمزيًّا، حيث يعكس الأحداث والظواهر المجتمعية عبر شخصيات درامية تمثل شرائح أو طبقات مختلفة من المجتمع[3].

8- التَّنوع في الأسلوب: يمكنُ أن يتم تقديم المسرح الاجتماعي بأساليب مختلفة، مثل المسرح الواقعي، المسرح الرمزي، أو حتى المسرح التفاعلي، لكنه يظل دائمًا مرتبطًا بالقضايا التي تلامس المجتمع وهُمُومه[4].

ثالثا: الواقعيَّة والمَسرَح الاجتِماعيّ

الواقعيَّة في المسرح الاجتماعي عبارة عن تيار مسرحي يهدف إلى تقديم صورة صادقة ودقيقة عن الحياة اليومية والمشكلات الاجتماعية التي يواجهها الأفراد والمجتمعات،

1- ينظر: إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، المرجع السابق.
2- ينظر: عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م.
3- ينظر: المرجع نفسه.
4- ينظر: المرجع نفسه.

ارتبطت الواقعية بالمسرح الاجتماعي بشكل كبير لأنَّ كلاهما يسعى إلى معالجة القضايا الإنسانية والاجتماعية بطريقة تتماشى مع الواقع وتخاطب الوعي الجماعي للجمهور.

1- دور الواقعية في المسرح الاجتماعي:

- تقديم صورة حقيقية للمجتمع: تعتمد الواقعية في المسرح الاجتماعي على تقديم الشخصيات والأحداث كما هي في الحياة اليومية بدون مبالغة أو تزييف، فالجمهور يرى نفسه أو محيطه في الشخصيات والقضايا المطروحة[1].
- استخدام لغة الحياة اليومية: في المسرح الواقعي يتم استخدام لغة قريبة من لغة الناس العادية، مما يسهم في تقريب الشخصيات والمواقف إلى الجمهور، حيث لا يتم التركيز على اللغة الأدبية أو الشعرية، بل تُستخدم لغة الحوار الواقعية والمباشرة[2].
- التركيز على الشخصيات العادية: بدلا من التركيز على الشخصيات البطولية أو الأسطورية، يهتم المسرح الواقعي بالشخصيات العادية من مختلف الطبقات الاجتماعية، حيث يتم تصوير حياتهم اليومية وصراعاتهم، مِمَّا يجعل القضايا الاجتماعية تبدو أكثر واقعية وقريبة من الجمهور[3].

1- ينظر: زينب محمد زهري، علم الاجتماع المسرح-تقنياته النظرية والمنهجية والعلمية، الجمهورية العربية الليبية، مجلس الثقافة العام، 2008م.

2- ينظر : المرجع نفسه.

3- ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطَّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2015م.

- الإخراج البسيط والديكور الواقعي: يعتمد المسرح الواقعي على البساطة في الإخراج والديكور، حيث يتم استخدام مساحات وأدوات تشبه البيئة الحقيقية التي تعيش فيها الشخصيات، والغرض من ذلك هو إذكاء شعور ملامسة الحقيقة، أيْ أنَّ ما يراه الجُمهور هو امتداد لعالمهم بحذافيره لا أقل ولا أكثر[1].

رابعا: الجذور التَّاريخِيَّة للمسرح الاجتماعي

الجُذُورُ التَّاريخيَّة للمسرح الاجتماعي تمتد إلى فترات مختلفة من التاريخ حيث لعب المسرح دورًا مُهِمًّا في تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية، وقد تطورت أشكال المسرح الاجتماعي عبر العصور متأثرة بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في كل حقبة، وفيما يلي أبرز المحطات التاريخية التي ساهمت في نشوء وتطور المسرح الاجتماعي:

1- المسرح الإغريقي القديم (القرن الخامس قبل الميلاد)

في المسرح الإغريقي وخاصة في أعمال الكتاب المسرحيين مثل: سوفوكليس ويوربيديس، كانت المسرحيات تطرح أسئلة أخلاقية وفلسفية تتعلق بالعدالة والسلطة والدين، ورغم أنَّ هذه المسرحيات لم تكن اجتماعية بالمعنى الحديث، إلا أنَّهَا طَرَحَت قَضَايا تتَعَلَّق

1- ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السَّابق.

بالمجتمع والسياسة، فمسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس على سبيل المثال ناقشت قضايا السلطة والصراع بين القانون الإنساني والقانون الإلهي[1].

2- مسرح العصور الوسطى (القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر)

خلال العصور الوسطى كان المسرح في أوروبا مرتبطا بالدين، حيث كانت المسرحيات الدينية (مثل المسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية) تهدف إلى تعليم القيم الدينية والأخلاقية للجمهور، رغم أنَّها لم تكن تُرَكِز على القضايا الاجتماعية بشكل مباشر، إلا أنَّها حملت إشارات إلى العدالة والأخلاق في السياق المجتمعي[2].

3- المسرح في عصر النهضة (القرن السادس عشر)

شَهِدَ عَصْرُ النَّهْضَةِ ولادة جَدِيدَةً للمَسْرَح مَعَ كبار الكتاب مثل: [ويليام شكسبير] و[بن جونسون] في إنجلترا، حيث ركزت مسرحيات شكسبير مثل "تاجر البندقية" و"هاملت" على قضايا اجتماعية وسياسية مهمة مثل العدالة والتمييز الطبقي والعلاقات الإنسانية، كما أنَّ مسرحيات [بن جونسون] الكوميدية كانت مليئة بالنقد الاجتماعي للسلوكيات والقيم الاجتماعية السائدة[3].

1- ينظر: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة (عرض التاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية)، شلدون تشينى، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، مصر، 1998م.

2- ينظر: المرجع نفسه.

3- ينظر: المرجع نفسه.

4- المسرح الواقعي في القرن التاسع عشر

تُعَدُّ هَذِه الفَتْرَةُ مِنْ أَهَمّ المَرَاحل فِي تَطَوُّرِ المَسرح الاجْتِمَاعي، حيث ظهر المسرح الواقعي كرد فعل على المسرح الرومانسي والدرامي، بدأ كتاب مثل [هنريك إبسن] و[أنطون تشيخوف] و[ليو تولستوي] في كتابة مسرحيات تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للمجتمعات، وعلى سبيل المثال: مسرحيات إبسن مثل "بيت الدمية" و"الأشباح" عالجت قضايا مثل حقوق المرأة والقيود الاجتماعية[1].

5- المسرح الطليعي (أو المسرح الملحمي) في القرن العشرين

في بداية القرن العشرين بدأ المسرح يأخُذُ طَابِعًا أكثر نَقْدًا وارْتِبَاطًا بالقَضَايَا الاجْتِمَاعِيَّة مَعَ ظُهُور كُتَّاب: مثل برتولت بريخت، هذا الأخير أسَّسَ المَسرَحَ المَلحمِيَّ الذي كان يهدف إلى جعل الجمهور يُفَكِّرُ في القضايا الاجتماعية والسِّيَاسيَّة بدَلا مِنْ أنْ يَغمرهم في العواطف، له عدة مسرحيات مثل "الأمّ شجاعة وأبناؤها" و"دائرة الطباشير القوقازية"، حيث حاول في هاتين المسرحتين إرْسَالَ رَسائل سِياسِيَّة واجْتِمَاعِيَّة قَوِيَّة تَتَعلَّق بالحَرْب والظُّلمِ الطَّبَقي[2].

6- المسرح الاجتماعي في العالم العربي

أمَّا في العالم العربي تَطَوَّرَ المسرح الاجْتِمَاعِيُّ بِشكل مَلْحُوظٍ مُنذُ بِدَايات القَرنِ العَشرين مع أعْمَال [توفيق الحكيم] و[سعد الله ونوس]، حَيثُ ناقشوا القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة في

1- ينظر: إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، المرجع السابق.

2- ينظر: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، شلدون تشينى، المرجع السابق.

المُجتَمَعَات العَرَبيَّة، أمَّا الحكيم فَكَتَب عِدَّة مسرحيَّات اجتمَاعِيَّة مثل: "أهل الكهف" و"السلطان الحائر"، تناول فيهما قضايا السُّلطَة والمُجْتَمَع، وحَاولَ سَعد الله ونوس في أعماله المَسْرَحِيَّة مُنَاقَشة وتَسْلِيطَ الضَّوءِ عَلَى قَضَايا القَهرِ الاجْتِمَاعِيّ والسِّياسيّ في العالم العربي، من أشهر مسرحياته الاجتماعية والسياسية مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" و"طقوس الإشارات والتحولات"[1].

1- ينظر: فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، الطَّبعة الأولى، 2016م.

المبحثُ الثاني: تجربة المسرح الاجتماعي في البلدان المغاربية

أولا: تجربة المسرح الاجتماعي في الجزائر

الفنان المسرحي الجزائري لا يختلف غيره من الفنانين والكتاب المسرحيين في العالم، فقد عالج الفنان المسرحي الجزائري القضايا الاجتماعية التي تخص المجتمع الجزائري، سواء كان ذلك خلال الحقبة الاستعمارية، أو في فترة ما بعد الاستقلال، حيث كان لكل مرحلة ظروفها وسماتها.

اتَّسم المسرح الجزائري في مساره الأول بالطابع الاجتماعي "وكانت الموضوعات الاجتماعية، ذات السمة الشعبية البسيطة، وهي موضوعات علالو ورشيد القسنطيني باشطارزي وهم من الرعيل الأول للمسرح الجزائري، ثم تبعهم في ذلك كل الذين أحبوا هذا الفن واشتغلوا به، وإن كانوا يعتمدون على الارتجال، والعفوية في أعمالهم المسرحية سواء باللهجة الجزائرية أو باللغة العربية الفصحى"[1].

ولعلَّ المسرحيات التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت أكثر نضجًا وتطورًا سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية، وحتى اللغوية منها، ومن الأعمال المسرحية التي شهدت الانطلاقة الأولى، وقد بلغ الأمر ببعض الأدباء أن كتبوا مسرحيات اجتماعية في شكلها الشعري، كما هو الحال عند الأديب محمد البشير الإبراهيمي، في مسرحيته رواية الثلاثة التي تناول فيها موضوعًا اجتماعيًا وأدبيًا تمثل في ظاهرة البخل، وقد عرضت

1- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005، ص09.

مجموعة من المسرحيات أثناء الفترة الاستعمارية تعالج قضايا اجتماعية بأسلوب كوميدي ساخر، نالت نجاحًا باهرًا، ولعب كل من [باشطارزي] و[رشيد قسنطيني] و[علالو] دورًا هَامًّا في محاولة "تطوير الحركة المسرحية في الجزائر طيلة هذه الفترة من بداية العشرينات إلى غاية قيام الحرب العالمية الثانية"[1]، وكانت هذه المسرحيات تعالج مضامين اجتماعية في قالب هزلي ساخر.

ويعتبر سلالي علي المعروف باسم علالو، هو أب المسرح الجزائري الحديث وكان ذلك سنة 1926م، بمسرحيته المشهورة بـ: جحا، وقد اختار علالو هذه الشخصية شخصية جحا لأنها شخصية تراثية وشخصية جحا دائمًا ترمز إلى الفكاهة في الأوساط الشعبية، وفضل علالو اللغة العامية في هذه المسرحية على اللغة العربية الفصحى حتى يتسنى للجمهور فهمها.

وخلاصة هذه المسرحية "أنَّ بسبب وشاية مامان وهو أحد جيران حجا ينشب بين هذا الأخير وزوجته شجار يشتبكان فيه بالأيدي، فيتدخل الجار ليفصل بينهما، وهو يضحك من مشهد العراك، حينها نتقلب الزوجة التي ضربت وأهينت أمامه ضده لتجبره على الهرب ويذهب بعد ذلك حجا في شأن من شؤونه، وهنا خطرت ببال الزوجة حيلة شيطانية حيث قالت لأحد الأشخاص أن حجا عالم كبير وطبيب ماهر، وعندما عاد جحا إلى بيته وجد نفسه وجهًا لوجه مع المبعوثين اللذين طلبا منه أن يدلهما على الطبيب جحا، فرد عليهم بأنه

1- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982، ص14

هو نفسه، ولكنه ليس طبيبًا، ولما وصل حجا إلى قصر السلطان قال له السلطان: سأكافئك مكافأة عظيمة إذا نجحت في علاجه، وإذا أخفقت سأقطع رأسك واستطاع جحا في الأخير أن ينجو من الورطة التي أوقته فيها زوجته"[1].

لهذه القصة أبعاد اجتماعية كثيرة، منها أن الوشاية كانت منتشرة بكثرة في أوساط المجتمع الجزائري، والغاية منها هي تفكيك الرابطة الاجتماعية والمساهمة في تخريب البيوت، ولكن هيهات هيهات دائما صاحب النية الطيبة هو الذي يفوز وينجح.

وعبّر علالو من خلال إنتاجه المسرحي على عديد القضايا الاجتماعية، حيث عالج مشكل التفاوت الكبير في السن عند الاقتران وما ينجر عنه، وذلك في مسرحيته زواج بوعقلين التي ألَّفها سنة 1926م، وفي مسرحية عنتر الحشايشي، تناول فيها تعاطي المخدرات التي كانت منتشرة بقوة في ذلك الوقت، وغيرها من القضايا الاجتماعية والظواهر والأمراض التي كانت سائدة في ذلك الوقت والتي عالجها بطريقة فنية هادفة، فاتسمت أعمال علالو المسرحية ببعدها الاجتماعي، فجميع مسرحياته منتقاة من الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري.

أمَّا الشخصية الثانية التي شهدت هي الأخرى الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الحديث هو الفنان والمسرحي رشيد القسنطيني، الذي فارق خشبة المسرح في ريعان شبابه وفي أوج عطائه الفني، لقد قدم هذا المسرحي العديد من الأعمال المسرحية، لقد عالج في

1– أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص43.

هذه الأعمال المسرحية قضايا وأمراض اجتماعية كالزواج والطلاق والسكن، وكذا الطمع والإدمان على المخدرات، والشعوذة وغيرها من الأمراض الاجتماعية، ففي مسرحية زواج بوبرمة يطرح قضية السمسرة في عقد قران زوجين، وفي مسرحية بابا قدور الطماع، يتناول ظاهرة الطمع في الزواج عن طريق الزيادة في قيمة المهر، كما كتب رشيد القسنطيني مسرحيات أخرى نذكر منها على سبيل المثال: يا راسي يا راسها التي كتبها سنة 1936م، ومسرحية يا حسراه عليك التي كتبها سنة 1936م، إلى آخر مسرحية قدمت له وهي: آش قالوا التي كتبها سنة 1938م، إلا أن نصوص هذه المسرحيات ضاعت ولم تصل إلينا.

أما الشخصية الثالثة التي ساهمت في صنع المسرح الجزائري الحديث، هو الفنان القدير محي الدين باشطارزي، حيث تميز مسرحه بالمسرح الهادف التوعوي، الذي يغلب عليه الطابع الهزلي، ساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا، وعالج في أعماله المسرحية قضايا مكافحة السحر والشعوذة وتعاطي المخدرات، إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة.

وتكاد تجمع الكثير من الآراء حول مسرح باشطارزي "على أنه اجتماعي سياسي يجمع بين الفكاهة والتوجيه، بين الترفيه والتلميح، فهو مسرح توعوي هادف جعل من هموم المجتمع مادة دسمة للمسرح، فكان واقعيًا ونضاليًا، ومما لا شك فيه أن باشطارزي عانى الكثير من جراء الطرح الجريء لقضايا المجتمع الأساسية"[1].

1– أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص66.

لقد ساهم المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية مساهمة فعالة في نشر الوعي بين أوساط الشعب للإقلاع عن العادات السيئة التي تضره وتضر المجتمع، والتركيز على قضية التحرر من الاستعمار الفرنسي.

ومع بداية استرجاع السيادة الوطنية الجزائرية، برزت أهمية النهوض بالقطاع الثقافي واعتبر القائمين على هذا القطاع أن المسرح هو أحد العناصر الأساسية للثقافة الوطنية، وتميزت الانطلاقة المسرحية بعد الاستقلال بالتنوع والغزارة في الإنتاج، بمعالجتها لمختلف المستجدات والقضايا، والمشاكل الاجتماعية، وكان في طليعة نخبة من الفنانين المسرحيين على رأسهم: ولد عبد الرحمن كاكي، وأحمد عياد المعروف باسم رويشد وهذا لمكانتهما في المسرح الجزائري غداة الاستقلال.

ويعد ولد عبد الرحمن كاكي أحد رجالات المسرح الجزائري، فكرس عبد الرحمن كاكي حياته لخدمة الفن المسرحي في الجزائر، ولقد تمكن هذا الفنان من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير ورغم ثقافته الفرنسية إلا أنه لم يقدم عملًا باللغة الفرنسية، فكان يكتب جل مسرحياته باللغة العامية ونابعة من التراث الشعبي.

ومن أبرز المسرحيات الاجتماعية التي قدمها ولد عبد الرحمن كاكي: مسرحية الشيوخ، والقراب والصالحين، وكذلك مسرحية الشيوخ ألفها ولد عبد الرحمن كاكي سنة 1964م، وهي عبارة عن دراما اجتماعية بعدة لوحات فنية، عالج فيها العادات والتقاليد والأعراف المختلفة في المجتمع، منها تلك التقاليد البالية التي يصدقها الناس بذهنية الهوس والتضليل للمشعوذين، فالمسرحي ولد عبد الرحمن كاكي أراد من خلال هذه المسرحية أن

يستأصل الفكر الخرافي المتجذر في المجتمع الجزائري من الذهنيات المنغلقة، أمَّا المسرحية الثانية التي عالجها ولد عبد الرحمن كاكي بعد الاستقلال، تناول فيها قضية اجتماعية مهمة، هي مسرحية القراب والصالحين التي كتبها سنة 1966م.

ينقل لنا ولد عبد الرحمن كاكي في هذه المسرحية قرية أصابها القحط فيضطر سكانها إلى مغادرتها وعندئذ يأتي القراب بعد أن ترسل له ثلاثة أولياء، غير أن سكان القرية يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة حليمة العمياء التي تكرمهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة، ويقرر هؤلاء الأولياء مكافأتها لدعوتهم، وذلك بإقامة قرابة في بيتها، فتصبح موردًا استغلاليًا لسكان القرية إلى أن جاء أحد أقاربها وهدم القرابة، تبرز هذه المسرحية بوضوح الدعوة إلى القضاء على الخرافات والشعوذة والعادات البالية التي لا تخدم لا الإنسان ولا المجتمع.

أمَّا رويشد فيعتبر من الفنانين الجزائريين المثقفين ثقافة شعبية والذين اتخذوا طريقة التعبير المباشر البسيط، ومن أهم المسرحيات الاجتماعية التي ألفها رويشد مسرحتي: الغولة والبوابون، أمَّا مسرحية الغولة ألفها سنة 1964م، تتضمن هذه الانتقادات الموجهة للمشكلات الناجمة عن تطبيق نظام التسيير الذاتي في القطاع الزراعي الذي كان يحتكره المعمرون قبل الاستقلال وغادروه بعد بعد أن حطموا الآلات والمنشآت الزراعية، وقد برهنت الطبقة الفلاحية عن استعدادها لتسيير المزارع جماعيًا، وعبر الفلاح عن نضجه ووعيه الاجتماعي.

تدور أحداث هذه المسرحية حول: البيروقراطية في المؤسسات الإدارية والاقتصادية، فالغولة ترمز إلى ذلك الشخص المريض نفسيًا والشرير والأناني الذي يريد أن يلتهم كل

شيء، إنَّها مسرحية صادرة عن فكر يملك الصفات الضرورية للتعبير عن المشاكل الاجتماعية.

لقد طرح رويشد بعض السلوكات الاجتماعية المعيقة للنمو الاجتماعي، والتطور الاقتصادي للجزائر، " فعرض في المسرحية أناسًا تراهم يتكلمون كثيرًا ويدعون الاشتراكية والثورية ولكنهم في الواقع أصوليون وانتهازيون، وبالتالي فهم أعداء الثورة، لأنهم يرفعون شعارات هم أنفسهم لا يؤمنون بها"[1]، لقد لقيت مسرحية الغولة إعجابًا كبيرًا من طرف الجمهور الجزائري، بل وحتى من طرف الجمهور خارج الجزائر.

أمَّا مسرحيَّة البوابون ألفها رويشد سنة 1966م، وقد عالج فيها قضية اجتماعية، فعرض فيها حياة نماذج مختلفة في المجتمع "إسماعيل وفاطمة البوابان، عاشور مواطن مخلص، يوسف الوصولي، عائشة البوابة، ربيعة أخت لفاطمة تبحث عن مصلحتها فتتزوج بيوسف، وتقدم طائفة أخرى من الناس هم أولئك المتسكعون في شوارع المدن الكبرى مسرحية البوابون مجموعة من المواقف التمثيلية القصيرة تبرز مشاكل الناس البسطاء أصحاب المهن الهامشية"[2].

وقد تَمَكَّنَ المَسرحيُّ رويشد من رسم حياة المتسكعين في الشوارع "وهم يقضون جلَّ أوقاتهم في ساحة المدينة متنقلين بين المقهى وعمارة البواب، فقدَّمها في مجموعة مشاهد حقيقية بإيقاع سريع متحرك، ومن أهمِّ هذه المشاهد موقف خصام صاحب المقهى مع

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص180.

2- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص31.

صانعه، وخلاف عمال البلدية، واختلاس عبد القادر البدوي من طرف اللصوص، وغيرها من المواقف الحية"[1].

إذًا نلاحظ أن مسرحية البوابون قد طرحت على بساط البحث مشاكل بعض البسطاء الكادحين، وقدمتهم في مظهر الضحايا الأبرياء، والأبطال الكرماء، الذين يناضلون دفاعًا عن قيمهم تجاه تطور المجتمع، وقسوته وانحلاله الأخلاقي.

صور لنا رويشد في هذه المسرحية واقع المدينة المليء بالتناقضات من خلال مجموعة من الأفراد يجمعهم حي شعبي واحد، يمثلون نماذج وشرائح اجتماعية مختلفة، ويشتركون في أحداث ووقائع متقاربة.

وهكذا فالمسرح الجزائري عبّر خلال المرحلتين التاريخيتين الاستعمارية وبعد الاستقلال عن أبعاد اجتماعية ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري، فمرحلة الاحتلال الفرنسي اتَّسمت فيه المسرحيات بالبساطة والعفوية نظرًا لغياب قواعد الفن المسرحي عند المسرحيين الجزائريين، فعرضوا مسرحيات تتناول مواضيع اجتماعية لصيقة بالمجتمع الجزائري كالطلاق والمخدرات وغيرها من الأمراض الأخرى، أمَّا مرحلة ما بعد الاستقلال عرف المسرح حركية كبيرة واستطاع المسرحيون الغوص في أعماق المجتمع الجزائري، فعبروا من خلال مسرحياتهم عن قضايا اجتماعية نخرت جسد المجتمع الجزائري كالبيروقراطية والمحسوبية.

1- المرجع نفسه، ص31.

ثانيا: تجربة المسرح الاجتماعي في المغرب

استهل المسرح المغربي مسيرته في عشرينيات القرن الماضي، تأثر من خلالها المسرح المغربي بالنموذج الغربي في الكثير من جزيئاته، خاصة وأنَّ المغرب كانت تحت وطأة الاستعمار الفرنسي والاسباني في الوقت ذاته.

كانت البدايات الأولى للمسرح المغربي في عام 1923م وذلك بمجيء فرقة مصرية للمغرب لتمثيل مسرحية صلاح الدين الأيوبي، ومسرحية روميو وجولييت، والتي كانت من تأليف نجيب الحداد، ولقد لقد على رأس هذه الفرقة عز الدين المصري ومصطفى الجزار، ونظرًا لحداثة عهده بالمسرح فقد اعتمد في البداية على الاقتباس والتعريب وكان يستوحي مضامينه من التاريخ العربي، وكان الهدف من تقديم هذه المسرحيات إيقاظ الشعور بالعروبة وإذكاء الحمية ضد أهداف الاستعمار الفرنسي[1].

وعمومًا فإنَّ المسرح المغربي في بداياته الأولى اعتمد على مصدرين للإبداع هما:

المسرح المشرقي والذي أثر واسعًا في الأوساط المغربية خاصة وأن أعماله كانت تراعي أذواق الجمهور المغربي وثقافته المسرحية البسيطة كما راعى السياق التاريخي العام المشترك، أما المصدر الثاني فكان إبداع المغاربة لأنفسهم عن طريق الاقتباس وفق العقلية التي يعتمدها المغربي للجمهور المغربي.

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999م، 468-488 بتصرف.

وعرف المسرح الاجتماعي في المغرب عناية كبيرة بالقضايا الاجتماعية، فقد شغلت بال الكتّاب والمؤلفين المسرحيين، الذين كانت لهم اهتمامات أدبية، طرحوا من خلالها قضايا ومشاكل الفساد المتفشية في المجتمع المغربي، فسعوا إلى إظهار المشكلة وطرحوا حلول لها خاصة في الفترات التي تعرض لها المجتمع المغربي إلى هزات عنيفة، تسببت في إحداث غليان داخل المجتمع، لذا ألفت العديد من المسرحيات ذات القيم الاجتماعية وخصوصًا وأن هذه الأعمال المسرحية تطرح قضايا مهمة كالزواج والطلاق وتربية الأبناء والفقر والرشوة وتتمثل أهمية هذه المسرحيات في طرحها للقضايا الاجتماعية وإيجاد حلول للمجتمع خاصة من الناحية الأخلاقية، وجاء هذا بسبب غلبة النزعة المادية لدى الأفراد، الذين ضيعوا المبادئ والمثل الأخلاقي، ما دفع بالمسرحيين إلى معالجة أبعد نقطة في الحياة الاجتماعية[1].

عالج المسرحيون في المغرب عمق الغرائز البشرية الفعالة في سلوك الأفراد وأخلاقهم وتصوير الحياة اليومية والشعبية للمغاربة، ولأن هذا النوع من المسرح يعكس قضايا المجتمع بكل أطيافه، أصبح لهذا النوع من المسرح مكانة فصار بمثابة الضمير الجمعي يتمتع بالجرأة من حيث تقديم النماذج المجتمعية، وهذا كله لنبذ أشكال العنف والقمع والممارسات اللاأخلاقية.

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، 468-488 بتصرف.

لقد سَعَى المَسرحُ الاجتماعيّ المغربيّ إلى تقديم أعمال تقوم على توفير ألوان من الفرصة الفنية كما اختارت لأعمالها الاجتماعية الدراما الباكية المحتشدة بالتشويق والوعظ، فالمسرح الاجتماعي في المغرب لم يكن هدفه إمتاع الجمهور فحسب، بل توعية المجتمع عن طريق تقديم عروض مسرحية مرتبطة بالوسط الثقافي والإيديولوجي للمجتمع، خاصة بعد أن تدعم المسرح المغربي على هياكل مسرحية ساعدته على ازدهاره.

إنّ الظروف التي كان يتخبط فيها المجتمع المغربي من فساد، وتدهور الأوضاع هي التي دفعت بالمسرحيين إلى استخدامه كوسيلة ناجعة لتغيير المظاهر السلبية في المجتمع والتي كانت تعيق التطور الاجتماعي، فكان من الضروري وضع المواطن فوق خشبة المسرح من أجل عملية التغيير، ولعل من أهم الأسباب التي دفعت بهم إلى ذلك، هي تلك المعتقدات التي كانت تسيطر على تفكير المجتمع المغربي، فهو مجتمع يؤمن بالأباطيل والتعاويذ، كما تميز المجتمع المغربي بالعنصرية والطبقية، فنشأ المسرح المغربي الاجتماعي ليقضي على العادات والمعتقدات البالية التي تسيء إلى المجتمع المغربي.

حاولت المسرحية المغربية مواكبة الحياة الاجتماعية، وتناولت في نصوصها كلّ التحولات والتطورات التّي عرفتها الإنسانية، حيث كان الصراع المسرحي المغربي طاغيًا، فعكس آلام الشعب المغربي في ظل الاحتلال المفروض عليها، ولقد كان وضوح الصراع الاجتماعي يتمثل في الصراع المسرحي.

ومن المسرحيين المغربيين الذين عالجوا وسلطوا الضوء على القضايا الاجتماعية المسرحي عبد الله شقرون، من خلال مجموعة من المسرحيات نذكر منها: مسرحية "المعلم دهرو"، مسرحية "الحالة المدنية"، مسرحية "البسطيلة والمحنشة".

مسرحية المعلم دهرو تتكون من ثلاثة فصول، إذا تعالج قضية المخدرات بأسلوب هزلي، بينما عالجت مسرحية الحالة المدنية قضية الميراث وما يَنْجَرُّ عَنهَا مِن خُصُومَات وعداوات، أما مسرحيَّة البسطيلة والمحنشة فقد عالجت قضية الكذب والخداع التي كانت متفشيَّة في المجتمع المغربي، فالمسرحُ الاجتماعيُّ المغربيُّ قد ارتبط في نشأته بقضايا المجتمع ومشاكل العيش اليومي وكانت وظيفته تربوية أخلاقية[1].

ثالثا: تجربة المسرح الاجتماعي في تونس

لم يكن المسرح فنًّا مجهولا عن الثقافة التونسية بشكل عام، بل كانت إرهاصات المسرح التونسي مع شروع الفنانين المسرحيين في تأسيس الجمعيات الثقافية كجمعية الهلال وجمعية النجمة وكان ذلك في 1905م، كما ظهرت مجموعة من الفرق المسرحية كفرقة الآداب والشهامة والجمعية الخلدونية، عملت هذه الفرق المسرحية وهذه الجمعيات على نشر الوعي الحضاري والثقافي في صفوف التونسيين، فكان المسرح من أكبر اهتمامات النخب التونسية الذين اشتغلوا فيه بهدف مواجهة الفكر الاستعماري ونشر الوعي السياسي للمواطن التونسي البسيط.

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السَّابق، 468-488 بتصرف.

احتضن الشباب التونسي المسرحي طبعًا فرقة سليمان القرداحي عند وصولها من مصر عام 1908م، وهذا من أجل عرض مسرحياتها، فقدمت الفرقة عديدا من المسرحيات من أجل الحفاظ على اللغة العربية ومواجهة المدِّ الاستعماري، ثم توالت الفرق المسرحية تنزل على تونس قادمة من مصر كفرقة إبراهيم حجازي، والشيخ سلامة حجازي، وغيرها من الفرق الأخرى[1].

لقد ساهمت هذه الفرق وخاصة فرقة الآداب في تطور الأحداث السياسية التي عرفتها تونس في تلك الفترة، حيث قدمت هذه الفرقة مسرحية صلاح الدين ومسرحية النديم عدة مرات وهذا لتحفيز الجمهور بالشعور الوطني، وتعبئة هذا الجمهور حماسيًا، وتواصلت جهود فرقة الآداب في بعث المسرح التونسي خصوصًا بعد نفي الشيخ الثعالبي سنة 1912م.

واصلت فرقة الآداب نشاطها المسرحي القائم أساسًا على تهذيب المجتمع أخلاقيًا، وأخذت على عاتقها مسؤولية التوعية الثقافية والسياسية والاجتماعية، متخذة من التراث العربي والإسلامي مرجعًا أصيلًا لمسرحياتها، فقدمت هذه الفرقة مجموعة من المسرحيات: كمسرحية لصوص الغاب، وعطيل.

وبعد اشتداد وطيس الحرب، منعت السلطات الفرنسية الحركة المسرحية بشكل كامل، شددت فيها الرقابة على كل الفرق المسرحية، إلا أن هذا لم يمنع هذه الجمعيات من تقديم

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، 421-457 بتصرف.

عروض سرية داخل المنزل، بحيث تميزت مواضيعها بإدانة شديدة لسياسة فرنسا والاستهزاء بجنودها وجنرالاتها.

يتفق أغلب الباحثين أن الحركة المسرحية في الأربعينيات من القرن الماضي شهدت كبيرًا على يد النجم خليفة السطنبولي، حيث قامت جل مسرحياته على استلهام الأحداث من التاريخ العربي والإسلامي، وبالمقابل لم يغفل الكاتب عن حاجة المجتمع لإعادة ترتيب القيم الاجتماعية، حيث قدّم مجموعة من المسرحيات منها: الانتقام الرهيب، ومسرحية أنا الجاني ومسرحية أعرف شكون تخالط[1].

فالمسرح التونسي لم يتخل ولو للحظة واحدة عن أداء مهامه الإنسانية والأخلاقية المنوطة به، فطيلة الحكم الاستعماري الفرنسي إلا أن المسرح التونسي كان حاضرا ملازما لجمهوره مدافعًا عن القضايا الاجتماعية وعاملًا على ترسيخ الانتماء العربي والإسلامي.

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، 421-457 بتصرف.

الفصل الثاني

الأبعَادُ الاجتِمَاعيَّة في مسرَحيَّة

كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَني

المبحثُ الأوَّل: البِنَاءُ الدرَامِيُّ في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ

أوَّلا: تقسيم الفصول والمشاهد

يمكن القول أن تقسيم الفصول والمشاهد في مسرح [عز الدين المدني] يتبع نهجًا مُختلفًا تمامًا عن الأعراف المتداولة والمألوفة في الكتابة الدرامية، حيث إن معظم أعماله المسرحية لا تعتمد على التقسيم التقليدي، بل تتبنى أشكالًا مختلفة، "إنَّ عَمليَّة تقسيم النَّص المَسرحيّ إلى مَجَالِس عِنْدَ [المدني]، مَا هي إلا عَمَليَّةٌ شَكليَّةٌ تُضْفِي مَسْحَتَهَا الجَمَالِية عَلَى هَذَا العَمَلِ المَسرَحِيّ، فَأصلُ التَّسمِيَةِ مُسْتَنْبَطٌ مِنَ التُّرَاثِ التَّاريخيّ العَربيّ، إذْ إنَّ هَذَا الحَقلَ الاصْطِلاحيَّ شَائِعٌ جِدًّا فِي كُتُبِ التُّرَاثِ العَرَبيّ، وَالغَرَضُ مِنْ هَذَا التَّقسيمِ هُوَ تَغييرُ المَنَاظِرِ والمَشَاهِدِ واللَّوَحَاتِ حَتَّى تَتَمَيَّزَ الفَتَرَاتُ الزَّمَنِيَّةُ والأمَاكِنُ الجغرَافيَّة والأحْدَاثُ الدرامِيَّةُ"[1].

في مسرحيَّة كتاب النِّساء نلاحظ أنَّ [المدني] يقسم عمله المسرحي هذا إلى بابين وكل باب يندرج ضمنه مجموعة من الجلسات والمجالس التي تكون بمثابة المشهد في التقسيم التقليدي المعروف في المسرح، أما الباب فلا شك يقابله الفصل في عرف [المدني]، كما أنَّ الباب الأول يحوي سبع جلسات أمَّا الباب الثاني فيحوي على ثلاثة مجالس فقط، تنطلق من المجلس الثامن وتنتهي عند المجلس العاشر، وهذا التقسيم لا يعتمد على مبدأ التوازن بين ما في الباب الأول والباب الثاني، فالباب الثاني أقصر بكثير من الباب الأول.

1- بخيرة الحسين، المسرح والإسقاطات السياسية والتاريخية عز الدين المدني أنموذجا، أطروحة دكتوراه، 2023م، جامعة مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون، تخصص المسرح المغاربي، ص90.

نلاحظ أيضا أنَّ كلَّ باب يذيل بمجموعة من الإرشادات المسرحية، فمثلا في الباب الأول: "جماعة من النَّاس قاعدون في شبه قوس دائرة كالهلال، قعدة صمت وانتباه، لا يشيرون ولا يتحرَّكون، كأنَّهم من شمع.... إلى آخر ما قال"[1].

كَمَا نُلاحِظُ أيضًا شيئا لَمْ نَعْهَده في المَسرح المَغَاربي عُمُومًا إلا عند الكاتب عز الدين المدني، وهو أنْ يَعْمِدَ تَحتَ كُلِّ عنوان جَلسة إلى ذكر عنوانٍ مقتضب للجلسة، فمثلا في الجلسة الأولى نَجِده يَكتب: "كَشْفُ الغِطَاء عَن ظُلم النِّساء"[2]، وفي الجلسة الثانية: "دعوى الزَّوج على زوجته"[3]، بالإضافة إلى دعاء قد صدَّر به الباب الأول بعنوان "الافتتاح".

ويُمكِنُنَا أنْ نَضَع مُخَطَّطًا شَامِلا لتقسيم الفصول والمشاهد في هذه المسرحيَّة على النَّحو التَّالي:

الباب الأول (الفصل الأول)	الباب الثاني (الفصل الثاني)
الجلسة الأولى (المشهد الأوَّل) كشف الغطاء عن ظلم النساء	المجلس الثَّامن (المشهد الأوَّل) الكَلامُ ومَا تَحتَ الكَلام
الجلسة الثانية (المشهد الثاني) دعوى الزَّوج على زوجته	المجلس التَّاسع (المشهد الثَّاني) حَديثُ العِشْق
الجلسة الثَّالثة (المشهد الثالث) دَعْوَى الحماة على الكنَّة	المَجلِس العَاشِر (المشهد الثالث) حَوَاء هِي الأصْل

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، دار اليمامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 2008، ص4.
2- المصدر نفسه، ص6.
3- المصدر نفسه، ص10.

الجلسة الرابعة (المشهد الرابع) جواب الكنَّة على حماتها	/
الجلسة الخامسة (المشهد الخامس) حِينَ تَتَقَمَّص الزَّوجة دور زوجها	/
الجلسة السادسة (المشهد السادس) أحد معاني الزواج	/
الجلسة السَّابعة (المشهد السَّابع) لِمَ يُفَضِّلُ الزَّوج الذَّكر عَلَى الأنثَى مِنْ أطفاله؟	/

ثانيا: الشَّخصيَّات

لقَد اشتَمَلَتْ مسرحيَّة كِتَاب النِّسَاء عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ الشَّخصيَّاتِ الَّتِي يُمْكِنُ أن تُعَدّ على الأصابع وهُو شَيءٌ نَادر الحُدوث في مسرح [المدني]، إذْ غَالب مَسرحِيَّاته تَجمَع حَشدًا كَبيرًا مِن الشَّخصيَّات، وَيُمكِنُ أنْ نَذكُرَهَا بَجَمِيعِ أبعَادِهَا النَّفسيَّة والمَاديَّة والاجتمَاعيَّة على النَّحو التَّالي:

اسم الشخصية	صفة الشخصية	البُعدُ المادي	البُعد الاجتماعي	البُعدُ النَّفسي
آمنة	شخصية رئيسية	نحيفة، سمراء	نموذج المرأة المقهورة، والمرأة المتحررة المعاصرة	متسلطة، طائشة التصرفات، غير وفية
شذليَّــة	شخصية رئيسية	عجوز كبيرة	سلطة الأم، نموذج المرأة التقليدية	سليطة اللِّسان، وفية لزوجها المتوفى
الزَّوج	شخصية رئيسية	عجوز، منتوف الشعر قبل الأوان، مقوس الظهر، قصير القامة	مثقف (دكتور)، مغرور، متسلط	سادي، عنيف، متوحش، ازدواجي، يحمل انفصاما في الشخصية
القاضي	شخصية ثانوية	لحية بيضاء، عمامة خضراء	رمز العدالة، السلطة، القوة	متَسَلِّط

نُلاحِظُ أنَّ جميع الأبعاد التي حاولنا حصرها في هذا الجدول لَمْ يُشِرْ إلَيهَا الكَاتِبُ في بداية المسرحية وإنما حاولنا استنباطها من ثنايا الأحداث الداخلية في المشاهد، بما في ذلك الأبعاد المادية والنفسية للشخصيات.

ثالثا: موضوع المسرحيَّة

تُعتَبَرُ مَسرحيَّة «كتاب النساء» مسرحية مختلفة تَمَامًا عَمَّا كان يكتبه [المدني] من قبل، فمسرح المدني كلّه منْ أوَّله إلى آخره عبارة عن مسرح "سياسي تاريخي"، إلا هذه المسرحيَّة التي شذَّت عن ذلك، فهي تندرج ضمن المسرح الاجتماعي الذي يعالج قضايا اجتماعية محضة، إذ يدور موضوع هذه المسرحية حول زوجة تدعى "آمنة"، هذه الزوجة التي تدخل في صراع مع زوجها "عمر" وحماتها "شذلية"، حيث يحتدم بينهم الصراع في المحكمة أمام القاضي، وتطرح الكثير من القضايا الاجتماعية المتعلقة بالمرأة، كالتحرر والمساواة والمناصرة للمرأة التقليدية، والتحيز لجنس الإناث في المحاكم، وتفضيل الرجل للأولاد الذكور على الإناث، ورفض فكرة وجود الحب والعشق بين الزوجين، وغيرها من القضايا التي تندرج في نفس المسلك.

رابعا: الإطار الزَّمانيُّ والمكانيُّ للمسرحيَّة

فِي مَسرَحِيَّةِ «كتاب النِّسَاء» نُلاحِظُ أنَّ [المَدَنِيَّ] رَكَّزَ عَلَى الإطَارِ المَكَانِيّ أكثر من تركيزه على الإطار الزماني للأحداث، حَيثُ وَرَدَ ذِكرُهُ بشيء من الغموض فِي الإرْشَادَاتِ المسرحية، كما وَوَرَد ذكره فِي ثَنَايَا الأحْدَاث والمشاهد، أمَّا الإطَارُ الزَّمَانِيُّ فَلَمْ يَرِدْ ذِكرُهُ عَلَى وَجْهِ التَّعيين والتَّخْصِيص، وَهَكَذَا يُمكِنُ أنْ نَصِفَ الإطَار المَكَانِيَّ والزَّمَانِيَّ بِشَيءٍ مِن الإيجازِ في الجَدول الآتي:

الباب والجلسات والمجالس		المكان	الزَّمان
الباب الأول	الجلسة الأولى	داخل المحكمة	/
	الجلسة الثانية	عند باب المحكمة	/
	الجلسة الثالثة	داخل المحكمة	/
	الجلسة الرابعة	داخل المحكمة	/
	الجلسة الخامسة	داخل المحكمة	/
	الجلسة السادسة	داخل المحكمة	/
	الجلسة السابعة	داخل المحكمة	/
الباب الثاني	المجلس الثامن	داخل المحكمة	/
	المجلس التَّاسع	داخل المحكمة	/
	المجلس العاشر	داخل المحكمة	/

خامسا: الأحداث الدراميَّة

في الجَلْسَةِ الأولَى مِن البَابِ الأوَّلِ نُلاحِظ أنَّ المشهد يعبر عن لحظة درامية مؤلمة ومشحونة بالعواطف، حيث نرى "آمنة" تعبر عن إحباطها وغضبها بعمق ووضوح، كما الأحداث الدرامية تتصاعد من خلال مونولوج طويل مليء بالمشاعر، حيث تقف آمنة في موقف دفاعي يائس ضد سلطة أو مجموعة تعكس الظلم واللامبالاة، يبدأ المشهد بتأكيد "آمنة" على قرارها بالانسحاب من المعركة التي تخوضها أمام هذه السلطة (المحكمة)، فتُعْلِن بأنها "تسلم أمرها" و"تعود إلى بيتها"، وموقف "آمنة" هنا يعكس حالة من اليأس والإحباط بعد جدال طويل مرهق، إذ باءت كل محاولاتها للإقناع والانتصار بالفشل، وترى في النهاية أنه لا جدوى من الاستمرار، تقول آمنة: "إلى أيَّة منزلة من منازلكم الكريمة المتسامحة وصلت؟ تكلموا لَعَنَ الله هذا العصر الَّذي جَمعني وإيَّاهم! كلمة أخيرة! سجلها عليَّ! يا كاتب المحضر: كَوِّنُوا مِلّفًا جامعا مانعا، افتحوا تحقيقا، انظروا في جميع الشهادات والوثائق التي قدَّمتها أنا والَّتي قَدَّمَها هُو إليكم! اسألوا من تريدون! ابحثوا، حلِّلوا، فَتِّشُوا، فإنَّكم ولا بُدَّ سَتصلون إلى الحقيقة التي بُحْت بها إليكم"[1].

بعْدَ الكَلام الطَّويل مِنَ الزَّوجة "آمنة" يدخل صوت الزَّوج كطَرَفٍ آخَر في هذا النزاع، فدخول الزَّوج في هذا المشهد، والذي يتحدث عن "التكذيب"، يُعَمِّقُ الصراع أكثر فأكثر ويضيف بُعدًا آخر، فهو يرى الأمور بشكل سَاخِر ومهِين، وكأنَّه يحاول السخرية من مشاعرها وقضيتها، صوت الزوج: "لا بدَّ أنْ أدْخُل إلى القَاعَة لأكذِّب ادِّعاءات هذه المرأة،

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص8.

نَعَم هي زوجتي، تَزَوَّجتُها على سنُّة نَبَيِّه ورسوله منذُ أنْ كان سيدنا نوح والطوفان! والسَّفينة التي حملت كلّ ذَكر وأنثى، إذن أدخل! وقد ضحكت، وقهقهت، وعطست"[1]، نرى أنَّ كلامه وتعليقاته تدل دلالة صريحة على شيء من التَّهَكُّمِ والسُّخرية والتَّعَامل مَعَ الموقف بِشَيءٍ مِن اللامبالاة.

في الجَلْسَة الثانية من الباب الأول نرى أن زوج آمنة يحاول أن يرفع دعوى على زوجته بَيْدَ أنه سوف يمنع من الدخول، يصيح في وجه الحراس الذين منعوه محتجا على أن هذا إجحاف وظلم كبير في حقه، صوت الزوج: "يا قاضي الطَّلاق والزَّواج والأحوال الشخصية، إنّي حاضر! حاضر! لا أسكت! لا أريد أنْ أسْكُت، ولِمَاذَا أسْكُت سَيَضِيعُ حَقِّي؟! سَأبْقَى عِندَ البَاب! أتَرَقَّب! غَريب والله غريب، كَأنَّ هَذِه المَحكَمة لا تَقْبَلُ إلا النِّسَاء، لا تَسْتَمِعُ إلاَّ إلى النِّسَاء وَالرِّجال؟ كأنَّها مَحكَمَةٌ مُنْحَازَةٌ للنِّسَاء عَلَى الرِّجَال! هَل تَتْرُكُنِي الآنَ أدْخُل وإلاَّ! طيب لا تغضب، سَأَبقَى عِندَ البَابِ، النِّسَاء مَحظُوظات، هَذِه مِنْ أمَارَاتِ قِيام السَّاعَة! عَجِيب هَذَا العَصرُ النِّسَائِيَّ الذي يبخس الرِّجال! عجيب! الرِّجال صاروا مَقْهُورين! انقَلَبت الأوضَاع، ولا حول ولا قوة إلا بالله!"[2].

يُحاول هذا المشهد أنْ يبرز عَدَدًا من الأحداث الدرامية التي تتمحور حول الزوج ومحاولته التواصل مع المحكمة والقاضي في خلافه مع زوجته "آمنة"، وهذه الأحداث الدرامية يمكن اختصارها في احْتِجَاجِه وصراخه أمام باب المحكمة، فهو يعبر عن غضبه

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص9.

2- المصدر نفسه، ص10.

الشديد ورفضه للسكوت، حيث يشعر بأنَّه إذا صمت سيضيع حقه، وهذا الموقف يعكس حالة توتر شديدة بين الزوج والمنظومة القضائية، مِمَّا يمهد لخلق صِراعٍ قادم بينه وبينَ السُّلطة القضائية، كما أنَّ الزوج يشكو من التحيُّز إلى جنس النساء فقط، فيشير إلى أنَّ المحكمة لا تستمع إلا للنِّساء وكأنَّها مُنحازة إليهن، مِمَّا يَعكِسُ شعوره بالظلم وتهميش الرجال.

في الجلسة الثالثة من الباب الأول بعنوان: "دعوى الحماة على الكنَّة"[1]، تتصدر هذا المشهد "شذليَّة" أم الزوج التي تنهال على آمنة بوابل من السَّب والشَّتم والثَّلب، حتَّى أنَّها تصفها بالكاذبة، تقول شذليَّة: "كذَّابة! كذَّابة! والله العظيم كذابة، دعوى من أولها إلى آخرها باطلة وشكوى ملفَّقة"[2]، وتزيد شذلية من حدة الهجوم حتى تصف والد آمنة بأنَّه "ذلك الحيوان الجلف الذي يرعى المَعز"[3]، فترد عليها آمنة في نهاية المشهد بكلام مختصر مقتضب بأنَّ والدها ليس كذلك وإنَّما كان يعمل في سوق العطارين يبيع العطور للسّيَّاح الأجانب، وأنَّ هذا الأمر لا يَهُمُّها لا مِنْ قَريب ولا مِنْ بَعِيد فَحَيَاةُ الأب مُسْتَقِلَّة عن حياة الابنة.

الجلسة الرابعة من الباب الأول: يُمكِنُ أنْ نَختَصِرَ هَذَا المَشهد كمَا عَنْوَنَهُ الكَاتِب بقوله: "جواب الكنَّة على حماتها"[4]، وهو كَمَا قال تَماما، إذْ يدور المَشهد كلُّه حول جواب ودفاع "آمنة" بقوة عن ادِّعاءات الحماة شذليَّة، لكنَّه جواب في طبيعة سجال بين الشخصيَّتين، نَسْتَشِفُ منه أيضا عاطفة جياشة من الأم نحو ابنها، أي من "شذليَّة" نحو

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص11.
2- المصدر نفسه، ص11.
3- المصدر نفسه، ص13.
4- المصدر نفسه، ص15.

ابنها "عُمر الزَّوج"، حسب ما جاء في تسميته في هذا المشهد، وهذه العاطفة يمكن تمثيلها بالدِّفاع المُسْتَميت عن ابنها الزوج، حيث تضيف في هذا المشهد خبر مرضه وأنَّ زوجته آمنة هي المُتَسَبِّبَة في مرضه، تقول شذليَّة: "هذِه هي جَميع الوَثَائق الطِّبيَّة الَّتي تُثْبِتُ مَرَضَه أسَلِّمُها إليكم، هَذِهِ المَرأة الشَّرِسَة هِي الَّتِي تَسَبَّبت فِي مرضِه!"[1].

في الجلسة الخامسة من الباب الأول: بعنوان: "حِينَ تَتقَمَّصُ الزَّوجة دَورَ زَوجِها"[2]، تَتَصَدَّرُ هَذَا المَشهَد آمنة بقولها ابحثوا عن الزَّوج، استدعوه فورا، فيَرُدُّ عَليها صَوتُه فقط: "حاضر يا سيِّدي القاضي، حاضر! أتَرَقَّبُ مُنذُ سَاعَة دَورِي، وهَذَا البَوَّابُ العَسْكَريّ..."[3]، بَيدَ أنَّ القَاضِي يُخْبِرُه أنَّ دَوره سَوفَ يَحِين ويَجِبُ عليه أن يصبر، فَيَتَذَمَّرُ الزَّوج "عُمَر" فيغلق عليه الباب وينفرد المشهد بآمنة وشذلية فقط، وهنا آمنة تقوم بتَقَمُّص دور الزوج تماما وتمثل لهم بصوتها وحركاتها وجسدها كلَّ صفات الزوج، وتذكر كيف كان يعاملها بحقارة على حد تصورها، ويشتعل السِّجال مرَّة أخرى بينها وبينَ حماتها شذلية، والغريب أنَّ شذلية تقاطع آمنة لتسرد على الملأ قصتَّها مع زوجها المرحوم والد الزوج عمر المُلَقَّب بـ: "سي عثمان"، وتَحكِي كَيفَ كانَ يُعَامِلُهَا معاملَة طيِّبة، ويطول المشهد بسرد خصاله وصفاته وحنانه ورجولته، ثم تَخْتِمُ "شذلية" كلامها إلى آمنة بقولها: "ذلك هُوَ قَدَرُ كُلِّ امرأة تَحْتَرِمُ نَفْسَهَا، ذَلك هُو المَكتُوب يا ابنَتِي، أحْبَبت أو كَرهت، هيَّا لِنَطْوِ هَذِهِ الصَّفحة، ولِنَعُد إلى البيت"[4]، ويُختَتَم

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص17.
2- المصدر نفسه، ص18.
3- المصدر نفسه، ص18.
4- المصدر نفسه، ص25.

المشهد في الأخير بكلام الزَّوج، إذْ يقول: "لا تَخرجي، سَألتحق، إنّي قَادم، سأدخُل وسَأفضَحُها! لقد جَاءَ دَوري الآن، سَأشرَح للمَجلِس أفْعَالها، سَأبَيّنُ جَميع التَّفاصيل، جَميع الجُزئِيَّات، مِن أخلاقها وسلوكها، هذه آخر محاولة للدخول، وإلا سأنصرف، ولنْ أَعُود إليكم أبدا!"[1]، وفِي كَلام الزَّوج مَا يَدُلُّ عَلى احْتِدَام الصِّراع الدارميّ، إذْ سَوف نَتَرَقَّب بشوق وإثارة مَا سَوفَ يَفْعَلُه الزَّوجُ فِي المَشْهَدِ القَادِم.

في الجَلْسَةِ السَّادِسَة مِنَ البَابِ الأوَّل: تَحتَ عُنوان "أحَدُ مَعَانِي الزَّواج"[2]، يَدور سِجَال محتدم آخر بين "آمنة" والحَمَاة "شذليَّة"، فتقول لها آمنة: "لا، لنْ أعُود معك، لم أتَزَوَّجه لأكون خَادمة، نَظَّافة، خيَّاطة"[3]، وكلامٌ آخر يَدور في فَلَك هذا الكلام الذي يفرض التعايش مع الوضع التقليدي المعروف للمرأة، فَتُبَادِلها الحَماة "شذليَّة" بأنَّ هَذا قَدَرٌ مَحتوم عليها، وأنَّ المرأة خُلقَت لِخِدمة الرَّجل ورعاية بيتها وبيت أولادها، بيدَ أنَّ آمِنَة تُدَافِع بِقُوَّةٍ عَن طَرحها، وتَنْبِزُ فِكْرَ "شَذليَّة" بالظُّلْمِ والظلاميَّة، فَتَرُدُّ عليها "شذليَّة": "وعَصْرُك هذا أهو عَصر الخَير والبركة؟"[4]، وتُعْلِنُها "آمنة" بكلِّ صَرَاحةٍ ووُضُوح أنَّها تَبْحَث عَن الحُرِّيَّة وأنَّ طُمُوحها إيجَاد الحُرِّيَّة دونَ حُدُود أو قُيُود، وهَكَذَا تَبقى كلُّ واحِدة تُدَافع عن فكرتها إلى نهاية المشهد.

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص25.
2- المصدر نفسه، ص26.
3- المصدر نفسه، ص26.
4- المصدر نفسه، ص26

في الجلسة السَّابعة من الباب الأول: تَحتَ عُنوان "لِمَ يُفَضِّلُ الزَّوجُ الذَّكَر عَلَى الأنْثَى مِنْ أطْفَالِه؟"[1]، تَتَصدَّر المشهد "شذليَّة" وتعترف أنَّها عَجزت عن إيجاد طريقة للتصالح مع هذه المرأة العنيدة، فتعلن انسحابها من المحكمة بقولها: "لِذَا، بَعدَ إذْنِكُم، أنْسَحِب"[2]، بَيدَ أنَّ القَاضي يأمرها بالبقَاء، ولكنَّها تَحْتَجُّ بكلّ مَا أوتيت مِن ذَكَاء عَلَى الهُرُوبِ مِنَ المَجْلِس، ولَكنَّ القَاضِي يُصِرُّ عَلَى مُكُوثِها وبَقَائِهَا، وكأنَّ القَاضِي يُرِيد أنْ يَستَوضِح شيئا مِن "آمنة"، فَطَلَبَ مِنْهَا أنْ تَبُوحَ بِكُلِّ شَيء وهنا تقوم "آمنة" لِتَفْضَح الخبايا وتكشِف المستور، فَيَحْتَدِم الصِّراع في هذا المشهد احتداما عَظِيما، فَترجوها الحَماة "شَذليَّة" ألاَّ تَبُوحَ بِمَا تَراه هِي سرًّا ينطوي على كثير من الخِزْي والعارِ والشَّنَار بالنسبة لرجل مثقف يحاضر الناس في حقوق المرأة وحريَّاتِهَا، ولِكنَّ "آمنة" تَكْسِر كُلَّ قُيودِ الخَوف وتَشرع فِي سَردِ حِكَايَتِها، وبِكلام طَويل منهَا نُدْرِكُ أنَّ السَّبَب الجَوهرِيَّ فِي خِصَامها وطلب طَلاقها من زوجها "عمر" هو أنَّها وَلَدت إنَاثا، وكلّ مَرّة يَنهَال عَلَيها زَوجها "عمر" بِتَصَرُّفَات أقلّ ما يُقال فِيها أنَّها تَصَرُّفات رَجل مَخبُول مَجنُون عَنِيفٍ مُتَوَحّش مُفْتَرِس، نَاقِم على زَوْجَتِه أشَدَّ النِّقمة مِنْ أجْلِ أنَّها أنْجَبت إنَاثًا فقط، وَمَع هَذَا الجَهل منْ زَوجها يَنْضَافُ جَهلٌ آخر من الحماة "شذليَّة" الَّتي كَانت تَنصحها برُكوب مَرْكَب الشَّعوذة والسِّحر وكُلِّ شيء حتَّى تُنجِب أولادا ذكُورا، حتَّى جَاء شَيء لم يَكنْ يَخْطُر على بَالِ أحَد وهو أنَّ آخر المولودين من الأطفال جاء عَلَى هيئة خنثى، لا

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص31.

2- المصدر نفسه، ص31.

ذكر ولا أنثى، وكأنَّ القَدَر انتقم مِنْ حَظِّهَا المَعكوس فَجَاء بِمَا لا تَحْمَدُه ولا تَرْضَاه، وهُنَا يَنتهي الباب الأول على هَذِه الفَضِيحة.

في المَجْلِس الثَّامن من الباب الثاني: تَحتَ عُنوان "الكَلامُ ومَا تَحتَ الكَلام؟"[1]، يتصدَّر المشهد صَوت الزَّوج الَّذِي يَتكَلَّمُ بِكلام المُثَقَّفِين: "حين تسْقُط قِيَمُ التَّقَدُّم، حِينَ تفْلِسُ مثل الإنسان الجديد، حين تتداعى بنيان الحاضر والآتي، وتنهار وتمَّحي، ماذا يبقى في الحساب؟ يتعلَّق الإنْسَان بأتْفَهِ الأشْيَاءِ، يتشَبَّثُ بإيمَان العَجائز، يُحَارِبُ حَرْبَ الهَزيمة من أجل قِيَمٍ ومُثُلٍ بَديلَة عَسَاه يَصِلُ إلى شَاطِئ النّجَاة"[2]، يَطرَحُ الزَّوج هنا وجهة نظر فلسفيَّة عميقة تتعلَّق بأزمة القيم في المجتمع، كما يشير إلى انهيار القيم التقدمية والمُثُل الإنْسَانِيَّة، وكيفَ أنَّ الإنْسَان عند فقدانه لتلك المُثُل يتَمَسَّكُ بِتَفاهات الحياة، ويُحارب لأجل قيم متهالكة، ثُمَّ يُنَاقِضُ الزوج نَفسه مُبَاشَرة بقوله: "هذَا مَا أقُوله دائِمًا في قاعة الدرس بالكُلِّيَّة لِطَلَبَتي الشُّبَّان! أمَّا ما أقُولُه فِي بَيتِي فَهُو أمْرٌ آخَرٌ!"[3].

يُحَاول أنْ يَعْكِسَ هَذَا المَشْهَدُ التَّوتُّرَ الكَبير بين القَديم والجديد، بين القيم التقليدية التي تدافع عنها "شذلية" والنَّهج الحداثي الذي تدعمه "آمنة"، إنَّه صراع بين العقل والتقاليد، وبين الحب كعاطفة إنسانية طبيعية والعشق كمفهوم مُحرَّم في السياقات التقليدية الاجتماعيَّة، والصوت الذكوري (الزوج والقاضي) الذي يتخلل هذا السجال نراه يحاول إدارة

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص31.

2- المصدر نفسه، ص42.

3- المصدر نفسه، ص42

هذا الحوار بطريقة عقلانية، إلاَّ أنَّه يبدو غير قادر على الوصول إلى حلٍّ أو فَهْمٍ مشترك وَسَطِيّ، كما أنَّ "آمنة" نراها تقف في مواجهة خطاب الزوج، مُعارضِةً نظرته السلبية، ومؤكدة على أنَّ المرأة (الأنثى) لها دور متساوٍ مع الرجل في بناء المستقبل، كما أنَّها تطالب بعلاقة جديدة قائمة على الشراكة الكاملة بين الرجل والمرأة، وتَتَصَوَّرُ عالمًا جَدِيدًا يعترف بطُمُوحَات المرأة، مِمَّا يُشِير إلى مَوجَةٍ غير مسبوقة في الخِطَاب التَّحرُّري الَّذِي يُوَاجِه المَرأة العصرية في المجتمع التقليدي، أمَّا "شذليَّة" فَتُمَثِّلُ تيَّار القِيَمِ التقليدية والدينية، حيث تُعَبِّر عن رضاها بالعالم القائم وتطلب حسن العاقبة، لكنها في الوقت ذاته تخشى على مصير أحفادها بسبب الصِّراعات الأسرية، ويدور الحوار بين "القاضي" و"شذلية" حول الإشارات التي تُلمّح بها، فَتَنْفِي "شذليَّة" أنَّها تشير إلى أيَّ شيء، ولكن هناك إشارات خفية تلمح إلى علاقة غير شرعية (العشق) من وجهة نظرها، فَتُعْلِن بوضوح رفضها لفكرة الحُبِّ والعشق والجنس خارج نطاق الزواج، وتكشف عن تجربتها الشخصية في الزواج التقليدي، الذي لم يعترف فيه زوجها الراحل "سي عثمان" بمشاعر الحب المباشرة، وهنا تقدم "آمنة" تَصَوُّرًا مُغَايرا تَمامًا عن الحُبِّ والعِشْق، فَتُعَبِّرُ عَن العِشق بِكُلِّ حَوَاسها، وتجعل من الحُبِّ تجربة حَيَّة تَنْبض في كُلِّ جُزءٍ مِنْ كَيَانِهَا.

وفي نهاية هذا المشهد يظهر الزَّوج وكأنَّه يحاول التَّفاعل مُجَدَّدًا مَعَ هَذِه النِّقَاشَات، وَلَكِنَّ تعليقه القصير: "هذِهِ آخِرُ مُحَاوَلَةٍ للدُّخُولِ"[1]، يَعْكِسُ عَدَم قُدْرَتِه عَلى التأثير أو المشاركة الفَعَّالة في هذه الحوارات المعقدة.

في المَجلس التَّاسع من الباب الثَّاني: تَحتَ عُنوان "حَديثُ العِشْق"[2]، في هذا المَشْهد المُختَصر الَّذي يَخرُج عن كلِّ شَيءٍ وعن مَسَار الأحْدَاث الدرَامِيَّة، نَرَى "آمنة" تَفْتَتِحُ المجلس مع "شذليَّة" وتَقُصُّ عليها كيفَ أصَرَّ على حُبها الرَّجل الذي تُحِبُّه وتعشقه، وكيف أنَّها أنثَى مَرغوبة لا زَالت بِضَاعَتها رائِجَة فِي سوق النِّسَاء، ولَكِن مَا إنْ فَرَغت مِن كَلامِها حتَّى ثَارت ثَائِرة حَمَاتها، وحَمِيَتْ غِيرَتُهَا فَصَاحَت هِي الأخْرَى تَقُصُّ كَيفَ كَانَت تَشِعُّ جَمَالا وَزِينَة، وكَيفَ تَهَافَت الخُطَّاب إلَيهَا وَهِي صَغِيرَة، ثُمَّ سَرَدت قِصَّة رَجُل كَلِفَ بِهَا كَلَفًا شَديدا حتَّى تَبِعَها يومًا فَلَمَّا امتَنَعَت عَن بُلُوغ غَايته، فقَامَ بقَرصها وذَهَب مُنصَرِفًا.

في المجلس العَاشِر من البَاب الثَّاني: تَحتَ عُنوان "حواء هي الأصل"[3]، يتصدَّر المشهد صَوت القاضي بقوله: "استَمَعْنَا إليك يَا حوَّاء كَثيرا، ولا فائدة في مُواصَلَة المُكَافَحَة، هل هُنَاك مَا يُضِيفُ الزَّوج؟"[4]، فَيَرُدُّ عَليه البَوَّابُ أنَّ "الزَّوج عُمَر" قَدِ انْسَحَب منذُ وقت طويل، فَتَنْطِقُ بَعْدَهَا "آمنة": "قُولُوا كَلمتكم، فلقَد انتَظَرنا منذُ أكْثَر مِنْ سَاعة، لا تُقَاطِعِي! هِي الأصْلُ، الوَالِدَة الأمُّ، هِي البِنتُ، هِي الصَّاحبة، هي الأُخْتُ، خَرَجَت مِنْ ضُلُوع آدم،

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص45.
2- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص46.
3- المصدر نفسه، ص50.
4- المصدر نفسه، ص50.

لرُبَّما أيضًا خَرَجَ آدَمُ مِنْ ضُلُوعِهَا، هِي ربَّة الأجْيَال المُتعاقبة، هي رأسُ العَشيرة الأولى، هي سيِّدَة القَبيلة، هي النَّجمُ الدَّليل، هي الحُسن، المَرْجِعُ، هي الدَّوامُ"[1]، نُلاحِظُ هُنا أنَّ "آمِنة" تَتَدَخّلُ بِشَكْل قَاطع مُطَالِبة بإصدْار حُكْمٍ أو قَرَارٍ سَريع بَعْدَ الانْتِظَارِ لِفَتْرَةٍ طَويلة، ولَعَلَّ شُعُورها بالإلْحَاح يعْكِسُ رَغْبَتَهَا في إنْهَاء هذا الوَضْع المُعَقد، كَما أنَّها تُحَاول التَّأكيد عَلَى أهمِيَّة وقيمة المرأة في المجتمع، مِمّا يُبرز الطابع النِّسوي القوي في أحد اتجَاهات الكاتب.

سادسا: الصِّراع الدراميُّ

الصِّرَاعُ الدراميُّ في مسرحيّة كِتَاب النِّسَاء يَتَّسِمُ بالتَّعْقِيد والعُمْقِ، حَيثُ يَشتمل على صراعات متعددة تتداخل بين الشخصيات والظروف، وتجمع بين الصِّراع الداخلي والاحتكاك الخارجي مع القوى المحيطة بالشخصية، يمكن تقسيم الصراع الدرامي في هذه المسرحيَّة إلى ثلاثة أبعاد رئيسية: الصراع الداخلي، والصراع بين الشخصيات، والصراع الخارجي:

1. الصراع الداخلي (مع الذات):

الصِّراع الداخلي الذي تعيشه "آمنة" كالانهيار النفسي، فهي تواجه إحباطا حادا نتيجة الفشل في تحقيق العدالة أو إقناع الآخرين بوجهة نظرها، كما أنَّ تعبيرها المتكرر عن التعب واليأس يعكس ذلك الانهيار النفسي، يمكن القول أنَّها في مواجهة مباشرة مع نفسها، حيث تعيد تقييم حياتها وقراراتها، وتشعر بالذنب لأنها استمرت في تحمل هذا الوضع لفترة طويلة، كما أنَّ تضارب الأدوار والمسؤوليات خلق نوعا من الصراع، إذ يتجلى في الشعور بالتمزق

1- المصدر نفسه، ص50.

بين الأدوار المختلفة التي تؤديها في حياتها، فهي أمٌ وزوجة، لكنها في الوقت ذاته امرأة تعاني من القهر الاجتماعي والظلم القانوني أو المجتمعي، تتحدث عن أطفالها الذين تركتهم جائعين، وتشعر بالتقصير تجاههم، مما أضفى نوعا من الضغط النفسي على شخصيتها.

ويزيد من حدة الصراع الداخلي الشعور بالخسارة والإحباط، فآمنة تعبر عن شعور عميق بالخسارة، ليس فقط نتيجة للفشل في تحقيق العدالة، بل لأنها ضحت بالكثير ولم تحصل على شيء في المقابل، هذا الصراع الداخلي جعلها تصرخ: "إنّي رَاجِعَة إلى بيتي، ألَمْ ينتهِ كلُّ شيء؟ أسَلِّم أمري لله وحده، لا فائدة في إقناعكم! ما هذه العلاقة الكلبة؟ لا فائدة ولا جدوى ولا شيء! لقد جفَّ ريقي وبُحَّ صوتي وتَعِبْت، والله تَعِبت!"[1].

2. الصراع بين الشخصيات (مع الزوج والآخرين):

يَتَمَثَّلُ الصِّرَاعُ مَعَ الزَّوج في المُوَاجَهَة الوَاضِحَة بين "آمنة" وزوجها، والَّذِي يُمَثِّلُ السُّلْطَة الأبَوية والتقليدية في حياتها، كَمَا أنَّ سخرية الزوج من تجربتها ومعاناتها يقف في الطرف المعاكس تماما، هذا الصراع بين آمنة والزوج يتجاوز مجرد الجدال اللفظي، يمكن القول إنَّه صراع بين رؤيتين مختلفتين للحياة والزواج.

أمَّا صراع آمنة مع السلطة سواء المجتمع أو المحكمة فقد جعلها في مواجهة واضحة مع القوة القانونية والقوة الاجتماعية، وقد تمثل في تحدثها إلى القاضي أو كاتب المحضر، فهي تحاول بمرارة إقناعهم بعدالة قضيتها، لكنها تشعر دائما بأنهم ينظرون إليها كمدانة أو

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص6.

متهمة، هنا يتجلى الصراع في نظرنا بين آمنة والسلطة، أما صراع آمنة مع حماتها فهو يمثل صراع الفرد مع السلطة الأبوية في البيت أو الأسرة، وهو الذي حدد دورها كأم تقليدية أو كزوجة خادمة ومطيعة، مسلوبة الحرية والقرار.

3. الصِّراع الخارجي (الاجتماعي):

يمكن تحديد الصراع الخارجي في صراع آمنة مع المجتمع الذُّكوري الَّذي يُحَدِّدُ لها دورها ومكانتها، فاحتجاج آمنة على القوانين والأعراف الاجتماعية التي تَحُدُّ مِنْ حُرِّيَتِهَا، هو الَّذِي يُبْرِزُ بِوضُوح كُتْلَة الصِّراع الخارجي مع العلاقة المسمومة التي سجنتها في دوامة الانهيار النفسي، حتَّى تُقِرَّ بِكل استسلام أنَّها تُسَلِّم أمرَهَا لله، آمنة: "أسلم أمري لله وحده!"[1]، وتعود إلى بيتها، ولكن ليس من منطلق القبول والرِّضى، بل من منطلق اليأس الكامل من إمكانية التغيير.

ويزيد من حِدَّة صِرَاعِهَا الخَارجيّ صراعها مع الفقر والظروف الاقتصادية من جهة وصراعها مع معطيات الزَّمن والتَّغَيُّرَات المُجْتمعيَّة من جهة أخرى، حيث تتحدث آمنة عن عدم وجود خادمة في منزلها، وعن وضعها المالي الصعب الذي يجعلها تتحمل عبء تربية الأطفال بمفردها، هذا الصراع يعكس حالة من القهر الاجتماعي والاقتصادي، حيث تجد آمنة نفسها محاصرة بين الواجبات المنزلية والمعيشية دون دعم مادي أو معنوي، أما صراعها مع معطيات الزمن والتغيرات المجتمعيَّة فعندما تقول آمنة "فاتكم القطار"، تعبر عن

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص6.

صراعها مع مجتمع متخلف لا يتماشى مع التغيرات التي تحدث في العالم، هي تشعر أن الزمن يتغير وأن المجتمع يجب أن يتغير معه، لكنها ترى أن من حولها لم يتغيروا وما زالوا يعيشون في الماضي، هذا الصراع مع الزمن يعكس شعورا عميقا بالعجز إزاء التغيير.

يُمْكِنُ القَولُ أنَّ التَّوتُر والتَّصَاعد في المَسرَحِيّة يَبْدَأُ بِهُدوء نِسْبِيٍّ، حيث تعلن "آمنة" أنَّها راجعة إلى بيتها، لكنه تدريجيًّا يتصاعد في التعبير عن مشاعر الغضب والاحتجاج، ومع موجة السِّجالات اللاذعة مع حماتها "شذليَّة"، ومع كل مرَّة يحاول فيها زوجها أن يدخل إلى قاعة المحاكمة فَيُمنع تعسُّفا – يزيد عنصر الصِّراع حدَّة، هذَا التَّصعيد يعكس ذروة الصراع الدرامي، حيث تتحول الشخصيَّة من حالة الاستسلام إلى حالة الغضب والانفجار العاطفي، إلى أنْ يتفجر الصراع كله في فضيحة رفض الزوج الأطفال الإناث وفي كشف شذلية لعلاقة آمنة غير الشرعيَّة.

سابعا: الحِوارُ الدراميُّ

الحِوارُ الدراميُّ في هذه المسرحيَّة يتَمَتَّعُ بِطَبِيعَةٍ درَامِيَّة عَمِيقَةٍ ومُتَعَدِّدَة الأبْعَاد، حَيث يعكس تطور الصِّراع الداخلي والخارجي للشخصية الرئيسية "آمنة" ويؤدي إلى تصاعد التوتر والانفعالات، الحديث في المشهد يتمحور بشكل كبير حول المنولوج الداخلي، حيث تتحدث آمنة مع نفسها ومع الجمهور أو القاضي، معبِّرة عن مشاعرها بشكل صريح ومباشر، هذا النوع من الحوار يسلط الضوء على أفكارها الداخلية ويجعل المتلقي متعاطفا مع معاناتها.

خلال هذا المونولوج تبرز عدة أبعاد منها التوتر النفسي والمعاناة الشخصية، فشخصية آمنة تتحدث بمرارة عن إحباطها واستنزاف طاقتها العاطفية والجسدية، وقد لاحَظْنَا توظيف عبارات مثل "تعبت" و"يكفيني" لِتَدُلَّ عَلَى مشاعر الانكسار واليأس، مما يعمق الطبيعة الدرامية للحوار.

كَمَا أنَّ التكرار والتأكيد المتعمد لبعض العبارات مثل "لقد تعبت" و"راجعة إلى بيتي"، يضيف قوة دافعة ويعكس حالتها النفسية المتأزمة، هذا الأسلوب في الحوار يضفي توترا مستمرا ويشعر الجمهور بأنَّ الشخصية وصلت إلى نقطة الانفجار، وكذلك بالنسبة للنبرة التوبيخية والنقد الذاتي في لحظات عِدّة حيث تلوم آمنة نفسها على ضياع حياتها وجهدها في هذه العلاقة، يمكننا القول أنَّ هذا الحوار الذاتي يعزز البعد الإنساني للشخصية، حيث تواجه الذات وتتأمل في حياتها وقراراتها.

لقد ساهم الحوار الدراميُّ في مسرحية كتاب النساء بشكل كبير في تأجيج الصراع بين القوى المتناقضة، ففي بعض المواقف تمَّ ذلك بشكل مباشر عندما تتصادم الشخصيات

المتناقضة في حوار مواجه، وفي أحيان أخرى بطريقة غير مباشرة، عندما تتناقل الحوارات مفاهيم التعريض أو التصريح في مشاهد متفرقة، كما أسهم الحوار في تغذية الأحداث الدرامية وتطويرها، حيث أن بعض أجزاء الحبكة من أزمات، وذروات، وحلول تتحقق عبر الحوارات المتبادلة بينَ الشَّخصِيَّات.

لَقد سَاعَدَت وَظِائفُ الحِوار في هذه المسرحيَّة في جَعل هذا الأخير يُؤَدِّي دَورَهُ بِشَكْلٍ فَعَّالٍ، أهَمُّ هذه الوظائف على الإطلاق هي رسم صورة واضحة للشَّخصِيَّات، حيث يظهر الحوار في مسرحيَّة كتاب النِّساء بوضوح كبير في إبراز الجوانب النفسية والاجتماعية والمادية للشخصيات، كما أنَّ اللغة المجازية والتفاعل مع الأصوات الأخرى يضيفان طبقات إضافية من العمق، ممَّا يجعل الحوار ليس مجرد تبادل كلمات وحسب، بل نافذة إلى عمق المعاناة الإنسانية المتمثلة في الطابع الدرامي.

المبحثُ الثاني: المَضَامين الاجتماعية في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ

تَنَاولت مسرحيَّة كِتَاب النِّساءِ مَجمُوعَة مِنَ القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة العَميقَة والمُعَقَّدَة الَّتِي تَعْكِسُ صِرَاعات داخِلِيَّة وخَارِجيَّة تُوَاجهُهَا الشَّخصِيَّات، وتُوضِّحُ هَذه القَضَايا الوَاقع الاجْتِمَاعيّ الَّذي يتَضَمن اضْطِهاد المَرأة، واتِّبَاع التَّقاليد والأعْرَاف المُجْتَمعيَّة الصَّارِمة، والتَّغَيُّرَات الاجْتِمَاعيَّة فِي عَلاقة الرَّجُل والمَرأة، ويُمْكِن اسْتِعراضُ القَضَايا الاجْتِمَاعيَّة الَّتي تَضَمَّنَتْها المَسرحيَّة كالآتِي:

أوَّلا: اضطهاد المرأة والتهميش المجتمعي

شَخْصِيَّة "آمنة" تَعْكسُ مُعَانَاتها ظُلمَ المُجتمع وتَهْمِيش المَرأة في المُحِيط الأُسَرِي، وَقد تَمَّ تَصوِيرُها كامْرَأةٍ أنْهَكَتْهَا الحَيَاةُ الزَّوجِيَّة التَّقليديَّة والضُّغُوطَات الاجتِمَاعيَّة، حيثُ تُعاني من انتقادات مستمرة ومعاملة سيئة من قبل زوجها وأسرته، وخاصة الحماة "شذلية".

ثانـيا: النَّظرة الدونية للمرأة بسبب إنجاب الإناث

تنعكس في المسرحيَّة مشكلة النظرة الدونية لإنجاب الإناث في بعض المجتمعات، حيث يُعتبر إنجاب الذكور أمرا ذا أهمية كبرى، وفي المسرحية تعرض آمنة الاضطهاد من قبل زوجها لأنَّه غير راض عن إنجابها البنات فقط، هذا الموضوع يسلط الضوء على الضغط الذي تتعرض له النساء في مثل هذه البيئات التي تفرق بين قيمة الأبناء الذكور والإناث.

ثالثا: القهر العائلي والصراع بين الزوجة والحماة

يظهر الصراع الكبير بين آمنة وحماتها التي تزدريها وتلومها على كل شيء، هذا الصراع يرمز إلى العلاقة المعقدة بين الأجيال المختلفة داخل الأسرة، حيث ترفض الحماة "شذلية" أي محاولة للتَّحرر أو التَّغيير من قبل آمنة، وتعتبرها تمردًا على القيم التقليدية، بالفكر التقليدي ممثلا بشذليَّة إذ تظهر هذه الأخيرة تَحَكُّمها ومحاولتها فرض مفاهيم قديمة تجعل المرأة مسؤولة عن كل شيء في داخل البيت.

رابعا: الأدوار التقليدية للمرأة

المسرحية تنتقد الأدوار التقليدية التي تُلزم المرأة بالبقاء في البيت والاعتناء بالأطفال، بينما تُحرم من تحقيق طموحاتها أو المشاركة الفعّالة في المجتمع، فشخصية "آمنة" تمثل المرأة التي تجد نفسها مرهقة بتلك الأدوار التقليدية فتسعى للخروج منها، ولكن تواجه معارضة مجتمعية شرسة، ونرى أنَّ "آمنة" في عدَّة مشاهد تنتقد الطبقية والتمييز الذي يعيشه البعض، حيث تعجز عن توفير المساعدة لأطفالها بسبب وضعها المادي، في حين أنَّ الطبقات البرجوازية تعيش بترف.

خامسا: التَّغيير الاجتماعي وتَغيُّرِ الأدوار بين الجنسين

في الحوار بين آمنة وزوجها يظهر أن المجتمع قد بدأ يتغير، وأن بعض الأدوار بين الجنسين لم تعد ثابتة، تتحدث "آمنة" عن المرأة كجزء أساسي في التطور المجتمعي، وتنتقد المفاهيم التقليدية التي تقيد المرأة في أدوار محددة، بينما يُظْهِرُ الزَّوج موقفه الرَّافض للتغيرات الاجتماعية التي يرى أنَّها تضعف مكانة الرجل، فالمسرحيَّة تقدم نَقْدًا صريحًا لتغير

العلاقات بين الجنسين، حيث يشعر الزوج بالقهر بسبب ما يعتبره انتصارا للمرأة على حساب الرجال.

سادسا: الشَّعوذة والخرافات المرتبطة بالإنجاب

تناولت المسرحيَّة مسألة الخرافات المرتبطة بالإنجاب والجنس، حيث تُنْصَحُ "آمنة" من طرف حماتها "شذليَّة" باللُّجُوء إلى السِّحر والشَّعوذة مِن أجلِ إنْجَابِ الذُّكران، هذا النَّقد يُسَلِّط الضَّوء على الجهل والضغوطات الثَّقافيَّة الَّتِي تُعَانِي منها النِّساء في المُجْتَمَعات التَّقليديَّة.

سابعا: الحبُّ والعشق وتناقضات المجتمع

تُظهر المسرحيَّة أيضا نَقدًا صَريحًا للمعايير المجتمعية المُتَعَلِّقة بالحُبِّ والعِشق، بينَمَا يُنظر إلى الحُبِّ بينَ الزَّوجينِ عَلَى أنَّه أمرٌ ثَانَوِيٌّ أو حتَّى مُحرَّم في بعض الأحيان، تُعَبِّرُ "آمنة" عَن تَجْرِبَتِها في الحُبِّ باعتبارها شيئًا يملأ حياتها ويعطيها القوة، ولو كَانَ هَذَا في إطار عَلاقة غير شرعيَّة، بَينَمَا شذليَّة ومُعَاصِرُوها يَرَونَ الحُبَّ والعِشقَ علَى أنَّهُمَا انْحِرَاف عَن القِيم الدِّينيَّة والاجتِمَاعِيَّة.

ثامنا: الفَجوة بينَ القَول والفِعل

تُسَلِّط المسرحيَّة الضَّوء على قضيَّة الازدواجيَّة في سُلُوك الشَّخصِيَّات، لا سيَّما الزَّوج الَّذي يَظْهِر في الأماكن العَامَّة وتَحْتَ الأَضْوَاءِ الإعْلامِيَّة عَلَى أنَّهُ مُدَافِعٌ عَن حُقُوقِ المَرأة وحُرِّيَتِهَا، بَينَمَا يُعَامل زَوجَته بِقَسْوة بَالِغة ويَضْغَطُ عَلَيها بِشَكْلٍ مُسْتَمِرٍّ فِي أمورٍ قَدَريَّة، هَذِه

الفَجوة بينَ القَول والفِعْلِ هِي واحِدة مِن القَضَايا المَرْكَزِيَّة في المَسرَحِيَّة، حَيثُ تُسَلِّطُ الضَّوءَ على النِّفَاق الاجْتِمَاعِيّ.

تاسعا: الاختلاف بين الأجيال والتقاليد

يَتَجَلَّى فِي المَسرَحِيَّة صِرَاعٌ كَبِيرٌ وَاضِحٌ بَينَ جِيلِ "آمِنَة" وجِيل "شَذليَّة"، حَيثُ يُعَبِّرُ الجِيلُ القَدِيمُ عَن تَمَسُّكِه بالعَادَاتِ والتَّقَاليد القَدِيمة الَّتِي تَسْتَنِدُ أحْيَانًا عَلَى مَعَايير خَاطِئَة، بَينمَا تَسْعَى الشَّخصِيَّات الشَّابة إلى التَّحرُّر من تلكَ القُيُود والسَّعيِ نَحْوَ التَّغيير، إلاَّ أنَّهُ تَغْييرٌ مَحفُوفٌ بالكَثِير مِنَ المُهْلِكَات الاجْتِمَاعِيَّة.

عاشرا: الطَّبَقِيَّة والحِرمان الاجْتِمَاعيّ

تُشِيرُ المَسرَحِيَّة إلى قَضِيَّة الطَّبَقِيَّة، حيثُ تُعَانِي "آمنة" منْ ضُغُوطٍ اقْتِصَادِيَّةٍ رَهِيبَة وتُعَانِي أيْضًا مِنَ السُّخْرِية اللاَّذِعَة مِنْ طَرَفِ حَمَاتِهَا "شذلِيَّة" الَّتِي تُعَيِّرُها بِعَمَلِ أبِيها ووَضْعِهم المَاديّ، وتَنْعَكِسُ تِلكَ الطَّبَقِيَّة عَلَى تفكِيرِ "آمنة" فَتُقارِن وَضْعَها بِوَضْعِ النِّسَاء الأكْثر حَظًّا في المُجْتَمع مِثلْ "البُورجوازيات"، تُسَلِّطُ هَذِه الفِكرَةُ الضَّوءَ عَلَى مَسْألة التَّفَاوُتِ الكَبير بَينَ طَبَقات المُجْتَمع، حَيثُ تَتَمَتَّعُ بَعْضُ النِّساء بِحُرِّيَات وإمْكانِيَّات مَادِيَّة أكْبَر بِكَثِير مِنْ غَيرهنَّ.

وفي الأخير يُمكِن أنْ نَذكر كَلام أحَدِ البَاحِثين حَولَ هَذهِ المَسرحيَّة إجْمَالا، وَهُو البَاحث [مُحسِن الزَّغلامي] حَيثُ نَشرَ كَلامَه في جَريدةِ الصَّبَاح بتاريخ: 24 ديسمبر 1994م، يَقولُ البَاحِث: "مَسرحيَّة كِتاب النِّسَاء هِي مِنْ تَأليف الكَاتِب المَسرَحيّ عز الدِّين

المَدَنيّ وإخْراج حَمَّادي المَزّي، وهِي تَتَناولُ بأسْلُوب كُومِيدِيٍّ مَرِح وَاقِع المَرأة العَرَبيَّة الشَّابَّة فِي خِضَمِّ مُجتَمع عَربيٍّ مَا زالَ بِمُخْتَلَف شَرَائِحه وحتَّى بِبَعْضِ مُثَقَّفِيه يَسمَحُ لِنَفسه انْطِلاقًا مِن مَورُوث اجتِمَاعيٍّ مُتَخَلِّف باضْطِهاد المَرأة وبِحَبْسِها والتَّضْييق عَلَيهَا وسَلْبِهَا حُرِّيّتها"[1].

1- عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، المصدر السابق، ص63.

خاتمة

خِتَامًا وَفِي نِهَاية هَذِهِ الدِّرَاسة، وَبَعْدَ الخَوضِ في مَوضُوع المَسْرح الاجْتِمَاعيّ المَغَارِبيّ، ومُنَاقَشَة أهَمّ القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة فِي مَسْرَحِيَّة كِتَابِ النِّسَاء للكَاتِب المَسْرَحيّ التُّونُسي عز الدِّين المَدَني تَوصَّلنَا إلى النَّتَائِج التَّالية:

المَسْرَح الاجْتِمَاعيّ هُو ذَلك المَسرَح الَّذِي يَهْدِف إلى مُعَالَجة القَضَايا الاجْتِمَاعِيَّة وخَلق التَّفَاعُل مَعَ الجُمْهور لإحْدَاث تَأثير أو تَغيير في فِكر المُجْتَمع أو رُبَّما تَصْحِيح مَفَاهيم خَاطِئة.

يتَمَتَّع المَسْرَح الاجْتِمَاعي بمجْمُوعة مِنَ الخَصَائِص الَّتي تميزه عن الأنواع الأخرى من الدراما، كالتركيز على القضايا الاجتماعية والتركيز على الهدف الإصلاحي وغيره.

الواقعيَّة في المَسْرح الاجتماعي عبارةٌ عَن تَيَّار مَسرحيٍّ يهدف إلى تقديم صورة صادقة ودقيقة عن الحياة اليومية والمشكلات الاجتماعية التي يواجهها الأفراد والمجتمعات.

الجُذُورُ التَّاريخيَّة للمسرح الاجتماعي تمتد إلى فترات مختلفة من التاريخ حيث لعب المسرح دورًا مُهِمًّا في تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والثقافية.

شَكَّلَت تَجْرِبَة المَسْرَح الاجْتِمَاعيّ فِي الجَزَائر وتُونس والمَغْرب حَالَة مُتَفَرِّدَةً تُمَيِّزُ هَذَا النَّوع مِن المَسْرح فِي هَذِه الأقْطَارِ المَغَارِبيَّة.

خَلَقَ البِناءُ الدرَاميُّ فِي مَسْرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء لِصَاحِبِها عز الدِّين المَدنيّ انْسِجَامًا كَامِلا وتَوَازُنًا تَامًّا بَينَ مُخْتَلف عَنَاصِره الدرامِيَّة، مِثل الأحْدَاث الدراميَّة، والصِّرَاع الدرامي، والحِوار الدرَاميّ.

تَحْمِلُ مَسْرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء جملة من المضامين والقضايا الاجتماعية التي تلامس واقع الحياة الاجتماعية العربية، وتتمثل هذه القضايا في اضْطِّهَاد المَرأة والتَّهمِيش المُجْتَمعي، والنَّظرة الدُّونِيَّة للمرأة بِسَبب إنْجَاب الإنَاث، والقَهْرِ العَائِلِيّ والصِّرَاع بينَ الزَّوجَة والحَمَاة، والأدْوار التَّقليدِية للمَرأة، والتَّغيير الاجْتِمَاعِي وتَغيُّرِ الأدْوارِ بينَ الجِنْسَين، وغيرها من القضايا الاجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. عز الدين المدني، مسرحية كتاب النساء، دار اليمامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 2008م.
2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو مصرية، جمهورية مصر العربية.

ثانيا: المراجع:

3. سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ترجمة كمال الدين عيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2005م.
4. عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م.
5. إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، الطبعة الثانية، 1986م.
6. بيتي زوندي، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.
7. زينب محمد زهري، علم الاجتماع المسرح–تقنياته النظرية والمنهجية والعلمية، الجمهورية العربية الليبية، مجلس الثقافة العام، 2008م.
8. تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة (عرض التاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية)، شلدون تشينى، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، مصر، 1998م.

9. فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، الطَّبعة الأولى، 2016م.

10. آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2008م.

11. ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، 2011م.

12. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005م.

13. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م.

14. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م.

15. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999م.

ثالثا: المعاجم:

16. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، دار الشَّعب، جمهورية مصر العربية، الطَّبعة الأولى، 1971م.

17.باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطَّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2015م.

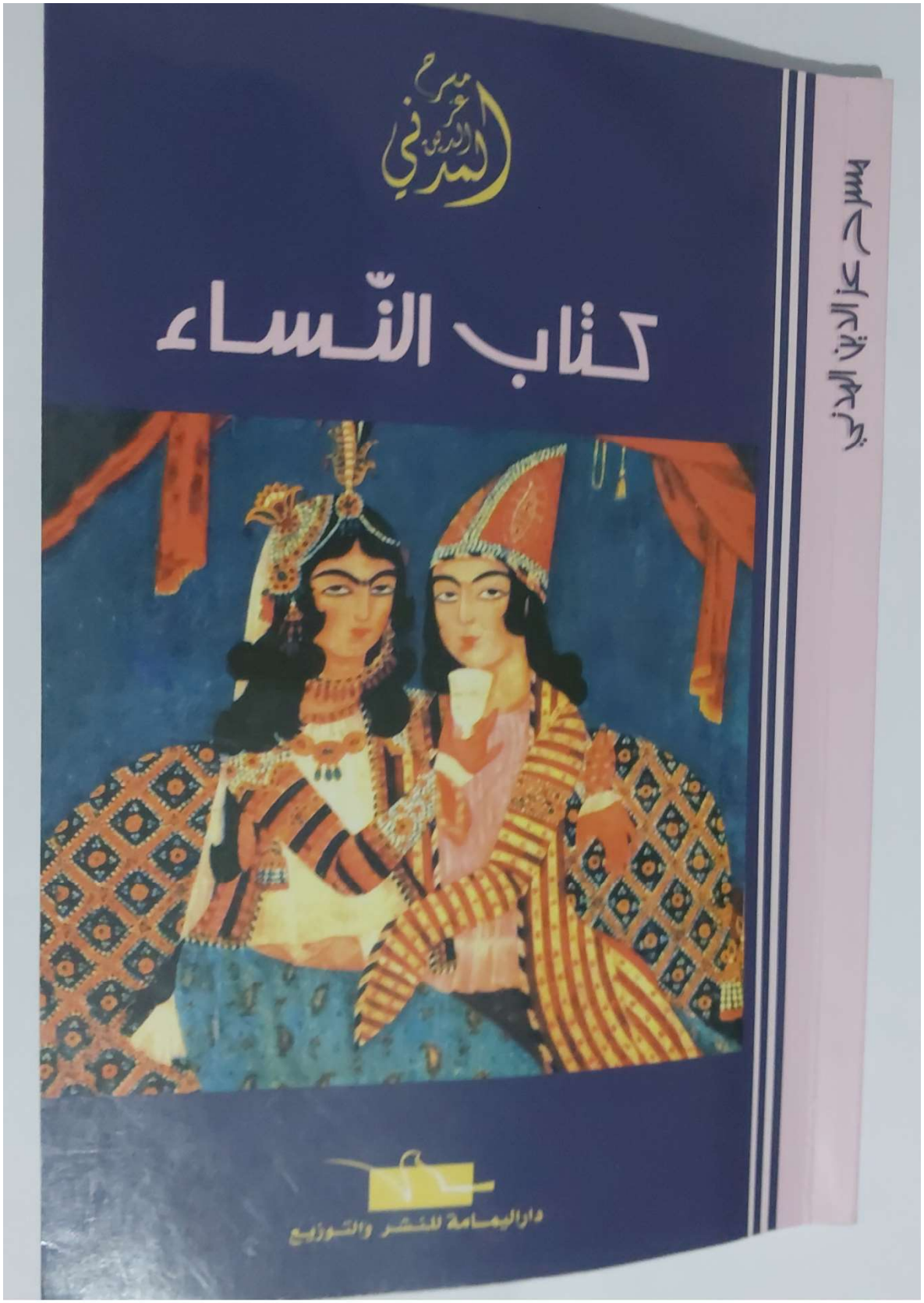
رابعا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

18. بخيرة الحسين، المسرح والإسقاطات السياسية والتاريخية عز الدين المدني أنموذجا، أطروحة دكتوراه، 2023م، جامعة مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون، تخصص المسرح المغاربي.

خامسا: المجلات والدوريات:

19. بلال شحادة، المسرح والمجتمع (دراسات نقدية)- مجموعة مقالات، جريدة السَّفير، سنة 2013م.

الملحق



مسرحيَّة كتاب النساء عز الدين المدني

مسرحيَّة كتاب النساء عز الدين المدني

فهرس المحتويات

فِهرس المحتَوَيَاتِ

الموضوع	رقم الصفحة
البسملة	
إهداء	
شكروعرفان	
مقدّمة	أ – و
الفصل الأول: سوسيولوجيا المسرح المغاربي – المفهوم والنشأة	08-31
المبحثُ الأوَّل: مفهوم المسرح الاجتماعي	08
أولا: المفهوم والماهية	08
ثانيا: خصائص المسرح الاجتماعي	11
ثالثا: الو اقعيَّة والمَسرَح الاجتِماعيّ	12
رابعا: الجذور التَّاريخِيَّة للمسرح الاجتماعي	14
المبحثُ الثاني: تجربة المسرح الاجتماعي في البلدان المغاربية	18
أولا: تجربة المسرح الاجتماعي في الجز ائر	18
ثانيا: تجربة المسرح الاجتماعي في المغرب	26
ثالثا: تجربة المسرح الاجتماعي في تونس	29
الفصل الثاني: الأبعَادُ الاجتِمَاعيَّة في مسرَحيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَني	33-57
المبحثُ الأوَّل: البِنَاءُ الدرَامِيُّ في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ	33
أوَّلا: تقسيم الفصول والمشاهد	33
ثانيا: الشَّخصيَّات	34
ثالثا: موضوع المسرحيَّة	36
رابعا: الإطار الزَّمانيُّ والمكانيُّ للمسرحيَّة	37
خامسا: الأحداث الدراميَّة	38
سادسا: الصِّراع الدراميُّ	47
سابعا: الحِوارُ الدراميُّ	51
المبحثُ الثاني: المَضَامين الاجتماعية في مَسرَحِيَّة كِتاب النِّسَاء عز الدِّين المَدَنيّ	53
خاتمة	59
قائمة المصادروالمراجع	62
الملحق	66
فهرس المحتويات	69

الملَخَّص : رَكَزَ المَسرَحُ الاجْتِمَاعِيُّ المَغَارِبِيُّ عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِن القَضَايَا الاجْتِمَاعِيَّة الرَّئِيسيَّة مِثلَ الفَـقر والبطَالة والتَّفَاوُت الطَّبَقِيِّ وقَضَايا حُقُوق المَرْأة، وَمِنْ خِلال عَرْضِ هَذِه القَضَايَا، يَهْدِف المَسْرَحُ إلى إثَارَةِ النِّقَاش وتَعْزِيزِ الوَعْيِ حَولَ المَشَاكِل الَّتِي تُؤَثِّرُ عَلَى حَياة النَّاس اليَومِيَّة، كَمَا أنَّه يُحَاول أنْ يَعْكِس أيضًا جَانِبًا مِنَ الصِّرَاعَات بَينَ الأجْيَال، والضُّغُوط الاجْتِمَاعِيَّة، والتَّحَدِيَّات الثَّقَافِيَّة الَّتِي تُواجِهُهَا المُجْتَمَعَات المَغَارِبيَّة، وَمِنْ هَذِه التَّجَارُبِ المسْرَحِيَّةِ المغاربية تَجْرِبَةُ الكاتب المسْرَحِيِّ عز الدّين المدني في مَسرَحِيَّتِهِ كِتَابُ النِّسَاءُ الَّتي حَاولتْ أنْ يُنَاقِش فِيها الصِّراع الحضَارِيَّ بَينَ المرْأة التَّقْلِيديَّة والمرأة الحدِيثَة.

الكلمَاتُ المفتَاحِيَة: المسْرَحُ الاجْتِمَاعي المغَارِبيّ – سُوسيُولُوجيَا المسْرَح – مَسرَحِيَّة كِتَابُ النِّسَاء – عَز الدِّين المدَنِيّ

Résumé: Le théâtre social maghrébin se concentre sur un groupe de problèmes sociaux majeurs tels que la pauvreté, le chômage, les disparités de classe et les droits des femmes. En présentant ces problèmes, le théâtre vise à stimuler le débat et à accroître la prise de conscience sur les problèmes qui affectent la vie quotidienne des gens. tente également de refléter un aspect des conflits entre générations, des pressions sociales et des défis culturels auxquels sont confrontées les sociétés maghrébines, et parmi ces expériences théâtrales maghrébines se trouve l'expérience du dramaturge Ezz El-Din Al-Madani, dans sa pièce Le Livre des Femmes, tentée pour discuter du conflit civilisationnel entre les femmes traditionnelles et les femmes modernes.

Les mots clés: Théâtre Social du Maghreb - Sociologie du Théâtre - La pièce du livre des femmes - Ezzedine El Madani

Abstract: Maghreb social theatre has focused on a range of major social issues such as poverty, unemployment, class inequality and women's rights issues. By presenting these issues, theatre aims to provoke debate and raise awareness about the problems that affect people's daily lives. It also attempts to reflect an aspect of intergenerational conflicts and pressures. Social and cultural challenges facing Maghreb societies. Among these Maghreb theatrical experiences is the experience of playwright Ezzedine El Madani in his play The Book of Women, in which he attempted to discuss the civilizational conflict between traditional women and modern women.

Keywords: Maghreb Social Theatre - Sociology of Theatre - The Play The Book of Women - Ezzedine El Madani.