الـجـمـهـوريـة الـجـزائـريـة الـديـمـقـراطـيـة الـشـعـبـيـة

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة الـتـعـلـيـم العالي والبحث الـعـلـمـي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة أبـو بكر بلقايد "تلمسـان"

كلية الآداب وفنون

قسم الفنون



UNIVERSITY ABOU BEKR BELKAID
"TLEMCEN"
Faculty of Letters and Arts

Department of Arts

التخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل. م. د

الموسومة بـ:

صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

قراءة في مسرحية بهيجة

إعداد الطالب(ة):

✍ حطاب هاجر نور الهدى

تحت إشراف:

د. بوعزة يسمينة

لجنة المناقشة:

د. سوالمي الحبيب	جامعة تلمسان	رئيسا
د. بوعزة يسمينة	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. هني كريمة	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2025 – 2026

إهداء

إلى نفسي...

تقديرًا لكل ما بذلته من جهد وصبر للوصول إلى هذه اللحظة، أهدي هذا العمل، لأنني كنتُ أول من استحق أن أُهدي له هذا الإنجاز.

إلى رفيق دربي وعزتي واعتزازي

ومن كان حضورُه دعمًا صادقًا وسكينةً في الطريق أحمد بن ددوش

لكَ مني خالص التقدير وأصدق المشاعر وأعمق الامتنان.

إلى أمي وأبي...

مصدر دعمي وسندي وسرّ القوة في كل خطوة خطوتها، إليكم يا من كان حبكم دعمي الأول، أهدي ثمرة جهدي، لكم مني كل الامتنان والمحبة.

إلى إخوتي: فاطمة، كوثر، محمد، رزان...

رفقة القلب وسند الطريق، أهديكم جزءًا من هذا الإنجاز.

إلى صغيرتنا بثينة...

فلكِ من هذا الإنجاز نصيب من الحب.

إلى جدتي الغالية...

أسأل الله أن يمنّ عليكِ بالشفاء والعافية، ويطيل في عمركِ.

إلى كل من تقع بين يديه هذه المذكرة...

أهدي هذا الجهد المتواضع، راجيةً أن يكون ذا فائدة.

الشكر والعرفان

في ختام هذا العمل الأكاديمي أجد من واجب علي أن أعبر عن امتناني لكل من كان بجانبي.

بداية، أتقدّم بأسمى آيات التقدير والعرفان إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة بوعزة يسمينة، على إشرافها القيّم، وتوجيهاتها السديدة، ودعمها المتواصل طوال إنجاز هذا العمل.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر إلى الأستاذ الفنان والباحث مراد أوجيت، على تعاونه وإسهامه الذي أثْرى هذا البحث بحيث وضع بين يدي مقاله النقدي الذي كان المادة الأساسية لتحليلي.

كما أعبّر عن امتناني لأعضاء لجنة المناقشة، لتفضّلهم بقراءة هذه المذكرة وتقييمها.

وأتقدّم بالشكر إلى الجامعة والقسم، وإلى جميع الأساتذة الذين رافقوني طيلة سنوات الدراسة، وكان لهم الفضل في تكويني.

وفي الأخير، أشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل، ولو بكلمة طيبة، أو توجيه، أو دعاء.

مقدمة

يعد المسرح الجزائري وسيلة لإبراز القضايا المصيرية للمجتمع، ومن بين هذه القضايا المرأة، التي لطالما كانت محور اهتمام الأدب والفن على مر العصور. إذ لعب المسرح الجزائري دورًا في تقديم صورة متجددة للمرأة الجزائرية، بما ينسجم مع التغيرات المستمرة التي شهدها المجتمع الجزائري. وقد حظي موضوع صورة المرأة في المسرح الجزائري باهتمام عدد من الدراسات الأكاديمية والنقدية التي تناولت حضور المرأة داخل الخطاب المسرحي وتحولاته الفكرية والجمالية، من بينها دراسة عباسية مادوني الموسومة بـ: "الدور النسوي بين المسرح والسينما: قراءة في مسار فنانات جزائريات" سنة 2020، والتي ركزت على إسهامات المرأة الجزائرية في المجالين المسرحي والسينمائي، ودراسة علي كريم بعنوان: "من الهامش إلى المتن: صورة المرأة والتهميش الاجتماعي في المسرح الجزائري المعاصر" بتاريخ 07-02-2020، والتي تناولت صورة المرأة وعلاقتها بالبنية الاجتماعية، إضافة إلى دراسة بقاح سامية الموسومة بـ: "المرأة في النص المسرحي الجزائري بين التأليف والأداء التمثيلي" بتاريخ 10-01-2025، التي اهتمت بحضور المرأة داخل النص المسرحي من حيث الكتابة والتجسيد الركحي. غير أن هذه الدراسات، رغم أهميتها، لم تتناول مسرحية "بهيجة" بوصفها نموذجًا تطبيقيًا يجمع بين تحليل العرض وعلاقتها بالمرأة، وهو ما شكّل فجوة بحثية دفعت الباحثة إلى دراسة هذا الموضوع ومحاولة الكشف عن صورة المرأة فيه.

وانطلاقًا من ذلك تتمحور إشكالية البحث حول:

كيف تجسدت صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر وكيف تم تصوير المرأة في مسرحية بهيجة وما أبعادها؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من التساؤلات الفرعية، أهمها:

- كيف تطورت صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر، وما طبيعة حضورها داخل الخطاب المسرحي؟
- كيف عكس المسرح الجزائري تصورات المجتمع تجاه المرأة؟

- كيف تشكلت صورة المرأة في عرض "بهيجة" من خلال الفضاء والجسد واللباس والسينوغرافيا؟
- إلى أي مدى ساهم توظيف تقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) في توثيق العلامات المسرحية وربط التحليل النظري بالحركية الحية للعرض؟

وبناءً على هذه التساؤلات انطلقت الدراسة من مجموعة فرضيات تمثلت فيما يأتي:

- تتجلى صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر بين الخضوع للتمثيلات الاجتماعية التقليدية والسعي نحو التحرر وإثبات الذات.
- يعكس المسرح الجزائري تحولات نظرة المجتمع إلى المرأة، كما يسهم في نقد هذه التصورات وإعادة تشكيلها فنيًا وفكريًا.
- تشكلت صورة المرأة في عرض "بهيجة" عبر منظومة اعتمدت على الجسد والسينوغرافيا والرموز الركحية لإبراز الصراع.
- أسهم توظيف تقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) في تقديم مقاربة نقدية تفاعلية تجمع بين التحليل النظري والمعاينة البصرية المباشرة للعرض المسرحي.

وجاء اختيار موضوع البحث "صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "بهيجة" للمخرج زياني شريف عياد" أنموذجا"، نتيجة ندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت المسرحية موضوعًا للبحث، إلى جانب أهمية معالجة صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر، الذي يمثل فضاءً للتعبير عن واقع المرأة، والصراع بين القيم التقليدية والرغبة في التحرر الاجتماعي والفكري وأهمية ربط الفن بالواقع فالموضوع بحد ذاته يربط المسرح بالذاكرة الجماعية الجزائرية (أحداث العشرية السوداء)، وكيفية معالجة الفن للصدمات التاريخية... كما يعكس هذا الاختيار اهتمام الباحثة بالجانب التطبيقي للمسرح كأداة لتصوير التجربة الإنسانية وإبراز الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للمرأة الجزائرية من خلال العمل المسرحي بالإضافة إلى سعي الباحثة لتفكيك البنى السلطوية التي تحكم صورة المرأة في النص المسرحي

الجزائري، ويهدف البحث إلى إبراز صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر، مع التركيز على المسرحية المختارة كمثال نموذجي لدراسة الموضوع.

كما تسعى الباحثة إلى تحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية لشخصية المرأة المسرحية، وفهم وظيفة الشخصية في الصراع الدرامي وعلاقتها بباقي الشخصيات، بالإضافة إلى دراسة المسرحية المستخدمة وإبراز قيمة العرض المسرحي بحيث تعتبر مسرحية "بهيجة" نموذجاً ثرياً بالعلامات (الجسد، السينوغرافيا، الملابس) التي تسمح بالتعمق في التحليل، بحيث يتم تسليط الضوء على العرض لدراسة كيف تم تجسيد الشخصية المسرحية ونقلها لركح ومدى اتقانها وكيف صورة المرأة والعلامات الموظفة في العرض اضافة الى الرغبة في تقديم مقاربة نقدية حديثة تدمج بين "التحليل" و"الرقمنة" (QR Code)، وهو مجال لا يزال يحتاج إلى إثراء في المكتبة الجامعية ويعود ذلك لندرة ادخال الرقمنة عن طريق تطوير طرق التوثيق ومحاولة تجريب تقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) كأداة توثيقية إجرائية تتجاوز عجز الوصف اللغوي والكتابي في نقل حركية العرض المسرحي. رغبة في الدقة والسعي للوصول إلى تحليل نقدي موضوعي يعتمد على "المشاهدة المباشرة" والموثقة للعرض، لضمان مطابقة التحليل للواقع الركحي.

كما تهدف هذه الدراسة إلى:

- إبراز المرأة بوصفها **موضوعًا مسرحيًا** يحمل أبعادًا اجتماعية وثقافية وجمالية.
- رصد تحوّل الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر في مقاربته لقضايا المرأة.
- تفكيك العلامات وتحليل كيفية اشتغالها (الجسد، الإضاءة، السينوغرافيا) في عرض "بهيجة" لإنتاج المعنى الدرامي.
- استنطاق الرؤية الإخراجية وإبراز دور المخرج أشرف عياد زياني في تحويل النص إلى خطاب بصري يعالج قضايا الذاكرة والهوية.

- تحديث آليات التوثيق واستثمار تقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) كأداة إجرائية لربط التحليل النظري بالحركية الحية للعرض.
- إبراز دور المسرح في معالجة الصدمات التاريخية (العشرية السوداء) من خلال شخصية "بهيجة".

وتكمن أهمية البحث في:

- دراسة صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر باعتبارها قضية فكرية وثقافية وجمالية.
- الكشف عن حضور المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري وتحولاتها عبر الزمن.
- تسليط الضوء على المسرح الجزائري المعاصر، ومنح "صورة المرأة" قراءة نقدية حديثة تتجاوز الوصف السطحي.
- الابتكار التقني (الرقمنة) يعتبر هذا البحث سبّاقاً في توظيف تقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) كحل منهجي لمشكلة "زوال العرض المسرحي"، مما يجعله نموذجاً للدراسات التفاعلية التي تزاوج وتدمج بين الورق والتكنولوجيا.
- توثيق وتحليل تجربة إخراجية هامة للمخرج "أشرف عياد زياني"، وحفظ دلالات عرض "بهيجة" من الاندثار عبر تحليل مفصل وموثق رقمياً.
- قدرة البحث على ربط الممارسة المسرحية بالذاكرة الوطنية، واستكشاف كيف يمكن للفن أن يكون وسيلة للمصالحة مع الذات وتفكيك صدمات الماضي (العشرية السوداء).
- يوفر هذا البحث مادة علمية لطلبة الفنون الدرامية، مما يثري رصيد المكتبة الجامعية (جامعة تلمسان) ببحوث تواكب العصر.
- فتح آفاق بحثية جديدة لدراسة المسرح النسائي الجزائري وتمثلاته الدرامية والجمالية.

أما هيكل البحث، فقد اقتضى تقسيم المذكرة إلى فصلين رئيسيين، بحيث الفصل الأول تناول الجانب النظري من خلال مبحثين، مستعرضًا فيهما المسرح الجزائري المعاصر وخصائصه، وصورة

المرأة، والأعلام النسائية في المسرح الجزائري. أما الفصل الثاني، فقد خصص للجانب التطبيقي، وكان في ثلاث مباحث تم فيهم دراسة مسرحية "بهيجة" للمخرج زياني شريف عياد، متناولًا البطاقة الفنية للمسرحية، وتحليل شخصية المرأة وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، وتقنيات العرض المسرحي، وصولًا إلى تحليل الرسائل التي يحملها النص.

اعتمدت الباحثة في الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لضبط المسار النظري والتحليلي للبحث؛ ففي الفصل الأول، تم توظيف الأدوات التحليلية لاستقراء تطور 'صورة المرأة' في المسرح الجزائري المعاصر وتحديد الأبعاد الفكرية والجمالية التي شكلت حضورها فوق الخشبة. أما في الفصل الثاني (الجانب التطبيقي)، فقد تم تفعيل المنهج التحليلي والوصفي معا لمساءلة عرض 'بهيجة' للمخرج أشرف عياد زياني، حيث انتقل البحث من الوصف السطحي للعلامات الركحية إلى تفكيك شفرات الجسد، واللباس، والسينوغرافيا وتحليلها. وقد تم تدعيم هذا المنهج بتقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code) كأداة إجرائية رقمية سمحت بالربط المباشر بين المتن النظري والحركية الحية للعرض، مما ضمن دقة المطابقة بين التحليل النقدي والواقع البصري المحلل.

كما واجهت الباحثة بعض الصعوبات، أبرزها محدودية المصادر المتعلقة بالمسرحية، بالإضافة إلى عدم القدرة على الحصول على النص الأصلي للمسرحية فقد كان مجهود شخصي من الباحثة حيث حولت فيديوهات العرض المنشورة إلى نص مكتوب لتسهيل عملية الدراسة، ورغم محاولة الباحثة الاتصال المسرح الوطني الجزائري محي دين بشطرزي لمحاولة التقرب لتزويدها بنص المسرحية إلا أن كل المحاولات باءت بالفشل، غير أن ذلك لم يمنع من إنجاز الدراسة وتحقيق أهدافها البحثية، بالإضافة إلى صعوبة التعامل مع الذاكرة بحيث الحساسية العالية للمادة الدرامية التي تعالج فترات تاريخية صعبة (العشرية السوداء)، وضرورة الموازنة بين التحليل الفني والواقع التاريخي ومحاولة المحافظة على المسافة المنهجية، قد واجهت الباحثة صعوبة الفصل بين الانطباع الجمالي الشخصي كمتلقية وبين التحليل الاكاديمي الموضوعي كباحثة أكاديمية عند دراسة إخراج أشرف عياد زياني.

اعتمدت هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة التي جمعت بين الدراسات الأكاديمية والكتب النظرية والمراجع النقدية، بهدف تأطير الموضوع من الناحية النظرية والمنهجية، من أبرزها كتاب أحمد بيوض "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" (2011) الذي ساعد في تتبع المسار التاريخي للمسرح الجزائري. إلى جانب الاستفادة من بعض الدراسات الأكاديمية الحديثة المتعلقة بصورة المرأة في المسرح الجزائري، كما اعتمد البحث في استنطاقه لجماليات الأداء ولتعميق التحليلي للعرض، بمادة مرجعية خاصة وحصرية (غير منشورة)، تمثلت في مقال نقدي تحليلي تلطف بتقديمه لي الممثل مراد أوجيت والذي كان مساعد المخرج وممثل في مسرحية بهيجة، حيث ساهم هذا المصدر الخاص في إضاءة الجوانب الخفية لبناء الشخصيات وازدواجية الأداء الركحي، مما أتاح لي فرصة استنطاق العمل من وجهة نظر صناعه الأقرب إلى العملية الإبداعية.

وقد شرعت الباحثة حطاب هاجر نور الهدى في إنجاز هذه الدراسة منذ شهر نوفمبر 2025، حيث مرت بعدة مراحل من الجمع والتحليل والتمحيص، إلى أن اكتملت صياغتها النهائية بتاريخ 16 أبريل 2026.


بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

المبحث الأول: المسرح الجزائري المعاصر

- المطلب الأول: تحديد مراحل وفترة نشأة المسرح الجزائري المعاصر
- المطلب الثاني: خصائص المسرح الجزائري المعاصر

المبحث الثاني: صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

- المطلب الأول: المرأة في المسرح الجزائري المعاصر
- المطلب الثالث: أعلام النسائية في المسرح الجزائري

يمثل المسرح الجزائري المعاصر أحد أهم الوسائط التعبيرية التي جسدت مسيرة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، حيث شكّل فضاءً للتفاعل بين الفكر والفن، وأداة للوعي الاجتماعي والسياسي. فقد تميز هذا المسرح بتطوره عبر مراحل متباينة، بدءًا من مرحلة الخطاب النهضوي التي رسّخت الهوية الوطنية، مرورًا بمرحلة الركود والأزمة التي اختبرت قدرته على الصمود، وصولًا إلى مرحلة الاحترافية والانفتاح المعاصر التي أتاح فيها للفنانين فرصة استلهام التجارب العالمية مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية الجزائرية.

كما شكل المسرح مساحة لإبراز صورة المرأة، إذ يعكس من خلال النصوص والعروض الدرامية التغيرات الاجتماعية والفكرية التي شهدتها الجزائر. وبهذا، يتيح الفصل الأول تتبع تطور المسرح الجزائري المعاصر، بيان خصائصه، ومناقشة أبعاد حضور المرأة فيه، وهو ما يمهد لفهم العلاقة بين الأداء المسرحي والتحولات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بمكانة المرأة في المجتمع.

المبحث الأول: المسرح الجزائري المعاصر

المطلب الأول: تحديد مراحل وفترة نشأة المسرح الجزائري المعاصر

يمثل هذا المطلب مدخلاً لفهم المسرح الجزائري المعاصر من خلال توضيح مراحل نشأته. حيث نستعرض تطور المسرح الجزائري منذ ما بعد الاستقلال مرورًا بمراحل النهضة، الركود، الأزمة، وصولًا إلى مرحلة الاحترافية الحديثة.

أولا: المسرح الجزائري المعاصر

"لم يكن المسرح بالنسبة لنا مجرد أداة تعبيرية، بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه والتحكم في أدواته...فخلق مسرح جزائري كان يعني رسم معالم فن من مهامه الأساسية إثبات الشخصية الوطنية، ومنافسة الأشكال التعبيرية الاستعمارية ومحاربتها، لقد أعطى الدرس بوضع الأرضية الأولى لعمل مسرحي جزائري، فلم يعد الاستعمار تلك الأسطورة التي تختار أسلوبها بالشكل الذي يناسبها، بعدما دخلنا في صراع يجنبنا خطر الذوبان ويحدد وجودنا[1]"

شهد المسرح الجزائري عقب الاستقلال حركية لافتة اتّسمت بالاتّساع والفاعلية، رغم ما واجهه من عراقيل تنظيمية وفنية وثقافية. ويمكن توزيع هذه الحقبة إلى أربع مراحل متمايزة، تحكم كلًّا منها خصائص جمالية وفكرية خاصة. ومن أبرزها:

1. مرحلة الخطاب النهضوي (1963–1972)

تُعدّ هذه المرحلة الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري في سياق بناء الدولة الوطنية الحديثة، "**أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب**"[2] إذ اضطلع المسرح بدور مركزي في ترسيخ الوعي النهضوي وتثبيت الهوية الثقافية. وقد جاء

[1]- المرحوم مصطفى كاتب مجلة الوحدة، عدد 200، أكتوبر 1984م، ص 40.

[2]- مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963، تحت رقم 63/12.

قرار تأميم المسرح الوطني بتاريخ (8 جانفي 1963) تتويجًا لجهود الدولة في تنظيم الحقل المسرحي، وتولّى إدارته آنذاك (مصطفى كاتب) بوصفه أحد أبرز أعلام التأسيس.

وقد مثّل عرض "أبناء القصبة" في (4 أفريل 1963)[1] أول عمل يُقدَّم بعد التأميم، إيذانًا بمرحلة جديدة من الازدهار الفني. وخلال هذه الحقبة، سجّل المسرح الجزائري طفرة نوعية وكمّية، إذ بلغ عدد النصوص والعروض المسرحية المقدَّمة (ثمانٍ وثلاثين مسرحية)، وفق إحصاءات أحمد بيوض[2].

ولاعتبارات موضوعية وجمالية، يُجمع الباحثون على أنّ هذه الفترة تُجسّد بحقّ "العصر الذهبي للمسرح الجزائري"، لما عُرفته من غنى في الإنتاج، ووضوح في الرؤية النهضوية، وتبلور لأشكال تعبيرية جديدة أسهمت في إرساء دعائم المسرح الوطني المعاصر.

شهدت هذه المرحلة بروز عدد من الأعمال المسرحية اللافتة، من بينها مسرحية "الغولة" لـ – رويشد– التي قدّمت معالجة نقدية لآفة البيروقراطية المتغلغلة في المؤسسات الاجتماعية، عبر طرح رؤى ساخرة تُبرز تعطّل المصالح وهيمنة التعسّف الإداري. أمّا مسرحية "القراب والصالحين" لـ –ولد عبد الرحمن كاكي–، فقد ناقشت تفشي ظاهرة الشعوذة والاعتقاد في القدرات الخارقة للأولياء، مع مساءلة فكرة تأثيرهم في تغيير مسار القضاء والقدر. ويُلاحظ في هذا العمل توظيف واضح لآليات المسرح البريختي الألماني[3]، خصوصًا في اعتماده التغريب والتفكيك وتعرية الوعي السائد.

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، إصدار 01 يناير 2011، ص 97، بتصرف.

[2]– أحمد بيوض، المرجع السابق، ص97، بتصرف.

[3]– أحمد بيوض، المرجع نفسه، ص 92، بتصرف.

وقد اتّسمت هذه الحقبة بشيوع ظاهرة "الاقتباس المسرحي" لدى عدد من الكتّاب، إضافة إلى إعادة تقديم نصوص مسرحية ثورية كانت قد شُكّلت خلال مرحلة التحرّر الوطني، وذلك في محاولة لسدّ الفراغ الذي خلّفته سياسة اللامركزية الثقافية التي تبنّتها الدولة الجزائرية آنذاك[1].

2. مرحلة خطاب الركود (1972 – 1989)

تميزت فترة خطاب الركود (1972 - 1989) بكونها من أصعب المراحل في تاريخ المسرح الجزائري المعاصر، حيث شهدت الحياة المسرحية تراجعًا ملحوظًا نتيجة التحولات السياسية والإدارية التي صاحبت تطبيق سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية آنذاك. فقد أُعيد تنظيم المسرح الوطني ليصبح مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، وهو ما أثّر سلبًا على طبيعة عمله وأهدافه الثقافية. كما أُنشئت ثلاثة مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة، وسيدي بلعباس، غير أنّ هذا الانتشار المؤسساتي لم يكن كافيًا لإحياء المشهد المسرحي، لأنّ المسرح الوطني كان قد وصل سنة 1972 إلى ديون قُدّرت بمليار سنتيم[2]، مما زاد من حدّة الأزمة.

كما اتسم الإنتاج المسرحي في هذه الفترة بارتفاع وتيرة "النقد الاجتماعي"، إذ عالجت النصوص قضايا متنوّعة من بينها: وضعية المرأة، البطالة، النزوح الريفي، استمرار بعض العادات والتقاليد المتكلّسة، الإفراط في التعلق بالأولياء والصالحين، إلى جانب محاربة البيروقراطية والانتهازية. وقد أسهم هذا التوجه في تعزيز الوظيفة التنويرية للمسرح وتحويله إلى فضاء لفضح الإشكالات الاجتماعية الطارئة على المجتمع الجزائري ما بعد الاستقلال[3].

---

[1]- خلوف مفتاح: شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2014-2015، ص 65، بتصرف.

[2]- أحمد بيوض، ص 111، بتصرف.

[3]- عبد السلام بوشارب، مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980، ص 64، بتصرف.

وبسبب هيمنة السلطة الإدارية على القرار المسرحي، فقد خضع المسرح الجزائري لرقابة مؤسساتية عطّلت حيويته، وأدّت إلى انكماش الإنتاج المسرحي كماً وكيفاً[1]، إلى جانب انتشار الفوضى التنظيمية وتراجع المبادرات الفنية المستقلة. وفي ظل غياب تشريع محفّز للفنانين والمبدعين، تراجع الابتكار المسرحي وتوقّف تقديم نصوص جديدة قادرة على استقطاب الجمهور.

وقد انعكست هذه الظروف القاسية على طبيعة الإنتاج المسرحي، حيث لجأت الفرق والمسرح الوطني إلى إعادة عرض أعمال قديمة في فترات مختلفة، من بينها: "سلاك الواحلين"،"بوحديّة"، "باب الفتوح"، "المولد"... وغيرها من النصوص التي شكّلت بديلًا اضطراريًا عن غياب الإنتاج الجديد. ورغم هذا الركود العام، شهدت الساحة المسرحية بعض المحاولات الفردية لإحياء النشاط، لعل أبرزها:

- عودة أحمد عيّاد (رويشد) إلى الخشبة بعد غياب دام سبع سنوات، عبر تقديم مسرحية "آه يا حسّان" [2].
- إعادة عرض مسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي سنة 1978.
- اعتماد "الهاشمي نور الدين" على الاقتباس في جملة من الأعمال.
- تقديم" محمد بن قطّاف" لمسرحية "يا ستار وأرفع الستار" في مارس 1982.
- إنتاج سليمان بن عيسى" لمسرحيتي "بوعلام زيد لقدّام" و "بابور غرق."

ومع نهاية سنة 1983، لم يحقق المسرح الوطني نقلة نوعية، بل واصل الاعتماد على الأعمال المقتبسة مثل "يا الأخ راك متسلّل" المأخوذة عن "نيكولاي غوغول"، ومسرحية "حمق سليم" التي أعدّها "علولة" اعتمادًا على "يوميّات مجنون" لغوغول أيضًا.

[1]- محمد طاهر فضلاء، المسرح تاريخيا ونضالا، ص 278-279، بتصرف.

[2]- أحمد بيوض، نفس المصدر السابق، ص 110.

- وبصفة عامة، اتسمت هذه المرحلة بركودٍ حادّ أصاب الممارسة المسرحية الجزائرية، حيث غاب الإبداع الجديد، وتقلّصت العروض، وتراجعت الحيوية الفنية التي ميّزت الفترات السابقة[1].
- إلى جانب العوامل البنيوية والتنظيمية التي عمّقت أزمة المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة، برزت مجموعة من الأسباب الإضافية التي أسهمت في تعميق حالة الركود والجمود، ويمكن تلخيصها فيما يأتي:
  - **اشتداد المنافسة مع وسائل الإعلام الحديثة**
  - **ضعف الدعم المؤسسي وقلّة اهتمام الدولة بالمجال المسرحي**
  - **نقص الإمكانيات المادية والبُنى التحتية**
  - **ارتباط النشاط المسرحي بالمناسبات الرسمية**

حيث تحوّل المسرح إلى نشاط احتفالي ظرفي، يُفعَّل خلال المناسبات الوطنية فقط، بدل أن يكون ممارسة ثقافية مستمرة، وهو ما أفقده دوره التوعوي والجمالي، وجعله نشاطًا متقطعًا بلا رؤية فنية واضحة[2].

3. مرحلة خطاب الأزمة (1990–1999)

تميزت مرحلة خطاب الأزمة بكونها من أشدّ الفترات قسوة في تاريخ المسرح الجزائري، إذ تزامنت مع ما سُمّي بـ "العشرية السوداء"، وهي المرحلة التي شهدت اضطرابات أمنية خطيرة كان لها

أثر مباشر على توقف الحراك الثقافي والمسرحي. فقد وجد المسرح نفسه مقيّدًا ومهدَّدًا[3]، وتعرّض رجاله لضربات موجعة كان أبرزها اغتيال أعمدة المسرح الجزائري وفي مقدمتهم:

---

[1]- أحمد بيوض، المرجع نفسه، ص 111، بتصرف.

[2] خلوف مفتاح: شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في المسرح الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2014-2015، ص 67. بتصرف

[3]- خلوف مفتاح، نفس المصدر السابق، نفس الصفحة، بتصرف.

- عبد القادر علولة
- عز الدين مجوبي

وغيرهما من الأسماء المسرحية البارزة التي شكّلت ركيزة الفن المسرحي في الجزائر.

وقد أدت الظروف الأمنية المتوترة إلى إغلاق المسارح الجهوية التي كانت تشكّل فضاءات نشطة للإبداع، كما أُجبر عدد كبير من رجال المسرح من مخرجين وممثلين وتقنيين على البطالة القسرية نتيجة توقف العروض وصعوبة الاستمرار في العمل الفني[1].

وبذلك تحوّلت هذه المرحلة إلى فترة شلل شبه تام للنشاط المسرحي، حيث انعدمت العروض الدرامية، وغاب الإبداع الجديد، وتراجع الإنتاج بشكل حادّ بفعل المناخ العام الذي لم يكن يسمح بأي حراك ثقافي منتظم.

ورغم الظروف العصيبة التي اتسمت بها مرحلة الأزمة، حاول بعض المبدعين الحفاظ على استمرارية الفعل المسرحي من خلال أعمال جسّدت واقع العنف والاستقرار. ومن أبرز هذه المحاولات ما قدّمه المسرح الجهوي لباتنة في نهاية التسعينيات، حيث أنتج:

- مسرحية "لعبة الموت" للكاتب كمال زرارة سنة 1998، وقد أخرجها "لحسن شيبة"، وهي عمل عالج بأسلوب رمزي وتجريبي تأثير العنف على الفرد والمجتمع.
- مسرحية "الدالية" للكاتب "عز الدين ميهوبي" في السنة نفسها، بإخراج "جمال مرير"، وقدمت رؤية فنية تعكس قلق المرحلة ومآسيها.

وقد حملت الأعمال المسرحية المنجزة خلال هذه الحقبة "طابعًا جنائزيًا واضحًا"، إذ تمحورت موضوعاتها حول الموت، وتكميم الأفواه، والخوف الجماعي، وانهيار الإحساس بالأمن. فجاءت

[1]- خلوف مفتاح، نفس المرجع السابق، نفس الصفحة، بتصرف.

النصوص محمّلة بالوجع، ومشحونة بتمثيلات الرعب اليومي الذي عاشه الجزائريون، لتوثّق بذلك بشكل رمزي وفني محنة المجتمع خلال العشرية السوداء[1].

4. مرحلة الخروج من الأزمة (2000 – الآن)

تميزت مرحلة الخروج من الأزمة بعودة النشاط المسرحي الجزائري إلى الواجهة بعد عقد كامل من الركود والشلل الذي خلفته العشرية السوداء. ففي هذه الفترة، بدأت المسارح الجهوية في استعادة حيويتها وتجاوز آثار الركود، لتعاود تقديم عروض مسرحية متنوعة تسعى لإعادة تنشيط الفعل الثقافي.

في المجتمع، ومن أبرز الأعمال التي صدرت في هذا الإطار، مسرحية "الفلة" للكاتب "العربي بوبينة" عام 2004، والتي دعت من خلال محتواها إلى الحفاظ على الوطن والسعي نحو التقدم والتنمية[2].

وعرف المسرح الجزائري منذ سنة 2006 مرحلة الاحترافية الشاملة، إذ اتسم بالانفتاح على التجارب الخارجية والمشاركة في مهرجانات دولية، وحصد جوائز مشرفة، فضلاً عن تنظيم مهرجانات للمسرح المحترف على المستوى الوطني، ما أتاح منافسة شريفة بين المسارح الجهوية وأعاد إثارة روح الابتكار والإبداع. وقد كان لـ "المحمد بن قطاف" دور بارز في الإشراف على تنظيم المسرح المحترف منذ ماي 2006، مساهمًا بذلك في وضع أسس مهنية جديدة ترتكز على الجودة والتنظيم واستدامة النشاط المسرحي[3].

ومع بداية 2007، شهد المسرح الجزائري نشاطًا مكثفًا وتنوعًا في الإنتاج على الصعيد الوطني والجهوي، حيث برزت أعمال مهمة ساهمت في إثراء المشهد المسرحي، منها: مسرحية "غضب العاشقين" (2008، المسرح الجهوي لقسنطينة) نص وإخراج حمى مليلي، ومسرحية "ضفة

[1]– خلوف مفتاح، نفس المرجع السابق، ص 68، بتصرف.
[2]– خلوف مفتاح، نفس المرجع السابق، ص 68، بتصرف.
[3]– خلوف مفتاح، نفس المرجع السابق، ص 69، بتصرف.

رضا" (2009، مسرح باتنة الجهوي)، ومسرحية "حلم الأب – الأحلام" (2011، المسرح الوطني الجزائري) نص بالأمازيغية، إضافة إلى مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" (2012، اقتباس "محمد بن قطاف" وإخراج "صونيا"). كما شهدت هذه الفترة إنتاجات للأطفال مثل "3.2.1" (إخراج "خالد بلحاج")، و"الحلم المدنس" (إخراج مخلوف يوكروح)، و"مقهى السلام" (إخراج حيدر بلحسين)، بالإضافة إلى أعمال مترجمة ومقتبسة مثل "العقد" لإدواردو ديقيلبو (إخراج "أحمد العقون") و"ربيع روما" (تأليف "خيذر حميدة") وعروض الأطفال مثل "أجنحة حمولة" (إخراج "نضال الجزائري").

كما لعبت الورشات التكوينية التي نظمتها بعض المسارح الجهوية، مثل مسرح "محمود تريكي بقالمة، دورًا مهمًا في تطوير الكوادر المسرحية وتعزيز الاحترافية، فيما ساهمت المهرجانات المحلية والوطنية في تنشيط الحركة المسرحية، وإبراز التنافس الإبداعي بين الفرق، وإعادة المسرح الجزائري إلى موقعه الريادي على الساحة الثقافية، مع الحفاظ على دوره الاجتماعي والتربوي والثقافي، لتكون هذه المرحلة نموذجًا لإعادة البناء والاحترافية في المسرح الجزائري المعاصر[1].

ومن خلال تتبّعنا لمراحل تطوّر المسرح الجزائري المعاصر، يتّضح أنّ هذه المسيرة الإبداعية مكّنت المسرحي الجزائري، خلال الفترة الأخيرة، من ترسيخ حضور نوعي في زمنٍ وجيز، حيث استطاع أن يستوعب أبرز التجارب المسرحية في العالم، ويستثمر نظريات أشهر المدارس الفنية، ويوظّف تقنيات متقدّمة في الأداء والإخراج. وقد سمح هذا الانفتاح بتشكيل رؤية مسرحية أكثر نضجًا وعمقًا، لا تقوم على التقليد، بل على التفاعل الخلّاق مع المنجز العالمي. ومن هنا تبرز الحاجة إلى الوقوف عند أهم الخصائص التي ميّزت المسرح الجزائري المعاصر، وهي خصائص تكشف كيف

[1]– وزارة الثقافة، المسرح الوطني، نشرية المهرجان، العدد الثالث، 26 ماي 2006، الجزائر، ص 2، بتصرف.

تفاعل المبدع الجزائري مع هذه التجارب، وكيف أعاد صياغتها بما يوافق خصوصيته الثقافية والجمالية[1].

يتضح أن المسرح الجزائري المعاصر يجمع بين النص والأداء، ويعكس التطورات الاجتماعية والسياسية بعد الاستقلال. وقد مر بمراحل متعددة شكلت هويته الفنية والثقافية، مؤكدًا دوره في التعبير عن قضايا المجتمع والتفاعل مع التراث والتجريب، وهو ما يمهد لدراسة خصائصه وموضوعاته، بما فيها مكانة المرأة بين التمثيل والتحرر.

المطلب الثاني: خصائص المسرح الجزائري المعاصر

يمثل المسرح الجزائري المعاصر امتدادًا لتجربة فنية وسياسية متشابكة مع تاريخ الجزائر الحديث، إذ تجاوز كونه فضاءً للعرض الفني ليصبح أداة **للتعبير السياسي والاجتماعي، وبناء الوعي الجماهيري**، والدفاع عن قضايا الشعب والهوية الوطنية. وقد تميّز هذا المسرح بالقدرة **على المزاوجة بين الأصالة والحداثة، والتجريب الفني، والاعتماد على الرمزية وتعدد الدلالات**، ما منحه خصوصية جعلته مختلفًا عن المسرح التقليدي،[2] ومؤهّلًا لمواكبة التحولات الثقافية والفكرية في المجتمع الجزائري.

- طابع سياسي في مسرح الجزائري بعد الاستقلال

اتخذ المسرح الجزائري بعد الاستقلال صبغة سياسية واضحة، إذ أصبح امتدادًا للنضال الذي خاضه الشعب إبّان الثورة، وانتقل من مقاومة المستعمر إلى خدمة المشروع الوطني الجديد، مركّزًا على

[1]- وزارة الثقافة، المسرح الوطني، ريبيرتوار المسرح الوطني، ماي 2014، بتصرف.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 2، سنة 1990، ص460 بتصرف.

نشر الوعي السياسي والاجتماعي وفق التوجهات الرسمية للدولة. وقد شكّل المسرح آنذاك أداة فعالة لتعبئة الجماهير وتعزيز الخطاب الوطني في مرحلة بناء الدولة[1].

- المسرح كوسيلة للتثقيف وبناء الوعي الجماهيري

برز المسرح الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال بوصفه مؤسسة تثقيفية تسعى إلى تشكيل الوعي الجماهيري، من خلال توضيح مبادئ النظام السياسي الجديد، وتبسيط المفاهيم الاشتراكية للجمهور، وتوعية الشعب بالتحديات الاجتماعية والاقتصادية التي تواجه الدولة الفتية[2].

- المسرح كأداة لمحاربة الأمية الثقافية والاستعمارية

اتخذ المسرح الجزائري دورًا فعّالًا في مواجهة آثار الاستعمار الثقافية، من خلال نشر الوعي المعرفي ومحاربة مظاهر الأمية. فقد مثّل المسرح فضاءً لإعادة بناء العقل الجمعي وتحريره من رواسب الحقبة الاستعمارية، واستعادة الثقة بالهوية الوطنية[3].

- الارتكاز على التراث الشعبي كوسيلة للتجديد المسرحي

اعتمد المسرح الجزائري على التراث الشعبي كمرجع جمالي وفكري، مستلهِمًا عناصر الفرجة التقليدية، مثل القراقوز والحكايات الشعبية، بهدف ترسيخ هوية مسرحية محلية. وقد وظّف المسرحيون هذه الأشكال الشعبية لإيصال رسائل سياسية واجتماعية بلغة مفهومة لجمهور واسع[4].

- نقد الظواهر الاجتماعية السلبية (الفساد – الاستغلال – البيروقراطية) ومعالجة قضايا العدالة والطبقية والصراع الاجتماعي

---

[1]– رأس الماء عيسى، مجلة الحضارة الإسلامية، ناشر جامعة وهران 1 العدد 27 المجاهد 2015 (31 ديسمبر كانون الأول 2015) صفحة 587، بتصرف.

[2]– رأس الماء عيسى، نفس المرجع السابق، الصفحة نفسها، بتصرف.

[3]– المرجع السابق نفسه، ص 588، بتصرف.

[4]– رأس الماء عيسى، نفسه ص 590 – 591، بتصرف.

تميّز المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة بقدرته على تشريح الواقع الاجتماعي، من خلال فضح الممارسات الاستغلالية، وانتقاد البيروقراطية، وتسليط الضوء على التفاوت الطبقي.

وقد شكّلت أعمال ولد عبد الرحمن كاكي نموذجًا بارزًا لهذا الاتجاه النقدي الذي يهدف إلى إصلاح المجتمع وكشف الانحرافات السياسية فسعى المسرح الجزائري إلى معالجة إشكالات العدالة الاجتماعية عبر تصوير مظاهر الظلم التي يعاني منها المواطن البسيط في ظل البيروقراطية. وقد عالجت نصوص هذه المرحلة الصراع بين الطبقات، وكشفت عن غياب المساواة الحقيقية، وانتقدت النظام الإقطاعي الذي كان لا يزال يلقي بظلاله على المجتمع[1].

- نقد الانحراف السياسي بعد الاستقلال وكشف فساد "أشباه الثوار"

دّم المسرح الجزائري رؤية نقدية جريئة للواقع السياسي بعد الاستقلال، فركز على انحراف بعض الفاعلين السياسيين عن مبادئ الثورة، وانتقد سلوك الذين استغلوا دماء الشهداء لتحقيق مصالح شخصية. وقد لعبت المسرحيات المعالجة لهذه القضية دورًا في توعية الجمهور بضرورة حماية الإنجازات الوطنية من الفساد[2].

- خدمة الطبقات المهمّشة والدفاع عن حقوقها

انحاز المسرح الجزائري إلى الفئات الشعبية والطبقات المهمّشة، وجعل من قضاياها محورًا مركزيًا في كتاباته. وقد اتخذ المسرحيون موقفًا واضحًا إلى جانب العمال والفقراء، مقدمين أعمالًا تجسّد معاناتهم وتطالب بترسيخ قيم العدالة الاجتماعية[3].

[1]- رأس الماء عيسى، نفس المرجع السابق 590-593، بتصرف.

[2]- رأس الماء عيسى، نفس المرجع السابق، ص 593-596، بتصرف.

[3]- نفسه ص 595 – 596، بتصرف.

ما نستنتجه هو أن المسرح الجزائري المعاصر تميز بالطابع السياسي والاجتماعي، وارتباطه بقضايا الشعب ومحاولة نشر الوعي الوطني بعد الاستقلال. يعتمد على اللغة العربية والتراث الشعبي[1]، وينخرط في بناء المشروع الاشتراكي للدولة، مع اهتمام واسع بالتثقيف الجماهيري، وفضح الفساد والظلم الاجتماعي، إضافة إلى دعم الدولة له بإنشاء مؤسسات مسرحية رسمية. كما يتميّز بالتنوع الموضوعي والالتزام الفكري والعودة إلى الهوية الوطنية.

- المزاوجة بين الأصالة والحداث

ينفتح المسرح الجزائري على موروثه التراثي من حلقات، ومدّاحين، وقُوّالين، ويوظّفها داخل بنى درامية حديثة، بحيث يحقق توازناً بين المرجع الشعبي المحلي والتقنيات المسرحية المعاصرة، في إطار نزعة تحديثية تحافظ على الهوية ولا تلغي التجريب[2].

- اعتماد الرمزية وتعدد الدلالات

يستند المسرح الجزائري المعاصر إلى بناء رمزي يتكيّف مع طبيعة الخطاب الحداثي، ويُكثر من الإيحاء والمرجعيات غير المباشرة، ما يفتح النص على قراءات متعددة ويبتعد عن الطرح المباشر، فيسهم ذلك في إنتاج طبقات دلالية متراكبة[3].

[1]- أحمد رضا حوحو، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط 1، سنة 2005، ص 76.

[2]- التجريب في المسرح الجزائري المعاصر: "مصطلحات ومفاهيم"، مجلة المعيار، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، المجلد 28، العدد 5، 2024، ص 502، بتصرف.

[3]- التجريب في المسرح الجزائري المعاصر، نفس المرجع السابق، 503 بتصرف.

- التحرر من الشكل المسرحي الكلاسيكي

يتجاوز المسرح الجزائري المعاصر القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، من خلال كسر الجدار الرابع، واستعمال أنماط عرض غير تقليدية، وتفكيك البنية الخطية للنص، ما يعكس توجهاً نحو المسرح المفتوح القائم على التفاعل والبحث الجمالي[1].

- المزاوجة بين الأدبية والفرجوية

يعتمد المسرح الجزائري على تركيب متعدد الوسائط يجمع بين البعد الأدبي للنص وبين العناصر الفرجوية، من غناء، وإيقاع، وحكي، ما يمنحه طبيعة هجينة قادرة على استيعاب التنوع التعبيري والتمسرح الحي[2].

- التجريب باعتباره جوهر المسرح الجزائري المعاصر

يُعدّ التجريب أحد المرتكزات الكبرى في المسرح الجزائري المعاصر، إذ يمثل توجّهًا واعيًا نحو تفكيك البنى الجاهزة للمسرح التقليدي، وتجاوز أعرافه السردية والإخراجية. يقوم هذا التجريب على إعادة تشكيل العلاقة بين الممثل والجمهور والنص، عبر إدخال أنماط تراثية كالمدّاح والقوّال والحلقة، والاستفادة من تقنيات المسرح البريختي والاحتفالي. كما يميل المسرح الجزائري إلى تجريب أشكال جديدة على مستوى السينوغرافيا، والفضاءات المفتوحة، وأساليب الأداء، بما يعكس ارتباطه بالحداثة ورغبته في مواكبة التحولات التقنية والجمالية[3].

---

[1]- فتيحة لقدر وصليحة سبقاق: "التجريب في المسرح الجزائري المعاصر- مصطلحات ومفاهيم-"، مجلة المعيار، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، المجلد 28، العدد 05، سبتمبر 2024، ص509 بتصرف.

[2]- التجريب في المسرح الجزائري المعاصر، نفس المرجع السابق، ص 503-504، بتصرف.

[3]- فتيحة لقدر وصليحة سبقاق، نفس المصدر السابق، ص510، بتصرف.

ويمتد هذا التجريب ليشمل تفجير الحدود بين الأجناس الأدبية، وتكثيف الرموز والأساطير، وتوظيف العجائبية والتناص، مما يمنح النص المسرحي انفتاحًا دلاليًا وقدرة على تمثيل الواقع بصورة أكثر عمقًا وإيحاءً[1].

يتضح من تتبع خصائص المسرح الجزائري المعاصر أنه فن **متعدد الأبعاد**، يجمع بين الالتزام الاجتماعي والسياسي، والسعي نحو التجديد الفني والحداثة، مع المحافظة على هويته الثقافية. لقد أثبت هذا المسرح قدرته على **مواجهة التحديات التاريخية والاجتماعية**، والتفاعل مع التحولات الفكرية والفنية، ليبقى فضاءً حيًّا يعكس واقع المجتمع ويغذي وعيه، مع الحفاظ على **روح التجريب والإبداع المستمر**.

ونستنتج من خلال تتبع خصائصه ومراحله المختلفة أن المسرح الجزائري المعاصر ليس مجرد فن للتسلية، بل أداة فاعلة للتثقيف الاجتماعي والسياسي، وفضاء لتجسيد الوعي الوطني والبحث الجمالي. فقد شهد المسرح تطورًا ملحوظًا من حيث الإنتاج، وارتبط ارتباطًا وثيقًا بالتحولات السياسية والثقافية، مع اعتماد واضح على التراث الشعبي والرمزية والتجريب، والمزج بين الأصالة والحداثة. وتكشف هذه الخصائص عن قدرة المسرح الجزائري على التفاعل مع متطلبات المجتمع والتعبير عن همومه، وهو ما يمهّد للخطوة التالية في دراسة حضور المرأة وأدوارها في هذا المشهد المسرحي المعاصر.

[1]- التجريب في المسرح الجزائري المعاصر، نفسه ص 509-510، بتصرف.

المبحث الثاني: صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

يمثل حضور المرأة في المسرح الجزائري إحدى القضايا التي ارتبطت بالمجتمع وبالمنظومة الثقافية التي حاصرت مشاركتها في الفضاء الفني. فقد جاء ظهورها على خشبة المسرح متأخرًا نتيجة قيود اجتماعية وتصورات نمطية اختزلت دورها داخل المجال، غير أن التحولات الاجتماعية والثقافية، إلى جانب سعي المرأة من أجل إثبات ذاتها، أسهمت في انتقالها من موقع الغياب إلى موقع الفاعلية، لتصبح عنصرًا مؤثرًا في المسرحي الجزائري المعاصر. بحيث يمثل هذا المبحث محاولة لفهم الصورة المسرحية للمرأة وطبيعة حضورها، إذ يشكل كل منهما بعدًا جوهريًا في صياغة الدور النسائي على الركح. فالصورة في جوهرها ليست مجرد شكل أو هيئة، بل هي وسيلة تعبيرية تكشف عن سمات الإنسان ومكانته، كما تعكس الواقع الاجتماعي والفكري والثقافي الذي يعيش فيه.

- **إن صورة المرأة على المسرح الجزائري المعاصر تتحدد من خلال حضورها الذي يعكس الواقع الاجتماعي والثقافي للمرأة، موفرًا لها مساحة لعرض أبعاد شخصيتها الداخلية ومظاهر حضورها الخارجي، في حين يصبح المسرح الفضاء الذي يمكنها من تجاوز القوالب النمطية والانخراط في فعل إبداعي يعبر عن طموحاتها.**

كما أظهرت الدراسة أن المسرح والفن بصفة عامة يمثلان أدوات فاعلة في تحرير الإنسان والمرأة على حد سواء، من خلال تجسيد الصراعات والآمال والخيال النقدي، وبالتالي المساهمة في تشكيل وعي جديد قادر على تجاوز القيود الاجتماعية والسياسية. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن الصورة المسرحية للمرأة ليست مجرد انعكاس للواقع، بل هي أيضًا أداة للتغيير، وتمثل انعكاسًا لإمكانيات الإبداع داخل المجتمع المعاصر.

المطلب الأول: المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

شهد المسرح الجزائري في البداية غياب المرأة أو حضورها الهامشي بسبب القيود الاجتماعية والثقافية، إلا أن جهود الفنانات الجزائريات مكنت المرأة من الانتقال إلى موقع الفاعلية، لتصبح عنصرًا محوريًا في صناعة وتجسيد النص المسرحي.

أولا: تطور حضور المرأة في المسرح الجزائري من الغياب إلى الفاعلية

أثناء تتبع مسار نشأة المسرح الجزائري وتطوره، يبرز تحدٍ كبير يتمثل في ندرة مشاركة النساء في الأعمال المسرحية التي كانت تعرض للجمهور. وقد أشار رائد المسرح الجزائري سلالي علي، المعروف بـ"علالو"، إلى هذه الإشكالية باعتبارها أحد أبرز العقبات التي واجهت المسرح في بداياته، موضحًا الصعوبات العملية المرتبطة بغياب العنصر النسائي **"كان نقص العنصر النسائي الذي نحتاج إليه للتمثيل مشكلة مطروحة بحدة إذ لم يكن هناك نساء يمثلن في المسرح، فكنا نضطر إلى استعمال الرجال في أدوار النساء، و قد برز في مسرحية جحا صديقنا دحمون الذي قام بدور حيلة زوجة جحا، و قد تردد كثيرا في التضحية بشنباته الشقر التي كان يعتز بها كثيرا ولكن حبه للفن تغلب في الأخير على اعتزازه بشنباته"**[1]. بحيث يوضح كيف كانت القيود الاجتماعية والغياب النسائي يجبران المسرح الجزائري على اللجوء إلى الرجال لأداء أدوار النساء، مما يعكس مدى تحديات استقطاب العنصر النسائي في بدايات الحركة المسرحية الجزائرية.

حيث بسبب استمرار غياب النساء عن المسرح في تلك الفترة، اضطر القائمون على الأعمال المسرحية إلى أن يتقمص الرجال أدوار النساء كما ذكرنا سابقا، كمحاولة لملء الفراغ الذي تركه هذا الغياب، في ظل مجتمع محافظ ترتبط فيه مكانة المرأة بعادات دينية واجتماعية صارمة مقارنة بالرجل ومع ذلك، لم تمنع هذه الظروف الصعبة العديد من النساء من كسر القيود التقليدية، فبرزت

[1]– أحسن ثليلاني، تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة للمسرح من خلال: مسرحية (السطح والنجوم والحروف ... ساهرة)، أو البوقالة لفوزية لارادي مجلة النص، ع 11، 2012، ص 145.

كممثلات وكاتبات ومخرجات وناقدات، مساهمات بذلك في إضفاء حضور نسائي فاعل ومؤثر على المشهد المسرحي الجزائري[1].

ويعد المسرح من أرقى الفنون الأدبية وأهمها، فهو مرآة المجتمع تعكس أحواله وصوره، وتعالج القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تهم الجماهير. وقد لعب المسرح الجزائري دورًا بارزًا في مقاومة الاستعمار الفرنسي، ونشر الوعي بالقضية الجزائرية داخل الوطن وخارجه، إضافة إلى مساهمته في تثقيف الشعب الجزائري وربطه بالقيم والمبادئ الدينية، بما فيها الدين الإسلامي.

وقد برز خلال هذه المرحلة نخبة من الكتاب والمسرحيين الذين ساهموا في تأسيس وتطوير المسرح الجزائري، من بينهم رائد المسرح "علالو"، إلى جانب رشيد قسنطيني، محي الدين باشطارزي، وغيرهم من الرواد الذين أسهموا في ترقية هذا الفن وإثرائه.

وفي مرحلة لاحقة، ظهر جيل جديد من الفنانات اللواتي دخلن عالم المسرح ليس فقط كممثلات، بل أيضًا ككاتبات ومخرجات، حيث أصبحن يتولين جميع أدوار العملية المسرحية بدءًا من صياغة الفكرة، مرورًا بالكتابة والإخراج، وانتهاءً بالأداء على خشبة المسرح. وقد تميزت هؤلاء النساء باستخدام لغة الجسد للتعبير عن المعاناة النفسية والاجتماعية للمرأة، مما أتاح للجمهور تجربة أكثر ذاتية وعمقًا، لتتحول المرأة بذلك من شخصية هامشية في النصوص المسرحية الذكورية إلى مركزية فكرية وفنية في العمل المسرحي[2].

ويمكن القول إن المسرح الجزائري شهد تطورًا ملحوظًا بعد الاستقلال، حيث أصبح منبرًا للتعبير عن الرؤى النسائية والتطرق إلى القضايا الاجتماعية والظلم الذي تواجهه النساء. وفي هذا الإطار، لعبت المرأة دورًا محوريًا في المسرح الجزائري، سواء من خلال الكتابة المسرحية أو التمثيل،

---

[1]- بقاح سامية، **المرأة في النص المسرحي الجزائري بين التأليف والأداء التمثيلي**، *مجلة الآداب واللغات*، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، المجلد 11، العدد 01، جانفي 2025، ص 09 – 24، بتصرف.

[2]- حدوين عفاف لصهب عبد القادر، قضايا المرأة في النص المسرحي، فاطمة لمحمد قطاف أنموذجا، مجلة النّصّ، المجلد 10، العدد 2، 2024م، المركز بتصرف.

حيث مر حضورها بعدة مراحل من بداية الحركة المسرحية إلى الوقت الحاضر، مما ساهم في تعزيز التمثيل النسائي وإبراز قضايا المرأة في المشهد الفني.

في البداية، كانت مشاركة المرأة الجزائرية على خشبة المسرح غائبة أو محدودة بسبب العادات والتقاليد المحافظة، إذ كان يُنظر إلى المسرح على أنه فضاء غير مناسب للمرأة، مما جعل ظهورها يواجه العديد من العقبات الاجتماعية. ومع تطور الحركة المسرحية، وخاصة بعد الاستقلال، بدأت النساء في دخول هذا المجال بشكل أوسع، فبرزت نساء خضن التمثيل المسرحي متحديات القيود والتحديات المجتمعية، مساهمة بذلك في تعزيز حضور المرأة في المشهد المسرحي الجزائري.

ارتبط دخول النساء إلى عالم المسرح بشكل أساسي بفرص التعليم، فمع توسع حق التعليم للذكر والأنثى على حد سواء، فتحت أمام النساء أبواب المدارس والمعاهد والجامعات، مما مكّنهن من تعلم القراءة والكتابة واكتساب المهارات الأساسية. وبفضل تفوقهن في الدراسة، أصبحت المعاهد العليا للفنون الجميلة والجامعات تستقبلهن، لتتمكن النساء بذلك من تعلم فن التمثيل وفق الأسس الأكاديمية، وممارسة المسرح بحرية والنجاح فيه[1].

في المسرح الجزائري نجد العديد من النماذج التي تمنح المرأة دورًا محوريًا في النص المسرحي، حيث أدت أدوارًا جليلة أظهرت أن مكانتها لا تقل أهمية عن دور الرجل. ومن أبرز هذه الأعمال مسرحية "جميلة بوحيرد"، التي تعد من المسرحيات الخالدة، إلى جانب أعمال أخرى تناولت قضايا المرأة، مثل مسرحية "الخنساء" التي كتبها الصالح رمضان أواخر الأربعينيات. وتعد هذه المسرحية دراما تاريخية ودينية من ثلاثة فصول وأحد عشر مشهدًا، تتناول الحالة النفسية لامرأة شاعرة فقدت إخوتها في حرب، إضافة إلى استشهاد أبنائها أثناء الدفاع عن النفس والوطن في مواجهة اعتداءات إمبراطورية كسرى[2].

[1]- رؤذان أنور مدحت الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث: مسرح ميسون حنا ط 2، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013 م، ص 34 بتصرف.

[2]- نور الدين عمرون المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط 1، بسكرة باتنة، الجزئر، 2000، ص 132 بتصرف.

كما تسلط المسرحيات الأخرى الضوء على الحالة النفسية والاجتماعية للمرأة المعاناة من الظلم والاضطهاد، ومن أبرزها مسرحية "امرأة الأب"، التي تُعد نموذجًا للمرأة المضطهدة عبر الزمن، والتي واجهت الكثير من الإجحاف في حقوقها وحريتها. وتتناول المسرحية قدرة المرأة على مواجهة هذه التحديات بلا خوف من الموت، كما تبرز دعوة لتحرر الإنسان من القيود الموروثة، والتخلص من بقايا الماضوية التي قيدت المرأة في البيت ظلماً وعدواناً[1].

خلفت الكارثة الوطنية أثرًا عميقًا في حياة المرأة الجزائرية، بل امتد تأثيرها إلى حياة الفرد الجزائري بشكل عام، مسببة جراحًا لا تُمحى. وأسهمت هذه التجارب في زيادة الأعباء على النساء، حيث أصبح البقاء والتكيف مع الظروف القاسية هاجسًا يوميًا، لا سيما خلال سنوات الاحتلال وما بعدها. وفي ظل تدهور الوضع الاقتصادي والاجتماعي، وعدم استقرار الوضع السياسي وانخفاض القدرة الشرائية، قام المؤلفون المسرحيون بتصوير هذه المرحلة، مجسدين الشدة والبؤس الذي ثقل على كاهل الأسرة الجزائرية[2].

ومرة أخرى، نجد المرأة تواجه المصير المحتوم الذي عانت منه على مر العصور، حيث تم تهميشها بشكل مبالغ فيه. وفي هذا السياق، يعكس الكاتب عز الدين جلاوجي في مسرحيته "حيزية" نقدًا للعادات الاجتماعية التي تقف عائقًا أمام تحقيق حقوق المرأة، بما في ذلك حقها في تقرير مصيرها وحقها في الحب. وتتناول المسرحية قصة الحب العذري بين الشاب "سعيد" وابنة عمه "حيزية"، حيث تتدخل سلطة التقاليد الاجتماعية البالية في المجتمع البدوي لمنع ارتباطهما ومنع تتويج حبهما بالزواج، مما يعكس الصراعات الاجتماعية والثقافية التي كانت تقيد حرية المرأة في اختيار حياتها العاطفية[3].

---

[1]- نور الدين عمرون المسار المسرحي الجزائري، نفس المصدر السابق، ص 132 بتصرف.

[2]- كريم علي، **من الهامش إلى المتن؛ صورة المرأة والتهميش الاجتماعي في المسرح الجزائري المعاصر**، *مجلة النس*، المجلد 12، العدد 02، 2025، ص 262 - 276. بتصرف.

[3]- قاسم أمين، تحرير المرأة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط2، وحدة الرغاية، الجزائر، 1990، ص131 بتصرف.

عكست هذه القصة الواقعية العديد من الرؤى المتنوعة بين شرائح المجتمع الجزائري، نظرًا لشيوعها وطابعها الواقعي المؤثر، حيث تبرز حقيقة تحكم الرجل في مصير المرأة، إذ يكون صاحب القرار النهائي في مسائل حياتها، وخصوصًا فيما يتعلق بالزواج، الذي يشكل قضية جوهرية في حياة كل أنثى. كما يظهر حضور المرأة في المسرحيات بمختلف أشكالها التاريخية والاجتماعية، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مسرحية "حنبعل ويوغرطة"، حيث تجسدت المرأة كرمز للحب والعطاء. كما عكست العديد من الأعمال الأخرى دور المرأة كأم وأخت وابنة، وهو ما ساهم بشكل فعال في نهضة المسرح الجزائري، وأكد أن لهذا الفن علاقة وثيقة بحاجات المرأة وتجاربها الحياتية والاجتماعية[1].

دون أن ننسى الفترة الصعبة التي مرت بها الجزائر، والمعروفة بالعشرية السوداء، والتي كانت سببًا في ركود معظم المجالات الفنية والثقافية، بما في ذلك المسرح، فقد شهدت البلاد تدهورًا اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا أثر بشكل مباشر على حركة الإنتاج الفني وأدى إلى عزوف بعض الفنانين، وخاصة النساء، عن المشاركة في الأنشطة المسرحية خوفًا على حياتهن وسلامتهن. ورغم هذه الصعوبات، لعب الفنانون الجزائريون في مختلف المجالات من مسرح وموسيقى ورسم ونحت وعمارة وشعر ورواية دورًا بارزًا في معالجة القضايا الاجتماعية، ضحوا بأنفسهم من أجل الوطن، وأسهموا في إعادة الروح والأمل إلى المجتمع الجزائري. وقد مثلت هذه الفترة تحديًا كبيرًا للمرأة على المسرح، لكنها بعد تجاوز هذه الأزمة استطاعت أن تصبح صانعة للرؤية الإبداعية، قادرة على تحويل الأحداث الوطنية المؤلمة إلى أعمال فنية توثيقية تحمل رسائل اجتماعية وفنية، مما يعكس تطور صورتها من هامش المجتمع إلى مركزية فنية وفكرية في المسرح الجزائري المعاصر.

لكن فناني الجزائر خلال فترة الفتنة كانوا مضطربين الأفكار والمشاعر، غير متأكدين من السبيل الأمثل وسط الكم الهائل من التهديدات الإرهابية. ففي ظل الخطر المستمر ومن تحت تهديد

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الأبحاث والدراسات الجزائر، 2007، ص 153 بتصرف.

السلاح والقنابل، كتب بعضهم أعمالهم بحسرة وأسى، متأسفين على الوضع الذي آل إليه وطنهم، في حين عانى آخرون من حرقة الغربة والبعد عن الأهل والمحبة، مجبرين على الفرار للحفاظ على حياتهم، غير مختارين، نتيجة المضايقات والتهديدات التي كانت تمارسها الهيئات والجهات المختلفة[1].

وقد أشار العمل المسرحي «امرأة من ورق» من إخراج صونيا واقتباس مراد سنوسي، إلى هذه الفترة الحساسة، حيث جسدت المرأة فيها دورًا مركزيًا، ليس فقط على خشبة التمثيل، بل أيضًا في الإخراج وإنتاج العمل الفني. هذا العرض يوضح كيف يمكن للمرأة بعد تجاوز تلك الأزمات أن تصبح **صانعة للرؤية الإبداعية**، قادرة على توظيف تجربتها الشخصية والوطنية لتحويل الأحداث التاريخية المؤلمة إلى أعمال مسرحية توثيقية تحمل رسائل اجتماعية وفنية، مما يعكس تطور صورة المرأة من هامش المجتمع إلى مركزية فنية وفكرية في المسرح الجزائري المعاصر[2].

أما من ناحية قضايا المرأة في المسرح فيعدّ الإنتاج المسرحي الإبداعي الخاص بالمرأة تعبيرًا عن رؤيتها تجاه القضايا المرتبطة بعالمها على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية. وعلى الرغم من تأخر حضور المرأة في المجال المسرحي، سواء في الكتابة أو التمثيل أو الإخراج، إلا أنّ بداياتها ارتبطت أساسًا بالتمثيل، قبل أن تنتقل لاحقًا إلى الكتابة ثم الإخراج، مما يعكس مسار تطورها التدريجي داخل الفعل المسرحي،[3] لا تزال معالجة قضايا المرأة في المسرح تعاني من السطحية، وغالبًا ما يتم تناولها بشكل لا يكشف عن عمق مشاكلها وتحدياتها الحقيقية. ففي بعض الأحيان تُناقش هذه القضايا من منظور ذكوري، أو تُدرج ضمن مناقشة مواضيع أخرى، مما يقلل من حضورها المباشر والفعل الإبداعي الخاص بها. ويرجع بعض الباحثين هذا النقص في معالجة قضايا المرأة إلى ندرة إنتاج المرأة نفسها في الكتابة المسرحية.

---

[1]- أحمد منور، (مقالات) الوكالة الوطنية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، 2009، 1، ص 5 ص 8، بتصرف.

[2]- *صونيا: «امرأة من ورق» توثق جانباً من العشرية السوداء بالجزائر*، جريدة **العرب**، 14- 01- 2023، بتصرف.

[3]- د. شعبان إسماعيل عبد الكرمي، رؤية المرأة للعامل في المسرح النسوي المصري، قراءة في أعمال داليا بسيوين، كلية الآداب، جامعة املنيا، ص 167 بتصرف.

ومن خلال تتبع حضور المرأة في المسرح الجزائري، يتضح أن مسارها لم يكن خطيًا ولا سهلًا، بل ارتبط بتحولات المجتمع السياسية والاجتماعية والثقافية. فقد انتقلت من الغياب والتهميش إلى الحضور الفاعل، ومن التمثيل الرمزي إلى المشاركة الإبداعية الشاملة، مما يجعل المسرح فضاءً حقيقيًا لإعادة تشكيل صورة المرأة الجزائرية وإبراز وعيها بذاتها ودورها داخل المجتمع.

المطلب الثاني: أعلام النسائية في المسرح الجزائري

يشكّل المسرح النسوي الجزائري أحد المكوّنات الأساسية في تشكّل التجربة المسرحية المعاصرة، إذ أسهمت مجموعة من الفنانات في ترسيخ حضور المرأة داخل الفعل المسرحي، ليس فقط بوصفها عنصرًا تمثيليًا، بل باعتبارها ذاتًا مبدعة وفاعلًا ثقافيًا قادرًا على إنتاج خطاب فني وفكري مميّز. وقد شهد المسرح الجزائري بروز عدد من الأعلام النسائية اللواتي تركن بصمات واضحة في المشهد المسرحي الوطني والعربي، من خلال أعمال اتسمت بالوعي الجمالي والالتزام بالقضايا المجتمعية. فقد انشغلت هذه التجارب المسرحية بتناول موضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية تعكس الواقع الجزائري وتحولاته التاريخية، وتلامس إشكالات الهوية، والمرأة، والسلطة، والذاكرة، في ظل ما يواجهه المجتمع من تحديات متعدّدة. ومن هذا المنطلق، يهدف هذا المطلب إلى تسليط الضوء على أبرز أعلام المسرح النسائية الجزائري، والوقوف عند إسهاماتهن الفنية والفكرية، ودورهن في إثراء الخطاب المسرحي وتكريس حضور المرأة كقوة إبداعية فاعلة في المسرح الجزائري المعاصر.

- من بين هؤلاء، فضيلة الدزيرية من فرقة "بشطارزي"، التي انضمت إليها عام 1991، وشاركت في تقديم مسرحيات مثل *ما ينفع غير الصح* و*دولة النساء* .كما نجد الفنانة عائشة عجوري، المعروفة باسم "كلثوم"، التي ناضلت في حقل المسرح لمدة 11 سنة، وكانت أول

امرأة تفتتح حضورها في المسرح الجزائري، وقد ارتبطت جل أعمالها بالعميد محيي الدين بشطارزي. ومن أبرز أعمالها المسرحية *أبناء القصبة*[1]. (الصورة رقم 1)

- شاركت "كلثوم" فيما يقارب 72 مسرحية بعد الاستقلال، من أبرزها: *أبناء القصبة* لعبد الحليم رايسو بإخراج مصطفى كاتب وحسان طيرو، *الحياة حلم*، *بنادق أم كرار*، *السلطان الحائر* لتوفيق الحكيم بإخراج عبد القادر علولة، *ديوان القراقوز* لولد عبد الرحمان كاكي، *الريح* لمولود معمري، *احمرار الفجر* لأسيا جبار، *والبوابون* لأحمد عياد رويشد بإخراج مصطفى كاتب[2]. (الصورة رقم 2)

- كما امتدت إبداعاتها إلى السينما، حيث وصل رصيدها إلى 81 فيلمًا، من بينها *وقائع سنوات الجمر*، وكانت أول امرأة عربية تمشي على البساط الأحمر في مهرجان كان الدولي السينمائي عام 1991، ما يؤكد الريادة التاريخية للمرأة الجزائرية في الفن المسرحي والسينمائي[3]. (الصورة رقم 3)

- إلى جانب فضيلة الدزيرية وكلثوم، برزت أسماء نسوية أخرى أسهمت في إغناء المسرح الجزائري المعاصر، من بينها الفنانة الراحلة **ياسمينة دوار**، التي تركت إرثًا فنيًا في المسرح النسوي.[4] (الصورة رقم 4)

---

[1]– مدوني عباسية، الدور النسوي بين المسرح والسينما: قراءة في مسار فنانات جزائريات .مجلة آفاق سينمائية، المجلد07 العدد 02، ص177، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر. 2020 بتصرف.

[2]– المرجع السابق: عباسية مدوني، الدور النسوي بين المسرح والسينما، ص 176، بتصرف.

[3]– المرجع السابق: عباسية مدوني، الدور النسوي بين المسرح والسينما، ص 177، بتصرف.

[4]– ياسمينة دوار (بيوغرافيا)، موقع المسرح الوطني الجزائري محيي الدين بشطارزي، شوهد في 15 أغسطس 2018، متاح على الرابط: tna.dz/ar/ياسمينة-دوار.

- و**صونيا (سكينة مكيو)** التي أسست مهرجان المسرح النسوي في الجزائر وساهمت في تعزيز دور المرأة في المشهد المسرحي من خلال الإخراج والإنتاج المسرحي، مؤكدة على قدرة المرأة على امتلاك الرؤية الإبداعية وليس مجرد الأداء.[1] (الصورة رقم 5)
- كما برزت الكاتبة والمخرجة والسياسية **زهور ونيسي** التي رغم محدودية إنتاجها المسرحي، ساهمت في إعادة طرح قضايا المرأة على الركح، مع التركيز على استكشاف هويتها وهامشيتها في المجتمع الجزائري المعاصر فمسرحية «**دعاء الحمام**» من انجازها وصفة إنجازًا إبداعيًا لافتًا، يعكس وعيًا فنيًا عميقًا بأسس بناء الشخصية المسرحية وتحريرها من القوالب الجاهزة. فقد نجحت الكاتبة في تجاوز التركيز التقليدي على البعد الجسدي، وأعادت الاعتبار للأبعاد النفسية والفكرية في تشكيل شخصياتها، مقدّمة نموذجًا مسرحيًا ناضجًا تتفاعل فيه الشخصيات مع الحدث عبر حوار حيّ وفعّال. وبذلك أسهمت ونيسي في ترسيخ رؤية مسرحية تجعل من الشخصية كيانًا متكاملًا نابضًا بالحياة، بعيدًا عن النمطية والرمزية السطحية، وهو ما منح العمل خصوصيته الفنية، وميّزه بقدرة واضحة على التواصل مع المتلقي، وترسيخ حضور المرأة الكاتبة كفاعل إبداعي مؤثر في المسرح الجزائري.[2] (الصورة رقم 6)
- بالإضافة إلى العديد من الأسماء الأخرى للممثلات المسرحيات الجزائريات التي ما زالت الذاكرة الفنية والثقافية تحتفي بهن إلى يومنا هذا من بينهم:
  - فضيلة عسوس
  - دليلة نوار
  - خامسة مباركية
  - نادية لعريني

[1]– المرجع السابق: عباسية مدوني، الدور النسوي بين المسرح والسينما، ص 178، بتصرف.

[2]– سميحة عساس، «تمثّل الشخصية النسوية وتمكين القوّة في مسرحية *دعاء الحمام* للكاتبة زهور ونيسي»، **مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية**، المجلد 12، العدد 03، جامعة قسنطينة 1 – الإخوة منتوري (الجزائر) ص 616، بتصرف.

ولا يمكن اختزال التجربة المسرحية النسائية في الجزائر الى النماذج المذكورة فقط، إذ أنها لا تمثل سوى عينة من الوجوه الفنية البارزة التي أسهمت في إثراء الساحة الفنية الجزائرية، وتميزت بحضورها الفعال وأدوارها المؤثرة في مسيرة الفن.

يتضح لنا من خلال دراسة حضور المرأة في المسرح الجزائري المعاصر أن هذا الحضور لم يكن وليد اللحظة، بل جاء نتيجة صراع طويل مع التقاليد الاجتماعية والقيود الثقافية. فالمرأة الجزائرية استطاعت، رغم كل العقبات، أن تتحول من موقع الظل إلى المركزية فنية وفكرية على الركح، لتصبح جزءًا فاعلًا من العملية المسرحية، سواء في التمثيل أو الكتابة أو الإخراج. كما برزت العديد من الشخصيات النسوية الرائدة التي تركت بصمات واضحة في تاريخ المسرح الجزائري، اللواتي مكنّ من إعادة تشكيل صورة المرأة على الخشبة، معبّرات عن قضاياها الاجتماعية والنفسية والسياسية.

إن حضور المرأة على الركح اليوم يمثل تأكيدًا على استقلاليتها الإبداعية، ويبرز دورها في إثراء المشهد المسرحي الوطني، ليكون المسرح مساحة للتعبير عن الذات، ونقد الواقع، والمطالبة بحقوقها، مسلطًا الضوء على مسار طويل من النضال الفني والاجتماعي الذي وضعها في قلب التجربة المسرحية الجزائرية المعاصرة.

لقد أظهر الفصل الأول أن المسرح الجزائري المعاصر ليس مجرد مساحة فنية للعرض والتسلية، بل أداة للتثقيف الاجتماعي والسياسي، وساحة للتفاعل مع القضايا الوطنية والثقافية. فقد جمع هذا المسرح بين الأصالة والحداثة، وبين النص الأدبي والأداء الحي، معتمداً على التراث الشعبي، ومبتكرًا في الأساليب والتقنيات المسرحية. كما تميز بالقدرة على معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، وفضح مظاهر الظلم والفساد، والمساهمة في بناء وعي جماهيري متطور.

وعند دراسة المرأة في هذا الفضاء، يتضح أن المسرح قد شكّل منصة لإبراز دورها وحضورها الفعال، مما يعكس بجلاء العلاقة بين الفن والمجتمع. ومن هذا المنطلق، يصبح من الضروري في

الفصول القادمة التوقف عند صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر، لفهم طبيعة حضورها ودورها في العملية الابداعية.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لصورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر بين التمثيل والتحرر – مسرحية "بهيجة" نموذجاً

المبحث الأول: الصورة المسرحية في عرض "بهيجة"

- المطلب الأول: البطاقة الفنية والعتبات التقديمية للعرض
- المطلب الثاني: تشكيل الصورة السينوغرافية وعلاقتها بالمرأة
- المطلب الثالث: بناء الشخصية الدرامية وآليات الأداء (التمثيلي والالقاء).

المبحث الثاني: تمثيلات قوة المرأة ومسارات التحرر في عرض مسرحية بهيجة

- المطلب الأول: تجليات المواجهة مع "المنظومة الأبوية" (تفكيك سلطة الأخ والزوج)
- المطلب الثاني: التحرر من "ذاكرة الصدمة" وترميم الهوية (لغز الأخت وفاجعة الابن)
- المطلب الثالث: التحرر المكاني والزماني

المبحث الثالث: القراءة النقدية للعرض

- المطلب الأول: نقد الرؤية الإخراجية (جدلية النص المكتوب واللغة الركحية)
- المطلب الثاني: الأداء التمثيلي
- المطلب الثالث: نقد "الخطاب الدرامي" وآفاق الحل (بين التحرر الرمزي والاغتراب الواقعي)

بعد أن قمنا في الجانب النظري بلمحة عن المسرح الجزائري المعاصر وصورة المرأة فيه، ننتقل الآن في هذا الفصل إلى الميدان التطبيقي لنرى كيف تتحول تلك الأفكار إلى "لحم ودم" فوق خشبة المسرح. لقد وقع اختيارنا على مسرحية بهيجة" (إخراج زياني شريف عياد) لكونها نموذجاً حياً يختصر مأساة وصمود المرأة الجزائرية في مرحلة تاريخية حساسة.

إن الهدف من هذا الفصل ليس مجرد إعادة حكي قصة المسرحية، بل هو تفكيك لعناصر العرض؛ لنكتشف كيف استطاع المخرج والممثلون تحويل "الحزن والذاكرة" إلى "فعل وحركة".

المبحث الأول: الصورة المسرحية في عرض "بهيجة"

يعدّ العرض المسرحي بنية دلالية متكاملة لا تتوقف عند حدود النص المنطوق، بل تمتد لتشمل الفضاء الركحي بكل عناصره البصرية والسمعية. وفي هذا المبحث، نسعى إلى تفكيك التمثيل السيميائي لصورة المرأة في مسرحية "بهيجة"'، من خلال رصد كيفية تشكيل هذه الصورة سينوغرافياً. إن اشتغال المخرج 'زياني شريف عياد' على عناصر الديكور، الإضاءة، والزي، لم يكن اشتغالاً تزيينياً، بل كان بناءً لـ 'هوية بصرية' تعكس الصراع الداخلي للبطلة. سنحاول هنا استنطاق لغة الأشياء وفلسفة الفضاء، لنكشف كيف تحول 'الجلباب الأسود' و'الأربع جدران' و'عتمة الخشبة' إلى علامات سيميائية تجسد حصار المرأة وقدرتها الكامنة على الانبثاق والظهور، ممهدةً الطريق من خلال هذا التمثيل البصري نحو فعل التحرر الدرامي.

المطلب الأول: البطاقة الفنية والعتبات التقديمية للعرض

- **البطاقة الفنية**

- **عنوان العرض:** بهيجة
- **نص:** أرزقي ملال عن رواية ليلى عسلاوي "من دون حجاب ومن دون ندم"
- **إخراج:** زياني شريف عياد
- **ترجمة:** نور الدين سعودي
- **مساهمة فنية:** الهادي شريفة
- **مساعد المخرج:** مراد اوجيت
- **سينوغرافيا:** ارزقي العربي
- **تصميم الإضاءة:** شاكر يحياوي
- **شريط الصوت:** عمامرة عبد المحسن
- **الممثلون:**

- نضال الجزائري
- نسرين بلحاج
- عباس اسلام
- مراد اوجيت

- **انتاج:** مشترك بين المسرح الوطني الجزائري محي دين بشطرزي ومسرح القوسطو
- **تاريخ أول عرض شرفي:** 21 ماي 2017[1]



2

صورة رقم 1: بطاقة فنية لمسرحية "بهيجة"

[1]– أرزقي ملال، مسرحية "بهيجة" (عن رواية ليلى عسلاوي)، إخراج: زياني شريف عياد، موقع المسرح الوطني الجزائري، 19 مارس 2018، شوهد في {13 جانفي 2026}، متاح على الرابط https://www.tna.dz

[2]– أرزقي ملال، مسرحية بهيجة (مقتبسة عن رواية ليلى عسلاوي)، إخراج: زياني شريف عياد، المسرح الوطني الجزائري، منشور بتاريخ: 19 مارس 2018، تاريخ الاطلاع: [1أفريل 2026]، متاح على الرابط https://www.tna.dz

تحليل العنوان: "بهيجة"

يمثل العنوان في هذا العرض المسرحي تكثيفاً للدلالة، ويمكن تحليله من عدة زوايا:

1. الدلالة اللغوية (المعجمية)

كلمة "بهيجة" مشتقة من البهجة، وهي الفرح الشديد، والسرور، والمظهر الحسن الذي يسر الناظرين[1]. وهنا تبرز المفارقة الساخرة، فبينما يوحي الاسم بالسعادة، تعيش الشخصية في واقع تراجيدي مأساوي مليء بالحزن والقمع.

2. الدلالة الرمزية (المركزية الأنثوية)

اختيار اسم العلم المؤنث عنواناً للمسرحية هو إعلان صريح عن مركزية المرأة في العرض. فالمخرج والنص يضعان "الأنثى" في بؤرة الضوء، مما يجعل القضية المطروحة قضية هوية ووجود أنثوي بامتياز.

3. الدلالة السيميائية (الاسم كقناع)

يعمل العنوان كـ "قناع" يخفي خلفه انكسارات العشرية السوداء. فـ "بهيجة" ليست مجرد امرأة، بل هي رمز للجزائر التي كانت تبحث عن "بهجتها" المسلوبة وسط ظلام الأصولية والإرهاب. إن تسمية العرض باسم البطلة تجعل المشاهد يركز على التحول الذي ستمر به الشخصية من حالة "الاسم" (الجمال المفترض) إلى حالة "الفعل" (المواجهة والقوة).

[1] – مجمع اللغة العربية. (المادة: بهج). المعجم الوجيز. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. بتصرف

- **ملخص المسرحية**

تدور أحداث المسرحية حول شخصية امرأة جزائرية تدعى "بهيجة"، تجد نفسها في مواجهة مجتمع تغيرت ملامحه وقيمه خلال فترة "العشرية السوداء". ينطلق الفعل الدرامي برغبة بهيجة القوية في كشف الحقيقة وراء اختفاء أختها "نورية"، التي قيل للعائلة لسنوات طويلة إنها "مجاهدة مفقودة" استشهدت إبان الثورة التحريرية. إلا أن رحلة البحث تقود بهيجة لاكتشاف حقيقة مغايرة تماماً أخفتها عنها أمها (ذات الأصول الفرنسية)؛ وهي أن أختها لم تُفقد في الحرب، بل تزوجت ضابطاً فرنسياً وانتقلت للعيش في فرنسا. هذا الاكتشاف لم يكن مجرد صدمة عائلية، بل تحول إلى تهديد مباشر لحياة بهيجة وأمها في ظل مناخ يسوده التشدد الديني والنفاق الاجتماعي الذي يحاسب الأفراد على ماضيهم.

في وسط هذه الأزمات، تعاني بهيجة من حصار خانق داخل بيتها يفرضه عليها زوجها الطماع وأخوها الانتهازي، حيث يمثل هذان الرجلان نموذجاً لأصحاب المصالح الذين استغلوا ظروف البلاد المتردية وتستروا وراء قناع الدين والتقاليد لفرض سيطرتهم المطلقة. فهما يمارسان العنف والضغط على نساء العائلة ليس التزاماً بقيم أخلاقية، بل سعياً وراء المال والنفوذ والرشاوي. وبينما تحاول بهيجة جاهدة الدفاع عن كرامتها والبحث عن ابنها المفقود الذي يملأ غيابه حياتها بالندم والحزن، تصطدم بواقع أمني واجتماعي يزداد تعقيداً وشراسة بحيث تتصادم في الاخير بحقيقة مدمرة بها بحث تكتشف أن ابنها الذي تبحث عنه قد التحق بالجماعات الارهابية التي لطالما كانت مصدر خوفها وضغطها تحت اسم الدين.

تتجه المسرحية نحو نهاية تراجيدية ومأساوية، حيث تنفجر كل هذه الصراعات المخفية لتكشف عن وجه "البربرية" والإرهاب الذي يتربص بالمرأة الجزائرية. ومن خلال هذه المأساة، يصور العرض كيف تحول صراع بهيجة الشخصي من أجل الحقيقة والأمومة إلى معركة كبرى ضد قوى الجهل والفساد التي تسعى لإقصاء المرأة وتهميش دورها في المجتمع. لقد نجح العمل في تصوير بهيجة كرمز

للمرأة التي تحاول الوعي بذاتها والتحرر من الأكاذيب المحيطة بها، رغم الثمن الباهظ الذي قد تدفعه في سبيل ذلك.

شخصيات المسرحية وأبعادها

أولا: الشخصيات الركحية (الموجودة على الخشبة)

هي الشخصيات التي نراها ونسمعها مباشرة، التي جسدتها: (نضال الجزائري، مراد أوجيت، نسرين بلحاج، عباس إسلام). هذه الشخصيات تحرك الفعل الدرامي أمام أعيننا.

1) شخصية "بهيجة" أداء الفنانة: نضال الجزائري

البعد الفيزيولوجي (الجسماني): امرأة في منتصف العمر، يظهر عليها الإرهاق ممتزجاً بالصرامة، ملامحها تعكس القلق المستمر، وتتحرك بمرونة تعبر عن رغبتها في التحرر من الحصار.

البعد السوسيولوجي (الاجتماعي): تنتمي للطبقة الوسطى الجزائرية، تعيش في بيئة محافظة ومتشددة خلال العشرية السوداء، محاصرة بسلطة زوج وأخ انتهازيين.

البعد البسيكولوجي (النفسي): تعاني من صراع داخلي ممزق بين الشعور بالذنب تجاه ابنها المفقود، والرغبة في كشف زيف الماضي (قصة أختها)، تتميز بإرادة قوية ورفض للاستلاب.



الصورة رقم 2: لقطة ركحية تجسد شخصية بهيجة في الفضاء المسرحي لبهيجة

2) شخصية "الأخ" أداء الفنان: عباس إسلام

البعد الفيزيولوجي: رجل ذو مظهر يوحي بالهيبة المصطنعة أو القوة المستمدة من النفوذ، حركاته واثقة تميل إلى التسلط.

البعد السوسيولوجي: يمثل الطبقة الفاسدة التي استغلت الأوضاع الأمنية؛ شخصية وصولية تستخدم الدين كقناع لتبرير الجشع المالي والرشاوي.

البعد البسيكولوجي: شخصية مادية بامتياز، خالية من العواطف العائلية، يطغى عليها حب الذات والقدرة على التلون لتحقيق المصالح الشخصية.

[1]– الفنانة نضال الجزائري في شخصية بهيجة: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18 جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/pxqiBf1mEMI?si=sa3OkOYSB9RmgnUZ



1

الصورة رقم 03: لقطة ركحية تجسد شخصية الأخ في الفضاء المسرحي لبهيجة

3) شخصية "الزوج" أداء الفنان: مراد أوجيت

البعد الفيزيولوجي: ملامحه تعكس القسوة والجفاء، صوته حاد يستخدمه كأداة للترهيب وفرض السيطرة داخل البيت.

البعد السوسيولوجي: زوج تقليدي متسلط، يتبنى الفكر الأصولي ظاهرياً لممارسة العنف المشروع ضد المرأة وتلبية رغباته الدنيئة.

البعد البسيكولوجي: شخصية سيكوباتية تميل إلى السيطرة وتلذذ بكسر إرادة الآخر (خاصة بهيجة)، يعاني من فقر في القيم الإنسانية والروحية.

[1]– الفنان عباس اسلام في شخصية الأخ: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو
https://youtu.be/pxqiBf1mEMI?si=sa3OkOYSB9RmgnUZ



[1]

الصورة رقم 04: لقطة ركحية تجسد شخصية الزوج في الفضاء المسرحي لبهيجة

4) شخصية "الأم" أداء الممثلة: نسرين بلحاج

البعد الفيزيولوجي: امرأة مسنة، يظهر عليها الوهن والضعف، حركتها بطيئة وحذرة تعكس كبر سنها وحملها للأسرار.

البعد السوسيولوجي: امرأة من أصول فرنسية مندمجة في المجتمع الجزائري، لكنها تظل "غريبة" ومستهدفة في ظل التشدد، مما يجبرها على الصمت والاختباء.

البعد البسيكولوجي: تعيش حالة من الخوف المزمن والقلق الوجودي؛ الخوف على ابنتها بهيجة والخوف من كشف سر ابنتها الأخرى نورية.

[1]– الفنان مراد أوجيت في شخصية الزوج: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/oyuQZyxFyiw?si=srw0h3XN2zAIFWJq



1

الصورة رقم 05: لقطة ركحية تجسد شخصية الأم في الفضاء المسرحي لبهيجة

5) شخصية بهيجة الشابة: أداء نسرين بلحاج

تجسيد نسرين بلحاج لشخصية "بهيجة الشابة" كان بمثابة استعادة الذات قبل القيد حيث كانت عبارة عن مرآة زمنية للبطلة.

يبرز دور نسرين بلحاج في استهلال العرض كعتبة درامية أساسية لفهم صراع البطلة، حيث جسدت شخصية (بهيجة في صغرها) وفق أبعاد دقيقة:

البعد الفيزيولوجي: ظهرت نسرين بجسد يتسم بالخفة والمرونة الحركية، بشعر مطلوق وبملابس فاتحة بسيطة، مما يعكس حالة 'البراءة الجسدية' قبل أن يثقلها الجلباب الأسود والتقدم في السن، وهو ما يخلق صدمة بصرية لدى المتلقي عند مقارنتها ببهيجة الحالية (نضال الجزائري).

[1]– الفنانة نسرين بلحاج في شخصية الأم: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18 جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/pxqiBf1mEMI?si=sa3OkOYSB9RmgnUZ

البعد السوسيولوجي: تمثل بهيجة الشابة مرحلة 'ما قبل الامتثال' للضوابط الاجتماعية الصارمة؛ فهي الفتاة التي لم تدخل بعد في 'لعبة التمثيل' الاجتماعي القسري، وحضورها يوثق اللحظة التاريخية والاجتماعية التي سبقت تحول جسد المرأة إلى فضاء محاصر بالتقاليد.

البعد البسيكولوجي: تعكس نسرين في هذا الدور 'الجوهر النفسي الضائع' للبطلة؛ فهي تجسد أحلامها القديمة، ضحكتها المتحررة، وتصالحها مع أنوثتها. إن وجودها على الخشبة ليس مجرد استذكار للماضي، بل هو استحضار نفسي يبرر إصرار بهيجة في الحاضر على نيل حريتها، وكأنها تحاول العودة إلى تلك الصورة النفسية البكر التي مثلتها نسرين في بداية العرض.



[1]

الصورة رقم 06: لقطة ركحية تجسد شخصية بهيجة في شبابها في الفضاء المسرحي لبهيجة

[1]– الفنانة نسرين بلحاج في شخصية بهيجة الشابة: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18 جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/pxqiBf1mEMI?si=sa3OkOYSB9RmgnUZ

6) شخصية "نورية" (الأخت): أداء نسرين بلحاج " بين الغياب والتجسد الركحي"

تتشكل شخصية نورية في عرض 'بهيجة' كبنية درامية محورية، تتوزع دلالاتها بين الغياب المحرك للأحداث والحضور البصري المتغير، ويمكن تفكيكها وفق الأبعاد التالية:

البعد الفيزيولوجي: يتجلى هذا البعد في 'ثنائية المظهر' التي قدمتها الفنانة نسرين بلحاج؛ فبينما غاب جسد نورية المادي في النصف الأول من العرض، حضر طيفياً عبر الذاكرة، ليتحقق مادياً في لوحات 'فرنسا' بجسد شاب، حيوي، وبملابس عصرية متحررة من قيود السواد (الجلباب). هذا الانتقال الفيزيولوجي من 'الغياب' إلى 'الحضور العصري' يعكس التباين الصارخ بين جسد بهيجة المحاصر وجسد الأخت المنطلق.

البعد السوسيولوجي: تمثل نورية 'التمرد الاجتماعي' على النسق التقليدي؛ فهي الأخت التي كسرت طوق المكان والتقاليد بالهجرة والتحرر من السلطة الأبوية/الذكورية. حضورها في فرنسا ليس مجرد تغيير مكاني، بل هو تجسيد لنموذج اجتماعي مغاير لما تعيشه بهيجة، حيث تصبح نورية هي 'الأثر' الذي يغذي رغبة التحرر لدى بقية نساء العائلة، وصورتها في المهجر هي النقيض السوسيولوجي لواقع القمع في الداخل.

البعد البسيكولوجي: تعمل نورية ك 'مثير نفسي' مستمر لبهيجة؛ فهي تمثل العقدة والشعور بالفقد، وفي الوقت نفسه الأمل المشتعل. غيابها ولد لدى بهيجة حالة من الاغتراب النفسي والانتظار المزمن، لكن ظهورها (عبر نسرين بلحاج) في مشاهد فرنسا كشف عن جانب نفسي متحرر من 'عقدة الذنب' أو الخوف. إن أثرها النفسي هو الذي دفع ببهيجة لاستنطاق الذاكرة (الألبوم) ومحاولة التصالح مع ذاتها".

إن تداخل هذه الأبعاد الثلاثة يجعل من 'نورية' شخصية غير غائبة بالمعنى الدرامي، بل هي قوة دافعة جعلت من رحلة بهيجة من (التمثيل) الاجتماعي إلى (التحرير) الذاتي رحلة ممكنة ومبررة درامياً.



[1]

الصورة رقم 07: لقطة ركحية تجسد شخصية نورية الأخت في الفضاء المسرحي لبهيجة

7) شخصية "باتريك" (زوج نورية): (أداء مراد أوجيت)

يظهر باتريك كشخصية محورية في الفضاء الدرامي المغاير (فرنسا)، ليمثل 'الآخر' الذي تكتمل معه صورة التحرر الاجتماعي لنورية.

البعد الفيزيولوجي: تجسد هذا البعد من خلال الممثل مراد أوجيت، الذي انتقل من مظهر رجل السلطة/الداخل إلى مظهر الرجل الغربي/العصري. يبرز هذا البعد في هيئة جسدية أكثر استرخاءً

[1]– الفنانة نسرين بلحاج في شخصية نورية الأخت: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18 جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/oyuQZyxFyiw?si=srw0h3XN2zAIFWJq

وتحرراً في الحركة واللباس، مما يعكس الفارق الجمالي والبدني بين ذكورة 'القمع' في الداخل وذكورة 'الانفتاح' في الخارج، وهو ما يخدم ثنائية (التمثيل) و(التحرير) في لغة الجسد المسرحي.

البعد السوسيولوجي: يمثل باتريك 'النموذج الاجتماعي البديل'؛ فهو الزوج الذي لا يمارس سلطة القيد (الجلباب) على نورية، بل يعيش معها في فضاء من الحب والحرية. وجوده سوسيولوجياً يكسر نمط 'الرجل المتسلط' الحاضر في حياة بهيجة، ويقدم مبرراً اجتماعياً لنجاح تجربة نورية في المهجر، حيث يمثل البيئة الحاضنة التي سمحت للمرأة بالتحرر ونيل أبسط حقوقها.

البعد البسيكولوجي: يعمل باتريك كـ 'عنصر طمأنينة' ونقطة ارتكاز نفسية لنورية في غربتها. نفسياً، هو الشخصية التي لا تشكل تهديداً أو ضغطاً، بل يظهر كشريك داعم. أثره النفسي على بهيجة (البطلة) يتجلى في شعورها بالتناقض؛ فهو يمثل 'الأمان' الذي افتقدته في رجال محيطها، مما يعمق لديها الرغبة في التحرر النفسي من إرث الخوف والتبعية لتسير على طريق أختها".

إن قيام الممثل مراد أوجيت بتأدية دور باتريك ودور الرجل في الجزائر (ازدواجية الأداء) هو اختيار إخراجي ذكي المخرج؛ لتوحي بأن الرجل يمكن أن يكون 'قيداً' أو 'فضاءً للحرية' تماً كالملابس، وأن التغيير يبدأ من الوعي والمكان.



[1]

الصورة رقم 08: لقطة ركحية تجسد شخصية باتريك في الفضاء المسرحي لبهيجة

ثانياً: الشخصيات الغائبة (سلطة الغياب ودلالة الأثر)

لا تقتصر بنية الشخصيات في عرض "بهيجة" على الأجساد الحاضرة فوق الخشبة، بل تمتد لتشمل شخصيات "مستحضرة" عبر الذاكرة والحوار، وهي التي منحت الفعل الدرامي صبغته التراجيدية.

1. الابن (رضوان): رمز الصدمة والتمزق الجيلي

البعد الاجتماعي: يمثل الجيل الذي ضاع في دهاليز العشرية السوداء. هو ضحية "قوى الظلام" والفساد الأسري الذي مارسه الأب والخال.

[1] الفنان مراد أوجيت في شخصية باتريك: لقطة شاشة (Screenshot) من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني، إخراج زياني شريف عياد، منشور على قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba] تاريخ النشر 18جوان 2020، تاريخ الاطلاع: [2أفريل 2026]. (معالجة رقمية لتحسين الجودة). رابط الفيديو https://youtu.be/oyuQZyxFyiw?si=srw0h3XN2zAIFWJq

البعد النفسي: يمثل "بؤرة الصدمة "(Trauma) للأم؛ فخبر انضمامه للإرهاب هو "الضربة القاضية" التي تلقتها بهيجة في باريس، مما حول حلم اللقاء إلى فاجعة الفقدان المعنوي.

الدلالة السيميائية: غياب رضوان عن الخشبة يعكس "عدم القدرة على الإمساك بالحقيقة"؛ فهو غائب جسدياً وحاضر ك "وجع دائم" يجسد انكسار الأمومة الجزائرية أمام وحشية التطرف.

2. الابنة (نورية الثانية): رمز الاغتراب والهروب

البعد المكاني: تمثل "الآخر" والضفة الأخرى (فرنسا). هي الامتداد لبهيجة ولكن في فضاء مغترب.

البعد الدرامي: هي "الدافع" لسفر بهيجة؛ فالسعي للقائها هو الذي أخرج بهيجة من "الأربع جدران" في الجزائر إلى شوارع باريس، ليكتمل الفعل الدرامي هناك.

الدلالة السيميائية: تسميتها باسم "نورية" (على اسم الخالة) يرمز إلى "دائرية القدر"؛ فالمرأة الجزائرية في المسرحية تبحث دائماً عن مخرج، سواء عبر الاستشهاد (الخالة) أو عبر التغريب (الابنة)، بينما تظل بهيجة هي "البرزخ" الواقف بين التاريخ والواقع.

إن الشخصيات الغائبة في "بهيجة" هي التي رسمت "جغرافيا الألم"؛ فالأخت (الماضي المفقود) والابن (الحاضر الضائع) والابنة (المستقبل المغترب) شكلوا معاً الضغط الدرامي الذي جعل من "بهيجة" شخصية شاهدة ومقاومة. غيابهم فوق الخشبة كان أقوى من حضور الكثيرين، لأنه ترك فجوات سيميائية ملأتها بهيجة بدموعها وصمودها.

المطلب الثاني: تشكيل الصورة السينوغرافية وعلاقتها بالمرأة

ملاحظة منهجية حول التوثيق الرقمي للعرض:

نظراً لطبيعة الدراسة التي تستوجب معاينة العلامات الركحية في حالتها الحركية (الجسد، الإضاءة، السينوغرافيا)، فقد تم تدعيم هذا الفصل التطبيقي بالتحديد الجزء الخاص بسينوغرافيا العرض الذي يحتاج عناصر مرئية بصرية (إضاءة، ديكور، ملابس، حركة الممثلين...)، تم تزويده بتقنية رمز الاستجابة السريع (QR Code). تتيح هذه التقنية للقارئ الانتقال المباشر من المتن النظري إلى المشاهد الحية للعرض المسرحي (بهيجة) عبر مسح الرموز المرفقة في الهوامش أو الملاحق، وذلك لضمان مطابقة التحليل النقدي بالصورة البصرية الفعلية.

أولاً: سيميولوجيا الزي (الجلباب كفضاء سياسي واجتماعي للمرأة)

لا يمكن التعامل مع لباس بهيجة في هذا العرض كقطعة قماش عادية، بل هو نص بصري مشحون بالدلالات:

1. الجلباب كـ "تكنولوجيا حماية" و"جهاز تمويه"(Camouflage Device)

يتجاوز الجلباب في عرض "بهيجة" وظيفته الدينية التقليدية ليصبح **استراتيجية بقاء**. فإنه يعمل كـ**جهاز تمويه** يتيح للمرأة (بهيجة) **تحييد نظرة الآخر**. في ظل **نظام العنف المستعرض** الذي ساد العشرية السوداء، لم يكن الجلباب خياراً عقائدياً بقدر ما كان **علامة سيميائيةً**.

استخدمت بهيجة الجلباب كاستراتيجية **مقاومة صامتة**؛ فهو الوسيلة التي منحتها السيولة الحركية في فضاء المدينة المليء بالمخاطر. هنا، تظهر صورة المرأة الذكية التي تعيد استعمال أداة قمعها الحجاب المفروض وتحويله إلى **ملجأ** يضمن لها الأمان أثناء رحلة البحث عن الحقيقة (لغز الأخت

والابن). الجلباب هنا ليس سجناً للعقل، بل هو **مساحة للتفاوض** مع واقع يرفض وجود الأنثى المستقلة.

2. الزي كفعل اعتراف وجودي

الملابس في العرض ليست حالة ثابتة، بل هي في صراع مستمر مع **الجسد كأرشيف حي**. الجلباب يمثل **العلامة الملتبسة، مفروضا من النظام الأبوي** من جهة، وتعيد المرأة توظيفه كحماية لها من جهة أخرى.

يعكس الزي **الاستمرارية الخانقة** التي تعيشها بهيجة؛ فالسواد القاتم للجلباب يتماشى مع الديكور الأسود، مما يجعل المرأة تبدو وكأنها تذوب في الحزن الجماعي. ومع ذلك، فإن حركة بهيجة داخل هذا الزي تكشف عن **توتر أخلاقي**، فهي ترفض أن تتحول إلى موضوع عرض (Object)، بل تظل ذاتاً فاعلة تحاول استعادة وجهها وصوتها المسلوب خلف هذا القناع البصري.

3. التحفظ التعبيري وثقل الذاكرة

ملمس الزي وثقله فوق الخشبة يخدم **الاقتصاد في الحركة**، الجلباب ليس مجرد زي، بل هو حمولة إنسانية ثقيلة تستوجب **الصدق والإنصات**.

يجسد ثقل الجلباب بصرياً ثقل الصدمة (Trauma) التي تحملها بهيجة. المرأة هنا لا تصرخ بالكلمات، بل يصرخ جسدها المحاصر بالثوب الأسود. هذا الزي يوثق مراحل التحول الدرامي؛ من امرأة ممحوة الملامح تحت وطأة العنف الأبوي والديني، إلى امرأة تجعل من هذا الزي منطلقاً لـ **فعل الشفاء** عبر مواجهة الحقيقة العارية في نهاية العرض.

إن الجلباب في سينوغرافيا "بهيجة" هو **تكنولوجيا للحماية الاجتماعية** بامتياز؛ فقد نقل صورة المرأة من الضحية المستسلمة إلى الذات الفاعلة التي تتفاوض مع القمع. لقد نجح الزي في أن

يكون ستاراً يحمي سر بهيجة، وجسراً عبرت فوقه من ضيق الجدران الأربعة إلى رحابة الحقيقة، مؤكداً أن المسرح استطاع أن يقول عبر قطعة قماش ما عجز المجتمع عن قوله بالخطابات.

(لمشاهدة التوظيف الدرامي لهذا الزي المسرحي في العرض، يرجى مسح رمز الاستجابة السريعة (code QR) المقابل)



[1]

صورة رقم 09: مشهد يوضح زي بهيجة الجلباب

هندسة الفضاء والمنظور الدرامي (المكان كبنية عنف ومجال للتفاوض)

لا يمثل الديكور في عرض "بهيجة" مجرد إطار مكاني للأحداث، بل يتشكل ك بنية إيديولوجية وسوسيولوجية تعكس حصار المرأة. الفضاء هنا ليس محايداً، بل هو طرف في الصراع.

1. **أبعاد الجدران الأربعة**

يعكس الديكور **الاستمرارية الخانقة** الجدران التي حُبست خلفها بهيجة بعد انقطاعها عن الخارج ليست حدوداً معمارية، بل هي بنية عنف بنيوي ممتد من السلطة الأبوية (الأخ) إلى السلطة الزوجية (الزوج المتسلط).

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول: إخراج زياني شريف عياد، متاح على منصة يوتيوب، قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba]، تاريخ الاطلاع: [1أفريل 2026]، متاح عبر الرابط المدمج في رمز الاستجابة السريعة.(QR Code)

الحركة السينوغرافية لبهيجة داخل هذه الجدران تعبر عن الانسداد الوجودي. المكان هنا يعمل كـ زنزانة اجتماعية، فبهيجة تنتقل من سجن الأخ إلى سجن الزوج، مما يجسد بصرياً كيف أن الفضاء الخاص للمرأة في ظل قوى الظلام تحول إلى مساحة للسحق والتدجين، وليس للراحة والأمان.

2. طغيان اللون الأسود

الديكور طغى عليه الأسود. هذا السواد ليس خياراً جمالياً مجرداً، بل هو **مساحة للتعويض** تعبر عن صدمة جماعية (العشرية السوداء). السواد يمثل **النظام العرضي الممتد** للقمع الذي يسبق الصراع المسلح ويتبعه.

عندما تتحرك بهيجة بجلبابها الأسود وسط ديكور أسود، فإنها تبدو كـ ذات تذوب في الفراغ. هذا التوحيد اللوني يعكس **سحق الذات الأنثوية**؛ فالمرأة هنا لا تملك حيزاً لونياً خاصاً بها، بل هي جزء من **الأرشيف الحميم** للألم الوطني. السواد في الديكور هو مرآة بصرية لانكسار بهيجة الداخلي وغربتها في مدينة لم تعد تتعرف عليها.

3. الفضاء كأرشيف حي و مساحة للتفاوض

يتحول الفضاء المسرحي من "مكان للحكي" إلى **كائن هجين** يجمع بين الشهادة والخيال. قطع الأثاث القليلة أو الإكسسوارات الموزعة في الزوايا تعمل كـ **ناقلة للذاكرة**.

بهيجة داخل هذا الديكور ليست مجرد شخصية، بل هي شاهدة جسدية. كل ركن في الديكور يذكرها بـ "لغز الأخت" أو "فقدان الابن". الفضاء هنا يصبح **مجالاً للتفاوض**، حيث تحاول بهيجة **إعادة إعمار رمزي** لحياتها المشتتة بين جدران البيت وشوارع المدينة الغريبة. الديكور يضع المرأة في قلب الخطر، ولكنه في نفس الوقت يمنحها المسافة الضرورية لـ فعل الاعتراف والمواجهة.

(لمشاهدة هندسة الفضاء والمنظور الدرامي في العرض، يرجى مسح رمز الاستجابة السريعة (QR Code) المقابل)



[1]

الصورة رقم 10: مشهد هندسة الفضاء والمنظور الدرامي في عرض مسرحية بهيجة

4. ثنائية (الداخل/الخارج) وانكسار الحدود

الانتقال السينوغرافي بين الجزائر وباريس يكسر رتابة المكان ولكنه يعمق **تعددية الأصوات في الشهادة.**

الغربة في شوارع باريس لا تختلف عن الغربة بين الجدران الأربعة في الجزائر. السينوغرافيا تصور المرأة ككائن مهجر داخليا. فالمكان (سواء كان بيتاً أو شارعاً أو بلداً آخر) يظل يمارس عليها نفس العنف الأبوي والديني، مما يجعل صورة المرأة في الديكور صورة الرحالة التي تبحث عن وطن وسط حطام الذاكرة.

(لمشاهدة هندسة الفضاء والمنظور الدرامي في العرض في مشهد بهيجة في فرنسا، يرجى مسح رمز الاستجابة السريعة (QR Code) المقابل)

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول تاريخ الاطلاع: [1 أفريل 2026]، نفس المرجع السابق.



[1]

الصورة رقم 11: مشهد بهيجة في فرنسا

إن هندسة الفضاء في "بهيجة" نجحت في تحويل "رواية ليلى عسلاوي" إلى واقع بصري ملموس؛ فالديكور لم يكن إطاراً للتمثيل، بل كان جهازاً للقمع يضغط على جسد بهيجة، مما أجبرها على ممارسة المقاومة الصامتة. المكان في العرض هو الذي صنع بهيجة الشجاعة؛ لأنها استطاعت في النهاية أن تخترق صمت الجدران وتخرج من عتمة السواد إلى ضوء الحقيقة.

ثالثاً: الإضاءة

لا تعمل الإضاءة في عرض "بهيجة" كمصدر تقني للنور (انارة الركح)، بل هي فعل درامي يشارك في صياغة الحقيقة الوجدانية للمرأة المحاصرة بقوى الظلم.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني: إخراج زياني شريف عياد، متاح على منصة يوتيوب، قناة [théâtre régional Azzedine medjoubi Annaba]، تاريخ الاطلاع: [1 أفريل 2026]، متاح عبر الرابط المدمج في رمز الاستجابة السريعة.(QR Code)

1. الظلال كـ "تكنولوجيا حماية بصرية" و"تمويه"

تتماشى الإضاءة مع الجلباب كجهاز تمويه؛ فالإضاءة الخافتة والظلال الطويلة تخلق نوعاً من المسافة السردية. الظلال هنا ليست غياباً للضوء، بل هي مساحة تشارك فيها بهيجة في **تحييد نظرة الآخرين**.

(لمشاهدة توزيع الاضاءة في العرض، يرجى مسح رمز الاستجابة السريعة (QR Code) المقابل)



[1]

الصورة رقم 12: مشهد توزيع الاضاءة في عرض بهيجة

تعيش بهيجة في منطقة "الظل"، فهي امرأة تحاول الاختفاء لكي تنجو. الإضاءة المسلطة عليها غالباً ما تكون جانبية أو غير مكتملة، مما يجسد بصرياً صورة المرأة الهجينة (بين الحقيقة والخيال) التي تعيش بين عالمين: عالم الذاكرة (الأخت المفقودة) وعالم الواقع المرير (الزوج والأخ). الظلال هنا تحمي الأرشيف الحميم لبهيجة من انكشاف قوى الظلام والفساد.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول تاريخ الاطلاع: [2 أفريل 2026]، نفس المرجع السابق.

2. بؤرة الضوء (Spotlight) كـ "صدمة" و"فعل اعتراف"

الجزائريين لم يستيقظوا في العشرية إلا على صور العنف. سينوغرافياً، تترجم الإضاءة الحادة والمفاجئة هذه الصدمة الجماعية. الضوء المسلط على بهيجة في لحظات المواجهة هو ضوء كاشف يكسر استراتيجية التمويه.

عندما تواجه بهيجة حقيقة ابنها "رضوان" أو لغز أختها، تتركز بقعة الضوء عليها لتجعلها عارية أمام مأساتها. هنا تتحول الإضاءة إلى أداة لـ إعادة الإعمار الرمزي؛ فبهيجة تخرج من عتمة الخوف لتواجه النور بصفتها ذاتاً فاعلة. الضوء هنا يجلد صورة الضحية ليظهر مكانها صورة الشاهدة التي ترفض الصمت.

3. ثنائية (العتمة/النور)

الإضاءة ترسم حدود العنف البنيوي. العتمة التي تسيطر على أغلب العرض تمثل القيم الدخيلة والأيديولوجيات التي سحقت المجتمع.

الإضاءة هو صراع بهيجة لاستعادة "بهجتها" المسلوبة. كل شعاع ضوء يخترق السواد فوق الخشبة يمثل المقاومة الصامتة التي تقوم بها المرأة ضد نظام القمع المستعرض. الإضاءة هنا لا تنير المكان، بل تنير الجرح المفتوح في ذاكرة بهيجة، محولة المسرح من فضاء للفرجة إلى فضاء لـ فعل الشفاء والاعتراف.



[1]

الصورة رقم 13: مشهد توزيع الاضاءة (بؤرة الضوء) في مسرحية بهيجة

إن الإضاءة في عرض "بهيجة" قد نجحت في تصوير تعددية الأصوات في الشهادة بصرياً؛ فالظلام كان يمثل صوت القمع والنسيان، بينما كان الضوء الحاد يمثل صوت بهيجة (الأم الشجاعة) وهي تنتزع حقها في الكلام والوجود. الإضاءة هي التي حولت الجسد من أرشيف إلى حقيقة وجدانية يراها الجمهور بوضوح، مؤكدة أن المرأة هي أول من استقبل صدمة النور بعد عتمة العشرية.

رابعاً: الإكسسوار والقطع السينوغرافية

تتحول الأشياء في عرض "بهيجة" من مجرد إكسسوارات تأثيثية إلى علامات مشحونة بذاكرة العنف والمقاومة، وهي تشكل مع جسد المرأة الهجين بين الشهادة والخيال.

1. الرسالة" كـ "صدمة "

تعتبر الرسالة التي تلقتها بهيجة في شوارع باريس الإكسسوار المحرك لـ الحقيقة الوجدانية. هي ليست مجرد ورقة، بل هي ناقلة ذاكرة وصدام مع صدمة جماعية لم تُحسم بعد.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول. تاريخ الاطلاع (2 أفريل 2026) نفس المرجع السابق.

تمثل الرسالة ذروة العنف البنيوي المسلط على أمومة بهيجة؛ فبينما تسعى الأم الشجاعة لترميم شتات عائلتها، تأتي الرسالة لتؤكد انضمام ابنها "رضوان" لقوى الظلام. هنا يصبح الإكسسوار أداة لتفكيك الذات الأنثوية؛ فالمرأة التي سافرت بحثاً عن الأمل، تعود محملة بوثيقة إدانة لواقع لا يرحم.



[1]

الصورة رقم 14: مشهد يوضح إكسسوار الرسالة في عرض بهيجة

2. قطع الأثاث و"الأربع جدران"

قطع الأثاث القليلة في الديكور الأسود تجسد "الاستمرارية الخانقة" للقمع. هي ترسم حدود "الممارسة المسرحية" لبهيجة داخل بيتها.

الكرسي، الطاولة؛ كلها إكسسوارات تعمل كـ "حدود جندرية". بهيجة تتعامل مع هذه القطع بـ "تحفظ تعبيري"؛ فهي تلوذ بها أحياناً كـ "تكنولوجيا حماية" لتختبئ من عنف الزوج، وأحياناً تراها كعقبات تكرس سجنها المنزلي. الإكسسوار هنا يوثق حالة "الانسداد الوجودي" للمرأة التي تحاول "إعادة إعمار" حياتها وسط حطام الفساد والرشوة.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 21:59. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.



1

الصورة رقم 15: مشهد استعمال بهيجة لديكور كأداة حماية ودفاع

3. إكسسوارات

"الأثرياء الجدد" مقابل "أرشيف بهيجة الحميم"

هناك تضاد بين إكسسوارات الرجل (رموز السلطة والمال الفاسد) وإكسسوارات المرأة (صور الذاكرة، مقتنيات الأخت المجاهدة). هذا التضاد يعكس "النظام العرضي الممتد" للعنف قبل وبعد العشرية.



2

الصورة رقم 16: المشهد الذي تبرز فيه اكسسوارات الرجل التي ترمز للفساد

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الاول الدقيقة 27:12. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

[2]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الاول الدقيقة 09:41. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

صور الأخت "نورية" أو مقتنيات الأم هي أرشيف حميمي تستخدمه بهيجة لمواجهة قوى الظلام. المرأة هنا لا تملك سلطة المال، بل تملك "سلطة الذاكرة". الإكسسوارات الأنثوية في العرض هي أدوات لـ "المقاومة الصامتة"؛ فبواسطتها تحاول بهيجة حل لغز الماضي لكي تفهم حاضرها المأزوم، مما يحول هذه الأشياء من "جمادات" إلى "شهود" على نضال المرأة ضد العنف والتهميش.



[1]

الصورة رقم 17: مشهد ألبوم صور بهيجة

4. الحجاب/الجلباب كإكسسوار متحول

(من القناع إلى الكفن الرمزي)

الجلباب هو **علامة ملتبسة** فوق الخشبة، يُعامل الجلباب أحياناً كإكسسوار منفصل (يُغطي الوجه، يُنزع عن الوجه، يكشف الشعر).

حركة بهيجة مع جلبابها كإكسسوار تعكس ديناميكية إعادة الإعمار الرمزي. عندما تلمسه بحذر، فهو درع حماية، وعندما تزيحه بقوة، فهو فعل اعتراف بالحرية. الجلباب هنا هو التكنولوجيا

[1]– نفس المصدر السابق، الدقيقة 23:25. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026).

الاجتماعية التي تلبسها المرأة لتواجه مدينة لم تعد تعرفها، محولةً إياه من رمز للقهر إلى أداة لـ التفاوض الوجودي.



[1]

الصورة رقم 18: مشهد يوضح خلع ثم وضع الجلباب

إن الصورة السينوغرافية في عرض "بهيجة" لم تكن مجرد خلفية بصرية، بل كانت "نظاماً بنيوياً" متكاملاً شارك في سحق الذات الأنثوية وفي تحررها آن واحد. فمن خلال السواد القاتم، والجلباب التمويهي، والإضاءة الصادمة، والأشياء المؤرشفة للألم، استطاع المخرج زياني شريف عياد أن يجسد "رؤية ليلى عسلاوي" واقعياً. لقد ظهرت المرأة (بهيجة) في قلب هذا التشكيل ليس كضحية سلبية، بل كـ "ذات فاعلة" استطاعت بذكاء أن تحول فضاء القمع إلى فضاء لـ "الشفاء والاعتراف"، مؤكدة أن السينوغرافيا هي التي منحت "صورة المرأة" أبعادها الدرامية والسياسية العميقة.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الاول الدقيقة 29:11. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

المطلب الثالث: بناء الشخصية الدرامية وآليات الأداء (التمثيلي والالقاء)

1. الجسد كـ "أرشيف حي" الصدمة (Trauma)

في عرض "بهيجة"، لا يتحرك جسد الممثلة (نضال) بشكل عشوائي، بل يتحول إلى وثيقة بصرية تؤرخ للمأساة الوطنية.

أ. الجسد "المخزن" للذاكرة (الذاكرة العضلية)

الجسد هنا ليس مجرد أداة لنطق الحوار، بل هو **أرشيف حي**. الصدمة التي عاشتها المرأة في العشرية السوداء لم تخرج كلها في شكل كلمات، بل تحولت إلى ترسبات جسدية في المفاصل، وفي انحناءة الظهر، وفي توتر الكتفين.

تظهر بهيجة فوق الخشبة بجسد مثقل تاريخياً. عندما تمشي، نلاحظ ثقلاً يوحي بأنها لا تحمل جلباباً فحسب، بل تحمل إرثاً من القهر. هذا الجسد المؤرشف للألم يخبرنا بأن مأساة بهيجة بدأت قبل العشرية (مع الأخ والزوج) وتجذرت أثناءها عند استغلالهم الفوضى وممارستهم العنف متخفين تحت غطاء الدين. الجسد هنا هو المكان الأول للعنف، وهو أيضاً أول من يوثق هذا العنف بصرياً أمام الجمهور.

SCAN ME!

[1]

الصورة رقم 19: المشهد الذي يبين جسد بهيجة مثقل بالهموم

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الاول الدقيقة 5:54. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

ب."النظرة" وانكسار التواصل

يعتمد الأداء على **التحفظ التعبيري**، أي عدم المبالغة في إظهار الحزن. القوة تكمن في العين التي رأت ما لا يُصدق (صور العنف والقتل التي ذكرت في الحوارات).

نظرة بهيجة في العرض هي نظرة الشاهدة. هي لا تنظر للزوج أو الأخ مباشرة دائماً، بل تنظر إلى الفراغ أو إلى الداخل، مما يجسد حالة الاغتراب الوجداني. المرأة هنا تعيش في مدينة لم تعد تعرفها، وجسدها (من خلال نظراتها الحائرة) يعكس هذا الضياع. النظرة هنا هي بؤرة الصدمة التي تجعل المتلقي يندمج مع وجعها الشخصي.



[1]

الصورة رقم 20: مشهد يوضح نظرات بهيجة في العرض

ج. التنفس كـ "إيقاع درامي" (المسافة السردية)

إن الأداء يتطلب الصدق والإنصات، التنفس المتقطع أو المخنوق لبهيجة هو جزء من الأداء الحي.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الاول الدقيقة 37:19. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

الأنفاس المتلاحقة لبهيجة تحت الجلباب الأسود هي لغة تعبر عن الاستمرارية الخانقة للقمع. عندما تصمت بهيجة، يظل تنفسها هو الذي يتكلم. هذا الإيقاع الجسدي يضع المتلقي في حالة توتر؛ فجسد المرأة هنا هو ساعة زمنية تدق لتعلن عن اقتراب لحظة الانفجار أو المواجهة.



[1]

الصورة رقم 21: مشهد الانفاس المتلاحقة لبهيجة

د. حركات الجسد

الجسد في هذا العرض هو هجين بين (الماضي والحاضر) و(الشهادة والخيال). هو يشهد على ما حدث (الواقع) ويتخيل الخلاص (الأمل في معرفة الحقيقة والتحرر النفسي والجسدي).

تظهر قوة بهيجة في كيفية إدارة جسدها تحت الجلباب. هي تستخدم جسدها كـ **تكنولوجيا حماية**؛ تنكمش حين يشتد العنف الأبوي، وتنتصب بقوة حين تبحث عن حقيقة أختها، هذا التردد الحركي بين الانكماش والانتصاب هو الذي يرسم لنا منحنى التحرر لدى المرأة؛ من ضحية محاصرة بالأربع جدران إلى امرأة تنتزع مكانها في الفضاء المسرحي.

إن جسد بهيجة هو المركز السينوغرافي الذي تدور حوله بقية العناصر. إنه الجسد الذي أرشف المأساة وحولها من مجرد قصة في رواية إلى حقيقة وجدانية نابضة فوق الخشبة.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 27:32. تاريخ الاطلاع (08 أفريل 2026) نفس المرجع السابق.



[1]

الصورة رقم 22: مقطع يوضح كيفية ادارة الفنانة نطال لجسد بهيجة بالحلباب

2. جماليات التحفظ التعبيري ودلالة الصمت (لغة ما وراء الكلام)

في عرض "بهيجة"، لا تكمن القوة في الخطابة أو الصراخ، بل في اقتصاد الأداء. الصمت هنا ليس فراغاً، بل هو كتلة دلالية تعبر عن موقف المرأة من واقعها المأزوم.

أ. التحفظ التعبيري

سبب وراء أن الأداء ابتعد عن البكاء المبالغ فيه لصالح **التحفظ التعبيري**، بحيث أن هذا النوع من الأداء يتطلب قدرة عالية على الإنصات الداخلي للشخصية.

بهيجة تظهر ك امرأة رصينة رغم الزلزال النفسي الذي تعيشه. هذا التحفظ يعكس كبرياء المرأة الجزائرية التي ترفض أن تظهر بمظهر الضحية المنكسرة تماماً أمام جلاديها (الزوج والأخ). إن كبت الانفعال وتكثيفه في نظرة أو إيماءة بسيطة يجسد بصرياً قوة التماسك الأنثوي في وجه العنف البنيوي. المرأة هنا تتحفظ لكي لا تمنح قوى الظلم متعة رؤية انهيارها.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، الدقيقة 37:19. تاريخ الاطلاع (10 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

ب. دلالة الصمت

(الصمت كفعل احتجاجي)

الصمت في هذا العرض هو لغة موازية. هو ليس صمتاً سلبياً، بل هو صمت "مشحون بالشهادة. إنه الصمت الذي يسبق "فعل الاعتراف" أو يليه.

صمت بهيجة أمام صراخ الزوج وتسلّط الأخ هو إدانة بصرية. عندما تصمت بهيجة، فهي تنسحب إلى أرشيفها الحميم لتستجمع قواها. هذا الصمت يمنحها **المسافة السردية** الضرورية؛ فهي لا ترد على العنف بعنف لفظي، بل ترد عليه بثبات وجودي، الصمت هنا هو المكان الذي تحمي فيه بهيجة سر أختها المجاهدة ولوعة فقدان ابنها، مما يجعل منه حصناً منيعاً ضد الاختراق.

ج. المسافة السردية بين "الممثلة" و"الشخصية"

الأداء حافظ على مسافة سردية تمنع المتلقي من الغرق في العاطفة وتدفعه للتفكير في **الحقيقة الوجدانية**.

الفنانة نضال لم تتقمص بهيجة لتبكينا، بل جسدتها لـ تُشهدنا. هذه المسافة في الأداء جعلت من جسد المرأة فوق الخشبة وسيطاً معرفياً. نحن لا نرى بهيجة وهي تتألم فقط، بل نرى فعل التألم كظاهرة. هذه المسافة هي التي مكنت المرأة من التحول من موضوع للحكي إلى ذات فاعلة تحلل مأساتها وتفككها أمام الجمهور.



[1]

الصورة رقم 23: المشهد الذي يبرز المسافة السردية في عرض بهيجة

د. إيقاع في الحركة

يرتبط الصمت والتحفظ بـ إيقاع العرض البطيء الذي يعكس حالة الانتظار والترقب.

حركة بهيجة البطيئة وصمتها الطويل يجسدان الزمن الأنثوي المنهوب. المرأة التي قضت سنوات بين أربع جدران لا تتحرك بوقار مفرط، بل تتحرك بـ حذر وجودي. هذا الإيقاع هو ترجمة لحالة الانسداد؛ فبهيجة تتأنى في كل خطوة لأن كل حركة في مدينة العنف قد تكون لها عواقب وخيمة على حياتها أو حياة أمها.

إن الصمت والتحفظ التعبيري قد منحت لبهيجة سلطة معنوية تفوقت بها على سلطة الرجال المادية. لقد أثبت الأداء التمثيلي أن المرأة التي تصمت بوعي هي امرأة تخطط للمواجهة، وأن قوة الأنثى في هذا العرض نبعت من قدرتها على تحويل صمتها إلى شهادة تاريخية فكل لحظة صمت فيها معاني أكبر من أن تحملها كلمة أو صرخة فالصمت هو أفضل حل يدع للمتلقي المجال لملء الفراغ بما يراه مناسب ويعطي حق الكلمة ويشفي غليله من الظلم التي عانته بهيجة فكل شخص له معايير تقنعه.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول الدقيقة 33:20. تاريخ الاطلاع (10 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.



الصور رقم 24: مشهد صمت بهيجة بين الحوارات

3. الجسد بوصفه فضاء لتداخل الأصوات

في عرض "بهيجة"، لا ينغلق الأداء التمثيلي على معاناة فردية معزولة، بل يتحول جسد الممثلة إلى مجموعة من العلامات التي تتقاطع فيها أصوات متعددة، مما يمنح فعل التحرر لدى المرأة صبغة "تاريخية."

أ. ميكانيزم "الكتابة بأربع أيادٍ" (من النص إلى الجسد)

ان العرض هو نتاج "كتابة جماعية" تشاركت فيها رؤية الروائية (ليلى عسلاوي)، واقتباس كاتب النص (أرزقي ملال)، ورؤية المخرج (زياني شريف عياد)، وأداء الممثلة (نضال). هذا ما يسمى بـ "الكتابة بأربع أيادٍ."

انعكس هذا التعدد على جسد "بهيجة"؛ فهي لم تعد تمثل شخصية درامية واحدة، بل أصبحت "جسداً وسيطاً". المرأة فوق الخشبة تحمل "صوت الروائية" التي توثق الواقع، و"رؤية المخرج"

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الأول، الدقيقة 20:19. تاريخ الاطلاع (10 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

التي تفكك العنف، و"إحساس الممثلة" التي تعيش الألم. هذا التعدد جعل من "بهيجة" "أيقونة سيميائية" تختزل مأساة المرأة الجزائرية ككل، وليس مأساة فردية بحد ذاتها.

ب. تعدد الأصوات والشهادة الجسدية

يتجاوز الأداء "المونولوج" الفردي ليصبح "حواراً مع الذاكرة الجماعية". الجسد هنا هو الذي "يتكلم" نيابة عن الغائبين (الأخت المجاهدة المفقودة، الابن الضائع، الأم الصامتة). حركة بهيجة فوق المسرح هي "حركة استحضار". عندما تتحرك للبحث عن حقيقة أختها "نورية"، فإن جسدها يستحضر "صوت المجاهدة" المقموع. وعندما تتلقى رسالة ابنها، فإن جسدها يجسد "صوت الأمومة المطعونة". هذا التعدد يحول المرأة من "ضحية" إلى "خزّان للشهادات"؛ فهي الوحيدة القادرة على ربط خيوط الماضي (الثورة) بالحاضر (العشرية السوداء)، مما يمنحها "سلطة معرفية" تتفوق بها على سلطة الرجال (الزوج والأخ) الغارقين في الفساد المادي.

ج. الجسد كـ "مساحة للتفاوض" بين الخيال والواقع

الأداء التمثيلي هو "هجين" يقع في المنطقة الوسطى بين "الشهادة التاريخية" (الواقع) و"الممارسة المسرحية" (الخيال).

تظهر قوة بهيجة في قدرتها على الذكاء في التعامل مع السينوغرافيا. هي تستخدم الاداء المسرحي لكي تعيد ترتيب "الواقع المأساوي". المرأة هنا "تعيد إعمار" ذاتها المحطمة من خلال فعل التمثيل؛ فكل خطوة تخطوها فوق الخشبة هي محاولة لكسر "الانسداد الوجودي" الذي فرضه عليها "النظام الأبوي". الجسد هنا هو "مختبر للتحرر"؛ حيث تتحول المرأة من "موضوع يُحكى عنه" إلى "ذات تحكي وتفعل وتواجه".

د. تحطيم "المركزية الذكورية" عبر الأداء الوسيط

من خلال "الكتابة الجماعية"، تم تحطيم رؤية "البطل الأوحد". التركيز انتقل ليكون "نسوياً بامتياز" من خلال جسد بهيجة.

بينما يتحرك الرجال (الزوج والأخ) كـ "نماذج نمطية" للعنف والفساد، تتحرك بهيجة كـ "ذات معقدة وعميقة". هذا التباين في الأداء يبرز أن المرأة هي "المركز الأخلاقي" للعرض. الجسد الوسيط لبهيجة هو الذي فضح "زيف القيم الدخيلة" وقوى الظلم، لأنه الجسد الوحيد الذي يمتلك "الحقيقة الوجدانية" الصادقة التي لا تُشترى بالمال أو الرشوة.

إن الأداء التمثيلي في عرض "بهيجة" قد نجح في تحويل "الجسد الأنثوي" إلى "وثيقة تاريخية وسينوغرافية حية"، فمن خلال:

- الجسد الأرشيفي: الذي خزن صدمة العشرية السوداء.
- التحفظ التعبيري والصمت: الذي تحول إلى فعل احتجاجي وقوة باطنية.
- تعدد الأصوات والكتابة الجماعية: التي حولت بهيجة من امرأة وحيدة إلى صدى لآلاف النساء.

استطاعت "بهيجة" أن تكسر حصار "الأربع جدران" لتقول للعالم إن المرأة الجزائرية كانت "الضحية الأولى"، ولكنها أيضاً كانت "المقاومة الأولى" التي حفظت ذاكرة الوطن من النسيان خلف جلبابها الأسود.



[1]

الصورة رقم 25: المشهد الذي يبرز تعدد الأصوات في شخصية بهيجة (تصبح ناقلة لذاكرة)

تأسيساً على ما سبق، نستخلص أن صورة المرأة في عرض 'بهيجة' قد تجاوز النمطية التقليدية، ليحول جسد الممثلة وفضاءها إلى 'أرشيف حي' للصدمة والذاكرة. لقد قامت السينوغرافيا بتجسيد 'العنف البنيوي' بصرياً من خلال ثنائية الضوء والعتمة وحصار الجدران، بينما منح الأداء التمثيلي المتميز للفنانة 'نضال' صوتاً لهذا. إن بهيجة لم تكن مجرد شخصية تتحرك فوق الخشبة، بل كانت 'كتلة دلالية' تختزل مأساة جيل كامل. وبهذا، يشكل هذا المبحث الأرضية الجمالية التي سننطلق منها في المبحث الموالي، لنبين كيف تحولت هذه الصور البصرية الساكنة إلى 'أفعال تحررية' ومواجهة حقيقية، محولةً الانكسار إلى انتصار.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 15:25. تاريخ الاطلاع (10 أفريل 2026)، نفس المرجع السابق.

المبحث الثاني: تمثيلات قوة المرأة ومسارات التحرر في عرض مسرحية بهيجة

المطلب الأول: تجليات المواجهة مع "المنظومة الأبوية" (تفكيك سلطة الأخ والزوج)

يُعد هذا المطلب حجر الزاوية في التحول الدرامي لشخصية "بهيجة"؛ ففيه تنتقل البطلة من حالة الاستسلام والخضوع لتمثلات الصورة النمطية، إلى حالة المواجهة المنظومة الأبوية في العرض، والمتمثلة في شخصيتي الأخ (مراد أوجيت) والزوج (اسلام عباس)، لم تكن مجرد سلطة عائلية، بل كانت "جهاز قمع" اجتماعي يهدف إلى عزل المرأة خلف "أربع جدران".

1. كسر "بروتوكول الصمت" وتحول الكلمة إلى فعل تحرري

تجلت أولى عتبات التحرر لدى بهيجة في كسرها لـ "سلطة الصمت" التي فرضتها عليها المنظومة الأبوية منذ حرمانها من الخروج. في بداية العرض، نجد جسد بهيجة منكمشاً ومحكوماً بحركات محدودة تعكس "تمثيل الخضوع"، لكن مع تصاعد الصراع، يتحول الكلام من وسيلة للتواصل إلى أداة للمقاومة.

إن مواجهة بهيجة لأخيها بكلمة "لا" والاعتراض على أوامره يمثل تدميراً لبروتوكول الطاعة التاريخي؛ حيث استبدلت نبرة الصوت المكسورة بنبرة حادة وواثقة، وهو تحول أدائي يترجم الانتقال من موضوع للفرج إلى ذات ناطقة تستعيد حقها في التعبير والوجود.

2. التعرية الأخلاقية لسلطة الأثرياء الجدد

قامت بهيجة بدور المرآة الفاضحة التي تعري زيف قوى الظلام والانتهازية. فالأخ والزوج يمثلان طبقة الأثرياء الجدد الذين استغلوا مأساة "العشرية السوداء" لتحقيق تراكم مالي وسياسي مشبوه تحت غطاء السترة والدين.

تكمن قوة بهيجة هنا في استخدامها لسلاح الحقيقة، فهي لم تعد تخشى "سلطة الوصاية"، بل واجهتهما بفسادهما وتناقضهما الأخلاقي. إن تحررها هنا هو "تحرر معرفي" بامتياز، إذ أدركت أن حصارها لم يكن لحمايتها، بل كان يهدف لدفن أسرار العائلة (مثل لغز اختفاء الأخت نورية). وفي لحظة الصدام الركحي، نلاحظ القوة عبر نظرة العين المباشرة (Eye Contact) التي تكسر بها بهيجة عرف "غض البصر" التقليدي، معلنةً تفوقها الأخلاقي على سلطة الرجال المفروضة.

3. تفكيك "أسطورة الحماية" ورفض الأمن الزائف

لقد وظفت المنظومة الأبوية مفهوم "الحماية" ك فكرة للتمويه بهدف إقصاء بهيجة. غير أن فعل التحرر اكتمل برفض بهيجة لهذه المقايضة الظالمة (الأمن مقابل الحرية).

لقد أدركت البطلة أن "الأربع جدران" التي سُجنت خلفها لم تكن حصناً ضد عنف الخارج، بل كانت وسيلة لقتلها معنوياً وجعلها مجرد "أرشيف للألم". إن صرخة الاحتجاج التي أطلقتها بهيجة ضد هذا الحصار المكاني والرمزي تمثل إعلاناً عن استعادة ملكيتها لجسدها وقرارها. بهذا، تحولت من "زوجة وأخت مطيعة" إلى "قاضية أخلاقية" تحاكم النظام الأبوي الذي حول البيت إلى سجن والوطن إلى ساحة للنهب، لتنتزع حريتها من قلب جهاز القمع العائلي.

SCAN ME!

1

الصورة رقم 26: تجليات المواجهة مع المنظومة الأبوية في عرض بهيجة

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 11:30. تاريخ الاطلاع (12 أبريل 2026)، نفس المرجع السابق.

المطلب الثاني: التحرر من "ذاكرة الصدمة" وترميم الهوية (لغز الأخت وفاجعة الابن)

إن هذا العرض يتجاوز التحرر من "سلطة التاريخ المشوه" و"ثقل الفقدان المأساوي". إن "بهيجة" في هذا السياق لا تكتفي بكونها ضحية للعنف البنيوي، بل تتحول إلى "منقّبة في الآثار الوجدانية، تبحث عن الحقيقة الضائعة بين جيلين تفصل بينهما هوة سحيقة من الصمت والدماء والخيانات المسكوت عنها.

1. التحرر عبر "استعادة الذاكرة الموءودة" (لغز الأخت نورية المجاهدة)

تتجلى قوة بهيجة هنا في رفضها القاطع لـ "الرواية الذكورية الرسمية" التي فرضها الرجال حول اختفاء أختها المجاهدة (نورية الأولى). ففي حين أراد الأخ والزوج طي صفحة الماضي واعتبار اختفاء الأخت مجرد "فجوة زمنية" يجب نسيانها لضمان استقرار مصالحهم المادية، أصرت بهيجة على أن التحرر الحقيقي لا يبدأ إلا بـ "المكاشفة التاريخية".

إن فعل البحث عن الأخت هو في جوهره "فعل مقاومة للنسيان"؛ حيث تحولت بهيجة من امرأة محاصرة بـ "الأربع جدران" إلى امرأة تكسر هذه الجدران لتصل إلى جدار الصمت الذي يحيط بقيم الثورة. إن البحث هنا يرمز إلى محاولة ترميم الشرخ في الذاكرة الوطنية؛ فبهيجة تدرك بحسها الفطري أن ضياع الأخت هو الذي مهد الطريق لظهور الأخ والزوج، وبذلك، فإن وصولها للحقيقة مهما كانت موجعة هو تحرر سياسي وأخلاقي يعيد صياغة هويتها ليس كزوجة أو أخت تابعة، بل كحارسة أمينة للذاكرة الجماعية التي حاولوا تزويرها.



[1]

الصورة رقم 27: مشهد كشف حقيقة لغز نورية والمواجهة في عرض بهيجة

2. جماليات الوعي المأساوي" ومواجهة صدمة الابن (رضوان)

ينتقل الفعل التحرري لدى بهيجة من "نبش الماضي" إلى "المواجهة الدامية مع الحاضر" عبر غياب ابنها (رضوان). إن لحظة تلقي بهيجة لرسالة انضمام ابنها لصفوف الجماعات الإرهابية، وهي في فضاء باريس المنفتح، تمثل "ذروة الصدمة التراجيدية" والتحرر من "وهم الأمومة المستقرة."

هنا، برعت الممثلة (نضال) في تجسيد الانكسار والنهوض؛ فنلاحظ فوق الخشبة تحولاً في كيمياء الجسد؛ حيث يتحول الثبات إلى انهيار، والكلمة إلى صدمة. إن التحرر هنا لا يظهر في "الفرح"، بل في القدرة على مواجهة البشاعة دون قناع. فبينما كان الرجال هم السبب غير المباشر في ضياع هذا الجيل بسبب قمعهم المادي، كانت بهيجة هي التي امتلكت شجاعة الاعتراف بالفاجعة. إن تمثيل هذه الصدمة يعكس تحرر بهيجة من عاطفة الأمومة التقليدية لصالح الموقف الأخلاقي الوجودي. هي لا تبرر لابنها، بل تضعه في سياق العتمة التي صنعها الرجال، وهذا الوعي المأساوي هو قمة التحرر النفسي؛ لأنها لم تعد تضمد جرحها، بل جعلت منه "وثيقة إدانة" ضد مرحلة العشرية السوداء بكل حمولاتها الدموية.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 5:58. تاريخ الاطلاع (12 أبريل 2026)، نفس المرجع السابق.



[1]

الصورة رقم 28: مشهد مواجهة بهيجة لحقيقة التحاق ابنها بصفوف الارهاب

3. جسد الممثلة كأرشيف حي

إن التحرر هنا يكتمل عبر "فعل الربط الدرامي"؛ حيث تحاول بهيجة جمع شتات هويتها الممزقة بين "نورية المفقودة" و"رضوان الضائع"، إن جسد الفنانة "نضال" فوق الخشبة تحول إلى "مختبر دلالي" يحاول ردم الهوة بين قيم الشهادة وقيم الإرهاب.

تظهر تفاصيل الأداء الدقيقة هنا في "حركات اليدين" التي تبدو وكأنها تحاول الإمساك بشيء غير مرئي (الذكرى)، وفي "انحناءة الظهر" التي تحولت من انحناءة خضوع للرجل إلى انحناءة "تحمل عبء الحقيقة". إن قوتها تكمن في رفضها للتمزق السلبي؛ فهي لا تختار النسيان كمسكن لآلامها، بل تختار "المواجهة بالوعي". هذا المسار التحرري هو الذي يفسر مفارقة الاسم "بهيجة"؛ فالبهجة صارت "فعلاً نضالياً" يتمثل في الصمود أمام الانهيار الشامل. إن التحرر من "ذاكرة الصدمة" لم يكن بالتعافي منها، بل بـ "تحويلها إلى خطاب"، مما جعل من بهيجة "الشاهدة الاستثنائية" التي استطاعت أن ترمم هويتها من حطام العائلة وضياع الوطن.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 21:30. تاريخ الاطلاع (12 أبريل 2026)، نفس المرجع السابق.

لقد أثبتت بهيجة عبر رحلة البحث عن الأخت ومواجهة صدمة الابن، أن التحرر ليس انتقالاً من مكان لمكان فحسب، بل هو انعتاق معرفي ووجداني من زيف السرديات الأبوية. إن انتصارها في هذا المشهد يتمثل في قدرتها على تحويل التروما إلى لغة والفقدان إلى قوة والمواجهة بالجرائم البشعة التي تم ارتكابها والتستر عليها خوفا من الطاغوت.



[1]

الصورة رقم 29: مشهد كشف المستور (الجرائم المرتكبة)

المطلب الثالث: التحرر المكاني والرمزي

لا يكتمل فعل التحرر في عرض "بهيجة" بمجرد المواجهة اللفظية أو استعادة الذاكرة التاريخية، بل يتجسد في أرقى مستوياته الجمالية عبر "الديناميكية المكانية" والتحولات الرمزية التي طرأت على كيان البطلة فوق الخشبة. إن التحرر هنا ينتقل من كونه "رغبة باطنية" إلى "واقع فيزيائي وسيميائي" ملموس؛ حيث يتم تفكيك "أيديولوجيا الحجب" بـ "جماليات الظهور"، وتكسير "جدار الصمت" بـ "فعل الحركة" الواعية في الفضاء الركحي.

[1]– مقطع تفاعلي من العرض المسرحي "بهيجة" الجزء الثاني الدقيقة 15:22. تاريخ الاطلاع (12 أبريل 2026)، نفس المرجع السابق.

1. دلالة السفر وانكسار "المحظورات" الحصار (باريس كمنصة للمكاشفة الوجودية)

يُمثل انتقال بهيجة من ضيق "البيت/السجن" في الجزائر العاصمة إلى فضاء "باريس" المنفتح، منعطفاً حاسماً في مسار تحررها الرمزي. إن السفر في هذا العرض ليس مجرد انتقال جغرافي عابر، بل هو "انعتاق وجودي" من سلطة "الأربع جدران" التي كانت تمثل "القبر الاجتماعي" والرمزي للمرأة.

في باريس، تخرج بهيجة من "تكنولوجيا الحماية" المتمثلة في الاختباء خلف ظلال الرجال، لتواجه العالم بوجهها الحقيقي وصوتها الصريح. لقد نجح المخرج "زياني شريف عياد" في جعل فضاء الغربة (باريس) بمثابة مختبر للمكاشفة الوجدانية؛ ففي هذا الفضاء، لم تعد بهيجة ملحقاً بزوج أو أخ، بل أصبحت ذاتاً مركزية. إن التحول الحركي للممثلة (نضال) في هذا الفضاء تميز بالسيولة والتحلل من التصلب الجسدي الذي صاحبها في الأول؛ حيث تحولت الخطوات المتعثرة إلى مسارات واثقة، مما يعكس سيميائياً انتصار الفضاء المشاع على الزنزانة العائلية الضيقة.

2. التحرر من "جهاز التمويه" ودلالة "نزع القناع"

يرتبط التحرر الرمزي في العرض بعملية "التطهير البصري" ونزع الأقنعة الاجتماعية. فإذا كان الجلباب الأسود في بداية المسرحية يمثل "أداة للحجب" و"وسيلة للتلاشي" قسراً تحت ذريعة السترة، فإن فعل التحرر اكتمل عندما تحول هذا الزي من "سجن قماشي" إلى "خيار واعي" يفقد سلطته القمعية.

لقد وظفت الممثلة نضال جسدها كـ "وثيقة تحرر حية"؛ فنلاحظ أن لغة الجسد في هذه المرحلة أصبحت تميل إلى الانتصاب بدلاً من الانحناء. التحرر الرمزي هنا يتجلى في قدرة بهيجة على الظهور بعد عقود من التغييب القسري. هذا الانتقال من الظل (حيث كانت بهيجة مجرد صدى لأوجاع العائلة) إلى الضوء (حيث أصبحت هي صانعة الحدث) هو جوهر التمثيل الذي يكرس قوة

المرأة؛ فهي لم تعد شبحاً يتحرك في زوايا المسرح المظلمة، بل أصبحت كتلة دلالية مشعة تحتل بؤرة الخشبة، متحديةً بكيانها الفيزيائي كل قوى الظلام التي حاولت طمس ملامحها الأنثوية والوطنية.

3. الانبثاق النهائي وجماليات التحرر

تبلغ الدلالة الرمزية ذروتها في المشهد الختامي، غير أنها لا تتجه نحو انبثاق الخلاص بقدر ما تنفتح على مأساة صادمة تعيد تفكيك كل أوهام الطمأنينة. فعودة رضوان، ابن بهيجة، لا تمثل لحظة توبة أو اعتراف كما تتوهم الأم، بل تكشف عن تحوّل جذري في بنيته الفكرية، حيث يعود محمّلاً بإيديولوجيا العنف والتكفير. إن هذا الانقلاب الدلالي يحوّل مشهد "العودة" من رمز للرجاء إلى علامة على الخراب، إذ يقدم رضوان على قتل جدته بدعوى كفرها، ثم يوسّع دائرة العنف لتشمل بقية الشخصيات بحجة ارتباطهم بفضاء "الآخر" المتمثل في فرنسا.

ضمن هذا الأفق، يتخذ الختام بعدًا تراجيديًا حادًا، ليحل شعور بالصدمة والانكسار. فبهيجة، التي ظلت طيلة العرض شاهدة على انكسارات الآخرين، تجد نفسها في مواجهة أقسى أشكال العنف، ليس بوصفه حدثًا خارجيًا فحسب، بل ككارثة تنبع من داخل النسيج العائلي ذاته. وهنا، تتحول صورة المرأة من حاملة للوعي الجمعي والبحث عن الحقيقة والحلقة المفقودة من حياتها فيما يخص أختها نورية وابنها رضوان تصبح ناجية شاهدة، تحمل عبء الذاكرة المأساوية بعد أن فقدت كل محيطها الإنساني.

إن بقاء بهيجة على قيد الحياة لا يُقرأ بوصفه انتصارًا، بل كاستمرار للمعاناة في شكلها الرمزي؛ فهي تمثل ذاكرة حيّة لمجزرة تكشف عن عمق التشظي الذي خلفته العشرية السوداء. وبهذا، يتجسد التحرر ليس كفعل خلاص نهائي، بل كوعي مأساوي بالحقيقة، حيث تنكشف هشاشة الروابط الاجتماعية أمام تغوّل الفكر المتطرف.

وعليه، فإن صورة المرأة في مسرحية "بهيجة" تتشكل عبر جدلية معقدة بين الانكسار والصمود؛ إذ تنتقل الشخصية من موقع أرشيف للمعاناة إلى جسد شاهد على عنف لا يمكن احتواؤه أو تجاوزه بسهولة. لقد نجح النص في تقويض التصورات التقليدية للتحرر، مقدّمًا بدلًا عنها رؤية قاتمة تجعل من المرأة مركزًا لذاكرة الألم الجماعي. ومن ثم، تغدو بهيجة تجسيدًا لوعي جريح، لا يعلن انتصارًا بقدر ما يفضح مأساة إنسانية عميقة، مؤكّدًا أن الحرية في هذا السياق ليست إلا وعيًا ثقيلًا بالحقيقة، وثمنًا باهظًا للبقاء.

بالإضافة أن المرأة في هذه المسرحية لا تتحدد بوصفها تمثيلاً دراميًا عابرًا، بل تتشكل كبنية دلالية مركبة تتقاطع فيها الأبعاد السيميائية مع تجليات العنف التاريخي والاجتماعي. فبهيجة لا تُقدَّم كذات بلغت اكتمال تحررها، بل ككائن درامي يُدفع إلى مواجهة الحقيقة في أقسى تجلياتها، حيث ينقلب المحيط العائلي ذاته إلى فضاء تهديد. وهنا، يغدو الجسد فوق الخشبة وسيطًا دالًا لا على الانعتاق، بل على الشهادة؛ إذ يتحول من حامل لذاكرة الألم إلى أثر حيّ يختزن صدمة لا يمكن تجاوزها.

كما أن اشتغال العرض على الفضاء السينوغرافي لم يعد يحيل إلى الخروج من الانغلاق، بل إلى تعميق الإحساس بالحصار الوجودي، حيث تتقاطع الحدود المكانية مع حدود فكرية أكثر قسوة، تفرضها إيديولوجيا العنف. وبهذا، يتخذ الصراع بعدًا داخليًا يتجاوز مواجهة السلطة الأبوية في صورتها التقليدية، ليكشف عن انهيار البنية القيمية داخل النسيج الأسري ذاته، وهو ما يجعل المأساة أكثر حدة ووقعًا.

إن النهاية المأساوية التي ينتهي بها العمل ليست اختيارًا اعتباطيًا، بل تمثل موقفًا جماليًا وفكريًا واعيًا؛ إذ يسعى النص إلى نقل الواقع كما هو، دون تجميل أو إرضاء توقعات المتلقي. فالمسرحية هنا لا تؤسس لوهم الخلاص، ولا تقدم نهاية مريحة، بل تضع الجمهور أمام حقيقة صادمة تعكس ما

خلفته العشرية السوداء من تشظي إنساني وفكري. ومن هذا المنظور، تتحول الخشبة إلى فضاء لكشف المستور ومعالجة الجراح الجماعية، لا إلى وسيلة للمتعة أو التخفيف.

وعليه، فإن بهيجة لا تمثل "انتصارًا" بالمعنى التقليدي، بل تجسد بقاءً مثقلًا بالذاكرة، ووعيًا حادًا بحقيقة الواقع. إنها "المرأة الشاهدة" التي لم تسترد العالم من حولها، لكنها احتفظت بقدرتها على رؤية الحقيقة ونقلها. وبذلك، يطرح النص تصورًا مغايرًا للتحرر، قوامه الوعي لا الخلاص، والمواجهة لا التمويه، مؤكدًا أن استعادة الكرامة لا تمر عبر نهايات سعيدة، بل عبر الاعتراف العميق بالمأساة والعمل على تفكيكها.

المبحث الثالث: القراءة النقدية للعرض

في هذه المحطة، لا نحلل "ماذا حدث"، بل ننقد "كيف عُرض" وما هي الرسائل المضمرة.

المطلب الأول: نقد الرؤية الإخراجية (جدلية النص المكتوب واللغة الركحية)

في هذا الجزء، نتناول الكيفية التي استطاع بها المخرج "زياني شريف عياد" والمؤلف " أرزقي ملال " نقل رواية ليلى عسلاوي من حيز "الورق والسرد" إلى حيز "الفرجة والتجسيد". النقد هنا لا يتوجه للقصة، بل لـ "الوسائط" التي استخدمها المخرج لإيصال المعنى.

1. بلاغة "التقليل" (Minimalism) كخيار نقدي

نلاحظ أن المخرج اعتمد استراتيجية الاقتصاد في الأدوات؛ فلم يغرق الخشبة بديكورات ضخمة أو إكسسوارات كثيرة.

هذا الخيار ليس مجرد توفير مادي، بل هو رؤية اخراجية تهدف إلى تركيز الضوء على المأساة الإنسانية. عندما تكون الخشبة شبه فارغة إلا من الأربع جدرانى الرمزية، يضطر المتلقي للتركيز على جسد بهيجة وصوتها.

المخرج هنا نجح في تحويل الفراغ إلى سجن، مما جعل المتفرج يشعر بالضيق الذي تعيشه الشخصية. النقد هنا يثمن قدرة المخرج على جعل اللا شيء (الفراغ) يقول كل شيء.

2. إدارة "الزمن الدرامي" وتجاوز فخ الرتابة

تعاملت الرؤية الإخراجية مع زمنين: زمن "الحصار" في الجزائر وزمن "المكاشفة" في باريس.

نجد أن المخرج استخدم تقنية الفلاش باك (الاسترجاع) ليس كحيلة سينمائية سهلة، بل كخيط جراح يربط بين الماضي والحاضر.

نجح الإخراج في جعل الانتقال بين الأزمنة انسيابياً عبر الإضاءة؛ فبدلاً من تغيير الديكور، كان يغير الحالة النفسية للمكان. هذا الذكاء الإخراجي جنّب العرض الوقوع في رتابة السرد التاريخي الممل، وحافظ على تدفق المشاعر لدى المتلقي دون الحاجة لخطابات طويلة.

3. توظيف "الصمت" كفعل احتجاجي

عادة ما يعتمد المسرح على الكلام، لكن في "بهيجة"، الصمت كان هو "البطل" في كثير من اللحظات.

بحيث السر يكمن في كيفية تحويل "الصمت" من دليل على الضعف إلى أداة للقوة. المخرج لم يترك الممثلة صامتة لأنها لا تملك ما تقوله، بل جعل صمتها فضاءً لتفكير المتفرج.

عندما تصمت بهيجة أمام تسلط أخيها أو زوجها، فإن صمتها يصبح محاكمة لهما. لقد استطاع الإخراج أن يثبت أن ما لا يُقال في المسرح قد يكون أعمق بكثير مما يُقال بالحوار المباشر.

إن الرؤية الإخراجية لزياني شريف عياد لم تكن مجرد ترجمة بصرية للنص، بل كانت إعادة كتابة ركحية بامتياز. لقد استطاع المخرج، عبر توظيف ذكي للفراغ والصمت والإضاءة، أن يخرج بالعمل

من دائرة الميلودراما الاجتماعية الضيقة إلى رحابة التراجيديا الإنسانية، محولاً قضية امرأة واحدة إلى قضية وطن بأكمله، وذلك دون السقوط في فخ الاستجداء العاطفي أو التكرار البصري.

المطلب الثاني: الأداء التمثيلي

في هذا الجزء، ننقد فعل التمثيل ليس كإلقاء للحوار، بل كطاقة متبادلة فوق الخشبة. إن نجاح الفنانة "نضال" في دور بهيجة لم يكن معزولاً عن "القسوة" أو "البرود" الذي قدمه الممثلون الآخرون، بل كان نتيجة اصطدام هذه الطاقات.

1. نقد أداء "بهيجة" (نضال): التوازن بين التعبير والاضمار

من الناحية النقدية، تميز أداء نضال بما يسمى "الاقتصاد الشعوري". هي لم تلجأ للبكاء الصاخر أو العويل الدرامي لتكسب عطف الجمهور، بل اعتمدت على تمثيل الروح.

نلاحظ أن قوة أدائها تكمن في العينين وحركة الكتفين. في لحظات الحصار، كانت كتفاها منقبضتين، مما يعطي إيحاءً فيزيائياً بالثقل. وعند التحرر، نلحظ انفراجاً في لغة الجسد.

يحسب للممثلة أنها حافظت على "المسافة الجمالية"؛ فهي لم تذب في الشخصية لدرجة الانهيار، بل ظلت تؤدي الدور بوعي عالٍ، مما سمح للمتفرج بأن يفكر في قضيتها بدلاً من أن يبكي عليها فقط.

2. تأثير الشخصيات الذكورية (الأخ والزوج): "الأداء الضاغط"

هنا ننقد أداء الممثلين الذين جسدوا الأدوار (مراد أوجيت ومحمد عباس). لقد قدموا أداءً يتسم بالجمود السلطوي.

هذا البرود في أداء الشخصيات الذكورية كان متعمداً وموفقاً نقديًا؛ فكلما كان الأخ جامداً وقاسياً في نبرة صوته، برز انكسار بهيجة بشكل أوضح. هم لم يمثلوا أشخاصاً، بل مثلوا نظاماً.

التأثير على بهيجة: وجودهم على الخشبة كان يمثل الحائط الخامس؛ أي أنهم كانوا يضيقون عليها الخناق حركياً.

نقدياً، نجح هؤلاء الممثلون في أن يكونوا مستفزين لدرجة تجعل انفجار بهيجة في وجههم في نهاية العرض يبدو حتمياً ومنطقياً للمشاهد.

3. شخصية "الأم/الجدة": صمت التاريخ وتأثيره

تمثل الأم في المسرحية الجيل القديم الذي اختار الصمت والتعايش مع الظلم.

أداء هذه الشخصية كان يتسم بالسكونية. هي لا تتحرك كثيراً، وكأنها جزء من ديكور البيت القديم.

التأثير على بهيجة: هذا الأداء الساكن كان مستفزاً لبهيجة بطريقة مختلفة؛ فهو يذكرها بمصيرها المحتوم إذا لم تتحرر.

كانت العلاقة التمثيلية بين بهيجة وأمها علاقة بين الماضي المستسلم والحاضر المتمرد. صمت الأم كان ثقلاً إضافياً دفع بهيجة للبحث عن صوتها الخاص.

4. نورية الغائبة/الحاضرة: الأداء بالغياب

"نورية" (الأخت) ذكراها كانت تؤدي دوراً محورياً عبر حوارات بهيجة.

نجحت بهيجة (نضال) في تمثيل الغياب، أي أنها جعلت المتفرج يشعر بوجود الأخت في الفراغ الركحي. هذا النوع من التمثيل يتطلب قدرة عالية على التخييل.

تأثير "نورية" كان بمثابة الدافع المحرك، فبدون هذا الظل، لم يكن لشخصية بهيجة أن تكتسب هذا العمق النضالي.

إن نجاح الأداء التمثيلي في 'بهيجة' يعود إلى التناغم الدقيق في توزيع الأدوار الوظيفية؛ فبينما قدمت نضال أداءً عاطفياً مشحوناً بالتحولات، قدم الممثلون الآخرون أداءً ثابتاً. هذا التباين هو الذي خلق التوتر الدرامي المطلوب، وجعل من شخصية بهيجة تنبثق وتتحرر ليس فقط من النص، بل من ضغط الأجساد الأخرى التي كانت تحاول تدجينها فوق الخشبة.

المطلب الثالث: نقد "الخطاب الدرامي" وآفاق الحل (بين التحرر الرمزي والاغتراب الواقعي)

في هذا المطلب، نقوم بمحاكمة فكرية للرسالة التي أراد العرض إيصالها، ومدى توفيق الرؤية في تقديم إجابات مقنعة حول قضايا المرأة والذاكرة، بعيداً عن السرديات التقليدية.

1. نقد "ثنائية الداخل والخارج" (باريس كحل درامي)

تبرز إشكالية في اختيار "باريس" كفضاء وحيد للتحرر والمكاشفة.

إن ربط انطلاق صوت بهيجة وانعتاقها من قيودها بمغادرة الوطن يطرح تساؤلاً نقدياً حول جغرافية الحرية. هل عجز الفضاء الوطني عن استيعاب صرخة المرأة؟

قد يُفسر هذا الخيار الدرامي على أنه إدانة لواقع الانغلاق في تلك الفترة (العشرية السوداء)، لكنه نقديًا قد يسقط في فخ الاغتراب المكاني، حيث تبدو الحرية وكأنها بضاعة مستوردة أو مشروطة بترك الأرض. هذا التوظيف المكاني، رغم قوته الدرامية في إبراز المفارقة، يضعف من فكرة التحرر من الداخل الذي نادت به الحركات النسوية المسرحية.

كما أن ربط التحرر بالهجرة أو بالانتقال المكاني يطرح إشكالية الوهم الجغرافي، حيث يُفترض أن الخلاص ممكن عبر تغيير الفضاء، في حين أن التجربة الدرامية تثبت أن الأزمات تنتقل مع الأفراد أنفسهم. فالعنف، والتطرف، والانغلاق ليست ظواهر مرتبطة بحدود جغرافية، بل ببنى ذهنية يمكن أن تعيد إنتاج نفسها في أي مكان.

2. قراءة في نهاية العرض (من وهم الخلاص إلى حتمية المأساة)

لا تندرج خاتمة المسرحية ضمن منطق الانتظار أو الاحتمال، بل تأتي كقطيعة حاسمة مع كل أفق تأويلي متفائل؛ إذ تنقلب العودة المنتظرة إلى لحظة عنف قصوى تفكك البنية العاطفية والأسرية من الداخل. وبهذا، فإن النهاية لا تترك المجال لتعدد النهايات بقدر ما تفرض دلالة واحدة مكثفة: استحالة استعادة ما تم تدميره تحت وطأة الفكر المتطرف.

ويُلاحظ أن العرض يتعمد بناء توتر تصاعدي يوهم بإمكانية الانفراج، قبل أن يهدم هذا الأفق دفعة واحدة، في تقنية درامية قائمة على خيبة التوقع. هذه الاستراتيجية لا تُستخدم لمجرد الإدهاش، بل لتوريط المتلقي وجدانيًا ثم دفعه إلى إعادة النظر في تصوراته حول مفاهيم التوبة، والانتماء، والهوية.

كما أن هذه الخاتمة تكشف تحوّل الصراع من بعده الخارجي إلى مستوى أكثر خطورة، حيث يصبح العنف نابعًا من الداخل، من الابن ذاته، لا من قوة غريبة عنه. وهو ما يمنح الحدث بعدًا رمزيًا عميقًا، يجعل من العائلة صورة مصغرة لانهيار منظومة القيم في المجتمع.

إن اختيار نهاية مأساوية بهذا الشكل يعكس وعيًا فنيًا بوظيفة المسرح بوصفه أداة كشف لا أداة إرضاء؛ فالنص لا يسعى إلى تقديم عزاء نفسي أو إعادة التوازن، بل إلى صدمة المتلقي بوضعه أمام حقيقة غير قابلة للتلطيف. ومن ثم، تتحول الخاتمة إلى فعل إدانة صريح، لا للشخصيات فحسب، بل للسياق الذي أفرز هذا العنف.

وعليه، فإن قوة هذه النهاية لا تكمن في حلّ العقدة، بل في تعقيدها؛ إذ تترك المتلقي أمام سؤال أخلاقي مفتوح: كيف يمكن لمجتمع أن يعيد بناء ذاته بعد أن أصبح الخطر كامنًا في داخله؟ وهنا بالذات، يتجاوز العمل حدوده الفنية ليغدو شهادة درامية على واقع لا يزال يبحث عن مخرج.

3. نقد "الخطاب النسوي" (بين الضحية والذات الفاعلة)

هل نجح العرض في تقديم "خطاب نسوي" متماسك، أم ظل حبيساً لشكوى الضحية؟

الملاحظة النقدية المحايدة تشير إلى أن الخطاب في "بهيجة" انتقل من "الشكوى " إلى "الشهادة".

لم تكن بهيجة تطلب العطف، بل كانت "تحاكم". ومع ذلك، يمكن نقد العرض من زاوية أن الشخصيات النسوية الأخرى (مثل الأم) ظلت سلبية جداً، مما جعل "بهيجة" تبدو ك "بطلة وحيدة" في وسط غارق في الاستسلام. هذا التركيز الشديد على الفردانية في التحرر لأن تحررها كان **ذاتيًا (داخليًا)** وليس **فعليًا (خارجيًا)** قد يُضعف من الرسالة الاجتماعية الجماعية التي يطمح إليها المسرح.

التركيب النقدي الشامل

ختاماً لهذه القراءة النقدية، يمكن القول إن عرض 'بهيجة' استطاع أن يفرض نفسه كوثيقة جمالية موزونة في المسرح الجزائري المعاصر. فرغم بعض الملاحظات النقدية حول جغرافية الحل (باريس) وفردانية التحرر والنهاية التي بقت شبه مفتوحة تترك للمتلقي تساؤلات كيف ستكمل بهيجة حياتها معا هذه الصدمة وهل ستكشف الحقيقة كما هي للأجيال اللاحقة أم ستفعل مثل أمها.

إن العرض التزم بقواعد الصدق الفني وابتعد عن المباشرة السياسية الفجة. لقد نجح المخرج والأداء التمثيلي في تحويل 'الخاص (وجع امرأة) إلى عام (مأساة وطن)، مؤكدين أن قيمة المسرح تكمن في 'طرح الأسئلة الجوهرية' لا في تقديم الإجابات المطمئنة. وبذلك، تظل بهيجة نموذجاً لمسرح المكاشفة الذي يرمم الذاكرة بجسد الممثلة وصوتها، بعيداً عن زخرف الديكور وضجيج الشعارات.

في نهاية هذا الفصل، نصل إلى قناعة بأن عرض بهيجة لم يكن مجرد تمثيل لحكاية حزينة، بل كان رحلة عبور مرسومة بدقة فوق الخشبة؛ بدأت بحصار الجسد والذاكرة وانتهت بانعتاق الصوت والإرادة.

- بحيث كشف لنا التحليل السيميائي والنقدي أن كل حركة، وإضاءة، وكلمة في العرض كانت تخدم هدفاً واحداً، وهو إظهار قدرة المرأة على تحويل انكساراتها إلى قوة مواجهة. وإذا كان الفصل الأول (النظري) قد وضع الأسس، فإن هذا الفصل قد أثبت بالدليل القاطع أن المسرح هو الفضاء الأنسب لاستعادة الذات المفقودة.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة التي تناولت موضوع "صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر بين التمثيل والتحرر مسرحية "بهيجة" لأرزقي ملال نموذجًا"، يتبين أن المسرح الجزائري المعاصر قد شكّل فضاءً فنّيًا وثقافيًا مهمًا لطرح قضايا المجتمع والتعبير عن تحوّلاته، ومن أبرز هذه القضايا قضية المرأة ومكانتها داخل البنية الاجتماعية والثقافية. وقد سعى هذا البحث إلى مقاربة هذا الموضوع من خلال الجمع بين التأصيل النظري والتحليل التطبيقي، حيث تم في الفصل الأول تقديم إطار نظري حول المسرح الجزائري المعاصر من حيث نشأته وخصائصه، إضافة إلى دراسة حضور المرأة فيه، مع التوقف عند أبرز الأسماء النسائية التي أسهمت في إثراء الحركة المسرحية الجزائرية. أما الفصل الثاني فقد خُصّص للدراسة التطبيقية من خلال تحليل مسرحية «بهيجة» بوصفها نموذجًا دالًا على تمثيلات المرأة في المسرح الجزائري المعاصر.

وانطلاقًا من الإشكالية التي تمحورت حول كيف تجسدت صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر وكيف تم تصوير المرأة في مسرحية بهيجة وما أبعادها؟ فقد أظهرت الدراسة أن صورة المرأة في المسرح الجزائري ليست صورة ثابتة أو أحادية، بل هي صورة متحولة ارتبطت بالتحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفها المجتمع الجزائري. فقد عكست بعض النصوص المسرحية تمثيلات تقليدية للمرأة، في حين سعت نصوص أخرى إلى إعادة تقديمها بوصفها ذاتًا فاعلة وقادرة على التعبير عن قضاياها ومواجهة التحديات الاجتماعية التي تعترضها.

أما فيما يتعلق بفرضيات البحث، فقد بيّنت نتائج التحليل أن الفرضية القائلة بأن المسرح الجزائري المعاصر يسعى إلى إعادة تشكيل صورة المرأة ومنحها دورًا أكثر فاعلية داخل البناء الدرامي قد تحققت بدرجة معتبرة، إذ لم تعد المرأة في العديد من النصوص المسرحية مجرد شخصية هامشية، بل أصبحت محورًا أساسيًا في تشكيل الدلالة الدرامية. كما أكدت الدراسة صحة الفرضية التي تربط بين تمثيل المرأة في المسرح الجزائري والتحولات الاجتماعية والثقافية للمجتمع، حيث يعكس الخطاب المسرحي في كثير من الأحيان طبيعة هذه التحولات ويجسد أثرها في تمثيل الشخصيات النسوية.

وقد أسفرت هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج يمكن تلخيص أهمها فيما يأتي:

- أن المسرح الجزائري المعاصر يمثل أحد أهم الفضاءات التعبيرية التي عكست التحولات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الجزائري.
- أن حضور المرأة في المسرح الجزائري مرّ بمراحل متعددة، بدأت بمرحلة التهميش وضعف المشاركة نتيجة القيود الاجتماعية والثقافية، ثم تطور تدريجيًا نحو حضور أكثر فاعلية وتأثيرًا.
- أن صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر تتسم بالتعدد والتنوع، حيث تجمع بين تمثيلات تقليدية وأخرى حديثة تسعى إلى إبراز المرأة بوصفها شخصية واعية بذاتها وقضاياها.
- أن مسرحية «بهيجة» قدّمت نموذجًا دلاليًا يعكس معاناة المرأة في ظل القيود الاجتماعية، وفي الوقت نفسه يبرز قدرتها على الصمود ومواجهة الواقع والسعي نحو إثبات الذات.
- أن الخطاب المسرحي المعاصر أصبح أكثر انفتاحًا على قضايا المرأة، وأكثر وعيًا بدورها في بناء المجتمع والتعبير عن همومه.

وبناءً على ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، يمكن تقديم مجموعة من التوصيات التي قد تسهم في تطوير البحث في هذا المجال، ومن أبرزها:

- تشجيع الدراسات الأكاديمية التي تتناول صورة المرأة في المسرح الجزائري ضمن مقاربات نقدية حديثة تجمع بين التحليل النقدي والدراسة السيسيولوجيا.
- الاهتمام بتوثيق الأعمال المسرحية الجزائرية التي تعالج قضايا المرأة وتحليلها ضمن دراسات علمية متخصصة.
- دعم الإبداع المسرحي الذي يمنح المرأة مساحة أوسع للتعبير عن قضاياها الاجتماعية والثقافية.
- توسيع مجال الدراسات المقارنة بين المسرح الجزائري وغيره من المسارح العربية والعالمية فيما يتعلق بتمثيلات المرأة وأدوارها.

في ضوء نتائج الدراسة، يمكن اقتراح حلول أكثر عمقًا وإجرائية تتمثل فيما يلي:

- إعادة بناء تمثيلات المرأة مسرحيًا بوصفها بنية دلالية تُنتَج عبر الجسد والفضاء والضوء، لا مجرد شخصية درامية.
- إشراك الباحث في مراحل الإخراج والإنتاج المسرحي لضمان بناء دلالي واعٍ لصورة المرأة منذ مرحلة التكوين وليس فقط التحليل اللاحق.
- توظيف السينوغرافيا كأداة رمزية تعكس التحرر النسوي بدل اعتبارها عنصرًا تقنيًا فقط.
- إنشاء آلية أرشفة وطنية رقمية للنصوص والعروض المسرحية تضمن إتاحة النصوص للباحثين بشكل منظم، وتفادي إشكاليات صعوبة الوصول إلى النصوص الأصلية.
- تطوير قنوات اتصال مؤسساتية فعّالة بين الباحثين والمؤسسات المسرحية عبر منصات رسمية أو بروتوكولات تعاون بحثي، بما يسهل الحصول على النصوص والمعلومات ويوطد العلاقة بين البحث الأكاديمي والمجال الفني.

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول إن المسرح الجزائري المعاصر لا يكتفي بعكس الواقع الاجتماعي فحسب، بل يساهم كذلك في مساءلته وإعادة صياغة رؤيته، وهو ما يجعل منه مجالًا خصبًا لدراسة قضايا الإنسان وتحولاته، وفي مقدمتها قضية المرأة. وقد حاول هذا البحث الإسهام في إبراز بعض ملامح هذا الحضور من خلال تحليل نموذج مسرحي معاصر، بما يفتح المجال أمام دراسات أخرى أكثر عمقًا واتساعًا.

وفي الأخير، تبقى صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر مجالًا مفتوحًا للبحث والدراسة، نظرًا لما يحمله من أبعاد فنية وثقافية واجتماعية متعددة. ومن ثمّ فإن هذه الدراسة تمثل محاولة علمية للإسهام في فهم طبيعة هذا الحضور وتحولاته، مع التأكيد على أن المسرح سيظل فضاءً فنيًا قادرًا على إعادة طرح الأسئلة المرتبطة بالإنسان والمجتمع، وعلى رأسها سؤال المرأة ومكانتها داخل البنية الثقافية والاجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

– المعاجم وكتب اللغة

- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوجيز**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.

ثانيًا: المراجع

– الكتب العربية

- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989)**، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2007.
- أحمد رضا حوحو، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، دار هومة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005.
- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الثانية، 1990.
- قاسم أمين، **تحرير المرأة**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، الطبعة الثانية، 1990.
- نور الدين عمرون، **المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000**، شركة باتنيت، الجزائر، الطبعة الأولى، 2000.
- رؤذان أنور مدحت، **الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث: مسرح ميسون حنا**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2013.
- أحمد منور، **مقالات**، الوكالة الوطنية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، 2009.

– الرسائل الجامعية

- خلوف مفتاح، **شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014-2015.

– المقالات

- أحسن ثليلاني، **تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة للمسرح**، مجلة النص، 2012.
- بقاح سامية، **المرأة في النص المسرحي الجزائري بين التأليف والأداء التمثيلي**، مجلة الآداب واللغات، 2025.
- حدوين عفاف، ولصهب عبد القادر، **قضايا المرأة في النص المسرحي**، مجلة النص، 2024.
- فتيحة لقدر، وصليحة سبقاق، **التجريب في المسرح الجزائري المعاصر: مصطلحات ومفاهيم**، مجلة المعيار، 2024.
- كريم علي، **من الهامش إلى المتن: صورة المرأة والتهميش الاجتماعي في المسرح الجزائري المعاصر**، 2025.
- رأس الماء عيسى، **المسرح الجزائري**، مجلة الحضارة الإسلامية، 2015.
- سميحة عساس، **تمثل الشخصية النسوية وتمكين القوة في مسرحية دعاء الحمام للكاتبة زهور ونيسي**، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية.
- مدوني عباسية، **الدور النسوي بين المسرح والسينما: قراءة في مسار فنانات جزائريات**، مجلة آفاق سينمائية، 2020.
- عبد السلام بوشارب، مقال منشور في **مجلة الجيش**، العدد 195، جوان 1980.
- مصطفى كاتب، مقال منشور في **مجلة الوحدة**، العدد 200، أكتوبر 1984.

- مراد أوجيت، **رؤية نقدية حول الأداء والرسالة في مسرحية بهيجة**، مقال نقدي حصري، 2026.

– المواقع الإلكترونية

موقع المسرح الوطني الجزائري ((TNA، [https://www.tna.dz] (https://www.tna.dz))

موقع Babzman، [https://babzman.com/fadhila-dziria-la-chanteuse-au-bon-coeur/amp/] (https://babzman.com/fadhila-dziria-la-chanteuse-au-bon-coeur/amp/)

موقع Pageloot، [https://pageloot.com/ar/qr-code-scanner] (https://pageloot.com/ar/qr-code-scanner)

موقع QR Code Generator، [https://ar.qr-code-generator.com] (https://ar.qr-code-generator.com)

جريدة الشروق أونلاين، [https://www.echoroukonline.com] (https://www.echoroukonline.com)

جريدة الوطن الجزائرية، [https://www.elwatan.dz https://www.elwatan.dz]]

جريدة العرب، [https://alarab.co.uk https://alarab.co.uk]]

موقع الإذاعة الجزائرية، [https://www.radioalgerie.dz https://www.radioalgerie.dz]]

يوتيوب Théâtre régional Azzedine Medjoubi Annaba، [https://www.youtube.com] (https://www.youtube.com)

قائمة الملاحق

ملحق الصور



1

الصورة رقم 1: الفنانة الراحلة فضيلة الدزيرية



2

الصورة رقم 2: الفنانة عائشة عجوري المعروفة بكلثوم

[1]– "فضيلة الدزيرية المغنية ذات القلب الطيب " (Fadhila Dziria la chanteuse au bon cœur)، موقع باب الزمان (Babzman)، نُشر بتاريخ 10 جانفي 2018، شوهد في https://babzman.com/fadhila-dziria-la-chanteuse-au-bon-coeur/amp/ تاريخ التطلع: 15 جانفي 2026.

[2]– وكالة الأنباء الجزائرية، "كلثوم، رائدة الممثلات الجزائريات"، جريدة الوطن (El Watan)، قسم الثقافة، نشر بتاريخ 12 نوفمبر 2022، تاريخ الاطلاع: 28 جانفي 2026، متاح على الرابط elwatan.dz تاريخ التطلع: 15 جانفي 2026.



1

الصورة رقم 3: الفنانة عائشة عجوري المعروفة بكلثوم



2

الصورة رقم 4: ياسمينة دورا (7ماي 1941 –19 جوان 1977)

[1]– عباسية مدوني، نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

[2]– "ياسمينة دوار"، بيوغرافيا الفنانين، موقع المسرح الوطني الجزائري (TNA)، نُشر بتاريخ 15 أغسطس 2018، متاح على الرابط tna.dz، تاريخ التطلع: 15 جانفي 2026.

1



الصورة رقم 5: "الفقيدة سكينة مكيو الملقبة بـ صونيا"

2



الصورة رقم 6: سياسية والكاتبة الجزائرية زهور ونيسي

[1]– الجزائر تودع ثائرة الخشبة صونيا عن عمر ناهز 65 سنة، موقع الشروق أونلاين (Echourouk Online)، نُشر بتاريخ 14 ماي 2018، متاح على الرابط echoroukonline.com، تاريخ التطلع: 15 جانفي 2026.

[2]– السياسية والكاتبة الجزائرية زهور ونيسي، موقع الإذاعة الجزائرية، نُشر بتاريخ 08 فيفري 2024، متاحة على الرابط: radioalgerie.dz تاريخ التطلع: 15 جانفي 2026.

قائمة الملاحق



صورة رقم 09: زي بهيجة الجلباب



الصورة رقم 10: هندسة الفضاء والمنظور الدرامي في عرض مسرحية بهيجة



الصورة رقم 11: مقطع بهيجة في فرنسا



الصورة رقم 12: توزيع الاضاءة في عرض بهيجة



الصورة رقم 13: مقطع توزيع الاضاءة (بؤرة الضوء) في مسرحية بهيجة



الصورة رقم 14: اكسسوار الرسالة في عرض بهيجة



الصورة رقم 15: استعمال بهيجة لديكور كأداة حماية ودفاع



الصورة رقم 16: مقطع الذي تبرز فيه اكسسوارات الرجل التي ترمز للفساد



الصورة رقم 17: مقطع ألبوم صور بهيجة

قائمة الملاحق



الصورة رقم 18: مقطع يوضح خلع ثم وضع الجلباب



الصورة رقم 19: المقطع الذي يبين جسد بهيجة مثقل بالهموم



الصورة رقم 20: نظرة بهيجة في العرض



الصورة رقم 21: مقطع الانفاس المتلاحقة لبهيجة



الصورة رقم 22: مقطع يوضح كيفية ادارة الفنانة نطال لجسد بهيجة بالحلباب



الصورة رقم 23: مقطع يبرز المسافة السردية في عرض بهيجة



الصور رقم 24: مقطع صمت بهيجة بين الحوارات



الصورة رقم 25: المقطع الذي يبرز تعدد الأصوات في شخصية بهيجة (تصبح ناقلة للذاكرة)



الصورة رقم 26: تجليات المواجهة مع المنظومة الأبوية في عرض بهيجة



الصورة رقم 27: كشف حقيقة لغز نورية والمواجهة في عرض بهيجة



الصورة رقم 28: مواجهة بهيجة لحقيقة التحاق ابنها بصفوف الارهاب



الصورة رقم 29: كشف المستور (الجرائم المرتكبة)



1

الصورة رقم 30: يوضح واجهات أجهزة iPhone وiPad وAndroid وكيفية التعامل مع رموز QR

[1]– من إعداد الطالبة بالاستعانة بتقنيات الذكاء الاصطناعي (Gemini AI)، بتاريخ 06 أفريل 2026.



1

الصورة رقم 31: يوضح آليات الوصول الرقمي عبر مسح رموز الاستجابة السريعة (QR Code) في أنظمة التشغيل (iOS) و(Android)

الصورة رقم 32: الرمز الرقمي (code QR) لتسجيل رقمي كامل لعرض مسرحية "بهيجة" الجزء الأول

الصورة رقم 33: الرمز الرقمي (code QR) لتسجيل رقمي كامل لعرض مسرحية "بهيجة" الجزء الثاني

[1]– من إعداد الطالبة باستخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي التوليدي (Gemini AI)، بتاريخ 06 أفريل 2026.

ملحق النصوص

رؤية نقدية حول الأداء والرسالة في مسرحية بهيجة

بدون حجاب، بدون ندم هو جزء كامل من مجال الأدب التذكاري الجزائري ما بعد العقد الأسود. يشارك الكتاب في ديناميكية إعادة الإعمار الرمزية حيث تصبح الكتابة مساحة للتعويض في مواجهة صدمة جماعية لا تزال دون حل. على عكس روايات السيرة الذاتية بدقة، يتبنى النص موقفا وسيطا: تنتقل ذاكرة بهيجة الفردية بصوت آخر، وهو صوت المؤلف، الذي يقدم مسافة سردية مثمرة للتحليل الأكاديمي.

تشكك هذه الوساطة في حالة الشهادة: إنها ليست قصة واقعية بسيطة، ولكنها ذاكرة معاد صياغتها وأدبية، تم تشكيلها للوصول إلى حقيقة عاطفية بدلا من الحقيقة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة. وهكذا تصبح الرواية كائنا هجينا، على مفترق طرق الشهادة والخيال والأرشيف الحميم. تكمن إحدى المساهمات الرئيسية للنص في تمثيله للعنف ليس كحدث لمرة واحدة مرتبط حصريا بالعقد الأسود، ولكن كنظام مستعرض، قبل النزاع المسلح وبعده. يتم التعبير عن العنف الاستعماري والعنف الأسري والعنف الأبوي والديني في استمرارية تسحق الموضوع الأنثوي.

تجعل هذه القراءة المنهجية من الممكن تجاوز النهج الدوري للإرهاب لتسليط الضوء على تربة اجتماعية ورمزية قديمة. ثم يظهر العقد الأسود كمكشف ومضخم للقمع في العمل بالفعل، وليس كأصل فريد. هذا الوضع مهم بشكل خاص من منظور الدكتوراه النقدي، لأنه يتجنب مأزق فرط تاريخ الصدمة. جسم الأنثى والحجاب واستراتيجية البقاء على قيد الحياة.

لا يمكن اختزال الجلباب، كما هو موضح في القصة، إلى علامة دينية أو أيديولوجية بسيطة.[1] إنه يعمل كتكنولوجيا للحماية الاجتماعية، وهو جهاز تمويه يسمح للشخصية بتحييد نظرة الآخرين.

[1]– نص المقال النقدي الحصري: رؤية نقدية حول الأداء والرسالة في مسرحية بهيجة الذي أعده الفنان والباحث المسرحي "مراد أوجيت" لصالح الباحثة "حطاب هاجر نور الهدى." تاريخ الاستلام: 03/ مارس/ 2026.

يصبح الحجاب هنا علامة متناقضة: كلاهما يفرضه نظام أبوي ويعاد استيعاده كاستراتيجية للبقاء على قيد الحياة.

يفتح هذا التناقض مجالا مثمرا للتحليل حول قضية الجسد الأنثوي في مجتمعات ما بعد الصراع: الجسد ليس ضحية فحسب، بل يصبح أيضا مساحة للتفاوض والمقاومة الصامتة والتكيف. بعيدا عن أي خطاب معنوي، يقدم النص قراءة دقيقة، ذات قيمة خاصة في سياق الدراسات الجنسانية. تعدد الأصوات في الشهادة: الكتابة بأربعة أيدي.

تثير الأداة السردية – وهي قصة "مكتوبة بأربعة أيدي" – أسئلة أساسية حول سلطة الكلام وشرعية الكلام ونقل الصدمة. تتحدث بهيجة، ولكن من خلال آخر. يقوم المؤلف بجمع الوكالات وإعادة الصياغة. يطرح هذا تعدد الأصوات السؤال التالي: من يتحدث حقا؟

من وجهة نظر نقدية، يجعل هذا التكوين من الممكن تحليل دور الكاتب كمرأة ذاكرة بدلا من كونه مالك القصة. كما يشكك في الحدود بين التعاطف والاستيلاء والتمثيل. تشكل هذه التوترات محورا مركزيا للتحليل لأطروحة تهتم بكتابات الشهادات النسائية في العالم العربي. كتابة خاضعة للرقابة عن السخط.

يعبر النص سخط أخلاقي قوي، ولكن هذا ليس مجانيا أبدا. إنه جزء من كتابة دقيقة وموثقة، تغذيها المراجع التاريخية والتفاصيل الملموسة التي تثبت القصة في واقع موثوق به. العاطفة لا تمحو الصرامة السردية؛ على العكس من ذلك، إنها المحرك.

يتجنب هذا الإتقان فخ الشفقة ويعطي النص قيمة تحليلية: لا تتم دعوة القارئ إلى التعاطف فحسب، بل لفهم الآليات الاجتماعية والأسرية والأيديولوجية في العمل. النطاق الأيديولوجي والحدود المحتملة.

على المستوى الأيديولوجي، يقدم sans voile، sans remords نفسه كنداء صريح للتسامح والحب والمصالحة. إذا كان هذا التوجه الإنساني يشكل القوة الأخلاقية للعمل، فيمكن أيضا التشكيك فيه بشكل نقدي: أليس من المرجح أن يقلل الحل من خلال الحب والكلام نظرة نقدية أكاديمية.

1. عمل مندرج ضمن أدب الذاكرة ما بعد الصدمة

تندرج Sans voile, sans remords ضمن أدب الذاكرة الجزائري المتشكل بعد «العشرية السوداء». يشارك هذا العمل في مسار إعادة البناء الرمزي، حيث تتحول الكتابة إلى فضاء ترميمي في مواجهة صدمة جماعية لم تُحسم بعد. وعلى خلاف السير الذاتية الصريحة، يعتمد النص موقعًا وسطيًا؛ إذ تُنقل الذاكرة الفردية لبهيجة عبر صوت آخر هو صوت الكاتبة، بما يخلق مسافة سردية خصبة للتحليل الأكاديمي.

تطرح هذه الوساطة سؤالَ وضعية الشهادة: فالنص ليس تسجيلًا وقائعيًا محضًا، بل ذاكرة مُعاد تشكيلها، مُؤدلجة أدبيًا، تهدف إلى بلوغ «حقيقة وجدانية» أكثر من حقيقة تاريخية صارمة. ومن ثمّ يغدو العمل كيانًا هجينًا عند تخوم الشهادة والتخييل والأرشيف الحميمي 2. العنف بوصفه نظامًا بنيويًا لا حدثًا عابرًا.

أحد أهم إسهامات النص يتمثل في تقديم العنف لا كواقعة ظرفية مرتبطة حصريًا بالعشرية السوداء، بل كنظام عرضي ممتدّ قبل الصراع المسلح وبعده. فالعنف الاستعماري، والعنف الأسري، والعنف الأبوي الديني تتشابك ضمن استمرارية خانقة تُسحق فيها الذات الأنثوية.

تسمح هذه المقاربة النظامية بتجاوز القراءة الظرفية للإرهاب، كاشفةً عن تربة اجتماعية ورمزية أقدم. فتبدو العشرية السوداء مُفجِّرًا ومُضاعِفًا لأشكال قهر سابقة، لا مصدرها الوحيد. ويُعدّ هذا التموقع بالغ الأهمية في البحث الدكتورالي لأنه يتفادى فخ «التأريخ المفرِط» للصدمة الجسد الأنثوي والحجاب بوصفهما استراتيجية بقاء.

لا يُختزل الجلباب في الرواية إلى علامة دينية أو أيديولوجية فحسب، بل يؤدي وظيفة «تكنولوجية اجتماعية للحماية»، أي جهاز تمويه يتيح للشخصية تحييد نظرات الآخرين. يصبح الحجاب علامة ملتبسة: مفروضًا من نظام أبوي، ومُعادَ توظيفه في الوقت نفسه كاستراتيجية بقاء.

تفتح هذه الازدواجية أفقًا تحليليًا واسعًا لمسألة الجسد الأنثوي في مجتمعات ما بعد النزاع؛ فالجسد ليس ضحية فقط، بل مجال تفاوض ومقاومة صامتة وتكيّف. وبعيدًا عن الثنائيات الاختزالية، يقترح النص قراءة دقيقة تُغني دراسات النوع الاجتماعي تعددية الأصوات في الشهادة: كتابة بأربع أيادٍ.

يثير الجهاز السردي الموصوف بأنه كتابة «بأربع أيادٍ» أسئلة جوهرية حول سلطة الخطاب، ومشروعية الصوت، وانتقال الصدمة. تتكلم بهيجة، ولكن عبر أخرى؛ تجمع الكاتبة الشهادة وتعيد ترتيبها وصياغتها. من هنا يبرز السؤال: من المتكلم فعليًا؟

نقديًا، يتيح هذا البناء دراسة دور الكاتبة كـ «ناقلة ذاكرة» لا مالكة للرواية. كما يتيح مساءلة الحدود بين التعاطف والاستملاك والتمثيل، وهي توترات تشكّل محورًا أساسيًا لأي أطروحة تتناول الكتابات الشهادية النسوية في السياق العربي كتابة الإدانة الأخلاقية بضبط فني.

يتخلل النص توتر أخلاقي قائم على الإدانة، لكنه ليس مجانيًا أو انفعاليًا. فالسرد محكَم، موثّق، ومشحون بإشارات تاريخية وتفاصيل ملموسة تُرسّخ المصداقية. لا تُلغِي العاطفةُ الصرامةَ السردية؛ بل تُغذّيها وتمنحها طاقة تفسيرية.

بهذا، لا يُستدرَج القارئ إلى التعاطف فحسب، بل إلى الفهم: فهم الآليات الاجتماعية والعائلية والإيديولوجية التي تنتج العنف وتعيد إنتاجه الأفق الإيديولوجي وحدوده الممكنة.

على المستوى الإيديولوجي، تُقدَّم Sans voile, sans remords بوصفها نداءً صريحًا للتسامح، والحب، والمصالحة. وإذا كانت هذه النزعة الإنسانية تمثّل قوة العمل الأخلاقية، فإنها تظل

قابلة للمساءلة نقديًا: هل يُمكن أن يؤدي التعويل على الخلاص بالكلمة والحب إلى تلطيف البُنى العنيفة أو تقليل حدّتها البنيوية؟

يفتح هذا التساؤل مجالًا لنقاش علمي مثمر داخل الأطروحات الجامعية، لا بهدف تقويض النص، بل لتوسيعه وإغنائه عبر مقارنته بأعمال أكثر راديكالية في مساءلة السلطة والعنف نظرة فنان مسرحي مشارك في العرض.

عند الانتقال بنص Sans voile, sans remords من الصفحة إلى الخشبة، لا يعود النص مجرّد حكاية تُروى، بل يتحوّل إلى جسد حيّ، إلى نفسٍ يتقطّع، وإلى ذاكرة تُستعاد أمام الجمهور لحظة بلحظة.

كممثل/مشارك في هذا العمل، لم أتعامل مع النص بوصفه مادة أدبية فقط، بل كحمولة إنسانية ثقيلة تستوجب الصدق، والإنصات، والتجرّد على الخشبة، بهيجة ليست شخصية؛ إنها حالة. هي امرأة، لكنها في الوقت نفسه زمن كامل، وذاكرة جماعية، وصوت مكتوم لنساء كثيرات. التحدي الأكبر كان كيف نمثّل الصمت، لا الكلام؛ كيف نجسّد الخوف المتراكم في الجسد، لا في الخطاب. فالنص لا يصرخ، بل يهمس، يختنق، ويتردّد... وهذا ما جعل الأداء المسرحي قائمًا على الاقتصاد في الحركة، وعلى الاشتغال الدقيق على النفس، النظرة، والانكسار الداخلي.

الجلباب، في العرض المسرحي، لم يكن زيًا فقط، بل عنصرًا دراميًا. قطعة قماش تحوّلت إلى جدار، إلى قناع، إلى عبء، وأحيانًا إلى ملجأ. كنا نلبسه ونخلعه ليس بوصفه فعلًا بصريًا، بل فعلًا وجوديًا. على الخشبة، أدركت أن الجسد الأنثوي في هذا النص ليس موضوع عرض، بل مساحة صراع، وأن المسرح هنا لا يفضح بقدر ما يُنصت.

ما يميّز هذا النص مسرحيًا هو أنه لا يمنح الممثل حلولًا جاهزة. لا يوجد خلاص درامي تقليدي، ولا ذروة انفجارية. هناك مسار داخلي بطيء، مؤلم، يشبه السير في نفق طويل. وهذا يفرض

على الممثل التزامًا أخلاقيًا قبل أن يكون فنيًا: ألا يُجمِّل الألم، ولا يستثمره عاطفيًا، بل يقدّمه كما هو، عاريًا، صادقًا.

كمسرحي، شعرت أن هذا العمل لا يُمثَّل فقط، بل يُعاش. في كل عرض، كانت الذاكرة تعود، ليس فقط ذاكرة الشخصية، بل ذاكرة الجمهور أيضًا. كنا نلمس ذلك في الصمت الثقيل في القاعة، في الدموع المكبوتة، في النظرات بعد إسدال الستار. هنا يصبح المسرح فعل مشاركة، لا فرجة.

هذا النص علّمني أن المسرح ليس دائمًا مكانًا للإجابات، بل أحيانًا فضاء للأسئلة المؤلمة:

- كيف نعيش مع ماضٍ لم يُحاسَب؟
- كيف نتصالح مع ذواتنا دون أن نخون ذاكرتنا؟
- وكيف يمكن للفن أن يقول ما عجز المجتمع عن قوله؟

Sans voile, sans remords، في تجربتي كمسرحي، ليس عرضًا يُغلق بانتهاء التصفيق، بل جرحًا مفتوحًا، ضروريًا، يذكّرنا بأن المسرح، حين يكون صادقًا، يستطيع أن يكون فعل شفاء... أو على الأقل فعل اعتراف. منظور الممارسة المسرحية في نقل الذاكرة من النص إلى الخشبة.

1. من النص السردي إلى الفعل الركحي: إشكالية التحويل

يطرح تحويل نص Sans voile, sans remords من جنسه السردي إلى العرض المسرحي إشكالية جوهرية تتعلّق بآليات الانتقال من الحكي إلى الفعل. فالنص يعتمد على الذاكرة الداخلية، وعلى خطاب اعترافي كثيف، ما يجعل ترجمته ركحيًا فعلًا انتقائيًا يستوجب إعادة بناء الدلالة عبر الجسد، والصوت، والفراغ المسرحي.

من موقع الممارسة، لا يُنظر إلى النص بوصفه مادة تُجسَّد حرفيًا، بل بوصفه بنية دلالية تُعاد صياغتها عبر أدوات المسرح. وهنا يتحوّل الممثل من ناقل للكلمة إلى حامل للذاكرة، ومن مؤدٍّ للدور إلى شاهد جسدي على الحدث الجسد كأرشيف حيّ للذاكرة.

في هذا العمل، يصبح الجسد المسرحي موقعًا للأرشفة، لا للتمثيل فقط. فالذاكرة التي يحملها النص لا تُقال بقدر ما تُمارَس: في التقطّع التنفسي، في الانحباس الحركي، في التردّد بين الفعل والانسحاب. وقد تطلّب ذلك اشتغالًا دقيقًا على ما يمكن تسميته بـ«الجسد المكبوت»، حيث يُعبَّر عن الصدمة عبر الغياب، لا عبر الانفجار الدرامي.

ضمن هذا الإطار، يشتغل الممثل بوصفه وسيطًا بين ذاكرة فردية (ذاكرة بهيجة) وذاكرة جمعية (ذاكرة المجتمع الجزائري)، وهو ما يمنح الأداء بعدًا توثيقيًا دون الوقوع في المباشرة أو الخطاب التقريري.

الإكسسوار والزي بوصفهما علامات سيميائية

يكتسب الجلباب في العرض وظيفة سيميائية مركّبة. فهو لا يُستخدم بوصفه عنصرًا واقعيًا فحسب، بل كعلامة مسرحية متحوّلة: أحيانًا حاجز، وأحيانًا قناع، وأحيانًا عبء جسدي يحدّ من الحركة. إن الاشتغال على الزي هنا يدخل ضمن منطق «الاقتصاد العلاماتي»، حيث يتحوّل العنصر الواحد إلى حامل دلالات متعددة وفق السياق الركحي.

تسمح هذه المعالجة بتفكيك الثنائيات الجاهزة (تحرّر/قمع)، وتُبرز تعقيد علاقة الجسد الأنثوي بالفضاء الاجتماعي في سياق ما بعد الصراع أخلاقيات الأداء: بين التمثيل والشهادة.

يفرض هذا النص على الممثل موقعًا أخلاقيًا خاصًا، إذ لا يتعلّق الأمر بمحاكاة الألم، بل بالوقوف أمامه دون استغلاله جماليًا. من هنا، يتأسس الأداء على مبدأ «التحفّظ التعبيري»، حيث تُفضَّل الإشارة على التصريح، والاختزال على المبالغة.

في السياق الأكاديمي، يمكن قراءة هذا الخيار ضمن تقاليد المسرح الشاهد والمسرح التوثيقي، حيث يتحمّل الجسد مسؤولية قول ما تعجز اللغة عن حمله، دون ادّعاء تمثيل الضحية أو التكلّم باسمها.

علاقة العرض بالجمهور: من التلقي إلى المشاركة الوجدانية

لا يضع العرض المتفرّج في موقع الاستهلاك الجمالي، بل يدعوه إلى موقع الشاهد. فالصمت، والفراغ، وبطء الإيقاع، كلها أدوات تُستخدم لإشراك الجمهور في عملية التذكّر. يتجلّى ذلك في التفاعل غير المنطوق داخل القاعة: الصمت الطويل، التوتّر، الانتباه الحاد.

في هذا السياق، يتحقّق المسرح بوصفه ممارسة اجتماعية، لا منتجًا فنيًا فقط، ويغدو العرض فضاءً لإعادة فتح الأسئلة المؤجَّلة حول الذاكرة، والعنف، والمصالحة.

خلاصة منهجية

من منظور الممارسة المسرحية، يمثّل الاشتغال على Sans voile, sans remords تجربة تقاطع بين الفن والبحث، حيث يصبح العرض نفسه أداة تحليل، والجسد وسيلة تفكير. لا يقدّم المسرح هنا أجوبة جاهزة، بل يتيح شروط مساءلة نقدية للذاكرة الفردية والجماعية، ويؤكّد أن الفعل الركحي قادر على الإسهام في إنتاج المعرفة، لا في تمثيلها فقط مقاربة تحليلية تطبيقية لنص أدبي مُحوَّل إلى عرض مسرحي.

1. طبيعة البحث ومنهجه العام

يندرج هذا البحث ضمن مقاربة نوعية (Qualitative Research) تعتمد على تداخل المنهج التحليلي النقدي مع منهج البحث القائم على الممارسة الفنية (Practice-Based Research). لا يكتفي البحث بدراسة النص الأدبي في حدّ ذاته، بل يتوسّع ليشمل تجربته الركحية بوصفها شكلًا من أشكال إنتاج المعرفة.

ينطلق البحث من فرضية مفادها أن المسرح ليس وسيطًا ناقلًا للنص فقط، بل فضاءً تحويليًا يُعيد إنتاج المعنى، خاصة عندما يتعلّق الأمر بنصوص الذاكرة والصدمة. وعليه، فإن العرض المسرحي يُعامل هنا بوصفه وثيقة بحثية موازية للنص المكتوب، لا مجرد تطبيق له.

2. اختيار المتن (Corpus) وحدوده

يتكوّن متن البحث من مستويين متكاملين:

1) المستوى النصي: النص الأدبي Sans voile, sans remords بوصفه نصًا ينتمي إلى أدب الذاكرة النسوي، ويتناول العنف، الصدمة، والهوية الأنثوية في السياق الجزائري.

2) المستوى الركحي: التجربة المسرحية المقتبسة من النص، بما تتضمنه من اختيارات إخراجية، أداء تمثيلي، معالجة جسدية، وعلاقة بالجمهور.

تم تحديد هذا المتن لكونه يتيح دراسة تقاطع الذاكرة الفردية والجماعية، وتحليل آليات انتقالها من السرد إلى الفعل المسرحي.

3. أدوات التحليل المعتمدة

يعتمد البحث على مجموعة من الأدوات المنهجية المتكاملة، أبرزها:

- التحليل السيميائي المسرحي: لدراسة العلامات الركحية (الجسد، الزي، الفضاء، الصمت).
- تحليل الخطاب: لفهم تمثّلات العنف، السلطة، والجندر في النص.
- تحليل الأداء (Performance Analysis): بوصف الجسد حاملًا للذاكرة لا مجرّد أداة تمثيل.
- الملاحظة بالمشاركة: باعتبار الباحث/الفنان جزءًا من العملية الإبداعية.

تسمح هذه الأدوات بتجاوز القراءة الانطباعية، والانتقال إلى تحليل علمي يستند إلى المعطى الفني الملموس.

4. موقع الباحث: بين الذاتية والموضوعية

يتّخذ البحث موقعًا إشكاليًا يتمثل في كون الباحث فاعلًا مسرحيًا مشاركًا في التجربة. ولا يُنظر إلى هذه الذاتية بوصفها عائقًا، بل موردًا معرفيًا، شريطة إخضاعها للتأطير المنهجي والنقد الذاتي.

تم اعتماد مبدأ المسافة التأملية (Reflexive Distance)، حيث تُفكَّك التجربة الشخصية وتُحلَّل ضمن سياق نظري أوسع، بما يضمن التوازن بين الشهادة الذاتية والتحليل الأكاديمي.

5. منهج تحويل النص إلى عرض مسرحي

يرتكز التحويل الركحي للنص على منهج الاختزال الدلالي لا الاستنساخ السردي. فالنص، القائم على الذاكرة الداخلية، لا يُنقل حرفيًا إلى الخشبة، بل يُعاد تشكيله عبر:

- الاقتصاد في الحوار
- مركزية الصمت
- اشتغال الجسد بوصفه أرشيفًا
- توظيف الزي (الجلباب) كعلامة سيميائية متحوّلة

يُعدّ هذا المنهج مناسبًا لنصوص الصدمة، حيث تكون الإيحاءات أكثر فاعلية من التصريح.

6. أخلاقيات البحث والأداء

يولي البحث أهمية خاصة لأخلاقيات تمثيل الألم، خصوصًا في نص يتناول تجارب عنف حقيقية. وعليه، تم اعتماد المبادئ التالية:

- عدم استغلال الصدمة جماليًا
- تجنّب المبالغة العاطفية
- احترام موقع الضحية دون ادّعاء تمثيلها الكامل
- اعتبار المسرح فعل إصغاء لا فعل كشف قسري

تُعدّ هذه الأخلاقيات جزءًا لا يتجزأ من المنهج، وليست خيارًا فنيًا فحسب.

7. حدود البحث وإمكانات توسعه

رغم شمولية المقاربة، يبقى البحث محكومًا بحدود تتعلّق بخصوصية التجربة المدروسة. غير أن هذه الخصوصية تفتح آفاقًا للمقارنة مع:

- نصوص أخرى من أدب الذاكرة الجزائري
- تجارب مسرحية في مجتمعات ما بعد النزاع
- دراسات نسوية في السياق العربي والمتوسطي

خلاصة منهجية

يؤكد هذا الفصل أن الجمع بين التحليل النظري والممارسة المسرحية لا يُضعف البحث الأكاديمي، بل يثريه، ويمنحه قدرة أكبر على مساءلة الذاكرة والصدمة بوصفهما تجربتين إنسانيتين معقّدتين. فحين يصبح الجسد أداة تفكير، والمسرح مساحة بحث، تتحوّل التجربة الفنية إلى شكل من أشكال إنتاج المعرفة.

شرح رمز الاستجابة السريع "CODE QR"

شرح رمز الاستجابة السريعة

- **تعريف رمز الاستجابة السريعة code QR**

رمز الاستجابة السريعة هو رمز شريطي ثنائي الأبعاد بنمط بكسل أسود وأبيض، يتيح ترميز حتى بضع مئات من الحروف. يمكن للهواتف الذكية وأجهزة الكمبيوتر المحمولة اليوم التعرف عليها وفك شفرتها بسرعة فائقة وتُختصر الاستجابة السريعة بالأحرف QR (Quick Response)[1]

طريقة إنشاء رمز الاستجابة السريعة

باستخدام أداة إنتاج رمز الاستجابة السريعة، يمكن إنشاء رمز استجابة سريعة في غضون ثوان وفي ثلاث خطوات بسيطة. في البداية، اختر وظيفة الرمز. ثم أدخل المحتوى الذي تُريد تقديمه إلى عملائك، وإذا أردت، يمكنك منحه مظهرًا فريدًا من خلال تعديل الألوان ورفع شعار إليه. هل انتهيت؟ سيكون الرمز الخاص بك جاهزًا للتنزيل والطباعة.[2]

طريقة قراءة رموز الاستجابة السريعة

قارئ رمز الاستجابة السريعة هو أداة تفسر رموز الاستجابة السريعة، التي تخزن المعلومات في رموز شريطية ثنائية الأبعاد، وتفتح محتوى متنوعًا مثل عناوين URL أو النص. أو فيديوهات فهو يمكنه قراءة رموز QR وإعادة توجيهك إلى أي رابط أو محتوى. لا حاجة لتنزيل أي تطبيقات أو برامج. ما عليك سوى توجيه الكاميرا نحو رمز الاستجابة السريعة أو تحميل لقطة شاشة لرمز

[1]- موقع QR Code Generator (أداة توليد رموز الاستجابة السريعة)، متاح على الرابط الإلكتروني: https://ar.qr-code-generator.com، (تاريخ الاطلاع: 06 أفريل 2026).

[2]- موقع QR Code Generator (أداة توليد رموز الاستجابة السريعة)، نفس المصدر السابق (تاريخ الاطلاع: 06 أفريل 2026).

الاستجابة السريعة نفسه فالماسح الضوئي لرمز الاستجابة السريعة سيعرض محتويات رمز الاستجابة السريعة لك بسرعة[1].

- **خطوات قراءة رموز الاستجابة السريعة حسب نوع الجهاز**

أجهزة iPhone وiPad و Android

أجهزة الآيفون والآيباد ما عليك سوى الوصول إلى الماسح الضوئي من خلال فتح الكاميرا وتوجيهها إلى الرمز بعدها مباشرةً ستظهر لك لافتة إشعار للوصول إلى المحتوى.

أما بالنسبة للأجهزة اللوحية التي تعمل بنظام اندرويد تستطيع قرائته باستخدام google lens أو الحصول على تطبيق منفصل لقراءة رمز الاستجابة السريع من متجر play أو إنزال إعدادات الهاتف ستجد فيها مكان خاص بقراءة رموز الاستجابة السريعة (code QR appuyer pour scan code QR)[2] الملحق رقم (28) الصورة (40).

كمبيوتر شخصي وماك

تتوفر أدوات سطح مكتب لمتصفحات مختلفة يمكنك استخدامها لمسح رموز الاستجابة السريعة. عندما يكون لديك كاميرا ويب، يمكنك مسح رمز الاستجابة السريعة عبر الإنترنت من خلال تحميل صورة أو استخدام كاميرا ويب لمسح الرمز[3]. الملحق رقم (29) الصورة (41).

[1]- موقع Pageloot، قارئ رمز الاستجابة السريعة (QR Code Scanner)، شوهد بتاريخ: [06 أفريل 2026]، على الرابط الإلكتروني: https://pageloot.com/ar/qr-code-scanner

[2]- موقع Pageloot، قارئ رمز الاستجابة السريعة (QR Code Scanner)، نفس المرجع السابق، شوهد بتاريخ: [06 أفريل 2026]، بتصرف.

[3]- موقع Pageloot، قارئ رمز الاستجابة السريعة (QR Code Scanner)، نفس المرجع السابق، شوهد بتاريخ: [06 أفريل 2026]، بتصرف.

الفهرس

إهداء.....

الشكر والعرفان .....

مقدمة .....أ

البسملة.....

الفصل الأول: صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر

المبحث الأول: المسرح الجزائري المعاصر 14

المطلب الأول: تحديد مراحل وفترة نشأة المسرح الجزائري المعاصر 14

المطلب الثاني: خصائص المسرح الجزائري المعاصر 22

المبحث الثاني: صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر 28

المطلب الأول: المرأة في المسرح الجزائري المعاصر.....29

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لصورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر – مسرحية "بهيجة" نموذجاً

المبحث الأول: الصورة المسرحية في عرض "بهيجة".....42

المطلب الأول: البطاقة الفنية والعتبات التقديمية للعرض.....42

المطلب الثاني: تشكيل الصورة السينوغرافية وعلاقتها بالمرأة.....57

المطلب الثالث: بناء الشخصية الدرامية وآليات الأداء (التمثيلي والالقاء).....70

المبحث الثاني: تمثيلات قوة المرأة ومسارات التحرر في عرض مسرحية بهيجة 80

المطلب الأول: تجليات المواجهة مع "المنظومة الأبوية" (تفكيك سلطة الأخ والزوج).....80

المطلب الثاني: التحرر من "ذاكرة الصدمة" وترميم الهوية (لغز الأخت وفاجعة الابن).....82

المطلب الثالث: التحرر المكاني والرمزي.....85

المبحث الثالث: القراءة النقدية للعرض 89

المطلب الأول: نقد الرؤية الإخراجية (جدلية النص المكتوب واللغة الركحية).....89

المطلب الثاني: الأداء التمثيلي 91

المطلب الثالث: نقد "الخطاب الدرامي" وآفاق الحل (بين التحرر الرمزي والاغتراب الواقعي) 93
خاتمة 98
قائمة المصادر والمراجع 102
أولًا: المصادر 102
– المعاجم وكتب اللغة 102
ثانيًا: المراجع 102
– الكتب العربية 102
– الرسائل الجامعية 103
– المقالات 103
– المواقع الإلكترونية 104
قائمة الملاحق 106
ملحق الصور 106
ملحق النصوص 1
شرح رمز الاستجابة السريع "CODE QR" 113
الفهرس 115
الملخص 117

الملخص

العربية

ناول هذا البحث صورة المرأة في المسرح الجزائري المعاصر، من خلال دراسة نظرية وتطبيقية على مسرحية "بهيجة". وقد أظهرت النتائج أن المسرح يشكل فضاءً يعكس واقع المرأة ويتيح لها التعبير عن ذاتها. كما تم التأكيد على أن التمثيل يعد أداة فنية تسهم في تحقيق الوعي والتحرر. وعليه، يمكن القول إن فرضيات البحث قد تحققت بدرجات متفاوتة، مما يستدعي مزيدًا من الدراسات حول قضايا المرأة في المسرح. ويُوصى بدعم حضور المرأة إبداعيًا ونقديًا داخل الحقل المسرحي. وفي الختام، يظل المسرح مجالًا حيويًا لإبراز قضايا المجتمع وإعادة تشكيلها فنيًا.

Français

Cette recherche porte sur l’image de la femme dans le théâtre algérien contemporain à travers une étude théorique et appliquée de la pièce « **Bahidja** ». Les résultats montrent que le théâtre constitue un espace qui reflète la réalité de la femme et lui permet d’exprimer son identité et ses préoccupations. L’étude souligne également que la représentation théâtrale est un outil artistique favorisant la prise de conscience et l’émancipation. Les hypothèses de la recherche ont été confirmées à des degrés divers, ce qui met en évidence la nécessité de poursuivre les études sur les questions féminines dans le théâtre. Enfin, il est recommandé de renforcer la présence créative et critique des femmes dans le domaine théâtral, le théâtre demeurant un espace vivant pour représenter et interroger les enjeux de la société.

English

This study examines the image of women in contemporary Algerian theater through a theoretical and applied analysis of the play **"Bahidja."** The findings reveal that theater serves as a space that reflects women’s reality and enables them to express their identity and concerns. The study also confirms that theatrical representation is an artistic tool that contributes to awareness and emancipation. The research hypotheses were validated to varying degrees, highlighting the need for further studies on women’s issues in theater. Finally, the study recommends strengthening women’s creative and critical presence in the theatrical field, as theater remains a vital medium for portraying and reinterpreting social issues through art.