الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية
تخصص : نقد حديث ومعاصر ماستر2

مذكرة بعنوان

التجريب في المسرح

قراءة في مسرح اللحظة- عز الدين جلاوجي

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لإستكمال مواد شهادة ماستر2

- إعداد الطالبة:
• أنفال بوطارفة

الأستاذ المشرف:
• عبد الحميد ختالة

أمام لجنة المناقشة المكونة من الإساتذة الأفاضل

الاسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الصفة
رشيد بالعيفة	استاذ محاضر – أ-	رئيسا
عبد الحميد ختالة	أستاذ محاضر- ا-	مشرفا ومقررا
عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر- أ-	ممتحنا

السنة الجامعية:
2020
2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى "لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ " سورة إبراهيم الآية 7

وفي سياق آخر يقول البحتري

هاتيك أخلاق إسماعيل في تعب من العلا والعلا منهن في تعب

أبث شكري فأمسى منك في نصب أقصر فمالي في جدواك من أرب

لا أقبل الدهر نيلا لا يقول له شكري ولو كان يسديه إلي أبي

لما سألتك وافاني نداك علي أضعاف شكري فلم أظفر ولم أخب

ومنه تتسابق حروف كلماتي وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر الذي لايستحقه سواكم

إليك يا من كان له قدم السبق في ركب العلم والتعليم ،إليك يا من بذلت ولم تنتظر العطاء ،أهدي عبارات الشكر والتقدير ,ان قلت شكرا فشكري لن يوفيكم ،حقا سعيتم فكان السعي مشكورا إن جف حبري عن التعبير يكتبكم قلب به صفاء الحب تعبيرا أستاذي وولي نعمتي –الدكتور المخرج عبد الحميد ختالة –كنت ولازلت كالنخلة الشامخة تعطي بلا حدود فجزاك عنا أفضل جزاء العاملين المخلصين، وبارك لك وأسعدك أينما حطت بكم الرحال شكرا جزيلا لنصائحكم وارشاداتكم وتوجيهاتكم ، ومهما بلغت حروفي من تعبير شكر فأبدا لاتسع لمقامكم

كما أشكر من أعماق القلب كل من ساهم في إتمام هذه المذكرة خاصة صديقي عبد المالك دزيري والمخرج منصف صدراتي الذي أفادني كثيرا طيلة هذا البحث لكم مني خاص عبارات الشكر والعرفان.




إهـــداء

إلى من رضاهما سر التوفيق والنجاح بلسم روحي أمي الحبيبة



وسندي في هذه الحياة أبي الغالي حفظكما الله.

إلى الذي تخاطبه القلب قبل اللسان شقيق الروح وبهجة البيت أنس



إلى أخناي الشقيقتان البهيتان رحيل وغفران وابنة خالتي هاجر

إلى جميع الأصدقاء دون استثناء وكل من وقف بجانبي من بعيد وقريب



إلى كل زملائي في العمل والمسار الدراسي خاصة فوزية بوجو وايمان

إلى صديقي الأستاذ الوردي عواس عبد المالك دزيري ومنصف صدراتي

إلى كل من تحفظهم القلب ولم يذكرهم القلم مع أسمى معاني الاحترام والتقدير.



أنفال






مقدمة

مقدمـــــة:

عند قراءتنا للتاريخ نجد الناس تفتن بالنماذج العليا و البطولية، تفتن بالفاتحين و الفرسان و النوابغ المتميّزين، وتركن في أزماتها إلى فكرة انتظار القائد الذي سيحقق الرفعة لأقطارنا، وتتوق للبطل الذي سيقفز بالأطوار التاريخية ويفتح فتوحات تؤسس الأنساق. هذا النزوع الإنساني نحو تمجيد النماذج، يتجاوز مجال التاريخ ليمتد في كل المجالات مكرّسا صورة البطل الواحد، بحيث يعمى العقل عن رؤية المزارع الأولى التي خلقت البطل وتحضر النماذج في الذهن على ما بينها من فوارق تمايزات على أنها تكرار لبعضها، ويظهر في المخيال العربي على مستوى البطل التاريخي ملامح صلاح الدين تكرارا لعمر بن الخطاب كما يظهر قيس ليلى و جميل بثينة تكرارا لعنترة و امرؤ القيس غيرهم من الشعراء على المستوى الفني الجمالي، فيصبح الإبداع محكوما بفكرة تكريس النموذج الواحد؛ أي نموذج تلك الصورة الأحادية عن البطل الواحد في ساحة الفن و في ساحة التاريخ، هذا التصور ما يبرر في اعتقادنا التزام المسرح و المسرحيين على مدار حقب طويلة المسرح الغربي (و ما أخذ العرب عن هذا الغرب من اقتباسات مسرحية) خطا فينا ، يكاد يكون تكريسا حرفيا للمسرح كما قام في عصر اليونان، وكما قام عند أرسطو تحديدا، فتكرر قالب واحد للفن المسرحي متجاهلا فكرة أنه (أي المسرح) شأنه شأن الظاهرة الإجتماعية و الثقافية والسياسية والتاريخية، نتاج صيرورة الزمن وصيرورة الأفكار وتراكمية المعنى وأن الفن، وأن الواقع الفني كالواقع الثقافي والإجتماعي و كل النماذج الرمزية التي تحكم المجتمع الإنساني بإعتباره نظام (نسق) ،هي حاصل عملية جمع للمسار التاريخي (أي نسق من هذه الأنساق الجزئية، نسق الفن، نسق السياسة، نسق الإجتماع نسق التاريخ ...المشكلة للنسق الثقافي بإعتباره نسق العيش، إذ أن الثقافة نسق عام يخلقه المجتمع برمته، كما يذهب لذلك الفلاسفة الماركسيون، ورواد مدرسة فرانكفورت الذين هدموا في ألمانيا وايطاليا، ذلك التصور النخبوي للثقافة القائل بأنها حكرٌ على فئة معينة نخب المجتمع ليقولوا أنها (أي الثقافة) نسق شمولي عام ومفتوح وتراكمي، يتأسس عن طريق الفعل الإنساني بمختلف مجالاته و مختلف طبقاته) مع الظرف المحرك الذي هو نتاج الواقع الراهن للحظة، ما يقتضي اتخاذه الفني، فلا يغدو بذلك النص مجرّد متوالية من الجمل و الوحدات اللسانية، تأخذ شكلا معينا، ولا يتحول الرسم

إلى مجرد تنسيق للألوان والخطوط، ولا يكون المسرح مجرد نظام سينوغرافي وسلسلة من الأفعال الدرامية، ولكن قد يكون كل ذلك النص والرسم والفن والمسرح عموما وحدات من نوع آخر، وحدات دلالية تخلقها وحدة المعنى في ظل السياق الذي هو نسيج يعبر عن تكوين كلي يرتبط بالبيئة التي يقع فيها، وأن قراءة هذه الوحدة (وحدة المعنى و السياق) هي فعل ترجمة لا بد أن نركز فيه عن علائق التحيزات _اللغوية بالمفهوم العام للغة)ربالأطر المزدوجة للإيديولوجي و المعرفي، وما لهذه الأطر من دور بارز في تعبئة الناس ثم حشو وعيهم وصولا إلى تنظيمهم وتحريكهم ليشكل ذواتهم و يُقولِبها في أطر ومسارات يحركهم بها ويدفعهم إلى التحيز لها وقبولها بوصف أشياء راسخة ومقدسة و ملزمة، وحينها تكون الحقيقة بذات نفسها مجرد اتفاقات وتواطؤات بين الخطاب والمتلقي، بحيث يخلق الخطاب في كل زمن وفي كل مجتمع الممارسة الثقافية الإجتماعية من جهة، ويفرض الواقع الإجتماعي على الخطاب الفني وقضاياه ومواضيعهم والمسالك الذي يجب أن يسير عليه، كما يفرض عليه الشكل الذي يجب عليه أن يتخذه من باب أن المفهوم الجمالي هو مفهوم تواضعي يخضع للتصورات الفكرية والفلسفية والإيديولوجية والثقافية والرمزية التي تحكم المجتمع في الزمان والمكان، و لكي يحافظ النص على سلطته يتوجب عليه أن يتماشى مع متغيرات واقعهم، و التجريب في المسرح يندرج ضمن هذا الباب؛ باب الموائمة بين الخطاب أو الفن شكلا ومضمونا و بين واقع الجماهير وقضاياهم. و قد استدعى الواقع الجتماعي التاريخي الثقافي في العصر الحديث، بما ترافق معه من متغيرات من متغيرات عاى مستوى الممارسة الأكاديمية المعرفية الفلسفية الناقدة، و على مستوى الممارسة الأكاديمية الجمالية الفنية المبدعة، وعلى مستوى القضايا الواقعية الحياتية المتصلة بهم العيش عند الجمهور لم يأخذ النص المسرحي مسالك تختلف مع تلك المسالك الأرسطية التقليدية التي التزم بها الفن المسرحي طويلا ،ليخلق أفقا جديدا لممارسة هذا الفن على مستوى التصور وعلى مستوى النص أو الكتابة أو على مستوى المَسرَحة؛ أي الآداء بشقيه الدرامي و السينوغرافي، وتعتبر التجربة الباختينية في هذا المجال واحدة من التجارب الرائدة للتجريب في الساحة الغربية الذي سيقطع صوتا طويلا قبل أن يصلنا في العالم العربي، ولعله "التجربة الجلاوجية" في هذا الإطار، إطار ممارسة التجريب في المسرح على مستوى التلقي و التنظير والتطبيق، تشكل أحد أبرز نماذج التجريب المسرحي في الساحة الفنية العربية فنونا و في ساحة المسرح الجزائري

خصوصا، و من هنا تأتي هذه الدراسة التي تتقصد إلى إبراز أهم خصائص "التجربة الجلاوجية" في تطبيق وتلقي وفهم التجريب في الفن المسرحي و محاولة تكييفه (كممارسة فنية جمالية تسعى لجعل الفن يستجيب لمتغيرات الواقع الإجتماعي الثقافي والتاريخ الراهني للبيئة التي يعيش فيها وللجماهير التي يخاطبها)، مع الواقع الإجتماعي والثقافي و السياسي و التاريخ الراهني للجزائر، يستدعي ذلك كله حركة هذه الدراسه نحو الإجابة عن إشكالية محورية فحواها:

كيف استثمر عزالدين جلاوجي تقنية التجريب في كتاباته المسردية ؟

تتفرع عن هذه الإشكالية المحورية تساؤلات جزئية مفادها:

/ ما المفصود بتقنية التجريب ؟

2/ ماهي المراحل التي تشكل ظاهرة التجريب ؟

3/ وكيف كانت بداية المسرح الغربي والعربي؟

4/ كيف استطاع عزالدين جلاوجي تطويع تقنيات التجريب ضمن عوالم المسرح ؟

سلكنا قاصدين محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة التي تطرحها الدراسة، خطة بحث قائمة على مدخل وفصلين أما المدخل فكان موسوم بجينيالوجيا المسرح ،اذ تناولنا فيه مراحل تطور المسرح منذ ما قبل التاريخ أما الفصلين ،فقد عمدنا عنونة الفصل الأول بجينيالوجيا التجريب والذي كان تفصيلا لأهم المخرجين الذي اقتحموا عالم التجريب المسرحي منذ أرسطو مرورا بالعالم العربي فالجزائري،أما أخر فاصل فكان موسوما بقلم عز الدين جلاوجي والتجريب المسرحي الذي كان تطبيق دراستنا حول تجربته الشخصية في التجريب المسرحي والتي اسمها مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا ، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة وقائمة المصادر و المراجع ، معتمدين في ذلك كله على المنهج المقارن اذ ان المذكرة تسعى اساسا لتتبع تلك المفارقات التي يخلقها الكاتب على مستوى الابداع المسرحي في مستوييه السينوغرافي والدرامي مقارنتا بالانماط المعتاد سلكها في كتابة المسرح التقليدي ،فاذا تقرر لدينا ان التجريب هو تجاوز لنمطية الشكل الفني نحو خلق اشكال جديدة او بلورته في صورة تباين تلك الصورة المعتادة قصد التوليف بين الفن ومتغيرات الواقع في الزمان والمكان فانه لابد ان يتم تبيانه معالم ذلك على اساس مقابلة

بين المعتاد والمحدث اي المنهج المقارن المعتمد على الوصف اجراءا ومركزيا في المقاربة المقارنة بين ثلاثة مستويات بين الرؤية التجريبية في المسرح والرؤية الكلاسيكية التقليدية من خلال المقارنة بين المسرح التجريبي في المسرح الغربي ومسرحه التقليدي وياتي من بعد ذلك المقارنة بين ممارسة التجريب في البيئة الغربية والبيئة العربية ثم يكون المستوى الثالث من خلال المقاربة الجلاوجية في التجريب المسرحي والتجارب السابقة العربية والغربية وبطبيعة الحال سيحضر المنهج التاريخي كمنهج مرافق للمنهج المقارن تفرضه الدراسة في شقها النظري اساسا اذ اننا قد تتبعنا وفق مسار كرونولوجي تطور المسرح بدا من تشكل المسرح الارسطي التقليدي مرور بمختلف الحقب والمحطات التي مر بها هذا الفن حتى يصل الي مرحلة التجريب محطة له كما تتبعنا وفق ذات المسار تصور مفهوم التجريب وتشكلك المصطلح وممارسة التجريب المسرحي على مستوى التنظير اي نظرية الابداع المسرحي وعلى مستوى الفن اي فعل الكتابة المسرحية بحد ذاتها وعليه يصح القول بان منهج هذه الدراسة هو منهج مقارن تاريخي وتجدر بي الاشارة هاهنا من باب التنبيه من قد يعتمد هذه الدراسة مستقبلا من زملاء الطلبة والباحثين ان المنهج المقارن التاريخي ليس هو ذاته المنهج التاريخي المقارن اذ يسعى هذا الاخير الي المقارنة بين مختلف المراحل التاريخية التي تمر بها الظاهرة بمختلف مستوياتها فيكون هنا التاريخ لتطور الظاهر او الفن هو الاساس الذي تقوم عليه الدراسة اما الاول المنهج المقارن التاريخي والذي هو منهج الدراسة فانه منهج يتخذ المقارنة اساسا له لان غايته هي رصد الخصائص الفردية لتجربة الفنية لدى كاتب او مجموعة من الكتاب او مدرسة او اتجاه نقدي او الفني وهنا يكون المنهج التاريخي مجرد منهج مرافق تفرضه الحركة الكرونولوجية التي تعود الي الخلف عبر تاريخ الفن لتستحضر نماذجه القديمة وتقارنه بالنماذج الجديدة محل الدراسة والتي يمثلها في هذه الدراسة النموذج المسرحي كما هو عند عز الدين جلاوجي و من بين أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتها الدراسة ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، د.عزالدين جلاوجي، فن الشعر لأرسطو، سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ويليام هاولز: ما وراء التاريخ، برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية، مارتن هايدغر الكينونة والزمان، انجيل بوذا، كمال عيد .سينوغرافيا المسرح عبر العصور،محمد غنيمي هلال

الادب المقارن،صالح المباركية ،المسرح في الجزائر النشأة والرواد،أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره،محمد غنيمي هلال ،النقد الادبي الحديث .

وأما عن الدوافع التي كانت وراء سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهي ترجع الي ذلك الميول الخاص للخوض في غمار المسرح واكتشاف خباياه ، وبطبيعة الخال فقد واجهتنا خلال مختلف المراحل البحثية التي مررنا بها ونحن نسعى للخروج بهذه المذكرة بصورتها الأمثل وشكلها الأمثل جملة من الصعوبات المتمثلة في عامل الوقت الذي لم يساعدني كثيرا في التطرق للكثير من القضايا وقراءة المصادر والمراجع اكثر نظرا لتشعب الموضوع ،لكن وبعون الله وحمده فقد تذللت على تلك الصعوبات وتجاوزتها أثرمت جهدي في اتماه والله المستعان.

وفي الأخير تجدر بنا الإشارة إلى أن هذه الدراسة تدّعي لنفسها الكمال ولا الإحاطة بموضوع واسع سعة المسرح والتجريب المسرحي المتجذر في التجربة الفنية والجمالية والنقدية عبر التاريخ الإنساني، ولما كان الله جلّ وعلاه قد وضع الكمال عند كل نص غير نص كتابه الكريم ، فحسبنا أن تظفر (الدراسة) بما ترجوه من أن تكون لبنة تضاف إلى لبنات الدراسة العربية في الجامعة العربية و الجزائرية عموما و جامعة الشهيد عباس لغرور خصوصا، وأن تكون فاتحة دراسات أخرى تطرق هذا الباب الذي طرقناه، ثم تكون بعد ذلك مرجعا مشاهدا و موجها لها، وإن كنا نقر بما قد يعتريها من نقص الذي لابد أن يعتري كل جهد بشري، فإننا بذلك نتلمس من الأستاذ المشرف أولا ومن لجنة المناقشة ثانيا ومن الزملاء الطلبة ثالثا ومن كل من سيطلع على هذه المذكرة بعد ذلك، أن يتفضل عليها مشكورا بالتوجيه بما قد يكون من النقص ومن التنبيه لما لابد أنها وقعت فيه من الزلل.

هذا وما توفيقنا إلا بالله ربّ العالمين له القصد ومنه العون.

أنفال بوطارفة

12 يوليو 2012 ،00:14

مدخل

في جينالوجيا المسرح

1-المسرح الطبيعة والمفهوم :

1.1- جينيالوجيا المسرح :

1.2- مفهوم المسرح :

1.3- في المسرح الغربي والعربي :

أحب أن أفهم الأدب على أنه: فعل وساطة، وساطة بين عوام الناس وسوادهم، وبين خاصتهم وقلتهم، والفريق الأول يتبع الفكرة وتقوده الفلسفة السائدة في زمانه إن بوعي أو بغير وعي ، والثاني يوجد الفكرة ويخلق الفلسفة، ولا أفهم الفكرة على أنها شيء غير محاولة عاقلة لإشباع أو أيجاد سبيل لإشباع الحاجة الإنسانية.

وبالنظر إلى هذه الحاجات كما يقدمها لنا الأنثروبولوجيون والإجتماعيون والنفسانيون، نجدها حاجة متدرجة، أي أن طلب الإنسان لحاجة ملحة لا يكون ملحا إلا بعد إشباع حاجة أخرى هي سابقة عنها أوكثر إلحاحا منها، حيث يرى "**أبراهام ماسلو**" في بحثه المقدم سنة **1943** والموسوم ب: "**نظرية في التحفيز الإنساني**" بأن الإنسان عندما يشبع حاجة أساسية فإنه بعد ذلك ينتقل لمحاولة تحقيق حاجة أخرى هي أقل من الأولى إلحاحا، وذات مستوى أعلى منها، وأن الإنسان يعمل دائما لتحقيق خمس حاجات رئيسية، هي: الحاجات الفزيولوجية (الجنس والغذاء والدفئ)، وحاجة الأمن، ثم الحاجات الإجتماعية (الحب والإنتماء)، وتأتي بعد ذلك الحاجة لتقدير الذات، ثم الحاجة لتحقيق الذات[1].

والأدب يندرج ضمن هذا الباب باب تلبية الحاجات، فإنه وإن كان يبدوا عصرنا الحاضر التحكم بالمخابر، مجرد ترف وفضول قول، فإنه في أصله الأول إنما هو استجابة للحاجة الإنسانية، أو محاولة لاشباعها أو التعويض عنها، كما يرى النفساني السويسري "**سيجموند فرويد**" مؤسس مدرسة التحليل النفسي والذي تتأول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية من أمثال:"**ليونارذوا دافنشي**"و "**ميخالولفيتش فيدور دوستويفسكي**" في كتابه "**التحليل النفسي للفن**"، ويذهب فرويد إلى أن الأحلام وسيلة من وسائل اشباع الرغبات وأن الفن _على وجه الحقيقة_ ما هو إلا تشويه للحلم

1- ينظر: طه عبد الباقي الطوخي .نظرة على هرم {{ماسلو}}للحاجات الانسانية ،مجلة النفس المطمئنة ،العدد 124سبتمبر 2017،ص 6.

أو شكل من أشكال الإستخفاء، أي أنه تعبير مجازي عن حلم ما، عن رغبة ما، ويرى أن هذا الإنزياح نحو التعبير المجازي عن الرغبات من خلال الحلم أو الفن، إنما هو نتاج شعور إنساني واعي أو لا واعي بالسلطة الرقابية فيقول: "**إنني حين أفسر أحلامي للقارئ أراني مضطرا إلى مثل هذا التشويه، ومن ضرورة مثل هذا التشويه يشتكي الشاعر إذ يقول: إن خير ما تستطيع عمله، قد لا تملك قوله للصبيان**[*]**، ويعرف الكاتب السياسي مثل هذا الموقف إذا كانت لديه حقائق لا تسر ذوي السلطان... فعلى الكاتب أن يحسب للرقابة حسابها، وهو من أجل ذلك يتلطف في تعبيره وتشويهه...، وكلما زادت الرقابة ضغطا، زاد التقنع إستفحالا، وربما زادت كذلك الحيل التي يشتم منها القارئ حقائق الأمور**"[2].

فالفن عند فرويد هو تعبير مقنع عن الحاجة أو الرغبة، وإن كان فرويد في نظرية التحليل النفسي للفن يربط هذا التعبير المقنع أساسا بالحاجة الجنسية (عقدة الليبدو)، فإننا نعتقد أنه يمكن للفن، أن يكون محاولة لإشباع حاجة أكثر تعقيدا وتنوعا من الحاجة الجنسية، وأن الفن قد يكون نتاج محاولة للاستجابة لأي من الحاجات التي تحدث عنها "**ابراهام ماسلو**" في نظريته، وسوف تقدم لنا البحوث الأنثروبولوجية تصورا عاما حول تطور الإنسان، يقوم على أنه كان يعيش منفردا، حتى دفعت به الحاجة إلى الغذاء في ظل عالم قاسي، كما دفعت بالكثير من الثدييات الأخرى إلى الارتباط في ما بينها في شكل جماعات، "**فمن الواضح أنه لنا نفس الحاجات التي للحيوانات العليا الاخرى. فنحن نحتاج إلى الطعام كما نحتاج إلى الدفئ والجنس، الذي هو عملية مشتركة، فوجدنا كما وجد الكثير من الثدييات، وبخاصة الرئيسيات العليا منها، أن من الخير لها أن ترتبط وتتعاون معا لإشباع تلك الحاجة، فانخرطت في زمر اجتماعية**"[3].

---

*- بيتان لجوته، يجريهما على لسان "منفيستوفوليس" أثناء الحوار بينه وبين "فاوست"، في المشهد الرابع من الجزء الأول من مسرحية "فاوست"، ويقصد بالصبيان التلاميذ الذين يأخذون عنه المعرفة، غير أن فرويد يستعمل هذا التعبير هنا من حيث الدلالة المجازية تعبيرا عن السلطات الراقبية التي تخاف وتمنع أراء المبدعين إن اشتمت فيها رائحة ثورة ما.

2- سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة_ مصر، ط1، ص: 166_167.

3- ويليام هاولز: ما وراء التاريخ، تر: أحمد أبو زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة_ مصر، ص: 39.

فالجماعة البشرية إذا في اللحظة الأولى من تأسيسها، ووفق هذا التصور الأنثروبولوجي لم تكن تختلف في شيء عن أي جماعة حيوانية أخرى ، وإن أي قطيع من الذئاب يمكن أن تراه اليوم في غابة من الغابات ، يمكن أن يكون صورة عن الجماعة الإنسانية الأولى، فالحاجة المشتركة فرضت علينا التكتل في شكل قطيع (جماعة)، وكما عند الحيوان فإن الجماعة قد فرضت علينا حاجة أخرى هي الحاجة إلى أيجاد نوع من التنسيق بين أفرادها وإلا أصبحت الجماعة نفسها عائق أمام تلبية حاجاتها، ففرض ذلك أيجاد نمط من التواصل ، وهذه سمة مشتركة بيننا وبين أكثر الجماعات الحيوانية ، غير أن الفرق الواضح بين الإنسان وبين الحيوانات الأخرى في كتلة الدماغ سمح له بتطوير نظام تواصلي أكثر تعقيدا من ذاك الذي عند غيره من الحيوانات ، لقد اخترعنا اللغة ، فنظام التواصل عند الحيوانات هو نظام إشاري ، وأما عند الإنسان فهو نظام رمزي حيث يعرف "**بروف هاركوفتس**"اللغة على أنها: "**نسق (نظام) من الرموز الصوتية التعسفية، والتي ومن خلالها يمكن لأعضاء الزمرة التعاون والتفاعل**"[4].

فاللغة على هذا ليست مجموعة الأصوات والإشارات والحركات، وإن تك هذه مادتها، وتماما كما لا يصح القول: بأن الأرقام والإشارات والرموز هي علم الرياضيات، التي هي مجموعة من القواعد العقلية المجردة، القائمة على الإستدلال القياسي المترتب على مقدمات كلية[5]، والتي تترجم عن طريق نظام رمزي إشاري، وكما لا يمكن القول بأن الحجارة والطين هي البناء، فإن اللغة تتجاوز مجموع الأصوات والإشارات والحركات التي هي مادتها ووسائلها في الخروج من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، إلى كونها نظام أو نسق رمزي مجرد، فالكلام يعتمد أولا على القدرة العقل البشري على خلق تجريدات بكثرة وسخاء، للإشارات والأصوات والرموز، ثم إستخدام هذه الرموز والأصوات والإشارات في سرعة وطلاقة، للتعبير عن ذلك العدد اللامتناهي من التجريدات العقلية.

4-وراء التاريخ، ص:74 .

5– ينظر: برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية _ الكتاب الأول الفلسفة القديمة_، تر: زكي نجيب محمود،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ط: 1_ 2018، ص: 21،

إن الحيوان والإنسان كلاهما قادر على القيام بالحركات وإصدار الأصوات لكن ما يميز الإنسان هي تلك القدرة المذهلة و اللامحدودة على توليد عدد لامتناهي من المعطيات (الأفكار) المجردة ، ثم الربط بينها وبين تلك الأصوات و والإشارات قصد خلق نظام تعبيري متماسك وإنه وإن كانت لدى الحيوان القدرة على التعبير عن حاجاته الأساسية من خلال الأصوات والحركات، فإنه يبقى عاجز عن توليد معاني مجردة وقدرته على التوليف بين المعنى والصوت/ الإشارة محدودة.

حين استطاع الإنسان أن يتكلم كان قد أثبت في نفسه القدرة على التفكير، فالاجتماع هو وليد الحاجة الفزيولوجية، واللغة هي ضرورة اجتماعية كما يقول: "**مارتن هايدجر**":«**اللغة هي بيت الوجود، وفي بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها، هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود**» [6]، ولعلك لاحظت أنني هاهنا أربط أول هذا الحديث بآخره وأعود للنقطة الأولى التي انطلقت منها وهي الربط بين الأدب كممارسة لغوية والتفكير كفلسفة من حيث اعتبارها، كشف أو محاولة للكشف عن الوجود، أي فهمه وتفسيره، إنما اللغة شاهد على وعي الإنسان بوجوده من حيث كونها شاهد على قدرته على التفكير "**أنا أفكر إذا أنا موجود**"،إن هذه القدرة على التفكير تكشف عن ميزة إنسانية أخرى هي إدراك ما حوله، وإن كان الإنسان يحتال في النهار لصيد الحيوانات التي يحتاجها لتامين الغذاء والدفئ فإنه وخلال الليل يصبح الطريدة بعد ان كان الصياد، فعمره الليل بالخوف لما ترتب عنه من فقد للبصر فأدرك بذلك مفهوم الزمن، أدرك أن هنالك الآن والما بعد، وكما إعتاد على خلق التجريدات العقلية فقد جرد ظلام الليل، ليصبح عنده رمزا لكل مجهول سواء كان حيوانا أو إنسانا آخر أو لحظة قادمة من الزمن يعرف أنه سيلقاها ولا يدري بماذا ستلقاه،وكما احتال للتغلب على ظلام الليل فاخترع النار، فقد احتال للتغلب على ظلام الما بعد بمحاولة الهيمنة على طول خط الزمن، فأعطى الجنس مفهوما أعمق من مفهوم اشباع الغريزة، أو اطفاء فورة الهرمونات، فقد أصبح الجنس لدى الإنسان يحمل معنى البقاء في الأخر، ووضمان الوصول إلى لحظة الما بعد

6– مارتن هايدغر ،الكينونة والزمان ،تر :فتحي المسكيني ،دار الكتب الجديدة المتحدة ،بيروت لبنان،ط2، 2012م .ص 33.

والهيمنة على هذه اللحظة، إذ لا أحسب أن قردا أو ذئبا أو كلبا، سيأبه كثيرا بعد تزاوجه، إن لم تضع أنثاه قرودا أو جراء صغارا يكونون امتداد له، لأن الغاية من التزاوج عنده غاية أنية لا تمتد للما بعد؛ لقد اخترع اللإنسان في سبيل تأمين هذا الما بعد مفهوم العائلة فالولد عند نوعنا معناه ضمان الغد في حالة العجز، وضمان الاستمرار في حالة الموت، لذا يقدم الأباء منا _وعلى الرغم من أنانيتنا التي دفعتنا وتدفعنا للأقتتال وجلب الموت الذي نخافه على أنفسنا_ لأبنائهم كل ما في أيديهم، لا عن محبة فقط بل إن هذه المحبة الأبوية نفسها هي وليدة أنانيتنا وطمعنا في البقاء إننا نحب الأبناء ويحبنا الأباء لأن الأب/الأم لا ينظر إلى الابن على أنه أخر مختلف عنه، كما ينظر إلى غيره من أعضاء الجماعة، وغنما يراه على انها إمتداد للأن، فرصة للبقاء للتغلب على اللحظة القادمة، أي أن هذا الحيوان العاقل المسمى إنسان قد انحرف بالحاجة الجنسية من كونها حاجة فزيولوجية غريزية إلى كونها حاجة عاقلة تؤدي وظيفة معينة هي وظيفة البقاء، وما إن اعطى الإنسان الجنس هذا المعنى وحوله إلى ممارسة عاقلة تهدف لتحقيق الهيمنة، حتى اتسعت الروابط الدموية حتى تزايدت أعدادنا بشكل متسارع أمام موارد الطبيعة المحدودة وتنافس البشر على هذه الموارد وتنازع أفراد الجماعة الحقوق بل وسوف يتنازع أفراد العائلة الدموية الواحد على السيادة والهيمنة التي لم تكن في مفهومها الأول تعدوا محاولة الحصول على فرصة أكثر في تحصيل الغذاء وممارسة الجنس، هذا التنافس جعل الجماعة البشرية مهددة بالتفكك، فحتاج لأن يخترع شيء يحافظ على تماسك الجماعة ويوزع الحقوق بينها، واحتاج النظام إلى شيء يستمد منه مشروعيته ليفرض احترامه على الأفراد فلا يخرجون عنه ولا يعدون إلى حالة التنافس التي وضع النظام لأجل الحد منها وتنظيمها، فاخترعنا الدين في شكله البدائي القائم على فكرة تقديس الأسلاف والقائل بأن النظام مفروض والحقوق موزعة، وفق مشيئة وقانون وضعته قوى أعلى منا ومقدسة، هي أرواح الأسلاف فقدست كل جماعة أسلافها وقالت بأنها تستمد نظامها من تعاليمهم، فكتب قصصهم في الصيد والحرب ثم نسجت حولهم هالة من القداسة واضافت إليها الكثير من الخيال، حتى أصبحت قصص أفعالهم فوق ما يمكن للبشر أن تفعله، وهكذا نشات ديانة عبادة الأسلاف التي نجدها في العالم القديم ولأيزال بعضها مستمر إلى اليوم في

بعض أقاليم الهند و افريقيا كما نجد ذلك في ديانة، "**الفودو (voodoo)، والتي تعني الشعوذة والمشتقة من كلمة vodun ومعناها الروح، وقد نشاة هذه الديانة في غرب افريقيا، وهي منتشرة في توغو، وغانا، ونيجيريا، وتستند إلى تقديس أرواح الأسلاف، والإعتقاد بأن سلطة الأسلاف بمثابة تعبير عن الفضائل القرابية، وعن التنظيم الاجتماعي**"[7]، كما يرى "**تايلور**"في نظريته حول أصل الدين، وهكذا فإن قصص الأسلاف وخطيئتهم قد أصبحت ومن خلال إسدال هالة من القداسة عليها، أساسا لكتابة قصص الآلهة التي يقوم عليها جل الادب القديم إن لم يكن كله، فشعر اليونان وملاحم اليونان ومسرح اليونان قائم على فكرة الآلهة أو أنصاف الآلهة، وكذلك الأمر بالنسبة لمعظم الآداب القديمة (أدب الهند والفرس...) لكن كيف تحقق هذا التحول من رواية الافعال البشرية إلى رواية الأفعال الإليهية؟.

قلنا بأن تقديس الأسلاف على أساس الفكرة القائلة بأنهم من فرض النظام ووزع الحقوق كان نتاج الحاجة إلى خلق نظام فوقي يحافظ على تماسك الجماعة، لكن وجود الأسلاف في عالم الأموات فرض إيجاد طريقة للتواصل معهم ومعرفة مشيئتهم وتمثل سلطتهم، فابتدعنا فكرة الكاهن والمشعوذ والعراف الذي يختصه الأسلاف الآلهة بالقدرة على التواصل معهم ومخاطبتهم، ويشتغل وسيطا بينهم وبين باقي أفراد الجماعة لينقل عنهم للجماعة حكمهم، ولتبرير هذه القدرة التي يختص بها العراف أو الكاهن أو المشعوذ فقد أرتبط حصوله عليها بتقديم شيء ما لعالم الآلهة كقربان يسترضيهم، ليمنوا على المتقرب بالتواصل معه، فنجد في الفلسفة الهندوسية إرتباط فكرة الحقيقة بالتامل والعزلة وشضف العيش التي يعيش وفقها البوذوات قبل الوصول إلى النيرفانا والتي هي عالم الحقائق أو الأرواح، وفي مرحلة لاحقة من هذه الفلسفة سيتحول البوذوات الذين كانوا في مرحلة سابقة حين كانوا في عالم الأحياء بشر ينقلون عن الآلهة مشيئتها في الأرض، إلى آلهة كما هو الحال مع آخر البوذوات واشهرهم "**سيدهارت بوذا**"، الذي خلع عن نفسه اثواب الملك ونزل إلى العامة وطاف بحثا عن الحقيقة حتى وصل إلى "**النيرفانا**"، ثم أصبح اليوم إلاها مقدسا بل أحد أكثر الآلهة قداسة عند البوذيين[8]،

7- ينظر :مجلة الكوثر ،"الفودو ديانة وثنية أم طقوس للسحر الأسود"العدد159،يناير 2012.ص41.

8- ينظر :انجيل بوذا،تر:عيسى صابا ،مكتبة صاور بيروت .ط .8 .1953م.ص18.

وفي اليونان سيرتبط الكشف أو الوصول إلى عالم الأرواح بالحرمان الحرمان من نعمة البصر أساسا فالعراف أو الكاهن أو المشعوذ أو المتوسط عندهم بين عالم الآلهة عالم الأرواح وعالم البشر، سيولد أعمى أو سوف يتقرب بعينيه فيعمي نفسه أو سيفقدهما في حرب مقدسة، وسوف تعوض الآلهة عن نعمة البصر بنعمة البصيرة فتتكشف له وتخبره مشيئتها، وتجعله وسيطا بينها وبين عالم البشر، ومن هنا جاءت فكرة هومروس الذي لا نعرف له وجودا على وجه الحقيقة، والذي تعزى إليه كتابة ملحمتين شعريتين هما الأوديسة والإلياذة، وإذا علمت أن "**قصائد هوميروس باعتبارها عملا فنيا كاملا، نتاج أيوني، وأقصد بأيونيا جزءا من آسيا الصغرى الهيلينية والجزر المجأورة، ولقد إتخذت أشعار هوميروس صورتها الثابتة التي هي عليها اليوم إبان القرن السادس قبل الميلاد على أحدث تقدير**"[9]، والراجح أن هومروس وحسب الرأي الراجح " **عند الكثيرين إسم مراسيم يطلق على مجموعة من الشعراء، وبناء على أصحاب هذا الرأي تكون الإلياذة والأوديسة قد استغرقتا نجو مئتي ختى كملتا، ويحدد بعضهم هذه الفترة مابين سنتي 750 و 550 قبل الميلاد...، والذي جاء إلى أثينا بالأشعار الهوميرية في صورتها الحاضرة هو ((بيسستراتس)) الذي حكم (في شيء من التقطيع) من 560 إلى 527 قبل الميلاد، وأخذ الشباب الآثيني منذ ذلك العهد يحفظون هوميروس عن ظهر قلب**"[10].

"**فهوميروس**" على هذا الأساس هو اسم يطلق على طبقة كاملة من الشعراء التي كتبت القصائد الهوميرية، وبالنظر إلى أن هذه القصائد لم تكن تعبر على أدب جميل وشعر عامر بالعجائبية والقصص الغريبة التي لا يمكن أن تكون واقعية، عن الآلهة وأنصاف الآلهة، وإنما كانت تمثل تصور ذلك العصر للعالم ولنظام العالم وتتمثل رؤية إنسان تلك الحقبة للوجود، فالقصائد الهومرية شانها شان الملاحم الفارسية والبوذية، كانت أكثر من مجرد أدب، وإنما كانت نصوصا مقدسة تروي قصص الآلهة وتفسر العالم، كما رواه العراف والمشعوذ والكاهن الذي إتصل بعالم الأرواح واطلع على الحقيقة، ومن هنا جاء اسم **هميروس** الذي معناه الأعمى، لأن المثيولوجيا اليونانية

9- برتراند راسل: المرجع السابق ، ص31،

10- المرجع نفسه، ص 28.

تصور لنا العراف على انه رجل أعمى أعطى عينيه للآلهة كقربان، وأعطه الآلهة، أرواح الاسلاف أو سمها ما شئت، نعمة البصيرة والاتصال بهم جزاء تقربه إليها بالتخلي عن نعمة البصر، فقد كانت الديانة **الهيلينية** التي سادت اليونان خلال عصر كتابة القصائد الهومرية كما يقول **راسل:**"**جاء هوميروس أول ما يستوقف النظر من ثمرات المدينة الهيلينية...والأشعار الهوميرية _كاالقصص الغرامية التي سادت علية القوم في الجزء المتأخر من العصور الوسطى، تمثل وجهة نظر الأروستقراطية التي لم تأبه للخرافات،...فلم تكن آلهة الأولمب التي تمثل الدين عند هومروس، بالمعبودات الوحيدة عند اليونان، بل كانت إلى جانبها عناصر أخرى أحلك ظلاما وأشد همجية من تلك الآلهة، عاشت في الديانات الشعبية**"[11]،يوضح لنا هذا الكلام أن الأوديسة والإلياذة، بصورتهما الأخيرة التي نراها عليها اليوم عما هي نتاج ثورة على تصور العالم في مراحل اخرى من التاريخ اليوناني، فإنها وعن كنا نراها اليوم مزيجا معقدا من الخرافة والأسطورة واللاهوت فإنها كانت في زمانها تعبر عن ثورة عقلية ضد الموروث الديني الخرافي، فالديانة في ارجاء الأرض كلها كانت ديانة قبيلة أكثر منها تعبيرا عن عقيدة شخصية فقد كان الناس يؤدون شعائر معينة بقصد استخدام السحر أو العرافة أو الوساطة بين عالم البشر وعالم الأرواح/ الآلهة لاستعطافها وخدمة مصالح القبيلة خصوصا في ما يتعلق بالخصوبة في الزرع والحيوان والإنتصار في الحرب، "**كذلك كان الإنقلاب الشتوي يدعوا الناس أن يلتمسوا من الشمس ألا تمضي في تناقص قوتها، كما كان الربيع والحصاد داعيين كذلك إلى حفلات دينية تناسب الموقف**"[12]، وهذه الإحتفالات هي التي يرجع إليها جل الباحثين والمختصين في دراسة الأدب وتاريخ الأدب نشأة المسرح الذي يربطونه أساسا بالإحتفالات الدينية عند الإغريق، فإنه وغن كانت الرسومات الأثرية القديمة والخربشات والمصورات التي خلفت لنا منذ سنة 30000 ثلاثين الف قبل الميلاد تقدم لنا صورة نسبية على حياة الإنسان خلال هذه الفترة، فإنها كذلك تقدم لنا صورة عن إرهاصات أولى للفن المسرحي، وقد كشفت الأبحاث والحفريات الأثرية في كهف الإخوة الثلاثة عن رسم

11– المرجع السابق ص: 29.

12– المرجع نفسه، ص: 29.

يعود لخمسة عشر ألف سنة قبل الميلاد يمثل صورة نأي، كما عثر على صورة تعود لثمنية ألاف سنة قبل الميلاد تنقل عازف على آلة موسيقية يضع على رأسه قرني الوعل[13]، وهذا يعطينا الحق ومن خلال الربط بين الألة الموسيقية للعازف وبين قرني الحيوان اللذان يضعهما على رأسه، أن نفترض بأن تصوير صيد الحيوان والاحتفالات بالصيد كانت تمثل مرحلة من التمثيل المسرحي الصامت، حيث تحل الموسيقى محل الحوار، وأن هذا الشكل من التمثيل المسرحي يمثل شكلا أوليا سابق وممهد لظهور المسرح، ويؤكد هذا الإحتمال ظهور موسيقين وراقصين في العديد من الرسومات الكهفية العائدة لثمنية ألاف سنة قبل الميلاد، أو لتاريخ هو أقدم من ذلك، ليصل التمثيل المسرحي خلال المرحلة الإغريقية إلى صورته الكاملة من حيث العناصر الفنية، خلال القرن السادس والخامس قبل الميلاد، وهذه الفترة قريبة جدا من المرحلة التاريخية التي اكتمل فيها البناء الفني للقصائد الهوميرية على الصورة التي نعرفها اليوم كما سبق أن أشرت، إذ "**كان المسرح الإغريقي هو البداية الحقيقية والتاريخية للمسرح العالمي،.. وبالعودة إلى المسرح الإغريقي فالظاهر انه كان إرتجاليا، وعلى منصة خشبية في السوق حفاظا على الرؤية،... ولقد مثلت أساطير الإله ديوينزوس المادة الأولى للتاريخ والدراما المسرحية حتى ازدهر العصر الذهبي لمسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد**"[14].

وإن كانت القصائد الهوميرية والمسرح الإغريقي بالصورة التي نعرفهما عليها اليوم والتي تشكلت خلال القرن الخامس والسادس قبل الميلاد، بميلاد مرحلة أخيرة متقدمة من تطور الشعر والمسرح، وقد "**قام معمار المسرح الإغريقي على الصخور في سفح الجبل**"[15]، ولك أن تتخيل عجائز مسرحية "**باخي**" **ليوروبيد**، يبدين مزيجا من الشعرية الهادئة والوحشية البعيدة كل البعد عن الرصانة والهدوء، في مسرح **إليوس** على سفح جبل **بأثينا**، والآثينيون يحتفلن بنشوتهم بتمزيق حيوانا مفترسا شلوا شلوا، ويأكلون لحمه نيئًا على الفور، وتغني العجائز ويرقصن من دمجات في حالة من

13- ينظر:ص كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة_مصر،:23،

14- المرجع نفسه،ص:27

15- المرجع نفسه: ص: 27،

الذهول الذي هو أقرب ما يكون في روحانيته للذهول المتصوف الذي يجمع بين الذوران والحركة العنيفة، وبين بين السكون النفسي والروحي، فينشدن في رقص العنيف بترنيمة أوليسيسية تقول:

ألا ما أشد سرورنا فوق الجبل

إذ نعدوا حتى نسقط من الإعياء

فلا يبقى عالقا إلا جلد الغزال المقدس

وكل ما عداه يندف بعيدا

إلى حيث المرح على الينابيع الحمراء الدافئة

وهي دماء ماعز الجبل بعد أن مزقت إربا

وحيث مجدنا فالتهام الحيوان المفترس

حيث تلتقط قمة الجبل أشعة الصباح

فهلموا إلى جبال فرجيا، هلموا إلى جبال ليديا

وليكن بروميوس على رأسنا إماما.

"**بروميوس**" هذا إسم آخر من أسماء "**ديوينزوس**" وهو إلاه تراقي كان أهل تراقيا اسمه **باخوس** وكان باخوس هذا مختص بالإخصاب ويختلف المختصين في الميثولوجيا عليه اليوم فلا نعلم علم اليقين أكان باخوس بجسد إنسان أو عجل، ولما عرف الناس طريقة صناعة الخمور، وعرفوا الكروم وما خامرها، ظنوا أن السكر شيء إلهي، وان باخوس رب الاخصاب هو الذي وهبهم الجعة، فكرموه من اجل ذلك واعلوا من شانه وتحولت وظيفته عندهم من الإخصاب والعنأية بالحقول بصفة عامة، إلى العنأية بالعنب وبالجنون الإلهي الذي يسببه النبيذ لشاربيه، وسوف ينتقل باخوس هذا في العصور ما قبل التاريخية من تراقيا إلى اليونان، ويتمتع هناك باسماء كثيرة **(بروميوس، ديوينزوس، أيدا، زاجيريوس،..)**، "**ولم يكن رقص العجائز عند سفح الجبل عنيفا فحسب، بل كان هروبا من أعباء المدينة وهمومها غلى عالم جماله غير**

بشري، علم فيه حرية الهواء والنجوم"[16]،وسوف تراهن ينشدن، في موقف أخف عنفا واقل هوسا من الموقف السابق كأن حاجتهن إلى الخلاص من اعباء المدينة وتطهير الغرائز الجامحة في الإنسان كما يرى **أرسطو** في وظيفة المسرح قد تحقق فعاد إليهن السكون والرصانة والهدوء، الشائع عن اليونان، ويتمنين ان يدرك الموسم القادم للإحتفال والرقص من جديد، ويظهر فيهن ما ذكرناه سابقا، من خوف من الما بعد والتوجس منه، فيقلن في شيء من الرقة كأنهن يستعطفن الآلهة أن يمنحنهن ويمنحن القبيلة البقاء للموسم القادم:

ترى هل تعود لي يوما

تلك الرقصات الطوال

التي تدوم من الليل حتى تغرب النجوم؟

ترى هل احي قطرات الندى على حلقي

ومجرى الريح في شعري؟

ترى هل تسطع اقدامنا البيض في السهول الممتعة؟

إن أقدام الغزال قد فرت إلى الغابة الخضراء

فكانت وحدها في الكلأ وفي دنيا الجمال

إنه يثب لا عن خوف كما كان

فقد بعد عن الفخاخ وشباك الموت

ومع ذلك فلا يزال يرن صوت من بعيد

لا يزال يرن صوت وخوف وكلاب صيد عجلانة

ألا إن جحفل الموت

لا يزال سائرا قدما إلى جانب النهر وفي جوف الوادي

16– راسل، ت,ف,غ, ك,1، ص: 39.

أكان عدوك أيتها الأقدام السريعة عن فرح ام فزع؟[17].

الذي لا شك فيه ارتباط كل من الشعر والمسرح باللاهوت فالأول إنما هو بالأساس مجموع القصص التي كتبها العرافين والكهنة والمشعوذون والوسطاء بين عالم الآلهة أو الأرواح وعالم البشر. فإن سألت ما الداعي لكتابة قصص كهذه القصص المليئة بالعجائبية والخرافة والأسطورة، استأنف لك الكلام الذي كنت قلته سابقا، وان هذه القصص لم تكتب على صورته الكاملة في مرحلة واحدة بل إن الداعي لكتابتها، كان الحاج للحفاظ على النظام الاجتماعي فأيجاد العراف أو الكاهن أو المشعوذ أو الوسيط لينقل ويمثل صوت الآلهة أو أرواح الأسلاف بوصفهم مؤسسون للنظام الإجتماعي وقائمين على حفظه في عالم البشر، ولما كان هذا العراف أو الوسيط الذي يمثل مشيئة الأسلاف الآلهة لما له من القدرة على الإتصال بهم ونقل رغباتهم وأحكامهم إلى أفراد القبيلة الذين يلتزمون تطبيقها حتى لا تغضب عليهم وتعاقبهم.

ولما كان الإنسان مرتبطا بالسؤال، ودائم البحث ومحاولة الفهم أمام ما يراه من ظواهر الطبيعة المدهشة والقاهرة والمحيرة من جهة، وكان عاجزا عن طلب الإجابة عن أجوبة هذه الاسئلة من خلال وسائل علمية وطرق منهجية كالتي نملكها اليوم من جهة ثانية، فإنه لم يجد من وسيلة للخروج من حيرته هذه إلا من خلال سؤال عراف أو مشعوذ، كاهن، وسيط، هوميروس، قبيلته الذي يتصور ان له القدرة على الإتصال بعالم الأرواح أو الآلهة الذين يتصور أنهم هم من خلق النظام وأنهم متصفون بالحكمة والقوة والمعرفة، _وهو ما تزعمه كل الآلهة على مر التاريخ البشري إذا ما ستثنيا آلهة الألومب في الإلياذة والأوديسة لأنهم لا يدعون خلق العالم، وإنما يدعون فتحه غزوا_ ولم يكن بيد العراف، المشعوذ، الكاهن، الوسيط، الهوميروس، أن يقول انه لا يعرف جواب ما يطرح عليه من أسئلة، لأنه كان يدعي القدرة على الإتصال بعالم الأرواح أو الآلهة، وعجزه عن اجابة سائله، يعني عجز الروح أو الإله على إجابته، فإن اتصف الإله بالعجز والجهل وعدم القدرة على الإجابة عن سؤال بشري وهو الذي خلق العالم ووضع نظامه فإن ذلك يعني التشكيك في كمال قدرتهم الذي هو مصدر النظام الإجتماعي، وبالتالي إنه يضع هذا النظام أمام تهديد حقيقي بفقد مصداقيته وقداسته في

17: ينظر: راسل: تاريخ الفلسفة الغربية، ك1، ص: 32_43،

النفوس وبالتالي بالإنهيار، لقد اخترع العراف باعتبارهم نخبة ذلك الزمن قصة للإجابة عن كل سؤال تجعل الأسلاف الآلهة محورا للعالم وعلة لظواهره، فالبرق هو شرر يتطأير من مطرقة إله،قحط هو غضب إله آخر، والهزيمة في الحرب عقوبة من إله ثالث، وهكذا فإن أرواح الأسلاف التي كانت في بادئ الأمر تحضر سلطتها من خلال قصص الصيد واالحرب الواقعية، بإعتبارها رمزا للفضائل القرابة والنظام الاجتماعي، قد تكاثفة عن طريق الأجوبة التي قدمها الكهان والوسطاء لأسئلة العامة، وأضافت بلا شك وهي تنقل تلك القصص من جيل إلى جيل الكثير من العجائبية للقصة التي كانت في البدأ فتشكل على مرِّ الزمن نسيج معقد من خيال الأجيال السابقة، مضاف إليه خيال الأجيال التالية، وتكثفت قصص الآلهة وبدأ تفسير العالم بالأساطير التي كانت ومازالت إلى يوم الناس هذا التربة الخصبة لكل أدب وفن، وإن كان العالم وظواهر العالم محكومان برضى هذه الآلهة وغضبهم، وإن كان الخصب والقحط في الضرع والزرع، والنصر والهزيمة في الحرب، والكسب والخسارة في التجارة، ... وكل شيء أخار هو عطاء من إله رضي أو عقاب من إله سخط، فمن الطبيعي أن تتوجه الناس إلى استرضاء هذه الآلهة واستعطافها لتنال نعمة رضاها، وتتقي نقمة غضبها، فتشكلت الطقوس الدينية الاحتفالية التى هي المادة الأولى للمسرح كما نعرفه عند اليونان، وانظر إذا شئت إلى سكان "**أركاديا**" في القرن السادس قبل الميلاد كما يذكر "**هيربيرت روزو**" في كتاب "**اليونان البدائية**"، وهم يعبدون "**بان**" ويتخذون التيس رمزا للخصوبة لأنهم كانوا أفقر من أن يتخذوا عجول، فإذا قل عندهم الطعام ضربوا تمثاله "**بان**" بأجزاء من لحم تيس يتقربون به إليه وطافوا حوله مغنين ومستعطفين[18]،وكان الإسم الأصلي لهذا الإله "**يأوون**" كما يذكر "**راسل**" في تاريخ الفلسفة ومعناه المُطْعِمُ أو الراعي، ثم تحول إلى "**بان**" الذي معناه رب الجميع حين عبدته اثينا في القرن الخامس قبل الميلاد[19].

ولن ترى اليوم في هذه الصورة التي ينقلها لنا "**روز**" عن عبادة بان إلا مظهرا مسرحيا، فتماما كما كانت القصص التي رويت عن هذه الآلهة المادة الأولى للملاحم

18- ينظر: المرجع السابق راسل ،تاريخ الفلسفة ، 32

19- ينظر: المرجع نفسه، ص33

والقصائد الهوميرية وأدب اليونان والعالم القديم، فإن طقوس عبادة هذه الآلهة واستعطافها كانت الأساس الذي قام عليه مسرح اليونان والعالم القديم، فالقصة والقصيدة لم تكن حينئذ تشكل أدبا بالمفهوم الذي نتعامل به اليوم مع الأدب، بل إن هذه النصوص الشعرية والقصص والملاحم لم تكن عند أهلها يوم إذن أقل قداسة عن التورات والإنجيل والقرءان، عند اتباعها اليوم، ولم تكن إجابتها التي تقدمها لتفسير العالم في نفوس ذاك الزمن أقل رسوخا ويقينية من روسخ ويقينية الاجابات التي تقدمها هذ الكتب اليوم في نفوس أتباعها، ولا بأقل يقينية ورسوخا من الاجابات التي يقدمها العلم بالمفهوم الحديث في نفوس المتعصبين له، وحتى يوم الناس هذا فإنه لا يزال في أطراف الهند من اتباع الديانة البوذية من الناس من يؤمن ويعتقد بأن ملحمة "**الرامايانا**" التي تحكي قصة الإله "**راما**" بكل ما فيها من العجائبية والغرابة قصة حقيقية ونص مقدس لأيطاله التشكيك. تناقلت الأجيال قصص الآلهة، وعلم الأباء الأبناء أداء الطقوس، وتطاول الزمن فرسخت هذه الطقوس والمعتقدات التي نقلت عن طريق القصص والقوانين والأعراف التي مثلت أحكام الآلهة وقضائهم في نفوس الناس، وأضاف إليها كل جيل قصصا وطقوسا وأحكام أوحى بها إليهم كهانهم واقتضتها حوادث زمانهم ومجتمعهم، فشكل مجموع هذه القصص والطقوس والأحكام، المسرح وأستعمل لفظ المسرح هاهنا بالمعنى الذي أحسبه أكثر معانيها شمولا وأصحها وهو المعنى الذي يذهب إليه "ميراث العيد "، إذ يعرفه على أنه: " **أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول حيث حاكى الظواهر التي كانت تبدر له في مخياله الفني ،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**[20].

والمسرح كما يقال' **أبو الفنون و أولها** " منذ أيام الاغريق والرومان ،مما جعل النقاد والباحثين والأدباء كل يدلوا بدلوه ليسبر أغواره ويكشف ما تحت ستاره ، فتعددت التعريفات حوله وتبأينت فمنهم من يعرفه من ناحية مكان ممارسته أي الخشبة

20– سالمي الحبيب ،طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستر،كلية الاداب والفنون،جامعة وهران ،2010،2011،ص 9.

ومنهم من ربطه بجوانب نصه وكيفية أداءه ومنه من أضاف غأيته وهدفه ،فنجد تعريفا مقاربا للمسرح في دليل **اكسفورد للمسرح** والذي وضع تعريفين للمصطلح وأولها :"**ان المسرح مصطلح يطلق على كل ما يؤلف من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما ،وفي فترة زمنية معينة** "،والثاني ينص على ان "**المسرح يطلق على كل موقف مسرحي ينطوي على صراع يتضمن تحليلا لهذا الصراع ،ضمن طريق تخيل شخصيات مسرحية تتصارع فيما بينها**"[21] بينما يرى الناقد والكاتب المسرحي "**داريدن**": "**ان المسرحية ينبغي ان تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقنيات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم ،وطبقا لمسار الأحداث التي يتنأولها الموضوع من اجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه** "، ويرى **جوردن كريج** :"**ان المسرح لاهو تمثيل فقط ،ولانص مسرحي فقط ،انه إدماج لكل العناصر ،بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل ،واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية ،والأيقاع الذي يعتبر جوهر فن الرقص**"، اما **جرين وود** :"**فيعتبر أن المسرحية هي نص يمثل على خشبة المسرح بواسطة شخصيات إنسانية حقيقة**"[22].

فنجد أن مصطلح المسرح عرف عدة مفاهيم تغيرت بتغير النظرة وما تتطلبه حاجيات الإنسان في زمن ومكان معينين وجل التعريفات كانت تصب في نطاق ازدواجية نص مكتوب وعرض مسرحي يجسد على خشبة المسرح ،فقد حكم عليه لفترة طويلا على انه جنس من الأجناس الأدبية حين **اعتبر ارسطو ان** " **فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة كالملحمة والتراجيديا تحقق المحاكاة من خلال الفعل**" .واستخدم أيضا كلمة مسرح لدلالة على المكان الذي يقوم فيع العرض ،فيقال مسرح **الأديون** ومسرح **الغلوب**،وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة **théâtre** وكلمة مسرح ،فكلمة **théâtre** مأخوذة من اليونانية **theatron**، والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة ،وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة ...وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل عل مكان رعي الغنم ، وعلى

21– شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي ،نشأته وتطوره ،م س، ص 02.

22– د.مجدي وهبة ، د.محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي ، د.المعرفة ،القاهرة 1964م،ص67.

فناء الدار" فالمسرح هو طلك الوعاء اشامل لعناصر متعددة منذ ان كان الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين والسباقات[23].

وقد اتصل المسرح اتصالا كليا في جميع الحضارات بالاحتفال بالطقوس الدينية ، فعد السومريون والبابليون فالمصريون أول من عرف هذا الفن والدليل مخطوط لمسرحية دينية مصرية كتبت قبل **2000 ق.م** وتدور حول الاله **أوزوريس** وبعثه ،حتى أخذ اليونان عنهم هذا الفن والذي اصبح اليوم ينسب جذروهم اليهم وقد نشأت الدراما الاغريقية التي _هي اصل التأليف المسرحي الغربي _حين وضع الناس اقنعة على وجوههم ليرقصو ويتغنو احتفالا بذكراه ويقال أن "**ثسبس**" كان أول الذين انفصلوا عن جماع المحتفلين ليلقى بعض الاناشيد وحده عام 535 ق.م وبذلك ظهر أول ممثل وغيرها من الاحتفالات الدينية الوثنية التي كانت تقام فاثينا القديمة خلال موسم الحصاد تمجيدا للإلاه **ديونيسوس** ومن بين هذه الاحتفالات الدينية حفلة الديونوسيا الروستى كانت تقام في اتيك ،في منتصف الشتاء كما كانت تقام حفلة في فصلة الربيع وتسمى حفلة اللينا وغيرها الكثير ...ومن هنا نشأت المسرحية بنوعيها المأساة والملهاة في ظل هذه الاحتفالات الدينية المعروفة بـــ"**الكوميوس**" ،وتمثلت في اناشيد دينية تتكون من مشاهد حوارية تتخللها اغنيات ينشدها الممثلون مع حركات راقصة بدائية متعاقبة وفي اغلب الاحيان تمثلها الجوقة وأشهر الكتاب الإغريق: **اسخييلوس** صاحب ثلاثية الأورستيا والتي تدور احداثها عن قصة اجمامنون والمسرحية الشعرية بعنوان الضارعات سنة 490 ق.م ،**وسوفوكليس** صاحب أوديب ملكا ،**ويوربيدس** صاحب **سأيكلوبس، وارسيتوفانس** صاحب ملهاة الضفادع وأيضا مسرحية الغيوم والزنابير وغيرها ... اما الرومان الذين جاؤو أبعد اليونان فأنهم لم يبرعو في المسرح كما برع اليونان قبلهم بل قلدوهم وسارو على نهجهم في المسرحيات بنويعها الماساة والملهاة حتى القرن الثالث قبل الميلاد لكن لم يهتموا بالماساة كثيرا على غرار اليونان ،ومن اشهر كتابها :**بلوتوس** صاحب مسرحية الجندي المتبجح **وتيرينس** وكذلك سينكا من كتاب المأساة وقد عرفت أيضا اشكالا مسرحية اخرى مثل التمثيليات الأيمائية أو

23– ينظر: د.حنان قصاب، دماري الياس ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،1997،ص422.

البانتومأيم التي اشتهر بها المسرحي الروحي لابريوس 23-115 ق.م لكنه سرعان ما تدهور هذا الفن عندهم مع تحول الجمهورية الى امبراطورية عام 27 ق.م[24].

وفي القرن الخامس ميلادي وحتى القرن الخامس عشر ميلادي اطلق على المسرح تسمية مسرح القرون الوسطى أو كما يطلق عليه أيضا مسرح العصور المظلمة أو عصر الاقطاع فقد اصبح اداة تنوير بحسب تعبير كتب التاريخ الأوروبي وفي هذه الفترة أي ما قارب الف سنة أي عشر قرون استطاع ام يغير منمعالم المجتمع الأوروبي وناسه ومسرحه ففي عام 526 م وبتاثير الكنيسة في روما تم اغلاق جميع المسارح في كل مناطق أيطاليا ومس بالدرجة الأولى الحياة المسرحية والثقافية وعطل من ميلاد الادب الدرامي في كل القارة الأوروبية ودمر دور المباني المسرحية وشوه من العبارات والتعبيرات الثقافية وقوانين الدراما المكتوبة حتى انمحت تماما في أيام الحياة العادية ،لم تنته الحياة المسرحية ولا الثقافية في يوم واحد وبين ليلة وضحاها، لكنها دخلت يوما بعد يوم في مرحلة الاضمحلال حتى انتهت تماما وحل محل المسرح التسمية التي اطلقت عليها فترة القرون المظلمة وهي الشيطان بدل المسرح ونفس الحال تقريبا كان مع ميادين الفنون التشكيلية ،الا هذه الفنون التي تمجد المسيحين والقديسين[25].

فحاجة الانسان لتحقيق اهدافه الشخصية وما يناسبه تجعل السلطة تفرض على جميع الجوانب الحياتية فان كانت غاياته سامية ونبيلة اعلى بها جوانب الحياة وازدهرت وان كانت نفسه تسول له بكل السمات الشنيعة فحتما ستؤول إلى ما آلت إليه المسرحية القروسطية وهي ما اطلقت عليها في هذه الفترة الحالكة لأوروبا ،ورغم هذا ظلت مسرحيات الميموس منتشرة حتى صدر عام 1508م بإلغائها هي الاخرى ومنذ القرن الثاني عشر للميلاد استبدل المسرح بقفز الاكروبات والقفز على الجبال وظهرت دراما الشخص الواحد ثم درامات تقوم على الديالوج بين شخصين اثنين ومسرح العرائس ذات المغزى الديني واستكتب لهذا النوع من المسارح كتاب ورجال دين

24- ينظر، سلمى صابري المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها- التراث العربي -السنة الثانية- العدد السادس ص101- 102

25-المصدر السابق ،سلمىصابري ،ص 40

مسيحي وباباوات لنشر الروح الدينية المسيحية بدلا من المسرح القديم وهكذا قام رجال الكنائس بنفث ما قام به اسلافهم البشر الهوميروسات التي تكلمنا عنها انفا ، وظلت المسرحيات هكذا حتى اتى وليام شكسبير بعبقريته فجمع بين الملهاة والماساة والضحك والبكاء في مسرحيته المعروفة الليلة الثانية عشر التي خطت خطوة عظيمة وواسعة نحو الكمال والتقدم و كسرت ذلك الركود والخمول اللذين سادا المسرح طيلة هذه المدة، ولكن دائما ما تكون العتمة تمهيدا وإعدادا للفرج كما هو الحال بالنسبة لعصر النهضة الأوروبي في القرنين 15و16 للميلاد والذي احتضن العديد من المدارس والمذاهب المسرحية كل حس توجهه وميوله وأفكاره ومن بين ابرزها المسرح الكلاسيكي الذي ظهر كمدرسة ادبية في القرن الخامس عشر كإحياء لتقاليد ادبية كانت منتشرة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية ،وبهذا استمد المسرحيون وأصولهم منهما واخضعوا المسرحية لتلك الاصول التي وضعها **أرسطو** والمسماة بالوحدات الثلاث وحدة الحدث والزمان والمكان والتي تعد شريان المسرحية الذي يستطيع ان يحدث ثورة في قلب وعقل المتفرج وينقله ليسافر بذهنه الي تلك الاجواء المسرحية ليشارك فيها ،في هذه المرحلة انفصل المسرح عن الغناء وصنف هذا الاخير المصحوب بالحوار الشعري المسرحي لفن الغناء كما اصبحت المسرحيات تكتب باسلوب نثري من بينها المسرحيات التاريخية مثل مسرحية هنري الرابع والخامس لشكسبير ،وظهر أيضا في هذا العصر ما يسمى بالمسرحيات **الاليزاباثي** الذي شاع في انجلترا في عصر **اليزاباث** الأولى عام 1403،1533 وهو عبارة عن امتزاج المسرحيات الدينية والاخلاقية بالمسرحيات الكلاسيكية ،برع في هذا النوع الشاعران الانكليزيان المعروفان "**ادموند اسبنسر وشكسبير**" فعرفت بالمسرحية الكلاسيكية الى غاية مطلع القرن 18 م حين ظهرت المدرسة الرومانتيكية والتي امتدت حتى القرن 19 م وهي مدرسة ثارت على المدرسة الكلاسيكية ودعت لتخلص من قيودها عامة[26].

ومن أبرز من دعى إليها الكاتب "**فيكتور هويجو**" في مقدمته الطويلة لمسرحيته "**كروموييل**" دعى فيها الي فرض نظام الوحدات الثلاث التي وضعها ارسطو وفكرة

26- ينظر محمد غنيمي هلال الادب المقارن ،د،شركة النهضة مصر ،ط،9،اكتوبر 2008م ص29 .

الفصل بين الملهاة والماساة ،فظهرت الدراما الرومانسية التي جمعت بينهما أي الملهاة والماساة ،ظهرت أيضا دراما التراجيديا الكوميدية والدراما المضحكة أو ما يسمى الترويج الفكاهي وهو عنصر يتخلل الماساة ليخفف حدة التوتر كمشاهد حفر القبر في هملت ومحاضرات مضحكة في الملك لير لشكسبير وغيرها لكن الكتاب المسرحيين لم يكتفوا بما اتى به كل من المدرستين الكلاسيكية والرومانسية بل فضل منهم التوجه وإنشاء مدرسة اخرى وهي المدرسة الواقعية التي ازدهرت في القرن 19م والتي عارضت المدرسة المثالية بقيادة "**شان فلوري وجوستاف فلوبير**" وقد اتجهت المسرحية هنا اتجاها واقعيا ،استمدوا كتاباتهم من الواقع الاجتماعي والسياسي واختاروا عامة ليمثلوا بها الافكار الحديثة ،ويبرزوا الحقائق الصادقة المعاشة باسلوب ادبي راقي حتى يتسنى لهم معالجة مشاكل المجتمع فزدهرت المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميليودراما وميلو باليوانية تعني الغناء، وهي مسرحية عاطفية تبالغ في ابراز الانفعال فظهرت في القرن 16مبأيطاليا وازدهرت في القرن 18 م، ومن ابرز روادها "المسرحي الانكليزي **برناردو شو** صاحب مسرحية **مريد الشيطان** " .

أما في الساحة العربية فيرى الباحثون انها تخلو من فن المسرحية في القرون الغابرة وان ظهروها الفعلي كان في العصر الحديث خلاف لما نشر في الشرق عامة وفي الهند خاصة فقد عرف الهند اقدم مسرحياته عام 100ق م و 400 ق م "العربة الفخارية للملك **سودراكا** " وهي افل مسرحية وصلت الينا[27] ،أما الأدب العربي فلم يعرف قط فن المسرحية إلى غاية القرن 19 م لكن كانت له بوادر كثيرة لهذا الفن مثله مثل الامم الاخرى كالطقوس الدينية مثلا الطواف على الكعبة لكن بخلاف الحضارات الاخرى فقد فصلت الطقوس عن الفن وبقي عندنا الطقس الديني على حاله أيضا فن المقامات وحكايات أشعب أما الدراما الشعبية التي ظل قسم منها مستمرا إلى نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 م كمسرح القرقوز وخيال الظل السماحة السير الشعبية أو عاشوراء.. التي كانت سببا لظهور اشكال مسرحية مهمة اخرى مثل :الاخباري وحفلات الذكر والمولية في الشمرق العربي ومسرح البساط ،وصندوق العجائب والفرجة، المدائح والحكواتي ،وتكاد تجمع أراء الباحثيين على أن النهضة الحديثة لفن

27- المصدر السابق سلمى صبري ،ص 107-108 ،

المسرح في العالم العربي ترجع لرائده الأول مارون النقاش الذي قدم فيه أول عرض مسرحي عربي بعنوان البخيل للكاتب الفرنسي موليير 1847م جاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النقاش لثقافة الغربية[28]، حيث زار روما وباريس مرات عدة بحكم عمله في التجارة فشغف بالمسرح وعمل على نقله الي بلاده والبداية الفعلية للحركة المسرحية العربية في لبنان وسوريا فيمكن تأشير مراحلها بالاتي:

- **الترجمات** :شبلي ملاط : مسرحية الذخيرة عن الفرنسية ومسرحية شرف العواطف ،اديب اسحاق :مسرحية راسين اندروماك.

- **التاريخية** :هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي من خلالها كتب نجيب الحداد مسرحية حمدان والتي استمدها من حياة عبد الرحمان الداخل.

- **الواقعية الاجتماعية** :وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية ارم ذات العماد .

وكان في دمشق قبل الانتداب مقاهي عديدة منها للحكواتي واخرى للكراكوز وثالثة للمصارعة ورابعة للسيف والترس وخامس للرقص ، اما مصر فقد شهدت في مطلع القرن 18 م عروض مسرحية بالفرنسية والأيطالية قدمتها فرقة جاءت من فرنسا الي أيطاليا للجند والضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والاسكندرية كما استقدم نابيلون في حملته الشهيرة على مصر عام 1798م فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة اما الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين بالفرنسية وشيد الضباط الفرنسيين عدة مسارح في عهد "محمد علي"لتقديم العروض المسرحية وتوالى بعد ذلك الحين قدوم فرق مسرحية فرنسية وايطاليا على مصر لتقديم المسرحيات للأوروربيين وللنخبة من المجتمع المصري وفي الربع الأول من القرن العشرين شهد ميلاد نهضة مسرحية واسعة في اغلب اقطار الوطن العربي في كل من السودان 1902م ،تونس 1908، فلسطين 1917 ،البحرين 1919م ،الجزائر 1921م المغرب 1923 م ليبيا 1925، الكويت 1938م وقطر والأردن بداية السبعينيات وقد كان المسرح في العالم العربي

28- د.محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الادب العربي ،دراسات الجامعة الاسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث ،ديسمبر 2006م ص 24 ،

منقولا عن المسرح الاجنبي شكلا ومضمونا ومع ذلك لا ينكر جهودهم في زرع البدرة الأولى للمسرح في البلاد العربية[29].

2-المسرح الجزائري:

عندما نتجه صوب تاريخ المسرح الجزائري نجد ان اصعب ما يواجهه الدارس وهو ينشد معرفة المرحلة الجنينة للمسرح الجزائري ذلك التضارب الكامن في وقع خطو هذه البدأيات بين السنة اصحاب التجربة والنفحات الأولى في حد ذاتها وبين من ألزم نفسه بنوع من الإثقال وعدم الفحص والاهتمام فكره وأناملة لتدوين شهادة ميلاد لوليد غير لقيط تمازجت فيه خصوصية الرؤيا والتمثل وتمايزت عن القالب الارسطي شكلا ومضمونا فبرزت في اعتقادنا على الساحة الادبية والفنية دراسات لها طابع شمولي يفتقر الي الاهتمام اللازم والتمحيص الدقيق لنشأة هذا الفن لإنسان هذه الارض على المستويين التاريخي والفني وفي الوقت الذي اختلفت فيه ترجيحات الدارسين لميلاد المسرح الجزائري بين بداية انتاج أول عرض مسرحي جزائري تاليفا وعرضا من جهة وبين تجليات تلك العروض المفتقرة لنص مكتوب تماشت وحركة التجديد الثقافي الحاصل في الجزائر قبيل الحرب العالمية الأولى من جهة ثانية ،ونرصد صمتا خارجا ان قصدا أو اهمالا ليس من طرف الدارسين الجزائريين فحسب بل هذا الصمت زكاه المؤرخون العرب الذي لمع نجمهم واضحت السنتهم مصدر التاريخ العربي فلم يشيرو في خضم هذا النزاع الزمني الي تلك المسرحية التي كتبت وطبعت في مدينة الجزائر والتي صادفت زمنيا أول عرض لمسرحية "**مروان النقاش**" التي تحمل عنوان "**البخيل**" كما ذكرنا سابقا وهي السنة ذاتها التي طبعت فيها مسرحية" **نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق لابراهيم دانينوس** ".

واغلب الترجيحات ان هذه المسرحية رائدة في باب المسرحيات العربية ،سابقة لمسرحية البخيل حسب اعتبار الباحث البريطاني "**فيليب ساد جروف** "وبهذا ارتأينا قبل الغور في مراحل تطور المسرح الجزئري ان ننوه لما قلنا انفا عن السبق الذي حق لنا في الريادة لابي الفنون على المشارقة ،وعند الحديث عن كرونولوجيا المسرح

29 – ينظر: د،علي عبد الامير، تاريخ فن المسرح المحاضرة الثانية ، مفهوم المسرح ،كلية الفنون الجميلة جامعة بابل، العراق ، قسم التربية الفنية ، وقت المحاضرة 8:30–10:30 صباحا ،2015م .

الجزائري فان إرجاع المسرح بالمفهوم الإنساني للفن والظاهرة إلى الطقس الديني يعطينا الحق في القول بأن كل الشعوب الإنسانية على اختلاف تاريخها وثقافتها قد عرفت شكلا من أشكال المسرح إذ أنها عرفت و بالضرورة شكلا من اشكال الطقس الديني الذي قلنا في جينالوجيا المسرح انه الشكل الأساس الذي قام عليه المسرح الإنساني كظاهرة فنية ،وهذا الكلام يشمل بالضرورة الجزائر والشعب الجزائري فالجزائر القديم في مرحلة ما قبل التاريخ أدى على اختلاف قبائله وتشكيلاته العرقية مجموعة من الطقوس التي هي مسرحة لتصور الديني لكن معرفة المسرح بالمفهوم الفني المفصول عن الممارسة الطقسية كما ابتدئه افلاطون وارسطو عند اليونان لم يكن معروفا عند الجزائريين اذ اننا لا نجد وثيقة انثروبولوجيا تتحدث عن تشكل تصور نقدي لطقس أي تشكل فلسفة في الجزائر وارتباط المسرح الفني بالنقد التصور الاجتماعي عند افلاطون وأرسطو حال دون امكان الحديث عن ممارسة مسرحية فنية قيمة في الجزائر كما ان الطبيعة القبلية والرعوية للمجتمعات الجزائرية القديمة حال دون تشكل مفهوم المسرح الذي يحتاج الي نوع من الاستقرار الحضاري أي المدينة ،ويمكن ان نرجع أول اداء مسرحي كوعاء جغرافي لمرحلة الوجود الروماني و"هو ما تثبته العديد من المسارح الرومانية المنتشرة في مختلف مناطق الوطن ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مزالت قائمة الي يومنا هذا في كثير من المدن امثال: **تمقاد، تبسة اشموشال،** فمدينة تمقاد بناها الجيش الروماني عام 168م واقاموا بها مسرحا يتسع لخمسة الاف متفرج "[30].

ومع هذا فانه لا يمكن ان نتحدث على هذا المسرح باعتباره مسرحا جزائريا إذ أن أجنسه النوع الفني تحتاج الي شرطين اساسيين وهو ما: ان يكون الموضوع مستمدا من الحياة الاجتماعية والثقافية للأمة التي يتجنس بها وان يكتب بلغتها أو على الاقل ان يكون كاتب ذلك الجنس أو ذلك النص الادبي سواء كان مسرحا أو غيره ينتمي الي تلك الامة بالمفهوم الهوياتي للانتماء أي يشعر بأنه جزء منها وأنها امتداد له والمسرح الروماني في الجزائر لم يكن يستوفي أي من هذه الشروط فهو مكتوب بأيادي رومانية

30- ينظر: د.غسان غنيم ظاهرة المسرح عند العرب .مجلة جامعة دمشق .المجلد27-العدد الثالث +الرابع 2011.ص158.

تعتز بانتمائها لروما ويعالج قضايا روما ،وقضايا الانسان وفق التصور الوجودي الروماني ومكتوب بلغة الرومان ،وبالتالي فهو مسرح روماني يؤدى في مستعمرة الجزائر ولا تربطه بالجزائر أي علاقة ثقافية أو هوياتية وعليه ،فانه لا يمكن ان نتحدث عن مسرح جزائري خلال الفترة الرومانية وما يمكن ان نقوله عن روما ينجر تاريخيا ليستغرق المرحلتين مرحلة الفتح الاسلامي العربي لأرض شمال افريقيا في القرن 8 م والتي استطاعت غلغلة جذورها وتشكيل امة واحدة بلسان عربي رغم تعدد الالسنة في تلك المنطقة جراء المستعمرات التي سبقتها وكذا المرحلة العثمانية.

فمرحلة الفتح الاسلامي أو ما يسمى الاصول العربية الاسلامية للمسرح : "يرى جل المفكرون انه لم تكن له أي ارهاصات تمت للمسرح بأي صلة بل ان الطقوس الدينية والاجتماعية لم تتطور كما حدث لدى باقي الشعوب الي فن بخلاف ما يراه البعض ان ادبنا وتاريخنا الحضاري له مسرحه الخاص يتوافق وواقع العرب ومجتمعاتهم، وذكروا المواسم الادبية العربية في الجاهلية التي كانت تترافق مع مواسم الحج فذكروا الاسواق الادبية عكاظا ودومة الجندل ومجنة وذا المجاز وغيرها "[31].

اما في المسرح العثماني في تلك الفترة كان أوروبيا عثمانيا معزولا عن قضايا الانسان في الجزائر رغم المشترك الاثني بين الاتراك والجزائريين فهو كذلك كان يستهدف العثمانيين المقيمين في الجزائر وكان موجها لطبقة النخبة الذين هم في الاغلب عثمانيون اتراك أو كراغلة في احسن الاحوال يعتزون بالانتماء لدولة العلية ويرون العالم وفق منظور هذه الدولة "وقد امتدت فترة حكمهم مابين 1518-1830 م والتي شهدت بعض الانواع الجديدة من الفرجة على المجتمع الجزائري مثل: "**ساندي وير**" و" **لورطائيني**" الذي يعتمد التمثيل الهزلي"[32].

وبالتالي فان المسرح فالجزائر لأيبدا الا ابان المرحلة الاستعمارية اذ نجد خلال مرحلة الوجود الفررنسي شكليين من اشكال المسرح الشكل الأول هو المسرح الفرنسي ويمكن ان نقسمه الي قسمين المسرح الفرنسي الفرنسي والمسرح الفرنسي الجزائري والقسم الأول لا يختلف في شيء عن المسرح الروماني في شيء ولا العثماني في

31- المرجع السابق، ص158.

32- ينظر نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري الي سنة 2000،ط1،2006،الجزائر ،ص66،67 .

شيء فهو مسرح فرنسي مكتوب للمجهور الفرنسي أو المعمر الفرنسي للجزائر وافق تصور فرنسي للعالم ويعالج قضايا الانسان كما هي عند الفرنسي دون ان يكون للعنصر الجزائري أي حضور فيه وأما الثاني فهو عنصر مسرح فرنسي لكن المستهدف فيه أو الجمهور المستهدف منه جزائري وأريد به تلك المسرحيات أو تلك النصوص المسرحية التي كتبت اساسا من باب الاستعمار الثقافي أي ان المستعمر كتبها واداها وروجها قصد فرنسة الجزائر ثقافيا أي التأثير الثقافي في الجزائريين فهذه المسرحيات فرنسية في نصفها لأنها تكرس تصور للعالم والإنسان وفق المنظور الفرنسي لكنها جزائرية في النصف الاخر لأنها ارتبطت في اهدافها وغايتاها في العنصر الجزائري اذ حاول المستعمر الفرنسي من خلالها مسح الهوية الثقافية للجزائري وإعطائه هوية ثقافية جديدة اما الشكل الثاني من اشكال المسرح الجزائري فهو المسرح الذي تجسد من قبل جزائريين قصد خلق نوع من المقاومة الثقافية وهو رد فعل على الصنف الثاني من النوع الأول حيث انبرت مجموعة من الأقلام الجزائرية من أمثال "**علالو ومحي الدين بشطارزي**" لتقاوم الاستعمار الثقافي الفرنسي من خلال كتابة نصوص مسرحية تهدف اساسا لمحاربة الفرنسة الثقافية التي تحاول فرنسا تحقيقها في الجزائر عن طريق المسرح وهذا بدوره يأخذ شكلين مسرح المقاومة الموجه للآخر ومسرح المقاومة الموجه للانا والشكل الأول كتب باللغة الفرنسية وكان يتوجه بالخطاب للمستعمر الفرنسي ادارة وشعبا ليقول له انك لن تستطيع ان تبتلع الجزائر ثقافيا.

وأن الجزائر لن تكون فرنسا وإن ولو ارادت ذلك فلن تستطيعه وهذه أوجه الاختلاف بيننا ويسعى هذا المسرح اساسا الي احباط العزيمة الاستعمارية والتأكيد على عدم امكانية الغاء الخصوصية الهوياتية للجزائر والقول بان المشروع الاستعماري لن ينجح في المجال الثقافي وان الجزائري لا يمكن ان يكون فرنسيا اما الشكل الثاني وهو المسرح الجزائري الموجه للانا فهو تلك النصوص التي تتوجه للفرد الجزائري قصد خلق الوعي بضرورة المقاومة وبتميزه بالإضافة الي تصحيح التصورات ومعارضة ما يغرسه المستعمر فيه فهذا المسرح عادة مكتوبا بالعامية لأنه يحارب التجهيل الثقافي للجزائر الذي سعى المستعمر الي خلقه وبالتالي يكون هنا المسرح عمادا لغرس الروح

الوطنية والروح المقاومة والثورة في افراد الجزائريين وما نتناوله في هذه العنصر انما هو تمثيل من خلال النماذج للأشكال الثلاثة للمسرح المسرح الفرنسي الجزائري المسرح الجزائري الجزائري بشكليه ونخرج من المبحث العنصر الأول أي المسرح الفرنسي الفرنسي لعدم اتصاله بالهوية الثقافية للجزائر لا موضوعا ولا مضمونا. جل ما تفق عليه الباحثون في دراساتهم عن الارهاصات الأولى للمسرح الجزائري انها كانت عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي وابرز هذه العروض ما عرف بالقوال والمداح وهي عبارة عن دراما شعبية الى غاية تشييد دار الأوبرا في العاصمة من قبل الاحتلال الفرنسي سنة 1850م وزيارة دوما الابن سنة 1864 بعرض مسرحية **لغادة الكاميليا** لتأتي بعدها **سارا بارنارد** وتعرض مسرحيات مشهورة في دار الأوبرا هي الاخرى كمسرحية **القلق** ، و**فيدرا** من تأليف **راسين** ونجد بعد هذا أن المسرح الجزائري استطاع ان يقدم أول عرض مسرحي جزائري يوم 22 سبتمبر 1922 من اخراج الكاتب **محمد رضا المنصلي** عبر مسرحيته في سبيل الوطن وتعد هذه الاخيرة هي أول عرض مسرحي قدم باللغة العربية في تلك الفترة وحسب رأي د.عمرون فان كل ما سبق هذه المسرحية مجرد عروض فنية ومظاهر للفرجة لا غير[33].

كما يضيف الباحثون ان في هذه الفترة أي نهأية القرن 19 وبداية القرن 20 م ظهور مسرح الظل والقراقوز الذي منع من قبل المستعمر الفرنسي بعد الاحتلال لأن **ارليت روث** سرحت بأن بعض الباحثين شاهدو ظل خيال الظل في الجزائر عام 1835م كما ذكر **بوكلير موسكو**"أن هذا النوع منع من التمثيل من قبل الادارة الفرنسية بعد الاحتلال للأسباب السياسية عام 1842م لخشيتهم من أن يصبح اداة للثورة عليهم[34]".

33- ينظر مبدوعة كريمة ،مقال فن المسرح الجزائري ،نقلا عن دنور الدين عمرون المسار المسرحي ،ص2

34- ينظر عبد الحميد ختالة ،المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي ،-تأصيل نظري ومقاربة في الانساق المعرفية- بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2015،2016،ص 20.

وكما ذكرنا سابقا أن مسرحية **نزهة المشتاق وغصة العشاق** في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها الجزائري ابراهيم دانينوس التي من المرجح –حسب قوله – ان تكون قد طبعت عام 1848م هي قد تميزت بالاهمية نفسها من حيث الريادة ان لم تكن الأولى في العالم العربي بالنظر لمسرحية البخيل التي اقتبسها مارون النقاش كما يعتقد سادجروف "وعند التمعن في الامر نرى انها الاجدر بان يقال عنها أول مسرحية في العالم العربي من حيث نسيجها فمسرحية مروان النقاش ما هي إلا اقتباس وترجمة وتاثر بمسرحية شكسبير .لكن عدم عرض هذه المسرحية صعب الامر على تحديد تاريخ الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري خاصة ان معظم المبادرات التي اتت بعد هذا التاريخ "مجرد كتبات أوروبية اداها جزائريون لكن الجدير بالذكر ان ممسرح على خشبة المسرح كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بحضور الامير خالد حفيد الامير عبد القادر الجزائري حفل تكريم خريجي **كنسرفاتوار** باريس سنة 1910 بدعوة من **جورج ابيض** من اجل ان يطلب من هذا الاخير ان يبعث له ببعض المسرحيات باللغة العربية وبعد سنة من هاذ الحفل ارسل جورج فعلا برواية ماكبث للمسرحي الانجليزي شكسبير عربها **محمد عفت المصري** ، ورواية المروءة والوفاء **لخليل اليازجي** اضافة الي رواية الشهيد[35]" اعقبها هذا زيارات فرقة رشدي فاطمة وفرقة **عزالدين محمد** وغيرها"[36].

ورغم تأسيس العديد من النوادي والجمعيات الثقافية مثل جمعية المطربية 1911 على يد اليهودي **ناطون أيدمون** يافيل جمعية المهذبية 1921 عل يد **الطاهر الشريف** كذا الفرقة التي اسسها المسرحي **محمد مناصري وعبد العزيز لكحل ابراهيم دحمون ومحي الدين بشطارزي** وغيرها ... "[37]، إلا ان ما مرت به الجزائر في هذه الفترة من ضغوطات استعمارية خاصة محاصرة اللغة العربية –وما تطرقنا له انفا– ادت الي فشل الطريق الابداعي وال فني للمسرح خاصة وان الممثل هو نفسه المؤلف" وقد

35– المقال السابق فن المسرح الجزائري ص5.

36– ينظر صالح المباركية ،المسرح في الجزائر النشأة والرواد ،دار الهدى ،الجزائر ،ص38 وما بعدها.

37– ينظر :أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار غرناطة ،الجزائر ط2،2013،ص:43.

صنفها الباحثون المرحلة الأولى من نشأت المسرح وحصرت بين 1921 إلى غاية 1926 م[38]".

وكما يقال لكل كبوة جواد فبرغم من الاحتلال الذي كان عرقلة لسير هذا الفن من جميع المجالات الا انه اسس كفن فعلي في مرحلته الثانية بين 1926 و1937 على يد "رائده سلالي علي الملقب بعلالو سنة 1926م حين كسر افق التوقع بعرض أول مسرحية بالعامية بدل الفصحى وهي مسرحية جحا "[39].

هذه الخطوة جعلت منها وثبة وقفزة ابداعية في جلب الشعب بكل طبقاته الى المسرح على غرار ماقام به بشطارزي ورشيد القسنطيني بكتابت المسرحيات باللغة العربية الفصحى والتي كانت صعبة على معظم الشعب انذاك "والدليل على هذا حضور 1500 مشاهد بقاعة الكورسال"[40]، حاول علالو من خلال لغته العامية ان يطور المسرح الجزائري ويجرد الذكر هنا انها لغة راقية ليست برديئة –ان يصل بها الى قلوب كافة الشعب والتعبير عن حياتهم اليومية وهويتهم بعيدا كل البعد عن المسارح الأوروبية واعماله تمثلت في الشكل التالي "جدول من احمد بيوض "[41].

الرقم	عنوان المسرحية	الفصول	اللوحات	تاريخ عرضها
1	حجا	4	3	12افريل 1916م
2	زواج بوعقلين	5	3	26اكتوبر1926م
3	أبو الحسن أو النائم اليقظان	6	4	23مارس 1927م
4	الصياد والعفريت	5	4	16ماي 1928م
5	عنتر الحشايشي	5	3	26فيفري1931م
6	الخليفة و الصياد	6	5	16افريل1931م
7	حلاق غرناطة	4	3	5ماي 1931م
8	الأخوان عاشور	4	3	5سبتمبر1976م

38- المرجع السابق،ص:43.

39- ينظر:المرجع السابق عبد الحميد ختالة ،ص32.

40- ينظر : المرجع السابق صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر،ص54 .

41- الجدول /أخوذ عن :احمد بيوض ،المسرح الجزائري ،ص 49.

في هذه الأثناء جاءت مسرحية "**بابا قدور الطماع**" للكاتب **رشيد بلخضر** المعروف بـــ: **رشيد القسنطيني** وهي مسرحية كوميدية من تأليفه و إخراجه و قد عرضت هذه المسرحية يوم 23 ديسمبر 1929.أعقبها بمسرحية ثانية تحت عنوان "بوبرما "و بهذا يكون المسرح الجزائري دخل عصره الذهبي حيث استطاع رشيد قسنطيني إدخال الاداء المرتجل الى المسرح الجزائري والذي ميزه بكونه ممثل مسرحي مرتجل بمتياز يقول **علي الراعي:** الف رشيد أكثر من مسرحية و اسكاتش وقرابة الف أغنية،و كثيرا كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، و تناول عرض هذه المسرحية بلغة الشعب تتأول فيها الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر بالكوميديا "**ديلارته الإيطالية**"[42].

ومن المؤسف كما يقول صالح المباركية ان اعمال القسنطيني كانت مخطوطة وقد ضاع منها الكثير ومن اهم الاعمال التي وردتنا "جدول محمد بيوض"[43].

الرقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها
1	العهد الوفي	3	1927م
2	زواج بوبرمة	3	22مارس1928م
3	زغربان وشرويطو	-	10فبراير1929م
4	تونس والجزائر	-	11مارس1929م
5	بابا قدور الطماع	3	23 ديسمبر1929م
6	لنجة الأندلسية	-	21 فبراير1930م
7	شد روحك	3	26 يناير1931م
8	ثقة في الأرض	-	18 فبراير1931م
9	تشرش	3	11 يناير1931م
10	بوسبسي	3	18 يناير1932م
11	عائشة باندو	4	22 يناير1932م
12	المورسطان	3	25 يناير1932م

42- ينظر: المقال السابق فن المسرح الجزائري .

43- جدول نقلا عن احمد بيوض ص55،56.

13	زيد عليه	3	02 يناير 1932م
14	الله يسترنا	–	22 يناير1932 م
15	بابا الشيخ	3	أبريل 1933م
16	تأخير الزمان	3	1933م
17	يا راسي يا راسها	–	1936م
18	أشقالوا	3	19فبراير 1938م
19	بوه على حسان	–	1943م
20	عائشة أم الزبائل	3	1943م

ثم عرفت الجزائر مسرحيات "**النساء**" و "**الخداعين**" من تاليف محي الدين باشطرزي عام 1937، وظف كاتبها لغة تعبير مسرحي متجذرة ومتاصلة في التراث الشعبي الوطني ،تعبر أكثر عن احتياجات الجماهير .وبهذا تشكلت اقطاب المسرح الجزائري علالو وبشطارزي ورشيد القسنطيني "والذي يعود الفضل لهم فازدهار المسرح الجزائري فقد كانت تحدهم رغبة جامحة لا في الشهرة ولا المال بل في خلق مسرح جزائري مناضل وناطق باللغة العربية[44].

"تلت هذه الفترة مرحلة انقسمت الي مرحلتين الأول عرفت بمرحلة النشاط مابين 1939و 1942 والمرحلة الثانية فكانت مابين 1943و1946 وهي مرحلة الركود سميت مرحلة النشاط لتلك الفترة لانها تميزت باقتباسات بشطارزي الذي ابدع فيها وكما يقول **الدكتور عبد الحميد ختالة نقلا عن المرحوم مصطفى كاتب الذي ذكر في مذكرة تخرج باشطارزي**[45].

"ان عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس فهو بالنسبة اليه ابداع فقد كان ياخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجهما باسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية اسلامية ،اذا اقتبس بطلب من حكمومة فيشي مسرحيات فرنسية كثيرة عن موليير فاقتبس سليمان اللوك عــن مريض **بالوهم le malade emaginaire**

44- ينظر : المرجع السابق ،احمد بيوض ،ص76.

45- المرجع السابق : الدكتور عبد الحميد ختالة نقلا عن المرحوم مصطفى كاتب الذي ذكر في مذكرة تخرج باشطارزي.

و المشحاح عن البخيل **l'avare** والمجرم عــن **le artuffe** ثم عواز الزقطي عن **les fourberies de scapin** كما اقتبس غيرها مثل حب جنية عن العهد الوفي لرشيد القسنطيني وفي سبيل الشرف عن مسرحية في سبيل الوطن وغيرها ،اما فترة الركود فنسبت اليها هذه التسمية لانها كما يقول احمد بيوض فقدت رجالاته الازائل كابراهيم دحمون عام 1942 الذي اشتهر بالادوار النسائية وبن شعبان المعروف بابن شوبان 1942 اعقبه بعد ذلك احد الاقطاب الكوميدي الكبير رشيد القسنطيني 20 جويلية 1944 ثم تلاه مناصلي عام 1945 م ،وبتاسيس بشطارزي لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة وظهور عدة فرق مسرحية للهواة كفرقة المسرح الجزائري وفرقة هولة التمثيل العربي وفرقة الغد والمركز الجهوي للفن الدرامي وكذلك فرقة عبد القادر غالي بوهران جعلته يعود لازدهاره مرة اخرى خاصة وانها سمية باغنى مرحلة قبل الاستقلال حيث تم تقديم 162 مسرحية منها مسرحية بلال للشاعر محمد العيد ال خليفة ومسرحية المولد والهجرة النبوية لعبد الرحمان الجيلاني وأيضا مسرحية صلاح الدين بطل قريشو وليلى بنت الكرامة لمحمد الطاهر فضلاء وغيرها والتي كما يقول احمد بيوض انها "كانت هادفة لأيقاظ الوعي الوطني عن طريق هذه النماذج لشخصيات تاريخية ساهمت في تغيير مسار تاريخ مهم في فترات مختلفة من التاريخ البشري".

بعد هذه الفترة نجد ان المسرح الجزائري قد اعتمد على الترجمة والاقتباس من المسرحيات الاجنبية .وقد برز هذا في أعمال كاكي عبد الرحمان مع رواية المداح و قصة الأولياء ،استعمل فيها لغة شعبية قي قالب شعري مقفى بأسلوب محكي، و هي تعبر حقيقة الحدث الواقعي للشعر الملحون المنقول عن الشعراء الشعبيين كسيدي لخضر بن خلوف و سيدي عبد الرحمان المحدوب وذلك لاستلهام التراث الشعبي وعصرنته حسب روح العصر و أذواق الجمهور وما يتماشى معهم ، وتعد مسرحياته "الموسومة بـــ "بني كلبون مسرحياته "**ديوان الملاح**" ،"كل واحد و حكمه" ،" القراب و الصالين " من أهم التجارب المسرحية في الجزائر، و التي دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة الي الامام وجعلته يحذو ركب الأداء المسرحي الغربي ، حيث استطاع كاكي من خلالها أن يدخل على المسرح الجزائري ذوقا جماليا من خلال القصائد الشعبية المتخللة لمسرحياته ، و تأتي فترة الاستقلال و تصدر الدولة مرسوما يقضي

بتأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري، حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري والتي استطاعت ان تقدم اكثر من 41 عرض مسرحي ما بين عامي 1963 و 1973، و كانت قد قدمت 52 عرض مسرحيا مابين 1973و 2000 اما في السنوات الأخيرة فقد شهد المسرح الجزائري نشاطا كبيرا ، حيث وصل المسرح الي قمة الانتاج تراوح الي 47 عملا مسرحيا برهن على إبداعات الشباب في مجال المسرح وتنوع في نصوصه حيث دخل باب الاحترافية خاصة بانفتاحه على الغير ودخول مساباقات ومهرجانات دولية ،كما عرفت هذه المرحلة ميلاد أول طبعة لمهرجان المسرح المحترف في مأي 2006 مباشراف الراحل محمد بن قطاف رحمه الله[46]، وبفضل إبداعات زهور ونيسي ورشيد ميموني وغيرهما من الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في إثراء الانتاج المسرحي، و وصلت العروض المسرحية سنة 2007م الي اكثر ن 775 عرض موزع على 45 ولأية في اطار ما عرف بتظاهر العاصمة الثقافية العربية "[47].

ولعل من ابرز اسباب هذا التطور: اهتمام الدولة بالمسرح والمسرحيين و دعمها للأعمال المسرحية وتثمينها ،اقامة مهرجانات جهوية وطنية وحتى دولية ..

ولم يكتفي المسرح الجزائري عند هذه النقطة بل بالعكس تمام ظهرت اقلام عدة تفننت في الدراما وأعطت كتابات وإبداعات جديدة الي يومنا هذا ،وهو ما سنتطرق اليه في دراستنا هذه فالمسرح إذا هو نتاج هذا التكثيف والتراكم للمعتقدات والطقوس والأحكام التي ابتدعها الإنسان للحفاظ على المنظومة الاجتماعية والحيلولة بينها وبين الإنهيار، وما الأدب القديم إلا مجموعة من القصص والقصائد المقدسة أو الطقوس المسرحية التي حاولت إعطاء هذه الثقافة شيء من المشروعية من جهة كما كانت الوعاء الذي نقلها من جيل إلى جيل من جهة ثانية. والأدب إذا في أصله الأول نص مقدس والمسرح في بدايته الأولى طقس تعبدي، وهذا التقص وذاك النص، هما ابتكار إنساني دفعته إليه الحاجة إلى النظام الذي فرضته الحاجة إلى الجماعة والتي بدورها

46- ينظر: مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي مذركة لنيل شهادة الماجستر في الادب الحديث تخصص مسرح جزائري 2007-2008 م، ص39.

47- ينظر: المرجع السابق مقال مبدوعة كريمة الفن المسرح الجزائري ص6.

فرضتها الحاجة إلى التعاون لتوفير الغذاء والدفئ والجنس، فالجوع والخوف والحاجات البيولوجية هي المهندس الأول الذي بنى كل الحضارة الإنسانية التي تدين بكل منجازتها، بالخوف من كارثتين هما، كوارث الحرب التي تهدد الجماعة بالفناء على يد عدوها الخارجي، أوتفاني أفرادها في صراع التنافس والتنازع عن الحقوق، وكوارث الطبيعة التي تتهددهم بالأوبئة والقحط ...

ولو لا محاولة النجاة من هتين الكارثتين لما كانت هناك حضارة ولا أدب، رغم أننا ندين بكل مآسينا ونكباتنا لهذا الخوف نفسه، أي أنني أقول أن فكرة الموت _بالحرب أو بالباء أو بالجوء أو بالزمن الذي يجلب علينا الشيخوخة بعد الشباب والهرم بعد القوة_ هي الفكرة الدافعة والخالقة، لفكرة الحياة فينا، وإن كانت هي هي التي حملتنا على الإقتال وجلب هذا الموت الذي نخافه على بعضنا، ونحن نعلم أنه لا لنا إلاه وأنا كل محاولاتنا هي محاولات للبقاء في عالم الموت فيه يقين والخلود ظن.

الفصل الأول

جينالوجيا التجريب

المبحث الأول: التجريب الطبيعة والمفهوم

1-جينيالوجيا التجريب :

تسابق المخرجون والكتاب المسرحيون في السبق الي التجريب وذلك لشغفهم في التجديد ومواكبة العصر الذي يمزج بين الحياة الاجتماعية والأدبية بصفتها العامة ، وقد شكل منحى تصاعديا في الساحة الأدبية الغربية عموما والعربية خصوصا، انطلاقا من الرغبة في التمايز والاختلاف، ومضت بتسارع باتجاه الخرق والتجاوز، وتحطيم كل الأنظمة الدغمائية الكلاسيكية مع سبق الإصرار والترصد، ما جعلها تصبح الظاهرة الأبرزَ في مسار التحولات العميقة أحيانا والمتخبطة في أحايين أخرى، نتيجة الاحتكاك العميق بروح الحداثة والعصرنة أحيانا والملامسة السطحية في كثير من الأحيان.

إن المتتبع للتحولات التي عرفتها الممارسة الأدبية العربية المعاصرة يلاحظ أنها منذ الصرخة الأولى قد شهدت قفزة نوعية غيرت كثيرا من ملاح الإبداعات الأدبية في كل ميادين أجناسها بدايةً من القصيدة والى انزاحت عن قداسة النمط الشعري التقليدي راسمة لنفسها طريقاً جديدا وهذه الطلقة تتجلى في الشعر" **نازك الملائكة**" في ديوانها " **شظايا ورماد**" التي غيرت الكثير من ملامح القصيدة العربية التشكيلة[1].

ونفس الشيء نجده لدى "**نزار قباني**" و"**أحمد مطر**" "**سميح القاسم**" و"**محمود درويش**" والقائمة طويلة من شعراء العرب الذين مارسوا التجربة الإبداعية المتنوعة.

وكذلك نجده في القصة والرواية التي أدخلت عدة أجناس في بحرها الواسع. لكن لم تقتصر الحداثة والتجريب مثلما بدأت مع" **إميل زولا**"[2] على الرواية والقصة فقط، بل سرعان ما تلقفها الشعر، وأصبحت الهاجس الأكبر لدى الشعراء الذين سئموا من تلك القوالب الجاهزة، والصور المبتذلة في القصيدة العربية، ولم يعد يقنعهم الخروج عن الأوزان والقوافي، بل حتى تدوير التفاعيل لم يعد كافيا، فحطموا كل الأسس الأولى

1- ينظر: زهيرة أبو الفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009، ص67،

2- إميل زولا: من أشهر روائيي القرن التاسع عشر الفرنسيين، عراب التجريب في فن الرواية،

للقصيدة العربية، واتجهوا إلى سبر أغوار لم يصلها الشعر بعد، وارتياد أفاق جديد كل الجدة مع قصيدة النثر والنص المفتوح.

ولم يعد النزوع الحداثي للتجريب حكرا على الرواد، بل أصبح هاجس الجيل الجديد من الأدباء في الأقطار العربية، خاصة جيل الشباب الذي اقترب من روح الحداثة نتيجة التحولات العميقة التي عرفها الأدب من جهة وترجمة الآداب العالمية من جهة ثانية، أو الانفتاح على العالم، بفعل الثورة التكنولوجية من جهة أخرى.

إن التحول في الممارسة الإبداعية العربية المعاصرة أدخل مجالات كثيرة ومتنوعة للتعبير، والمسرح واحدا منها فهو فن قديم إلا أنه جديد بالنسبة للعرب، فإذا كانت الأجناس التعبيرية قد ثارت على التقليد وأبدعت وأدخلت تغيرا على قالبها ومضمونها الجمالي، فإن المسرح أولا لهذا التجريب لأنه لا يقتصر على تعبتَ فحسب بل الأداء والتمثيل أيضا، كما أنه جنس يجمع بين الكلمة وتجسيدها الأدائي.

إن المسرح في الوطن العربي حديث الظهور، ولادته كانت في منتصف القرن **19**م على يد" **مارون النقاش**" وبعض المبدعين العرب[1].

وانطلقا من هذا ارتباط مصطلح الحداثة بمصطلح التجريب بل وحتى لازمه بشكل لافت، ويدفعنا تأمل هذا الطرح للإقرار بأن التجريب هو التجسيد العملي للحداثة فهذا الابتكار والتجاوز والتخطي والخلق على غير نموذج سابق هو التجريب الذي يبيح للتجربة الإبداعية صيرورتها، كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدائم على الجديد والمختلف[2].

ويتقاطع مفهوم الحداثة مع مفهوم التجريب في كونهما يحملان معنى القصدية والوعي بأدبية الأدب،لأن كلا من هما يحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني[3].

1- حنان بومالي، المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، 2013/2012م، ص62.

2- جابر عصفور ، التجريب والمسرح ،مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر، ع 4،ج1 ، 1995، ص5.

3- محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع، جذور للنشر ، الرباط، ط1، 2006، ص1716.

1-1التجريب عند النقاد الغربيين:

لعل الحديث عن ماهية التجريب في جوانبه الإجرائية لا يستغني عن الطروحات والمفاهيم التي قدمتها النظرية النقدية الغربية إذ ترى أن التجريب يجعل النصوص الأدبية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك الحي بواقع متغير وحاضر مفتوح النهاية.

فالتجريب في نظر "**جان كوهن Jean Cohen**" هو :"مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا، بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[1]، في هذا المفهوم يرى" جان **كوهن**" أن التجريب مصطلح يشمل دلالات متعددة، فهو يأتي لخدمة النص و ترجيته إضافة إلى غناه في مجال العبارة والجملة فهذه بحد ذاتها تعتبر براعة.

فالتجريب هو رغبة في التفوق ومخالفة السائد بإضافات جمالية ، فهو منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام الجماعي، ولعل هذه الأهمية الفائقة في شرط التجريب في العمل الإبداعي هي التي دفعت " **أزار باوند Izrab Wond**": " إلى اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا حقيقيا"[2]، فقد اعتبرت الناقدة أن التجريب يمكن الكاتب من التفوق والرغبة في التغيير وكذلك اعتبرت أن العمل الأدبي الذي لا يحظى بالتطور والتغير يعتبر عملا منحدرا في دائرة التكرار وهذا ما يجعله عملا ميتا.

1- المرجع السابق، ص1716.

2- سكينة قدور، لغة الرواية الجزائرية، هاجس التعريب و هوس التجريب و التغريب(رشيد بوجذرة- أنموذجا) جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ص16.

ويرى الناقد" **مارتن إسلن Esslin Martin** " أن كلمة: "تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم (...)علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب"[1].

أما حسب الروائيين "**جيمس جويس Jeames Jouis**" و"**مارسيل بروست proust Marsil**": " التجريب من منظورهم أداة نصية يقوم بها العمل الروائي لفتح أبواب سردية مبتكرة للخروج من نمطية مألوفة إلى أخرى أكثر جدية، فهو يقوم على الهدم والبناء، ويتأسس على تجاوز الأشكال التقليدية وخلخلة القديم"[2].

أما " **كلود برنارد Claud Bernard**" مقدمة في دراسة الطب التجريبي:" جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التجربة ومتميزة عنها وتكون المعرفة حينئذ معرفة مكتسبة بعد التجربة والتجريب"[3].

كما أن طبيعة التجريب غامضة، و بذلك فهو أول طريق للغموض والإبهام فالنزعة "التجريبية لا توحي بالتكلف والغموض فحسب، وإنما توحي بالتفكك والغربة والضبابية " وهذا ما أكده كل من " **براد بري Bradbury** " و"**جيمس ماكفار James Macfarine**"[4]، فهما يصفان طبيعة التجريب بالغموض الذي يرجع إلى نقص التجربة لدى الشعراء والكتاب، وهو ما يكبح العمل الأدبي ويضيق دائرته.

فالتجريب يبقي مشروعا من الناحية المبدئية و النظرية ، مادام من غير المشروع ولا المقبول عرض وصفة مكتملة جاهزة لكتابة الرواية أو تسطير خطوط للتحديد وعدم التجاوز في أي مجال من المجالات الإبداعية، فهو إن كان يكتسي مظاهر فنية شكلية، فإنه يحتمل أو يتطلب جملة من الأدوات الموضوعية مضمونيه وثائقية وحضارية، إن لم نَ قل أنه يأتي تفاعلا مع مقتضياتها.

1- زهيرة بولفوس، آليات التجريب وجمالياته في رواية"العشق المقدنس"، لعز الدين جلاوجي، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة ، مجلة ديالى، العدد97، 2015م، ص 195 .

2- نوال بومعزة، التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة ،رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه ، سرديات جامعة باجي مختار،عنابة، السنة الجامعية2011 /، 2012 م، ص6.

3- منى أحمد أبو زيد، التجريب، نقلا عن الأزهر على الرابط: com،elazhar،htt:// www

4- محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع في المشهد الشهري، المرجع السابق، ص 142.

2-1 لتجريب عند النقاد العرب:

اعتبر كتاب الأدب التجريبي" سنة (1972م) محاولة عربية لتأصيل وتأسيس مصطلح تجريبي يتماشى وطبيعة النص السردي العربي، ومزجه بين ما هو غربي وموروث الأصل **(التراث العربي)** من خلال أن:"الأدب التجريبي ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر"[1].

والقصد من ذلك هو توظيف تقنيات فنية تقدم العالم المتخيل، وتحدد منظوره بأساليب لم يسبق استخدامها على مستوى شبكة التعالقات النصية التي تتراسل مع اللغة الشعرية أو اللهجات الدارجة، أو تعدد الأصوات لتحقيق درجات مختلفة في شعرية السرد[2].

يعرف الناقد" **صلاح فضل**"التجريب على أنه:" قرين الإبداع لأنه، يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في إنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."[3]، ويؤكد" **صلاح فضل**" أن التجريب هو اختراق وتجاوز، فالأديب المجرب بجدارة هو من عزف عن تقاليد الواقعية والإغراق في رؤية العالم وتجاوزه، وهذا بالإتيان بكل ما هو جديد ومخالف،أما" **شوقي بدر يوسف** " فيرى أن الأديب المجرب هو الذي يرجع إلى الماضي ويأخذ ممن سبقوه، ويضيف عليها ذخيرته الثقافية ليشكل حلقة يواصل بها الحاضر بالماضي، بولادة الأدب التجريبي[4].

فالتجريب يبقي مشروعا من الناحية المبدئية والنظرية مادام من غير المشروع ولا المقبول عرض وصفة مكتملة جاهزة لكتابة النص الأدبي أو تسيطر خطوط للتحديد

1- خلفية غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس د ط، 2012م، ص 173.

2- عبد الرحيم العلام وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د،ط، 1999، ص 128 .

3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة ،ط1، 2005 ، ص3 .

4- شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ، راما و التنين أنموذجا ، مجلة المدى ، دمشق، العدد 11، 1991م، ص46.

وعدم التجاوز في أي مجال من المجالات الإبداعية، فهو إن كان يكتسي مظاهر فنية شكلية، فإنه يحتمل أو يتطلب جملة من الأدوات الموضوعية مضمونيه وثائقية وحضارية، إن لم نَ قل أنه يأتي تفاعلا مع مقتضياتها.

1-3 مفهوم التجريب:

يعد مصطلح التجريب أحد أكثر المصطلحات الفضفاضة التي مازال يتلبسها الكثير من الغموض، ولا يزال النقاد والدارسون يقفون أمام مفاهيمه العائمة محللين ومؤولين دون الوصول إلى نتيجة واضحة، وعلى الرغم من ذلك، فقد أسهم المصطلح في محاولة القبض على التحولات المتسارعة في النص الأدبي بأنواعه وتقديم قراءة متغايرة للكثير من المفاهيم.

أ- التجريب لغة:

ورد التجريب في" **لسان العرب** "بمعاني متنوعة ف« جرب يجرب، تجربة وتجريبا: الشيء حاوله أو اختبره مرة أخر...» [1].

فالتجريب يحمل هنا معنى المحاولة و الاختبار، فيما نجده بمعنى الممارسة والاكتشاف، « ورجل مجرب ب :قد بُلي ما عنده، ومجرِّب قد عرف الأمور وجربها ...والمجرب: الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده....ودراهم مجربة موزونة[2]»، كما يحمل التجريب في صيغ أخرى معنى التعدد والتنوع: « رماه بالجريب أي بالحصى الذي فيه التراب » ، «**الجريب والجربة المزرعة**» ، ففيه معنى التعدد في الأولى لاختلاط الحصى بالتراب، وفي الثاني المعنى ذاته لتعدد وتنوع ما تنبت وما يزرع في" الجربة".

كما يحمل الجذر اللغوي للفعل جرب معنى القحط والعيب: «فالجرب معروف، بثر يعلو أبدان الناس والإبل ...وأرض جرباء: ممحلة مقحوطة لاشيء فيها... والجرب العيب.... والجرب الصدأ يركب السيف»[3]، ولعل هذا التنوع والتعدد الدلالي

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر- بيروت، لبنان ط4، ج1 ، 1990 م ، ص261.

2- المرجع نفسه، ن ص.

3- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص261.

الذي يتضمنه الجذر اللغوي" جرَّب "هو ما سيحيل إلى تعدد أبعاد التجريب وانفتاح آفاقه.

ولعل معنى المحاولة والاختبار الذين وجدناه في" لسان العرب "هو أقرب المعاني للتجريب باللغات الأجنبية ففي الفرنسية"**Expérimentation**" تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية "**Expérimentum** "، وتعني البروفة أو المحاولة[1].

وورد في أســـاس البلاغة:" رَجُلٌ مُجَرَّبٌ و مُجَرَّبٌ، ذو تَجَارُبٌ، قد جَرَبَ وجُرِّبَ" [2].

كما جاء في معجم الوسيط:" جَرَبَ تجريبًا وتجربة :اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رَجُلٌ مُجَرَبٌ جُرِّبَ في الأمور وَعَرف ما عنْدَهُ، وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ :عرف الأمور وجَرَّبها"[3].

وقد أورد" **الفيروز أبادي** "معنى التجريب في قوله:" وَجَرِبَهُ تَجرُبَة : اختبره ورَجُل مجَرب، كمُعظم: يلي ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور ودارهم مج ربة موزونة "[4].

والدلالة نفسها وردت أيضا في" معجم الوسيط " فقد و رد فيه :"جَرِبَه تجريبا وتجربة:اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مُجرب :جرب في الأمور وعُرف ما عنده، ورجل مجرب: قد عرف الأمر وجربه "[5].

من خلال الدلالات المعجمية لمصطلح التجريب، نجده يتأسس على معاني الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء.

1- هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح العالمي: نظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2 ، مج 14 ، ع1 ، ربيع 1995 م، ص 36.

2- الزمخشري، أساس البلاغ،مادة(جرب)، تح: محمد باسل، عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج 1 ، ط 1 ، 1998 ، ص 129 .

3- مجمّع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادة(جرب)، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، ج 1، ط 2، 1972، ص114.

4- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420 ، ج1 ، ص60.

5- ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1 ، ط2، 1392هـ/1972م، ص144.

ب- اصطلاحـــا:

بعدما قمنا برصد دلالات التجريب وما يدل عليه في المعاجم اللغوية التي تدور حول الممارسة والتجربة التي تولد المعرفة، ففي جانبه الاصطلاحي أيضا تعددت التعاريف وهذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الآراء والأفكار النقدية التي تحدد لنا المعنى.

إن مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده، ذلك أن زواياه متعددة لذلك لا يمكن قولبته، فهو يهدف دائما إلى كسر المألوف والتجديد، وبذلك يصعب تحديد مفهومه بدقة، "فالتجريب في المقام الأول معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي وأعماق الحاضر[1]، "ويراد به هنا أن مصطلح التجريب هو مصطلح صعب لأنه وليد اللحظة وكذلك لا يرتبط بالزمن "فالتجريب وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[2].

حيث لا يهتم لا بالزمان ولا بالمكان فهو شكل من أشكال التجاوز ووعي كامل بضرورة التطور لا للتسليم بالحقائق المقررة والركون إلى ما يرسخ في الذهن لأنه من قبيل المسلمات الغير قابلة للاختبار والمسألة " فالتجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في إنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف[3].

1- أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2010، ص10 .

2- محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع ، جذور للنشر ، الرباط ،ط1 ، 2006، ص16.

3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي-القاهرة مصر، ط1 ، 2005 ، ص3 .

فالتجريب يتولد من المغامرة الجمالية وهي المولد الأساسي للإبداع الأدبي"[1] وهو بذلك يدعو إلى التمرد على ما هو مألوف، والنزوع إلى تخفيف كل ما يحمل طابع القداسة والاحترام في المخيلة العامة بل هو انتهاك وثورة على القوانين فأساسه الاختراق والتجاوز، إذ "هو عبارة عن اقتراحات في المجالات الإبداع المختلفة اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح أفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل[2]، فكل اختراق لبنية نصية يعتبر تجريبا وبذلك يغدو الملتقي منتجا للنص من جديد وليس مجرد قارئ فقط، ومن هنا تنشأ العلاقة بين المبدع والقارئ ومنه تطوير آليات الإبداع وتطوير آليات القراءة ولا تتجسد ملامح التجريب إلا في نصوص شهدت في لغتها انحرافات امتدت لتشمل شكلها ورؤيتها إذ لم يحرص الشاعر على تغيير اللغة فحسب، وإنما جعل من إشكالية هذه اللغة محورا رئيسيا"[3].

والمتتبع لمصطلح التجريب يجده من الكلمة اللاتينية **(Expriment)** التي تعني البروفة أو المحاولة وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبط بالمسرح وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل" **:كروننج ورين، أرت وأنطوان، كريج وستانسلافكي**"...، لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد[4].

كما يحمل التجريب معنى المحاولة، وارتبط ظهوره الأول بالمسرح في بدايته مع مخرجين بتصميم وديكور خاص مخلف للمسرح التقليدي.

1- مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي" أنموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ، 2015/2014، ص10.

2- المرجع نفسه، ن ص.

3- مناف جلال الموسوي ، غواية التجريب (دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق)، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 59 ، كانون 4 ، ص263.

4- ينظر: شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة(1960-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص13.

ويعرف" **ابراهيم حمادة** "المسرح التجريبي بقوله: " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور... أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل لمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[1].

فالتجريب في المسرح عند "**حمادة**" هو تجاوز تلك الأشكال سواء في النص الدرامي أو في الإضاءة أو في الديكور عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتجديد.

وهذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب؛ هو تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها، و كل هذا يؤكد اضطراب مفهوم هذا المصطلح.

كما نجد كذلك" **محمد كفافظ** "في حديثه عن التجريب يوضح أن له مستويين تجريب عام، وآخر خاص بقوله: " أقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من "**اسخيلوس**" إلى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية؛ إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (....) أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والممثل ومع الجمهور"[2] **يحدد** " **الكفافظ**" من خلال قوله مستويين للتجريب:

- **الأول (العام):** يعتمد على المحاولات المسرحية، تمت بطريقة تلقائية عند كل مبدع في عمله.
- **الثاني (خاص):** فيقتصر فقط على فئة معينة، تسعى إلى التجديد والإبداع في العمل المسرحي.

1- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، مصر، د ط، 1971، ص134.

2- محمد الكفافظ، "التجريب ونصوص المسرح"، مجلة الآفاق، العدد3، 1989، ص21،

كما نجد كذلك أن مفهوم التجريب أيضا قد قرن بالإبداع وعندما يكون التجريب مرتبطا به، فهذا يعني إنه يريد التخلص من الشكل التقليدي محاولا التجديد والتغيير عبر الزمن؛ لأنه لا بد من مواكبة العصر وفهمه بكل أبعاده والاستحداث فيه.

كما أن الإنسان في هذه الحالة يجد نفسه أمام عوالم جديدة متطورة، عندما يغوص بداخلها ويضع عوالم أخرى في الحياة، وهذه المغامرات الفنية الجديدة توصف بأنها تجريب[1].

وانطلاقا من هذا يصبح هناك وجود صله واقتراب بين التجريب والإبداع، لأن ما يتطلبه الإبداع متوفر في التجريب.

ويمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل؛ فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها[2].

ونستنتج الأخير أن مفهوم التجريب قد اقترن حسب بعض الآراء والمواقف السالفة الذكر بالاختبار، الانحراف الخروج الإبداع التجدد فهو مزيج من هذه المفاهيم جميعا ولا يمكن حصره في واحدة.

2-المبحث الثاني: التجريب في المسرح الغربي.

2-1 التجريب على مستوى النص و الدراما:

منذ بدأ الخلق والإنسان تصاحبه نزعة التجريب في شتى ميادين الحياة حتى يتسنى له مواكبة العصرنة وطرح افكار جديدة تساير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع بما فيها المسرح الذي هو هدف دراستنا هذه وقد رافقه منذ الحضارة اليونانية والي يومنا هذا فقد كان مجرد طقس ديني يمجدون به الهتهم ثم يأتي عمالقة التراجيديا ويضيف **اسخيلوس** ممثلا ثانيا و**سوفوكليس** ثالثا زهكذا الي ان يأتي الاب الروحي للمسرح وهو **ارسطو** الذي أسسه وأسس لقواعده التي تبعها المسرحيون لأجيال وأجيال

1- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009 ، ص21.

2- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطابعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 103.

لكن العصور التي بعده ايضا احتاجت الي مسارح اخرى تلبي احتياجات الزمن والمجتمع الذي تعيشه فجاء بعده الكثير الكثير من المخرجين الذين ابدعوا في وضع لبنات جديدة للمسرح وسنتطرق لبعض منها .لكن في دراستنا هذه ركزت على عملاقي المسرح **ارسطو وبريخت** فان كان ارسطو هو الاب الروحي والمنظر الاول للمسرح فبريخت هو الابن العاق الذي كسر جميع افق التوقع في عالم المسرح الكبير .

لقد استطاعت بعض حركات التجريب في فن المسرح وجود تسميات و وصفات عديدٌة تناولت النص وعناصر العرض كافة لكن بقي القاسم المشترك فيما بينها هو رغبة أصحابها في تطوير العملية التجريبية للمسرح بشكل جذري ومختلف تماما عن جميع التقاليد والأعراف والقوانين التي تحكم المسرحية والتي آللت إلى الجمود والركود مع تقدم الزمن، لذا مُكننا أطلاق تسمية المسرح التجريبي على كافة المحاولات المعارضة والمختلفة بطروحاتها وطرقها وشكلها لمفاهيم المسرح التقليدي " الأرسطوي " هذا ما أكده الكاتب والمخرج المسرح الألماني "برتولد برخيت" في محاضراته التي عنونها في كتاب اسماه "في المسرح التجريبي".

حيث قال: "**كل مسرح غير ارسطاطالي هو مسرح تجريبي** " لكن هذا التجريب المسرحي انحصر بداية بشكل العرض الذي ساعد في تطويره وتجديدٌه للانفتاح على باقي أنواع الفنون الأخرى من أجل خلق علاقة جديدة مع الجمهور[1].

إن الدراما الغربية لم تنفصل يوما عن أمها وهي التراجيديا الإغريقية، كما لا تزال واقعةً تحت تأثير النظرية المقدسة عندهم و التي ورثها العرب عنها في عصر النهضة ، هذه النظرية التي وردت في كتاب (الشعر) " **لأرسطو**.

" كما أنه لا بد أن يظهر اسم المعلم الأول(**أرسطو**) في كلِّ نقاشٍ يدور حول نظرية الدراما قديمها وحديثها، وأن التشبُّث بقواعده أو الثورة عليها هما في الحالتَين اعترافٌ بفضله وسلطانه، فقد دخل النقاد والدارسين على مَرِّ العصور في حوارٍ مع نظريته المشهورة التي أشار إلى بعض أسسها أو استخلصها النقاد من كلامه المُوجَز وأجملوها في الوحدات الأساس المعروفة كالمكان والزمان والحدث، وعِلِّية التسلسل

1- ينظر: الصديق صادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، ج 1، ص03.

والاتساق في الفعل المسرحي، وتشابك المشاهد وتداخلها، والأزمة والصراع أو العقدة التي تنتهي بالحل والتكشُّف، وقد تَمسَّكَت بعض الأجيال بالنظرية، كما خرج عليها بعضها الآخر، فأخذ يُفسِّرها ويُعدِّل فيها أو يُخالفها ويثور عليها مُتأثرًا بمسرح" **شكسبير**"، وهو مسرحٌ غير أرسطيٍّ بالأصالة ... وهذا كله أمر طبيعي، فلكل عصر مسرحه، وكل عصر ينتظر من المسرح شيئًا يخالف العصر السابق أو اللاحق، وقد لا نظلم الحقيقة إذا قلنا إنه كانت هناك على الدوام نظريةٌ أخُرى غيرُ أرسطية في بناء الدراما، ظَهرَت بصورةٍ واضحة في العصور الوسطى المسيحية عندما كُتبت المسرحيات الدينية المعروفة بتمثيليات الأسرار، كما ظَهرَت في العصر الحديث لِتثور على نظرية" **أرسطو**" عن قصد ووعي في بعض الأحيان[1]، أو عن ضرورةٍ اقتضتها المادة الحديثة والمضمون الجديد في أحيان أخرى، وكلامنا عن الدراما غير الأرسطية لا يعني أنها تعارض تلك معارضةً تامة، فقد تلتقيان في بعض النقاط، ولكنها تغُضُّ النظر عن المكان والزمان ولا تخضع لعِلِّية التسلسل، كما نجد أن بناء المَشاهد والمَناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل في وحداتٍ قائمة بنفسها، وبحيث يتسع أفق الدراما فيكون رحبًا شاملًا أقرب إلى أفُق الملحمة[2].

وقبل الخوض في مضمون المسرح الغير ارسطي لابد لنا من التطرق لأهم ما جاء به **أرسطو** في كتابه فن الشعر وبصورة أدق ما ذكره عن الدراما، حتى يتسنى للمطلع أن يرى مكن الاختلاف والتشابه في المسرح الكلاسيكي والمسارح التي ثارت عليه.

2-2 الدراما عند أرسطو:

إن **أرسطو** وقبل كل شيء يعد المنظر الأول للدراما أو لنقل المسرح بصفة اشمل وهذا حين فصله عن الطقس الديني وجعل منه أدبا ، فبينما يعد افلاطون الذي هو أستاذ **أرسطو** محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم فان ارسطو يعد المحاكاة اعظم من الحقيقة ومن الواقع والفنون عنده تحاكي الطبيعة فتساعد على فهمها وقبل الحديث عن المحاكاة لا بد لتطرق الي الشعر عنده حيث خصصه إلي ثلاثة فقط وهي

1- ينظر: عبدالغفار مكاوي، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، د ط، دت، ص 6.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص7.

المأساة والملهاة والملحمة[1]، خاصة تخصيصه لفن التراجيديا او الماساة والتي عرفها في كتابه « هي محاكاة لفعل جاء تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي... . »[2].

ثم يضيف إلى هذا القول: « وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير»[3]، فأرسطو عند تعريفه لفن التراجيديا على أنها محاكاة لحدث اشترط أن تكون في شكل درامي لا قصصي من أجل تطهير النفس عن طريق الشفقة والخوف تطهيرا كاملا،حين قال في كتابه: وهذا ما يميز التراجيديا عن الملحمة ووظيفتها احداث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا ...} ويضيف { وخلاصة الامر في ذلك هو ان التراجيديا ليست محاكاة لاشخاص في في حد ذواتهم،وإنما محاكاة لأفعال}.

أما عن المراحل التي يعتمدها في التراجيديا فيذكرها في كتابه بقوله: « ... تراجيديا – كوحدة كلية– ستة أجزاء هي التي تحدد صياغتها الخاصة، وقيمتها النوعية والأجزاء هي:

1- الحبكة.
2- الشخصية.
3- اللغة.
4- الفكر.
5- المرئيات المسرحية.
6- الغناء: ويشكل جزآن من تلك الأجزاء « مادة» المحاكاة، وجزء منها يمثل« طريقة» المحاكاة، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فتشكل « موضوع» المحاكاة الدرامية ولا شيء يضاف إلى تلك الأجزاء الستة ».

1- محمد غنيمي هلال ،النقد الادبي الحديث ،دالنهضة مصر ،د،ط ،تاكتوبر 1997،ص49،50 .

4- أرسطو، فن الشعر، د، مكتبة الأنجلو المصرية، تر: دكتور إبراهيم حمادة، د،ط، د،ت، ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 26.

أما الشخصيات فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة (...)، والمسألة الثانية هي التوافق...، وثالثها التشابه...، ورابعتها الثبات...، وفي كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر هو الحل[1] ،وهي اسس خلدة لسنوات وقرون بعده سار عليها المخرجين ولم يخرجو عن هذه القواعد بل كانت لديهم ككتاب مقدس يحرم تحريفه الي غاية بوادر عصر النهضة وبداية المرحلة الثانية من حياة المسرح وهي المرحلة اللارسطية.

2-3 التجريب في المسرح الإيطالي:

مما لاشك فيه أن هناك فرقا شاسعا بين القرون المظلمة في اوروبا وعصر النهضة وبرغم من ذلك لم تكن ايطاليا راديكاليتا متطرفة بل كانت متفتحة ،ومنها اندلعت النهضة في المسرح الاوروبي ،وقد اختلف المسرح الايطالي عن كل المسارح الاوروبية خاصة في سرعة ايقاعه ناحية التطور والنهضة ،اذ لم يكن محليا أو قوميا أو وطنيا، بل كان أوروبيا بامتياز بفضل ما قدمه من نظام الفصول في المسرحيات، "تيار كوميديا الفن{الكوميداي دي لارتي **COMMEDIA D'ELLARTE**} وأهم ما ميزه أنه عكس عالميا على الدراميين في الخارج اي وليام شكسبير في انجلترا وموليير في فرنسا[2].

وقد ظهر هذا الشكل المسرحي الجديد بإيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي، و سار على المنوال الروماني مستفيدا من نظريات "**أرسطو**" في فن الشعر مستبعدا كل ما كان قبل ذلك من مسرحيات دينية وفلكلورية ودرامية، وأصبح البحث الدرامي بحثا جماليا وبلاغيا خالصا، وكانت لا تقام المسرحيات إلا في إطار حفلات المجالس والجمعيات المسرحية. ومن أهم النصوص في تلك الفترة مسرحية "**مكيافيلي** Machiavel بعنوان" **ماندراچورMandragore** "، وهي مسرحية هزلية فظة.

ومن أهم مبادىء مسرح عصر النهضة الكلاسيكي:احترام مبدأ المحاكاة الحرفية للواقع ورفض الوهم و اللاواقع والفصل الدقيق بين الأجناس (التراجيديا/ الكوميديا)،

1-المرجع السابق ، فن الشعر لأرسطو، ص 96،97.

2-كمال عيد ،سينوغرافيا المسرح عبر العصور ،د،الثقافة للنشرالقاهرة ،د،ط،دت ،3 يناير 1998م ، ص 48.

وينبغي أن تظهر الشخصيات باعتبارها نماذج إنسانية لا كأفراد أحياء واقعيين، والالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث، والاعتماد على العقل، والتأثير على الجمهور واستجلاب مواقفه وردوده الانفعالية.ومن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي أن العروض كانت تقدم في فضاءات ركحية مبنية: في القاعات أو ساحات القصور أو تتخذ شكلا مستطيلا مع الارتباط بمعمارية الهندسة المسرحية الرومانية[1].

ومع اكتشاف المنظور، سمح للتصور السينوغرافي بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية، وتم تنويع الديكور، وإثراء الفصول الدرامية الخمسة بمشاهد وعروض مجازية استعارية دخيلة تتخلل هذه الفصول. وإلى جانب هذا المسرح، ظهر فن جديد يعتمد على الغناء والترنيم وهو فن الأوبرا الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترتادها الطبقة الأرستقراطية التي تأتي لا لسماع العروض الغنائية بل لكي ترى.صارت الأوبرا فنا شعبيا منتشرا في إيطاليا منذ 1600م .

- **تجربة مكيافيلي Machiavel :**

تميّز "**مكيافلي**" بأنه لا يستخدم الكلمات في إخفاء حقيقة أفكاره فهو واضح في معانيه كل الوضوح، وقد يكون في النتائج التي يصل إليها أحيانا ما لا يُستساغ أو يُقبل لكنها على درجة كبيرة من الجلاء والبيان بحيّث تشبه اللكمة التي يتلقاها الإنسان على أُذنه[2].

وقد اكد المسرح العالمي على تلك المعاني الشريرة الموجودة في افكار **ميكافيلي** وخاصة في كتابه الذي احدث جدلا كبير وهو كتاب الأمير ففي المسرح الانجليزي يقول شكسبير على لسان احد شخصياته طبعا في مسرحية زوجات وندسور المرحات: **ماذا هل انا مخادع هل انا ميكيافيلي ؟**[3].

لا يهتم "**مكيافيلي**" بتثقيف المواطنين؛ إذ أنه يعتبرهم جامدين هامدين. وليست الدولة في رأيه آداة للوصول إلى حياة طيبة، وإنما هي قوة فعالة بل وحدة ديناميكية مفتونة. ويرى البعض أن **مَكيافيلي** كان أقرب إلى الطريقة العلميّة من أرسطو أو غيره

1- ينظر: جميل حمداوي، مقال التصورات المسرحية وتقنيات الاخراج، 2 نيسان2007 ،ص 12.

2- المرجع السابق ،جميل حمداوي ،ص 13.

3- كتب غير مجرى العالم ،كتاب الامير لمكيافيلي،ت،اكرم مؤمن،د،مكتبة الساعي للنشر ،دط،ص4.

من سابقيه؛ فحسب رأي **أرسطو** ثمة شروط ثلاثة يجب أن تتوفر في كل من يملكون السلطة المطلقة في الدولة وهي:

- الإخلاص لنظام الدولة و الكفاءة لأداء مهام وظائفهم و الفضيلة والعدالة .

وعندما يتحدث **أرسطو** عن خير السبل للمحافظة على نظام الدولة يقول: "خير ما يصون هذا النظام هو تعليم المواطنين على روحيّة الدولة؛ إذ دون هذا التعليم تغدو أحسن القوانين وأكثرها حكمة غير مجديّة".لكن "**مكيافيلي**" أحدث انقلابًا على هذه التقاليد المتوارثة؛ إذ تؤلف الدولة في عقل "**مَكيافيلي**" حقيقةً نظريةً مجردةً بل مبدأً ثابتًا يمثل حقيقة العلم بالأمارات والجمهوريّات! وفي هذا الكثير من الصحة والصدق.وعن تجربة" **مكيافيلي**" في المسرح فقد كتب ثلاثَ مسرحياتٍ أهمها: مسرحية يهودي مالطا(**1589-1590**) ، ومسرحية الأخيرة مذبحة في باريس(**1593**) ، فهو يتناول المجزرة، والسنوات التالية لها، كموضوعات تدور حولها المسرحية، وكوميديا "**مَكيافيلي**" وهي من بين الأعمال الدراميّة الإيطاليّة الأولى التي تجمع بين الشخصيات الواقعيّة والهيكل الكلاسيكي المألوف اليوم، وغالبًا ما يُنظر إليّها على أنها أفضل الأعمال الدرامية الإيطاليّة في عصر النهضة[1].

وبهذا يمكننا الحديث عن مرحلتين متعاقبتين على المسرح الغربي:

1- مرحلة تقديس النص المسرحي: وهو النص الذي إبتدأ منذ عصر **أسخيلوس** أما المرحلة الثانية فهي.

2- مرحلة التمرد على كل ما هو كلاسيكي: ونقصد به الثورة البريختية مع **برشت Brecht.**

إن التغييرات التي تطرأ على المسرح لا تطرأ عبثا سواء في الاخراج او النص الدرامي او السينوغرافيا وإنما هي امتداد لقالب فكري فلسفي لاهوتي ناهيك عن الواقع السياسي والاقتصادي الذي يفرضه زمانه وعصره .

3-2 التجريب في المسرح الملحمي:

1- ينظر: لمياء عبدالسادة، مقال مكيافيلي وكتابه الأمير الذي وصل تأثيره إلى هتلر وستالين، 2018/09/22، https://elmahatta.com

لقد كان المسرح في الربع الأول من القرن العشرين متركزا في أيدي الطبقة البرجوازية المسيطرة والتي لم يكن لها هدف من المسرح سوى التسلية ووضعها في خدمتها حيث كانت تستغل المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسد أبواب المسارح في وجه الطبقة العاملة.

كما أصيب المسرح آن ذاك بكوارث كبيرة من أهمها التسطح الشكلي وخلوه من المضمون وقد كان الإخراج الذي استخدمه "**ماكس راينهارد**" خير دليل على هذا التسطح وذلك الخلو، رأى "**بريخت**" انه لا يمكن منح المسرح وظيفة غير وظيفته تلك إلا من خلال إسقاط السلطة البرجوازية ولكن إسقاطها يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وثوري , والمعروف أن المسرح يلعب دورا في تحقيق هذا الوعي لذلك اتجه "**برخت**" نحو مسرحي التعليمي والذي وجد صعوبة في نشره في البداية بسب منع البرجوازية له وذلك في مسرحية **(الإجراء)** عام 1930[1].

قبل الولوج الي اهم ما تتطرق اليه بريخت في تجريبه وثورته المسرحية لنعد ادراجنا الي الجذور التاريخية التي جعلت من مسرح **بريخت** مسرحا ثوريا على كل ماهو سائد سياسيا واجتماعيا في عصره أي عصر النازية الهتلرية، لا ريب في ان الستينيات من هذا القرن الذي نعيشه هي الحقبة التي شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث وهي ايضا العصر الذهبي للمسرح الملحمي وذروة المد البريختي في ارجاء الدنيا بما في ذلك عالمنا العربي ولدراسة المسرح الملحمي لابد من العودة الي جذوره وأصوله فبعد عام 1923م وظهور الاتجاه الواقعي الجديد ظهر اتجاه مزيج بين الواقعية الجديدة والمسرح الوثائقي وكانت اولى الخطواة بهذا الاتجاه قد جاءت عن طريق مسرح العمال سنة 1919م ،وكان مؤسسها "**كارل هانز مارتن** الذي قال {ان المسرح يجب ان يكون منبرا للوعي }،ودعا الي ان يتغير جذريا لتحقيق ثورة مسرحية جديدة ،ودعا الي التوجه نحو المجتمع لا نحو مجهور معين ،كما دعا الي ارتباط المسرح بالطبقة العاملة ليكون الجمهور اشبه بالحكم على ما يحدث على المسرح تأثر

1- ينظر: نادر ظاهر، المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت، مجلة دنيا الوطن، 2012/08/07،الهيئة العربية للمسرح http://pulpit.alwatanvoice.com/

بسيكاتور بهذه الاطروحة وهو اول من اعتنق المسرح السياسي وقدمه ونظر اليه من ناحية الشكل والمضمون {الفلسفة} وهذا ما يحدث في الصراع في الطبقي فقد كان يريد للطبقة الطبقة العاملة ان تشارك المجتمع عن وعي بالحقائق ،غير انه مارس هذه الرسالة عن طريق المسرح بحيث يرى ان الجمهور هو الروح الداخلية للإنتاج المسرحي وان لم يكن ذلك فان المسرح مجرد مسرح لترف وعلى ذلك بنى اعتقاده بان المسرح السياسي يجب ان لا يكتفي بعرض الاحداث الفردية بل عليه ان يتخطى ذلك التحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية،هذه الاطروحة لمارك وبسيكاتور كان لها تأثيرها على **بريخت** في تأسيس المسرح الملحمي[1].

ويعد بريخت شخصية بارزة في الادب والمسرح للألمانيين بل والعالميين في الحقيقة ،منذ نصف قرن من الزمان على وجه التقريب ، لم يكن تأثر **بريخت** فقط ببسيكاتور ،بل بمسرح "**النو**"الياباني اذ استلهم منه الايماء والاضاءة وتقنية الممثل ،كما تأثر بالمسرح التعبيري والدارس لمسرح **بريخت** يلاحظ انه مر بثلاث مراحل وضحت التطور الايجابي عنده:المرحلة الاولى هي التعبيرية ،ومثال ذلك" مسرحية بعل " في غابة المدن والانسان انسان "اما المرحلة الثانية فهي التعليمية ،ومثاله على ذلك مسرحية الاجزاء ،القاعدة والاستثناء ،**جاندارك** ،القاتال نعم ،المرحلة الثالثة وهي مرحلة المزج بين المرحلتين السابقتين ،ومثال ذلك "**غاليلو** ،الام شجاعة ،الانسان الطيب ،**بونتلا** وتابعه **ماتي**،دائرة الطباشير القوقازية[2] ، ويعد **بروتولد** بريخت من اهم المخرجين الالمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري ،ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل ضراوة وقد كان يمارس مسرحه في الشـــق الاشتراكي من ألمانـــيا "[3].

يعد مسرح بريخت مسرحا ثائرا عن النظم التي سادت منذ **ارسطو** حتى وصلت اليه ،وعملت تجاريبه على قلب المسرح شكلا ومضمونا لم يجد **بريخت** في الماركسية ما يتعارض مع وجهه الحداثي التجريبي الذي افضى به الي رفض نظرية ارسطو في

1- ينظر ،د/ سالم الداهم ،مجلة المستقبل الاربعاء 3 شباط 2010م-19 صفر 1431ه-جزء ثقافة وفنون ص20.

2- ينظر المرجع السابق ،داهم سالم ،ص20.

3- ينظر المرجع السابق ينظر د،جميل حمداوي ص9 ،10.

المسرح وهو ماسنشرحه لاحقا بالتفصيل ،وتعزيزا لوظيفة الجدل النقدي التي يقوم عليها مسرحه ،فقد ركز بريخت على استخدام مفهوم "**الدياليكتيك**" كونه يكشف عن الجدلية في ثبات من يسهم في توضيح حقيقة الوقائع بمناقشة التناقض الجوهرية للاحداث الاجتماعية فحاول بريخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة اكبر عدد من الجمهور لاقناعهم باهمية تحرير ادوات انتاجهم من سيطرت راس المال.

كان دائما يقول :"ان المتعة هدف من اهداق المسرح ...وان اكبر متعة هي تلك التي تسببها المشاركة الفعالة التي تتضمن حكم المتفرج وتطبيقه لما يراه على المسرح في خارج نطاقه المسرحي ، ثار المسرح عند بريخت[1].

على كل القوانين المسرحية والقواعد التي ظل المسرحيون يسيرون بموجبها ردحا طويلا من الزمن ،فجاء بريخت واطلق على مسرحه مصطلح "المسرح الملحمي " وادخل به هذا المصطلح الجديد مجال الادب والنقد ،لذا جعل المسرح اكبر مؤهل لنشر الوعي السياسي والاجتماعي وتحريض الفعل الثوري عن طريق الجمهور[2].

وهو نفسه ما نطلق منه **مارك وبسيكاتور** في نظريتهما التي اشرنا اليها انفا.وقد تبنى **بريخت** هذا المصطلح اي المسرح الملحمي التجريبي المنزاح عن مسرح **ارسطو** لا لانه يرفضه او لانه قاصر فنيا عن مواكبة منجزات المسرح المعاصر له ،قدر ما تجاوزه فاعلية وتطروا .ان الحقيقة تتجلى في ايمان بريخت بجدلية الحياة المتحولة والفكر المتطور،وان ذاك المسرح "مضمونا وشكلا"لم يعد قادر على مواكبة التطور العالمي[3].

ان التطهر الارسطي ياخذ ابعاده الايديولوجية ،ويحقق اهدافه في روح المتفرج، خاصة حين يخض المتفرج نفسة في حالة من الاستلاب العقلي والروحي ،ويجبره على

1- ينظر: د.عامر صباح نوريالمرزوك اليات التجريب في العرض المسرحي الحلي مدرسة في كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية المجلد 6العدد 1ص 6

2- المرجع نفسه، ص 6.

3- ينظر: د.محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية د،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب مكتبة الاسد –وزارة الثقافة الثقافة السورية –دمشق 2013 م ط الاولى ص16.

ان يرضخ للامر الواقع ،ومدام بريخت يرى ان المسرح الارسطي يسلب الانسان عقله وروحه فقد وجبت محاربته من خلال موقف عقلاني روحي ،ان رد فعل المتفرج الارسطي على تلك الماسي يتجلى لا شعوريا من خلال احجامه عن التطلع الي الحكم والقيادة وهذا مالا يطمح اليه **بريخت** او اي ثوري ضد السلطة الحاكمة ،ان كل هذا ينتج مايسمى بالاندماج واقصد هنا المسرح الارسطي والذي نعني به الواهم الواقع في المسرح وتقمص الممثل الشخصية المسرحية تقمصا تاما برغم كل تقنيات التغريب كالجوقة والرقص وغيرها حتى يتماهى المتفرج مع البطل ليتحول كلاهما الي كائنين اعميين بلا هدف.

وهذا ما قالته **كيته روليكه –قايلر** :{اعتبر **بريخت** الدرامية ارسطوية حينما يتم بواستطها احداث الاندماج في العروض المسرحية بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة لهذا الغرض او عدم استعمالها ...}[1].

ولهذا رفض **بريخت** المسرح الأرسطي رفضا قاطعا واعتبر أن المسرحي الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على غياب عقل المشاهد وحصره داخل أحداث العمل المسرحي من دون أن يكون لعقله أي دور في مناقشة الأحداث وتحليلها أما المسرح الملحمي عند "**بريخت**" فيعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل ما يحدث وبالتالي مناقشة مشاكله وتغيرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس . ولقد وجد "**بريخت**" في سنواته الأخيرة أن مفهوم المسرح الملحمي مفهوم ضيق ولذا أستبدل بة مصطلح **(المسرح الديالكتيكى)**. والذي يعنى أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماما عما يعرض أو يقال. ويفهم المتفرج أنه قادر على تغييره، اى يوجد جانب أخر غير ظاهر وغير ما يعرض، ولكن الجمهور يدركه. أكد "**بريخت**" على هذا إذ قال إنه على الجمهور أن يفهم الديالكتيك لكى يتفهم طبيعة ما يحدث على المسرح، اى لكى يعى المفارقة التى تحدثت عنها ، وهى إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه.

1- ينظر: المرجع السابق،ص 18،19،20

ويعنى ذلك أذن مفهوم الديالكتيك ، ليس من جانب الجمهور ولكن من جانب الدرامى في المسرحية[1].

كما يرى "**بريخت**"أن نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل، وتكنيك خشبة المسرح، والنص المسرحي، والموسيقى المسرحية، واستخدام السينما وغيرها من المسائل التعليمية على خشبة المسرح، وان ماهو مهم في المسرح الملحمي هو مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، لأن المشاهد هو إنسان قابل للتغيير بصورة مستمرة، وليس ذاتاً ساكنة، ووجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرة فكره.

وعلى ذلك فالعقل هو الأصل في الكيان الثقافي عند الإنسان لا الشعور الذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم والمسرح الملحمي، مسرح سردي،لا يمثل الأحداث، بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح، و بالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي، أنهم لا يشاهدون أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها بل وقعت في الماضي، لأنهم ما زالوا جلوسا في قاعة المسرح[2].

"كما أن النزعة التجريبية في المسرح الملحمي تتمثل في طبيعة الموضوعات والأساطير التي يتم الاستلهام منها في كتابة النصوص الدرامية، فشخصياته في كل مسرحياته من الطبقات الاجتماعية الدنيا أي من الواقع الذي يحياه الجمهور نفسه وعليه فإن الركح المسرحي يمثل نموذجا حيا وصادقا في قالب غني شديد الكثافة الدلالية يختزل الوقائع في واقع الفضاء المسرحي، ويختصر الأزمة في زمن الفضاء الدرامي الذي هو زمن المتفرج"[3].

وقد وضع "**بريخت**" لتطبيق مفهوم المسرح الملحمي عناصرا منها ما يلي:

أ/الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية:

1- ينظر:المرجع السابق مقال نادر ظاهر، المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت.

2- ينظر: أحمد سلمان عطية، محاضرة (المسرح الملحمي والمنظر المسرحي)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مادة فن الإخراج، ص03.

3- العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2017/2016، ص24.

كان القاص يجلس على خشبة المسرح ويقوم بسرد اغلب أحداث المسرحية في حين أن المشاهد يتفرج ويظل عقله نشطا متتبعا لأحداث المسرحية وفي أوقات قيام الممثلين بأدوارهم يدخل المغني ويختصر المشهد أو يعلق عليه بدلا من عرضه وذلك عندما يقترب المشاهد من الاندماج والإثارة.

ب-إسقاط الحائط الرابع:

والذي يعني عدم اندماج الممثل في الشخصية التي يقوم بتمثيل دورها، حتى لا يندمج المشاهد معه فعلى الممثل أن يقوم بدور الشخصية فقط أي توصيل الفكرة للمشاهد لذلك يجب أن يعرف الممثل جيدا انه يقوم بعملية التمثيل في إطار ثلاث حيطان، أما الحائط الرابع فهو غير موجود ليحل الجمهور محله وبالتالي عليه أن لا يندمج في تمثيله حيث كان الممثل لا يرتدي زيا معينا على خشبة المسرح بل يرتدي ثيابا عادية ويتم وضع ورقة على صدره يكتب عليها اسم الشخصية التي يقوم بتمثيلها الممثل[1].

ج-التباعدية:

أي أن يتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بين الخشبة والصالة حتى لا يتوحد بالأحداث ويصير جزءا منها وبالتالي يكون عاجزا على إصدار أي حكم.- ينبغي على الممثل أن لا يفكر بنقل المشاهدين إلى عالم من الغيبوبة، أو أن يسمح هو لنفسه بالانغماس في عالم من الغيبوبة أيضا – و أن يحافظ دائما على مسافة بينه وبين الشخصية التي يمثلها ليعطي الجمهور الإحساس بأن ما يجري أمامه ليس إلا لعبة مسرحية،موجها إياه إلى رد فعل انتقادي. وهذا ما يسمى ب(كسر الإيهام) عند **بريخت**.

د-إحلال بناء المسرحية الدائري بدلا من الهرمي:

حيث رفض **برخت** فكرة البناء الهرمي التقليدي للمسرحية (عرض – عقدة – حل) واستبدله بالبناء الهرمي الذي يعتمد على مسرحية داخل مسرحية أو مجموعة مسرحية تتكون من مجموعة من الفصل تختلف عن بعضها البعض والتي لا يربط

1- ينظر:المرجع السابق، مقال نادر ظاهر، المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت.

بينها شيء إلا الإطار العام ومن أمثلة ذلك مسرحية دائرة الطباشير القوقازية التي تعتمد على بناء مسرحية داخل مسرحية[1].

ه-التغريب"Distanciation ":

إن أي حديث عن نظرية تقنية التغريب في المسرح الملحمي لا يتم الا بعد ان نستوضح بشكل مافلسفة الاغتراب في الفلسفة الاوروبية ،وبخاصة في الفلسفة الالمانية من خلال عملاقيها **هيغل وفورباخ** ولا ننسى **ماركس** ايضا لان هذه الفلسفات تشكل اصولا اعتمد عليها **بريخت** عمليا ونظريا لإقامة مسرحه الاجتماعي، ولا يعنينا من فلسفة **هيغل** سوى ما نحن بحاجته وبالتحديد {قانون نفي النفي }،يصوغها **رنيه سيرو** تلك الفكرة قائلا :{كل فكرة تملك في ذاتها نفيها او سلبها الخاص الذي يجعلها تتحول الي فكرة اخرى تنفي ذاتها هي ايضا[2].

اذ ذاك يتبين ان هاتين الفكرتين ليستا سوى فكرة ثالثة تتمل على الفكرتين الاوليين برفعهما الي وحدة اعلى ،وهكذا يتحقق التقدم الجدلي عن طريق ما يسميه **هيغل** بالنافي او السالب } ان روح الاغتراب الذي يعانيه الفرد في ظل المجتمع وقد فقد نشاطه وحريته وصار مجرد اداة للغير من اجل تحقيق اهدافه فيفقد بذلك انسانيته .

أما **فورباخ** فيرى أن الانسان حين يشعر بخلل يهزه ويشعره بالعجز حيال وجوده وحقيقة جدوى هذا الوجود ،وجينما يحس بأنه ذو قيم ولا يملك أية قيمة ،وأنه ليس إلا تفاهة لا تقوى على التدخل في المصير فإن أقصر سبيل واضمنها هو أن يلجأ الانسان إلى الله ليعوضه عن نقائصه وهو في رأيه أن هذه الحالة هي تسليم وتخلي عن الشخصية الفردية لصالح قوة أخرى وهي الله . أما **كارل ماركس** فقد أعتمد في جدليته على النفي ونفي النفي الهيغلية وهو يفسر حالة اغتراب الانسان في ظل النظام الرأسمالي القائم على ملكية الخاصة لوسائل الانتاج[3].

كل هذا كان سبيل لمصطلح التغريب وهي احدى تقنيات **بريخت** في مسرحه الملحمي ونعني به :الخروج من الأمور المألوفة في الفعل المسرحي، فالأمور غير

1- ينظر: نادر ظاهر، المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت، مرجع سابق.

2- ينظر: المرجع السابق محمد بري العواني ص 24،26.

3- ينظر: المرجع السابق، محمد بري العواني ص 27 .

المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل المعتاد للأحداث ينتفي وجوده، وينفصل الممثل عن دوره، لا بمعنى تناقضه مع دوره، بل عرضه لهذا الدور، وكأنه يعرض حادثة معينة آو يرويها، آو يتساءل عنها، محركا ذهن الجمهور بطريقة الاستفزاز لمحاكاته عقليا، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة، أو يجيب عن تلك التساؤلات، كما يهدف التغريب إلى تحويل الأشياء المدركة والاعتيادية، إلى أشياء خاصة ملفتة للانتباه بشكل مفاجئ، وتصبح الأشياء البديهية أشياء غامضة، بهدف أن تصبح أكثر فهما وإدراكا، ولكي يصل "**بريخت**" إلى هذه الحالة، دعا إلى نبذ التصور المتعارف عليه، وهو أن الأشياء المألوفة لاحتاج إلى إيضاح فالتغريب إذن هو تقنية تناول الإحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي، مألوف، والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرج أن يلجا إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية ، كما أن تغريب أية حادثة ببساطة يعني تخليص تلك الحادثة من بديهيتها ومألوفيتها واستبدالها بالدهشة أو الفضول، والعالم إذا عرض على انه غريب فلابد أن يوقظ الرغبة في المشاهد على تغييره[1].

ونستطيع القول على أن "**بريخت**" قد انطلق من فكرة جوهرية هي:"أن المسرح التطهيري(المطبخي) يشحن المتفرج بالعواطف ويعطل تفكيره ولهذا يرى أن المتفرج يجب أن لا يشحن بالعواطف، وإنما يشحن بالتفكير، ولتغريب الموقف أو الحدث أو الإنسان يجب وضعه تحت ضوء جديد فمن علاقات جديدة، ويضرب على ذلك مثلا بأن المرء يصبح مغربا عن أمه عندما تتزوج ثانية،ولهذا كانت الوسيلة الفضلى للتغريب هي أسلوب الحكاية الذي يؤكد باستمرار على الانفصال بين المتفرج وزمن الحدث"[2].

و-الإيهام"illusion ":

إن مفهوم الإيهام هو عملية الاقتناع بما يعرض على خشبة المسرح، وهو غير حقيقي وغير واقعي وغير صادق، وبالتالي علينا أن نفصل بين مشاعر وواقع المتلقي، وما يعرض على خشبة المسرح، ليتمكن من الحكم بعين الناقد، فالإيهام يمكن أن يتحقق

1- ينظر: أحمد سلمان عطية، محاضرة (المسرح الملحمي والمنظر المسرحي)، مرجع سابق، ص04.

2- ينظر: المرجع السابق، العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، ص21.

من خلال المحاكاة، لأن هذه الأخيرة تكون إيهامية عندما تقترب من التقليد الحرفي،أو الفوتوغرافي[1].

ولكن على الرغم فإن "**بريخت**" انتقد المسرح الدرامي القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يبتعد تماماً عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف من منظور ماركسي ولعلّ مفهوم الإيهام ونظرية التطهير التي طرحها "**أرسطو**" كانا من الأسباب التي جعلت "**بريخت**" يثور على المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية التي انعكست على الأدب فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جامداً يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح والفن آنذاك الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح" **بريخت**" جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث في سياقه التاريخي. فالمعروف أن الحكاية تقدم حدثاً وقع في زمن مضى، ومن هنا نكتشف أن بنية العمل الملحمية القائمة على السرد تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكّل كل لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني، والامتداد الزمني يسمح بتبيان التحول لدى الشخصية[2].

"ويمكن القول أن اعتماد" **برخيت** "على عنصري التغريب والإيهام يدخل في إطار محاولة تطوير الشكل المسرحي من مستوى المسرحيات السياسية التعليمية التي أرسى قواعدها" **أروين بسكاتور** "إلى مستوى المسرحيات الملحمية التي تتضمن ما هو سياسي وتعليمي على أساس أن الشكل المسرحي أقدر عمى تبليغ المضامين الفكرية بالشكل الذي يضمن تحريض الوعي وتحريض المتفرج وتنوير الفكر"[3].

2-4 التجريب في مسرح القسوة:

1- ينظر: الجبوري محمد، الإيهام واللا إيهام في المسرح، صحيفة التآخي، يوم الخميس 08-03-2008، com،altaakhipress،www

2- ينظر: محمد صالح مروشية، أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس(مسرحية الملك هو الملك أنموذجاً)، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد 18، 1393هـ/2014م، ص222 .

3- العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص22.

قبل الحديث عن مؤسس التجريب والمسمى بمسرح القسوة لابد ان نشير لما اكده الباحثون حول الرؤائي والشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي "**الفريد جاري** 1873م-1907م الذي قام بعملية الهدم الأساسية للأشكال التقليدية على مستوى الدراما وذلك حين اشتهر في مسرحيته **(الملك اوبو)** 1896م، وفيها بدأت مرحلة التمرد على المواضعات والثوابت التي اثارت السخط والدهشة في آن واحد ،فقد سخر من المسرح نفسه ومن أشكاله السائدة وإبطاله وكل ما يتعلق به ،ومن هنا اعتبر المؤسس الحقيقي للجماليات الغربية الحديثة التي سرعان ما تحددت لتصبح تيارات في اشكالها وأساليبها وأفرزت قطبين جماليين :جماليات تجريبية وأخرى طليعية للخروج من رواسب المسرح التقليدي وخلق رؤى وآفاق جديدة ،وحسب رأيه فان روح التجريب هو ذاك الشيء الذي يهتم بتقديم ما يزحزح الثوابت لدى المتلقي.وقد اطلق على مسرحه فيما بعد بالمسرح الطليعي ،اول من هز اركان القواعد الارسطية[1].

تتالت الهزات العنيفة تلوة الاخرى وتشكلت تيارات ومذاهب جديدة انضوت وتوسمت بالمسرح اللارسطية ومنها **ارنطوان ارتو** :1886-1848م: مؤسس مسرح القسوة تشكلت نظرية القسوة عند **انتوان ارطو** من خلال رؤيته السحرية والجمالية للاشياء واستطاع بواسطتها خلخلة مرتكزات المسرح الفرنسي الكلاسيكي ،حيث رفض ان يكون المسرح عبارة عن تاريخ يروي الاحداث لهذا طالب بالعودة اليم اهو سحري واسطوري وكانت ثورته على المسرح تهدف الي طرد الكاتب من المسرح فلم يعد المؤلف هو السيد، ولم يعد الممثلون هم العبيد، وإنما اصبح الممثل يمتلك قداسته وجدارته على الخشبة[2]، فقد استخدم ارتو مسرح العلاج بالسحر النابع من الحركة والتعرية العنيفة للصراعات المتاصلة في اللاوعي الانساني الجماعي وهو ما اسماه مسرح القسوة ،ففيه يصبح العرض وظيفة بدنية ،مثل حركة الدم في العروق او مرور صور الاحلام في المخ ، وفيه ايضا يختفي التناقض بين المؤلف والمخرج وينشا خلق جيد يون مسؤولا عن العرض كله[3].

1- ينظر ،د عامر صباح نوري المرزوك المرجع السابق ، ص 4.

2- ينظر العجلة هذلي التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصرمرجع سابق ص 25.

3- ينظر ،د عامر صباح نوري المرزوك المرجع السابق ، ص 5.

وتعرف القسوة على أنها "مؤشرات روحية، لها معان محددة تصب المتلقي بالإيماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة" ، كما يريد للمسرح "أن يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الإنسان، تصوير النهاية السوداء التي ألت إليها حال المجتمع الإنساني، كذلك يجب أن لا يعكس الحقيقة على المجتمع ، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الأخلاقيين ، ولا يجوز أيضا أن يدخل للمجتمع مدخلا أخلاقيا أو سياسيا فالمسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تقويم جهاز الإحساس عند المتلقين ، كما لو أن قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، إلى درجة تفقد الإنسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الإنساني "، وبهذا نتلمس بان المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الإنسانية إلى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية، ويعد **ارتو** صاحب هذا النوع من الاتجاهات[1].

يعد "**ارتو**" رائدا من رواد مسرح القسوة وواحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم إلى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة آنذاك إذ أراد لمسرحه أن يكون أشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وإنما هي القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الاتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح [2].

1: ينظر: معتمد مجيد حميد العبيدي، محاضرة: مسرح القسوة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2011/10/07، http://finearts.uobabylon.edu.iq

2- ينظر: معتمد مجيد حميد العبيدي، محاضرة: مسرح القسوة، مرجع سابق.

ومسرح القسوة الذي يقترحه "**أرتو**" يتجاوب معناه مع أي عمل درامي يأتي معروضا ومتضمنا لجانب من جوانب القسوة وهو بذلك يجد في المسرح وسيلة علاج روحي عن طريق الصدمة، ذلك أن قانون الصراع يمكنه أن يحقق ذلك قصد الوصول إلى خلق عالم وإنسان جديدين.

فقوام الدراما أنها تعرض لنا ظاهرة إنسانية حية يأتي حدوثها مرهونا بزمن حضورنا حتى تكتمل اللعبة المسرحية وتبلغ غايتها، وإذا كانت الدراما بعيدة الصلة عن ما يميز طبيعتها كونها تخرج عن الإطار الفني المسرحي الذي نشأت في أحضانه، ومن تم فإنها لا تفي بشروطها، و"**أرتو**" من جهته يحاول إبعاد كل مسرح يفتقر إلى هذه الروح الدرامية والتي عثر عليها عند بعض الكتاب، كـ **:تشيخوف ستر ندبرغ، مي ترلينك، حيثكان** لهؤلاء الكتاب المسرحيون تأثير على فكر"**أرتو**" المسرحي [1].

لقد دعا "**ارتو**" إلى وظيفة جديدة للمسرح، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات". واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بان الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق لأحلام والمسرح إلى حد سواء.

لذلك فان استخدام أسلوب **(الحلم)** أمر أساسي في دراما "**ارتو**" فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في إطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها، ومن اجل ذلك كان مسرح "**ارتو**" يدعو إلى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية، يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو إليه "**ارتو**" مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو إلى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور[2].

1- ينظر: قادة محمد، فلسفة العنف وجمالية القسوة دراسة في بيانات" أنتونان أرتو"، جامعة مستغانم-الجزائر، ص3.

2- ينظر: مرجع السابق معتمد مجيد حميد العبيدي، محاضرة: مسرح القسوة.

إن الإحساس والإدراك اللذين كان يبغيهما **ارتو** في عروضه تجلت في رسم صور حلمية عن طريق الحركات معتمدا على الميثيولوجيا بتوظيفها توظيفا طقوسيا .

إن عروض **ارتو** المسرحية تتجسد فيها الرؤية السادية للقسوة، والروحانية عنده دينية في انبثاقها وتتطلع نحو المثالية المسحية نحو الجنة اما الغرائز الجنسية فهي كلها تمثل الشر أي الجحيم[1].

ومن هذا المنظور نستطيع القول أن لكل مخرج وجهة نظر تختلف عن الاخرى حسب رهانية الحياة المعاصرة والأقرب الي اذهان الجمهور ،ومهما كانت ارائهم فهي في الاخير تجريب لا يلغي اهمية التجريب الذي قبله او بعده وإنما يضيف ألقا جديد على ابو الفنون .

2-4-التجريب في المسرح الفقير:

تأسس المسرح الفقير باقتراح من المسرحي البولندي الشهير "**غروتوفسكي**" **Grotowski Jerzy** (1933-1999م) ويسمى أيضاً (**المسرح النقي**) مبدأ الاقتصاد في الوسائل والأدوات المسرحية أو الاستغناء عنها كاملاً باعتماده شبه التام على الممثل[2]، لقد ارتبطت الممارسة المسرحية **لجروتوفسكي** 1999 بمسرحه العمالي الذي خلق منه منظر ومبدعا ومخرجا مسرحيا وممثلا في آن واحد ،ولقد اتخذ من فكرة اشراك الجمهور في المشهد المسرحي مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت تشكل عرقلة في تحقيق تواصل حقيقي ومؤثر بين الممثل والمشاهد[3]، كأهم أدوات هذا المسرح نجد في كل ما يمكن الاستغناء عنه في العرض (النص -الديكور- الإضاءة- الموسيقى- الملابس- المكياج- والمؤثرات الصوتية).

ويعتمد المسرح الفقير حرفياً على مهارات الممثل (جسدياً ونفسياً)، يقول الأستاذ "**علي عواد**": "إن على الممثل إيجاد موسيقى طبيعية بدلاً من الموسيقى والأصوات المسجلة وعليه أن لا ينتقل من تقمص إلى آخر إلا بفضل مهارته الجسدية وأن يصنع

1- ينظر: د.عامر صباح نوري المرزوك ، المرجع السابق ، ص 5.

2- ينظر: هند بوظو، المسرح الفقير يعني حرفياً (المسرح النقي)، 2012/07/04 : www،bostah،com

3- ينظر: العجلة هذلي، المصدر السابق ،ص 26.

قناعة من النسيج الحي لجسده بدلاً من المكياج". ويعتمد "**غروتوفسكي**" في أسلوبه بالكامل على طريقة إعداد (الممثلين–القدسيين) والتي ترجع جذورها إلى اليوجا والطقوس والألعاب السويدية والغناء. وحاول "**غروتوفسكي**" تحقيق ذلك عملياً في مختبره المسرحي (1992) ثم تحول المختبر إلى مركز أبحاث حول أداء الممثل ثم ترك المسرح وتوجه إلى ما يسمى (ضد المسرح)[1].

فقد ركز "**غروتوفسكي**" في مختبره المسرحي على الجهاز الأدائي للممثل، بوصفه نظاما كاملا ونسقا معياريا لمفن المسرحي .فعمل عمى طاقاته التعبيرية الكامنة واستثارة دوافعه الداخلية وحوافزه العاطفية عن طريق التدريبات الشاقة التي سنيا، لتطوير جملة أدواته ووسائله، وحتى يؤدي دوره دون أن يشعر المشاهد إزاءه بالتنافر بين اللفظي والمعنوي والعاطفي والحركي، ففعل التمثيل بالنسبة" **لغروتوفسكي**" ليس تجميعا لحركات وعلامات مرئية نمطية تتناسب والجملة المسرحية المنطوقة، بل وحدة كمية متناسقة تتألف من تركيبة أحاسيس وأقوال وأفعال لا يمكن بحال من الأحوال الفصل بينها من هذا المنطلق وداخل هذا المختبر، انبثق مفهوم المسرح الفقير الذي ينطوي على عمليات نفي وإقصاء واسعة للعناصر الهامشية الدخيلة وعلى فكرة عودة المسرح إلى عناصره الجوهرية الغائرة تحت السطح، أي هو فرز تزاحم البنى وتنقية المسرح من هجنة الفنون المشكلة لخطابه العام، ويقول البعض إن "**جروتوفسكي**" يحدد المسرح بوجود غرفة وخشبة ومشاهدون وممثلون[2].

3-5التجريب في المسرح الإنجليزي:

تقول الكاتبة"**صليحة نهاد**" في كتابها (**أضواء على المسرح الإنجليزي**): " إذا نظر القارئ نظرة سريعة إلى نتاج المسرح في عصر الملكة "**الزابيت**" الأولى، أدى إلى المسرح في انجلترا في الفترة من منتصف القرن السادس عشر حتى بدايات القرن السابع عشر"[3].

1- ينظر: المقال السابق هند بوظو، المسرح الفقير يعني حرفياً (المسرح النقي).

2- ينظر: جيمس جورج ايفانز، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر نايف الخوص، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2014، ص244.

3- نهاد صليحة، أضواء على المسرح الانجليزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1990، ص25.

كما أن اللبنات الأولى لتجسيد مفهوم التجريب في المسرح الإنجليزي كانت في البداية بعد أن ابتعدت الدراما الإنجليزية عن الدين والكنيسة، كما حدث في جل أوروبا وامتزاجها بالتراث من ناحية أخرى، وبدا الانفصال عن الكنيسة بعد صدور قرار يحرم العروض المسرحية داخل الكنيسة ونتيجة لهذا انتقلت العروض المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات و المناسبات الدينية. ويمكننا القول بأن مفهوم التجريب في المسرح الإنجليزي قد تبلور خاصة في الفترة الإليزابتية الممتدة ما بين(1603/1558م) والتي تعكس تطور فن المسرح في انجلترا، خاصة مع ما جاء به الثلاثي العملاق[1].

وإذا نظرنا نظرة سريعة إلى نتاج المسرح في عصر الملكة "**إليزابت**"، أي إلى مسرح في الفترة الممتدة من القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر سوف يدهش لكم التنوع و التجريب الذي احتوته هذه الفترة فإلى جانب عدد هائل من التراجيديات المتنوعة،سيجد الكوميديا الرومنسية الشعبية، وكوميديا الأمزجة التي تأثرت بنظريات علم النفس التي سادت ذلك العصر و التي أبدع فيها "**بن جونسون**" والمسرحية السياسية الساخرة التي كانت عادة تنتهي بإلقاء كاتبها في السجن تهدف إلى إصلاح المجتمع إلى جانب هذا وذاك، ظهر في المسرح الإليزابتي نوع من الكوميديا التي يمكن وصفها بأنها كوميديا واقعية حيادية...تلك التي تعرف باسم كوميديا المدينة[2]، وفيما يلي سنظهر بعض من التجريب المسرحي أعظم المسرحيين الإنجليز، والذي أشهرهم، هو" **ويليام شكسبير**".

_ تجربة ويليام شكسبير(1616 – 1564):

يعتبر "**شكسبير**" من أعظم الشعراء والكتاب المسرحيين الإنجليز، ومن أبرز الشخصيات في الأدب العالمي، لذلك زاد الاهتمام العام بحياة" **شكسبير**"، خاصة في السنوات الأخيرة، رغم الجدل حول مدى صحة مِلكيته لِلمؤلَّفات المنسوبة إليه، وإذا

1- ينظر: المرجع نفسه، ص25،28.

2- ينظر: نهاد صليحة،أضواء على المسرح الانجليزي، مرجع سابق، ص28.

كان ما يُضعِف تصديق المُتشكِّكين في ملكية" **شكسبير**" أعماله وأنَّه رجلً لم يلتحِق قَطُّ بالجامعة ولم تكن له خلفيةٌ أرستقراطية مرموقة، ألَّف مسرحياته تلك[1].

أصبح "**ويليام شكسبير**" مُمثلًا وكاتبًا مسرحيّا ومشاركًا في شركةٍ مسرحية لها مقرٌّ ثابت في لندن، إذ كان أحد المُستثمرِين الذين كانوا يملكون الشركة ويُديرونها، ومن ثَمَّ اشترك في عملٍ لم يكن مسبوقًا تاريخيّا، ومع ذلك لم تدُمِ الظروف الاقتصادية والاجتماعية الجديدة، التي دَعمَت المسرح إلَّا لفترةٍ قصيرة نِسبيّا في أواخر القرن السادس عشَر وأوائل القرن السابع عشر؛ فكانت ثَمَّةَ قوى ثقافيةٌ مُتزايدة تسعى لقمْع المسرح إجمالًا؛ فكان كتاب" **ستيفن جوسون**" **(مدرسة الابتذال)**، و كتاب "**جون نورثبروك**" (دراسة النقد القمار أو الرقص أو المسرحيات التافهة أو الفِقرات المسرحية القصيرة)، ضمن العديد من محاولات الهجوم على المسرح بسبب ارتداء المُمثِّلِين ملابس الجنس الآخر، وما به من بذاءة و خلاعة و رذيلة ، مزعومة (على حدِّ وصْف **نورثبروك**)، وبالأساس به من من خيال، بوصفه وسيلةً لنشْر الأكاذيب[2].

وأول ما نلاحظه من تجريب قام به" **وليام شكسبير**"هي مسرحيته "**هاملت** " والتي تندرج ضمن ما يسمى بتراجيديا الإنتقام، ويظهر ذلك حينما يستخدم هذا اللون المسرحي (تراجيديا الانتقام) استخداما ساخرا، خلطه من أساسه حين وضع في قلب مسرحيته بطلا سلبيا يختلف جذريا عن صورة المنتقم التقليدي المتعطش للدماء، والذي تسيطر الرغبة في الانتقام على كل حواسه[3].

2-6 التجريب في المسرح الفرنسي:

منذ تأسيس الأكاديمية الفرنسية سنة1629 م، التمست الكلاسيكية لها منهجا تقيميا للأعمال الفكرية وأتت في امتدادها ثورة على الثقافات القرون الوسطى (الخرافية والدينية)، وكان في ذلك المسرحية الفرنسية دورا في التحديث وتكوين الحداثة من جراء ما اعتمده الأكاديميون من مقاييس مركزة على عدد من النظريات في التراث

1- ينظر: ديمبنا كالان، من هو ويليام شكسبير؟ حياته وأعماله، تر:محمد حامد درويش، زينب عاطف، مؤسسة هنداوي، د ط، د ت، ص27.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص114.

3- نهاد صليحة، مرجع سابق، ص88 .

المسرحي(**الإغريقي روماني**) في مجال النص وقولبة الأحداث دراميا وصارت الكلاسيكية وقتها منبعا للإبداع المسرحي الفرنسي في التعامل مع الأفكار وعلاقتها بقضايا العصر.

وانطلاقا من هذه الاعتبارات وتلك انتعشت المسرحية الفرنسية في مركباتها الأدبية والفنية بشكل جعلها تستقطب الجمهور الواسع، لما كان لها من دور في التأثير على العاطفة والفكر ومن خلال صياغتها في سياق تصوري لأزمات وتصورات الضحايا من الطبقة الاجتماعية الأكثر حرمانا.. وبانتهاج المسرحيين الفرنسيين التحرر من القواعد الكلاسيكية خاصة بعد تغلغل أصناف (**التراجيدي-كوميدي**) ومسرحيات" العباءة والسيق"، وكذا بعض الكوميديات كالكوميديا السلوكية وكوميديا الطباع وكوميديا الدسيسة والكوميديا العاطفة بقوة كنموذج بديل عن الكلاسيكية والتي وجدت صدى لدى الجمهور الفرنسي[1].

وبالرغم من تلك الخطوات التحديثية التي دخلت على المسرحية الفرنسية بقى الأدباء الفرنسيين متمسكين بنماذج(**راسين، كورناي، موليير**) والذين خطوا أولى الخطوات نحو التجريب والتحديث المسرحي في الساحة الفنية الفرنسية.

- **تجربة "موليير (1673/1622م):**

"**جان باتيست بوكلان**" هو الاسم الحقيقي لأعظم كاتب مسرحي عرفته الحركة المسرحية الفرنسية في شخص" **موليير** " 1622م، والذي دخل عالم الفن من بابه الواسع.

كانت جل أعماله من صنف الكوميديا الراقصة وبعض التراجديات الممزوجة بالرقص، ومن أهم أعماله المشدود عام 1655 م، وكان لنجاحها تأثيره على" **موليير**" ومسرحية المتحذلقات المثيرات للسخرية" تحوي كما كبيرا من التجريب، وتندرج ضمن نوع الملهات أو الكوميديا التي برع فيها "**موليير**"، وقد حقق بها نجاحا غير عادي وذلك نتيجة لما قام به"**موليير**"من تحديث وتجديد على مستوى النص والعرض.

1- ينظر: جمعة قاجة، المدارس المسرحية و طرق إخراجها، نور للطباعة والنشر الدراسات، ط 1 ، 2006 / 2007 م، ص54 .

والقصة في هذا النمط المسرحي مبنية دراميا على فعالية تناقض المواقف والأوضاع الدرامية المتباينة في قالب يتسم بعمق الحركة الدرامية المركزة على اختلاف سلوك وأمزجة الشخصيات، لاختلاف طباعها ،ومأربها مع مجرى الأحداث التي زجت فيها،بفعل أطماعها وطموحاتها داخل عالم، التعقيد فيه مرتبط بالتأزم التدريجي واختلاف مصائر الشخصيات[1].

وما يميز ما قدمه "**موليير** "في هذه المسرحية، تقدمه مثلا لنماذج شخصيات مقتبسة من الواقع إلى جانب التأثير المباشر على المتفرجين والدفع بهم إلى تحليل الحقائق السيكولوجية الخاطئة وكيفية مواجهة النصب والاحتيال والغرور، وفي نفس الوقت الذي تمدهم فيه بعض الشيْ عن علوم الطباع والأخلاق والاجتماع وكل ما يتعلق بالعلاقات الفردية والجماعية للتصدي إلى الآفات الاجتماعية[2]، وكما سبق ذكره فقد حقق " **موليير** " بهذه المسرحية نجاحا غير عادي، خاصة أنه انتهج سبيل التغيير والتجريب فيها ويتجلى ذلك في:

- «عدم تمسكه بقواعد الفكرة الأساسية والعرف المسرحي في مجال الملهاة، واستخدم بدل ذلك الأهجوة المعاصرة.
- انتقل من المحاكاة الساخرة **(الباروديا)** إلى النقد اللاذع الذي لا يعرف أي انضباط.
- بنى ملهاته على العلاقات بين الشخصيات، وأرسى هذا البناء على قاعدة أخلاقية.
- أضفى على الملهاة الأسلوب الأنيق والسخرية الهزلية واستبعد الخشونة.» [3]

هذا ملخص ذلك التنويع والتجريب الذي قام به" **موليير** "على خشبة المسرح الفرنسي والي لازال صداه راسخا في نفوس وعقول المؤلفين والفنانين المسرحيين الفرنسيين إلى حد الان فحين يذكر اسم التجريب يذكر معها **موليير** وهو احد اقطاب هذا الاخير.

المبحث الثالث: التجريب في المسرح العربي والجزائري.

1- ينظر: عبد الكريم جدري ، الفن المسرحي، دار الفنك، الجزائر ، ط1، 1993، ص 163،164.

2- ينظر: المرجع السابق ،عبد الكريم جدري ،الفن المسرحي.

3- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، المرجع السابق، ص406.

3- التجريب في المسرح العربي التلقي والممارسة:

دائما ما تنهال الانتقادات الهدامة والعبارات المهينة لكل ما هو جميل في حق الادب العربي فان تحدثنا عن القصة نفوا ان لهذا جذور في عالمنا العربي وان تحدثنا عن المسرح ايضا نفو أي صلة بالطقوس الدينية التي كانت عندنا عكس جميع الشعوب الاخرى وغيرها فحتى كلمة تجريب الذي يوازي مصطلح النقد وهو سليل الادب وبداية البشرية بصفة عامة وصفوه بأنه دخيل الوطن العربي حتى عصر النهضة، كما تقول الدراسة الاكاديمية والباحثون فان التجريب دخل كمفهوم إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينات عن طريق الاحتكاك بالحركات التجريبية المسرحية الأوروبية مما أدى بالمسرحيين العرب إلى الثورة ضد الأشكال السائدة والعالقة في التكرار والتقليد، وبدأت القوالب المسرحية العربية التقليدية بإدخال المؤثرات الفنية والتقنية فيها لتواكب التجارب العالمية المتطورة.

ولم يعد الحديث عن التجريب المسرحي المعاصر محصورا في المفاهيم التي واكبت ميلاده واستمراريته من حيث مناقشته لمسألة التأصيل والاقتباس والتعامل مع التراث أشكاله ومضامينه، بل صار الحديث عن التجريب محكوما بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية والنقدية المحملة بإلحاحات واكراهات تاريخية جديدة بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة وحول إمكانات الحديث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر» [1].

ويجمع الباحثون والنقاد ان المسرح العربي ينفرد بخاصية تتمثل في كون أغلب المسرحيين العرب يجمعون في آن واحد بين التأليف والتنظير والإخراج و هذا على رأيهم راجع إلى الفراغ المعرفي الذي صدم به هؤلاء.

وفي حديثا عن التجريب المسرحي العربي، سنتعرض إلى ذكر بعض التجارب العربية التي حاولت جذره وأسست نظرة لمسرح عربي ميزة بخصائصها ومن هؤلاء الكتاب المسرحين نجد:

1- العجلة هذلي ،المصدر السابق، ص 30 .

- **سعد الله ونوس:**

وهو مخرج يمثل المسرح العربي السوري، وأحد رموز الجيل الأوسط من المؤلفين الدراميين، يعد **سعد الله ونوس** واحدا من اهم الكتاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي ، اذا تمثل روح النظرية البريختية بعد ما اطلع على اعمال **بريخت** النظرية والتطبيقية ،كما تتلمذ على ايدي اساتذته البريختيين في فرنسا ومنهم **برنار دورت وجون ماري سيرو** وقد صرح بتأثره وبمنهجه في الكتابة المسرحية في حوار مع الدكتور **رشيد بوشعير** قائلا (لا أظن ان هناك كاتبا معاصرا لم يتأثر سلبا او ايجابا بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة ،وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة بعامة) وقد كانت مسرحيته الملك هو الملك انموذجا لتأثره **ببريخت** ،حيث حاول من خلالها ان يضبط زمام الامور ويتوصل الي قالب يلائم القضايا العربية في الستينيات لهذا لجأ إلى المسرح البريختي الذي يعبر عن احتياجات مجتمعه في هذه الحقبة[1]وكان أهم ما أكد عليه" مسرح **سعد الله ونوس**"هو الجمهور الذي يفضي الاهتمام به إلى إيجاد الوسائل القادرة على ضمان تواصل حقيقي وفاعل ومؤثر هو التجريب الذي يثير نوعا من الغرابة وإثارة الانتباه هو شد أنظار المتفرج إلى ما يجري أمامه، حيث يتحول المألوف إلى شيء غريب يضطر معه إلى تحريم السؤال والبحث عن الجواب.

فالمؤلف عندما يبدع نصا دراميا فهو يكتب لجمهور معين، ويتخذ من همومهم وقضاياهم وهواجسهم مادة للكتابة، مما يعني أنه سيركز أكثر على الطريقة الملائمة لطرح موضوع النص الدرامي ولانتقاء التقنيات المناسبة القادرة على ممارسة التأثير وتحقيق التواصل، وفي هذا الإطار يلتقي" **سعد الله ونوس**" مع "**يوسف إدريس**" في التأسيس لشكل مسرحي عربي على طرح قضايا فكرية وموضوعات اجتماعية.

ومعلوم أن "**سعد الله ونوس**" سعى– هو الآخر إلى إحداث قطيعة مع جيل الرواد بعد أن تبين في له أن المسرح العربي على مدى أكثر من قرن من الزمان فشل في محاولة تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجياتنا وطبيعتنا العربية، لأنو

1– ينظر: المقال السابق، محمد صالح مروشية اثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس.

مسرح أوروبي لا يندمج معنا، ولا نندمج معه، وكل المسرحيات التي ظهرت صُيغت بوسائل وآليات غير نابعة من التقاليد والثقافة العربية[1].

وأما الوعي بضرورة التحرر من هيمنة الشكل الغربي من ناحية ومن سيطرة حالة الإسقاط عمى الحاضر وحالات النكوص نحو الماضي من ناحية أخرى، جسدت كتابة" **سعدالله ونوس**" هذا التوجه القائم على الاحتفال يحضر الجسد، كل الجسد وذلك هو في حقيقته المعنى العميق للتظاهرة المسرحية وهنا الحاجة للتأكيد على الحضور، حضور الناس واحتشادهم وحوارهم داخل المكان الواحد والزمن الواحد وذلك حول القضية الواحدة[2].

- **توفيق الحكيم:**

يعد "**توفيق الحكيم**" من رواد المسرح العربي عامة والمصري خاصة، لاهتمامه بهذا الجانب ومحاولته الابتكارية لقالب مسرحي يتميز بسمات ومقومات عن المسرح العالمي وفي نفس الوقت تأسيس وتأصيل للمسرح العربي.

ولقد تجسدت تجربة "**توفيق الحكيم**" بالجمع بين الريبتوار العالمي والغالب الأصيل في محاولة تخطي الشكل الايطالي للمسرح[3] .

كما انتبه "**توفيق الحكيم**" إلى ما يمثله الشكل الغربي من عراقيل في سبيل ابتكار تجريبي لقالب مسرحي ذي خصوصية ملحمية، يستمد مقوماته من الظواهر الاحتفالية بعدما تبين بجلاء الحقائق التالية:

أ- أن اعتماد الشكل المسرحي الغربي كقالب للمضامين التراثية العربية لا يحقق مسعى الدراميين العرب في التأسيس لمسرح عربي أصيل.

ب- أن الحداثة المسرحية تجاوزت ما هو ثابت الذي يتجانس في القالب الأوروبي وأكدت بطلان القاعدة القائمة بأن المسرح إما أن يكون أوروبيا أو لا يكون.

1- ينظر: عبد الرحمان حمادي، جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط العدد 94-95، 1992، ص26.

2- ينظر: المرجع السابق، عجلة الهذلي ص27.

3- ينظر: المرجع السابق العاجة هذلي،ص32.

ج- اكتشاف خصوبة الأشكال الاحتفالية الشعبية وقابليتها للتوظيف الدرامي الذي يتمثل في الارتجال الذي ساد في ممارسات فرجوية شعبية عند المخايل المصري، وفي حلقات التمثيل الفوري الشوارعي كالفصل المضحك الذي كان يقدم في القاهرة في أواخر القرن الماضي، وهي تقنية عرفتها الظواهر المصرية العربية قبل أن يكتشفها المسرح الغربي[1].

د- كون الفرجة الشعبية الاحتفالية أقدر بتقنياتها البسيطة على تحطيم عنصر الإيهام عن طريق المشاركة الفعلية .

كما أن "**توفيق الحكيم**" لم يكن يسعى- باستحداث قالبه المسرحي -وإقامة علاقة متكافئة بين الثقافة الغربية والعربية، تقوم على إبراز خصوصية هذه الأخيرة وتأكيد تميزها ،حيث قال: "على إني بعد ذلك رأيت أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من الاتجاهات وتطورات بل على النقيض من ذلك، فإني إلى جانب ذلك أنادي بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العالمي في جميع خطواته وتصوراته"[2].

نستطيع القول انه سعى هو الاخر كباقي المسرحيين إلى ابتكار شكل أو قالب مسرحي جديد لا ينتمي إلى المسرح الأوروبي ويستمد خصوصيته من البيئة العربية، وبذات المصرية، ولقد كانت طروحاته الاولية تسعى لإيجاد أرضية مشتركة لما يقدم من أعمال مسرحية وبين المتفرج، بإعتبار أن المتفرج يشعر بغربة حقيقية لما يقدم من أعمال على الساحة المسرحية المصرية، وقد حاول إزالة كل العوائق التي تحول دون الوصول للعمل المسرحي إلى المتفرج، ومنها اللغة أراد لها أن لا تكون فصحى لا يفهمها الإنسان العادي البسيط، ولا الدارجة التي يصعب فهمها من قبل المتفرج العربي أو حتى متفرج مصري من الأقاليم، فقد سعى لكتابة جديدة تنطلق من الوسط هذه اللغة يجب أن تكون بعيدة عن الإسفاف وأيضا مفهومة لكل متفرج بالوطن العربي وبمصر،

1- ينظر ،حميد علاوي،التنظير المسرحي عند توفيقالحكيم ،اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتورة دولة ،كلية الاداب واللغات ،جامعة الجزائر،2005،2006،ص223،224 .

2- المرجع السابق ، العاجة هذلي، ص34.

تبسيط اللغة هي إحدى أدوات مشروع **توفيق الحكيم** لمسرح ذهني، مسرح مغاير، مسرح ينطلق وينتمي إلى بيئته وأشكاله الفنية ويرى « إن مسرحنا المصري –إذن– يجب أن يستلهم البيئة المصرية الحاضرة ومشاكلها وتراثها الشعبي والفلكلوري كما يستلهم في نفس الوقت الماضي[1]الفرعوني والإغريقي والعربي، وبغير ذلك يكون مسرحنا فقيرا بالنسبة إلى المسارح العالمية الشاملة لكل نوع»، وأيضا سعيه للإنتقال بالعمل المسرحي لأي مكان، خارج بنايات المسارح البحث عن مكان مسرحي وترويضه لصالح العمل، العرض وحده ينتقل بين القرى والمصانع والمقاهي، وعدم الحاجة لمناظر وملابس وحتى خشبة بل كما يقول: « يكفي مجرد العرض في مساحة صغيرة، في أي قرية أو مدينة، وربما في هذا أيضا عودة إلى النبع الصافي القديم، الذي خرج منه المسرح وإزدهر منذ أكثر من ألفي سنة».

تبسيط موضوعات المسرحية من أجل إيصال فكرتها، وأيضا لتنوير المتفرج بالمواضيع التي تنتمي إليه، بحيث تكون متوازية ولا يجد فيها المثقف إسفافا ولا الإنسان البسيط تعاليا عليه، بل وذهب لأكثر من ذلك من خلال رفضه للأداء الواقعي في الأداء والمبالغة لأنها تفسد المتعة وكذلك الحركات الإنفعالية، واستجداء عاطفة المتفرج، فقد كان يطمح للمتفرج أن يتذوق الفن الطبيعي، وليس من خلال المبالغة فيقول: « إذا استطاعت مسرحية مثل الصفقة لم تكتب لتضحك أو تبكي، أن ترضي الجمهور بإخراج طبيعي وتمثيل واقعي، بلا نكتة ولا مبالغة، فإن هذه التجربة قد تملؤنا أملاً في المستقبل».

لم يرد لمشرعه أن يبدأ من الريف، بل أن يعود إلى المنبع الصافي في الجذور المصرية، وعدم تقليد المسرح الغربي: « وخرجنا من هذا الظلام، كما خرجت أوروبا في القرون الوسطى، وهي ارتمت في أحضان الإغريقي وارتمينا نحن في أحضان الغرب، هي سارت في عصر النهضة من التقليد إلى التجديد، ونحن لم نزل في طور التقليد»[2].

1– المرجع السابق ، حميد علاوي، ص 230.

2– ينظر: أحمد مشرجي، مقال المسرح الذهني عن توفيق الحكيم،الجمعة 10 أفريل، 2009، دط، د تر، ص1–2.

البحث عن الأشكال البدائية والتي لم يعرف فيها المسرح المصري الأوروبي، انذاك مستندا في طرحه هذا لتأثير الحكواتية والمقلدين عليهم وإضفاء الدهشة والسحر لدى الناس مثل: حكايات السير والملاحم فالحكيم يرى أنها جديرة بالإهتمام والدراسة والتنقيب، ومن ثم توظيفها بشكل في أكثر حداثة وتقديمها بقالب مسرحي يتركز على شخوص الحكواتي والمقلداتي بشكل أساسي، ويقدم العرض في أي مكان خارج خشبة المسرح مهما كان شكل المكان، « ولن يكون لقالبنا المسرحي هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، فكلما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقدمون في الماضي بأعمالهم، ملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون أعمق الأثار وكذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة...، سنعود به إلى المنبع الصافي الذي ينصل مباشرة بالجوهر».

إذن فالحكيم أراد لمشروعه المسرحي العودة إلى البدائية أو المنبع الصافي كما أطلق عليها، وذلك بتوظيف كل الفنون والتي لم تأتي عن طريق تأثيرات الثقافة الأوروبية ولا المسرح الأوروبي بل هي مظاهر اجتماعية خالصة داخل الثقافة المصرية، وحتى أنه طالب الممثل أن يكون مقلدا، لا أن يكون ممثلا، لان الممثل يتقمص الشخصية، بينما المقلد يطرح نفسه أولا كمقلد وبالتالي يقوم بتقليد الشخصية بوعي ودراية كاملة، وهذا تقليد لما جاء في النظرية البريختية والتي ذكرها سلفا.

وقد انطلق **الحكيم** في مشروعه من الورق، والورق لا يضع مسرحا حقيقيا أو شكلا مسرحيا لأن من السهل جدا الحديث عن شكل مسرح مغاير بدون تجربة عملية، لأن التنظيرات شيء، وما يقدم على الخشبة شيء أخر وهذا ما يعرف بالمسرح الذهني، والذي هو عكس المسرح التقليدي فالغرض منه أن يكون مقروءا وليس قابلا للأداء على خشبة المسرح من قبل المجموعة من الممثلين، وهو ما يسهل تصوره وتأمله، لكن من الصعب أن يتم أداؤه أمام الجمهور[1].

ومنه يمكن القول أن مشروع **الحكيم** جدير بالاهتمام رغم صعوبة تطبيقه إلا أنه فتح آفاقا جديدة في التجريب المسرحي استطاع من خلالها استلهام الكثير من المسرحيين لسير على منواله وإثراء نظريته، مثل كتابات الناقد والقاص الجزائري

1- ينظر المرجع السابق، ص 2.

عزالدين جلاوجي الذي استلهم منه عدة افكار منها المسروية والتي اصطلحها عز الدين بالمسردية والتي هي عنوان بحثنا هذا ،وقد تنوعت كتبات توفيق الحكيم في الساحة الأدبية نظير ما يتميز به من زخم ثقافي ومقدرة فكرية واسعة.

وفي الاخير نستنتج ان المسرح العربي تغلبه التبعية والتهليل للوافد والتأثر الكبير بالمسارح الاخرى وتطبيق قواعدها بتفاصيلها دون ابتكار ما يلائم عصرها ومجتمعها، وهذا ما أثر عليه سلبا نوعا ما فالمسرح العربي يحتاج الي ربط بواقع مجتمعه من جميع النواحي سواء في الساحة الاجتماعية او السياسية او الاقتصادية والعودة الي جذوره ومنبعه كاحكواتي والقصص الشعبية وغيرها وهذا نجده في المسرح الجزائري دون تزكية او استثناء بل حقيقة اجز ان المسرح الجزائري كانت تميزه تلك الرغبة في ابتكار وخلق مسرح سليل مع العصرنة من جهة وما يدور في اوضاعها الداخلية من جهة اخرى وقد تطرقنا له بالتفصيل في المدخل. وسنحاول تخصيص بحثنا في دراسة لمتظهرات التجريب في كتابات الكاتب الجزائري **عزالدين جلاوجي** في المسرحية واصطلاحاته لمفهوم جديد في الكتابة عنونه بالمسردية ومسرح اللحظة وهما صور اعطى من خلالها نظرية للواقع بامتياز فقد كان متقد النظر عن اللغة العادية واستمالته للرمزية في حديثه ليقدم نظرة جديدة للنص المسرحي، سنسعى إلى استنطاقها داخل جملة من كتاباته السردية.

الفصل الثاني

قلم عز الدين جلاوجي والتجريب في المسرح

تمهيـــد:

بداية لابد أن نذكر أن التجريب هو خلق وابتداع لشيء موجود أساسا في قالب وحلة جديدة، والإنسان متذوق بفطرته ناقد بطبعه يطالب دائما نفسه بالأحسن والأجود والأمثل في شؤون حياته كلها، هذه النزعة التي تتزامن مع الإنسان تجعله يبتكر أساليب متميزة تتجاوز أو ربما تطمس كل ما هو تقليدي دغمائي وإن صح التعبير دعنا نقول تتجاوزه هو نفسه لتساير العصرنة وما يطرأ من متغيرات في مجتمعه، هذا في مفهومه الشامل والذي يلم بحياة الفرد أجمع، لكن ما يهمنا هنا هو الشق الفني الإبداعي من الحياة، ونعني به التجريب في الأدب، وكما لا يخفى على احد علو مرتبة الأدب من حيث الزخم والرقي والحجم الكبير، والذي قد سايره نقد وجهه وقومه جنبا إلى جنب، فالنقد هو الخطوة الأولى للتجريب ولولاه لما اعتلى مقام الأدب ووصل إلي ما وصل إليه اليوم، منذ وجود الإنسان وهو يحس بحاجته للتعبير ذلك لغرض الاتصال مع الآخرين، وهذه الحاجة دفعته إلي خلق فن هو أكثر الفنون اتساعا واستنزافا للطاقة البشرية المبعدة إلا وهو "**المسرح** "، فضاءه هو فضائنا ،وعالمه هو كواليس حياتنا، أو لنقل بالأحرى المسرح هو الحياة نفسها التي نعيشها.

وبما أن التجريب هو شرارة الأمل في تجديد حياتنا فما يقع عليها يقع و يتمسرح على تلك الخشبة الصغيرة أمام الجمهور، وكما تطور الإنسان منذ ما قبل التاريخ فحتما سيتطور المسرح والأجناس الأدبية الأخرى عبر هذه العصور، سيلاحظ المتتبع للتحولات التي عرفتها الممارسة الأدبية سواء الكلاسيكية أو ما بعد الحداثة سيلاحظ أنها منذ الصرخة الأولى قد شهدت قفزة نوعية غيرت كثيرا من ملامح الإبداع في الفن الأدبي في جميع أجناسه الأدبية المختلفة والسبب الرئيسي في كل هذا ذلك الحس وتلك النزعة المتغلغلة في أعماق الإنسان بحبه لتجديد والتجريب والانزياح عن قداسة النمط السائد بالتجاوز والتخطي والخلق الذي يبيح للتجربة الإبداعية صيرورتها، كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدائم على كل ما هو مختلف و إذا كانت الأجناس التعبيرية قد ثارت على التقاليد وأبدعت وأدخلت تغيرا على قالبها ومضمونها الجمالي فان المسرح أولا لهذا التجريب لأنه لم يقتصر على جزء منه فقط بل على الأداء والتمثيل معا، فهو جنس يجمع بين الكلمة وتجسيدها لكن هذا لا ينفي وجود

تداخل بينهما وتجاوز بين حدودها، وهذا ما ارتئ إليه الأديب **عزالدين جلاوجي** فهو لم يكن بمعزل هو الأخر عن خوض غمار التجريب كونه روائي ومسرحي في أن، وكما عهدناه يسعى أن يقيم لكتاباته خصوصية وتفردا نلمسه في قلمه الشغوف الذي لا يكاد يستقر سواء في كتاباته القصصية أو المسرحية أو الروائية وقد اكتسحت هذه الأخيرة العصر الحديث حيث صار السرد ميدان الأدب والرواية شغف القارئ مهما كان وعيه الفكري عكس المسرح الذي تراجعت نسبة الوافدين إليه ،فهذه الهرولة الكبرى نحو الرواية أيقظت في قلم **عزالدين جلاوجي** تجنس أدبي جديد خلخل السائد وأبقى على المضمون الفني بطريقة جديدة وهو المسردية، و المسردية عنده وليد غير لقيط، زاوج أو نحت فيه جنسين أدبيين عملاقين "الرواية والمسرح"، فقد قام بحقن السرد في المسرح لينبثق منه تهجين لكن ليس بصورة كاملة فالسرد ليس بالجسم الغريب كثيرا عن المسرح، فالزمكان وحدة تربط بينهما وهي أصلا إحدى قواعد الموضوعة عن **أرسطو**، وهذا ما جعله عرفا من أعراف المسرحية، والمسرح كما لا يخفى عن احد فهو ليس نص أخرجه المخرج أو عرض ارتجالي و سينوغرافيا فحسب بل هو مزيج من جميع الفنون الأدبية كما عرفه عز الدين حين قال: «**المسرح ابن الفنون المدلل** » فعز الدين لم يخلق جنس أدبيا فحسب بل تمرد حتى على وصف المسرح بإطلاقه تسمية جديدة **بابن** "**الفنون المدلل** "عكس التسمية العالمية المتفق عليه **بأبو الفنون،** فالمسرح هو الحياة نفسها لأن كل ما يدور في حياتنا اليومية عبارة عن مسرحية مزجاة بين جميع الفنون الحياتية والفنية لهذا يصفه عز الدين فيقول: « **و مادامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان وبمعنى هي أدق هي ابنة الحياة ،لأنها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، وهي إذ تشكل المسرح تجعل منه النموذج الأرقى للحياة، فلا مسرح دون حيـــاة ولا حياة دون مسرح، ونكاد نجزم إن الإنسان مسرحي بطبعه، وهو أي المسرح أقرب إلي وجوده وحقيقته، ولكن أن تتأمل تصرفات الصبيان في لعبهم ،فلا يحلو لهم ذلك إلا إذا تقمصوا الأدوار وتماهوا معها حد نسيان ذواتهم، ولا يعدو أن يكون هذا الكون إلا خشبة مسرح كبرى ونحن فيه ممثلون تارة ومتفرجون أخرى** »[1].

1- عزالدين جلاوجي، مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2017م، ص 7.

فالحياة خشبة مسرح كبرى ونحن ممثلوها وجمهورها.

2- نقد في مقدمة عزالدين جلاوجي:

يسم الكاتب **عزالدين جلاوجي** مقدمة كتابه بكلمتنا، ولعلك لاحظت أن هذه عادة جديدة – نقول جديدة في حدود اطلاعنا على الأقل- فالمعتاد في التأليف عموما تسمية المقدمة باسمها، لكن **جلاوجي** يستعيض عن هذه العادة بلفظة كلمتنا كأن التجريب يمتد عند **جلاوجي** ليشمل كل عناصر هذا الكتاب حتى لفظة مقدمة.

وأحب قبل التعليق على المقدمة عموما أن أقف عند هذا الاستخدام فالشائع في إطلاق لفظ كلمتنا يكون عادة في الحقل الثقافي في المنشورات التعريفية و الاشهارية التي تكتب أحيانا في أخر الكتاب أو في غلافه الأخير في إطار خاص، تعرف من خلاله الجهة الناشرة برؤيتها وتصورها، كما تستعملها الحلاقات العلمية والمخابر البحثية وتشيع أكثر في المنصات الاليكترونية كالمؤسسة العربي للإعلام والثقافة التي أطلقت منصة اليكترونية تحمل اسم كلمتنا، للتعريف برؤيتها وأهدافها وتصوراتها في حدود إطار نشاطها، فكأن **جلاوجي** يقول إنني لا أقدم هنا مقدمة للكتاب بل إنني أقدم رؤية حول الأدب والفن عموما والأدب والفن المسرحي خصوصا، وهذا يتضح لنا مباشرة في أول عبارات المقدمة حيث يقول: "**المسرح ابن الفنون المدلل**" إذ ينزاح بهذا الحكم عن الرأي القائل أن المسرح هو أبو الفنون كما عرجنا له سابقا لأنه من المنظور الجلاوجي هو وليدها المدلل الذي أخذ منها جميعا ومزجها جميعا فكان نتاج تلاقح الفنون المختلفة.

هذا الرأي الذي يذهب إليه **جلاوجي** على فيه من الصحة فإنه فيه أي من مجانبة الحقيقة التاريخية والأنثروبولوجية للأدب، فالمسرح في الحقيقة كغيره من الفنون لم يخلق كفن بل خلق كطقس، أي أن المسرح في البدأ في لحظة ما قبل الفن لم يكن سوى أداء لطقس ديني ما، ومع مرور الوقت وتغير الحضارات تغير المسرح معها تدريجيا وعبر مسار طويل وهذه الصور التي سيأخذها المسرح كطقس أو لا، ثم كفن ثانية هي عين التجريب الذي يشتغل على رصد التحولات والتغيرات التي تعرض للمنتج المسرحي، هنا أريد أن أقول أننا لا نملك الوسائل الكافية للتأكد من أسبقية الفنون، وكما ذكرنا في المدخل في العنوان الموسوم بجينالوجيا المسرح أن المسرح هو تمثل

لنص ما، للنص المقدس تحديدا، وأن النص المقدس خلق القصة والقصيدة والملحمة بمختلف أشكالها، والطقس خلق المسرحية، لكن لا نستطيع أن نجزم بوجه من الوجوه أي العنصرين أسبق هل اخترع الإنسان النصوص المقدسة التي ستتحول لملاحم وقصص وقصائد ثم خلق الطقس التعبدي الذي سيتحول إلى مسرح حين تسقط عنه القداسة، ثم ينخرط في تحولات الحياة باعتبارها فعلا إنسانيا محكوم بمتغيرات الواقع والحياة الاجتماعية والسياسية، بعد أن كان خالقا للحياة حوله من خلال ادعائه لنفسه انه هو وحده النص أو الطقس المقدس مصدر نظام الحياة وأساسه، لأنه يمثل كلمة الآلهة الأسلاف أو الأرواح التي وضعت النظام، وبالتالي فإننا نتحدث عن حالة تبادل في الأدوار كان النص مكتوبا أو ممسرحا يوجه الحياة ثم أصبح يرافقها يقرؤها أكثر مما يحكمها ويقودها، فقد يكون المسرح بمعناه الأول الطقس المقدس سابق على الأدب بصورته الأولى النص المقدس والتداخل بين الأداء الطقوسي المسرحي والإنتاج النصي الأدبي متين وقديم للدرجة التي يتعذر معها ترتيب هذين الفنين ترتيبا كرونولوجيا يجعل احدها أقدم من الثاني وإن كان المسرح قد اخذ من النص والشعر والقصة والملحمة والموسيقى وكل الفنون فإن كل فن اخذ من غيره من الفنون بالقدر نفسه فالصلات بين الفنون الإنسانية متشعبة ومتداخلة لتشعب عناصر حياتنا وموضوعاتها، وإن كنا لا نستطيع بحال أن نتحدث عن الإنسان إلا في ضل وحدة كل العناصر الإنسانية المادية والروحية والاجتماعية والثقافية بأوسع معاني هذه الكلمات جميعا، فإننا لا نستطيع الحديث عن الفن الإنساني إلا في ظل هذه الوحدة، فالفن واحد كما أن الإنسان واحد، والتقسيم إنما هو على سبيل تسهيل الدراسة ومحاولة الإحاطة، وعليه فإن كلام **جلاوجي** الذي أطلق هذا الحكم جاعلا الفن المسرحي _هو وحده_ الأخذ عن الفنون الأخرى كما يأخذ الأبناء عن الآباء، ومن يقول أن المسرح هو أبو الفنون وانه هو أقدمها جميعا وأنهم نهلوا منه كما ينهل الأبناء من معين الآباء وخبراتهم إنما يجزم أكثر مما ينبغي للإنسان أن يجزم ويفصل بين عناصر الفن وعناصر الحياة أكثر مما هي منفصلة في الحقيقة فالفن الإنساني واحد وما الشعر والموسيقى والملحمة والمسرحية والرواية والقصة والنحت والنقش والرسم... وكل فن يخطر على بالك إلا أجزاء هذا الكائن الواحد، تماما كما أن الإنسانية واحد وأن ما يتصل بهذه الإنسانية من قضايا الثقافة والدين والفلسفة والفن والتاريخ والاجتماع

والسياسة هي أجزاء هذا الواحد وعناصره، أحب أن أعود لتلك المقابلة الجميلة التي تقوم عليها فلسفة إخوان الصفاء وخلان الوفاء وفلسفة أفلاطون قبلهم، وأقصد ها هنا المقابلة بين العالم الكبير والإنسان العالم الصغير، لأجعل العلاقة أكثر تعقيدا وتشعبا قليلا فإن كنا نفهم ذواتنا على أننا المعادل الموضوعي للعالم وأن بيننا وبينه هذه المقابلة التي تقوم عليها جل الفلسفات الإنسانية، فإنه علينا أن ننتبه أن العالم الكبير عندنا مكون من عنصرين: عنصر مادي هو هذا التراب وهذه الكواكب وهذه النجوم وكل ما نراه بالعين أو المجهر وما نمسكه باليد أو أنبوبة الاختبار، وعنصر ميتافيزيقي جمالي يمثله النظام الذي تقوم عليه العلائق بين العناصر المادية، ولتصح المقابلة فلا بد أن تكون الإنسانية أيضا قطبان قطب مادي هو نحن بذواتنا بواقعنا، وقطب جمالي ميتافيزيقي هو الفن لان الفن هو اللغة واللغة هي النظام.

بقدر ما اختلفنا مع **جلاوجي** في إمكان الجزم ببنوة أو أبوة المسرح للفنون، فإننا نتفق معه حين ننتهي لهذه النقطة في ما يذهب إليه من اعتبار الإنسان كائن مسرحي يتمثل في كل لحظة من حياته نصا ما أو فكرة ما، ولن نعود للحديث عن هذه النقطة إذ نحسب أننا وفينها حقها أثناء حديثنا عن جينيالوجيا المسرح، وسنمر مباشرة للنقطة التي يبرر فيها استعماله للعنوان الرئيس للكاتب مسرح اللحظة، و العنوان الفرعي مسرديات قصيرة جدا، فالنص المسرحي كما يرى **جلاوجي** نص سردي وهذه حقيقته الأولى فلا يوجد نص إنساني لا يمكن أن يمسرح بل سبق وقلنا أننا في كل لحظة من لحظات الفعل الإنساني نمسرح نص _ فكرة ما، ومن هنا جاء تبرير مقابلة الرجل بين المسرح والسرد في لفظي مسرح ولفض مسردية فكما يقول: " **فالأول للفعل والثاني للقراءة** " فالمسرح للإنتاج المسرحي والسرد للقراءة أي تفريقا بين النص والأداء لكنه يربط النص بالأداء لأن غايته فالنص كتب أساسا ليؤدى على الخشبة ليمسرح، لذا لم يقل سرديات بل قال مسرديات مزاوجة فينحت كلمة هجينة من كلمة المسرح والسرد ليوحي على القارئ أن ما سيقرؤه كتب أساسا لتتم مسرحته فهو سرد مسرحي، يختلف عن باقي السرود كالرواية والقصة وغيرها و ولم يكتفي بوضع مصطلح جديد بل تجاوزه الي وصف الأول باللحظي فقال: "**مسرح اللحظة**" لأن اللحظة مفهوم زمني و الأداء أو التمثيل المسرحي يكون في زمن محدد واللحظة توحي بقصر هذا الزمن فهذه

المسرديات لن تستغرق إلا لحظة مسرديات سريعة سرعة عصرها الذي كتبت فيه، فالجماهير في هذا العصر لم تعد تملك من الوقت والنفس في حياة مندفعة بغير توقف أن تجلس في مسرح لساعات لتشاهد مسرحية، لذا وجب على النص أن يكون لحظي عابر كجمهوره العابر، فكأنك في تلك اللفتة التى تلتفتها قبل أن تدور منعطف ما ستشاهد مسرحية، ومن ذات المنطلق جاء وصف الثاني "**مسرديات قصيرة جدا**" فالقراءة تصل بحجم المكتوب فالمكتوب قصير والمؤدى لحظي.

ويقدم لنا **جلاوجي** جملة من الأسباب الدافعة لكتابة هذه النصوص أسبابا شخصية، تتصل بالطبيعة الخلاقة للمبدع التى لا تتوقف عن محاولة خلق أشياء جديدة وخرق المألوف، وهذه الطبيعة التي تقفز دائما على الطرق والكيفيات المعتادة في الفعل والترك وتعبث بالنظام وإن كانت ينظر إليها فأكثر الأحيان على أنها حماقة وأن صاحبها أحمق فهي التي منت على الإنسانية بكل منجزاتها وفنونها واكتشافاتها، فهل الشاعر الأول إلا رجلا عبث بنظام الكلام وقفز فوق مؤلفوه، وهل الكيمائي الأول إلا أحمق بدا يمزج عناصر الطبيعة دون مبرر، هل ندين باكتشاف أبهارات في مطابخنا إلا لأحمق كان يتذوق كل شيء لا عن جوع ولكن عن فضول، فحضارة الإنسان وفن الإنسان وفلسفة الإنسان لن تتوقف عن التقدم مادام هناك من يقفز عن ما ألفه الناس ويألفونه.

وأما عن الأسباب الموضوعية فهي أسباب فرضها واقع المسرح في واقع هذا العصر المتسارع، إذ أن الإقبال على هذا الفن يتراجع يوما بعد يوم في زحمة الحياة المعاصرة فبقول "**ليس من المنطقي ان تصرف على مسرحية مئات الملاين ثم تعرض مرة أو مرتين ويطويها النسيان**" فاقتصاد هذا الزمن الذي صار يتحكم في كل شيء وفق قانون العرض والطب يؤثر على المسرح إذ ترتفع كلفة الإنتاج ما يحتم غلاء التذاكر، ويقل الطلب لكثرة الالتزامات المالية الواقعة على عاتق الجماهير مما يجعل الاستثمار المالي في المجال المسرحي كتابة وإنتاجا وتمثيلا يحتاج إلا ضمان الريع، وضمان الريع يحتاج إلى الجمهور والجمهور يمنعه عن المسرح أمرين الأثمان الباهظة للتذاكر، وضيق الوقت، والنصوص القصيرة تعني تكلفة إنتاج اقل لأنها تكثف المعاني واللغة والزمن والشخصيات والسينوغرافيا كما يقول **جلاوجي** متمردة على

المتطلبات الكثيرة والبروتكولات الصارمة للخشبة والنص معا، مفورتا بذلك في تكاليف النتاج ما يعطي فرصة لتخفيف ثمن التذاكر، وهي كذلك لا تستغرق إلا لحظة قصيرة من الزمن ما يسمح لاستقطاب الجمهور وإعادة اهتمامهم بالفن المسرحي في حياة مزدحمة بالالتزامات، بحيث لا تكاد تترك فراغ لفارغ فكيف بمنشغل.

فالنص القصير والمسرح اللحظي بالنسبة **لجلاوجي** هو حل من الحلول المقترحة للأزمة التي يعيشها الفن عموما والمسرح خصوصا في عصرنا هذا، من خلال ما يقدمه من تخفيف في التكلفة وتقليل في الوقت والجهد كما انه يتمشى وطبيعة زمن منطلق يحكمه التسارع والاندفاع والمسرح قد اخذ في كل زمن كغيره من الفنون الإنسانية صفات ذلك الزمن وهذا جوهر التجريب انه توفيق بين صورة الفن وصورة العصر والحياة فيقول: **«غير أن ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي الى غير رجعة بما استطاعت ان تحققه من وسائل اغراء ،جعلت المسرح منبوذا الي حد بعيد ،حيث راح يفقد معاقله وسحره ،ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله »**، ومن المتعارف عليه أن كل شيء يخلق ثم يطور وفي الأخير يندثر ويبقى عبق روحه يلوح تارة و يختفي تارات أخرى مثل ما ألت إليه جميع الفنون الأخرى وكذا المسرح فبعدما كان نوره اسطع نور بين الفنون الأدبية الأخرى بدا يتلاشى ويختفي هو الأخر وهذا من الأسباب التي جعلت **جلاوجي** يجمعه بين دفتي الكتب **«ولا عجب فالفنون كالكائنات الحية، بمثل ما يمكن أن تعمر طويلا يمكن أن تنقــرض سريعا، وعن بعضها تتوالد،أن الرواية التي صار لها اليوم شأن عظيم ولدت الملحمة والحكاية الشعبية، فحين انقرضت الأولى وكادت الثانية والقصيدة الحرة ولدت من رحم القصيدة العمودية،...ومع الانفجار الالكتروني التي حققته حضارة اليوم صار المسرح في خطر كما السينما قبله، أو على الأقل خبا وهجهما الذي تمتعا به قرونا من الزمن، فلا مانع مطلقا أن نبحث عن أشكال جديدة لتعبير عن الإنسان والحياة »** **فجلاوجي** اليوم يوائم بين المتغيرات الاقتصادية والفن المسرحي، وبهذا اصطبحت المسرديات ضرورة ملحة تقتضيها طبيعة الزمن الحالي ،حتى يضيء نور ابن الفنون من جديد إذ يقول: **« وبمثل ما إن الحياة كلها مسرحية كبرى، فإن كل لحظة يمكن**

أن تكون فيها مسرحية أيضا، نعم تكاد تكون كل لحظة فعل بشري مسرحية قائمة بذاتها، إن الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما يمسرح أحلامه وأفكاره، وقد تقول اللحظة واللحظات القليلة مالا يمكن ان تقوله الأزمنة الطويلة ،كأن هذه مضغوطة في تلك، وكأن لا بلاغة إلا فالإيجاز على حد وقول إسلافنا » وبهذا يختصر **جلاوجي** مسرحياتنا الواقعية الطويلة منها والقصيرة و**باختين** حين مارس التجريب كان يوائم بين المسرح وبين حركة النقد الاجتماعي أو نقد الانسان التي قادها في الأدب الروسي روسيا **دوستويفسكي وغوغول وبوشكين** في نقد حيادية الانسان فيضع في مسرحية المدين على ياقة البطل إن كانت تتعاطف معه فسدد دينه، وفي المسرح المسيحى سوف نلاحظ حضور التجريب من خلال المزاوجة بين العناصر اليونانية والعناصر المسيحية حتى كانت صورة المسيح نفسه كما ينحتها يتصورها المسيحيين مشابهة حد التطابق مع صور **زيوس أدونيس** اليونانيين.

وكما عدلت المسيحية من التماثيل اليونانية في عهد **قوسطونتين**، فقد عدلت من قصصهم ومسرحياتهم وخيالاتهم بما يتوافق مع روح العصر وما العشاء الاخير وطقس تغميس الخبز بالنبيذ واكله عند المسيحيين إلا اعادة محاكاة أو تجريب على مسرحية **ديونيسوس** إله النبيد اليوناني ولا تكاد تجد مسرحية قديمة تتحدث عن **يسوع** عليه السلام إلا ووجدت فيها من الصلات بمسرح الألهة اليونان قديما الكثير مما يمنحنا الحق أن نقول أن هذ النصوص المسرحية المسيحية هي بشكل ماء نصوص مسرحية يونانية تم تعديلها وفق روح العصر الجديد الذي خلقته المسيحة، فالتجريب هو نتاج حركة طبيعية وتغير طبيعي للفن يقتضيه العصر وتفرضه روح العصر، فالانتقال من سفح الجبل في المسرح اليوناني غلى المسارح الضخمة والمغلقة في العصر الروماني تجريب، وتحوير النصوص بما يتوافق مع العصر في العهد المسيحي تجريب، وما أحدثه بختين في المثال السابق وغيره من أعماله المسرحية تجريب، وعمل **جلاوجي** اليوم تجريب، فالتجريب في المسرح ليس حادثة جديدة وانما هو نتاج حركة طبيعية للمسرح وفي كل زمن سوف يتغير المسرح بما يقتضيه ذلك الزمن فوظيفة التجريب هي جعل المسرح يستجيب لمتطلبات عصره ويستمر.

3- ملامح القص والرواية في المسرحية:

يستطيع القارئ من الوهلة الأولى أن نلاحظ التغيير الجذري في النص المسرحي حيث كان هذا الأخير يكتب ليقدم في عرض على الخشبة لكن ومع مرور الزمن نراجع النص المسرحي مقارنة بالرواية، فالمتلقي عند اقتنائه لكتاب مثلا: يفضل الرواية على المسرحية لأنها تعتمد على النمط السردي الذي يصور تلك الأحداث داخل مخيلة القارئ حتى وإن لم تعرض تمثيلا، عكس المسرحية التي تعتمد الحوار وتصل أحداثها للجمهور عبر تجسيدها على الخشبة أكثر مما هي مكتوبة بين دفتي الكتاب وعليه فقد حاول **عزالدين** في كتابه مسرح اللحظة وهو المصطلح المقابل للسردية لكن منطلق هذا المصطلح في المسرح الفعلي»[1]، تشويق القارئ وتهيئته نفسيا لقراءة النص المسرحي بطريقة جنس الرواية من خلال عنوانه مسرديات قصيرة جدا بالإضافة إلى أنها تمثل في أي مكان وأي زمان ولهذا اعتمد على مصطلح مسرح اللحظة الذي عنون به كتابه وشرح في مقدمته سبسب إختيـــاره، لهذا النمط الجديد في كتاباته المسرحية، حيث يقول :« **مسرح يتمسرد على الخشبة يمكن تقديمه في أي مكان، في الشارع في البيت، مقهى والشاطئ... كما يمكن أن يقوم به كل من امتلك شيئا من الجرأة والموهبة إنه مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان**»[2]، وهدفه من كل هذا أن يصبح المسرح هاجس الجميع ويمثل في أي ظرف كان حتى وإن لم تتوفر الشروط السينوغرافية المعروفة مسرحيا وذلك من خلال قوله: « **يجب أن يتحولا إلى هاجس الجميع بمعنى لا يفترض مختصين احترافيين أو هواة، إذ يمكن أن يقدمه أفراد الأسرة في البيت والطلبة ...**»[3]، ولهذا يتأكد لنا اختيار الكاتب لعنوان إبداعه وهدفه من كتابه هذا الألف الجديد.

1- د. عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، المصدر سابق، ص107.

2- المصدر نفسه، ص 11.

3- المصدر نفسه، ص 10، 11.

4-عناوين المسرديات:

كما هو المألوف والمتوارث عليه ،أن العنوان في أي عمل فني يكون ذلك الطبق الذي يفتح شهيتك لأكل محتواه، فعند التقاء القارئ بعناوين مسرديات **عزالدين جلاوجي**، تجذبه بقوة لقراءتها، لاحتوائها نوعا من الغموض والتشويق لان عناوينها غير مباشرة فمثلا مسردية **الزيف** أو **الانقلاب**، عند قراءتها للوهلة الأولى يعتريك شغف كبير لقراءة مضمونها وربما يأخذك خيالك بعيدا عن المحتوى الذي يقصده **عزالدين**، وهذا ما يريده الكاتب باختياره فهذه العناوين الممزوجة بنوع من الغموض والرمز.

5- الافتتاحيـــة:

اعتمد الكاتب في مسرحياته على افتتاحية تعتبر الركيزة الأساسية للسرد بحيث يقوم بتصوير مشهد خيالي يعطي صورة مشكلة داخل ذهن المتلقي حتى يتسنى له الغوص في غمار الأحداث وهذا هو الهدف الأساسي من المسرحية ونلاحظ بوضوح ذلك التحول الحاصل في النصوص الجديدة **لعزالدين**، إذ إستغنى في جميع مسرحياته عن تقديم الشخصيات بداية والإشارة إلى عدد الفصول وإستبداله بافتتاحية جاءت على شكل سرد مفصلي أكثر من الإرشاد المسرحي، حيث حدد فيها مكان وزمان والشخصية الأساسية التي تتمحور حولها القصة وبعض من ملامح عامة تصفها وعلى هذا الأساس اخترنا عدة مسرحيات كنموذج لدراستنا أبرزها: **عاشقان، الزيف، الطريق، الحنين، تكريم، السجين، انقلاب، عزيزي.**

فيتبدى في مسرحيتي الجلاوجي ذلك التجريب المخلخل للبنى الكتابية للنص المسرحي المعتاد، بإدخاله نص سردي والذي يعد الركيزة الأساسية للرواية بحيث يصور للقارئ خلفية شاملة تدخل مخيلته إلي أحداث المسردية و تنسج خيوطا في عقل المتلقي فنخذ على سبيل المثال افتتاحية عدة مسرحيات **عزالدين** القصيرة جدا:

مسرحية الطريق: « وقفنا فجاة منتصف الطريق وضعت يدي على عيني إتقي حرارة الشمس الحارقة وأنا أمسح حبات عرق تتهاوى جانبي منخري. جلس على صخرة تشبه المعلم » [1].

مسردية عاشقان:

«ظلت العجوز وهي تتوكأ على عصاها تذرع البيت ذهابا وإيابا وأسرعت الى الباب تفتحه وقد اقبل زوجها سال وهو يضع ما جاء به من السوق »[2].

مسردية حنين: « ما كانت تبديه من نشاط فيعملها لم يكن يتناسب تماما مع سنها وقد بلغت الشيخوخة ولكنه كان يتناسب مع فيض محبتها وشلالات عشقها كم ينهزم تراكم السنين امام بساتين الحب الفواحة وظلت تقضي صباحها امام البيت الريفي العتيق تعيد ترتيب الاشياء تنشط بين الحيطان الحجرية والأزهار وأشجار الزينة يدخل ابنها الشاب فجأة وقد ظهر الغضب على ملامحه ترفع رأسها اليه »[3].

مسردية تكريم: « كان الوقت قد تجاوز الزوال ظلت الزوجة تذرع قاعة الاستقبال تمد راسها تارة من النافذة وتسكن احيانا منصته وقد بدت قلقة وهي تنتظر عودة زوجها يتناهى اليها وقع اقدام فتسرع عجلة اليه »[4].

مسردية انقلاب: « ظل يقلب بصره في الحديقة التي رآها غريبة كراسيها وأشجارها وأعمدة كهربائها وممراتها وحتى حيواناتها وطيورها تمشى لحظات عند النافورة يتأملها ويفرك عينيه ممدا بصره الي كل الاتجاهات يردد بينه وبين نفسه »[5].

مسردية الزيف: « أنهكه الجهد الذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة مما تراكم فيها من قاذورات يملا آخر مرة العربة اليدوية يضع داخلها مكنسته يجلس وسط الساحة على كرسي خشبي يتأمل كل ما حوله مغتبطا وهو يمسح عرقه »[6].

1- المصدر السابق، مسرح اللحظة، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص 38.

3- المصدر نفسه، ص 58.

4- المصدر السابق، ص 64.

5- المصدر نفسه، ص 576.

6- المصدر نفسه، ص 94.

مسردية السجين: إفتتح مسردياته بوصف دقيق ممتع يصور به بدقة ما يدور في زنزانة السجين فيقول:« نور خافت يتسلل من نافذة صغيرة في اعلى جدار الزنزانة برودة وعفونة في كل مكان افرشة بائسة يتكور فوقها احدهم نائما يظل الثاني وقد تغشته لحية كثة وأنسدل شعره أشعث متسخا يمد يديه الي كل شبر من جسده يهرشه بأظفاره الطويلة يتحرك رفيقه في مكانه ينقلب ويغط في نوم عميق يقترب منه الثاني ويكرله » [1].

6-السرد والوصف:

إن السرد جزء لا يتجزأ من تراثنا وثقافتنا منذ الازل وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب وغيرهم لخير دليل على ذلك، وأقرب تعريف وأيسره هو تعريف **حميد لحميداني** يقول: هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها[2].

أما "**الوصف**" فهو تصوير العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الالفاظ والعبارات وتقوم فيه التشابيه والاستعارات مقام الالوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى[3].

لم يكتفي **عزالدين جلاوجي** بطليعة للمسرحية مزجات بالسرد بل تخلل السرد والوصف الحوار أيضا طيلة مسردياته القصيرة وبه استطاع كسر رتابة الحوار في المسرح و جعله أكثر وضوحا في ذهن القارئ وإدخاله في حوار الأحداث النصية ومعايشتها شكلا ومضمونا مع إبقاء الإرشادات المسرحية كما هي دون المساس بها.

1- المصدر السابق، ص 70.

2- شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 1988، ص 02.

3- المصدر نفسه، ص 29.

ومثلا على ذلك في مسردية الحنين بعد الحوار الذي دار بين الابن وأمه... «تندفع نحو الشجرة تمد جذعها بحنان، يمد بصره الى أعلاه، تتأمل الجذع جيدا، وقد نقش عليه قلب وحرفان » [1]، « يتسلل غبار فيعطس، ينفض ثيابه مما توهم أنه علق به تشير إلى مقعد خشبي مصنوع من جذع شجرة ».

«يبتسم في سخرية ويضع مفاتيح سيارته في جيبه».

مسردية تكريم: بعد الحوار الذي دار بين الزوجة وزوجها «تهرع اليه بكأس ماء يعبئه سريعا وهو يجلس على أريكة قديمة »

« ضحك ساخرا وهو يضع الكأس على طاولة صغيرة»

« يقوم من مكانه متذمرا يخطو باتجاه النافذة كانما يبحث عن نسيم يملا به صدره »

«يضحك بسخرية ثم ترتفع ضحكته حتى يدخل فيهيستيريا» [2].

في مسردية عاشقان بعد الحوار الذي دار بين العجوز والعجوزة «يضع عصاه جانبا ويجلس الى الاريكة الفاخرة»

«يعتدل الشيخ في جلسته وكله هدوء ووقار»

« تسكت فجأة فيقف الي جانبها محاولا إرضائها »

يطرق الشيخ حزينا كأنما تذكر الحادثة صمتت تتأمله كأنما تنتظر أن يقول شيئا رفع رأسه » [3].

مسردية السجين: « يعتدل في جلسته يطوي رجليه يتأمل رفيقه لحظات»

«يبتسم له معانقا بذراعه اليمنى»

«يسمع وقع اقدام تقترب يهرع السجين الاول الى الباب ويبقى الثاني في مكانه لا يتحرك يعود اليه الاول وهو يتأمل الساعة الحائطية» [4].

1- ينظر المصدر السابق، ص61.

2- المصدر نفسه، ص 64.

3- المصدر السابق، ص 38، 39.

4- المصدر السابق، ص 72، 73.

«يقترب منه اكثر في الوقت الذي وصل فيه وقع الاقدام الي الباب تفتح كوة صغيرة ترمى منها ورقة يهرع السجين الاول ويحملها يقترب من نور النافذة الخافت ويقرأ ».

نلاحظ سيادة السرد والوصف في مسردياته والتي آدت بالراوي إلي تدخله المستمر وتقديم الوصف اللازم لشخوص وأفعالهم وحركاتهم ناهيك عن الزمان والتعليق على حالات الانفعال للشخصيات بدقة متناهية وهنا مكمن التجريب في النص المسرحي المعتاد حيث يقلص مساحة الحوار ويتجاوز الكثير من الصعوبات الفنية التي تواجه المخرج وقت الإخراج طبعا.

ومن أهم تقنيات السرد أيضا ما يلي:

يبتدئ لنا أن جميع مسردياته إتكأت معظمها على ضمير الغائب، «هو، هي، هم....» وخاصة في الافتتاحية ظلت العجوز وهي تتوكأ‘على عصاها تذرع البيت ذهابا وإيابا أسرعت إلى الباب تفتحه وقد قبل زوجها سال وهو يضع ما جاء به من السوق» [1].

«وهي ضمائر تستعمل دائما في السرد الأحداث تليها أفعال مضارعة ينظف، يمسح، يتأمل، يخرج، يطهر، يقترب، يشهد، ينتظر، تندفع، تغير، يطرق، تندفع، يضع، توغل، تضرب، لا تكذب، يعتدل...» أما الجمل السردية فقد تغيرت من الطول إلى القصر والعكس، ومن ذلك ما جاء. « يضع عصاه جانبا ويجلس إلى الأريكة الفاخرة»

«أنهكه الجهد الذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة مما تراكم فيها من قاذورات، يملأ أخر مرة العربة اليدوية، يضع داخلها مكنسة يجلس وسط الساحة على كرسي خشبي، يتأمل كل ما حوله مغتبطا وهو يمسح عرقه» [2].

1- المصدر نفسه، ص 38.

2- المصدر نفسه، ص 94.

7- الحوار:

الحوار هو الركيزة الأساسية التي يبنى عليها المسرح وهو ما يميزه عن باقي الأجناس الأدبية سواء في النص أو العرض، وهو في تعريفه الاصطلاحي «لفظ عام يشمل صورا عديدة منها المناظرة والمجادلة ويراد به: مراجعة الكلام والحديث بين طرفين دون أن يكون بينهما ما يدخل بالضرورة على الخصومة» فن الحوار منشور،أو كما يعرفه المنادى إنشاد «هو عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر» [1].

فمن خلال الحوار تتضح الصورة أكثر للمسرحية وتفهم من قبل الجمهور ولما نلاحظ في المسرحيات أن الحوار لم يتم الاستغناء عنه وإن كان قد تقلص بشكل كبير ليترك مكان للسرد، فيصبح أقرب منه للرواية كما هو مبين في جل مسردياته القصير جدا ورغم هذا فقد استخدمه بنوعيه الداخلي والخارجي:

أ- الحوار الخارجي dialogue:

ونعني به الحوار الجاري بين السارد الممسرح والشخصيات والحوار الجاري بين الشخصيات القصصية ونعني بذلك ان يكون السارد احد أجزاء الحوار الذي يدور في المسرحية او مجموعة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين أو العكس، وبمفهومه البسيط نعني به ذلك هو الحوار الذي يجمع بين شخصيتين أو أكثر يتناوبون الحديث في إطار المشهد القصصي، ومسرح اللحظة زاخر بهذه الأمثلة نأخذ منها: **مسردية عزيزي:**

- ما تبقى لك.

- ولكن هذا كثير سيدتي.

- أنت خدمتني وتستحق أن تكرم.

-شكرا سيدتي الكريمة، خادمك الأمين[2].

1- المنادى، إنشاد و قراءة في شعر هولدر لنوتراكل مارتن هايدغر، تلخيص وترجمة بسام حجار، ص 07.

2- المصدر السابق، ص 102.

مسردية تكريم:

يظهر أن غداءك كان دسما.

– ضحك ساخرا وهو يضع الكأس على الطاولة صغيرة.

– لم نذق شيئا سوى الكذب، أمعائي تتقطع.

– لا حرج حبيبي كل شيء يهون، ولماذا تأخرت، ألم يبدأ الحفل التاسعة صباحا، أم ؟؟

– أم ماذا ؟؟

–يقينا اختطفتك إحدى معجباتك ،إلي غداء فاخر ،دفعت أنت ثمنه طبعا[1].

مسردية حنين:[2]

– عيب أماه ما تفعلين، أنت مسنة الآن، ويجب أن تستريحي.

– تترك ما في يدها وتنظر إليه بريبة.

– تشفق علي يا هذا، أم تخجل مني؟

– ينهض إليها، يمسك بيدها.

– حاشا أماه.

– أعرف أيها الوجيه، يا صاحب الثراء، إنك لا ترغب في أن تكون أمك مجـــرد فلاحة، أعف إنه يزعجك هذا أمام الطبقة التي تنتمي إليها.

– لا أماه، لا يذهب بك الظن بعيدا، أريد راحتك.

– راحتي هنا، قلتها لك ألف مرة راحتي هنا.

– ولمن بنيت انا ذلك القصر المشيد؟

– لك ولزوجتك وأولادك.

– نحن الأربعة يكفينا جناح فيه، و ما تبقى تسكنه العفاريت؟ حدائقه فسيحة، ومياهه جارية، فيهلك كل المتعة والراحة.

1– المصدر السابق، ص64 وما بعده.

2– المصدر نفسه، ص 59، 60.

– متعتي وراحتي هنا ولدي.

أما في **مسردية السجين:**[1]

– يلتفت إليه فجأة.

– ذكرني بجرمك، نسيت والله نسيت.

– أخبرتك أني صحفي.

– آه آه، تذكرت، فئة المشاكل والفتن.

– صدقت، إرتكبت جرما كبيرا بالكتابة عن صفقات مشبوهة وراءها مسؤولون كبار، إتهمت بنشر الفوضى وزعزعة الأمن والتحريض على الفتنة والعمل لصالح جهات خارجية.

– وبعدها ؟

– زج بي في الزنزانة، وحكم علي بالمؤبد.

– يا صديقي جرائمك خطيرة، أنت مجرم خطير، ما أرحمهم إذ لم يقتلوك، فعلا أميرنا طيب، كيف تتهم جلت أخلاقه بالسرقة، وتتهم حاشيته أبقاهم الله ذخرا لنا بالسرقة، حرام، جريمة [2]، والله كبيرة ستخل ذبها في نار جهنم، نار صقر.

ب– الحوار الداخلي:

إن الحوار الداخلي تقنية سردية يستخدمها المؤلف أو السارد للإفصاح عن ما يدور في خلد الشخصية من انفعالات وهواجس تتملكه، وهو حوار بين الشخصية مع ذاتها فقط، ويسمى هذا النوع من الحوار **بالمنولوج** شريطة أن يكون منطوقا أي على خشبة المسرح، أما إن كان غير منطوق فيسمى بالمناجاة مع النفس.

نجد **عزالدين** في مسرديات اللحظة لا يوظفه كثيرا، ويمكننا إن نستدل ببعض منه في مسردية الزيف على النحو التالي:

1– المصدر السابق، ص 72، 73.

2– المصدر السابق، ص 73.

– أخيرا صارت الساحة نظيفة، لن اسمح بتراكم القاذورات مرة أخرى، لا بد من تضحية للارتقاء بهذا المجتمع.

– يقوم من مكانه ويسير خطوات.

– روعة، يمكن لهذا المنظر أن يلهمني شعرا.

8– التشكيل الفني في مسرح اللحظة:

- **أولا– الشخصية:**

تعتبر الشخصية عنصرا محوريا شأنها شان اللغة والزمان والمكان في أي جنس أو نوع أدبي، وقد عرفها داود حنا في كتابه الشخصية السواء والمرض بقوله: " كل مشارك أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءا من الوصف" [1].

فالشخصية هي العجلة المحركة لأحداث القصة، سواء أكانت حقيقة أم خيالية، لكنها تختلف على خشبة المسرح إذ تستمد رونقها من ذلك الطابع الذي يحول الشخصية من مجرد جمود داخل النص، إلى فعل حيوي أقرب منه إلي الحقيقة على خشبة المسرح وهذا ما ذكره **باتريس بافي، في معجمه المسرحي** " أن شرعية الشخصية المسرحية هي في تجسيدها من قبل الممثل، وأن لا نقتنع بهذا الكائن من الورق والذي نعرف إسمه فقط، وطول الخطابات المشهدية وبعض المعلومات المباشرة، إن الشخصية المشهدية تكتسب بواسطة الممثل دقة حقيقة تجعلها تنتقل من الحالة الفرضية إلي الحالة الحقيقية و الأيقونية.[2]

وهذا ما يميزها عن الشخصية الروائية، عادة تكون المسرحية ممتلئة بعدد كبير من الشخصيات ويتم ذكرها في الإرشاد المسرحي مع الإشارة إلى الأبطال الرئيسين والشخصيات الثانوية، لكن في مسرديات **الجلاوجي**، تمحور النص الدرامي في بناءه

1– ينظر: ضيف الله أسماء، جبالي جهاد، بنية الشخصية في رواية نساء في الجحيم لعائشة بنورا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أدب حديث ومعاصر، كلية الاداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، 2017–2018، ص 28.

[2]- ينظر:باتريس بافي .معجم المسرح تر.ميشال ف. خطار .مراجعة نبيل ابو مراد ..المنمة العربية للترجمة بنيابة عن بيت النهضة شارع البصرة .الحمراء بيروت .لبنان .ط1 بيروت .شباط 2015م.ص 396.

الفني على بطلين فقط وهي تقنية الثنائية مثل المسرح الإغريقي في بوادره مهدهم في الافتتاحية دون ذكر الأسماء مثل العجوز و العجوزة، المثقف والحـــاكم، الأم وابنها، السجينان،الزوجة وزوجها المثقف، رجل وصديقه، ...

- **ثانيا- الزمن:**

يرى **سعيد يقطين** أن للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات، لدى المتلقي[1].

أما عند **جيرار جنيت** كما يذكرها **د بالعيفة رشيد في محاضرته علم السرد،** فقد ميز بين زمنين زمن الشيء الذي يحكي أو زمن القصة وزمن الرواية، وهو الزمن الذي يبهر في النص أو بعبارة أخرى يقول **جنيت** أن هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية، أو النص أو الخطاب الروائي، نجد أن الزمن في مسرديات مسرح اللحظة في غاية الاشتباك، فتراها تتداخل بين أحداث الماضي والحاضر فيما بينها، وبهذا تقام الأحداث في النص المسرحي وتبنى في الحاضر، وقد وظف **عز الدين جلاوجي** أهم خاصيتين في الزمن وهما الاستباق والاسترجاع على النحو التالي:

أ- الاسترجاع:

كما يعرفه **رشيد بالعيفة** في محاضراته " **اليات التحليل البنيوي للسرد عند جيرار جنيت**" وهو الرجوع بالعمليـــة السرديـــة الى نقطـــة في المـــاضي تجـــاوزها السرد، ولاسترجاع وظائف منها سد ثغرة في السرد بشرح بعض الأحداث في السرد لم يقف عليها السرد في زمنها "[2] ويتضح من خلال مسردية حنين مثلا:

«هذه جنتي هذه جنتي في هذا البيت القصر ولدت ونشأت هنا كنت أدرج وابكي واضحك هنا طارت فراشات أحلامي ونسجت على نولها فساتين».

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، بيروت ،1997، ص 61.

2- ينظر :دبالعيفة رشيد .محاضرة في مقياس علم السرد .كلية الاداب واللغات .تخصص نقد ومناهج .جامعة عباس لغرور .خنشلة.2020-2021م.الساعة 14.00-16.00 مساءا

وفي موضع أخر تقول لابنها «هنا تحتها كنت العب الغميضة، أغمض عيني عندها وأعد... وأعد...وأعد... حتى أتعب، وحين افتحهما والتفت أجد الأشرار كلهـــم خلفي، واقصد إخوتي وأصدقائي ويصيحون في صيحة واحدة، ثم نغرق في الضحك».

وفي مسردية العاشقان يعود العجوزان بذاكرتهما «كان ذلك منذ ستين سنة ،وهو ذاته جعلناه تاريخ زواجنا أيها الشيخ الذي حرث الدهر ذاكرته »

وفي موضع أخر «وكان الطقس باردا ممطرا، أما زالت تلك الشجرة كما هي؟

- بل هرمت كما هرمنا ،كلما مررت بها تأملت طويلا ما نقشناه عليها».

ب-الاستباق:

وهو عكس الاسترجاع وكما يعرفه سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي "انه عبارة عن مقاطع سردية تتمثل في إيراد أحداث آتية، أو سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ومن الطبيعي أن يجري في هذه المقاطع القفز عن زمن القصة. أما عند **جيرار جنيت** فهو إستشراق لأحداث زمنية لم يبلغها السرد بعد في المستقبل وله وظائف كذلك يعمل على عنصر التشويق و التنبؤ بالأحداث[1].

ومثال ذلك ما ذكره عز الدين في مسردية السجين « لا تقل هذا، لقد اقترب وقت إطلاق سراحي، أنظر إلى الساعة، لم يبق الأربع ساعة واعو دالي عالم الحرية».

- **ثالثا- المكان:**

إن كان الزمن هو محرك الأحداث، ولا يتم السرد بدونه فالمكان هو تؤمه الروحي الذي يوازيه، حيث لا يمكن تصور سرد بدون مكان، لأن جميع الأحداث التي تدور في الحكاية واقعة في مكان محدد وزمن معين.

ونرى أن **عز الدين جلاوجي** أولى اهتماما بارزا به في افتتاحية كل مسردية من كتاب مسرح اللحظة، حيث حدد فيها مكان وزمان القصة وبعض من ملامح عامة تصفها، محاولا من كل هذا رسم صورة واقعية للنص، تتكرر أحداثها في الحياة اليومية.

1- ينظر :دبالعيفة رشيد .المرجع السابق

ومثال ذلك:

المسرديات	مسردية عاشقان	مسردية الزيف	مسردية السجين	مسردية عزيزي
المقهى {أصوات زبائن راحوا يهرعون إلي المقهى طلبا لكل ما يطفئ ظمأهم } {يبتسم النادل في بـــلادة ويقترب أكثـــر } {أريد مثلجات ملكية، من أجـــود ما عندكم }[4]	**السجن** {نور خافت يتسلل من نافذة صغيرة في أعلى جـــدار الزنزانة } {دخلت هذه الزنزانة قبلك يا رفيقي ويقينا سأل بها حتى أموت} {...يهرع السجين الأول ويحملها يقترب من نور النافـــذة الخافت ويقرا }[3].	**الساحة العامة** {أنهكه الجهد الذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة مما تراكم فيها من قاذورات} {وأخيرا صارت الساحة نظيفة لن اسمح بتراكم القاذورات مرة أخرى }[2].	هو **البيت** الذي يعيش فيه العجوزان {وهي تتوكأ على عصاها تذرع البيت ذهابا وإيابا } {..وتلاعب أترابك من الشيوخ الذي حرث الدهر أبدانهم، ثم تعود إلي البيت منتشيا ...}[1].	**المكان**

1- المصدر نفسه، ص 38.

2- المصدر نفسه، ص 94.

3- المصدر نفسه، ص 70.

4- المصدر السابق، عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة، ص 100.

9.اللغــة و الــرمــز:

أ- الرمــز:

كما هو معروف عن **د.عز الدين جلاوجي** المتخيل في كتابته كاللعب باللغة المتداولة والمفهومة لدى جميع طبقات المجتمع إلى لغة رمزية تخاطب الطبقة المثقفة وإن صح التعبير مخاطبة الجمهور الواعي الذكي الذي يفهم ما وراء السطور، عز الدين فجميع كتاباته سواء مسرحية أو القصصية أو الروائية كان يعتمد الرمز بشكل كبير وواضح وهذا الأسلوب يحيلنا إلى أنه أديب معاصر يضعنا أمام صور وأحداث عجزت عنها اللغة العادية من تمثيل للواقع ولذلك كانت رسائله لا تخاطب أي كان بل توجه إلى من هم أقدر بفهمه وفهم المغزى من تلك الرسائل المشفرة عبر كتاباته الأدبية ومن الصور الفنية الرمزية التي احتوائها مسرديات: « تلاعب أثوابك من الشيوخ الذي مرت الدهور أبدانهم»، « يصير فمك المنفتح أخر، كعجلة جرار تقيت فجأة»، فيشهر المثقف قلمه كالرمح في غضب ونحد»، سيعرفك السبل إلى مزبلة التاريخ» « قلمك حتما يضر عرشي ويعصف به» لا رمح لي إلا القلم، وبه أهد عروش الظالمين، وأزرع في نفوس البائسين وعيا يبرعم أملا وأحلاما »[1].

كل هذه الصور الرمزية نلاحظ فيها أن عز الدين لا يكتب هذه الكلمات عبثا من أجل التمثيل على الخشبة والتشويق والقراءة فحسب بل من أجل إيصال أفكاره ومعتقداته ورسائله عبرها.

ب- اللغـــــة:

يعد النص المسرحي من اشد أنواع النصوص الأدبية تعقيدا وتشابكا لاحتوائه على تعدد رئوي ولغوي عميقين، هذا من بعد الانفتاح على الثقافات الأخرى جعلت من النص المسرحي ذا وحدة موضوعية، يتميز بالحوار والصراع في أعلى مستوياته، وهذا التعدد والتميز أضاف ضمانات فنية وأدبية وفق التصور الحديث وهذا يعني أن المسرح أفاد الأدباء والمؤلفين بشكل أو بآخر[2].

1- المصدر السابق، ص 38، 39.

2- عبد الحميد ختالة، مقال حول "مصطح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح ام مسرح السرد، مجلة لغة الكلام جامعة عباس لغرور،خنشلة، الجزائر، العدد 03، ص 40.

وهذا ما نراه عند **عز الدين جلاوجي** في مسرح اللحظة، فقد تجول في مسردياته القصيرة جدا حول مجموعة كبيرة من الأدباء والنقاد والمسرحيين فنرى قلمه يرتحل من بلد إلي بلد ومن ثقافة لأخرى وهذا يحيلنا الي رؤيته المتقدة وبصيرته النيرة، فتراه تارة يصافح **دوستوفيسكي** فمسردية عزيزي في **رواية الجريمة والعقاب** وتارة أخرى ينحت لوحة فنية في مقطع من نفس المسردية بنفس اللون الكلاسيكي البرجوازي عند الفرنسيين، وفجأة تجد نفسك في حضرة **توفيق الحكيم** في تمرده على واقع لم يرضى به فتراهما يشتركان في الصراع بين العلم والجهل والطبقة المثقفة مع غيرها وهذا ما ذكره **عز الدين** في **مسردية تكريم**، وهذه الميزة قد سيطرة في العقود الأخيرة على المسرح العربي من **نهاد القلعى السورية** الي **نصري شمس الدين** مرورا بـــ **صراط بوميد**، أما في **مسردية الزيف والسجين** فتجدنا في عصر النهضة أمام حضرت **موليير** في **اليد الكبيرة**، خاصة **مسردية الزيف** نلاحظ ذلك الصـــراع الأزلي بين العلـــم والجهل، والخير والشر خاصة وانه يختار كلماته بدقة عالية، مثلا كلمة البلد بدل البلاد وهو تعمد منه للإشارة إلى نظرة الحاكم المحدودة الديكتاتورية المختبئة وراء ستارة الديمقراطية الزائفة والجدير بالذكر، أن عز الدين يصدمك بنهاية تسمح لشر أن ينتصر على الخير، وهذا دليل على أن مسردياته تعبر عن الواقع المعاش بطريقة أقرب منها للواقع عن الخيال وهذا ما نجده في الروايات الكلاسيكية طبعا، لم يكتفي **عز الدين** في رحلته الطويلة هنا، و إنما أخذنا معه إلي عصر النهضة في **مسردية سجين**، حيث إعتبر القلم سلاح لا يمكن قهره وهذه مسلمة من مسلمات الكتاب والمثقفين.

فالعملاق **عزالدين جلاوجي**، كاتب يختار كلماته وعباراته بدقة متناهيين من الطراز الرفيع ففي **مسردية حنين** مثلا، يمكنك اكتشاف روح جديدة عنده تلامس رغبة الجميع في أن تعيش معه أحداثها كما تجعل كل مسرحي مخرج كان أو ممثل أن يكون له دور فيها فتحس بصدق مشاعره ووضوحها، لا تعتمد على ذلك الخيال بقدر ما إعتمدت على التعامل به في الكتابة، وهنا يكسر أفق التوقع بتلك الكتابة التي تطل على الذكريات بطريقة رائعة مميزة جدا.

وما لفتني في هذه المسردية عبارة {أقعد أقعد ...} بدل عبارة إجلس، ففي مجتمعنا خاصة الذي نريد منه إطالة الجلوس نخاطب بهذه العبارة.

10- الفصول والمشاهد والنهاية:

منذ العهد اليوناني والنص المسرحي يتطور ضمنيا وشكلا وفنيا وككل يهدف لإعطاء الصورة الأبهى والأرقى له حتى يستلهم روح الجمهور للإقبال عليه، وفي خضم كل هذه التطورات وعبر كل هذه العصور كان النص المسرحي يعتمد على فصول تتضمن مشاهد، لكن وفي مسرديات **الجلاوجي** تلمس تخلخلا جذريا خاصة مسردياته القصيرة جدا والتي اعتمدنها في دراستنا، فكل مسردية من كتابة مسرح اللحظة لا تتجاوز(4) صفحات ولا تقسم إلى فصول بل هي مشهد وحيد، شخصياته محدودة تدور أحداثها في أي مكان وزمان، وبين شخصين فقط، كما يقول **عزالدين:** « هو مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن طويل»[1]، ناهيك عن النهاية، فالمعلوم والمتداول لبناء النص المسرحي نهاية لكل بداية و أن معظمها تنتهي بنهاية سعيدة أو حزينة لكن عز الدين اعتمد في مسرحيته على نهاية مفتوحة تلفها الغموض من كل جانب، خاصة وإنها تنتهي بنهايات مفتوحة : بنفس النسق والوتيرة إما هروب أو اختفاء أو إغماء.

و مثالنا:

- « تجهش بالبكاء، يسرع إليها الشيخ يحتضنها، ثم ينسحبان بعيدا »
- « يظل يصيح وهو يتبعها، توغل في العتمة دون أن ترد عليه حتى يختفيان »
- « يتهاوى مغمى عليه»
- «تتهاوى الحجارة على المثقف يجري هاربا، يقهقه الحاكم وهو يتابعه بسخرية، ثم يندفع خارجا من الجهة الأخرى يسير في خيلاء »
- « تندفع مبتعدة في غضب شديد »
- « تخرج، ويندفع خلفها وحين تغيب يسقط مغشي عليه »

1- المصدر السابق، مسرح اللحظة، ص 08.

نلاحظ أنها مبهمة في معظمها، وكأنها تسمح للقارئ بأن يعيدها مرة أخرى خاصة إذا كان مسرحيا بطبعه، سوف يختار النهاية التي تعجبه، رغم ذلك فهي ليست في حاجة فعلية إلى إعادتها لأن النهايات المفتوحة تضفي رونقا جميلا تميزها عن المسرحيات الكلاسيكية.

وزبدة قولنا في هذا الفصل، أن **الجلاوجي** مزج في تجربيه بين الموروث المتداول وبين الحداثة والواقع المعاش عبر مسرديات قصيرة جدا، تحاكي روح العصر وتخدم المجتمع بطرق جديدة متنكرة، تمس بنية الكتابة وطرق طرحها و تجسيدها، كما كان لنظرته الثاقبة في إمكانية تمسرح الرواية، وكذا العكس بإدخال عنصر السرد على المسرح، ومزجه مع الحوار مع تقليص الزمن والمشاهد واختصارها في أسطر وصفحات قليلة جدا تحوي أسطر كثيرة، وكل هذا من أجل القارئ وإستقطاب الجمهور للنص المسرحي الجديد الذي أخرج من نمطيته عن طريق حقنه بالسرد.

إن للنضج والوعي الفكري للكتاب المسرحيين في الجزائر دور هام في طرق أبواب الاحترافية عن طريق التجريب ومواكبة التطورات الحاصلة على المسرح العالمي، وقد أثمرة تتبع هذه الظاهرة الفنية « التجريب في الكتابة المسرحية، مسرديات عزالدين جلاوجي أنموذجا».

خاتمة



خاتمـــــة:

يلعب النضج والوعي الفكري بمتغيرات الواقع والراهنية التاريخية للفعل الثقافي الفني عموما والفعل المسرحي خصوصا دور هام في طريق أبواب الاحترافية عن طريق التجريب الذي يجعل الخطاب الفني المسرحي يواكب المتغيرات الحاصلة في الساحة العالمية على جميع الأصعدة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية بما يخلق تماشيا بين الخطاب الفني الجمالي ومقتضيات الحياتي الاجتماعي والثقافية لمجتمعاتنا وتجربة **عز الدين جلاوجي** في التجريب المسرحي ،ضرب من أداء هذا الفرض ، وقد أثمرة تتبع هذه الظاهرة الفنية « **التجريب في الكتابة المسرحية، قراءة في –مسرح اللحظة– عز الدين جلاوجي** » بعديد من النتائج تتمحور أبرزها أو جلها حول النقاط التالية :

- يعد الإغريق السباقون لفن المسرح، والذي تم بسط جذوره عبر الأجيال العديدة وإلى يومنا هذا.
- مر المسرح بعدة مراحل مرورا بالمسرح العربي ووصولا للمسرح الجزائري الذي كان له بسط في العالم العربي، حتى وإن حرم من السبق أمام المشارقة، عبر مسرحيته"**نزاهة المشتاق وعضة العشاق في مدينة طرياق بالعراق لإبراهيم دانينوس**".
- التجريب هو الخلق والابتكار لشيء موجود في قالب وحله جديدة هدفه البحث والاكتشاف والابتعاد عن التقليد.
- التجريب هو الذي مهد وأسس وكان السبب الأبرز في تتطور المسرح .
- انقسام عالم المسرح الي مرحلتين: مرحلة تقديس كل ماهو أرسطي .ومرحلة الخروج والثورة عن كل ما هو أرسطي تقليدي.
- ارسطو هو نفسه كان مفجرا للثورة على صعيد الممارسة المسرحية ثار فيها عن ماكان سائد قبله في مسرح افلاطون والمسرح اليوناني الذي كان قبله
- **بروتولد بريخت** هو اكبر مفرج للثورة اللارسطية ورفض كل ما هو تقليدي دغمائي ،نهج منهج الدراما الارسطية .

- لم يكون التجريب في المسرح عبثا سؤاء من ناحية النص أو السينوغرافيا وإنما تغير على أساس قالب فكري فلسفي لاهوتي سياسي اثر عليه.
- لم يكن التجريب حكرا على الغرب فقط بل طرق بابه على المسرح العربي عامة والجزائر خاصة .
- **عزالدين جلاوجي** ناقد مسرحي معاصر، كان غيورا على المسرح فأخذته إبداعاته وبصيرته النيرة إلى ابتكار أسس جديدة المسرح حتى يخرجه من نمطية المعتادة، وينافس بها ما وصلت إليه الرواية من خطوات، و يستطيع استقطاب العدد الأكبر للجمهور وإمتاعهم وتشويقهم للقراءة هذا الفن الجديد، مسرديات قصيرة جدا "مسرح اللحظة"بإضافة العنصر الأنسب والأقرب للحوار وهو السرد الذي يعد العنصر الأساسي في الرواية .

- تداخل الأجناس الأدبية وطغيان الرواية عليها، أخذت **عز الدين جلاوجي** لفكرة : أن الرواية جنس يقرا بين دفتي الكتاب وفي الوقت نفسه يمكن تمسرحه، وكذا المسرح يحق له أن يخرج من خشبة وإرشاداته والنمط المعتاد كتابته إلى أن يصبح مقروءا بين دفتي كتب تصور الواقع المعاش وتدخل المتلقي داخل مجريات أحداثها.

- مسرح اللحظة المصطلح الفعلي للمسرديات «مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن طويل» وتخفي ورآها الكثير وأخيرا كزبدة لدراستنا لا يسعني إلا أن أسدل ستراته وأفتح نهايته، لأنه ليس من حقي أن أدعي أني استوفيت حقه ولا حق من كان نموذج دراستي **لعزالدين جلاوجي** .

ملحق

التعريف بالروائي :عزالدين جلاوجي

يعد عزالدين جلاوجي أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر ،درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي ، اشتغل في ميدان الأدب العربي وكانت بداية نشأته الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانيات عبر الصحف الوطنية ،كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية ، فاشتغل كعضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضوا مكتبها الوطني 1990، ثم عمل كعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف 2001،واشتغل كعضو اتحاد الكتاب الجزائريين ثم عضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين ، كما أشرف بعد ذلك على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها :

- ملتقى أدب الشباب 1996
- ملتقى أدب الشباب الثاني 1997
- ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003

قام بزيارة الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلاديفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد الكتاب العرب .

كما قدمت عن كتاباته الكثيرة من رسائل الماجيستير والدكتوراه في مختلف الجامعات ، ترجم موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة ،لينجز بعدها ثلاث سيناريوهات هي :

- الجثة الهاربة عن رواية الرماد الذي يغسل الماء
- حميمين الفايق عبارة عن 30حلقة اجتماعية فكاهية

أعمالـــــه:

أ/ الدراسات النقدية

- النص المسرحي في الأدب الجزائري
- شطحات في عرس عازف الناي

- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف
- زهور ونيسي دراسات في أدبها

ب/ في الرواية

- سرادق الحلم والفجيعة
- الفراشات والغيلان
- رأس المحنة
- الرماد الذي غسل الماء

ج/في القصة

- لمن تهتف الحناجر – خيوط الذاكرة – صهيل الحيرة – رحلة البنات إلى النار.

د/في المسرح

- النخلة والسلطان – تيوكا والوحش ورحلة فداء – الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر – البحث عن الشمس وأم الشهداء

كما صدرت له أخيرا تسعة كتب مسرحية هي :"

- أحلام الغول الكبير
- ملح وفرات – التاعس والناعس
- غنائية الحب والدم – هستيريا الدم
- مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا
- ثلاثية الأرض والريح

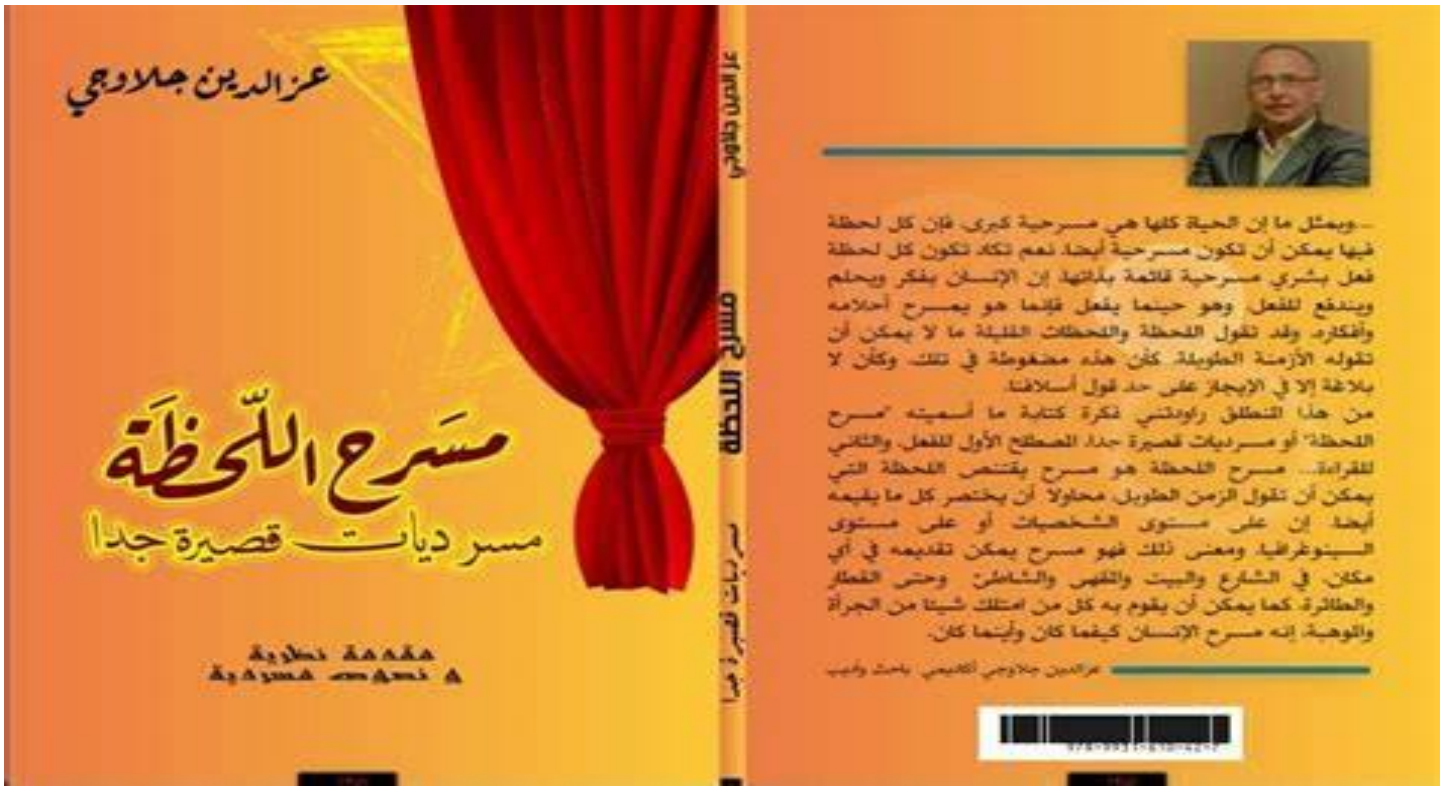
ه/أدب الطفل:

- كتب أربعون مسرحية لأدب الأطفال
- وخمس قصص للأطفال

مما قيل في كتاباته تحدث حسين قيلاني في عمله رأس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر وردت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح ،وبساطة قصة الأطفال وهذا ليس غريبا على كاتب جرب الأجناس

الأدبية الأربعة ،فرأس المحنة إضافة نوعية إلى الرواية العربية وتحول جاد لمسار الروائي عزالدين جلاوجي.





قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم، برواية ورش عن نافع

- **المعاجم :**

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر-بيروت، لبنان ط4، ج1 ، 1990 م

2-مجمّع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادة(جرب)، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، ج 1، ط 2، 1972

3-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1

4-ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1 ، ط2، 1392هـ/1972م

5-حنان قصاب .دماري الياس .المعجم المسرحي .مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض .مكتبة لبنان ناشرون .ط1.1997

6-ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، مصر، د ط، 1971

7-باتريس بافي .معجم المسرح تر.ميشال ف. خطار .مراجعة نبيل ابو مراد ..المنمة العربية للترجمة بنيابة عن بيت النهضة شارع البصرة .الحمراء بيروت .لبنان .ط1 بيروت .شباط 2015م

- **المصادر:**

1- مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، د.عزالدين جلاوجي، دار المنتهى.ط1 ،2007، الجزائر .

- **المراجع :**

1-محمد غنيمي هلال الادب المقارن .د.شركة النهضة مصر .ط.9.اكتوبر 2008م

2-دمحمد سراج الدين .فن المسرحية وسعته في الادب العربي .دراسات الجامعة الاسلامية العالمية شيتاغونغ .المجلد الثالث .ديسمبر 2006م

3-نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري الي سنة 2000، ط1 ، 2006، الجزائر.
4-صالح المباركية ،المسرح في الجزائر النشأة والرواد ،دار الهدى ،الجزائر2005م
5-أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار غرناطة ،الجزائر، ط2 ، 2013 .
6-محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع، جذور للنشر ، الرباط، ط1، 2006 .
7-خلفية غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب،تونس د ط، 2012م
8-عبد الرحيم العلام وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط،1999
9-صلاح فضل، :لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة ،ط1، 2005 .
10- أيمن ثعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2010
11- سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة_ مصر، ط1
12- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.
13- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطابعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003
14- عبدالغفار مكاوي، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي. د ط، دت
15- محمد غنيمي هلال ،النقد الادبي الحديث ،دالنهضة مصر ،د،ط ،تاكتوبر 1997
16- أرسطو، فن الشعر، د، مكتبة الأنجلو المصرية، تر: دكتور إبراهيم حمادة، د.ط، د.ت
17- كتب غير مجرى العالم .كتاب الامير لمكيافيلي.ت.اكرم مؤمن.د.مكتبة الساعي للنشر .د.ط

18- محمد بري العواني .دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية د.منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب مكتبة الاسد –وزارة الثقافة الثقافة السورية –دمشق 2013 م ط الاولى
19- جى نهاد صليحة، أضواء على المسرح الانجليزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1990
20- مس جورج ايفانز، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين ، تر :نايف الخوص ، دار الفرقد، دمشق، ط1 ، 2014
21- ديمبنا كالان، من هو ويليام شكسبير؟ حياته وأعماله، تر:محمد حامد درويش، زينب عاطف، مؤسسة هنداوي، د ط، د ت
22- 2-ويليام هاولز: ما وراء التاريخ، تر: أحمد أبو زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة_ مصر
23- جمعة قاجة، المدارس المسرحية و طرق إخراجها، نور للطباعة والنشر الدراسات، ط 1 ، 2006 / 2007م
24- عبد الكريم جدري الفن المسرحي، دار الفنك، الجزائر ، ط1، 1993
25- شربيط احمد شربيط تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة منشورات اتحاد الكتاب العرب د. ط1988
26- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة(1960-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2010
27- مناف جلال الموسوي ، غواية التجريب (دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق) دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 59 ، كانون4
28- المنادى انشاد قراءة في شعر هولدر لن وتراكلمارتن هايدجرت تلخيص وترجمة بسام حجار.المركز الثقافي العربي ط.1994.1م
29- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ,المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع , الطبعة الثالثة, بيروت ,1997م
30- برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية _ الكتاب الأول الفلسفة القديمة_، تر: زكي نجيب محمود،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ط: 1_ 2018
31- مارتن هايدغر ،الكينونة والزمان ،تر :فتحي المسكيني ،دار الكتب الجديدة المتحدة ،بيروت لبنان ،ط2012.م

32- انجيل بوذا،تر:عيسى صابا ،مكتبة صاور بيروت .ط .8 .1953م
33- كمال عيد .سينوغرافيا المسرح عبر العصور .د.الثقافة للنشرالقاهرة .د.ط.د.ت .3يناير 1998م
34- شكري عبد الوهاب .النص المسرحي .نشأته وتطوره .مؤسسة حورس الدولية .الاسكندرية .ط2.2001م
35- د.مجدي وهبة .د.محمد عناني .درايدن والشعر المسرحي .د.المعرفة .القاهرة 1964م ،الأردن، 2009.

- **المراجع المترجمة:**

1- انجيل بوذا،تر:عيسى صابا ،مكتبة صاور بيروت .ط .8 .1953م
2- باتريس بافي .معجم المسرح تر.ميشال ف. خطار .مراجعة نبيل ابو مراد ..المنمة العربية للترجمة بنيابة عن بيت النهضة شارع البصرة .الحمراء بيروت .لبنان .ط1 بيروت .شباط 2015م
3- ديمبنا كالان، من هو ويليام شكسبير؟ حياته وأعماله، تر:محمد حامد درويش، زينب عاطف، مؤسسة هنداوي، د ط، د ت
4- فن الشعر، أرسطو، دار المكتبة الأنجلو المصرية، تر: دكتور إبراهيم حمادة، د.ط، د.ت.
5- كتب غير مجرى العالم .كتاب الامير لمكيافيلي.ت.اكرم مؤمن.د.مكتبة الساعي للنشر .د.ط
6- مارتن هايدغر ،الكينونة والزمان ،تر :فتحي المسكيني ،دار الكتب الجديدة المتحدة ،بيروت لبنان ،ط2.2012م
7- مس جورج ايفانز، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين ، تر :نايف الخوص ، دار الفرقد، دمشق، ط1 ، 2014م
8- المنادى انشاد قراءة في شعر هولدر لن وتراكلمارتن هايدجرتلخيص وترجمة بسام حجار.المركز الثقافي العربي ط.1.1994م

9- ويليام هاولز: ما وراء التاريخ، تر: أحمد أبو زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة_ مصر

- **الدوريات والمجلات والمقالات:**

1-الصديق صادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، ج 1، Addkokorasat1@gmail.com

2-لمياء عبدالسادة، مقال مكيافيلي وكتابه الأمير الذي وصل تأثيره إلى هتلر وستالين، https://elmahatta.com ،2018/09/22

3-نادر ظاهر، المسرح الملحمي عند بروتولد بريخت، مجلة دنيا الوطن، http://pulpit.alwatanvoice.com/ الهيئة العربية للمسرح،2012/08/07

4-الجبوري محمد، الإيهام واللا إيهام في المسرح، صحيفة التآخي، يوم الخميس www.altaakhipress.com.2008-03-08

5-محمد صالح مروشية، أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس(مسرحية الملك هو الملك أنموذجاً)، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد 18، 1393هـ/2014م.

6-عبد الرحمان حمادي، جوانب من قضايا وإشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط العدد 94-95، 1992

7-أحمد مشرجي، مقال المسرح الذهني عن توفيق الحكيم،الجمعة 10 أفريل، 2009، د.ط، د.تر

8-طه عبد الباقي الطوخي .نظرة على هرم {{ماسلو}}للحاجات الانسانية ،مجلة النفس المطمئنة ،العدد 124سبتمبر 2017

9-عبد الحميد ختالة ،مقال حول "مصطح المسردية وفعل التجريب :تسريد المسرح ام مسرح السرد ،مجلة لغة الكلام جامعة عباس الغرور ،خنشلة /الجزائر ،العدد 03

10- عامر صباح نوريالمرزوك اليات التجريب في العرض المسرحي الحلي مدرسة في كلية الفنون الجميلة جامعة بابل .مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية المجلد 6العدد 1

11- مجلة الكوثر ،"الفودو ديانة وثنية أم طقوس للسحر الأسود"العدد159،يناير 2012

12- غسان غنيم ظاهرة المسرح عند العرب .مجلة جامعة دمشق .المجلد27- العددالثالث +الرابع 2011

13- مبدوعة كريمة .مقال فن المسرح الجزائري .نقلا عن دنور الدين عمرون المسار المسرحي

14- عبد الحميد ختالة .المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي .-تأصيل نظري ومقاربة في الانساق المعرفية -بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي .كلية الاداب واللغات .جامعة باتنة .2015.2016

15- جابر عصفور ، التجريب والمسرح ،مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر، ع 4،ج1 ، 1995

16- منى أحمد أبو زيد، التجريب، نقلا عن الأزهر على الرابط: htt:// www.elazhar.com

17- هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح العالمي: نظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2 ، مج 14 ، ع1 ، ربيع 1995 م

18- سلمى صابري المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها- التراث العربي -السنة الثانية- العدد السادس

19- شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ، راما و التنين أنموذجا ، مجلة المدى ، دمشق، العدد 11، 1991م

20-سالم الداهم .مجلة المستقبل الاربعاء 3 شباط 2010م-19 صفر 1431ه-جزء ثقافة وفنون.

21- محمد الكفاظ، "التجريب ونصوص المسرح"، مجلة الآفاق، العدد3، 1989

22- جميل حمداوي، مقال التصورات المسرحية وتقنيات الاخراج، 2 نيسان2007

23- هند بوظو، المسرح الفقير يعني حرفياً (المسرح النقي)، 2012/07/04 : www.bostah.com

♦ **الرسائل والأطروحات الجامعية والمحاضرات:**

1-بالعيفة رشيد محاضرة في علم السرد.كلية الاداب واللغات .تخصص نقد حديث ومناهج.جامعة عباس لغرور خنشلة 2020-2021م

2-حميد علاوي.التنظير المسرحي عند توفيقالحكيم .اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتورة دولة .كلية الاداب واللغات .جامعة الجزائر.2005.2006

3-حنان بومالي، المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، 2013/2012م

4-دعلي عبد الامير تاريخ فن المسرح المحاضرة الثانية .مفهوم المسرح .كلية الفنون الجميلة جامعة بابل العراق .قسم التربية الفنية .وقت المحاضرة 8.30-10.30 صباحا .2015م

5-زهيرة أبو الفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009،

6- سالمي الحبيب .طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر.بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستر.كلية الاداب والفنون.جامعة وهران .2010.2011.

7-ضيف الله اسماء.جبالي جهاد .بنية الشخصية في رواية نساء في الجحيم ل عائشة بنورا.مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ادب حديث ومعاصر.كلية الاداب واللغات.جامعة حمه لخضر الوادي.2017.2018م.

8-عبد الحميد ختالة .المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي .-تأصيل نظري ومقاربة في الانساق المعرفية -بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي .كلية الاداب واللغات .جامعة باتنة .2015.2016

9- العلجة هندلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف أ. العمردي بوطابع، جامعة بوضياف، المسيلة، 2017/2016.

10-قادة محمد، فلسفة العنف وجمالية القسوة دراسة في بيانات" أنتونان أرتو"، جامعة مستغانم-الجزائر

11- مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي" أنموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ، 2015/2014

12- معتمد مجيد حميد العبيدي، محاضرة: مسرح القسوة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية ، 2011/10/07، http://finearts.uobabylon.edu.iq

13- مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،دراسة سيميلئية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي مذركة لنيل شهادة الماجستر في الادب الحديث تخصص مسرح جزائري 2007-2008

14- نوال بومعزة، التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة ،رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه ، سرديات جامعة باجي مختار،عنابة، السنة الجامعية2011 / . 2012م .

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
البسملة	–
شكرا وعرفان وإهداء	–
مقدمة	أ–ه
1–مدخل :في جينيالوجيا المسرح	05
1–1–المسرح الطبيعة والمفهوم	17–05
1–2–جينيالوجيا المسرح	17
1–3مفهوم المسرح	18
1–4المسرح الغربي والعربي	24–22
2–المسرح الجزائري	36–25
الفصل الأول :في جينيالوجيا التجريب	37
1–جينيالوجيا التجريب	37
1–1التجريب عند النقاد الغربيين	39
1–2لتجريب عند النقاد العرب	41
1–3مفهوم التجريب	42
أ/لغة	42
ب/اصطلاحا	44
المبحث الثاني: التجريب في المسرح الغربي	47
2–التجريب على مستوى النص و الدراما:	47
2–1الدراما عند ارسطو	49
2–2التجريب في المسرح الايطالي	51
2–3تجربة ميكيافيلي	52
2–4التجريب في المسرح الملحمي	54
أ/الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية	58
ب/إسقاط الحائط الرابع	59
ج/التباعدية	59
د/إحلال بناء المسرحية الدائري بدلا من الهرمي	59

ه/التغريب"Distanciation	60
و/الإيهام"illusion	61
2-5التجريب في مسرح القسوة	63
2-6التجريب في المسرح الفقير	66
2-7التجريب في المسرح الإنجليزي	68
-تجربة ويليام شكسبير(1616 – 1564	69
2-8التجريب في المسرح الفرنسي	70
-تجربة "موليير (1673/1622م):	70
المبحث الثالث: التجريب في المسرح العربي والجزائري	72
3-التجريب في المسرح العربي التلقي والممارسة	72
-سعد الله ونوس	73
-توفيق الحكيم	75
الفصل الثاني :قلم عز الدين جلاوجي والتجريب في المسرح	
1-تمهيد	81
2-نقد في مقدمة عزالدين جلاوجي	83
3-ملامح القص والرواية في المسرحية	89
4-عناوين المسرديات	90
5-الافتتاحيـــة	90
6-السرد والوصف	92
7-الحوار	95
أ/ الحوار الخارجيdialogue	95
ب/ الحوار الداخلي	97
8-التشكيل الفني في مسرح اللحظة	98
أولا- الشخصية	98
ثانيا- الزمن	99
أ/ الاسترجاع	99
ب/الاستباق	100

ثالثا- المكان	100
9-اللغــة و الــرمــز	102
أ/ الرمــز	102
ب/ اللغـــة	102
10-الفصول والمشاهد والنهاية	104
خاتمة	107
ملحق	110
قائمة المصادر والمراجع	113
فهرس الموضوعات	121

ملخص:

يلعب النضج والوعي الفكري بمتغيرات الواقع والراهنية التاريخية للفعل الثقافي الفني عموما والفعل المسرحي خصوصا دور هام في طريق أبواب الاحترافية عن طريق التجريب الذي يجعل الخطاب الفني المسرحي يواكب المتغيرات الحاصلة في الساحة العالمية على جميع الأصعدة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية بما يخلق تماشيا بين الخطاب الفني الجمالي ومقتضيات الحياتي الاجتماعي والثقافية لمجتمعاتنا وتجربة عز الدين جلاوجي في التجريب المسرحي ،ضرب من أداء هذا الفرض ، ومن هنا تخلص من هذه التجربة اجابة مجموعة من التساؤلات المتعلقة بطبيعة التجريب ومدى ايستعاب كتابنا له ،وما استطاعت أقلامهم الوصول إليه في الإبداع المسرحي ،خاصة في الجزائر رغم الظرف الكلونيالي الذي كبت أقلامهم إلي غاية فترة الستينيات والتي كانت حافلة بظهور كتاب مسرحيين شباب أبدعوا في هذا المجال وواكبوا الحداثة والعصرنة ليقاربوا الثورة اللاأرسطية مثل الغرب والذي دام طويلا ،رغم كون أرسطو هو نفسه مفجرا لثورة على صعيد الممارسة المسرحية ثار فيها عن ما كان سائد قبله في مسرح أفلاطون والمسرح اليوناني الذي كان قبله

مسرح اللحظة المصطلح الفعلي للمسرديات القصيرة «مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن طويل» وتخفي ورآها الكثير وأخيرا ،لا يسعني إلا أن أسدل ستراته وأفتح نهايته، لأنه ليس من حقي أن أدعي أني استوفيت حقه ولا حق من كان نموذج دراستي العملاق عز الدين جلاوجي الذي هو تجريب لكل ماهو تجريب .

الكلمات المفتاحية :المسرح ،التجريب ،مسرح اللحظة ،المسردية ،عز الدين جلاوجي

Abstract :

Maturity and intellectual awareness of the changes in reality and historical presented of the artistic cultural act in general and the theatrical act in particular plays an important role in the way of the doors of professionalism through experimentation that makes the theatrical artistic discourse keep pace with the changes taking place in the scientific arena at all cultural, social, political and economic levels in a way that creates a linearity Between the aesthetic artistic discourse and the requirements of the social and cultural life of our society and the experience of Ezzedine Jalawji in theatrical experimentation was a kind of performance of this hypothesis and from here he got rid of this experience by answering a group of questions related to the nature of experimentation and the extent to which our writers absorbed it and what their writers were able to reach in theatrical creativity in particular In Algeria, despite the circumstances of the colonialists who wrote their pens until the sixties, which was filled with the emergence of young playwrights who excelled in this field and embraced modernity and modernity to approach the Aristotelian revolution like the West, my father lasted for a long time, despite the fact that Aristotle himself was the trigger of a revolution in theatrical practice in which a uncle revolted It was prevalent before him in Plato's theater and the Greek theater that was before him.