صورة المرأة في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير
(دراسة تحليلية أدبية نسائية)

بحث جامعي

إعداد:

محمد اري بودي ايسين

رقم القيد: ١٢٣١٠٠٨٩

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠١٩

صورة المرأة في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير
(دراسة تحليلية أدبية نسائية)

مقدم لإستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S١)
في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية
جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد :

محمد اري بودي ايسين

رقم القيد: ١٢٣١٠٠٨٩

المشرف :

الدكتور حليمى

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠١٩

تقرير الباحث

أفيدكم علما بأنني الطالب:

الاسم : محمد اري بودي ايسين

رقم القيد : ١٢٣١٠٠٨٩

موضوع البحث : صورة المرأة في المسرحية لعلي أحمد باكثير " عودة الفردوس "(دراسة تحليلية أدبية نسائية).

حضرته وكتبته بنفسي وما زادته من إبداع غيري أو تأليف الأخر. وإذا ادعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتبيين أنه فعلا من بحثي فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على المشرف أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ١٩ يوني ٢٠١٩

الباحث

محمد اري بودي ايسين

رقم القيد : ١٢٣١٠٠٨٩

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس لطالب بإسم محمد أري بودي أيسين تحت العنوان صورة المرأة في المسرحية لعلي أحمد باكثير " عودة الفردوس "(دراسة تحليلية أدبية نسائية). قد تم بالتفتيش والمرجعة من قبل المشرف وهي صالحة لتقدم إلى مجلس المناقشة لإستفاء شروط الإختبار النهائي للحصول على درجة للبكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

مالانج، ١٩ يوني ٢٠١٩

الموافق

المشرف	رئيس قسم اللغة العربية وأدبها
الدكتور حليمي، الماجستير	الدكتور حليمي، الماجستير
رقم التوظيف	: رقم التوظيف :
١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧	١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتورة شافية الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٦٦٠٩١٠١٩٩١١٣٢٠٠٢

ب

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمه:

الاسم : محمد اري بودي ايسين

رقم القيد : ١٢٣١٠٠٨٩

العنوان : صورة المرأة في المسرحية لعلي أحمد باكثير "عودة الفردوس "(دراسة تحليلية أدبية نسائية).

وقررت اللجنة نجاحه واستحقاقه درجة سرجانا (S1) في قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ١٩ يوني ٢٠١٩

لجنة المناقشة

التوقيع

١. عبد الله زين الرؤوف، الماجستير (رئيس اللجنة) ( )
١٩٦٩٠٥٠٩٢٠٠٠٣١٠٠٣

٢. محمد هاشم، الماجستير (المختبر الرئيسي) ( )
١٩٨١٠٥٢٥٢٠١٥٠٣١٠٠٥

٣. الدكتور حليمي، الماجستير (السكرتير) ( )
١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

المعرف

عميدة كلية العلوم الإنسانية

الدكتورة شافية، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٦٤١٩٩٠١٩٩١١٣٢٠٠٢

ج

الاستهلال

قال تعالى:

يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ

﴿ سورة الحجرات : ١٣ ﴾

"Hai manusia, sesungguhnya Kami menciptakan kamu dari seorang laki-laki dan seorang perempuan dan menjadikan kamu berbangsa-bangsa dan bersuku-suku supaya kamu saling kenal-mengenal. Sesungguhnya orang yang paling mulia diantara kamu disisi Allah ialah orang yang paling takwa diantara kamu. Sesungguhnya Allah Maha Mengetahui lagi Maha Mengenal"

(Al- Hujurat : ١٣)

الإهداء

أُهدى هذا البحث الجامعي إلى:

أبي العزيز المحبوب سوريادي

أمي العزيزة المحبوبة سونارمي

جميع أصحابي وزملاء في جامعة الإسلامية الحكومية مولانا مالك

إبراهيم مالانج

بارك الله فيهم... أمين

مقدمة

الحمد الله الذي خصّ بعض عباده بالحسنة واختار منهم من خصّه بالعلم والتقى. والصلاة والسلام على نبيه المصطفى ووالیه المجتبى سيدنا وحبيبنا وشفيعنا مولانا محمد المبعوث إلى كافة الناس عربًا وعجماً وعلى آله وأصحابه مفاتح الهدى ومصابيح الدجى وأهل الصدق والوفى.

وقد تمت كتابة هذا البحث الجامعي بعون الله تعالى، وأشكر بشكر جزيلاً لمن به من العون والتوفيق حتى استطعت أن أتم هذا البحث. وأسئله سبحانه وتعالى مزيدا من توفيق وعنايته ودوامهما في حياتى العلمية والعلملية.

ولم يفت الباحث تقديم أعلى الشكر وأزكى التقدير لخضرة وأحمد زيني ونور خالصة الذان هدانى بحب عميق وصبر واسع حتى استطعت أن مواصلة على السير في سبيل الحق، ولهما جميع الدعائي في بياض النهار وسواد الليل. وهذا البحث لم يصل إلى مثل هذه الصورة بدون مساعدة الأساتذ الكرام والأصدقاء الأحباء. لذا، أقدم الباحث فوائق الاحترام وخالص الثناء إلى :

١. فضيلة الأستاذ الدكتور عبد الحارس المحاسبي؛ مدير جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٢. فضيلة الدكتورة شافية، الماجستير؛ عميدة الكلية العلوم الإنسانية.
٣. فضيلة الدكتور حليمي، الماجستير؛ رئيس قسم اللغة العربية وأدبها.
٤. فضيلة الدكتور حليمي، الماجستير؛ الذي أشرفني في هذا البحث الجامعي، جزاه الله أحسن الجزاء.
٥. جميع المدرسين في قسم اللغة العربية وأدبها الذين بذلوا جميع علومهم وأوقاتهم.

٦. أبي المحبوب سوريادي وسوريادي اللذان أعطاني إمتلاء الحب منذ طفولتي حتى الأن ويهدينى إلى سبيل الحق بالحنان والرحيم ويدعو لي في زوال الليل وبياض النهار حتى يمكن أن أكون مثل اليوم.

٧. جميع عائلتي وأخصّ بذكر أخي الصغير خير الدين فتوني الذين قد يشجعنى في عملية التعليم والحياة وتنفيذ هذا البحث.

٨. جميع الأصدقاء والزملاء في قسم اللغة العربية وأدبها الفئة ٢٠١٢ أخصّ بذكر محمد مخليص، آري بودي آيسين، عمر فروق، عبد الحفيظ يوسف، محمد حسن عبد الله، عبد العزيز، مستور أمين، محمد عوفيدلة، محمد عفيف الدين زرقسة، محمد رشيد هداية الله،عبد الرؤوف، أحمد نزام كوسما، حمدان جزولي، رماضتية دوماس، جزولي، زمروتن لطفيه، قروتا عئينين، فينا، زولفي ألفيا هانم، الذين رافقوا في الفرح والحزن.

٩. جميع الأصدقاء في المعهد الإسلامي الحركة الإندونيسية وفي المقاهي كيجانج أخصّ بذكر سيف الدين عابدين, الذين يساعدنى في التنقل في هذه المحاضرة.

١٠. جميع الأصدقائي النبلاء أخص بذكر فتح الرازي الذين قد حماسني في تنفيذ هذا البحث الجامعي

١١. ولمن لم أذكر اسمه واحد بواحدٍ، وأقول لهم بارك الله لكم و جزاهم الله أحسن الجزاء.

مالانج، ١٩ يوني ٢٠١٩

الباحث

محمد اري بودي ايسين

رقم القيد: ١٢٣١٠٠٨٩

مستلخص البحث

أيسين، محمد اري بودي. ٢٠١٩. صورة المرأة في المسرحية لعلي أحمد باكثير" عودة الفردوس "(دراسة تحليلية أدبية نسائية). بحث الجامعي. قسم اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج.

المشرف : الدكتور حليمي، الماجستير

الكلمات المفتاحية : صورة المرأة، الأدب النسائي، والدراما

صورة المرأة هي صورة أو انعكاس لامرأة هي إنسان جذاب للغاية، متفوق، لامع ومشرق. ترتبط صورة المرأة ارتباطًا وثيقًا بالعمل الأدبي، ومن الواضح أن العديد من الأعمال الأدبية التي تكتب قصصًا عن صورة المرأة، لأن المرأة جانب فريد ومثير للاهتمام تتم مناقشته وكتابته في الأعمال الأدبية. توفر الأعمال الأدبية دائمًا مساحة مفتوحة لكل كائن تمت مناقشته، أحدها من خلال الدراما. الدراما هي واحدة من أشكال الأدب الحساسة للتأمل والتصوير للمجتمع. تصف هذه الدراسة صورة النساء في دراما عودة السماء المفقودة. الطريقة المستخدمة في هذه الدراسة هي الطريقة الوصفية. تم الحصول على بيانات البحث مباشرة من مصادر البيانات، وهي الدراما الخاصة بعودة السماء المفقودة التي قام بها علي أحمد بكاتير. تهدف هذه الدراسة إلى معرفة كيفية صورة المرأة في دراما عودة السماء المفقودة. لذلك، لمعرفة صورة صورة المرأة، استخدم الباحث نظرية النقد الأدبي النسوي الناقد لـ. $K.K\ Ruthven$ نقاد الأدب أنفسهم الأدب إلى ثلاثة أجزاء: النثر والشعر والدراما. هذه الدراما هي نوع أدبي يعتمد على أحداث حقيقية مليئة بالخيال باستخدام الأدب. هذا وصف للأحداث: الأحداث، والتحليل النفسي، وتصوير المجتمع، وتصوير العالم الخارجي، والأفكار. لذلك، درس الباحثون هذه الدراما واستكشفوا معرفة صور النساء في هذه الدراما. صورة المرأة هي وصف للتكوين العقلي والأنشطة اليومية للمرأة الموضحة في جانبين: صورة المرأة من قبل الأفراد (الصورة الذاتية) وصورة المرأة حسب الصورة الاجتماعية (الاجتماعية). تشمل صورة المرأة في القسم الفردي جوانب الجوانب الجسدية والنفسية، سواء صورة المرأة من الجوانب الاجتماعية للأسرة أو الجوانب الاجتماعية. من التحليل أعلاه يمكن أن نستنتج أن دراما عودة السماء المفقودة هي أيضا أبوية. لا تزال هذه الدراما تحافظ على الصورة النمطية بين النساء والرجال بشكل أبوي.

ABSTRACT

Ayasin, Muh Ari Budi. ٢٠١٩. *The image of women in the play by Ali Ahmed Bakthir "The Return of Paradise" (analytical study of literary women).* Thesis. Arabic Language and Letters Department, Humanities Faculty, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang.

Advisor : Dr.H.Halimi,M.pd.,MA

Key Words : Image of Women, Feminist Literature, and Drama.

The image of a woman is a picture or reflection of a woman who is a very attractive person, superior, bright and bright. The image of women is closely related to literary work, and it is clear that many literary works that write stories about the image of women, because women are a unique and interesting aspect that is discussed and written in literary works. Literary works always provide an open space for each object discussed, one through drama. Drama is one of the most sensitive forms of literature for meditation and portrayal of society. This study describes the image of women in Lost Sky Drama. The method used in this study is the descriptive method. The search data was obtained directly from the data sources, the drama of the return of the lost sky by Ali Ahmed Bakater. This study aims to learn how the image of a woman in the Lost Sky drama. Therefore, to see the picture of the woman's image, the researcher used critical criticism of literary criticism of K. K Ruthven. Literary critics themselves literature into three parts: prose, poetry and drama. This drama is a literary genre based on real events full of imagination using literature. This is a description of events: events, psychological analysis, portraying society, portraying the outside world, and ideas. Therefore, researchers studied this drama and explored the knowledge of women's images in this drama. The image of women is a description of mental training and women's daily activities, which are described in two aspects: the image of women by individuals (self-image) and the image of women according to the social picture. The image of women in the individual section includes aspects of the physical and psychological aspects, whether the image of women from the social aspects of the family or social aspects. From the analysis above we can conclude that the Lost Sky drama is also paternalistic. This drama still preserves the stereotypical image of women and men in a patriarchal way.

ABSTRAK

Ayasin, Muh Ari Budi. ٢٠١٩. *Kembalinya Surga Yang Hilang karya Ali Ahmad Bakatsir (Kajian Sastra Feminis).* Skripsi. Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang.

Pembimbing : Dr.H.Halimi,M.pd.,MA

Kata Kunci : Citra Perempuan, Sastra Feminis, dan Drama.

Citra perempuan adalah penggambaran atau cerminan sosok perempuan yang merupakan manusia sangat menarik, unggul, cemerlang, dan bercahaya. Citra perempuan sangat berkaitan erat dengan karya sastra, secara gamblang banyak karya sastra yang menuliskan cerita tentang citra perempuan sebab, perempuan merupakan aspek yang unik dan menarik untuk dibahas dan ditulis dalam karya sastra. Karya sastra selalu menyediakan ruang terbuka pada setiap objek yang diperbincangkan salah satunya melalui drama. drama merupakan salah satu di antara bentuk sastra yang peka terhadap cerminan dan pencitraan bagi masyarakat. Penelitian ini mendeskripsikan citra perempuan dalam *drama Kembalinya Surga yang Hilang*. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode deskritif. Data penelitian diperoleh langsung dari sumber data yaitu *drama Kembalinya Surga yang Hilang karya Ali Ahmad Bakatsir.* Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bagaimana gambaran citra perempuan dalam *drama Kembalinya Surga yang Hilang*. Oleh karena itu, untuk mengetahui gambaran citra wanita tersebut peneliti menggunakan teori kritik sastra feminis presfektif *K.K Ruthven*. Kritikus sastra sendiri membagi karya sastra menjadi tiga bagian: prosa, puisi, dan drama. Drama ini adalah genre sastra yang didasarkan pada kejadian nyata yang dikemas dengan sebuah fiksi dengan menggunakan sastra. Ini adalah penggambaran peristiwa: peristiwa, analisis psikologis, penggambaran masyarakat, penggambaran dunia luar, dan ide-ide. Oleh karena itu, peneliti meneliti drama ini serta menggali pengetahuan citra wanita dalam drama ini. Citra perempuan adalah gambaran pembentukan mental dan aktivitas sehari-hari perempuan yang digambarkan dalam dua aspek: citra perempuan oleh individu (Citra Diri) dan citra perempuan oleh sosial (Citra Sosial). Citra perempuan pada bagian individu meliputi aspek aspek fisik dan psikologis, baik citra perempuan dari aspek aspek sosial keluarga dan aspek sosial. Dari analisis di atas bisa disimpulkan bahwa drama kembalinya surga yang hilang juga bersifat patriarki. Drama ini masih mempertahankan stereotipe antara perempuan dan laki-laki secara patriarki.

محتويات البحث

صفحة الغلاف

صفحة العنوان

تقرير الباحث ..... أ

تصريح.....ب

تقرير لجنة المناقشة ..... ج

الاستهلال.....د

الإهداء ..... هـ

مقدمة ..... و

مستلخص البحث..... ح

محتويات البحث.....ل

الفصل الأول المقدمة ١

خلفية البحث..... ١

أسئلة البحث ٥

أهداف البحث ٥

فوائد البحث..... ٦

الدراسة السابق.....٦

المنهج البحث.....٧

نوع الحث.....٨

مصادر البيانات.....٩

طريقة جمع البيانات..... ٩
طريقة تحليل البيانات ١٠
هيكل البحث ١٠
الفصل الثاني الإطار النظري..... ١٢
المسرحية, والسينما المسرحية.....١٢
فهم المسرحية ١٢
فهم السيناريو المسرحية ١٣
عناصر من السيناريو المسرحية ١٦
التعريف، تاريخ الحركة النسوية والنقد الأدبي النسوي.....٢٣
فهم النسوية ٢٤
تعريف النقد النسوي الأدبي..... ٣١
أنواع النقد الأدبي النسو.....٣٣
نقد الأيديولوجيا.....٣٣
نقد الأدب النسائي الماركسي / الاشتراكي.....٣٤
نقد الأدب النسائي التحليلي.....٣٤
نقاد الأدب النسائي السحاقي.....٣٤
نقد الأدب النسوي أو الإثني.....٣٥
صورة المرأة الفرضية والإجتماعية ٤٣
الفصل الثالث عرض البيانات.....٤٤
سيرة علي احمد بكتسر..... ٤٤

ملخص القصة..... ٤٧
صورة الإناث الذاتية (الشخصية)..... ٥٠
صورة المرأة الجسدية..... ٥١
صورة المرأة الجميلة..... ٥٢
صورة النساء البالغات..... ٥٣
صورة نفسية للمرأة..... ٥٥
المرأة المستقلة..... ٥٦
المرأة الشجاعة.....٥٧
النساء اللاتي لديهن نفاق.....٥٨
هدوء المرأة.....٥٩
المرأة على أساس صورتها الخاصة.....٦٢
الصورة الاجتماعية للمرأة.....٦٤
صورة المرأة في الأسرة.....٦٦
سيترا أم.....٦٦
سيترا زوجه.....٦٧
صورة المرأة في المجتمع.....٧٠
صورة المرأة المتعلمة.....٧٠
سيترا وانيتا فام فاتالي..... ٧١
صورة المرأة النشطة.....٧٢
المرأة بناء على صورتها الاجتماعية.....٧٣

عقيدة صورة المرأة.....٧٥
الفصل الرابع الخاتمة..... ٧٩
الخلاصة ٧٩
الاقتراحات..... ٨٢
ثبت المراجع..... ٨٣
مواعيد الإشراف ٨٥

الباب الأول

المقدمة

أ. خلفية البحث

لا يزال مرأة موضوع المناقشة الممتع في أيّ مكان في هذا العالم، و يهتم كثير من الباحثين في دراسة المرأة من أيّ الأنحاء التي ترتبط بالمرأة فينبعها النظرة ورؤية الجديدة عن شخصية المرأة و علاقتها بحالة الإجتماعية. وقد اشتهرت دراسة التي يركز في مطالبة بحقوق متساوية للنساء سواء من حيث معاملة المجتمع أو الوضع الاجتماعي بدراسة النسائية(Mansour Faqih, ٢٠٠٠: ٣٨)

وُصفت المرأة في كثير من الثقافة كشخصية مظلومة وجنسية ثانوية في المجتمع. وتؤدي هذه الحالة إلى ظهور الظلم والتمييز في المجتمع لأنهم ينظرون المرأة بشخصية غير مهمة في المجتمع.كما قد اشتهر في دراسة النسائية أنّ معظم الثقافة في هذا العالم هي ثقافة الأبوية. لذلك، تصور المرأة في تراث الثقافة في جامع أنحاء العالم كجنسية الثانية.

من بعض الأراء التي تصور المرأة على أنها الجنس الثاني هي أن أكثر محادثا تحول شخصية المرأة ترتبط دائما بجماليتها وسحرها، ونتيجة لهذا الرأي هي ظهور المفاهم المتداولة في المجتمع أنّ المرأة هي جنسية ضعيفية ويجب في حمايتها ويسبب هذا الأراء إلى ظهور الفكرة أن المرأة هي المخلوق الضعيف مما يؤدي إلى الظهور الكثير من الإساءات للمرأة في المجتمع. فإن الصورة بأن المرأة هي مخلوقة ضعيفة هي ليس صورة طبيعية للمرأة بل هي صورة التي يأطيها المجتمع للمرأة. ذهب ياسر عالمين إلى أنّ ظهور الصورة بأن المرأة شخصية ضعيفة، وغير عقلانية، وتميل إلى أن تكون عاطفية هي نتيجة من صورة السلبية التي أعطاها المجتمع للمرأة وليس هي صورة طبيعية للمرأة (Muhammad Yasir Alim, ٢٠٠٥: ٤١). وأيدت دي بوفوار (de Beauvoir) هذا الأراء بقولها بأن المرأة في كثير من الأحيان مصورة بصورة غير صحيحة لأن صورة المرأة في المجتمع محدودة بالمنظور

الرجال عنها، وتتعلق تلك الصورة ويتأثر هذا الرأي من الأساطير التي صنعها الرجال، وتلك الأساطير هي بأن المرأة ضعيفة وغير عقلانية. (Sugihastuti dan Suharto, ٢٠١٠: ١٣)

ولمقاومة الصورة التميزية للمرأة في المجتمع ظهر حركة النسائية التي تتركز حركتها في مطالبة المتساوية الحقوقسة بين المرأة والرجال من حيث المعاملة في المجتمع (Mansour Faqih, ٢٠٠٠: ٣٨). وعند (محمود و طنطاوي, ٢٠١٦: ١٣). نحن كنساء وأيضا رجال– نؤمن بالمساواة بين الجنسين ونسعى للقضاء على كافة أشكال التمييز ضد النساء، نتبنى النسوية كمنهج للمقاومة ونري في النسوية كفكرة ومنهج وحركة أداة لنشر المعرفة ورفع الوعي النسوي عن طريق التوعية بكافة أشكال التمييز وتنظيم حملات واستخدام أدوات مختلفة ومبتكرة لمواجهة ماتتعرض له النساء. وإن تأملنا إلى لمحة التاريخية لظهور هذه الحركة، فوجنا أنّ بدأ الخطاب حول المساواة بين الجنسين في بلاد أمريكا حينما أعلنت المجتمع الأمريكي استقلالها في سنة ١٧٧٦ فورد في نص الإعلان الاستقلال عبارة كل الرجل خلقوا مساويا "All a men created equal" دون ذكر النساء في تلك الإبارة، من تلك الإبارة ينتج الافتراض عند النسويات بأن الحكومة أمريكا لا تولي اهتماما لمصالح المرأة فلذلك ظهور الحركة التي طلبت بحقوق متساوية للنساء وهي مشهور باسم حركة النسائية (Soenarjati Djajanegara,٢٠٠٣: ١)

نظرا بسبب ظهور حركة النسائية السابقة عرفنا بأن ظهور الحركة النسوية لا يمكن فصلها عن ظاهرة تاريخية وثقافية الغربية، لأنها نتيجة من الخيبة و الإنتقام ضد تاريخ الغربي الذي لا يتحيّز النساء. ولو كان ظهور حركة النسائية مرتبطة بحياة الإجتماعية الغربية، ولكن لا يمكننا أن ينكر بوجود الإنخرافات حول دور المرأة في مجتمع العربي ولو كان وجوده بأشكال المختلفة بإنخراف الذي وقع في الغربي بل هناك الإنخراف. يقول نوال السعداوي بأن ينظر العبربيون المرأة هي جنسية التي جسمها أكثر من عقلها، وجسدها يمتلك الرجل. (نوال السعداوي ٢٠٠٢: ٤٧)

واستمر تطور حركة النسائية في أيّ مجال من حياة البشر و جعلها موضوع للباحثين في البحثهم و دراستهم مثل دراسة الإجتماعية، و النفسية، و الأدب. ظهرت النسائي في النقد الأدب إثرا من حركة أنثوية الإبداعية، تنج عنها مجموعة من النصوص الإبداعية في شتّى المجالات.

دخول النسائية في الدراسة الأدبية هي شيء طبيعي لأنّ الإنتاج الأدبي لا ينتج من فراغ الثقافة والإجتماعية، الإنتاج الأدبي ينتاج من تجربة فردية والانعكاس الثقافي لدى الأديب، لأنّ الأديب هو ابن بيئته. وكان الأدب يقدم الحياة معظمها يتكون من الحقائق الإجتماعية. فالأدب ينبثق من المجتمع و يكتب له ذلك أنه يمثل الحياة تمثيلا حقيقيا و الحياة هي حقيقة الإجتماعية التي يمكن لنا أستيارها من خلال الفكر والأدب. (Rene Wellek & Austin Warren,١٩٩٥: ١٠٩) ويتّفق إدونوف بذلك الرأي بقوله: يجب أن ينظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع وفي خلفية العناصر التارخية والإجتماعية التي تؤثر في الأديب.(روبيرت إسكاربيت، ١٩٩٩: ٢٥).

يعتقد جورج لوكاش بأن الأدب هو الانعكاس المجتمع يعنى قدم الأدب كانعكاس أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع، أعنى وعياً لا يقتصر على موضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية و علاقة الإجتماعية (جابر عصفر٥٥). وإحدى النتائج من العملية الأدبية هي الرواية. والرواية هي تاريخ بحث "منحط"، بحث عن قيم أصلية في عالم منحط هو الآخرى ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير و وفق كيفية مختلفة(لوسيان غولدمان، ١٩٩٣: ١٤).

احد الإنتاج الأدبي الي قد اشتهرت منذ وقت طويل هي المسرحية. تعد المسرحية أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ منذ زمان قديم حيث حاكي الظواهر التي كانت

تصدر له في مخياله الفني. كان التّراث اليوناني و الإغريقي القديم هو أول من أوجد الفن المسرحي، ويعتقد بأنه يعود الى العصر المصري القديم (الفرعوني)(http://mawdoo٣.comتعريف_المسرحية_وعناصرها). ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي. وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون.من هذا المنطلق، يمكن القول أن فن المسرحية هو من أكثر فنون الأدب تعقيدا وشمولية، لهذا ينبغي على الفنان المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية. وكذا التركيز من أجل الإحاطة بمشاكل الحياة الإنسانية، وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنية تؤدي رسالتها من غير نقص ولا إجحاف(ميراث العيد، ١٩٩٨: ٣٢)

وإحدى المسرحيات المشهورة في عرض العربي هي المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير. تحكى هذه المسرحية عن مشكلةحياة المسلمين الإندونيسيا ونضالهم في محاولة تحقيق الإستقلال بالدولة الإندونيسية. كانت هذه المسرحية مولئة بالقيمة الوطنية والضال المسلمين بالإندونيسية وكذلك الحطاب العام حول ضد الإستعمارية. لكن، لاتبقى هذه الرواية عن قصة نضال والحرب وحسب، تقع في هذه الرواية الحطاب حول المرأة ووضعها في الحاية الإجتماعية. تملك المرأة في هذا المسرحية دور كبير في معاوة المسلمين في نضال الإستقلال. وصف علي أحمد باكثير المرأة كالإنسان الكامل أي تملك المرأة دور فردية ودور إجتماعية.

لذلك، أرد الباحث أن يبحث هذه المسرحية ويعرف صورة المرأة في تلك المسرحية. والمراد بالصورة المرأة هي الصورة عن تشكيل العقلي والأنشطة اليومية للمرأة المصورة في جانبين وهما صورة المرأة من جانب الفردي (Citra Diri) والصورة المرأة من جانب الإجتماعية (Citra Sosial). والصورة المرأة من جانب الفردي تتضمن من جوانب

الجسدية والجوانب النفسي، فأما صورة المرأة من جوانب الإجتماعية تتضمن من جوانب الأسرية وجوانب الإجتماعية(K.K. Ruthven, ١٩٨٤:٢٤).

لذلك، فكان المقصود من تحليل الصورة المرأة في الأعمال الأدبي هي التحليل عن تصوير المؤلف للمرأة من ناحية الفردية والإجتماعية في الكلمات التي تتضمن في أعمال الأدبي.

وبالتالي فإنه المهم لنا لتحليل الظواهر الاجتماعية المصورة في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير، لأن المشكلة التي المصورة في هذه رواية هي مشكلة الجاذب ليعطى تصوير و إشتراك في مكالمة النسائية و الأدبية. و أرجو بإعداد هذا البحث توسيع لنا عن رؤية الإجتماعي، و نحن كعبد الله نستطع أن نأخذ الدروس الواردة فيها حتى نتمكن لنا أن نطبق الاحترام المتبادل بين الناس خاصتاً تكريم الرجل إلى المرأة.

بذلك يريد الباحث أن يحل صورة المرأة في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة الأدبية النسائية)".

ب. أسئلة البحث

بناء على الفكرة السابقة عزم الباحث أن يبحث فروض البحث كما يلى:

١. ما صورة المرأ ة الفردية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير؟
٢. ما صورة المرأة الإجتماعية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير؟

ج. أهداف البحث

أهداف هذا البحث هي مايلى:

١. لمعرفة صورة المرأ ة الفردية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.
٢. لمعرفة صورة المرأة الإجتماعية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.

د. فوايد البحث

في هذا البحث هناك فائدتان وهما فوائد النظرية و فوائد التطبيقية. يرجو الباحث بمجيئة هذا البحث لتنمية علم اللغة والأدب. أمّا باستخدام دراسة الأدبية النسائي يرجو الباحث بنتيجة هذا البحث تعطى مساعدة الفكر في تحليل نصوص الأدبية، خصوصا في تحليل المسرحية.

وفوائد هذا البحث نظريا، كدليل السعى في ترجيح تطبيق نظرية الأدبية النسائية. وللقراء أن يكون هذا البحث نافعا ومرجعا للباحثين الآخرين الذين يبحثون في المسرحيات الشبيهة بهذا البحث.

وفوائد هذا البحث عمليا سيفيد في الاتصال بالبحث الشبيهة الذى قد بحث فيه الباحثون الآخرون، وخصوصا في تحليل الرواية وكذلك سيفيد هذا البحث في زيادة المعرفة الأدبية وخصوصا من ناحية دراسة الأدبية النسائية. وللقراء تعطى مساعدة الفكر للباحثين لتنمية النفسى أوسع العلم في دراسة علم اللغة والأدب العربى. وبجانب ذلك، هذا البحث يفيد أيضا لإسهام الأفكار للجامعة مرجعا من مراجع اللغة العربية في جانب لزيادة الكتب المطلوبة للمصادر في مكتبة الجامعة.

د. الدراسة السابقة

إنّ دراسة السابقة مهمّ للباحث لتقويم قبل قيام بالبحث، قامت الدراسة السابقة لتعطى المعرفي للباحث هل سبقت من بحوث التي ستقوم بها. مدى مراقبة الباحث عن بعض البحوث و الإنتاج العلمي التي لها علاقة بهذه المسألة. ما وجدت الباحث من بحوث التي تبحث صورة المرأة عن المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير بدراسة

الأدبية النسائية، بل وجد الباحث عن بحوث التي لها مساواة في دراسة الأدبية النسائية، منها:

١. صورة المرأة في رواية "مذكرات طبيبة" لنوال السعدوي: دراسة نقدية الأدب النسائية الذي كتبه سوجي واليا أوتاري سنة ٢٠١١. يبحث هذا البحث عن صورة المرأة في رواية مذكرات طبيبة لنوال السعدوي و مفهوم الكاتب عن المرأة تحليل النسائية.

٢. ووجدنا تحليلية النسائية وموضوعات النسائية في قصة لارونج لأيو أتامي: دراسة تحليلية نقدية سنة ٢٠٠٥، الذي كتبه محمد أنوار مسعدي، وتبحث عن أفكار النساء و أثرها في حياة اليومية في تلك الرواية ثم يقارن الباحث بنتيجة الإسلامية حتى تكون دراسة تحليلية نقدية الإسلامية.

٣. ووجدنا ايضا صورة المرأة في رواية ليلة واحدة لكوليت جواري : دراسة نقدية أدبية نسائية، سنة ٢٠١٣، لآمين الله نور المفتاح. ويبحث ذلك البحث عن صورة و تصوير النساء في رواية ليلة واحدة ثم يقارن الباحث بنظرية النسائية في تحليله.

و أما موضوع من هذا البحث وهو الالمسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير لم تجد احد من بحوث الأخرى.

هـ. منهج البحث

إن مفهوم المنهج لغتا هو هو الطريق الواضح والنهج بتسكين الهاء هو الطريق المستقيم كما يقول ابن منظور :بأن المنهج هو: بين واضح وأنهج الطريق : وَضح واستبان وصار نهجا بينا واضحا (جمالالدينابنمنظورالإفريقي ,٣٨٢). و يقول أحمد مطلوب بأن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف

أوالسلوك(محمدحبلص، ١٩٩٩: ١٧٥) فالبحث هو طريقة لفهم سيء بالحجج تتعلق بمسائل انتباها، وعند دافيد فنّي، إن البخث هو طريقة حلّ المسأل تجمعها وتفسرها خاصا، أما عند سوفرطو هو حلّ العلمية لنيل المنول خاصة وتمهي (Cholid Narbuko dan Abu Ahmadi٢٠٠٢: ١) وأما إصطلاح منهج البحث هو يشير إلى خطة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية؛ بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها (تمام حسان،.١٩٨٩: ١٩١).

١. نوع البحث ومدخله

يستخدم هذا البحث منهج البجث نوعي، يعني لا يقف الباحث في تحليل البيانات فحسبها بل يبذل جهده في تفسيرها و تأويلها، وكانت البيانات وتحليلها تقرر تقريرا وصفيا لا كميا إحصائيا(توفق محمد، ١٩٨٠: ١٣) ونوع هذا البحث العلمي هو دراسة المكتبية (Library Research). هي البحث الذي تكون عمليته بايانات والمعلومات من أي نص، إما من الكتب أو المجلات أو الصحف أو الجرائد وغيرها. ,Kartini) ١٩٩٦: ٣٣)

البحث النوعي هو الإجراءات البحث بإنتاج البيانات الوصفية بشكل الكلمات المكتوبة أو المنطوقة من الناس والسلوك والملاحظة فيها.(Nurul Zuriah, ٢٠٠٦: ٢٣)فالمستحدم في هذا البحث هو دراسة التحليلية. وأما دراسة التحليلية هي الدراسة التحليلية الكتاب الذي يتعلق ومطابقا بالتوطئة البحث كي يكون هذا البحث يصف النسائية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.

إمّا مدخل هذا البحث هو طريقة الأدب النسائي وهو طريقة تحليل النص الأدبي بأنظار المرأة، كما يقول كولير (Culler) بأن النسائية هي قراءة كنساء (Sugihastuti dan Suharto,٢٠٠٢: ١٩).وجاء رؤية الأخرة بأن دراسة النسائية هي دراسة الأدبية التي يركز دراسة بإضافة المرأة وجعلها وعي بحيل الكاتب الرجل وإبرز كيفية المتخيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية البيولوجي (أي بسبب نوعها

الجنسي) (ميجان الرويلي مع سعد البازعي، ٣٣١). إمّا عند إغليطون (Egleaton) دراسة الأدبية النسائية هي أن يكون ذا هوية أنثوية خاصة، تعبر عن تجربة المرأة الخاصة وتعكس واقع حياتها بشكل تفصيلي، ذلك أن المرأة قد قدمت ولفترات طويلة بأنماط بعيدة عن الحقيقة والواقع بواسطة نماذج أدبية مضللة، لذلك لابد وأن يتطابق الأدب النسائي وتجربة المرأة سعياً وراء فهم ملح للتجربة الأنثوية، وهو الفهم الذي سيساهم بالضرورة في زيادة وعي المرأة.(Terry Eagleton, ١٩٩٦: ١٥١)

٢. مصادر البيانات

تنول هذا البحث دراسة المكتبية كطريقة جمع البياناتها، فلذلك البيانات التي ستخدمه هي البيانات المكتوبية في أي الأشكال مثل الكتب، والمجالات، أو الصحف أو الجرائد وغيرها. وتنقسم المصادر البيانات هذا البحث بقسمان، وهما:

المصادر البيانات الرائسية: هي ماوجد ذات المعلومات والوقائق الأصلية من الالمسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.

المصادر البيانات الثنوي: هو الذي يتناول المعلومات في المصادر أساسي بالشرح والتحليل والتفريق وتعلب حيث تساعدهم في توضيح المعلومات الأساسي. وهو من كتب النقد الأدب وخصة في نظرية الأدبية النسائية مثل الكتاب (*Kritik Sastra Feminis, Sebuah Pengantar*) الذي ألفه سونارجاتي جايانيجارا (*Soenarjati Djajanegara*)، أو الكتاب " *نظرية الأدبية المعاصرة*" الذي ألفه جابر عصفر، أو بكتب الأخرى التي بحث فيها حياة النساء مثل *قضيا المرأة و فكر و السياسية* لنوال السعداوي.

٣. طريقة جمع البيانات

إما طريقة جمع البيانات في هذا البحث هو بعملية القراءة الكتب التي يتعلق المباشرة بموضوع البحث أو الوسائل غير مباشرة بالموضوع كوسائل الأستعلامات و وسائل الإليكترونيك كسبكة الدولية.

وبعد اجتمعت الباحث عن بيانات فستخرج المعلومات المهمة في تلك البيانات لتأخذ تحليلا صحيحا. فترتب طريقة جمع البياناته كما يلي :

١. قراءة تركيز تحليليا عن المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.
٢. تعين الإقتباس من المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير التي فيه صورة المرأة.

٤. طريقة تحليل البيانات

من أجل تحليل البيانات التي قد تناول فيحتاج إلى طريقة الخاصة المستخدم الباحث في تحليل البيانات التي تم جمعها. فطريقة تحليل في هذا البحث هو دراسة الأدبية النسائية كما قد سبق معرفة. فطريقته كما يلي :

١. قراءة المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير بالدقة و يعين النصوص ليكون موضوع البحث.
٢. وضع الأسئلة أو الأشياء التي تتمنى اكنسامها مما تقرأ وتغطى القراءة غرضا.
٣. تسدد البرؤية تحليليا نحوى على أحوال المرأة ومسائل التي توجهها المرأة في هذه الرواية.
٤. يجمع البيانات من منبع الكتب الذي يتعلق بالموضوع التحليلية ثمّ يستدعو الذي قرأ، ثمّ يدون النقطة الرئسية عاجلا وتوضيح البيانات بتحليليا.

٥. تحليل الرواية ببيانات الأساسية وبيانات الثنوية كي يكون تحليل الرواية الجيدة.

و. هيكل البحث

لتسهيل دراسة هذا البحث، قدم هيكل البحث يتضمن مما يلي :

الباب الأول : المقدمة, تتتمل على مقدمة وأسئلة البحث وأهداف البحث وفوائد البحث والدراسة السابقة ومنهج البحث وهيكل البحث.

الباب الثاني : البحث النظري يتكون هذا الفصل من فهم المسرحية وعناصرها، نظرية النقد النسوي ونظرية صورة المرأة (الصورة الشخصية والصورة الاجتماعية).

الباب الثالث : عرض البيانات وتحليلها والذي يتكون من تحليل السيناريو المسرحية أودى الفردوس باستخدام نظرية منظم.

الفصل الثاني

البحث النظري

يقدم هذا القسم نظريات وآراء الخبراء المتعلقة بالبحث. النظرية والرأي فيما يتعلق بتعريف مخطوطة المسرحيةوالمسرحية. ثم مفهوم النظرية الأدبية النسوية والذي يتكون من تعريف وتطوير الأدب العام ويستمر بعد ذلك مفهوم نظرية صورة المرأة (الشخصية والاجتماعية)

أ. المسرحية, والسينما المسرحية

المسرحيةكعمل أدبي هناك جانبان يجب فهمهما وفصلهما. الأول هو جانب كتابة السيناريو وجهازي التدريج. على الرغم من اختلاف الاثنين، إلا أن هناك علاقات وثيقة جدًا بينهما. بعد ذلك سوف يشرح الباحث العناصر المعقدة في نص المسرحية، لكنه سيكون مجرد مقدمة ولن يتم مناقشته بالتفصيل في الفصل الثاني لأنه لايرتبط بالبحث.

أ. فهم المسرحية

المسرحية تأتي من اليونانية، *dran* مما يعني القيام به، (للعمل أو القيام). من حيث أصلها، تعطي المسرحيةالأولوية للعمل والحركة، والتي هي جوهر جوهر كل مقال درامي (Henry Guntur Tarigan, ٢٠١١: ٦٩). المسرحيةهي جزء من الشعور الإنساني الذي يتم إصداره عن طريق العمل ويمكن إظهاره أو عرضه. يُعرّف أيضًا *Attar Semi* المسرحية بأنها قصة أو تقليد للسلوك الإنساني المرحلي. (Attar Semi, ١٩٨٩: ١٥٦)

من بعض التفسيرات أعلاه، يمكن استخلاص الخيط الأحمر من أن المسرحية تستخدم كأداة للتعبير عن الأفكار والمشاعر التي توجهها أعمال شخص ما في المعرض حتى يمكن معرفة الآخرين. في قاموس الأدب، يشير المصطلح أيضًا إلى أن المسرحيةهي مجموعة متنوعة من الأدب في شكل حوار يهدف إلى القيام به على خشبة المسرح (عبد الرزاق زيدان وآخرون، ٢٠٠٧: ٦٠.)

تم العثور أيضًا على بعض الفهم للافتراض المذكور أعلاه في تفكير حسن الدين حول المسرحية، أن المسرحيةهي نوع أدبي مكتوب في شكل حوارات بهدف القيام بها كفن أداء (Hasanudin WS, ١٩٩٦: ٧.) يستخلص شرحه حول هذا الموضوع الاستنتاج بأن المسرحية لها جانبان، حيث تكون المسرحيةفي شكل كتاب أو تسمى أيضًا المسرحية والمسرحية في الفنون المسرحية والتي تُعرف الآن باسم المسرح. تم تقويتها أيضًا من خلال العديد من الآراء الأدبية الأخرى، مثل *Jakob Sumardjo* الذي عرّف المسرحية بأنها عمل أدبي مكتوب في شكل حوار بنية أن يؤديه ممثلون. (Jakob Sumarjo, ٢٠٠٤: ٥٣٢) العناصر التي تبنيها هي التوصيف، والمؤامرة، والإعداد، والصراع، والموضوع، والرسالة، وأسلوب اللغة، تختلف عن المسرحية من حيث العروض المسرحية المسماة المسرح. لذلك، يطلق على أن المسرحيةهي عمل ذو بعدين، هما النوع الأدبي (سيناريوالمسرحية) ونوع فنون الأداء.

ب. فهم السيناريو المسرحية

لسيناريو الدرامي هو مقال يحتوي على قصص أو مسرحيات. في النص احتوى على أسماء الشخصيات في القصة، والحوار الذي تحدثه الشخصيات، وظروف المرحلة

المطلوبة. في الواقع، في بعض الأحيان يأتي أيضًا مع شرح القواعد والإضاءة والصوت (مرافقة موسيقية)،.(Asul Wiyanto, ٢٠٠٢: ٣١-٣٢)

يتم الكتابة السيناريو الدرامي مع بداية اسم الشخصية ويعطى النقطتين للإشارة إلى أن هناك محادثة من قبل الشخصية. تتم كتابة المعلومات التي تحدث في المخطوطة أيضًا بين قوسين، على سبيل المثال معلومات حول موقع الحادث، والوقت، وشخصية من هو في المحادثة. يمكن أن تعمل النصوص البرمجية أيضًا في توفير الكلمات التي يجب أن يقالها الممثل (تومي ف. أووي وآخرون، ١٩٩٩: ٧٦)

أشار أديب حمزة إلى المخطوطة كسيناريو، أي ورقة عن سلسلة من الأحداث الحياتية المثيرة للاهتمام التي ستعرض أمام الجمهور (أ. أديب حمزة، ١٩٨٥: ٩٤). تتم كتابة سلسلة الأحداث في شكل حوار يتم شرحه بواسطة الأحرف الموجودة في النص. وأضاف والويو، أنه في تجميع الحوار، يجب على المؤلف أن ينتبه حقًا إلى المحادثة اليومية للشخصية (هيرمان ج. والويو، ٢٠٠١: ٢٠).

مجموعة متنوعة من اللغات المستخدمة في المسرحيةهي مجموعة متنوعة من اللغات المنطوقة بدلا من مجموعة متنوعة من اللغات المكتوبة. اللغة المستخدمة ليست قياسية مثل كتابة الشعر وأكثر مرونة من كتابة النثر أو الرواية. وفقًا لما ذكرته لكسمبورج في مقتبس من حسن الدين، فإن الفعل اللغوي الذي غالبًا ما يوجد في المسرحيةهو السؤال والقيادة (Hasanudin WS, ١٩٩٦: ١٧.) السؤال الذي يتم التعبير عنه كقصيدة للحصول على إجابة وتصبح المعلومات، في حين أن الأمر أو الحظر هو موقف سيؤدي إلى استجابة مع المحاور الذي يشكل حوارًا، بحيث تحدث تفاعلات متناغمة، وستكون

الأحداث الموضحة في شكل لغة منطوقة أكثر حيوية. يمكن للقارئ أن يشعر بالعواطف في المحادثة.

الحوار هو تفكير الشخصية التي يتم عرضها في شكل كلمات أو كلمات، في حين أن توجيهات التدريج هي دليل على سلوك اللاعبين. (Attar Semi, ١٩٨٨: ١٥٦)يتم توضيح الحوار في النص بواسطة الأحرف بالتناوب مما يؤدي إلى رد فعل الأحرف الأخرى للرد. من خلال الحوار، سيكون تدفق الأحداث في القصة معروفًا.

السلوك والحوار في المسرحيةلا يختلفان كثيرا عن الأفعال والحوارات التي تحدث في الحياة اليومية(E. Kosasih, ٢٠٠٨: ٨١) . كما توجد هذه الأنواع من العناصر المعروفة باسم الخيال – فيالمسرحية. (Hasanuddin WS, ١٩٩٦: ٥٨)إن محتوى الخيال وهذه الحقيقة تجعل النص الدرامي عملاً له خيال. يمكن رؤية الخيال في نصوص المسرحيةمن مقدار استخدام المؤلف للواقع الذي عاشه المؤلف نفسه وإلى أي مدى يستخدم خياله في تأليف مصنف. لذلك، الواقع والخيال في المسرحيةيعملان كخيال ليسا منفصلين تمامًا لأنهما بحاجة إلى بعضهما البعض ويكمل كل منهما الآخر.(Hasanuddin WS,١٩٩٦: ٦٩)

بناءً على التفسير الوارد أعلاه، يمكن القول إن الحوار الوارد في سيناريو المسرحيةهو العامل الرئيسي كمصدر للمعلومات حول ما يحدث ومن الحوار يمكنه أيضًا معرفة عناصر المسرحية الأخرى.

ج. عناصر من السيناريو المسرحية

١. عناصر من السيناريو المسرحية

العناصر التي تصنع مخطوطات المسرحيةتشمل؛ التوصيف، الحبكة، الإعداد، التضارب، الموضوع والولاية، وكذلك جوانب أسلوب اللغة. (Hasanuddin WS, ١٩٩٦: ٨) فيما يلي شرح للعناصر الجوهرية في سيناريوالمسرحية:

أ. الموضوعات والأفكار المواضيع هي الأفكار والأفكار ووجهات النظر في الحياة التي تشكل خلفية إنشاء الأعمال الأدبية. (Henry Guntur Tarigan, ٢٠١١: ١٦٤)عادةً ما تتعلق الخلفية في كتابة النصوص المسرحية بمسألة الحياة، في شكل أيديولوجية، والاقتصاد، والثقافة الاجتماعية، والسياسة، والدين.

موضوع يحتوي على ثلاثة عناصر رئيسية. ١) المشكلة المطروحة، ٢) الأفكار المقدمة، و ٣) الرسائل التي نقلها المؤلف. (Hasanuddin WS, ١٩٩٦: ١٧٧)لذلك، فإن الموضوع هو نتيجة استنتاجات من مختلف الأحداث المتعلقة بالتوصيف والإعداد. هناك العديد من الأحداث التي يحمل كل منها مشكلة، ولكن لا يوجد سوى موضوع باعتباره جوهر المشكلات المختلفة. يمكن أن تنشأ هذه المشكلة أيضًا من خلال سلوك شخصيات القصة المتعلقة بالإعداد والمساح. (Hasanuddin, WS,١٩٩٦: ١٠٣)

لا ينقل القارئ الموضوع إلى القارئ مباشرةً، لكنه موجود بشكل ضمني من خلال محتويات القصة التي تتضمن عناصر أخرى. كما قال ستانتون، فإن الأفكار الرئيسية التي يتم نقلها مدعومة بقوة من خلال نسيج الشخصيات والمؤامرات وقصص الخلفية (ب. راهمانتو وس. إنداه، ٢٠٠٧: ٣,٢٥)من خلال قصص كاملة مع مختلف العناصر المعنية، يمكننا العثور على الأفكار الرئيسية. من هذه القصة، سوف نلاحظ ما هو ضمني في

ذهن القارئ، والذي يسمى التفويض. التفويض هو الرسالة التي ينقلها المؤلف (ب. راهمانتو وس. إنداه ف، ٢٠٠٧: ٣,٢٧).

تصف الولاية موقف صاحب البلاغ وموقفه ووجهات نظره فيما يتعلق بالمشاكل التي أثيرت في عمله (ناني تولولي، ٢٠٠٠: ٥٠). التفويض هو أيضًا رأي المؤلف وميله ورؤيته حول الموضوع المطروح. يمكن أن تحدث الرسالة في المسرحيةأكثر من واحدة، طالما أنها مرتبطة بالموضوع. البحث عن الولايات متطابق بشكل أساسي أو تمشيا مع تقنية البحث عن السمات. وبالتالي، فإن الولاية هي أيضًا تبلور مختلف الأحداث وسلوك الشخصيات والخلفية ومساحة القصة.

ب. الشخصيات او التوصيفات والشخصيات تسمى الشخصيات في المسرحيةالشخصيات الخيالية التي تعمل كقادة للشخصيات. يمكن استخدام الأشياء المرتبطة بالشخصية كمصدر للبيانات أو المعلومات لفتح حجاب معنى المسرحيةككل. لا تزال متعلقة بهذه الشخصية، هناك مصطلحات شائعة الاستخدام وهي الخصائص والتوصيفات. يشير التوصيف إلى عملية ظهور شخصية تعمل كحامل لدور الشخصية فيالمسرحية. في حين أن تقنيات التوصيف هي التقنيات المستخدمة من قِبل كتاب مسرحيين أو مخرجين أو لاعبين في ظهور أو وضع شخصيات في المسرحية (Suyadi San، ٢٠١٣: ١٠).

يمكن أن تحتوي هذه الشخصيات على شخصيات تتوافق مع الشخصية المحتملة في البشر، مثل الشر والخير والبهجة والمزاجية وما إلى ذلك. الحرف ليس محركًا لحدوث حدث ما فحسب، بل يمكنه أيضًا تكوين عنصر يؤدي إلى خطورة مشكلة تسببت في

هـذه الأحـداث. كمـا هـو الحـال مـع الـروايات، يـتم تصـوير شخصـية الشخصـيات في المسرحية بناءً على ظروف جسدية ونفسية واجتماعية.

١) وصـف الشخصـية بنـاءً علـى الحالـة الماديـة للشخصـية يشـمل العمـر الجسدي للشخصية العمر والجنس وخصائص الجسم والإعاقة الجسدية والعرق وتعبيرات الوجه وما شابه ذلك. هذه الخاصية يمكن أن تكون مرتبطة بالبيان.

٢) صـف الشخصية بنـاءً على الحالة النفسية للشخصية وصـف الشخصية بنـاءً على الحالـة النفسية للشخصية، بمـا في ذلـك الهـوايات والعقليـة والمعـايير الأخلاقيـة والمزاج والطموح والحالات العاطفية وما إلى ذلك.

٣) صـف الشخصية المبنية على سوسيولوجيا الشخصية وصـف الشخصية القائمة على سوسيولوجيا الشخصية، بما في ذلك المنصب، والمهنة، والطبقة الاجتماعية، والعرق، والدين، والأيديولوجية، ومـا إلى ذلـك (B. Rahmanto and S. Indah P، ٢٠٠٧: ٣,٢٠).

أوضح *Rahmanto* أن البيان كان واضحًا للغاية، وبعد تقديم تقنيات التوصيف من قِبـل *Suyadi San*، تم تنفيـذ تقنيـات التوصـيف مـن أجـل خلـق صـورة لشخصـية حيـة وشخصية. يمكن التعبير عن شخصية شخصية القصة من خلال أحد الأساليب التالية: ١) مـا هـو الفكـر، أو الشعور، أو المطلوب عن نفسه أو عن الآخرين، ٢) الإجراءات، الإجراءات، ٣) المحادثات، الكلام، الكلام، ٤) الإرادة، المشاعر، الأفكار، ٥) المظهر الجسدي.

هناك أربعة أنماط لأنظمة توصيف المباني:

أولا، تسمية. تسمية كل حرف له سبب وخلفية. من التسمية سيكون مثالا على شخصية الحرف. يمكن أن تؤدي الأسماء في المسرحيةإلى بعض التصورات والاستقبالات (Hasanuddin WS، ١٩٩٦: ٧٨).

الثانية، توصيف. الرقم الذي قدمه المؤلف، ليكون قادرًا على بناء المشاكل وخلق تعارضات، عادةً من خلال أدوار معينة يتعين عليهم القيام بها. كل دور موجود دائمًا في أزواج مع أدوار أخرى في شكل مشكلة أو صراع (Suyadi San، ٢٠١٣: ١١).

ثالثا، نظام البيان. سمات الشخصية أو الشخصيات في المسرحيةهي المواد الخام الأكثر نشاطًا وديناميكية باعتبارها القوة المحركة لقصة القصة. بناءً على دورها في القصة، يمكن تصنيف الشخصيات إلى ٣ أنواع، هي: ١) الخصوم، الشخصيات الرئيسية تتصرف بشكل سيء، ٢) الأنصار، الشخصيات الرئيسية تتصرف بشكل جيد، ٣) الشخصيات، الشخصيات التي تعمل كشخصيات داعمة.

بالإضافة إلى ذلك، استنادًا إلى وظيفتها في القصة، يمكن تصنيف الشخصيات إلى ٢، وهي: ١) الشخصيات المركزية التي تعمل كمحددات لحركات القصة، ٢) الشخصيات المساعدة، الشخصيات التي تعمل كمكملات إضافية في قصة القصة.

الرابعة، والعمل. في أداء أدوارهم وبياناتهم، يمكن تحقيق الشخصيات في المسرحيةبأشكال ثلاثية الأبعاد، بما في ذلك: ١) أبعاد علم وظائف الأعضاء، وهي الخصائص الفيزيائية أو الفيزيائية، مثل العمر والجنس وحالة الجسد وملامح الوجه والخصائص. الخصائص الفيزيائية الأخرى، ٢) أبعاد علم النفس، وهي الجيواني أو الصفات الروحية، مثل العقلية، ومزاجه، وحقوق التأليف والنشر، والذوق، والشعور، حاصل الذكاء، والموقف الشخصي، والسلوك، ٣) الأبعاد الاجتماعية، وهي خصائص

الحياة الاجتماعية، مثل الوضع الاجتماعي، والمهنة، والموقف، ومستوى التعليم، والحياة الشخصية، والآراء الشخصية، ومواقف الحياة، وسلوك المجتمع، والدين، والأيديولوجية، وأنظمة المعتقدات، والأنشطة الاجتماعية، والأعمال الاجتماعية، والهوايات الشخصية، والمنظمات الاجتماعية، والجماعات العرقية، وخطوط التسلسل، والمقترحات الاجتماعية الاجتماعية.

ج. *Groove* عبارة عن سلسلة من الأحداث أو مجموعات من الأحداث المرتبطة بالسببية والتي ستظهر ارتباطًا سببيًا. التمييز في *Nurgiantoro* يميز مراحل المؤامرة إلى خمسة أجزاء. المراحل الخمس هي كما يلي:

١) مرحلة الموقف: مرحلة الحالة، المرحلة الأولى تحتوي على وصف ومقدمة لوضع الخلفية وشخصية (شخصيات) القصة. هذه المرحلة هي المرحلة الافتتاحية للقصة، ومزود المعلومات الأولي، وما إلى ذلك والتي تعمل بشكل أساسي لتوجيه القصة التي يتم سردها في المرحلة التالية.

٢) توليد مرحلة الظرف: تبدأ مرحلة ظهور الصراع، والمشاكل والأحداث التي تؤدي إلى حدوث الصراع في الظهور. لذا، فإن هذه المرحلة هي المرحلة الأولى لظهور الصراع، وسوف يتطور الصراع نفسه و / أو سيتطور إلى صراعات في مرحلة لاحقة.

٣) مرحلة العمل الصاعد: مرحلة الصراع المتزايد، والصراعات التي أثيرت في المرحلة السابقة تتطور بشكل متزايد ومستوى الشدة تطورت. الأحداثالمسرحيةتيكية التي تشكل جوهر القصة مدهشة ومتوترة بشكل متزايد. الصراعات التي تحدث، سواء الداخلية أو

الخارجية، أو كليهما، تضارب المصالح، والمشاكل، والأشكال التي تؤدي إلى ذروتها لا مفر منها بشكل متزايد.

٤) مرحلة الذروة: تبلغ مرحلة الذروة و / أو الصراع و / أو التناقضات التي تحدث، والتي تنفذ و / أو تُلحق بالشخصيات، ذروة الشدة. ستشهد ذروة القصة الشخصية (الشخصيات) الرئيسية التي تعمل كمرتكبة للصراع الرئيسي ومعاناتها.

٥) مرحلة الانسحاب: مرحلة التسوية، يتم حل الصراع الذروة، يتم تخفيف التوتر. يتم أيضًا إنهاء بعض الصراعات أو الصراعات الفرعية أو الصراعات الإضافية، إن وجدت. تتوافق هذه المرحلة مع المرحلة النهائية أعلاه (Nurgiantoro، ١٤٩ :٢٠١٣).

د. إعداد أو إعداد الخلفية هو البيئة التي تحدث فيها الأحداث (Attar Semi، ٤٦ :١٩٨٨). تتضمن الخلفية المكان والزمان والثقافة المستخدمة في القصة. توضح الخلفية في المسرحيةالقارئ للتعرف على مشكلة المسرحية (Hasanuddin WS، ٩٤ :١٩٩٦). الخلفية مفيدة أيضًا لإحياء القصة (Jakob Sumarjo، ١٣٢ :٢٠٠٤). اتفق *Sekarningsih* أيضا مع حسن الدين الذي ذكر أن الخلفية كانت هوية مشكلة المسرحيةكعمل خيالي والذي أظهر بشكل غامض في التوصيف والمؤامرة. في المسرحيةالخلفية هو عنصر يظهر حول المكان والوقت والأحداث في الجولة. تغيير الخلفية يعني تغيير الجولات. يحتوي المكان كدليل على العناصر في المسرحيةعلى معنى الإشارة إلى المكان الذي وقع فيه الحدث. يشرح موضع الوقت حدوث دورة من الزمن، أي نهاراً وليلاً، وضوء غامق، وما إلى ذلك. يشرح هذا الحادث الأحداث التي وقعت في وسطه (Frama Sekarningsih و Heny Rohayani، ١٧٧ :٢٠٠٦).

هـ. نمط اللغة أسلوب اللغة هو استخدام لغة مميزة ومميزة، والتي هي سمة للكاتب، وتدفق الأدب، وغيرهم (ناني تولولي، ٢٠٠٠: ٥٨). صرح مهدي وحسن الدين و. س. في كتابه *Suyadi San* بأن أنماط اللغة (الأساليب) يتم تجميعها في أربعة أنواع، هي: ١) التأكيد يتكون من؛ *pleonasm*، التكرار، ذروة، مكافحة الذروة، الخطابة الخ ٢) تتكون المعارضة من ؛ مفارقة، نقيض، الخ ٣) تتكون المقارنة من؛ استعارة، تجسيد، ارتباط، موازية، إلخ. ٤) يتكون التلميح من؛ السخرية والسخرية والسخرية. على غرار مهدي، يوضح كراف باعتباره لغويًا أيضًا أسلوب اللغة، ألا وهو: التبلور هو مرجع يستخدم كلمات أكثر مما هو مطلوب للتعبير عن فكرة واحدة لفكرة واحدة. فيما يلي شرح لأسلوب اللغة بنوع التأكيد. التكرار هو تكرار الأصوات والمقاطع والكلمات أو أجزاء من الجمل التي تعتبر مهمة لممارسة الضغط في سياق مناسب. يُطلق على *Climax* أيضًا *gradation* وهو أسلوب للغة يحتوي على تسلسلات تفكير تزيد في كل مرة أهميتها من الأفكار السابقة. مكافحة ذروة هو أسلوب اللغة الذي هو إشارة إلى أفكارها مرتبة حسب الأفكار الأكثر أهمية إلى الأقل أهمية. البلاغة هي أسلوب للغة هو مجرد انحراف عن البناء العادي للعثور على تأثيرات معينة. أنواع مختلفة من أنماط لغة الصراع، بما في ذلك: *Paradox* هو أسلوب للغة يحتوي على معارضة حقيقية للحقائق الموجودة. التناقض هو نمط من اللغة يحتوي على أفكار متعارضة باستخدام كلمات أو مجموعات متناقضة من الكلمات. أنماط اللغة المقارنة هي: *Metaphor* هو أسلوب للغة يقارن شيئين بشكل مباشر، ولكن بشكل قصير. يبدو أن تجسيد أسلوب اللغة المجازية الذي يصف الأشياء غير الحية أو الأشياء المنقرضة للحياة له خصائص إنسانية. *Parallel* هو أسلوب لغة يسعى إلى تحقيق التوافق في استخدام الكلمات أو العبارات التي تشغل نفس

الوظيفة. نوع هجاء أسلوب اللغة، بما في ذلك: *Ironism* هي أسلوب للغة يريد أن يقول شيئًا له معاني أو معان مختلفة عن ما هو موجود في تسلسل الكلمات. سخرية هو أسلوب اللغة التي تؤلمني دائما وليس من الجيد أن نسمع. السخرية هي أسلوب لغة ساخرة في شكل شك يحتوي على سخرية من الإخلاص والإخلاص (سوادي سان، ٢٠١٣: ١١).

من بين جميع أنماط اللغة الموضحة أعلاه، يمكن أن يساعد في العثور على شخصية الكاتب، لأن اللغة الجيدة في العمل هي لغة يمكنها التواصل بشكل جيد مع جمهور أو قارئ.

ب. التعريف، تاريخ الحركة النسوية والنقد الأدبي النسوي

النسوية هي أيديولوجية تطورت في أجزاء مختلفة من العالم، بما في ذلك إندونيسيا، كما دخلت النسوية فضاءات الحياة، بما في ذلك الأعمال الأدبية، حيث أن النسوية أساسًا أيديولوجية تمكّن النساء. يمكن للمرأة أيضًا أن تكون موضوعات في جميع المجالات من خلال استخدام تجاربها كنساء واستخدام وجهات نظر المرأة المنفصلة عن الثقافات الأبوية السائدة التي تنتقل دائمًا من منظور الرجال.

سيتم توجيه مناقشة النسوية في هذه الدراسة إلى مناقشة الفهم الأدبي النسائي. والتاريخ والنقد.

١. فهم النسوية

لا يزال بعض الناس يفترضون أن الحركة النسائية حركة تمرد نسائي ضد الرجال. تُعتبر النسوية بمثابة محاولة لتمرد النساء لإنكار ما يسمى طبيعة أو طبيعة المرأة، ضد

المؤسسات الاجتماعية القائمة، أو المؤسسات المنزلية، مثل الزواج وما إلى ذلك (فقيه، ٢٠٠٧: ٨١) بناءً على هذه الافتراضات، فإن الحركة النسوية غير مقبولة بسهولة من قبل المجتمع. لذلك، فهم مفهوم النسوية يحتاج إلى تقويم.

من المتوقع أن يؤدي فهم مفهوم النسوية المناسبة إلى فتح آفاق المجتمع حول الحركة النسوية بطريقة متوازنة. النسوية تعني امتلاك شخصية الأنوثة. وتمثل الحركة النسوية تصورات عدم المساواة في مواقع المرأة مقارنة بالرجل الذي يحدث في المجتمع. نتيجة لهذا التصور، نشأت جهود مختلفة لتقييم عدم المساواة وإيجاد طرق لمواءمة النساء والرجال وفقًا لقدراتهم كبشر.

يدرك النسويون أن الحركة النسوية حركة متجذرة في وعي المرأة، وغالبًا ما تكون المرأة في حالة من الاضطهاد والاستغلال، لذلك يجب وضع حد للقمع واستغلال المرأة. الوعي باضطهاد المرأة وابتزازها في المجتمع، وفي مكان العمل وفي الأسرة، والإجراءات الواعية التي تتخذها النساء والرجال لتغيير الوضع بحيث يحدث انسجام في الحياة بين الرجل والمرأة، وخالي من جميع أشكال التبعية والتهميش التمييز.

أصليا، الحركة النسوية تأتي من كلمة *Femme* (امرأة)، امرأة (عازبة) تهدف إلى الكفاح من أجل حقوق المرأة (التعددية) كطبقة اجتماعية، النسوية هي فهم النساء اللاتي يسعين للنضال من أجل حقوقهن كطبقة اجتماعية. من الضروري التمييز بين الذكور والإناث (كاختلاف في الجوانب البيولوجية والطبيعية)، والجوانب الذكورية والأنثوية (كجوانب للاختلافات النفسية والثقافية). في هذه الأثناء، تشير المذكر المؤنث إلى الجنس أو الجنس لذا فهو و هي (سيلدن في سوغيهاستوتي، ٢٠٠٠: ٣٢).

تركز نظرية النسوية على أهمية الوعي بالمساواة في الحقوق بين المرأة والرجل في جميع المجالات، وتتطور هذه النظرية كرد فعل على الحقائق التي تحدث في المجتمع، أي وجود الصراعات الطبقية والأعراق، وخاصة وجود النزاعات بين الجنسين. تحاول النسوية القضاء على الصراع بين المجموعات الضعيفة التي تعتبر أقوى. علاوة على ذلك، ترفض النسوية الظلم نتيجة للمجتمع الأبوي، وترفض التاريخ والفلسفة باعتبارهما من التخصصات التي تركز على الذكور (راتنا، ٢٠٠٧: ١٨٦).

تُظهر نظرية النسوية اختلافين أساسيين في رؤية النساء والرجال. تعبير الذكر والأنثى الذي يظهر الجانب البيولوجي كطبيعة طبيعية. يعد التعبير "المذكر المؤنث" أحد مظاهر الاختلافات النفسية والثقافية (راتنا، ٢٠٠٢: ١٨٤). يزعم المتطرفون النسويون أن الفروق بين الجنسين / الجنس لا تنبع فقط من العوامل البيولوجية، ولكن أيضًا من التنشئة الاجتماعية أو التاريخ العام لكونهن نساء في المجتمعات الأبوية (تونغ، ٢٠٠٨: ٧١). يذكر سيمون دي بوفوار أنه في المجتمعات الذكورية، يتم وضع النساء كآخرين أو ليان، كبشر من الدرجة الثانية (deuxime sexe) الأقل في طبيعتها (Selden in Muslikhati، ٢٠٠٤: ٣٧). النساء (كافالارو، ٢٠٠١: ٢٠٢).

تستخدم المجتمعات الأبوية حقائق معينة عن فسيولوجيا النساء تستخدم حقائق معينة حول فسيولوجيا النساء والرجال كأساس لبناء النساء سلسلة من الهويات والسلوكيات الأنثوية والمذكرية التي يتم تطبيقها على خداع الرجال من ناحية وإضعافهم من ناحية أخرى. يؤكد المجتمع البطريركي على أن البناء الثقافي "طبيعي" وبالتالي فإن "الشخص الطبيعي" يعتمد على قدرته على إظهار الهوية والسلوك بين الجنسين. يرتبط هذا السلوك ثقافياً بنوع الفرد البيولوجي، حيث تستخدم المجتمعات الأبوية دورًا صارمًا

في النوع الاجتماعي لضمان بقاء المرأة سلبية (مليئة بالمودة، والطاعة، والاستجابة للتعاطف والموافقة، المبهجة، اللطيفة، الودية) ويبقى الرجال نشيطين (قوي، العدوانية، غريبة، طموحة، والكامل للخطط، مسؤولة، الأصلي، تنافسية) (تونغ، ٢٠٠٨: ٧٢-٧٣). في الوقت نفسه، وفقًا لما ذكره ميليت (صوفيا، ٢٠٠٩: ١٠). فإن الأيديولوجية في الأكاديمية الأبوية ومؤسسات التنوع والأسرة تبرر وتؤكد خضوع المرأة للرجل مما يؤدي إلى أن معظم النساء يستوعبن أنفسهن تجاه الرجال.

في الواقع، فإن عملية أن تصبح امرأة ناتجة عن القيم الثقافية وليس عن طبيعتها. لذلك، فإن الحركات والنظريات النسوية تكافح حتى يتم تهميش القيم الثقافية التي تضع النساء كمجموعات أخرى، كمجموعات "أخرى" ويمكن استبدالها بتوازن ديناميكي بين النساء والرجال. حديث المرأة فيما يتعلق بالنظرية النسوية سوف يشمل قضايا النوع الاجتماعي، أي كيفية خضوع المرأة ثقافياً. بالتأكيد سوف يسأل التحليل النسائي النساء في علاقتهن بالمطالبة بالمساواة، وبعبارة أخرى مطالب التحرر.

الغرض الرئيسي من نظرية النسوية هو فهم اضطهاد المرأة من حيث العرق والجنس والفئة والخيارات الجنسية، وكيفية تغييرها.وتكشف نظرية النسوية عن القيم المهمة للفرد من النساء إلى جانب التجارب التي عاشوها معًا والنضال الذي يقومون به. تحلل النسوية كيف يتم دمج الاختلافات الجنسية في العالم الاجتماعي والفكري، وكيف تقدم النسوية شرحًا لتجارب هذه الاختلافات. الحركة النسائية ليست محاولة للتمرد ضد الرجال، أو الجهود المبذولة لمحاربة المؤسسات الاجتماعية مثل مؤسسات الأسرة والزواج، أو جهود المرأة لإنكار طبيعتها، وإنما هي الجهود المبذولة لإنهاء اضطهاد المرأة واستغلالها. في هذه الحالة، فإن هدف النسوية ليس مجرد قضية جنسانية، بل هو صراع من أجل حقوق

الإنسان، بل حركة الحركة النسائية حركة نضال من أجل تحويل النظم والهياكل الاجتماعية الظالمة نحو العدالة للرجال والنساء (فقيه، ٢٠٠٧: ٧٨-٧٩) لذلك، تتطلب النسوية استقلال المرأة، لا يعتمد فقط على الرجل.

بناءً على بعض هذه الآراء، يمكن أن نستنتج أن جوهر الحركة النسوية هو الوعي بالتمييز والظلم والتبعية للمرأة والجهود المبذولة لتغيير الأعمال التجارية نحو نظام مجتمع عادل ومتوازن بين الرجل والمرأة. الحركة النسائية اليوم هي كفاح لتحقيق المساواة وحرية المرأة في إدارة حياتها والنمو في كل من المساحة المنزلية في المنزل وفي الأماكن العامة في المجتمع، كما يطالب النسويات بمجتمع عادل ومساواة في الحقوق بين الرجال والنساء. وبالتالي، لا يجب أن تكون المرأة قادرة على أن تصبح أنثى، فالرجال يمكن أن يكونوا نسويات طالما لديهم الوعي والقلق لتغيير الظلم والاضطهاد للمرأة، في أسرهم ومجتمعاتهم.

تاريخ الحركة النسائية: الحركة النسوية بشكل عام هي رد فعل على عدم المساواة والظلم الناتج عن نظام اجتماعي أبوي (Mustaqim, ٢٠٠٨: ٨٨) تاريخيا، كانت الحركة النسوية في الغرب مرتبطة بميلاد النهضة في إيطاليا التي جلبت بزوغ فجر إحياء الوعي الأوروبي الجديد. في ذلك الوقت، ظهر إنسانيون يحترمون الرجال والنساء كأفراد يتمتعون بحرية استخدام عقولهم، متحررين من عقليات الكنيسة.

ترتبط النسوية كفلسفة وحركة بعصر التنوير في أوروبا الذي كانت رائدة من قبل السيدة ماري وورتلي مونتاجو وماركيز دي كوندورسي. بعد الثورة الأمريكية عام ١٧٧٦ والثورة الفرنسية في عام ١٧٩٢، كانت الفكرة أن النساء أقل حظًا من الرجال في واقعهن

الاجتماعي. في ذلك الوقت، لم يكن لدى النساء من الطبقة العليا إلى الطبقات الدنيا حقوق مثل الحق في التعليم والحقوق السياسية وحقوق الملكية وحقوق العمل. عند عدم وجود هذه الحقوق، فإن وضع المرأة ليس هو نفسه أمام القانون. وفقا لهم، كان السبب في تأخر معظم النساء لا يزالن أميات، فقيرات، ويفتقرن إلى الخبرة.

لأن هذه الحركة النسائية المبكرة طرحت تغييرات في النظام الاجتماعي التي تتطلب السماح للنساء بالتصويت في الانتخابات، وفي عام ١٧٨٥ تم تأسيس جمعية المجتمع العلمي للنساء في ميدلبرغ، وهي مدينة في جنوب هولندا. ثم في عام ١٨٣٧، تم إطلاق كلمة النسوية أولاً بواسطة الناشط الاشتراكي الطوباوي تشارلز فوريه. في نفس العام، قام جريمك بعمل بحث عن النسوية. في كتاباته قال ما يلي. نحن لا نطلب أن نكون متميزين أو نحاول الاستيلاء على صلاحيات معينة. ما نريده حقًا بسيط، وهو رفع أقدامهم من أجسادنا ودعونا نقف بحزم مثل البشر الآخرين الذين خلقهم الله (سارة غريمك، ١٨٣٧).

في البداية كانت الحركة تهدف إلى إنهاء فترة التسلل إلى حرية المرأة، بشكل عام، شعرت النساء (المؤنث) بالحرمان في جميع المجالات ورشحهن الرجال (المذكر) في المجالات الاجتماعية والتوظيف والتعليم والسياسة، وخاصة في المجتمع الأبوي. في المجتمعات التقليدية ذات المنحى الزراعي، يميل الرجال إلى وضعهم أمام المنزل. أما بالنسبة للنساء اللائي وضعن في المنزل، فقد بدأ هذا الوضع يشهد تغييرات عندما بدأ عصر الليبرالية في أوروبا وحدوث الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر الذي امتد إلى الولايات المتحدة وفي جميع أنحاء العالم.

وقد فاقمت الأصولية الدينية التي نفذت عمليات المرأة من هذا الوضع، فكانت البيئة المسيحية في الممارسات والخطب التي أيدت ذلك، بناءً على العديد من الكنائس التي رفضت وجود القساوسة والعديد من المناصب "القديمة" التي يشغلها الرجال فقط. تطورت الحركة النسوية بشكل مركزي في أمريكا بعد ظهور المنشور John Stuart Mill (١٨٦٩) بعنوان The Subjection of Women (Broto، ١٤٥ :٢٠٠٩). تمثل هذه الحركة ولادة الموجة النسائية الأولى. نحو القرن التاسع، وُلدت الحركة النسائية وأصبحت حركة حظيت باهتمام كافٍ من النساء البيض في أوروبا. النساء في البلدان المستعمرة الأوروبية يقاتلون من أجل ما يسمونه التعلق العالمي. أدت هذه الحركة إلى مولد الموجة الثانية من الحركة النسائية، ففي عام ١٩٦٠ إلى جانب ظهور بلدان جديدة تحررت من الاحتلال الأوروبي، أصبحت بداية حصول المرأة على حق التصويت. في ذلك الوقت وللمرة الأولى، مُنحت المرأة حقوق التصويت في البرلمان، وحقوق التصويت، وأدرجت في عالم سياسة الدولة، وتوسع نضال الحركة النسوية على نطاق أوسع مع مطالب بتحقيق المساواة والمساواة وحرية المرأة في اختيار حياتهن وأجسادهن. الفضاء المحلي وفي الفضاء العام (دارما، ٢٠٠٩: ١٤٥). هذه الموجة الثانية كانت رائدة من قبل النسويات الفرنسيات مثل هيلينا سيكوس وجوليا كريستيفا.

بعد مائة عام، بدأت النساء من الطبقة الوسطى في عصر التصنيع يدركن افتقارهن إلى دورهن في المجتمع، وبدأن يخرجن من بيوتهن ويلاحظن العديد من أوجه عدم المساواة الاجتماعية مع ضحايا النساء. في ذلك الوقت بدأت بذور النسوية في الظهور، على الرغم من أن الأمر سيستغرق مائة عام أخرى لتقديم النسوية التي يمكن أن يكتب نظريا عن المشاكل. سيمون دي بوفوار، الفيلسوف الفرنسي الذي أنتج أول عمل بعنوان

"الجنس الثاني. بعد مرور عشرين عامًا على ظهور الكتاب، شهدت حركة النساء الغربيات تقدماً سريعًا. مشاكل الظلم مثل الأجور غير العادلة، وإجازة الحيض، والإجهاض حتى بدأت مناقشة العنف بشكل مفتوح (bafagih في // http www.averroes.or.id / thought / Sejarahgerak-wanita.html).

بدأت موجة النسوية في الولايات المتحدة يتردد صداها بصوت عال في عصر التغيير بنشر كتاب *Feminism My Stique* The الذي كتبه بيتي فريدان لتشكيل منظمة نسائية تسمى المنظمة الوطنية للمرأة (NOW) في عام ١٩٦٦ والتي ترددت في جميع مجالات الحياة. في مجال التشريعات، نجحت كتابات بيتي في تشجيع إصدار حق المساواة في الأجور (١٩٦٣) وقانون المساواة في الحقوق (١٩٦٤). حق المساواة في الأجور هو لائحة حول دفع العمل حتى تتمكن المرأة من التمتع بظروف عمل أفضل والحصول على راتب مساوٍ للرجل في نفس الوظيفة. قانون المساواة في الحقوق هو لائحة بشأن الاقتراع تتطلب من المرأة أن تحصل على حق الاقتراع الكامل في جميع المجالات.

أظهرت الحركة النسوية التي اكتسبت زخماً تاريخياً في الستينيات من القرن الماضي أن النظام الاجتماعي للمجتمع الحديث له بنية عرجاء بسبب الثقافة الأبوية الكثيفة. تهميش دور المرأة في مختلف جوانب الحياة، لا سيما الاقتصاد والسياسة، هو دليل ملموس قدمته النسويات. كان للحركة النسوية تأثير هائل على الحياة اليومية للمرأة. لكن هذا لا يعني أن نضالات النساء تتوقف عند هذا الحد، فالخطابات الجديدة تستمر في الظهور حتى الآن. صراعات النساء هي أصعب وأطول صراع، على عكس الاستقلال أو النضال العنصري، وغالبًا ما تكون النساء بلا شك ويختبئون في غرف خاصة. لأن

النضال من أجل مساواة المرأة سيستمر حتى تستمر المرأة مثلها مثل البشر الآخرين الذين خلقهم الله.

ب. تعريف النقد النسوي الأدبي

من الأفكار النسوية المختلفة، يمكن ملاحظة أن ظهور الأفكار النسوية ينبع من حقيقة أن البناء الاجتماعي القائم على النوع الاجتماعي يشجع صورة المرأة التي ما زالت لا تفي بمُثل المساواة في الحقوق بين المرأة والرجل. إن الوعي بعدم المساواة في الهياكل والأنظمة وتقاليد المجتمع في مختلف المجالات هو الذي أثار النقد النسوي.

النقد الأدبي النسوي هو أحد تخصصات النقد الأدبي الذي وُلد كرد فعل على التطور الواسع النطاق للحركة النسائية في أنحاء مختلفة من العالم. تقول دياجانيجارا (٢٠٠٣: ٢٧) أن النقد الأدبي النسوي ينبع من رغبة النسويات في دراسة عمل الكتاب في الماضي وإدراك صورة النساء في عمل الكتّاب الذكور الذين يُظهرون النساء كمخلوقات يتعرضن بشكل مختلف للقمع وسوء الفهم والاستخفاف من التقاليد الأبوية المهيمنة.

يقول نيوتن في صوفيا (٢٠٠٩: ٦٣) أن النقد الأدبي النسوي يعكس الأهداف السياسية للحركة النسوية القائمة على الأيديولوجية النسوية، ويستخدم نقد الأدب النسوي في الأدب كمواد من أجل حرية المرأة في الحركة وفي إشراك الأفكار النسوية. يتم تصوير الشخصيات النسائية في الأدب، فيما يتعلق بذلك، يجادل كولر في صوفيا (٢٠٠٩: ٢٠) بأن النقد الأدبي النسوي يشكك في الافتراضات المتعلقة بالمرأة بناءً على

بعض التفاهمات المرتبطة دائمًا بطبيعة المرأة والتي تثير بعد ذلك قضايا معينة حول المرأة. محاولة تحديد تجربة ومنظور تفكير الذكور من خلال القصص التي يتم تعبئتها كخبرة بشرية والعمل الأدبي. يهدف هذا إلى تغيير فهم الأعمال الأدبية وكذلك أهمية العديد من رموز النوع الاجتماعي التي يتم عرضها بواسطة النص بناءً على انخفاض ضغط الدم المترجمة.

بناءً على هذه الأفكار، يقدم (Culler in Sofia ٢٠٠٩: ٢٠). مفهوم القراءة كامرأة كشكل من أشكال النقد الأدبي النسوي. يتم تنفيذ هذا المفهوم من خلال منهج يسعى إلى جعل القارئ حرجًا لإنتاج تقييم لمعنى النص، أي عن طريق تحليل أيديولوجية الذكورية الذكورية للسلطة المفترضة في الكتابة والقراءة الأدبية، علاوة على ذلك، من خلال القراءة كامرأة، يواجه المحلل عملاً مع يعتمد على الوعي بوجود جنسين مختلفين لهما علاقة وثيقة بالثقافة والأدب والحياة.

تمشياً مع هدف النسوية، أي إنهاء هيمنة الذكور، يلعب النقد الأدبي النسوي دورًا في شكل انتقادات للمفاوضات، وليس كشكل من أشكال المواجهة، ويهدف هذا النقد إلى الإطاحة بالخطاب السائد، وليس التنازل عن الخطاب السائد. إنه أكثر من مجرد منظور، فهو يعرض التطور من خلال استخدام التحالفات الاستراتيجية مع النظريات النقدية (روثفن، ١٩٩٠: ٦-٧).وفي هذا الصدد، يقول روثفن (١٩٩٠: ٣٧) أن النقد الأدبي النسوي هو نقد أدبي يحاول شرح كيف تصوير النساء وشرح إمكانات النساء في خضم السلطة الأبوية. من المتوقع أن يكون النقد الأدبي النسوي قادرًا على فتح وجهات نظر جديدة، خاصة تلك المتعلقة بطرق تمثيل الشخصيات النسائية في المصنفات الأدبية.

ج. أنواع النقد الأدبي النسوي

هناك عدة أنواع من النقد الأدبي النسوي الذي تطور في المجتمع. تشمل أنواع النقد الأدبي النسوي التي تطورت في المجتمع ما يلي.

١. نقد الأيديولوجيا

يشمل هذا النقد الأيديولوجي للأدب النسائي النساء، وخاصة النسويات كقراء، وما يكمن في صميم اهتمام القارئ هو الصورة والنمطية للمرأة في العمل الأدبي، كما يدرس هذا النقد أيضًا المفاهيم الخاطئة عن النساء والأسباب التي غالباً ما يتم تجاهلهن، والأسباب التي تجعل النساء غالباً ما يتم تجاهلهن.

٢. التهاب الغدد الصماء

في الألعاب الرياضية المصغرة بما في ذلك البحث عن تاريخ أدب المرأة، وأساليب الكتابة، والموضوعات، والأنواع، وهيكل كتابة المرأة والبحث عن الاختلافات الأساسية مع الكتاب الذكور. بالإضافة إلى ذلك، تمت دراسة إبداع الكاتبات، ومهنة الكاتبات كجمعيات، وتطوير وتنظيم تقاليد الكاتبات.

٣. نقد الأدب النسائي الماركسي / الاشتراكي

يفحص هذا النقد الشخصيات النسائية من وجهة نظر اشتراكية، أي فئة المجتمع، ويحاول النقاد النسويون الكشف عن أن النساء فئة من الناس المضطهدين.

٤. نقد الأدب النسائي التحليلي

النقـد الأدبي النسـوي التحليلـي هـو كتابـة المـرأة كمـرآة للمؤلـف. لـذلك، يعـرّف المؤلـف نفسـه بالشخصية التي جعلها بمثابة إنكـار أو بيـان ذاتي لنظرية فرويـد التي تنص علـى أن النسـاء يشـعرن بالغيرة مـن سـلطة الـذكر (الـذكر). النسـاء، في حـين أن الـرقم الأنثوي عموما مرآة الخالق.

٥. نقاد الأدب النسائي السحاقي

هـذا النـوع مـن النقـد لـلأدب النسـوي السـحاقي لا يفحـص إلا الكاتبـات والشخصيات، ولا يزال تنوع الانتقادات محدودًا جدًا بسبب العديد من العوامل، فالنساء لا يحـبن الجماعـات الجنسـية المثليـة، وقلـة المجـلات النسـائية الـتي تكتـب السـحاقيات، والمثليات أنفسهن لم يتوصلن إلى اتفاق بشأن تعريف السحاقيات، يستخدم الكثير من السحاقيات لغة سرية، في جوهرها، فإن الهدف من نقد الأدب النسوي السحاقي هو وضع تعريف دقيق للمعنى السحاقي وتحديد ما إذا كان يمكن تطبيق التعريف على المؤلف أو على نص عمله.

٦. نقد الأدب النسوي أو الإثني

يسـعى هـذا النقـد الأدبي النسـائي إلى الحصـول علـى اعـتراف بالكتـاب الإثنيـين وعملهـم، سـواء في دراسـات المـرأة أو في الأدب التقليـدي والأدب النسـوي، وينبـع هـذا النقد من التمييز العنصري الذي تعاني منه النساء ذوات البشرة غير البيضاء في أمريكا (ساراسواتي، ٢٠٠٣: ١٥٦).

ج. صورة المرأة الفرضية والإجتماعية

الشيء عن المرأة هو دائما في دائرة الضوء. في كثير من الأحيان نجد شخصيات نسائية في الأعمال الأدبية. الأدوار المختلفة التي تنسب إلى النساء تقدم تفسيرات كثيرة للمرأة نفسها. تصبح صورة النساء في الأعمال الأدبية مرآة في الحياة الحقيقية، والعكس صحيح.

الآن، من الصعب إعطاء صورة لامرأة وشخصيتها بالإجماع، لأنه منذ زمن طويل قدمت النساء أنفسهن بطرق مختلفة. ولكن بشكل عام، يتم تصوير النساء على أنهن ضعيفات، لطيفات، مستقيلات، صبورات، أوفيئات، أو ذكريات، أو نقرات، أو ذكريات، وأيضًا شجاعات بما يكفي لإعلان موقفهن.

طريقة واحدة لمعرفة الصور المختلفة التي لدى النساء، يمكن رؤيتها في الأدب. يمكن أن تكون صورة المرأة في الأعمال الأدبية صورة عامة للمرأة، وبالتالي يرتبط الأدب ارتباطًا وثيقًا بالحياة الاجتماعية. صورة المرأة هي شكل من صور الأفكار حول المرأة، سواء أفكار النساء أنفسهن أو الرجال. في العالم، يهيمن المؤلفون على الذكور أكثر، لذلك يمكن القول إن صورة النساء تتشكل أيضًا من قِبل الرجال والنساء الذين يصنعون أنفسهم كقراء دون المطالبة بمشاعر المرأة نفسها. صورة المرأة في العمل هي حق كامل للمؤلف في تكوينه.

عندما يتم سكب العقل في عمل أدبي، يجب التأكيد عليه، ويفترض أن لغة المرأة لديها عدد من الخصائص أو الخصائص الخاصة التي تميزها عن لغة الذكور.

وقال لاكوف في أنانغ سانتوسو، إن لدى النساء طريقة للتحدث تختلف عن الرجال، وطريقة للتحدث تعكس وتنتج مناصب تابعة في المجتمع. أي أن اللغة التي

تنتجها النساء، بوعي أو بغير وعي، تعكس موقف "مسيطر عليه" أو "مسيطر عليه". وبالتالي، فإن إعطاء وشرح الخصائص اللغوية للنساء ذوات الاختصاصات المختلفة يصبح مطلبًا لمعرفة النساء بشكل أفضل، وكذلك انعكاس للغة الرجال (Anang Santoso,٢٠٠٩:١٤-١٥).

يقول *Altenbernd in Sugihastuti* أن الصور هي صور لأفكار أو أفكار، في حين أن كل صورة ذهنية تسمى صورة أو صورة. صورة التفكير هذه هي تأثير في العقل الذي يشبه، أو صورة تنتج عن الكشف عن كائن (Sugihastuti, ٢٠٠٠: ٤٣).

إن صورة النساء مأخوذة من صور للصور، ناتجة عن أفكار أو سماع أو رؤية أو لمس أو تذوق للمرأة، لأنه من بين الصور المختلفة توجد صور صور للنساء المهيمنة. يمكن الإشارة أيضًا إلى صورة المرأة على أنها وصف للتكوين العقلي والأنشطة اليومية للمرأة الموضحة في جانبين؛ صورة المرأة بشكل فردي (الصورة الذاتية) والصورة الاجتماعية للمرأة (الصورة الاجتماعية). تشمل صورة المرأة في القسم الفردي جوانب جسدية ونفسية، بينما يمكن رؤية صورة المرأة من الجانب الاجتماعي من الأسرة والمجتمع أو البيئة (K.K. Ruthven,١٩٨٤: ٢٤: ٢٤).

مفهوم الذات لدى النساء من الناحية البيولوجية إن الحواس الخمس التي ترى كائنًا ستخلق انطباعًا عقلانيًا، خاصةً إذا وصل الأمر إلى مرحلة المراجعة، بحيث تنمو بعض الصور على الكائن. أوضحت هيريانتو أن الأدب الإندونيسي كان مغطى بـ" *Phallic Esthetics*" التي جعلت النساء كائنات. لا يُنظر إلى النساء إلا على أنهن من أدوات رضا القضيب والتي يتم تقديمها أو إزالتها في بعض الأحيان. يتم تقييم النساء كبشر فقط أو خاصة لجمالهن ومهبلهن. بالإضافة إلى "الأدب" و "الجماليات"، فإن النساء في

المجتمع الأدبي هم من الأشياء أو الصالحة للزراعة من قبل الرجال (Tineke Hellwig, ٢٠٠٣: ٧). ليس من المستغرب إذا كانت المرأة هي موضوع الفكر، لأن المرأة من جميع الجوانب لها موقع مؤثر. يتم تصوير النساء ككائنات فردية جسدية ونفسية، وككائنات اجتماعية من الأسرة والمجتمع. (Tineke Hellwig, ٢٠٠٣: ٤٦).

صور النساء في الجوانب الجسدية والنفسية ملموسة في إطار نظم الاتصالات الأدبية، أي وضعهن في توتر بين الشعراء والنصوص والقراء والرغبات (Sugihastuti, ٢٠٠٠:٨٣). يمكن رؤية الصورة الجسدية للمرأة كإشارة من اتجاهين، من الشاعر كمرسل أو من القارئ كمتلق. كلاهما لا يتسببان في وجود اختلافات لأن هناك تشابها في الكود مع حقيقة أن الصورة الجسدية للمرأة ممثلة من خلال علامات معينة مثبتة بالفعل في الواقع (Sugihastuti, ٢٠٠٠: ٩٠-٩١). بحيث بدون اتفاق بين القارئ والمؤلف، فإن النتائج الإبداعية للمؤلف، وخاصة في النصوص المسرحية حول الصورة الجسدية للمرأة، لها نفس التفسير بين الاثنين. بينما في الجانب النفسي، فإن النساء كائنات اجتماعية لهن مشاعرهن وأفكارهن وطموحاتهن.

يتم تبسيط صورة المرأة في الجانب الاجتماعي إلى دورين، هما دور المرأة في الأسرة ودور المرأة في المجتمع. الدور هو الدور الذي يلعبه شخص ما في كل موقف، وكيف يتصرف لمواءمة الموقف. يمكن أن تعني الأدوار مجموعة من المستويات التي من المتوقع أن تكون مملوكة لشخص موجود في المجتمع. يعني دور المرأة الجزء الرئيسي من المهمة التي يجب على المرأة تنفيذها (Sugihastuti, ٢٠٠٠:١٢١). إلى جانب صورة المرأة في الأسرة، والتي يتم تضمينها في صورة المرأة في الجانب الاجتماعي، تنشأ صورة المرأة في المجتمع

أيضًا. المواقف الاجتماعية هي اتساق الأفراد في الاستجابة للأشياء الاجتماعية بما في ذلك الرجال كشركاء في الجنس (Sugihastuti,٢٠٠٠: ١٣١).

في حين أن الصورة الأنثوية في الجنس بين النساء تجريبياً، يتم تصوير النساء نمطياً ككائنات لطيفة وجميلة وعاطفية وأمومية، بينما يعتبر الرجال أقوياء وعقلانيين وذكور وأقوياء (Save M Dagun, ١٩٩٢: ٣). يحتل مفهوم الصور النمطية مكانة مهمة في صورة وجهات نظر المرأة. تتكون الصورة النمطية من الاختزال الشخصي في سلسلة من سمات الشخصية المبالغ فيها وعادة ما تكون سلبية. الصور النمطية تقلل، وتسترخي، وتجرب، وتربط "الاختلافات". الصور النمطية هي تصنيف سلبي للنساء، على الرغم من الأساطير الأكثر دقة من الواقع، فهي تظهر في جوانب مختلفة من الحياة ومختلف وسائل الإعلام الثقافية الإندونيسية (أومي سومب الله، ٢٠٠٨: ١٤). تحديد المواقع لأن هذه القوالب النمطية تخلق اختلافات بين الرجال والنساء، حيث ستكون هناك مراكز ضعيفة ومواقف قوية، ومعظم النساء يحصلن على وظائف ضعيفة.

النساء أضعف من الرجال، وعضلاتهن ليست قوية للغاية، وخلايا الدم الحمراء لديهن أقل، وقدرتهن على الرئة أصغر؛ يركض أبطأ، لا يستطيع رفع الأحمال الثقيلة، لا يمكنه التنافس مع الرجال في أي رياضة؛ لا يستطيع مواكبة القتال. يجب أن تضاف جميع نقاط الضعف هذه إلى عدم الاستقرار وعدم التحكم والهشاشة التي تم ذكرها سابقًا. وهكذا تصبح قبضته على العالم محدودة. بمعنى آخر، حياته الفردية ليست متنوعة للغاية مقارنة بالرجال (سيمون دي بيهفوار، ١٩٩٩: ٤٨).

يزداد الاعتقاد بإعطاء المرأة منصبًا أقل بسبب الثقافة الأبوية، أي النظام الذي يسمح للرجال بالسيطرة على المرأة في جميع العلاقات الاجتماعية. تضع البطريركية النساء في وضع أدنى ويتم استخدام هذا الفهم بشكل مباشر وغير مباشر في الحياة المدنية والأسر للحد من النساء (أديب صوفا، ٢٠٠٩: ١٢). يتم وضع النساء بشكل أساسي في وضع منخفض، بمعنى آخر مضطهدة من قبل الرجال الذين تدعمهم ثقافتهم (Dewi Linggasari, ٢٠٠٤: ٣). وهكذا، فإن المرأة ليست أقل شأنا بسبب السلبية، ولكن عن طريق الوريد بسبب الثقافة. ليس ذلك فحسب، عندما جاء شكل السلطة الأبوية، أخذ الرجال بالقوة من النساء جميع حقوق النساء في امتلاك الممتلكات والحصول على الميراث (سيمون دي بيهفوار، ١٩٩٩: ١٢٠).

تميل الثقافة البطريركية إلى جعل المرأة هي الجنس الثاني في مجتمعها. في هذه المجتمعات، لا تُعتبر أجساد النساء وهوياتهن حراً. جعلت الثقافة البطريركية الجسد الأنثوي عائقا أمام تحقيق وإنشاء وتجاوز أنفسهم. وبهذه الطريقة، فإن الثقافة الأبوية تجعل المرأة تعيش جسدها بطريقة ملموسة، لا كقوة تصورية تعارضها، على عكس نفسها (Arriyanti, ٢٠٠٧: ١٣).

دون إدراك ذلك، أصبحت الثقافة الأبوية صورة للطبيعة الطبيعية للمرأة، بل أصبحت قواعد يجب أن تنفذ من خلال جنس المرأة. لغز الهرمون هو أحد المصطلحات التي ذكرها خبراء النوع في شرح العلاقة بين التشريح البيولوجي والسلوك البشري. هذا يشير إلى أن الاختلافات بين الرجال والنساء لا تزال تواجه بعض المشاكل الأساسية، سواء من حيث جوهر الحادث والدور الذي يتم تنفيذه في المجتمع. الاختلافات في التشريح البيولوجي بين الاثنين واضحة تماما. ومع ذلك، فإن التأثير الذي ينشأ نتيجة

لهذه الاختلافات يثير جدلاً لأنه اتضح أن الاختلافات البيولوجية بين الجنسين (الجنس) تلد مجموعة من المفاهيم الثقافية. هذا التفسير الثقافي للاختلافات بين الجنسين يسمى الجنس (Nasarudin Umar, dkk, ٢٠٠٢: ٣).

الجنس هو سمة، لذلك يمكن أن نرى كيف صورة المرأة من هذه الصفات. الجنس لا يزال مرادفا للنساء. لذلك، فإن قضايا النوع الاجتماعي هي أيضًا مسألة المرأة. في حين أن قضايا النوع الاجتماعي هي في الواقع مشكلة مع الرجال والنساء، لأنها تنطوي على الأدوار والوظائف والعلاقات بين الجنسين، على الصعيدين المحلي والعام، (أومي سمول الله، ٢٠٠٨: ٤)

من الناحية البيولوجية، تعتبر الأعضاء التناسلية بنيات بيولوجية لأنها جزء من تشريح جسم الشخص الذي لا يرتبط مباشرة بالظروف الاجتماعية والثقافية للمجتمع (بدون جنس). لكن من الناحية الثقافية، فإن الأعضاء التناسلية هي العامل الأكثر أهمية في إضفاء الشرعية على سمات الفرد الجنسية. بمجرد أن تكون سمة الجنس مرئية، في ذلك الوقت بدأ البناء الثقافي في التكون. من خلال هذه الصفات، يتم استخدامها دائمًا لتحديد العلاقات بين الجنسين، مثل تقسيم الوظائف والأدوار والوضع في المجتمع (Nasarudin Umar, dkk, ٢٠٠٢: ٥). الاختلافات بين الجنسين سوف تخلق اختلافات في الصفات بين الرجل والمرأة، وتحدد دور المكانة والالتزامات في المجتمع.

استخدم مصطلح الجندر منذ أوائل سبعينيات القرن الماضي لإظهار الأنوثة والذكورة التي شكلتها الثقافة كشيء يعارض بيولوجيًا الاختلافات بين الجنسين (ستيفي جاكسون وجاكي جونز، ٢٠٠٩: ٢٢٥). الجنس هو مجموعة من الصفات والسلوكيات

التي تتشكل ثقافيا في الرجال أو النساء (Maggie Humm, ٢٠٠٧: ١٧). يشير النوع الاجتماعي إلى الافتراضات والممارسات الثقافية التي تحكم البناء الاجتماعي للرجال والنساء وعلاقاتهم الاجتماعية. الجنس هو بناء ثقافي، لذلك لا يوصف بأنه وصف لعلم الأحياء. قال كارل ماركس، الذي تلقى دعم فريدريك إنجلز أيضًا، إن العلاقات بين الجنسين التي حدثت في المجتمع كانت عبارة عن هندسة اجتماعية بالكامل (Nasarudin Umar, dkk, ٢٠٠٢: ٧-٨).

مفهوم الجنس، وهو سمة متأصلة في الرجال والنساء الذين شيدوا اجتماعيا وثقافيا. على سبيل المثال، من المعروف أن تلك المرأة لطيفة أو جميلة أو عاطفية أو أمومية. في حين أن الرجال يعتبرون أقوياء وعاقلين وذكور. الخصائص نفسها هي الخصائص التي يمكن تبادلها. هذا يعني أن هناك رجالًا عاطفيون ولطيفون ومومون، بينما هناك أيضًا نساء أقوياء وعقلانيون وقوي. يمكن أن تحدث تغييرات في خصائص هذه السمات من وقت لآخر ومن مكان إلى آخر (منصور فقيه، ٢٠١٠: ٨-٩).

الجنس يبني الخصائص البيولوجية. مما كان طبيعيا في الأصل، ثم المبالغة في تقديره، ووضعه في نهاية المطاف في وضع غير ذي صلة تماما. على سبيل المثال، لا يوجد أي سبب بيولوجي على الإطلاق يفسر لماذا يجب على الرجال الانتفاخ أو لماذا يجب على النساء ارتداء طلاء الأظافر على أقدامهم، بينما الرجال لا يفعلون ذلك (Sugihastuti، ٢٠١٠: ٥) هذا هو ما ينطوي عليه باستمرار ويشكل عقلية المجتمع نحو الاختلافات في النساء الذكور. في حين أن كل ذلك يمكن أن يتغير إذا لم يكن لدى المجتمع وجهة النظر هذه.

كيت ميليت وشولاميت فايرستون توفران تفكيراً جنسانياً معاصراً أكثر تطرفاً. في كتاب جدلية الجنس، يشير فايرستون إلى أن الجنس يميز بنية كل جانب من جوانب حياتنا مع إطار لا يمكن إنكاره. هذا التمييز هو كيف ينظر المجتمع إلى الرجال والنساء. وذكر أن الاختلافات بين الجنسين هي نظم معقدة تعزز هيمنة الذكور (ماجي هوم، ٢٠٠٧: ١٧٨).

هذا الاختلاف بين الجنسين ليس فقط من حيث البيولوجيا، ولكن من حيث الأدوار والمكانة والمسؤوليات بين الرجال والنساء. لا تؤثر الثقافة والمجتمع فقط على أدوار الرجال والنساء المتأصلة كما لو كانت طبيعية. العوامل الدينية تتقاطع بشكل غير مباشر مع أدوار الجنسين.

عندما يضفي الفكر الديني شرعية على نظام القرابة الأبوية ونمط التقسيم الجنسي للعمل، فإن الخطاب الجنساني سيتصل بطبيعة الحال مع القضايا الدينية. حتى الآن، تم استخدام الدين كجهد لرفض مفهوم المساواة بين الرجل والمرأة. في الواقع، يعتبر الدين أحد العوامل التي تؤدي إلى استمرار الوضع الراهن للمرأة كالجنس الثاني (Nasarudin Umar,dkk، ٢٠٠٢: ٣).

وبالتالي، يمكن القول أن الجنس هو نتيجة البناء الاجتماعي. تشكلت بسبب تأثير الثقافة والمجتمع والدين. بحيث أن العلاقة بين الجنسين ليست طبيعية تماما. بعض النظريات الموصوفة أعلاه، استخدم الباحثون نظرية *Sugihastuti* و *Tineke Hellwig* لوصف صورة النساء في النص. تنقسم صورة النساء إلى صور جسدية وصور نفسية وصور اجتماعية. مع وجود عدد قليل جدًا من الشخصيات النسائية في نص المسرحية، يمكن لأكل لحوم البشر أن يستنتج كيف يمكن لصورة المرأة فيه.

الفصل الثالث

عرض البيانات

في هذه الدراسة، فإن صورة النساء المراد ترجمتها هي صورة شخصيات في نصوص المسرحية. الصورة التي حصل عليها الباحث من الصورة الذاتية التي تتكون من الصور الجسدية و*pesikis*، فضلا عن الصور الاجتماعية التي تمثل صورة المرأة التي ينظر إليها من دورها في الأسرة والمجتمع، وصورة النساء في المسرحية سوف يتم رؤيتها من صورة تصف النساء أنفسهن، يتم مشاهدتها من الطريق عرض الشخصيات في حول المشاكل والردود حول المجتمع وخاصة من الرجال من حوله.

ا. سيرة علي احمد بكتسر

ولد علي أحمد بكتسر في سورابايا في ١٠ ديسمبر ١٩١٠ (عدة مصادر أخرى تدعو ١٩٠٠). وكان الشاعر والشاعر العربي البارز، والديه من أصل عربي من الزوجين أحمد بكتسر ونور .*Bobsaid* في عام ١٩٢٠، درس علي بكتسر في حضرموت (اليمن) لدراسة الإسلام والعربية. في اليمن، استقر علي في مدينة سيئون. درس مع شيخ عظيم اسمه القاضي محمد بكتسير. في هذه الفترة، بدأ علي إظهار مهاراته في مجال الأدب من خلال تأليف آياته أو تأليف الشعر. خلال الفترة التي قضاها في سيئون، كان علي ناشطًا في الأنشطة الأدبية وشارك في نشر مجلة تهذيب. كمركز للثقافة العربية، في عام

١٩٣٤، هاجر علي إلى مصر. على الرغم من المسافة الطويلة، ظل علي مرتبطًا بأرضه الأصلية. على وجه الخصوص في عقد الأربعينيات من القرن العشرين، راقب علي بجدية الصراع في إندونيسيا من خلال مناقشات مع أصدقائه في. PPKIفي منتصف عام ١٩٤٦، أثناء الاحتفال بسنة إعلان الاستقلال الإندونيسي في القاهرة، صدى عمل علي بكتسر. يتم استخدام سيناريو المسرحية أودى الفردوس كأداة للدعاية PPKI لتعزيز الصراع الدبلوماسي في إندونيسيا. تم إجراء جولة واحدة من المسرحية من قبل الشباب جمعة سيبان مسلم في مبنى مسرح.PPKI

كتب علي بكتسر على أودى الفردوس في ٢٩ يوليو في القاهرة، مصر. تم نشره لأول مرة بواسطة الناشر توقيت مصر. يتكون هذا السيناريو المسرحية من أربع جولات. في النسخة المطبوعة الأصلية، تتكون اللغة العربية من ١٥٥ صفحة. قدم علي المسرحية لإخوانه شعب إندونيسيا.وكتب علي بكتسر في مقدمة سيناريو المسرحية "لسماع صوت سلسلة تم إطلاقها احتجزت ٧٥ مليون شخص في إندونيسيا".

تحدث قصته في مكانين في جاكرتا، وهما منزل الحاج عبد الكريم، الواقع في حقل جامبير ومقر حركة سوتان ساجرير تحت الأرض في إحدى القرى. يوضح جو العصر حالة إندونيسيا خلال الاحتلال الياباني في أوائل عام ١٩٤٢ إلى ١٧ أغسطس ١٩٤٥. روى علي حياة اثنين من إخوة وأخوات ابن عم: سليمان ومجيد. أيد سليمان الحركة السرية التي يقودها سجرير الذي رفض التعاون مع اليابان. من ناحية أخرى، كان مجيد مع سوكارنو هاتا الذي قرر التعاون مع اليابان.

توضح قصة هذه المسرحية النقاش بين سليمان ومجيد الذين يحاولون الحفاظ على خطواتهم السياسية. اختتمت نهاية المسرحية بالكشف عن السر. اتضح أن كل من ساجرير وسوكارنو هاتا اتفقا على اتخاذ استراتيجية مختلفة في التعامل مع اليابان، لكنهما بقيا في الهدف: إندونيسيا المستقلة.في تلك الرومانسية السياسية، لم ينس علي أن يؤلف كلمات أغاني رايا الإندونيسية إلى اللغة العربية. وفقًا لـ أ. باسويدان، الذي تمت مقابلته في عام ١٩٧٤ أثناء مشروع ANRI للتاريخ الشفوي، قام علي بكتسر ببث أغاني راية إندونيسية بين الطلاب المصريين الذين تلقوا الكثير من الكلمات العربية. في اليوم التالي بعد الأداء، لعبت البث الإذاعي في مصر دور المسرحية. الأغاني رايا الاندونيسية هي أيضا موضع ترحيب. ثم أفادت الصحف المصرية أن هناك دولة واحدة تدعى إندونيسيا اسمه زعيمها (أحمد) سوكارنو ومحمد حتا وسوتان سجرير. تم تشكيل الرأي العام حول إندونيسيا: دولة إسلامية تريد الاستقلال وتحتاج إلى مساعدة من دول أخرى.

وقال نبيل: "لقد أثر عمل علي بكتسر على القادة العرب في ذلك الوقت". وفقًا لنبيل، أصبح أودى الفردوس حتى الآن جزءًا مثيرًا للقراءة بالنسبة للبعض في مصر المهتمين بالتاريخ الإندونيسي. تم تسجيل حساب الفردوس في "عودة الجنة المفقودة: ملحمة ميلاد الأمة الإندونيسية" التي ترجمها الإندونيسي نبيل عبد الحيز.في النهاية أصبحت مصر أول دولة تعترف بالسيادة الإندونيسية. بقي علي بكتسر نفسه في مصر حتى نهاية حياته. يُعرف بأنه كاتب عظيم أنتج مئات الكتب الشعرية والمسرحيات.في ١٠ نوفمبر ١٩٦٩، توفي علي بكتسر. السفير الإندونيسي في مصر في ذلك الوقت، الفريق (متقاعد) انضم Mokoginta لتقديمها إلى الجنازة واستذكر خدمات علي ككاتب شارك في القتال من أجل الاستقلال الإندونيسي.

ب. ملخص القصة

لعبت أودى الفردوس ثلاثة عشر ممثلاً. الممثلون الثلاثة عشر هم سليمان (شاب يتبع سوتان سياهرير)، ومجيد (أتباع سوكارنو كضباط أمن)، وزينة (حبيب سليمان، وإخوة ماجد)، وعيسى (أخوة سليمان)، حميدة (والدة سليمان وعيسى) كريم (والد سليمان وعيسى)، أوتي (مساعد عبد الكريم)، عز الدين (زعيم المقاومة السرية ضد الاحتلال الياباني)، سوتان ساهرير (شخصية حركة المقاومة السرية ضد اليابان)، سوكارنو (رئيس دولة اليابان، رئيس جمهورية إندونيسيا)، فان ديك (الشعب الهولندي والسجناء اليابانيين واللجوء إلى جيش الهند) وفان مارتن (الشعب الهولندي والنازيين الذين تعاونوا مع اليابان) وكيتاجو وساهوتي (كلاهما يابانيان احتجزهما المقاتلون الإندونيسيون) والجنود أو الحراس الشخصيون.

يظهر ممثلو المسرحية من خلال حوارات المسرحية في أربعة حسابات. تبدأ الجولة الأولى بأغنية شعرية لعبها سليمان. كانت الأغنية الشعرية أغنية ذات طابع الاستقلال التي فقدها سليمان بحزن. من خلال الحوار مع عز الدين، قال سليمان إن أغنية الحزن نشأت بسبب الفقر والمعاناة التي يعاني منها الإندونيسيون. تم استقبال الأغنية بعد ذلك بأغنية إجابة من عز الدين الذي حاول تشجيع سليمان على أن الاستقلال سيأتي قريبًا. قال عزالدين إن "الطائر سيعود غداً // خال إلى عشه" (ص ١٠). حدث الحوار في غرفة مضاءة

بشكل خافت مضاءة بمصابيح زيت معتمة. كان سليمان متوتراً لأن صديقته زينة كانت تشتبه في تلقيها ممرضة. ووفقا له، بدوره سوف يعتني حبيبه بالناس اليابانيين والجنود الذين يعتبرون في كثير من الأحيان يرتكبون جرمًا على الممرضات الأصليات.

كانت الجولة الثانية في منزل الحاج عبد الكريم حوالي الخامسة بعد الظهر. في هذه الجولة، دار حوار بين عبد الكريم وحميدة وعيسية وعطيّة ومجيد وسليمان. جرى حوار طويل بين ماجد وسليمان الذين ناقشوا القومية بين أتباع سهر ممثلاً بسليمان وأتباع سوكارنو ممثَّلين بمجيد. في النقاش، نظر سليمان إلى أتباع ماجد وسوكارنو تعاونا مع اليابان وحاولوا الدفاع عن مواقفهم. بينما جادل ماجد بأن أتباع سوكارنو قد اتخذوا خطوات سياسية دقيقة بدبلوماسية الاستقلال التي انحازت إلى ضحايا الحرب الجسدية ضد اليابان وقلّصت عددهم. في حين يُنظر إلى مجموعة *Sahrir* على أنها مخاطرة كبيرة بسبب التضحية بأرواح المدنيين في معارك جسدية لا تنهي الحل بوضوح. جادل ماجد أنه من الناحية الجسدية، لم يتمكن الجيش الإندونيسي من محاربة الغزاة حتى يحتاج إلى خطوات دبلوماسية لتحقيق الاستقلال. بينما لا يزال سليمان يصر على أن الكفاح من أجل الاستقلال يجب أن ينتزع عن طريق الحرب الجسدية.

بدأت الجولة الثالثة مرة أخرى بأغنية سليمان الشعرية حول شوق الاستقلال الإندونيسي. يغني سليمان وهو يحمل جرحًا متقيحًا. في هذا المكان، قرأ ساهير رسالة من سوكارنو حتى يوقف ساهير وجيشه التمرد السري إلى اليابان للحصول على ظروف إضاءة من الحلفاء. شفهيا، كان يأمل سوكارنو أن

يكـون سـهر مسـتعدًا ليصـبح رئيسًـا للدولـة. ومـع ذلـك، رفـض *Sahrir* وعـين بـدلا مـن ذلـك *Soekarno* رئيسـا للدولـة إذا تم تحقيـق الاسـتقلال. عـلاوة علـى ذلـك، استمر سـليمان في رفـض دعـوة سـوكارنو لوقـف التمـرد ضـد اليـابان. عنـدما سمعـوا أن اليـابان سـوف تستسـلم للحلفـاء، تحـرك سـليمان وجيشـه للاسـتيلاء علـى مقـر القوات اليابانية في جميع أنحاء البلاد.

يحكـي الـدور الرابـع الأحـداث الـتي وقعـت في ١٧ أغسـطس ١٩٤٥ في منـزل عبـد الكـريم وفي جـامبير فيلـد. وقعـت أصـوات القنابـل وإطـلاق النـار منـذ الصـباح. هـاجم الآلاف مـن القـوات الوطنيـة الجنـود اليـابانيين الـذين يحرسـون حقـل جـامبير. أخـيرًا، نجـح الجـيش الـوطني في السـيطرة علـى مقـر الجـيش اليـاباني وأعلـن تكبـير واسـتقلاله. كـان هنـاك تعـارض في القيـادة بـين أتبـاع *Soekarno* وأتبـاع *Sahrir* حيـث اقـترح كـل واحـد مـن أتباعـه قـادتهم. بعـد كـل مـن، ألقـى كـل مـن *Soekarno* و *Sahrir* الخطـب وقـدموا زملائهـم (اقـترح Sahrir Soekarno والعكـس صحيح) تم انتخاب *Soekarno* كزعيم للبلاد.

ج. صورة الإناث الذاتية (الشخصية)

الصـورة الذاتيـة للمـرأة هـي صـورة ذاتيـة للشـكل الجسـدي، بمـا في ذلـك المظهـر والسـلوك الـذي في صـورة المـرأة، وبالتـالي يمكـن رؤيـة الصـورة الذاتيـة مـن الصـور الجسدية والنفسية.

الصورة المادية هي صورة لشخص يرتبط بخصائص مادية أو جسدية أو بمظهر خارجي. على سبيل المثال، الصورة الجسدية المصورة هي نساء جميلات، نساء ناضبات، نساء أنيقات، وهكذا. بالإضافة إلى ذلك، تشير الصورة المادية أيضًا إلى الصورة البيولوجية للنساء مثل التكاثر. لذلك، لا يمكن تبادل هذه الصورة الجسدية مع الرجال، في حين أن صورة *pesikis* الأنثوية هي سمة من سمات النساء اللائي لهن علاقة نفسية. لا يمكن فصل هذه الجوانب عن الصور الأنثوية. على سبيل المثال، صورة أنوثة المرأة لطيفة ومحبة وضعيفة وتحتاج إلى الحماية. هذه هي صورة النساء التي شكلها بناء مجتمع يلتزم بالنظام الأبوي. ومع ذلك، يمكن أن تكون صورة pesikis مرتبطة أيضًا بالشخصيات الروحية أو النفسية (نوفيا، ٢٠١٣: ٩٨).

١. صورة المرأة الجسدية

أ. صورة المرأة الجميلة

الجمال هو الكلمة التي تطمع كثيرا من النساء. علي أحمد بكتسر يصور النساء في عودة الفردوس المفقودة كنساء جميلات. في الأساس، فإن المفهوم الجميل لكل شخص مختلف ونسبي. يمكن لكل أمة أو قبيلة أو بلد أن يكون لديهم مفهوم الجمال الخاص بهم. الجمال في حد ذاته مرادف لصورة المرأة الثقافية وحتى الأسطورية. إلى جانب ذلك، بمرور الوقت يمكن أن يتغير مفهوم الجمال. بما في ذلك مفهوم الجمال الذي اعتمده علي أحمد بكتسير.

وفقًا لـ *Wolf Naomi* (في أوليفيا، ٢٠١٠)، فإن المعايير الجميلة تتغير دائمًا من وقت لآخر، على الأقل عند عرضها من الجانب الجمالي. تعريف الجمال نسبي لأن الفهم الجميل من وقت لآخر يتغير دائمًا وكذلك فهم الجمال في مختلف البلدان. قد يختلف مفهوم جمال الشخص في منطقة معينة عن مفهوم الجمال في المناطق الأخرى.

يشرح براباسورو (٢٠٠٦) وجود تصور للجمال مع تعريف الأبيض، وهو: يعتبر الأبيض سباقًا متفوقًا، وبالتالي يصبح طبيعيًا ومثاليًا. إن اللون الأبيض والبياض مهمان، ليس فقط في فئة العرق، ولكن أيضًا في تعريف وبناء الجمال والأنوثة والجنس وتدبير المرأة. في حين أن (Ita Yulianto, ٢٠٠٧: ٥٠)، أوضح أن الأبيض هو رمز للنظافة والجمال والنقاء واللطف ودرجة أعلى. وبالعكس الأسود مرادف للقذرة والقبيحة والخاطئة والليلة / المظلمة والحزينة. تحولت وصمة النساء البيض الأكثر احتراما وتعليما إلى جزء لا يتجزأ من الحقبة الاستعمارية التي ميزت الجنس الأبيض بأنه سباق يتمتع بمكانة اجتماعية أعلى من الجنس الأسود.

تشير العديد من الدراسات، بشكل عام، إلى أن الناس يفترضون أن النساء الجذابات جسديًا لا يتمتعن بشعبية فقط ويحبن كشريك مواعدة أو صديقة، ولكنهن يرتبطن أيضًا بأشياء جيدة. على سبيل المثال، يُنظر إليهم على أنهم أكثر نجاحًا في حياتهم، وأكثر موهبة، وأكثر اجتماعية وأكثر ثقة، بينما يتلقون معاملة أفضل من المجتمع. على سبيل المثال، تتلقى المرضى الإناث في مستشفيات الطب النفسي علاجًا خاصًا أكثر إذا كانوا صغارًا وجمالًا، ويتم

قبول طالبي العمل الأكثر جاذبية في جميع أنواع العمل تقريبًا (فريدمان في مليانا، ٢٠٠٦).

في هذه الدراسة التي وصفها أحمد علي بكتسر عن الجمال، لديه وجه ساحر ذي شعر طويل ولطيف ولطيف. كما هو مكتوب في النص، وهي:

أخذت عائشة زهرة الياسمين وزرعتها في منتصف شعرها ثم ربطت شعرها خلف الزهرة في شكل بيضاوي وكانت تنوي قصه. قام بتزيين جبينه على شكل علامة، ثم اختار وردة بيضاء وأمسكها بين الطوابع.

أوتيه : (رأى أوتيه عائشة بإعجاب) رضي الله عن ابنتك. أنت جميلة مع هذا الزخرفة. لا شيء أكثر جمالا!

عيسية : (عيسية تنظر إلى أوتي بابتسامة) هل هذا ما قلته حقًا؟

أوتيه : هذه مرآة أمامك. هذه المرآة أكثر صدقًا مني. (ص ٧١)

هذه هي لمحة عن صورة الجمال التي وصفها مؤلف المخطوطة، والتي تؤكد بالفعل على جماله الأصلي. ولكن ليس مجرد قطعة من الجمال. مثل:

ماجد : عيناك يا عايشة تثبتان حقيقة ما أقول. عينيك مثل نهر صافٍ وأنا مثل طفل على الحافة يحدق في الرمال الجميلة على سريره في دهشة. على السطح يتجول العديد من أطفال الكارب. (ص ٨٤).

وهكذا فإن بعض صور الجمال التي صورها علي أحمد بكتسر في سيناريو المسرحية التي ألفها، لم يعد يتضح جمالًا أكثر من ذلك في سلوك طاقم الممثلين. ومع ذلك، في هذا الرأي، يأخذ الباحثون الأجزاء عمداً – مما يؤكد الثناء أكثر، لأن ما هو واضح حول صورة الجمال هو صورة في شكل مدح.

ب. صورة النساء البالغات

تفترض هذه الصورة أو تزيد من إبراز سلوك المرأة في معالجة أشياء مختلفة في الحياة اليومية. مثل: في النصف الثاني، تتوسط الأم بين أطفالها الذين يمزحون كثيرًا، لذا تبكي الشقيقة الصغرى بسبب الإشارة. ثانياً، الأم التي تتدخل مع الطفل وابنته في نقاش لا نهاية له بسبب تناقض من وجهة نظر كل منهما. (الجولة الثانية). والثالث، هو نفسه المنفذ في نقاش طويل، فقط ما يميز هو هذه الابنة والزوجة التي تتجادل حول المفكرين الذين يعتقد أنهم على صواب. (الجولة الرابعة).

من هذا المنطلق يمكننا أن نستنتج في صورة النساء الراشدات في هذا النص نفسه الذي تقوم به الأم على نحو أكثر هيمنة على طفلها، الذي يعمل كوسيط من حيث كل الأشياء التي لا نهاية لها بالفعل. لكن نضوج المرأة لا يشبه في الواقع الصورة أعلاه، ولكن لا يزال هناك الكثير من الأشياء التي تصور النضج. مثل بعض الأفكار التي نقلتها بالفعل الممثلة الأنثوية للزوج في بعض المناقشات الخاصة حول العديد من الأشياء التي حدثت. مثل:

سليمان : متى يذهب الطائر إلى المنزل يوم واحد إلى العش،

ثم لا تغار ضد عمله

(تدخل زينة من الباب الصغير وفي يده تحمل وعاء، داخلها ماء وصندوق صغير، وتتوقف عند الباب دون علم سليمان)

زينة : (أزيز)

غدا سوف يعود الطائر إلى المنزل مجانا إلى العش

لأن لا أحد يغار على عمله

(زينة تنظر إلى سليمان، ثم يضحك الاثنان)

ومثل اللقطات الحديثة، من السلوكيات أن تستمتع بالمحارب الذي يتوق بالفعل إلى التحرر من بلد من الاستعمار. لكن النضج في هذه الحالة ليس صريحًا ولكنه ضمنيًا لأن الكلمة "بالغ" في حد ذاته هي في الواقع موقف يستطيع فيه الجاني أو يمكنه وضع نفسه أينما احتاج.

ب. صورة نفسية للمرأة

أ. المرأة المستقلة

إذا تحدثنا عن نساء مستقلات، فربما تكون المرة الأولى التي تركز فيها عقولنا على امرأة هائلة للغاية تدير كل شيء بنفسها والآراء الأخرى. لكن، في الواقع، ما أقصده من قبل النساء المستقلات هنا، ليس هكذا تمامًا. هذا لا

يقتصر فقط على المرأة التي يمكن أن تفعل كل شيء بنفسها دون مساعدة أي شخص.

ما نعنيه بالمرأة المستقلة هنا هو المرأة التي يمكنها القيام بأشياء مختلفة أو التعامل مع أشياء مختلفة دون الحاجة إلى الاعتماد على أشخاص آخرين. مرة أخرى، لا يعني تعريف دون الاعتماد على أشخاص آخرين أنك لا تحتاج إلى مساعدة من الآخرين. هنا، لن يعتمدوا دائمًا على الآخرين، عندما يتمكنون من فعل ذلك بأنفسهم، سيحاولون القيام بذلك، ولكن إذا كان هناك أشخاص يريدون المساعدة، فلن يرفضوا ذلك على الفور لأنهم يشعرون أنهم قادرون على ذلك. كان بإمكانهم قبول عرض المساعدة، لكنهم لم يقبلوه لسبب منطقي.

بالنسبة للمرأة المستقلة، لا يريدون إزعاج الآخرين. كما ذكرت من قبل، لا يريدون الاعتماد على الآخرين. لأنه إذا كانوا يعتمدون دائمًا على أشخاص آخرين أو يعتمدون دائمًا على الآخرين، فلن يتمكنوا دائمًا من تخفيف ما يريدون القيام به. في الواقع، في كثير من الأحيان مع الاعتماد المفرط على الآخرين، يمكن أن تمنع في الواقع ما يريد القيام به.

تتمتع النساء المستقلات بالفعل بالعديد من المزايا في حياتهم. أولاً، عندما لا يعتمد على أشخاص آخرين، لن يزعج الآخرين كثيرًا. ثانيًا، سيكون من السهل إكمال عمله لأنه يقوم بذلك بنفسه دون الاعتماد على الآخرين. ثالثًا، لن يتأثر بسهولة أيضًا بالظروف المحيطة به والتي قد تعوقه عن التنقل.

إذا استخلصنا السيناريو الدرامي الذي كتبه علي أحمد بكتسر، فإن الأبرز عندما نتماسك من عدة شخصيات هي زينة، فهو امرأة تعمل كممرضة تغادر فعلاً من إرادتها، إلى جانب أنها ذات طابع صلب لكنها أكثر ملاءمة إنه شخصية مجتهدة، مما يعني أنه لا يريد أن يزعج الناس من حوله من خلال مدرسة التمريض التي يأخذها. لكن هذا لا يعني أن الباحثة تستثني القيادات النسائية الأخرى، فالشخصيات الأخرى في هذا النص لا يتم كشفها إلا في الشؤون المنزلية فقط، ولكن حتى يتم تشكيل الشخصية الأنثوية في هذا النص كشخص مستقل بالكامل ولكن مرة أخرى الآخرين يقتصر فقط على الأسرة. إذن ما هو مثال على ذلك هو زينة الممرضة.

ب. المرأة الشجاعة

الشخص الذي يقال إنه شجاع هو الذي هو مستعد لتحمل ما يقرره أو سيعيش عليه، بينما في هذه المسرحية نفسها توجد عدة مشاهد تمثل بالفعل صورًا لرجل شجاع، وهي:

في المجلة الرابعة، كُتب أن هناك امرأة قُتلت منذ فترة طويلة على يد طفلها، والذي كان سببه القتال ضد الغزاة. لم يرغب أيضًا في التزام الصمت إزاء هذا الشرط، لذلك كان عازمًا حقًا على المشاركة في القتال ضد الغزاة أيضًا، مع الاستعداد الدقيق حتى مع العلم بالمخاطر التي سيواجهها إذا شارك في الحرب. ولكن مثل الكلمة الشجاعة نفسها، هي عصا مستديرة لا يمكن إيقافها.

لكنه يختلف عن قصة أو قصة الممرضة التي قالها في النص إنه شجاع، لأنه شارك في المعركة. ولكن مع وظائف أو مهام مختلفة، أي كممرضات للجنود الذين أصيبوا بالفعل بتجاهل سلامتهم في ساحة المعركة. من هنا يمكننا أن نستنتج أيضًا أن الشجاعة يمكن وصفها في جوانب مختلفة، كما أوضح الباحث أعلاه.

ج. النساء اللاتي لديهن نفاق

يمكن تفسير النفاق أو حرفيًا على أنه نفاق أو ازدواجية، هي الطبيعة التي يقوم بها شخص ما للتستر على الانحلال الموجود بداخله. يتم معظم الازدواجية دون وعي. كل إنسان لديه هذه الصفات في كل منها. ومع ذلك، في المخطوط الذي كتبه علي أحمد بكتسر، لا يوجد مثل هذا الوصف، ويخلص الباحث إلى أن المؤلف حقًا قد صنع صورة امرأة بلا كراهية فيها. بحيث تم إلغاء الطابع من قبل المؤلف.

هذه السمة يمتلكها كل إنسان، لكنها في واقع الحياة. بينما يتم تجميعها في هذا النص عن طريق وصف صورة المرأة في عقول معظم البشر. أن المرأة هي كائن لطيف ومليء بالحب.

د. هدوء المرأة

في بعض السمات الموجودة في كل كائن بشري، وخاصة النساء، يجب أن تكون هناك سمات تكون فيها الشخصية هي أساس ظهور السمات الكاريزمية أو الشرف في ذلك الشخص، أي الهدوء. عادة ما يبدأ الهدوء بالنفس من الثقة بالنفس التي تراكمت لفترة طويلة، لأن الثقة بالنفس لا يمكن أن تظهر فجأة. ينص (Lauster, ١٩٩٢: ١٠١). على أن الثقة بالنفس هي موقف أو شعور بالثقة في قدرات الفرد حتى لا يشعر الشخص المعني بالقلق من التصرف، ويشعر بالحر، ولا يشعر بالخجل والقيود بينما يكون قادرًا على تحمل المسؤولية عما يجري. الثقة بالنفس هي موقف من شخص يمكنه قبول الواقع، ويمكنه تطوير الوعي الذاتي، والتفكير الإيجابي، والاستقلال، ولديه القدرة على امتلاك وتحقيق كل ما هو مرغوب فيه (أنتوني، ٢٠١٠).

يجادل *Pudjijogyanti* (١٩٩٣) أن كل شخص لديه ثقة بالنفس يشعر أنه لا يحتاج إلى مقارنة نفسه مع الآخرين بعقلانية لأنه لديه معياره الخاص بالافتقار والقوة والفشل والنجاح الذاتي. تتميز الثقة بالنفس بالقدرة على القبول بشكل واقعي، واحترام نفسك بشكل إيجابي، والثقة في قدرات الفرد دون التأثر بمواقف أو آراء الآخرين، والشعور بالتفاؤل، وعدم القلق، وعدم القلق وعدم التردد في اتخاذ القرارات، ومواجهة المشكلات (Jersild، ١٩٩٥). لذلك من هناك بداية تنظيم الذوق والعقل يعالج العقل البشري الهدوء الذي يخلق أناقة المرأة في هدوء. سيدانج في المسرحية تعكس عودة السماء المفقودة بقلم علي أحمد باكتسير في صورة مشهد تكون فيه صورة الهدوء هي أساس الذات في شخصية امرأة مدمجة، لكنها لا تتجلى في تصويرها للمؤلف.

منذ البداية، قدمت هذه السلسلة عائلة لعبت دوراً في قصة تحولات الأمة وتحولت إلى الاستقلال، وكانت صامدة وصابرة للغاية في إعطاء الحماس والمدخلات للرجال كما ينبغي مع الهدوء والمودة التي اعتنقوها. الهدوء هنا لا يعني أنهم مثل امرأة محاربة أو امرأة مهنية كما نعرفها بشكل عام، وأنهم يتحملون الكثير من الأعباء التي تنعكس مباشرة وتنعكس في الحياة بشكل مباشر وكذلك يتم تسليط الضوء عليها دائمًا في الجمهور.

لقد كانت المرأة مرادفة بالفعل لسمات من الهدوء على الرغم من أننا لسنا مستائين، لأن النساء أنفسهن قادرات وقد اعتدن على الحياة التي يستخدمها معظمهن في الزراعة. مثل:

حميدة : تهدئ نفسك، يا ابنتي، إن شاء الله، لن يحدث شيء سيئ لزوجك.

عائشة : إذا رأيت ما فعله الجنود اليابانيون الوحشيون بالأمس، فعندئذ سوف تسامحني. إنهم يحملون المجاهدين ويدفعونهم من الخلف بأذرعهم. صرخت الأم لكنها تجاهلت صراخها.

حميدة : رغم أنه الآن في السجن كسجين، فلا يوجد ما يدعو للقلق بشأنه من الأحداث الفظيعة التي وقعت اليوم...، ولكن ما يدعو للقلق هو سليمان وزوجته.

عيسية : ما الذي يدعو للقلق بشأن زينة؟ لأنه حاليًا في المنزل زعيم سوتان ساهرير ومع أسرته؟

حميدة : *لكن أخيك سليمان سيشترك بالتأكيد في النزاع وربما يتعرض للضرب، قد لا يعترف به الله سبحانه وطاعة، إما رصاصة أو قنبلة، آمل أن يتم أسره حتى يكون في مأمن من جريمة اليوم.*

عيسية : *هل أنت خائف من الاستقلال والحرية؟ ولا تخاف من الحبس والسجن؟ ما الذي جعل أمي تشعر بالأمان لعدم دخولها إلى السجن، أحد هؤلاء الأشخاص الأشرار في وضع تهديد ثم قتلها في حجزها، ولم يسأل أحد عن سلامتها؟*

حميدة : *إذا كنت تريد الحقيقة يا ابنتي، فمن الأفضل أن نحاول تهدئة عقولنا من كل هذا الذعر، لأن الله سبحانه وتعالى هو الوحيد الذي سيفوز ويقرر وفقًا لإرادته. ألا تظن أننا كنا جميعًا خائفين من اليابانيين قبل سليمان. (ص ١٥١)*

في هذا المقتطف، يمكننا أن نستنتج أن هناك أم تحاول تهدئة طفلها بينما تحاول تهدئة نفسها من الأحداث التي حدثت، مما يدل على أن الهدوء يخلق تأثير النضج في التفكير والعمل الذي ينتهي به الأمر إلى الاستسلام لله الذي هو أكثر ثقة. في الواقع، إنها غير مستدامة إلى حد ما من حيث صورة محددة لصورة المرأة الهادئة التي نعرفها، ولكن هذا هو المكان الذي يتسم به داهية كاتب السيناريو في معالجة الأدب في شكل يضع المشاعر حقًا ليس مجرد رؤية.

ج. المرأة على أساس صورتها الخاصة

استنادًا إلى البحث أعلاه بشأن الصورة الذاتية للمرأة، لا يمكن أن تكون الصورة الذاتية المهيكلة على هذا المنوال تمامًا، ولكن حتى ذلك الحين ترتبط بالبيئة المحيطة، لأن الصورة الذاتية تتشكل كتكوين للشخصية تتم معالجتها من نتائج التعلم الأسري والبيئة بما في ذلك التجربة. من وجهة نظر الباحثين والنظريات المستخدمة تبين أن الصورة الذاتية يمكن عرضها من عدد من الجوانب في عدد من الجوانب، وهي تلك الموضحة أعلاه، ومن خلالها تثير بعض الآراء من الباحثين بأن الصورة الذاتية هي وجهة نظر يتم رفعها عن عمد كتقييم ذاتي الشخصية الداخلية تثير شخصية معينة فيه، وهو أمر مطلوب حتى لتجاوز نفسه.

في الواقع، كل شخص لديه صورة الذات. ومع ذلك، هناك شيء أساسي واحد يميز بين الصورة الذاتية على شخصية المرأة ذات الصورة الذاتية المرتبطة بشخص الرجل. الاختلاف هو: الصورة الذاتية عن شخصية المرأة، وقد شوهدت منذ الطفولة، كصورة تظهر على حكم الآخرين، وربما، لهذا السبب تولي المرأة المزيد من الاهتمام لظهورها أكثر من الرجال. تقوم المرأة بتصحيح مظهرها على الفور، إذا قدم شخص ما تقييماً، إذا كان مظهرها لا يتوافق مع صورتها.

ترتبط الصورة الذاتية بالفعل بالمظهر. لذلك، المظهر مهم جدا للنساء. نوعية الحياة يبدو أن المرأة تتراجع خطوة واحدة إذا شعرت أن مظهرها لا

يعكس من هي. وجود مثل هذه الأفكار، يمكن أن تجعل المرأة تفقد الثقة بالنفس. كثيرا ما يعبر الناس عن المظهر الجيد للمرأة كجمال المرأة. سوف يظهر الجاذبية تلقائيًا إذا كان يمكن للمرأة أن تبدو جميلة نسبيًا، على الرغم من جسديًا، بعيدًا عن "الشكل" المثالي.

يرى الرجال النساء من مظهرهن الجسدي، لأنه في الواقع، فإن الشكل البدني هو أول ما يتخيل أفكار الفرد، بعد وقت قصير من القبض على العين بالعين. سيكون تعريف الكلمات الجميلة أكثر انتشارًا عندما يبدأ التواصل في التشابك. ذكرت نتائج استطلاع للرأي أن هناك الكثير من النساء اللائي يعانين لأنهن غالباً ما يتكلمن مع مجموعة متنوعة من التصورات الساحرة للمظهر المثالي، والتي يتم تقديمها من خلال أنماط الموضة واتجاهات الماكياج العالمية، رغم أنها لا تعرف جميعها وتدرك أنها ليست مناسبة لأنفسها.

عدد الخيارات التي يمكن دمجها – المطابقة، وتشجيع النساء على عدم التوقف مطلقًا عن التخيل حتى يظهرن على أكمل وجه ممكن. في الواقع، إلى جانب القدرة على الجمع، هناك أشياء أخرى ضرورية لتجميل أنفسهم من خلال المظهر: مريحة في الاستخدام وذوق جيد، بحيث يمكنهم دعم صورتهم الذاتية. سيكون انطباع الآخرين مختلفًا إذا استطاعت النساء تفسير الذوق كشكل يدعم وجود الصورة الذاتية.

لذلك، أن تكون قادرًا على عرض شخصية شخصية جميلة، هي قيمة مهمة يجب تقديمها من قبل كل امرأة قبل إظهار كل صفاتها أمام أشخاص

آخـرين، والـتي ليسـت جميلـة فقـط مـن حيـث المظهـر، ولكـن أيضًـا شخصـيتهم. لـذلك، يجـب أن تصـدق المـرأة أنهـا جميلـة. يجـب علـى المـرأة أن تجـرؤ لتبـدو جميلـة. لا يمكـن للمـرأة أن تبـدو جميلـة إذا لم تكـن واثقـة. ربمـا لا يعـرف الكثـير مـن النـاس أن هنـاك نسـاء كثـيرات يشـعرن بأنهـن جمـيلات، لكـنهن يعتـبرن أنهـن لـديهن عيـوب كثيرة لأنهن غير واثقات.

هـذا الشـعور بالـنقص يجعـل العديـد مـن النسـاء ضـعيفات إلى جانـب احـترامهن لـذاتهن. في الواقـع، ثقافـة المجتمـع ووجـود منظـور ضـيق مـن كثـير مـن النـاس لرؤيـة الجانـب الجميـل في المـرأة، وجعـل النسـاء الـذين لـيس لـديهم ثقـة بالنفس، تجد صعوبة في العثور على صورتهم.

امـرأة واثقـة تشـع الجمـال الحقيقـي مـن قلبهـا حـتى تصـبح سـعيدة لرؤيتهـا (يطلـق عليهـا النـاس "حسـن المظهـر"). (ديان مانجينتـا، www.cantikselamanya.com)

الحقيقـة كـذلك. يمكـن أن تجعـل الثقـة بالـنفس شخصًـا مـا ينظـر إلى المسـتقبل أفضل بكثير من الأشخاص الذين يستمتعون بتدفق الحياة في ظل موقف الصم.

في حـين أن الأشـياء الأخـرى الـتي يمكـن أن تجعـل المـرأة تبـدو جميلـة، إلا أنـه يمكن أن تكون المرأة حاضرة كشخص ذكي.

سـتحترم المـرأة الجميلـة حالتهـا، لكـن يمكنهـا أيضًـا تقـدير كـل أشـكال الأمـل الموجهـة إليهـا. يمكـن تقـديم كـل ذلـك إذا أظهـرت المـرأة ذكـاء أنمـاط فكرهـا وقـدراتها الفكرية. معنى الجمال، ظهرت أيضا في الموقف الذكي الذي أبدته امرأة.

إذا كنت تريد أن تكون أمينًا، فإن القليل من الناس يجرؤون على القول إن مضيف برنامج الحوارات الشهير أوبرا وينفري جميل. جسم شجاع، عظام بارزة، بشرة نحيفة إلى حد ما، ومع شفاه سميكة. أين هو الجانب الجميل؟

ومع ذلك، فإن الأمانة في أحكام كثير من الناس سوف تظهر عندما ينظرون إلى أوبرا وينفري ككل كشخص، وليس فقط جسديا: أن أوبرا وينفري هي حقا امرأة جميلة.

لماذا؟ لأن أوبرا وينفري تحاول دائما أن تبدو جذابة ويمكنها أن تعرض الجمال من داخلها. سترى رأي مختلف عن ذلك.

د. الصورة الاجتماعية للمرأة

الأدوار في الأسرة والمجتمع التي تملكها كل امرأة يمكن أن تظهر كيف الصورة الاجتماعية للمرأة. تشمل الصورة الاجتماعية لهذه المسرحية الصورة في الأسرة والمجتمع المحيط بها. يمكن رؤية الصورة الاجتماعية من دور القادة في الأسرة والمجتمع. وفقًا لـ Noviana (٢٠١٣: ١١٣,) فإن صورة المرأة هي الصورة الناتجة عن تفاعلها مع المجتمع. وفيما يلي مناقشة الصور الاجتماعية في البرامج النصية المسرحية، وعودة السماء المفقودة في كل من الأسرة والمجتمع. الصورة الاجتماعية للمرأة هي صورة المرأة التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأعراف وأنظمة القيم التي تنطبق على مجموعة مجتمعية واحدة، حيث تصبح النساء أعضاءً

ورغبات في إقامة علاقات إنسانية. المجموعات المجتمعية المعنية هي مجموعات عائلية ومجموعات مجتمعية واسعة (Sugihastuti، ١٤٣ :٢٠٠٠).

أ.صورة المرأة في الأسرة

أ. سيترا أم

الأم هي الشخص الذي يعتبر النبيل. هناك قول مأثور أنه حتى السماء على قدميك. للأمهات الحق في تنظيم حالات أطفالهن، وتنظيم تعليمهن في شكل غرس مثالي، وتوبيخهن إذا فعلن الشر، وغرس الإيمان (القرضاوي، ٢٠٠٤: ٦٧-٦٨). يجب أن يكرس الطفل لأمه بالتفاعل الجيد مع والدته، واحترامه، وتواضع نفسه أمامه، وطاعة أوامره دائمًا، طالما كانت أوامر والدته جيدة (Qardhawi، ١٠٠ :٢٠٠٤).

يشرح هنا صورة الأم، يظهر في هذا النص المستمد شخصية الأم في المشهد أو الجزء الثاني والرابع. كما نعلم كيف أن شخصية الأم في الحياة اليومية تشمل السلوك والتواصل مع الزوج والأطفال الذين لديهم موقف لطيف ومحب تجاه أطفالهم.

إن شخصية الأم هنا محبوبة للغاية ومحبوبة وتطيع من قبل أطفالها، مما يدل على أن انتباه الأم لطفلها كما في وصف علي أحمد بكتسير في هذا النص

حيث يوجد طفل يتجادل، الأم هي الوسيط. لذلك، يمكننا أن نستنتج أن دور الأم ليس فقط كوالد، ولكن أيضًا كمعلم مثالي.

ب. سيترا زوجه

في هذا العالم، يتم إنشاء البشر في أزواج، ويعيشون معًا. إذا كانت المرأة متزوجة من رجل، يتغير وضعها إلى زوجة. إذا كانت الوصاية في الماضي مع الأب (الوالد)، بعد الزواج تم تسليم الحق إلى الشخص الذي أصبح زوجها. زوجها الذي يجب عليه أن يحافظ على ولادة زوجته الداخلية ويحميها ويحميها ويعلمها ويوجهها ويوجهها (Soekanto، ٥٠ :٢٠٠٣)

كزوجة، بالطبع يجب أن تكون مطيعة وطاعة للزوج، ولكن هناك شيء مختلف في الدرجة التي كتبها علي أحمد بكتسير. لأنه يصف الزوج والزوجة اللذين يحترمان بعضهما البعض ويحبونه بكل إخلاص. مثل صورة واحدة في الحوار، وهي:

عبد الكريم : (عبد الكريم يحرك الصلاة في يديه) كل شيء يعتمد على إرادة الله يا حميدة.

حميدة : مرشحو سوامي عيسية يريدون تسريع زواجهم. حاولت عائشة أيضًا أن تجعل شقيقها لا يغضب، لماذا كان سليمان لا يزال عنيدًا ويتصرف هكذا لأخته؟

عبد الكريم : ماذا أفعل يا عزيزي؟ أنت أيضا تعرف كيف شخصية وعناد طفلنا.

حميدة : القرار في يديك، لأنك الأب والأوصياء. لا يحق لسوليكام اتخاذ قرار بشأن عمله.

عبد الكريم : هذا صحيح. ومع ذلك، سليمان الآن في وضع لا ينبغي لنا أن يزعج عقله. إنه يناضل للدفاع عن بلاده، ويواجه العديد من الأخطار والعقبات البعيدة عنا في عش قيادة المقاومة السرية.

حميدة : لكن ما الخطأ في ذلك؟

عبد الكريم : لا لماذا العسل! التحلي بالصبر، وهب الله توجيهات لسليمان وترك طبيعة عنيدة.

حميدة : لست متأكداً من أنه ترك شخصيته خاصة بعد أن دخلت زينة في مدرسة التمريض. سيكون أكثر كرهًا تجاه ماجد.

عبد الكريم : عدي لم يقم ماجد بإدراج شقيقته في مدرسة تمريض، علاوة على ذلك عرفت أن هذا سيزيد من غضب سليمان.

حميدة : *سي زينة ليست سوى فتاة طالبة تتمتع بالتطوع للالتحاق بمدرسة ممرضة بحتة. في هذه الحالة، فهو مثل معظم الفتيات المتعلمات الأخريات.*

عبد الكريم : *أما عن رأيي، فهو مثل ابننا سليمان. لم أتمكن من قبول الطالبات العاملات على هذا النحو باستثناء حالة طارئة لكسب دخل مدى الحياة، ولم يكن هناك شك في أن عيسية لم تكن بحاجة إليها.*

(تدخل عائشة وهي تحمل صينية قهوة ثم تضعها على الطاولة بينما تصب القهوة على والديها)

حميدة : *بارك الله فيك عائشة! سنفقد كرم ضيافتك ومساعدتك إذا أعادك ماجد إلى المنزل. هيا، دعونا نستمتع دقيقة معك (ص ٦٤-٦٥).*

في جزء من هذا النص، يمكننا أن نفهم أن قصة القومية ليست فقط ملفوفة في سلسلة من الكلمات الأدبية، ولكن رسالة الانسجام وحتى السعادة في العشيرة وصفها علي أحمد باكتسير بهذه الحكمة. كما هو الحال في الأجزاء الأخرى من النص، وتحديداً في الجزء الثالث، حيث تصبح الزوجة (زينة) ممرضة وفنانة وصديقة يمكنها التعويض عن رجل بارز في المقاتلين. مع الحب خدم حبيبه الذي كان يكره لفترة طويلة لأن الأكاديمية كانت متورطة في الزينة.

هـذه هـي رحلـة المـرأة مـن منظـور صـورة الزوجـة، والـتي في الواقـع لا تختلـف في وظيفتهـا مـع العصـر الحـالي. تصـبح الزوجـة عـزاء زوجهـا عنـدما يشـعر زوجهـا بالحزن. وتصبح مربيًا للأطفال بإخلاص.

ب. صورة المرأة في المجتمع

أ. صورة المرأة المتعلمة

التعلـيم أمـر لا بـد منـه للجميـع ولكنـه مختلـف في هـذا الـنص. لأنـه في هـذا الـنص، التعلـيم غـير مرحـب بـه في المجتمـع في ذلـك الوقـت، والـذي كـان سـببه وجـود الـتعلم الـذي كـان يسـتخدم فقـط مـن قبـل مصـالح المسـتعمرين، والـذي تم تسـليط الضـوء بشـكل لافـت للنظـر في هـذا الـنص كـان تعلـيم التمـريض الـذي كـان مـن واجبـه خدمـة الغـزاة في السـلطة في ذلـك الوقـت، هنـاك بعـض الأجـزاء في هـذا النص التي لا تحب حقًا تعليم التمريض خاصة مثل:

عز الدين : انضم إلى مدرسة التمريض؟

سليمان : (مع الغضب). نعم هذا صحيح كممرض متطوع للجنود اليابانيين!

(ص ٩)

هـذا هـو الانعكـاس في شـظايا المخطـوط في هـذه الدراسـة، بـل إنـه مثـير للغايـة في الشـعوب الأصـلية للنظـام. في شـظايا أخـرى، هنـاك أيضًـا محادثـة حـول

مشكلة الطالب، والتي تصف ما إذا كان التعليم يؤثر بشكل كبير على برية المرأة بعدة طرق، أحدها علاقتها وارتباطها. كما في هذا الجزء النصي:

عبد الكريم : بالنسبة لرأيي، وهو نفس رأي ابننا سليمان، لا يمكنني قبول الفتيات العاملات مثل الحالات الطارئة لكسب دخل للعيش،... (ص ٦٥)

هذا هو الرأي الذي كتبه المؤلف في شرح واقع التعليم في تلك الأيام بالنسبة للمرأة. كما لو كانت وظيفة حقير في تلك الحقبة.

ب. سيترا وانيتا فام فاتالي

صورة *Fatale Femme* هي شخصية خطيرة للغاية، لأن هذه الشخصية هي شخصية كامرأة تُغري أن تجعل الرجال المحيطين بها في خطر. أوضح Webster (Via Anderson, ١٩٩٥: ١) أن *fatale femme* هي شخصية أنثوية جميلة وجذابة قادرة على إغراق الرجال في حالة تدهور. توضح الصورة أن النساء ذكريات. إنه يختلف عن صورة المرأة التي تشكلت على أساس اجتماعي – ثقافي وهي سلبية.

في هذه المسرحية بحد ذاتها، هذه الصورة ضئيلة للغاية ويمكن القول أنه لم يتم العثور عليها من قبل الباحثين، ولكن في مشهد واحد، يلتقط الباحث وجود هذه الصورة التي تم تصويرها بمعنى ما، على الرغم من أنها يقال إنها تحب بعضها البعض وكذلك العادات الإنسانية.

هـذا هـو الوقـت الـذي تقتـل فيـه زينـة الـتي تعمـل ممرضـة، مـع عـدم وعيهـا، رئـيس المستشـفى الـذي يريـد اغتصـابه، ولكـن بعـد أن يقتـل، يهـرب ويطلـب الحمايـة مـن عائلـة عشـيقه في حالـة مـن الخـوف، وهـو في الواقـع عمـل خطـير الرجـل الـذي أصـبح عشـيقته، لأنـه في ذلـك الوقـت كـان بيربيـومي ولا تـزال بـلاده مستعمرة.

لـذلك تضـمنت الباحـث جـزءًا مـن هـذا الـنص ينتمـي إلى صـورة *Femme Fatale Women*. مـع إعـداد الخلفيـة في ذلـك الوقـت الـذي تم وصـفه بالفعـل بأنـه غامض.

ج. صورة المرأة النشطة

النشـاط هـو مصـطلح عـام يشـير إلى شـيء مـا ويمكنـه نقـل وظائفـه أو عملـه أو أدائـه. عنـدما يـتم إقراننـا مـع النسـاء، يمكننـا تفسـير الكلمـة النشـطة علـى أنهـا امـرأة تعمـل بنشـاط، أو تكـون مرنـة في التواصـل مـع النسـاء اللـواتي يعجـبهن الاخـتلاط بـل ويعنـين ذلـك. لكـن عنـدما تنجـذب إلى السـيناريو الـدرامي لعلـي أحمـد بكتسـر، فـإن الكلمـة النشـطة أكثـر مـيلًا إلى العمـل، لأنـه لا يمكـن ذكـر أي جملـة تقريبًـا مـن هـذا الوصـف، ولكـن في هـذا الـنص بأكملـه، يمكـن القـول أو اسـتنتاج أن النشـاط يميـل أكثـر إلى الأنانيـة الـتي لا يمكـن إيقافهـا. أي شـخص، ولكـن تجربـة شخصـية حزينـة. في هـذا الـنص نفسـه، وصـف لأول مـرة في دور زينـة طالبـة التمـريض، الـتي أصـرت في موقفهـا علـى موقفهـا مـن دخـول أكاديميـة

التمريض، حتى أن الكثير من الناس عارضوها، لكنها ما زالت تصر على تحقيق ذلك.

في قصة أخرى، هناك عائشة، التي تعيش في المنزل كل يوم فقط، لكنها لا تسترخي سريعًا في المنزل، ولكنها تساعد والدتها دائمًا بكل طريقة، وليس من غير الشائع أن تتولى مهمة خادمها في المنزل. ليس ذلك فحسب، بل إنهم ينتمون بالفعل إلى عائلة محترمة في ذلك الوقت، لذا فإن القليل من حديثهم له تأثير قليل في العائلة أو في المجتمع المحيط. لكن لماذا لا تظهر هذه الظاهرة في المشهد؟ حسنًا، ربما لأنه في تلك الحقبة كانت المرأة لا تزال مقيدة للغاية في تحركاتها باستثناء الرضا أو كخادمات ذكور. حسنًا، لقد كان بالفعل أحد آثار الاحتلال القديم، لذلك لم تكن مشكلة بالنسبة للنساء في تلك الأيام في عدم العمل أو أي شيء آخر.

ج. المرأة بناء على صورتها الاجتماعية

تتعلق الصورة الاجتماعية للمرأة بكائنات بشرية أخرى ويمكن أن تكون محددة أو عامة حسب شكل العلاقة. تبدأ علاقات المرأة في المجتمع بعلاقاتها مع الناس، وبين الناس، والعلاقات مع عامة الناس. تشمل العلاقات بين الناس العلاقة بين المرأة والرجل في المجتمع (Sugihastuti، ١٢٥ :٢٠٠٠).

تتشكل الصورة الاجتماعية للمرأة في حياتها الاجتماعية بسبب التجربة الشخصية والثقافية. المرأة ترفض الصور النمطية التقليدية التي تحاصر المكان التعيس. تؤثر تجربة المرأة الشخصية على تقديرها وردودها على

المحفزات الاجتماعية، بما في ذلك الجنس الآخر. أصبحت الاستجابة واحدة من تشكيل مواقف المرأة في الجوانب الاجتماعية (Hadizt و Eddyono، ٢٦ :٢٠٠٥).

في الأساس، ترتبط صورة المرأة ارتباطًا وثيقًا بالأعراف وأنظمة القيم التي تنطبق على مجموعة مجتمعية واحدة، حيث تصبح المرأة أعضاءً وترغب في إقامة علاقات بين البشر. مجموعات المجتمع هي مجموعات عائلية والمجتمع الأوسع. لذلك، بطبيعة الحال، في هذه الدراسة أوضحنا فقط بعض الجوانب. لأنه حتى تكون المرأة مثيرة للاهتمام دائمًا للمناقشة، في حين يمكننا في هذه الدراسة أن نرى النساء استنادًا إلى صورتهن الاجتماعية، خاصة تلك التي وصفها علي أحمد بكتسير بأن المرأة جميلة جدًا وساحرة دائمًا. لأنه في الحياة، تلعب النساء دورًا كبيرًا في كل شيء، بما في ذلك الجوانب الشخصية للمجتمع من حيث الشخصية.

لن يتم تخمين النساء أبدًا كيف يريدون القيام بشيء ما، على الرغم من أنه في المجال الاجتماعي، لا يزال العديد من النساء لا يزلن يتضمنن المشاعر كأساس للتفكير. على الرغم من وجود العديد من النظريات التي تحاول التحقق منها في أشكال اجتماعية خاصة. هذه هي الطريقة التي تقوم بها المرأة على صورتها الاجتماعية.

هـ. عقيدة صورة المرأة

الأيديولوجية في الثقافة الأبوية هي إحدى أيديولوجيات الهيمنة، حيث تبرر الأيديولوجية هيمنة جماعة مسيطرة على المجموعات التابعة. يذكر

نورمـان فيركلـو، أحـد مؤسسـي تحليـل الخطـاب النقـدي في كتابـه المعنـون "اللغـة والقـوة (١٩٨٩)" أن الأيديولوجيـة هـي عبـارة عـن مجموعـة مـن الأفكـار الـتي تم تحديـدها وتفسـيرها على أنها حقيقـة تعتـبر حقيقيـة أو "عادلـة" وتمـت الموافقـة عليهـا مـن قبـل مجموعـة مـن الأشـخاص المسـتخدمين لتنظـيم حيـاة بعـض النـاس. في التـأثيرات الأيديولوجيـة، هنـاك عنصـر مـن أشـكال الإكـراه بالإضـافة إلى الاتفـاق والهيمنـة، حيـث يـتم إخفـاء أن هـذه العناصـر موجـودة بشـكل طبيعـي في الحيـاة اليوميـة. يمكـن أن تحـدث هـذه الهيمنـة في الأيديولوجيـة بنـاءً علـى الاختلافـات بـين الجنسـين (ذكـرًا أو أنثـى) أو الـدين أو العـرق أو الطبقـة الاقتصـادية. يـذكر داروين (١٩٩٩) ثلاثة افتراضات أساسية ترتكز عليها أيديولوجية الهيمنة هذه:

إن الاتفاقيـات الاجتماعيـة الـتي لا تفيـد في الواقـع سـوى مصـالح المجموعة المهيمنة تميل إلى اعتبار مصالح جميع الناس.

الأيـديولوجيات المهيمنـة مثـل هـذه هـي جـزء مـن التفكـير اليـومي، وتميـل إلى أن تكون مقبولة كأمر ينبغي أن يكون.

مـن خـلال تجاهـل التناقضـات الحقيقيـة بـين مصـالح المجموعـة المهيمنـة والمجموعـات التابعـة لهـا، تعتـبر الإيـديولوجيات مثـل هـذه ضـامنة للتماسـك والتعـاون الاجتماعي، لأنه إن لم يكن الأمر كذلك، فإن ما يحدث هو الصراع.

مـن التفسـير أعـلاه، يمكـن القـول أن الأيديولوجيـة هـي في الواقـع اتفاقيـة اجتماعيـة تعتـبر فكـرة مقبولـة بالفعـل كشـكل مـن أشـكال التعـاون الاجتمـاعي الـذي يعتـبر طبيعيًـا وغـير ذلـك. الأيـديولوجيا هـي عنصـر أساسـي في تشـكيل قـوة

المهيمنة والسيطرة على المرؤوسين. على وجه التحديد، الإيديولوجيا هي هوية قوية تمتلكها الثقافة والدين والمعتقد والمجتمع والدولة والطبقة الاجتماعية والأحزاب السياسية والجمعيات الاجتماعية وما إلى ذلك. مثال على ذلك هو الإيديولوجية التي يُعتقد أنها تُستخدم كمبدأ توجيهي للمواطنين الإندونيسيين، أي Pancasila، أو الأيديولوجية في تعاليم الإسلام، والتي تُستخدم كدليل وتنظم سير حياة المسلمين. يمكن تفسير أن القوة الأيديولوجية هي القوة التي تُظهر ممارسات شخص أو مجموعة من الأشخاص في شيء عالمي و "عام".

علاوة على ذلك، في هذه المسألة التي يتم مناقشتها أكثر من ذلك، أيديولوجية الأبوية في السيطرة على السلطة بين الرجل والمرأة، حيث لا توجد مساحة كافية لهيمنة الرجل على المرأة في منصب المرؤوس. يمكن ملاحظة أن الرجال والنساء مختلفون من حيث الجنس. تُعرّف (Lips, ١٩٨٨) الجنس على أنه أيديولوجية (غير مستدامة) والعلاقات المادية التي تنشأ بين مجموعة من الأشخاص يطلق عليهم "الرجال" ومجموعة من الأشخاص يطلقون على النساء. يذكر فقيه (١٩٩٦) أن النوع الاجتماعي هو بناء اجتماعي – ثقافي لتعريف الرجال والنساء.

يتطابق النوع الاجتماعي دائمًا مع مفهومين، هما "المذكر" و "المؤنث" المرتبطان دائمًا بالبناء الاجتماعي والثقافي وتوقعات كيف يجب أن يتصرف الرجال والنساء. على سبيل المثال، يمكننا ربط هذا بالبناء الاجتماعي لـ "الأنوثة" في الثقافة الجاوية. بعض الأدلة تشير إلى أن العديد من جوانب الجنس ليست "فطرية" عند الولادة. كما يتضح من الأطفال الذين نشأوا في مجتمعات

أبوية في المجتمع الجاوي، بالنسبة للمرأة عندما كانت طفلة، كان من "المحظور" أن تضحك حتى ترى أسنانها أو حتى تصرخ لأنها كانت بامالي! (ممنوع جدًا القيام به)، في الواقع، يجب عليه التزام الهدوء ومتابعة ما يقوله والديه (Hermawati، ٢٠٠٧). مثال آخر هو أن النساء يحظرن على والديهن تناول الطعام أكثر من اللازم لأنه سيؤثر على شكل جسمهن ويتصرف بطريقة ذكور لأنه يمكن تصنيفها على أنها غير مناسبة للرجل أو زوجها. حتى في الواقع، تشعر أسرة أو بيئة المرأة نفسها بضرورة المشاركة في "تعليم" المرأة.

تدريجيا أصبحت أيديولوجية استغلال الجسد وأدوار المرأة في الجنس من قبل المهيمنين الذين نماوا وتطوروا في المجتمع الأبوي ظاهرة ظهرت في المجال الجديد، وهي كسلعة أساسية في الإعلان عن المنتجات المنزلية وإعلان الجمال للنساء اللائي يقصفن وسائل الإعلام. يبدو أن المنتجين يدركون أن أخذ الإيديولوجية المهيمنة في المجتمع سيؤدي إلى جذب المستهلكين الذين معظمهم من النساء وربات البيوت، لأن تلك الإيديولوجية قد فهمت بالفعل تمامًا كما هي وهذا مفهوم موجود بالفعل في المجتمع.

الباب الرابع

الاختتام

الخلاصة

بناءً على تحليل صورة المرأة في المسرحية أودى الفردوس لأحمد أحمد بكتسر الموصوف في المناقشة، خلص إلى أن الصورة الذاتية للمرأة، ثم الصورة الذاتية المنظمة لا يمكن أن تكون هكذا، لكنها لا تزال مرتبطة بالبيئة المحيطة، لأن الصورة الذاتية تتشكل نفس بناء الشخصية التي تتم معالجتها من نتائج التعلم الأسري والبيئة بما في ذلك الخبرة. من وجهة نظر الباحثين والنظريات المستخدمة تبين أن الصورة الذاتية يمكن عرضها من عدد من الجوانب في عدد من الجوانب، وهي تلك الموضحة أعلاه، ومن خلالها تثير بعض الآراء من الباحثين بأن الصورة الذاتية هي وجهة نظر يتم رفعها عن عمد كتقييم ذاتي الشخصية الداخلية تثير شخصية معينة فيه، وهو أمر مطلوب حتى لتجاوز نفسه.

في الواقع، كل شخص لديه صورة الذات. ومع ذلك، هناك شيء أساسي واحد يميز بين الصورة الذاتية على شخصية المرأة ذات الصورة الذاتية المرتبطة بشخص الرجل. الاختلاف هو: الصورة الذاتية عن شخصية المرأة، وقد شوهدت منذ الطفولة، كصورة تظهر على حكم الآخرين، وربما، لهذا السبب تولي المرأة المزيد من الاهتمام لظهورها أكثر من الرجال. تقوم المرأة بتصحيح مظهرها على الفور، إذا قدم شخص ما تقييماً، إذا كان مظهرها لا يتوافق مع صورتها.

في حين أن الصورة الاجتماعية للمرأة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعايير وأنظمة القيم التي تنطبق على مجموعة مجتمعية واحدة، حيث تصبح النساء أعضاءً وتريد إقامة

علاقات بين البشر. مجموعات المجتمع هي مجموعات عائلية والمجتمع الأوسع. لذلك، بطبيعة الحال، في هذه الدراسة أوضحنا فقط بعض الجوانب. لأنه حتى تكون المرأة مثيرة للاهتمام دائمًا للمناقشة، في حين يمكننا في هذه الدراسة أن نرى النساء استنادًا إلى صورتهن الاجتماعية، خاصة تلك التي وصفها علي أحمد بكتسير بأن المرأة جميلة جدًا وساحرة دائمًا. لأنه في الحياة، تلعب النساء دورًا كبيرًا في كل شيء، بما في ذلك الجوانب الشخصية في المجتمع من حيث الشخصية.

لن يتم تخمين النساء أبدًا كيف يريدون القيام بشيء ما، على الرغم من أنه في المجال الاجتماعي، لا يزال العديد من النساء لا يزلن يتضمنن المشاعر كأساس للتفكير. على الرغم من وجود العديد من النظريات التي تحاول التحقق منها في أشكال اجتماعية خاصة. هذه هي الطريقة التي تقوم بها المرأة على صورتها الاجتماعية. ومع ذلك، في مناقشة البحث أعلاه، وجد أن الثقافة التي لا تزال متأصلة في جوانب تقييم المرأة لا تزال متمسكة بالأيديولوجية الأبوية.

الأيديولوجية في الثقافة الأبوية هي إحدى أيديولوجيات الهيمنة، حيث تبرر الأيديولوجية هيمنة جماعة مسيطرة على المجموعات التابعة. يذكر نورمان فيركلو، أحد مؤسسي تحليل الخطاب النقدي في كتابه المعنون "اللغة والقوة (١٩٨٩)" أن الأيديولوجية هي عبارة عن مجموعة من الأفكار التي تم تحديدها وتفسيرها على أنها حقيقة تعتبر حقيقية أو "عادلة" وتمت الموافقة عليها من قبل مجموعة من الأشخاص المستخدمين لتنظيم حياة بعض الناس. في التأثيرات الأيديولوجية، هناك عنصر من أشكال الإكراه بالإضافة إلى الاتفاق والهيمنة، حيث يتم إخفاء أن هذه العناصر موجودة بشكل طبيعي في الحياة اليومية. يمكن أن تحدث هذه الهيمنة في الأيديولوجية بناءً على

الاختلافات بين الجنسين (ذكرًا أو أنثى) أو الدين أو العرق أو الطبقة الاقتصادية. يذكر داروين (١٩٩٩) ثلاثة افتراضات أساسية ترتكز عليها أيديولوجية الهيمنة هذه:

علاوة على ذلك، في هذه المسألة التي يتم مناقشتها أكثر من ذلك، أيديولوجية الأبوية في السيطرة على السلطة بين الرجل والمرأة، حيث لا توجد مساحة كافية لهيمنة الرجل على المرأة في منصب المرؤوس. يمكن ملاحظة أن الرجال والنساء مختلفون من حيث الجنس. تُعرّف (Lips ١٩٨٨) الجنس على أنه أيديولوجية (غير مستدامة) والعلاقات المادية التي تنشأ بين مجموعة من الأشخاص يطلق عليهم "الرجال" ومجموعة من الأشخاص يطلقون على النساء. يذكر فقيه (١٩٩٦) أن النوع الاجتماعي هو بناء اجتماعي – ثقافي لتعريف الرجال والنساء.يتطابق النوع الاجتماعي دائمًا مع مفهومين، هما "المذكر" و "المؤنث" المرتبطان دائمًا بالبناء الاجتماعي والثقافي وتوقعات كيف يجب أن يتصرف الرجال والنساء. على سبيل المثال، يمكننا ربط هذا بالبناء الاجتماعي لـ "الأنوثة" في الثقافة الجاوية.

اقتراحات

هذا البحث عبارة عن دراسة لصورة المرأة في الدراما "عودة الجنة المفقودة" للمخرج علي أحمد بكتسير يعترف الباحث بأن هذا البحث بعيد عن مستوى انتشار الكمالية وحقيقة أن الأخطاء والانحرافات فيه، لذلك يطالب الباحث بانتقاد النقد البناء والاقتراحات لتقديم وتصحح الأخطاء بحيث تكون لهذه الدراسة العديد من الفوائد والأهد. يعترف الباحث بأن تحليل هذا البحث ليس تحليلًا كاملاً، خاصةً في تصنيف العلاقة بين الدراما والبيانات التاريخية والثقافية. لذلك، طلب الباحثون من طلاب جامعة مولانا مالك

إبراهيم الإسلامية، من الحكومة أو غيرهم ممن أرادوا دراسة إنتاجات أدبية أخرى أن يناقشوا بعمق العلاقة بين التصوير الأدبي والبيانات التاريخية حتى يكون البحث كاملاً وكاملاً

ثبت المراجع

السعداوي، نوال. *قضيا المرأة و فكر و السياسية*، قاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢.

عصفر، جابر. *نظرية الأدبية المعاصرة*.

العيد، ميراث. *الأدب المسرحي نشأته وتطوره*، رسالة ماجستير، إشراف عبد المنعم تليمة، جامعة القاهرة، ١٩٩٨.

ابن منظور الإفريقي، جمالدين.*لسان العرب*، مجلد الثاني، بيروت: دار صادر. دون سنة.

الرويلي, ميجان مع البازعي،سعد. *دليل الناقد الأدبي*.دونة السنة والطبع.

ايجلتون، تيري. *النظرية الأدبية النسوية*، كامبريدج: بلاكويل، ١٩٩٦.

إسكاريت، روبيرت. *سوسيولوجيا الأدب*، بيروت: عويدات النشر والطباعة، ١٩٩٩.

إنده، ورامانتو. *دراما*، جاكرتا: الجامعة المفتوحة، ٢٠٠٧.

جاكسون وستيفي وجونز وجاكي. *مقدمة لنظريات النسوية المعاصرة*، يوجياكرتا: جالاسوترا، ٢٠٠٩.

ج. والويو، هيرمان. *الدراما: النظرية والتعليم*، يوجياكرتا: هانيندیتا غراها ويديا، ٢٠٠١.

دياجانيجارا، سونارجاتي. *نقد الأدب النسائي: مقدمة*. المجموعة الثانية. جاكرتا: حزب العمال. مكتبة جرامديا الرئيسية، ٢٠٠٣.

دي بيهفوار، سيمون. *الجنس الثاني حقائق وأساطير*، سورابايا: مكتبة بروميثيا، ١٩٩٩.

هندي, محمود وطنطاوي, شماء. *نظرة للدراسات النسويّة*, ٢٠١٦.

هيلفيج، تينيك. *في ظل التغيير: صورة المرأة في الأدب الإندونيسي* "، ديبوك: ديسانتارا، ٢٠٠٣.

هام، ماجي. *موسوعة الحركة النسائية*، يوجياكرتا: مكتبة فجر الجديدة، ٢٠٠٧

و. س. حسن الدين. *الدراما تعمل في بعدين*، باندونغ: الفضاء، ١٩٩٦.

ويانتو، أسول. *مسرحية مهرة دراما*، جاكرتا: جراميديا ويدياسارانا، ٢٠٠٢.

زيدان، عبد الرزاق وآخرون. *قاموس المصطلحات الأدبية*، جاكرتا: بالاي بوستاكا، ٢٠٠٧.

زوريا، نورول. *منهجية البحث الاجتماعي والثقافي*، جاكرتا: بومي أكسارا، ٢٠٠٦.

حمزة، أ. أديب. *مقدمة للعب الدراما*، باندونغ: روسدا، ١٩٨٥.

حبلص، محمد. *مقدمة في علم اللغة*،عمان: دار الثقافة العربية ١٩٩٩.

حسان، تمام. *اللغة بين المعيارية والوصفية*، الإسكندرية: دار المعرفة.١٩٨٩.

ياسر العليمي، محمد. *ليس فقط الجنس، والجنس هو أيضًا بناء اجتماعي: نقد الجنس الآخر*. مجلة المرأة، الطبعة ٤١، ٢٠٠٥.

كرتيني. *مقدمة في البحوث الاجتماعية*، باندونج: بندر ماجو، ١٩٩٦.

لينغجاساري، ديوي. *المضطهد الأقوياء*، يوجياكرتا: بيغراف للنشر، ٢٠٠٤.

محمد، توفق. *علم اللغة العام*، القاهرة : مكتبة وهبية، ١٩٨٠

ناربوكو، *تشوليد وأحمدي، منهجية بحث أبو ظبي*، جاكرتا: بومي أكسارا، ٢٠٠٢.

نصف عطار. *تشريح الأدب*، باندونغ: الفضاء، ١٩٨٨.

سوغيهوستوتي، *النوع الاجتماعي ودونية المرأة*، يوجياكرتا: مكتبة الطلاب، ٢٠١٠.

سوهارتو، وسوغيهوستوتي. *نقد الأدب النسوي، نظريته وتطبيقه*، يوجياكرتا: مكتبة الطلاب، ٢٠١٠.

سان، سوادي. *دراما النظرية والمفهوم الدراسي، ميدان: السيرة الذاتية*. براتاما ميترا ساري، ٢٠١٣.

سوهارتو، وسوغيهوستوتي. *نقد الأدب النسائي: النظرية وتطبيقه*، يوجياكرتا: مكتبة الطلاب، ٢٠٠٢.

سوماريو، جاكوب. *فهم الأدب الإندونيسي*، باندونج: تيتيان إيلمو، ٢٠٠٤.

عمر ونصر الدين وآخرون. *النوع الاجتماعي فهم الإسلام وتحدي العدالة*، يوجياكرتا؛ جاما ميديا، ٢٠٠٢.

فتحي، إبراهيم. *معجم المصطلحات الأدبية، الجمهورية التونسية: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين*، ١٩٨٦.

فقيه، منصور. *مناقشة النسوية: تثبيط الجندر المنظور الإسلامي، المجموعة الثانية*. سورابايا: أطروحة غوستي، ٢٠٠٠.

فيلك، رينيه ووارن، أوستن. *النظرية الأدبية*، جاكرتا: جراماديا، ١٩٩٥.

فقيه، منصور. *تحليل النوع الاجتماعي والتحول الاجتماعي*، يوجياكرتا: مكتبة الطلاب، ٢٠١٠.

صوفا، أديب. *نساء في أعمال كونتويخويو*، يوجياكرتا: سيترا بوستكا، ٢٠٠٩.

روثفن، ك. *دراسة الأدب النسائي: مقدمة*. كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٤.

غولدمان، لوسيان. *مقدمة في سوسيولوجيا الروايات*، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، دون سنة، ١٩٩٣.

تولولي، ناني. *نظرية الخيال*، جورونتالو: نورول جانا، ٢٠٠٠.

Sekarningsih, Frahma dan Rohayani, Heny. *Pendidikan Tari dan Drama*, Bandung: UPI Press, ٢٠٠٦.

Nurgiantoro. *Teori Pengkajian Fiksi*, Yogyakarta: Gajah Mada University Press, ٢٠١٣.

Kosasih, E. *Apresiasi Sastra Indonesia*: Puisi, Prosa, Drama, Jakarta: PT Perca, ٢٠٠٨.

F. Awuy, Tommy dkk, *Teater Indonesia: Konsep, Sejarah, Problema*, (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, ١٩٩٩.

Guntur Tarigan, Henry. *Prinsip-Prinsip Dasar Sakstra*, *Edisi Revisi* Bandung: Angkasa, ٢٠١١.

Arriyanti, *Citra Perempuan dalam Novel Putri Karya Putu Wijaya Kritik Sastra Feminis,* Padang, Balai Bahasa Padang, ٢٠٠٧

M Dagun, Save. *Maskulin dan Feminim: Pria dan Wanita dalam Fisiologi, Psiologi, Seksual, Karier dan Masa Depan,* Jakarta: Rineka Cipta, ١٩٩٢.

Sumbullah, Umi. *Spektrum Gender,* Malang: UIN-Malang Press, ٢٠٠٨.

Santoso, Anang. *Bahasa Perempuan: Sebuah Potret Ideologi Perjuangan,* Jakarta: PT Bumi Aksara, ٢٠٠٩.

Sugihastuti. *Wanita Di Mata Wanita, Perspektif Sajak-sajak Toeti Herati,* Bandung: Penerbit Nuansa, ٢٠٠٠.

https://mawdoo٣.com/تعريف_المسرحية_وعناصرها

http // www.averroes.or.id / thought / Sejarahgerak-wanita.htm في bafagih