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

كليـــــة: الآداب واللغـــــات
قســـم : اللغة والأدب العربي
شعبـــة: الأدب العربـــــــي
تخصص: أدب حـــديـــــث

عنوان المذكرة:

التجريد في المسرح الجزائري مسرحية "حب بين الصخور" لعز الدين جلاوجي أنموذجا

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

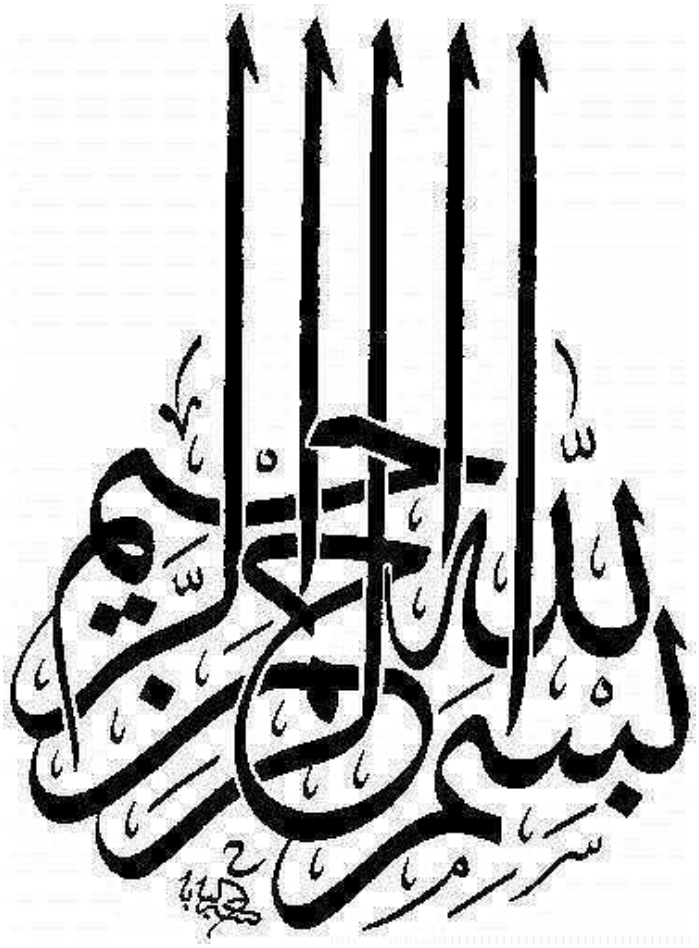
إعداد الطالبة:
- فارحة جاني

إشراف الأستاذ:
عبد الحميد ختالة

لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
فيصل حصيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	**رئيسا**
عبد الحميد ختالة	أستاذة محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور خنشلة	**مشرفا**
إيمان ملال	أستاذة مساعد –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	**مناقشا**

السنة الجامعية: 2016-2017



شكر و عرفان:

أتقدم بالشكر إلى الله عز وجل وحده الذي أنار لي طريقي، وهذا إلى أن أنجزت هذا العمل المتواضع

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ: عبد الحميد ختالة الذي صبر معي ولم يبخل عليا بالنصح و الإرشاد، وتحملني كثيرا إلى أخر لحظة في مشواري شكرا جزيلا أطال الله في عمرك – وجعلك من زوار بيته،كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي دون استثناء

كما أتقدم بالشكر إلى موظفي المكتبة ،وخاصة عبد الله على المجهودات المبذولة من اجلي و مساندتهم لي

إلى من حبه يجري في عروقي، إلى من عزته ترويني ،إلى نور بصيرتي وضوء بصري وطني الحبيب الجزائر،إلى كل جزائري حمل السلاح في وجه الطاغية الفرنسي، إلى أرواح شهداء معركة الجرف

إهداء خاص

إهداء إلى حبيب روحي الغالي "رشيد":

اللهم اجمعني به في جنات ونهر

نور عيني مفتاح قلبي منبع الحنان نصفي الآخر

إلى حبي الأبدي

إلى من كان سندي في إنجاز هذا البحث

لحظة لطالما انتظرتها . . . وحلمت بها

في حكاية اكتملت فصولها . . .

وخيوط انتهى التألق من غزلها

إلى من شاركتني فرحة تخرجي

إلى أعز مخلوق في الكون أهديك أجمل

الذكريات وأعزها إلى قلبي

أنا معك دوما لا يوما

قلبي لك . . . أنت لي وحدي زوجي الغالي

كما لا أنسى إبنتي الغالية ريتاج حفظها الله ينبوع الحب والوفاء

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح أحد أهم الفنون الأدبية الأدائية، الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه و المتعة بل يعد مؤسسة تربوية تهتم بجميع الطبقات الاجتماعية على إحتلاف مشاربها،و يسعى إلى إحياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة ،كما يعمل على بث الوعي والنهضة الفكرية والاجتماعية من جهة أخرى.

شكّل المسرح العربي الحديث منذ فترة طويلة اهتمام العديد من الأدباء والمهتمين بالمسرح الذين حاولوا جاهدين مسايرة المستجدات التي أفرزتها الحداثة على الساحة العربية من حين لأخر،خاصة على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي،فهذه الأسباب دفعت بالمسرحيين العرب إلى التفكير في إعادة بناء المسرحية سواء على مستوى البنية النصية أو على مستوى القالب المسرحي الذي يجب أن تعرض وفقه المسرحيات العربية، وقد تطرق المسرح الجزائري إلى هذه القضية التي أثارت جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية والنقدية سواء أكانت غربية أو عربية.

إنّ قضية التجريب في المسرح الجزائري قد طرحت منذ القرن الماضي على يد مسرحيين جزائريين، حيث حاول هؤلاء تطوير الإنجازات المسرحية القديمة متأثرين بالمناهج والاتجاهات المستخدمة في المسرحية الغربية والعربية، سعيا منهم إلى إبداع أشكال متعددة من المسرحيات التجريبية تعبر عن رؤيتهم الفنية والاجتماعية، ونظرا لأهمية هذه القضية "**التجريب في المسرح الجزائري**" ركزت على مدونة اتخذتها عينة لدراسة هذا الموضوع هي "حب بين الصخور" لعز الدين جلاوجي.

أما عن الأسباب التي دفعتني لخوض غمار هذا البحث فتعود إلى أسباب ذاتية تتمثل في الكشف عن خبايا التجريب في المسرح الجزائري ومدى تأثير هذا الأخير على شرائح واسعة من المتلقين،بالإضافة إلى انجذابي نحو هذا اللون الجديد من المسرحية الجزائرية المعاصرة،التي اصطلح عليها الأديب "**جلاوجي**" بالمسردية.

أما عن الأسباب الموضوعية تتمثل فيما يلي:

قلة الدراسات الخائضة في هذا الموضوع والمتجاوزة لتفاصيله، وضعف الضوء المسلط على آلياته ومدى تأثيره على الطبقة المثقفة.

فكان التساؤل الجوهري لهذا البحث هو:

- كيف تجلى التجريب في مسردية "حب بين الصخور" ؟
- هل عبر الأديب "**عز الدين جلاوجي**" من خلال مسرديته "**حب بين الصخور**" عن توجهه الفكري والإبداعي؟

فأفصحت هذه الإشكالية عن عدة تساؤلات أهمها:

- ما هو التجريب؟
- متى عرف المسرح الجزائري التجريب؟ و فيما تمثلت إستراتيجياته؟
- هل استطاع النص المسرحي أن ينفتح على الأجناس الأدبية وخاصة السردية منها؟

للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت على خطة بحث معلومة قوامها: مقدمة، مدخل وفصلين، وخاتمة.

المدخل تناولت فيه مفهوم التجريب بين اللغة والاصطلاح، بالإضافة إلى الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر وأهم رواده الأوائل.

أما الفصل الأول فكان نظري خصصته لتبيان مرجعيات المسرح الجزائري باعتباره المصدر الفكري الذي حرك المسرحيين الجزائريين لتشكيل فن مسرحي جزائري، كما تطرقت فيه إلى موضوعات المسرح الجزائري قبل وبعد الثورة التحريرية، بالإضافة إلى النص المسرحي في الجزائر الذي عرضت فيه قضية التأليف المسرحي وقضية الاقتباس المسرحي ومصادره.

بينما كان الفصل الثاني مزج بين النظري و التطبيقي تطرقت فيه إلى تداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي ،بالإضافة إلى استراتيجيات التجريب في المسرح الجزائري والسرد ومكوناته، وتتبعت فيه خصوصية المسردية كمصطلح ،كما تناولت فيه الخصائص الفنية للتجريب في مسردية"حب بين الصخور" التي بينت فيها القدرة العالية للأديب التي استعمل فيها التجريب مما جعل دلالاته متنوعة ومتعددة في المسردية.

أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج المتواصل إليها من خلال الإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في متن هذه الدراسة.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من المناهج التي تفتح شفرات النص و فق ما يقتضيه موضوع بحثي، كذلك اعتمدت على المنهج التاريخي من خلال تتبعي لتاريخ المسرح الجزائري.

أما المادة العلمية فاستقيتها من مجموعة من المصادر والمراجع التي أسهمت في إثراء بحثي أهمها:مسردية "حب بين الصخور"لعز الدين جلاوجي، وكذلك المسرح في الجزائر لصالح لمباركيه، المسرح الجزائري "**نشأته وتطوره**" لأحمد بيوض، كذلك معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبه وكامل المهندس، والنص المسرحي الكلمة والفعل لفرحان بلبل، وعلم السرد "**مدخل إلى نظرية السرد**" ليان منفريد.

وقد أعترض مسار بحثي هذا مجموعة من الصعوبات أذكر منها:

- عسر الحصول على بعض المصادر الخاصة بالمسرح.
- عدم توفر المراجع المهمة في المكتبة الجامعية.
- صعوبة النص المسردي.

وفي هذا الصدد أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ المشرف "**عبد الحميد ختالة**" الذي قدم ليّ النصح والإرشاد خلال هذه الدراسة، وكان صارما في القضايا العلمية والمنهجية، التي حرصت على الإفادة منها،مما أثرى هذا البحث وسهل أمامي العثرات،أسأل الله تعالى أن يبقيه لطلبة العلم هاديا و مرشدا.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة الكرام الذين لم يبخلوا عليّ بالزاد المعرفي طوال مشواري الجامعي، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

وأشكر جامعة عباس لغرور على كل المجهودات المبذولة من أجل الارتقاء بالتعليم العالي.

مما لاشك فيه أن كل بحث لا يخلو من الأخطاء والزلات وقد تجاوزت الكثير منها بتوجيهات المشرف، على أمل أن ينال هذا العمل المتواضع رضا الجميع و أن يفيد طلاب العلم ولو بقليل.

مدخل:

1- التجريب بين اللغة والاصطلاح.

2- الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر.

3- الرواد الأوائل للمسرح الجزائري.

1- التجريب بين اللغة والاصطلاح :

1/ لغة :

التجريب من فعل جرب يجرب جربا، وسميت السماء بالجرباء لما فيها من كواكب . .، وأرض جرباء : هي أرض ممحلة ومقحوطة لاشيء فيها. . .، ودراهم مجربة أي موزونة . .، ورجل مجرب : قد عرف الأمور وجربها . . . .[1]

جربه تجريبا، وتجربة : حول الشيء واختبره مرة بعد أخرى، والجراب : وعاء يحفظ فيه الزاد ونحوه . . .، والجرباء :وهو غمد السيف وحده .[2]

بعد تتبعنا لمعنى كلمة التجريب في المعاجم العربية نجدها تتقاطع مع ما جاء في المعاجم العربية، والتي تعود أصولها إلى كلمة اللاتينية "**Expérimentun** " وتعني البروفة أو المحاولة.

كما جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي لاروس " **La Rousse**" بمعنى الدرجة والمران قصد الإبداع، وهو المعنى ذاته في المعجم الانجليزي أكسفورد " Oxford " حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منها .[3]

ويمكن القول أن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في جميع المعاجم سواء كانت عربية أم غربية، فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة .

2- اصطلاحا:

تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا المفهوم، له دلالات عديدة في حقول معرفية مختلفة أهمها:

---

[1] _ ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، د. ت ، د . ط ، ج7 _ باب الجيم ص 582 – 583

[2] _ ينظر إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مصر ، 2004 ، د–ط ، ص 114

[3] _ ينظر: زهيدة بولفوس ، آليات التجريب وجمالياته في رواية " العشق المقدس " عز الدين جلاوجي ، مجلة ديالي ، ع67 ، 2015 ، ص 194

2-1- حقل العلوم:

الأصل في مفهوم التجريب أنه مشتق من التجربة باعتبارها مقولة علمية مخبرية، فالتجربة في العلم تعني : " اختبار منظم لظاهرة، أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية، للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين"[1]، وهي أيضا " المعرفة أو المهارة، أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظتها ملاحظة مباشرة . " [2]

وقد ارتبط مصطلح التجريب **(Expérimentation)** في هذا الحقل بنظرية التحول كم أسس لها "**تشارلز داروين**" " **Charles Darwin** " **(1809-1883)** ودل مفهوم التجريب في كتابه "بنية الثورات العلمية" على أن التحول في النموذج يعني عنده التحرر من النظريات القديمة، بفعل ما يجد من اكتشافات وظواهر جديدة، وهي الدلالة نفسها التي يعطيها "**كلود برنارد** " **Claude Bernard** " **(1813-1887)** لمفهوم التجريب في كتابه "مدخل لدراسة الطب التجريبي ".[3]

إذا كان التجريب هي الاختبار من أجل المعرفة، فإن هذا يعني أنه عملية تتطلب الوعي التام والقصيد، أو إرادة القيام بالفعل، والرغبة في إنجازه أيضا .

2-2- حقل الفلسفة:

اهتمت الفلسفة الوضعية بالتجريب، وهي التي تضع الوجود موضع النظر والمساءلة، وتقول إن الخبرة مصدر المعرفة وليس العقل .

---

[1] _ إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ص 114

[2] _ مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ط2، ص 88

[3] _ ينظر : زهيدة بولفوس ، آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) عز الدين جلاوجي ، ص 194 ، 195

كما رفض أصحاب المذهب التجريبي هذا التصور، واعتقدوا أن كل معرفة إنسانية إنما تبدأ بمعرفة أي باستخدام الحواس، وتحصل على أفكار وتصورات تجريبية، إذ أن العقل عندهم صفحة تخط فيها التجربة ما يأتي من الحواس، فتتم المعرفة وتكون مكتسبة بعد التجربة والتجريب .

ويرجع هذا الموقف التجريبي إلى بعض مدارس الفكر اليوناني القديم، كما يظهر أيضا عند الفلاسفة والعلماء العرب أمثال جابر بن حيان في الكيمياء، الحسن بن الهيثم في علم البصريات، أبو بكر الرازي وابن سينا في الطب . [1]

كما تمخضت فكرة هذا المنهج في الفن عند الغرب على يد الفنان الإيطالي "**ليوناردو دافنشي**" "**Leonardo da Vinci** " الذي أشاد بالتجربة وأهميتها في اكتساب المعرفة حيث قال : "إن من يعتمد على سلطة الآخرين يجهد لا فكره وإنما ذاكرته" . [2] الإنسان الذي يعتمد على تجارب الآخرين دون تجاربه يعتمد على التذكر فقط ما يؤدي إلى إرهاق ذاكرته باعتباره جهد ذاكرة وليس جهده الفكري، ويأتي بعده "فرنيس بيكون" ليرسخ أسسه مع طروحاته، التي تأكد أهمية التجربة في البحث والتفسير، هي معرفة علمية، ويقول ليدعم رأيه: "إن علي أن أقوم بالتجربة قبل أن أتقدم في البحث، لأن غايتي هي أن أقدم الحقائق أولا، ثم أقيم البرهان بواسطة العقل على أن التجريب مرغم على أن يتبع هذه الطريقة المعينة، وهي القاعدة الصحيحة التي يجب على الباحثين في الظواهر الطبيعية اتباعها.."[3] فهو يرى أن طريق المعرفة الصحيحة يجب أن يكون طريقا رياضيا يستند إلى طرق البراهين الرياضية.

---

[1] _ ينظر : منى أحمد أبو زيد ، الموسوعة الإسلامية العامة ، وزارة الأوقاف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة، 2003 ، دط، ص 341

[2] _ ينظر : محمد عابد الجابري ، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2002 ، د،ط ص 242

[3] _ ينظر : محمد عابد الجابري، المرجع السابق ، ص 242

2_3_ حقل الفنون :

لقد انحصر مفهوم التجريب في مجال الفن عند الناقدتان "**ماري إلياس**" و"**حنان قصاب**" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح، حيث أقرتا بأنه ظهر " في الفنون أولا، وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتصور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف " .[1]

والتجريب في الفنون " هو عمل إبداعي في المقام الأول، يحقق معرفة أرقى ومتجددة، قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية، وخصائص الجسارة والقدرة على فض المجهول، واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي " .[2]

بمعنى أنه فعل ناتج عن ذات فاعلة " مجربة " واعية بما تفعل، وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز .

2_4_ حقل الأدب :

أما في مجال الأدب فنجد أنفسنا أمام أغلب الدراسات النقدية على أن **إميل زولا** "**Émile Zola** " (1840_1902) في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته **الرواية التجريبية** "**Le Roman Expérimental**" .

---

[1] _ ينظر : زهيدة بولفوس ، آليات التجريب في رواية " العشق المقدنس " عز الدين جلاوجي ، ص 195 ، 196

[2] _ المرجع نفسه ، ص 196

حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها " داروين " و"كلود برنارد "، مؤكدا أن الأسلوب التجريبي " في الفن يقترب من الإبداع العلمي، ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية " .[1]

ومنه فإن "زولا" تسبب في إحياء الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد بين الفن والطبيعة.

إضافة إلى ذلك اشتغل "زولا" على المختلف والغريب، كما اشتغل أيضا على الشكل الروائي وجدد فيه .

وللإشارة فإن فعل الكتابة الروائية التجريبية عند "زولا" لم يكن وليد التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط، لأنه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي ساهمت في تطوير الممارسة الروائية لديه . [2]

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح " التجريب " –إذن– هو الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب .

[1] _ هناء عبد الفتاح ، أصول التجريب في المسرح العالمي ، ص 38

[2] _ ينظر : زهيدة بولفوس ، آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدس " عز الدين جلاوجي ، ص4_5

2- الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر :

تعود الإرهاصات الأول للمسرح الجزائري إلى بداية القرن 20 م، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن 19 م، فقد نشأ المسرح الجزائري شعبيا في الساحات العمومية، وفي الأسواق مع إلقاء الشعر الملحون لقصائد المداحين وأشعار المديح النبوي، ولم يتقمص شخصية المداح[1] فقط، بل تعداه إلى مسرح الظل والقراقوز . [2] حيث تقول الكاتبة "**أرليث روث**" "Orlbut Roth" في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية Le théâtre Algérien de Langue Dialectale أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل [3] في الجزائر عام **1835 م**، كما ذكر "**بوكلير موسكو Bclair Moscou** أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، عام **1843 م** لكون هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشى الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم . ويذكر الرحالة الألماني "**مالستان**" "**Maltestan** " أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام **1862 م**، وأن "**دشين**" "**Duchenne**" هو الأخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز، وذلك عام **1847 م** .[4]

كما أن هذا المسرح ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي **1930 م** . [5]

---

[*] _ المداح : هو شخصية متجولة في الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ، ويقلد الأصوات والعادات ، ويروي الحكايات والأحداث والسير بشكل انفرادي .

[2] _ إدريس قرقوة _ التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين) مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع _ الجزائر 2009-ج2-ط1-ص57

[*] خيال الظل : نوع من المسارح الشعبية ، قوامه تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إطفاء النور في قاعة العرض ، وتسليطه على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين مما يفسر تسميتها .

[4] _ أحمد بيوض ، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره) غرناطة للنشر والتوزيع ، الجزائر -2013-دط - ص 22

[5] _ عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، الجزائر دت _ دط _ ص 254

بينما عثر أكاديمي بريطاني " فيليب سادجروف" **Philip Sadgerov** " بمكتبة اللغات الشرقية بباريس على أقدم نص مسرحي عربي جزائري، الذي أشارت إليه صحيفتها في عددها **ال25 مارس 1996 م** بترقيم **4435**، الذي جاء تحت عنوان (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق) لمؤلفه " **إبراهيم دانينوس** " الذي يرجع إلى سنة **1848 م** .

ويؤكد أبو القاسم سعد الله أن مسرحية " نزهة المشتاق " رائدة في باب المسرحية العربية، ولم تؤلف قبلها سوى مسرحية " البخيل" لمارون النقاش، وربما تكون سابقة لها . [1]

ويعتقد الأستاذ " سادجروف" أن هذه المسرحية تتميز بالأهمية من حيث الريادة، وإن لم تكن الأولى في العالم العربي بالنظر إلى مسرحية "البخيل" لمارون النقاش، والتي عرضت عام 1848 م ببيروت . ويستطرد هذا الأستاذ قائلا :(. . . فمسرحية "دانيوس" تبدو أكثر أصالة من " البخيل "، من العديد من المسرحيات العربية المبكرة، التي كانت تقليدا باهتا للأعمال الغربية كالبخيل المقتبسة عن "موليير") . [2]

ويرى "صالح لمباركة " أن تشعبنا للأثر الأدبي المسرحي لمسرحية " نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق " "لإبراهيم دانينوس "، التي اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، كما أن لغتها تتناوب بين الفصحى والعامية، والأشعار فيها على شكل ألف ليلة وليلة، اعتمد الكاتب فيها على الأمثال الشعبية والحكم ليعبر عن تجربته الغبية، وتتناول هذه المسرحية موضوعين اثنين هما : [3]

- **الموضوع الأول:** تدور أحداثه حول "نعمة " متزوجة من ابن عمها "نعمان " الذي يسافر في رحلة طويلة، ولفرط حبه لزوجته راح ينظم أشعارا فيها، وفي غيابه الطويل تسعى

[1] _ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر 2007 ، ط2 ، ص 27

[2] _ أحمد بيوض ، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره) ص 23

[3] _ ينظر : صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ص 28

"أم نعمة " إلى إقناع ابنتها بالطلاق والزواج من ابن أختها "رابح " صاحب مكانة وجاه، لكنها تظل ترفض باستمرار رغم إغراءات أمها .

- **إما الموضوع الثاني:** فقد تناول قصة القبطان " دمنهور " صديق " نعمان " الذي انقطعت أخباره عندما سافر إلى الهند من أجل التجارة، والقلق الشديد الذي انتاب زوجته "أمناء " في غيابه، فراحت تصف خصاله الحميدة، لتنتهي المسرحية بنهاية سعيدة وهي عودة القبطان " دمنهور " وتنظيم "نعمان " حفلا في قصره بمناسبة عودة صديقه .

وتتكون المسرحية الأنفة الذكر من واحد وثلاثين فصلا، ضم القسم الأول منها ثلاثة عشر فصلا، أما القسم الثاني يتكون من ثمانية عصر فصلا، كما نجد فيها تعدد المواقع التي دارت فيها أحداث المسرحية بين مدينة سيدي بورسعيد وجزر واق وبلاد كافور . . .، وهذا ما جعل الكاتب يخترق قواعد المسرح الكلاسيكي لمعالجته موضوعين اثنين في آن واحد، كما غلب على عمله جانب التخيل والابتعاد عن الواقع والحقيقة، وكل هذه مقومات أساسية للمسرح الرومانسي الذي ظهر في أوروبا خلال القرن التاسع عشر .[1]

كما يضيف "**سادجروف** " قائلا بخصوص علاقة المسرحية بالوطنية : ". . . فالمسرحية، وإن كانت تتجنب الإشارة إلى الاحتلال الفرنسي في فترة كانت تعرف فيها البلاد ثورات شعبية عديدة إلا أن لها بعدها الوطني، وفيها تأكيد على الشخصية الوطنية و الهوية الجزائرية ".[2] أما عن المبادرات التي قام بها الجزائريون بعد هذا التاريخ، فكانت في أغلبها أعمالا كتباها أوروبيون أو مشارقه وأداها جزائريون، إلى جانب بعض الأعمال التي كان ينقصها الجمهور حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدور الخاصة، وهو أمر يحد من نجاح العمل المسرحي، ونستعرض ما كتبه أحد الذين عايشوا المسرح الجزائري عن كثب،

[1] _ المرجع السابق _ ص 28_29.

[2] _ أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، ص24.

واحتكوا بفعل الممارسة مع رجاله الأوائل ألا وهو "**محبوب اسطنبولي**" **(1912–2000 م)** الذي يذكر في دراسة قيمة له تحت عنوان " أضواء على تاريخ المسرح الجزائري " : [1]

أن " **الأمير خالد** " بحكم تكوينه الإسلامي وإطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري " جورج أبيض " حين التقى به في باريس سنة 1910 م ان يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعندما عاد "جورج أبيض " إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911 م، منها مسرحية (ما كبث) لشكسبير التي عربها المصري محمد عفت، ومسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، ومسرحية (شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم .

وأسس " **الأمير خالد** " في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة، والثالثة في المدية، وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة، وأنجزت خلالها عروضا لتلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين والعلماء والوجهاء والأدباء، وبقي نشاط هذه الجمعيات مستمر لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى . [2]

يمكن القول أن مسرحية " نزهة مشتاق " لم تتعرض للاحتلال الفرنسي في الجزائر مباشرة في تلك الفترة المشحونة بالثورات الشعبية، إلا أنها تحمل في طياتها أبعاد وطنية .

ولم يذكر "سادجروف " ما إذا كانت المسرحية قد عرضت أو لا ؟ لمعرفة مدى نجاح العمل المسرحي وتفاعل الجمهور معه، وعليه فعنه يصعب تحديد الانطلاق الفعلي للمسرح الجزائري في منتصف القرن التاسع عشر، في ظل غياب مصادر هذه الفترة يجعلنا نركز

[1] _ المرجع السابق، ص 25.

[2] _ أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع) دار التنوير ، الجزائر _ 2013 ، ط1 _ ص 26_27.

فقط على ما هو موجود، ونذكر ان السلطات الفرنسية في عام **1882 م** بنت قاعتي الأوبرا في كل من الجزائر العاصمة ووهران للمستوطنين الأوروبيين .[1]

في بداية القرن العشرين قدمت إلى الجزائر فرقة " **سليمان القرداحي** " عام **1908 م**، حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه "المسرح والإسلام""**Le Théâtre et l'Islam**": " إنه بفضل نفس ظاهرة التثاقف، عرف المغرب العربي بعد **60 عاما** (أي بعد عرض مسرحية مارون النقاش عام **1848 م**) الظاهرة المسرحية بلغتها الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة "**القرداحي** "، القيام بأول مسرحية حيث وصلت تونس وقدمت عروضها بنجاح كبير، وواصلت طريقها باتجاه الجزائر . "[2]

ونقصد به الانفتاح الثقافي بين دول العالم العربي الذي ظهر في بداية القرن العشرين، الذي يسعى إلى التبادل الثقافي بين الدول في شتى مجالات الحياة، من سياسية واقتصادية وثقافية وأدب، وبفضل هذا التثاقف عرف المغرب العربي المسرحية بلغتها المحلية .

_ كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية " مقتل الحسين " من تأليف جماعي التي أشرف على عرضها الأمير خالد مع وجهاء القوم، وبعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها الأمير خالد " جمعية الوحدة الجزائرية " فقدمت مسرحيتين (في سبيل التاج) و(غفران الأمير)، ويؤكد " بوطابع العمري " أن جمعية الوحدة الجزائرية قدمت مسرحية (في سبيل التاج) أما الثانية فقد جاءت بعنوان (عاقبة البغي) التي برز فيها محي الدين باشطارزي كممثل .[3] إن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله، يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية

[1] _ ينظر : أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ص 24

[2] _ المرجع نفسه _ ص 24 _ 25

[3] _أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، دار الساحل للكتاب _ الجزائر د،ت _ د،ط _ ص 52

لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه، وإضاءة من نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية والمستقبل، دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغوص فيها .[1]

أما جمعية العاصمة، فأسند رئاستها إلى قدور بن محي الدين الحلوي، ومثلت مسرحية "ما كبث " بقصر محي الدين بالعيون الزرقاء، قرب الحامة بالجزائر العاصمة، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء منهم : بهلول سيد علي، الشيخ عبد الحليم بن سماية، مراد التركي إلى جانب ابن ونيش والشيخ دحمين .

كما حضرها عميد المعهد الفرنسي وعدو اللغة العربية آنذاك " روني باس **Rooney Bassey**" وأما جمعية البليدة، فأسند رئاستها إلى القاضي محي الدين بن خدة، ومثلت نفس الرواية بحضور نخبة من الوجهاء والأدباء منهم : الشاعر مولود الزربي، وجرى الحفل بزاوية سيدي محمد الكبير، ويستطرد " محبوب اسطنبولي " قائلا : (وفي سنة **1913م**، مثلت جمعية المدية رواية " مقتل الحسين " من تأليف الجماعة وحضرها الشيخ "محمد بن شنب " والمفتي " حميد فخار " والأمير خالد ذلك بزاوية " محمد أبركان " وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الوسط الديني الذي كان سائدا) .[2]

3- الرواد الأوائل للمسرح الجزائري :

اختلف الدارسون في تاريخ المسرح الجزائري حول مؤسسه أهو علالو ؟ أم القسنطيني ؟ أم باشطارزي ؟

1_ علالو : مؤسس المسرح الجزائري : رائد وأب المسرح الجزائري اسمه الحقيقي سلالي علي المدعو "علالو" من مواليد 30 مارس 1902 م بقصبة مدينة الجزائر، لم يتجاوز الشهادة الابتدائية في التعليم الفرنسي تعلم بعض من مبادئ اللغة العربية، عمل في مخبر

[1] _ صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 38

[2] _ أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ص 25_26

صيدلانيا ثم التحق بمؤسسة النقل الجزائرية (تراموای) . تدرب على الموسيقى الأندلسية وتعلمها على يد "ايدموند يافيل "، كما شارك في حفلات المطربية مما طبع عمله المسرحي[1] "علالو " هو اول من أدخل اللغة العامية للمسرح الجزائري، حيث يقول باشطارزي :(إن المحاولات المسرحية المكتوبة بالفصحى، لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح الجزائري طريقة حتى سنة 1926، إذ سحبت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو الأول .) كما يقول باشطارزي فكرة كتابة مسرحية بالعامية عنوانها "جحا"[2] .

وبالتالي كانت سنة 1926 سنة عظمة حقا بالنسبة للمسرح الجزائري، لأنها كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى من خلال مسرحية "جحا" لعلالو، وكان نجاحها بالنسبة بمثابة اللبنة الأولى لوضع قواعد المسرح الجزائري، بل كانت مرحلة ميلاده لا أكثر ولا أقل كما وصفها باشطارزي، ودليل نجاح هذه المسرحية هو فترة عرضها التي امتدت من 1926 إلى مارس 1927 م، وذلك عائد إلى عبقرية علالو الذي عرف كيف يخاطب جمهوره، وكيف يعالج قضايا عصره، وحتى الشخصية اختارها تراثية فكاهية لأنها الأقرب إلى الجمهور معتمدا اللغة العامية التي يفهمها عامة الشعب، أي استعمل اللغة الثالثة التي نادى بها معاصريه . [3]

لم يكتفي علالو بهذه التجربة الأولى الناجحة، بل تعداها إلى مسرحيات أخرى أنتجها فيما بين 12 أفريل 1926 و 5 ماي 1931 وهي زواج بوعقلين، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، أما المسرحية السابعة فكتبها في عام 1945 تحت عنوان " الأخوان عاشور " حيث طرح في مسرحياته عدة قضايا اجتماعية بطريقة فنية هادفة، وبالتالي فهو فنان مربي بدرجة أولى، في 20 فيفري 1992 غادر رائدا المسرح الجزائري الحياة . [4]

---

[1] _ عاشور شرفي _ الكتاب الجزائريون (قاموس بيوغرافي) دار القصبة للنشر ، الجزائر 2007 د_ط، ص 233

[2] _ أحمد بيوض _ المسرح الجزائري ، ص 40

[3] _ ينظر : أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 40 –41

[4] _ المرجع نفسه ، ص 48_49

2_ رشيد القسنطيني : الكوميدي المتميز : ولد في 20 أفريل 1921 بمدينة الجزائر، أسطورة ومرجعية المسرح الجزائري، وابنه الروحي اسمه الحقيقي أحمد عياد العصامي، عرف الشقاء وقسوة الحياة في طفولته مما اضطر لمغادرة المدرسة في نهاية المرحلة الابتدائية، ليشتغل في العديد من الأعمال منها ماسح الأحذية، خياط، بائع خمور . . .، وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية وجد نفسه بائع للفول والمكسرات حيث احتك برجال الفن والممثلين من زبائنه، واقترح عليه أحدهم التمثيل معه في إحدى المسرحيات، حيث حضر رشيد القسنطيني عرض مسرحية " **La Aébauché** " لمحبوب اسطنبولي فأعجب بتمثيل، فقبل العرض ومثل في مسرحية " استرجع يا عاصي " وقام بدور " بواب القاضي "، لكن رشيد أبدع فيه وأضاف عليه بحيويته . [1] كما التقى رشيد القسنطيني مع علالو صدفة، حيث أسند علالو للقسنطيني أحد الأدوار في مسرحيته الثانية "زواج بوعقلين " وجراء هذه التجربة للقسنطيني عرفت موهبته الفذة في يوم 26 أكتوبر 1926، وبعده حاز القسنطيني على نجاح كبير، وعرف القسنطيني بالإضافة إلى ذلك بقدرة عجيبة في ارتجال الأدوار .[2]

نال القسنطيني اقتدارا واستحسانا من عدة نقاد وأبرزهم محمد الطاهر فضلاء في كتابه " المسرح في الجزائر تاريخيا ونضالا " حيث قال : (انه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية، فتأتي كأحسن ما تعد، وقد ساهم هذا الفنان الموهوب _ كما يضيف فضلاء_ في ارساء قواعد المسرح الجزائري بعدد من المسرحيات والمونولوجات، لم يبق منها سوى ما سجل على أسطوانات .) [3]

[1] _ ينظر : عاشور شرفي ، الكتاب الجزائريون ، 162،163

[2] _ ينظر : أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، ص 52 _53

[3] _ المرجع نفسه، ص 54

كما مدحه باشطارزي في قوله :(لقد سحر القسنطيني الجمهور حتى بعد وفاته عام 1944م) .[1]

وبالتالي فإن القسنطيني رغم وفاته نال شهرة كبيرة بسرعة فائقة لدى الجمهور، ويعود ذلك إلى الطابع المزدوج لمسرحه وطنيا وشعبيا .

أنتج رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، لكن المرجح هو رأي علالو الذي يرى أن مسرحيات القسنطيني تقدر ب 20 مسرحية .

كما كتب القسنطيني العديد من السكتشات القصيرة ذات فصل أو فصلين، والتي لقيت نجاحا نظرا لقصر مدتها من جهة وطابعها الفكاهي من جهة ثانية .[2]

3_ محي الدين باشطارزي : رائد المسرح الجزائري :

كاتب مسرحي، وممثل ومدير فرقة، من مواليد 15 ديسمبر 1897 بقصبة مدينة الجزائر، بدأ مبكرا ينشد الأغاني الدينية بفض صوته العالي المتميز، كان في البداية رئيس قراء حفظ القرآن الكريم، كما تعلم أسرار الأداء وأنماط الموسيقى، وبفضل صفاء صوته مكنه من تسجيل ستين أسطوانة سنة 1921 م في الجزائر وخارجها : فرنسا، إيطاليا، بلجيكا .[3]

هذا الرجل وهب حياته كلها للمسرح فمثل وألف واقتبس العشرات من المسرحيات، بل أِخ أيضا لمسيرة مسرحنا، الذي ظل يرعاه على مدى أكثر من نصف قرن رغم ما قدمه باشطارزي من نشاط مسرحي، وما أسمعه من غناء كلاسيكي أندلسي إلا أن انطلاقته الحقيقة كانت نسبة 1932 إذ يقول :(وفي عام 1932، قدمت أول مسرحية بالعامية وهي

[1] _ المرجع السابق ، ص 54

[2] _ المرجع نفسه، ص 55_56

[3] _ عاشور شرفي، الكتاب الجزائريون، ص 38

"البوزيعي في العسكرية ")، وهذا الرأي يؤكده أيضا زميله علالو قائلا : (وحتى سنة 1932 م كان يكرس نفسه للغناء وبصفة خاصة الكلاسيكي منه كالغناء الأندلسي، ولمع نجمه بفضل صوته الجميل المتميز، وابتداء من 1933 م استرقه المسرح فأصبح ممثلا ومؤلفا على رأس فرقة مسرحية هي " فرقة المطربية " يمثل مسرحيات من تأليفه واقتباسه، ويستعمل باشطارزي في مسرحياته لغة الشارع عربية فرنسية، كما يبتدع شخصية فكاهية موازية لـ : جحا تحت اسم "سي قاسي " أصبحت فيما بعد شخصية شعبية معروفة) . وقد اقتبس العديد من المسرحيات سواء من التراث الثقافي العربي كما فعل في " جحا المرابي " أو من التراث المسرحي الأوروبي كما فعل مع " المشحاح "، وسليمان اللوك عيون الزقطي، وغيرها من المسرحيات التي اقتبسها من أعمال موليير، فلمع نجمة في الغناء كما في المسرح سواء على الخشبة أو في الإذاعة . [1]

يتميز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف، والسياسي التوعوي الضمني، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات من "جهلاء مدعين بالعلم" التي كتبها بالفصحى عام 1919، والتي هاجم فيها الطرقية والشعوذة المنتشرة بكثرة في ذلك الوقت، كذلك عالج في أعماله المسرحية قضايا تعاطي الخمر والمخدرات، إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة، إلا أن السلطات الاستعمارية كانت تمارس الرقابة على النصوص المسرحية، حيث منعت في سنة 1937 عرض مسرحياته من بينها :

[1] _ ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري _ ص 61

فاقوا، الخداعين، بني وي، بقرار الحظر ساري المفعول لمدة عامين، وبعد ذلك واصل نشاطه المسرحي بعرض مسرحيتين " الحاج قاسي مجند "، التي تناولت قضية تجنيد الجزائريين في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء .[1]

وقام باشطارزي بعدة جولات مسرحية عبر أغلب مناطق الوطن، حيث قدم عروض مسرحية لأعمال كثيرة منها دار بيبي، الشرف، ما ينفع غير الصح، المكار، وابتداء من شهر سبتمبر 1945 انتقل باشطارزي بفرقته إلى قاعة الأوبرا بمدينة وهران لتقديم عروض بها، بعد أن كان مستقرا بالجزائر العاصمة .

ظل باشطارزي يسعى من خلال نشاطه إلى هدفين هما الترفيه والتوجيه التربوي والسياسي لإيقاظ الوعي، حيث كان يعالج القضايا السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه بأن الجمهور الجزائري مسيس، ويفهم الرسالة من المعاني والتلميحات، وهو من قال :(إن الشعب الجزائري، شعب ذكي، يفهم من التلميح .) [2].

[1] _ المرجع السابق، ص 62_63

[2] _ المرجع نفسه ، ص 63

الفصل الأول:

المسرح الجزائري النشأة والتطور

1- مرجعيات المسرح في الجزائر.

2- موضوعات المسرح الجزائري.

3- النص المسرحي في الجزائر.

1- مرجعيات المسرح في الجزائر:

يتفق جل الباحثين أن نشأة الفن المسرحي في الجزائر ليست وليدة العصر الحديث بل ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفن في الجزائر.

المسرح في الجزائر قبل وبعد التاريخ:

ظهرت الفنون التمثيلية منذ ظهور الإنسان على وجه الأرض، وهي ما اصطلح عليه اليوم بالمسرح، وكان للموقع الجغرافي للجزائر الفضل في توسط الكرة الأرضية وربطه لمناطق الحية، وما تشمل عليه تضاريس المنطقة دورا كبيرا في بناء هذا الإنسان، ودفعه إلى التواصل الحضاري واضطراب الدائم، وبذل الجهد للسيطرة على كل شيء.

ارتبط المسرح في تلك الفترة بالطقوس الدينية "اتجه اعتقاد الإنسان في تلك الحقبة في محاولة زيادة التقرب من القوى الخفية المتحكمة في حياته والحياة المحيطة به، فبدأ يصور مشاعره في أشكال إنسانية وحيوانية تعبر عن مفاهيمه الأولى، فقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة"[1].

وهذه الأمثلة من الاعتقاد سرعان ما تتطور وتتجسم بصورة أكثر وضوحا في المراحل الحضارية التالية، خاصة في العصر الحجري الحديث، ولم يقتصر هذا الجانب الفكري فقط، فبدأ الإنسان حينها في التعبير عن أفكاره بالرسم، واستخدام بيض النعام كزجاجات الماء...، وكل ذلك يبين مدى تقدم الإنسان في تلك المرحلة الحضارية ماديا وفكريا، ويبين مظاهر الصراع القائم بين الإنسان ومخلوقات الغيبية، مما أدى بالإنسان إلى اختراع ألبسة وأقنعة

[1]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية- الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، 2007، د.ط، ص 26.

تشبه ألبسة وأقنعة المسرح وكل هذه الطقوس المسرحية تعد النواة الأولى للمسرح عند الإنسان في هذه الأرض.[1]

ومع اتصال البربر بالفينيقيين القادمين من شرق البحر الأبيض المتوسط، بدأت محاولات التفاهم بين الطرفين فنشأت الموانئ والمدن، وبعد القرن 6 ق.م قامت قرطاج دولة مستقلة وامتزج البرابرة بالفنيقين وباليونانيين إلى جانب المصريين والقبرصيين والزنوج الفارقة والكريتيين وقد كان القرطاجيون يدفنون مع موتاهم تماثيل وأقنعة لإبعاد القوى الشريرة في اعتقادهم وهذه الأقنعة كانت تمثل أشكالا شيطانية يرتديها الإنسان، أو يضعها في منزله أيضا.[2]

كما أن وجود المعابد والكهنة، والطقوس الدينية والأقنعة يدل على وجود شكل من أشكال المسرح، فالمسرح قد ولد من رحم المعابد والطقوس الدينية التي تقوم فيها وأن "المسرحية القديمة قد نشأت في أحضان الدين، فقد كانت طقوسا تؤدي للآلهة، ثم كانت صراع بين الإنسان والآلهة، ثم بينه وبين مظاهر الطبيعة... وأخذت الصراعات تتسع دائرتها وقد أنزلوا آلهتهم منزلة البشر في أساطيره".[3]

ودامت حضارة قرطاج سبع مئة عام لتنتهي وتترك مكانها للحضارة الرومانية فيما بعد.

1-2- المسرح في الجزائر أثناء الوجود الروماني:

حاول الرومان منذ استعمارهم للأراضي الجزائرية نشر ثقافتهم وتجسيد حضارتهم، حيث عمدوا إلى بناء العديد من المدن، والمعروف عن الرومان عدم اهمال مستعمراتهم حتى لا يشعر سكانها بالتهميش، وقد شملت هذه المدن العديد من المرافق الضرورية للبناء الحضاري كالمباني الحكومية والمكاتب والمعابد وأقواس النصر والحوانيت والأسواق والمنازل

[1]- ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 27.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 27-28.

[3]- المرجع نفسه، ص 28.

ومعاصر الزيتون والساحات والملاعب والإسطبلات، ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية، والتي مازالت قائمة حتى الآن في الكثير من المدن منها: جميلة وتيمقاد وتبسة وشرشال وسكيكدة ومداوروش[1].

وعمد الرومان من أول تواجدهم في هذه الأرض إلى فرض ثقافتهم ومعتقداتهم ولغتهم اللاتينية على البربر لكنها كما يرى الكثير من الباحثين فشلوا، فقد ظل البربر يقامون الرومان بثوراتهم المتتالية محافظين على تركتهم الحضارية البربرية والقرطاجية في أثناء المرحلتين الوندالية والبيزنطية حتى نهاية الحكم الروماني سنة 428[2].

وأخذ الرومان الكثير عن الحضارة اليونانية، وأضحت آلهة الرومان صورة طبق الأصل عن آلهة الإغريق، فلا فرق بينهم إلا في التسمية[3].

والعروض المسرحية آنذاك كانت تقدم لجنود الرومان وأبناءهم، بهدف تربوي سلوكي من أهمها: مسرحية "ميليس جلوريسوس" لمؤلفها بلوتس (184/254 ق.م) وفي مسرحية هزلية تورد أحداثها حول الجندي "بيرجوبولينيس" الغبي الذي بسلوكياته وأفعاله تحول إلى ذليل وذلك جراء حماقاته التي ارتكبها في حياته، ومسرحيات أخرى لنفس الكاتب مثل مسرحية "كالولاريا" ومسرحية "بوكليو" كما نجد مسرحية "الإخوة" لمؤلفها ترنس، وهي مسرحية تهذيبية سلوكية لتربية الأطفال، والدعوة إلى التحرر في مبادئ تربيتهم، ونجد أيضا مسرحيات "سينيكا" التي تتمتع بالقوة والمتعة منها "فيدرا" و"أجاممنون" و"ميديا" وكل هذه المسرحيات لمؤلفين رومان عاشوا سبعة قرون في الجزائر لم تكن عبارة عن زرع وحصاد

[1]– المرجع السابق، ص 28–29.

[2]– ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 29.

[3]– نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت طريق بسكرة، باتنة الجزائر، 2006، ط1، ص 20.

القمح، بل تواجد الفنانون في المدن الجزائرية بالعهد الروماني، ومازالت هياكل المسارح شاهدة على ذلك، ولا يمكننا حتى أن نتخيل وجود مسارح دون تمثيل[1].

ويعمل صالح لمباركية على تعداد المسارح الرومانية وتاريخها وعدد المتفرجين فيها، حيث يرجع مسرح تيمقاد إلى 168م ويتسع لـ 5000 متفرج، بينما يعود مسرح شرشال إلى عهد يوبا الثاني (8م-18م) ويتسع لـ 6330 متفرج، ويعود مسرح جميلة إلى سنة 150 م ويتسع لـ 35000 متفرج وهكذا[2].

كما اهتم حكام الدولة النوميدية بالأدب والفنون، وخاصة المسرح، حيث اتخذ يوبا الثاني ممثلين وممثلات، لايزالون بقصره وجلب إلى بلاطه أحد مشاهير الممثلين في التشخيص واسمه ليونطوس لاريخوسي، وكان يوبا الثاني يهوى التمثيل، وألف فيه كتابا تناول فيه الفن الدراماتيكي وشيد له مسرحا[3].

"في الفترة الممتدة من (442 ق.م) إلى (429 ق.م) دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي كان بينها الرومان في كل المدن التي أقاموها، ومازالت شواهد منها لحد اليوم... إلا أن التأثر المسرحي كالتأثر الثقافي، وقع بشكل أو آخر، قليلا أو كثيرا"[4].

شهد المسرح نشاطا كبيرا وذلك خلال كثرة المسارح الدائرية التي بناها الرومان أثناء تواجدهم مما يدل على أن هناك تأثير بشكل كبير أو قليل.

1-3- المسرح في الجزائر والجذور العربية الإسلامية:

دخل الفاتحون الأراضي العربية منذ بداية القرن (8م) وكلهم رغبة في نشر ثقافتهم الإسلامية وتعاليم دينهم لتثبيت دعائمه في أذهان أبناء الشعب من أجل إقامة دولة عربية

[1]- المرجع السابق، ص 22.

[2]- ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 13/12.

[3]- ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائر إلى سنة 2000، ص 17.

[4]- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزئري، ص 30.

اسلامية "ووجد أبناء هذه الأرض أنفسهم آنذاك مرتبطين عن طواعية وتلقائية بهده الجذور، وهذه المنابع، فاشتد التلاحم، وقويت الوشائح...، وتشكلت أمة بفكر واحد هو الفكر الشرقي، ولسان واحد هو لسان العرب، وعقيدة واحدة وهي عقيدة الإسلام"[1].

أي أن أبناء هذه الأرض ارتبطوا تلقائيا بهذه الجذور لأنها تمثلهم في عقيدتهم الإسلامية، ولغتهم العربية، لأنها تمثلهم في عقيدتهم الإسلامية، ولغتهم العربية.

لقد وجد الكثير من الدارسين بعض السمات المسرحية عند العرب والتي عرفوا عن طريقها المسرح، كمحاكمة ابن بشير التي عقدها في عهد الخلفاء الراشدين، إذ اشتملت هذه المحاكمة على الشخصيات والموضوع والجمهور، ولها جانبان: فالأول ديني هو عمل تقليدي يعتمد على التنكر بالزي واللباس للتعبير بصدق عن الشخصية المراد تمثيلها أما الثاني الجانب السياسي فيتمثل في إبراز الاتجاه والمبدأ المراد التعبير عنه، فعند الشيعة مثلا ذكرى مقتل الحسين وهي ذكرى دينية تعبدية[2].

"وإذا تأملنا القصة القرآنية لاحظنا ببساطة أن الجانب الفني الظاهر فيها هو جانب الحوار إلى درجة أنها تكاد تتحول إلى حوار بحت، وهو نفسه الجانب الغالب في المسرحية إذ هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية...، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار"[3].

عند تفحصنا للقصة القرآنية نلاحظ طغيان الحوار فيها، وهو نفسه الحوار الذي يغالب في المسرحية، إذ يشكل عنصرا بنائيا يتكامل مع العناصر الأخرى، لأنه ينقل المسرحية من لغة النص إلى لغة العرض "ويذكر المستشرق الفرنسي جوستاف لبون أن التمثيل من وسائل التسلية عند الشرقيين ويروي التاريخ العربي القديم أن رجلا صوفيا زمن خلافة المهدي كان

[1]– المرجع السابق، ص 30.

[2]– ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، 15.

[3]– عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 31.

يخرج يومين في الأسبوع إلى تال عال، فيخرج وراءه الرجال والنساء والصبيان، فإذا اجتمع إليه الناس نادى بعض أتباعه، فمثلوا شخصيات الخلفاء والملوك ويقف وهو يحاكمهم أي يقول فيهم رأيه، فالأتباع هم الممثلون وهو المخرج وموضوعه واقعي يستمد من حياة العرب القدماء والجمهور هم هؤلاء الحضور"[1].

بمعنى أن العرب مارسوا المسرح للترفيه عن أنفاسهم، وذلك من خلال الفنون الأدائية التي كان يقوم بها القوال أو الحلايقي في الأسواق والساحات العمومية والذي يلتف حوله الناس ويستمعون إلى رواياته عن الخلفاء والملوك وتجسيد موضوع النص على الواقع المعيشي.

1-4- المسرح في الجزائر والجذور الاسلامية العثمانية:

تعتبر الدولة العثمانية في الجزائر من أهم الروافد التي أدخلت المسرح إلى الجزائر أنها عصرت طويلا بها "امتدت الخلافة العثمانية ما بين (1518-1830م) فكانت تلقى في الأسواق، والساحات العامة، والمقاهي والخيام الخاصة، إذ يصعد إلى المنصة أو يتصدر الجلسة، أو الحلقة ممثلون ورواة يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر مليء بالمبالغات وما يجري لأبطالهم من مغامرات وأهوال، وانتصارات، وبعد انتهاء هذا الدور تجمع عادة التبرعات المالية"[2].

أي أن الجزائر عرفت تنوعا مسرحيا هائلا أثناء الخلافة العثمانية، ما أدى إلى انتشار المسرح حتى في الأوساط الشعبية عند عامة الناس، لأنه كان يلقى في الأسواق والمقاهي والساحات مثل مسرح الحلقة "ويؤكد أبو القاسم سعد الله أن في العهد العثماني كانت

[1]- المرجع السابق، ص 33-34.

[2]- المرجع نفسه، ص 35-36.

عروض... يجمع بين المسرحية أو التمثيلية أو الحكاية أما هدفها فكان أساسا للترفيه الاجتماعي"[1].

يعتمد هذا النوع من المسرح على الحكي والحركات والارتجال بهدف امتاع وإرشاد الجمهور، كما عبر عن الكثير من القضايا الاجتماعية العالقة والتي عجز مسرح الخشبة في تقدمها خوفا من.

المسرح الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي:

دخل الاحتلال الفرنسي إلى الجزائر عام 1830م، واجب مقاومة عنيفة كانت غير منظمة من مجموعات محلية وأخرى جهوية لم تأخذ الصبغة الوطنية، التي عانى منها الكثير الجيش الفرنسي وأثرت على معنوياته، والمعروف عن السلطات الفرنسية أنها أيتما تذهب تأخذ فرقها المسرحية من أجل الترفيه وتسلية عساكرها.

وشيدت السلطات الفرنسية بنايات مسرحية في المدن مثل قسنطينة، باتنة، عنابة، وهران، سطيف، سكيكدة، وغيرهم من المدن الجزائرية، والهدف منها هو تحضير البيئة الثقافية للأقلية الأوروبية والدعاية للاستيطان[2].

"قامت قوات الاحتلال الفرنسي ببناء مسارح في الجزائر مثل مسرح دار الأوبرا في كل من الجزائر العاصمة، ووهران للمستوطنين الأوروبيين"[3].

منذ مجيء فرنسا إلى الجزائر قامت ببناء المسارح وجلب الفرق المسرحية إليها، فاقتصر نشاطها المسرحي على المعمرين ظل منحصرا داخل العقل الأوروبي، ولم يأثر في

[1]– نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 60.

[2]– المرجع نفسه، ص 68–69.

[3]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 24.

الثقافة الجزائرية لأنها رفضته وبقيت متمسكة بثقافتها العربية التي عرفتها منذ القدم، والتي تمثل في مسرح خيال الظل أو القراقوز، ومسرح الحلقة والشارع.

2- موضوعات المسرح الجزائري:

تنوعت موضوعات المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية الأخرى، إلا أن موضوعات المسرح الجزائري لها طعمها الخاص، وذلك من خلال استلهام نصوصه من قلب التاريخ ومعالجتها لهمومه المجتمع ومآسيه ويمكن لنا تصنيفها إلى قسمين: قسم يخص الموضوعات التي أنجزت الثورة التحريرية، والقسم الثاني يتناول المسرحيات المنجزة بعد الثورة التحريرية.

2-1- موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية:

تنوعت موضوعات المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية الأخرى، إلا أن موضوعات المسرح الجزائري لها طعمها الخاص، وذلك من خلال استلهام نصوصه من قلب التاريخ ومعالجتها لهمومه المجتمع ومآسيه، ويمكن لنا تصنيفها إلى قسمين: قسم يخص الموضوعات التي أنجزت الثورة التحريرية، والقسم الثاني يتناول المسرحيات المنجزة بعد الثورة التحريرية.

2-1- موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية:

2-1-1- الموضوعات التاريخية:

اهتم بعض المسرحين الجزائريين بالتاريخ كمصدر لاستلهام المواضيع المعالجة في أعمالهم المسرحية "من الوسائل التي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد واستنهاض المهم وتخفيف الشعور بالغصة والهوان الذي كان يملأ النفوس، وهذا العمل... قد ساعد على خلق أدب جديد، ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخي شعري ونثري"[1].

[1]- عزلدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 54.

إن هذا الرجوع إلى التاريخ من قبل المسرحين الجزائريين أمر طبيعي لأن الشعور القومي في فترات النهضة والرغبة في التحرر من الحكم الأجنبي، يشد إلى الذكريات التاريخية أكثر من أي شيء آخر، إضافة إلى أن حركات الاستيقاظ والنهضة والانبعاث تبدأ عادة بالعودة إلى إحياء أمجاد الماضي والصفحات المشرقة فيه، مما أدى إلى استلهام مسرح تاريخي، سواء أكان ذلك المسرح شعري أو نثري.

انطلاقة المسرح الجزائري، ولا عجب انطلاقة مع التاريخ إذ قدم جورج أبيض أثناء زيارته للجزائر (1921م) مسرحيتين تاريخيتين لنجيب حداد فيها "صلاح الدين الأيوبي" وثارات العرب" أرتا أيما تأثير في المثقفين الجزائريين، وكانت من أهم الحوافز للإبداع والتجديد[1].

تعتبر زيادة فرقة جورج الأبيض إلى الجزائر عام 1921م، ذات أهمية كبيرة حيث تعرف الشعب الجزائري على المسرح العربي كما تأثر الكتاب المسرحيين بهاتين المسرحيتين أيما تأثر فنسجوا على منوالهما مسرحيات تاريخية عديدة، "ومن المسرحيات التاريخية التي ألفت في ذلك الوقت "حجا" لمؤلفها علالو و "دحمون" سعد الله ابراهيم سنة 1926م "وطارق بن زيادة" لمحمد صالح بن عتيق، ومسرحتي "صنيعة البرامكة" و"عنبسة" لأحمد رضا حوحو و"الأمر بأحكام الله" لأحمد بن ذياب"[2]

ويمكن لنا تقسيم الموضوعات التاريخية إلى أقسام وهي:

أ/ التاريخ العربي الاسلامي:

حاول الكتاب الجزائريون استلهام التراث العربي كمادة أساسية لبعث الأمل في المجتمع الجزائري الذي طمس المستعمر الفرنسي هويته الوطنية، والتاريخ العربي حافل بالبطولات

[1]– ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 54.

[2]– المرجع نفسه، 54.

والمواقف الانسانية مما جعل الكثير من الكتاب يعودون إليه ويستنبطون منه أفكارا وموقف لتمثيل الشخصية الجزائرية كالبطولة، والشجاعة، والكرم والجود، والصدق والإيمان، وغير ذلك من الشيم العربية النبيلة[1].

التفت كتاب المسرح إلى التراث العربي الإسلامي، لأن هذا التراث زاخر بمواقف والانتصارات إلى تبين المكانة المرموقة لهذه الأمة وكيف ساهمت في ابراز ذاتها وفرض سيطرتها على باقي الأمم، فوجب على أبناء هذا العصر الافتداء بأدباء هذه الأمة، والأخذ مما قدموه "لقد كان زعماء الاصلاح أسرع الناس الذين دعوا إلى الاقتداء بالسلف الصالح من المسلمين الذين جاهدوا في سبيل نصرة الإسلام، وهذه الدعوة إيقاظ للحس والشعور، لمحاربة الاستعمار الفرنسي، ذلك أن الأفكار الدينية لعبت دورا فعالا وبارزا في نشر الوعي، وانتشال المجتمع الجزائري من مخالب السياسة الاستعمارية"[2].

أخذت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مساحة بالغة الأهمية في توعية الشعب بخطورة المستعمر الفرنسي الذي منع توفر التعلم لأبناء هذا الوطن، إلا أن هذه الجمعية كانت له بالمرصاد بفضل زعمائها الأكفاء الذين سعوا إلى نشر تعاليم الدين الحنيف، وحملوا على عاتقهم مسؤولية الحفاظ على هويتهم، واسترداد سيادتهم الوطنية بعد أن تسجلوا بحب الوطن والدين.

"فالنصوص المسرحية المقدمة من قبل الثورة التحريرية، من خلال عناوينها توحي أن الكتاب اهتموا اهتماما كبيرا بالتراث العربي الإسلامي، ومن بينها "الخنساء" و"أميرة الأندلس"

[1]– ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 147.

[2]– ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 147.

و"طارق بن زياد" و"امرؤ القيس" و"هارون الرشيد" إلا أن جل هذه المسرحيات قد ضاعت ومن المؤكد أنها عرضت على المسارح أمام الجمهور"[1].

وقد حفظ لنا التاريخ سوى ثلاث مسرحيات أهمها:

- "الخنساء" لمحمد الصالح رمضان.

- "بلال" لمحمد العيد آل خليفة الشعرية.

- "المولد" لعبد الرحمان الجيلالي.

ما يعني أن النصوص المسرحية في الفترة ما قبل الثورة التحريرية تدل من خلال عناوينها أن الكتاب الجزائريين اهتموا اهتماما كبيرا بالتراث العربي الإسلامي، بالرغم من ضياع جل هذه النصوص إلا أنها من المؤكد قد عرضت في المسارح أمام الجماهير في وقتها.

ب- التاريخ المغربي القديم:

حاول الاستعمار الفرنسي منذ وجوده في الجزائر قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم العربي الإسلامي، وطمس هويتهم، واستبداله بتاريخ فرنسي متمون فالجزائريين حرصوا دوما على الدفاع عن حضارتهم الاسلامية والتي شكلت مع الحضارة القرطاجية قديما كجزء لا يتجزأ منها[2].

ومن هذا المنطق أبدع الكتاب المسرحيون العديد من المسرحيات ذات طابع التاريخي نذكر منها على سبيل المثال مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني، وهي مستوحاة من التاريخ المغربي القديم، والتي حاول من خلالها إسقاط كفاح حنبعل ضد روما على واقع

[1]- عبد الرحمان بن عمر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، إشراف: أحمد جاب الله، جامعة باتنة، دفعة 2012، 2013، ص 48-49.

[2]- ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 68.

الشعب الجزائري الذي ناضل طوال السنين لتحرر من المستعمر الفرنسي، ومسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضوي، والتي تحكي بطولة يوغرطة الأمازيغي ضد الاستعمار الروماني، وهناك العديد من المسرحيات التي مجدت تاريخ الجزائر البعيد منها: مسرحية "الصحراء" ليوسف وهبي "والكاهنة" لعبد الله ناقلي "كاهنة الأوراس" لمحمد البشير الابراهيمي[1].

وهذا الاهتمام بالتاريخ واللجوء إليه لم يقتصر على المسرحيين فقط، بل امتد ليشمل العديد من الأدباء والمؤرخين الذين وضعوا دراسات هامة متعلقة بالتاريخ المغربي مثل محمد مصايف "النقد الأدبي المغربي الحديث".

لكن المسرحيين الجزائريين بتوظيفهم للتاريخ في نصوصهم المسرحية ساهمة في تطور المسرح الجزائري، وفي إثارة مشاعره الوطنية وتعبئة الشعب للمعركة الفصل ضد الاستعمار.

ج- التاريخ الإنساني العالمي:

دأب الكثير من المسرحيين الجزائريين كغيرهم من المشارقة على المناهج الغربية وأصولها في فن المسرح، كما عمدوا إلى موضوعات غربية خاصة من تاريخ الغربيين واستلهموها كمصدر لكتاباتهم المسرحية، ومن أهم ما وصلنا من مسرحيات التاريخ الغربي، مسرحية "الطاغية" لمحمد عصري التي يتحدث فيها الكاتب عن قصة نيرون néron حاكم روما، والذي استمر حكمه ما بين (54-68م) وكان يحب سفك الدماء، فعات في بلاده تقتيلا وتنكيلا بالمسيحيين، وتنتهي هذه المسرحية بانتحار نيرون بعد أن ثار شعبه ضده، وتكون نهاية هذا الحاكم عبرة لكل طاغية يحكم باهواءه، ويستبد برأيه دون شعبه[2].

[1]- ينظر صالح لمباركة، المسرح في الجزائر، ص 137-138-140.

[2]- ينظر عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 76-78.

أما المسرحيات التاريخية فهي إحدى عشر مسرحية، وهو تقسيم أقيم على أساس الزمان لا على أساس جهة من الجهات الأخرى، فالتاريخ العربي الاسلامي نال حصة الأسد بست مسرحيات كاملة لأربعة أدباء، مقارنة بالتاريخ المغربي القديم والتاريخ الانساني العربي.

2-1-2- الموضوعات الاجتماعية:

ارتبط المسرح الجزائري على صعيد النضالات التي خاضها الإنسان الجزائري بالواقع المزري للمجتمع، وهذا من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، فأنتج المسرحي الجزائري عدة مسرحيات تاريخية حاكى فيها السلف الصالح، فانصرف الكتاب المسرحيين للتعبير عن واقعهم الاجتماعي باعتباره مسرحيين ملتزمين.

فمن الصواب أن تكون المسرحية الاجتماعية أسبق في التأليف من المسرحية التاريخية، لأنها تمثل واقع أولئك المبدعين "ولعل المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت أكثر نضجا وتطورا سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية وحتى اللغوية، فهذه المسرحيات تميزت أولا بالأسلوب الأدبي الراقي وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر، كما تفهم في جميع الأقطار العربية الأخرى"[1].

تبدو المسرحية الاجتماعية أكثر نضجا من المسرحية التاريخية ونقصد به النضج الفني على مستوى اللغة والأسلوب حيث ألفت هذه المسرحيات بلغة عربية فصحى يفهمها العام والخاص من المجتمع الجزائري، كما تفهمها جميع الدول العربية الأخرى، فبهذه اللغة استطاع المسرحي أن يطرح القضية الجزائرية في المحافل الدولية.

فالبشير الإبراهيمي كتب لنا مسرحية"رواية الثلاثة" شعرا، والتي عالج من خلالها ظاهرة البخل والشح وباطنه والأخوة والصداقة والحب والكرم، كما حاول المسرح الجزائري قبل الثورة

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 129.

معالجة... أمراض اجتماعية هددت الأسرة الجزائرية بالخراب والفناء، كالنفاق والبخل والطلاق والطبقية والشعوذة وآفة الخمر والمخدرات وغيرها من المشاكل الأسرية[1].

وعالج أحمد بن ذياب في مسرحيته "امرأة الأب" المشاكل الكثيرة كاليتيم وفساد الأخلاق ومكر النساء، بينما طرحت مسرحية "زعيط ونقار الحيط" لمحمد الثوري الواقع المعيشي للجزائريين إبان الاحتلال الفرنسي، والذي شرد أفراد المجتمع الجزائري فأرغم بعض على الهجرة طلبا للرزق، وأرغم البعض الآخر على السرقة، كما تناول أحمد رضا حوحو في مسرحيته "أدباء المظهر" واقع الأدباء والمثقفين الذي كثرة فيه أشباه الأدباء والمتطفلين على الكتابة والتأليف وهم من دعاة العلم والمعرفة[2].

ومن المسرحيات الاجتماعية التي عالجت الواقع بأسلوب فكاهي ساخر وهادف نذكر منها على سبيل المثال: "البارح واليوم" و"الأم وإبليس" و"المشحاح" و"علاش رايك تالف" و"كيد النساء" و"الشباب السكير الجاهل" و"دولة النساء" و"أه على المنافقين" وغيرها[3].

وتهدف كل المسرحيات الاجتماعية إلى نشر الوعي والتربية في نفوس أبناء الشعب، وتعبئته لاسترجاع حريته وطنه، لأن الوطن بحاجة إلى شعب قوي وشجاع.

2-2- موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية:

شهد المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية بفعل التحولات التي عرفها المجتمع تطورا ملحوظا والذي مس بالخص مضمون النص المسرحي، حيث حاول الكتاب بالتعبير قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بنظرة فلسفية جاءت وليدة الظروف.

---

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 129.

[2]- المرجع نفسه، ص 130-136.

[3]- المرجع نفسه، ص 129-130.

2-2-1- المسرحية الثورية:

بسطت الثورة التحريرية ظلالها على الأقلام المبدعة، فأثمرت أدبا وكتاب ومخرجين استمدوا عبقريتهم من أحداثهم ومعجزاتها المباركة، وظل المسرح مواكبا لثورة ومرافقا لجماهيرها، وذلك من خلال تقديم العروض المسرحية في الساحات والسجون وفي الجبال، "كما أهتم المسرح الوطني الجزائري بعد انشائه بتقديم مسرحيات عن الثورة التحريرية، ويعزو مصطفى كتاب كاتب الهدف من إعادة تقديم هذه المسرحيات إلى إعطاء لمحة عن مهمة التي قام بها المسرح الجزائري في الخارج، فضلا عن إعطاء الجمهور الجزائري صورة عن المقامة الثقافية ودور المسرح في الثورة"[1].

المسرح هو السلاح الفتاك الذي تصدى به الجزائريون محاولات فرنسا الغاشمة في طمس الهوية الوطنية، من خلال تقديم العروض مسرحية تتحدث عن الثورة بشكل غير مباشر، ومن جهة ثانية محاول إعطاء صورة واضحة عن سياسة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فهناك من ناضل بالسلاح وهناك من ناضل بالقلم في سبيل هذا الوطن، والنصوص المسرحية قليلة نظرا لقلة الاهتمام بالفن الدرامي أثناء الثورة عالج فيها المسرحين قضايا اجتماعية وأسرية بوجهات نظر متباينة، ركز بعضها على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحيتي "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس، والتي طرحت موضوع الثورة التحريرية من خلال مشاركة عائلة جزائرية في النضال ضد الاحتلال الفرنسي، و"حسان طير" و"الروشيد" والتي تناولت شخصية حسان ومدى مساهمته في الكفاح الوطني، وركز البعض الآخر على الكفاح المسلح في القرى والأرياف مثل مسرحيتي "الخالدون" و"العهد" لعبد الحليم رايس، واهتمت بعض المسرحيات بالمقاومة الوطنية التي توجت بثورة نوفمبر التي وجدت صدى كبير داخل الوطن وخارجه، مثل مسرحية "الجثة المطوقة" الكاتب ياسين و"احمرار الفجر"

[1]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور –دراسة في سيكولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2002، ص 31.

لآسيا جبار و"الريح" لمولود معمري وكلها كتبت قبل الاستقلال ما عدا مسرحية "حسان طير" و...[1].

إلى جانب المسرحيات النضالية التي تناولت الثورة التحريرية طرحت مسرحيات أخرى لا تقل أهمية في مضمونها ومحتواها عن الأولى، وهي مسرحيات الحركات التحريرية في العالم، حيث تطرقت مسرحيات "افريقيا قبل سنة" ولد عبد الرحمن كاكي "والكلاب" لتوم برون إلى موضوع الاستعمار في القادة الإفريقية، وعالجت مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" لكاتب ياسين موضوع الثورة الفيتنامية[2].

2-2-2- المسرحية الاجتماعية والسياسية:

شهد المسرح الجزائري عشية الاستقلال تغيرات كبيرة مست الصعيد الاجتماعي والسياسي حيث تشكل وعي سياسي واجتماعي وانفتاح باب الديمقراطية، مما دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الكتابة والتأليف ليضعوا بصماتهم على أعمال أدبية وفنية راقية.

"إن القضايا الاجتماعة التي افرزتها الثورة وسنوات الأولى للاستقلال في مجملها حول التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع، ولكن القضايا السياسية العامة كالبيروقراطية والمحسوبية والانتهازية في التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكل أمان وصدقا"[3].

لم يتعرض النص المسرحي بعد الاستقلال للقضايا الاجتماعية فقط بل تعداها للقضايا السياسية، والتي استلهمت المبدعين المسرحيين الذين تشهدوا عن كتب التغيرات التي طرأت على المجتمع الجزائري.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 31-32.

[2]- المرجع السابق، ص 37-38.

[3]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 199.

"هناك عدد من المسرحيات ألفت بعد الاستقلال، وهي في نقل واقعي لصور من الحياة الاجتماعية التي جاءت بعد هذه الفترة، ويمكن تقسيمها إلى محورين:

1/ المحور الأول: يتناول موضوعات اجتماعية سياسية ملتصقة بالمجتمع أفرادا وجماعات، كالفقر والبؤس والحقرة والظلم، وهذا من جراء تفشي الأمراض البيروقراطية، ومن أبرزها الانتهازية والمحسوبية...

وتتجسد هذه الآفات في المسرحيات "الغولة" و"البوابون" لرويشد ومسرحية (الانتهازية) لمحمد مرتاض.

2/ المحور الثاني: من الموضوعات الاجتماعية السياسية ما يتعلق بنظام الحكم والحكام ومفاسد التسيير، ويبرز ذلك في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" للجندي خليفة"[1].

تعددت المسرحيات الاجتماعية السياسية فهناك مسرحيات تعالج موضوعا واحدا اجتماعيا أو سياسيا، ومسرحيات أخرى تناولت موضوعين في آن واحد، فآفات والأمراض الاجتماعية متفشية من المجتمع، وهذا المجتمع مرتبط بسلطة سياسية سائدة فيه.

2-2-3- المسرحيات الإيديولوجية:

وهي تلك المسرحيات التي تتناول قضايا فكرية وفلسفية وتتصادم وتتصارع بغية الانتصار لفكر ما على حساب الآخر[2].

أي المسرحيات التي عبر فيها أصحابها عن مبادئ وأيديولوجيات تمخضت في الجزائر قبل الاستقلال، ولعل أهم مسرحية "الهارب" لطاهر وطار سنة 1961م، وأفكارها كلها تصب في الاختيار الإيديولوجي للبلاد نحو الاشتراكية الشيوعية، والتي يصور من خلال الكاتب الصراع القائم بين الرأسمالية والاشتراكية، كما نجد مسرحية "البشير" لأبي العيد دودو سنة

[1]- المرجع السابق، ص 200.

[2]- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 109.

1971م، والتي تطرح قضية ازدواجية التركيبة الاجتماعية، واختلاط القيم البالية بالقيم الجديدة للمجتمع الجزائري.[1]

أي أن هذه المسرحيات وجدت لتعالج قضايا الأيديولوجية، بكل أنواعها لاسيما السياسية، لذلك أراد هؤلاء أن يلفتوا نظر الجمهور لطبيعة العلاقة مع الآخر، وأن النصوص التي ينتجونها هي نصوص مؤد لجة.

3- النص المسرحي في الجزائري:

3-1- قضية التأليف في المسرح الجزائري:

أخذت حركية التأليف في المجال الدراسي منعرجا أخر من حيث مصادرها وجمالياتها، وذلك عبر قنوات جعلت المسرح الجزائري يقتفي آثار المسرح العالمي والعربي عن طريق الترجمة والاقتباس، ميزته منذ النشأة،مع الحفاظ على الطابع المحلي بقدر الإمكان وتقديم نماذج شعبية تتفق وطرق معيشة مجتمعه.

"أما الحركة المسرحية في الجزائر، فلم تبدأ بالاقتباس من المسرح الغربي كما في الشرق العربي أول أمرها، وإنما بدأت بالتأليف مباشرة".[2]

بدأ المسرح الجزائري تأليفا لا اقتباسا، وهو بذلك عكس المشرق العربي الذي كانت بداياته الأولي اقتباسا.

[1]- ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 251، 252.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص76.

أما بالنسبة لمسار المسرح في الجزائر فقد انقسم إلى ثلاثة أنواع من التأليف المسرحي:

3-1-1-التأليف الفردي:

أهتم الكتّاب المسرحيون في الجزائر بإثراء المسرح بكتابات وأعمال فنية مسرحية تتفاوت في درجة رقيها ومن اكتمالها من هذا إلى ذاك،حيث "قام محمد الطيب وهيمي بتأليف و إخراج مسرحية"دق القول و البندير"وهي قراءة جديدة تناولت التراث الثقافي".[1]

تعد مسرحية "دق القول والبندير" شكلا من أشكال الاحتفال المسرحي،باعتبارها قراءة جديدة لواقع المسرح.

كما قدمت عدة فرق مسرحية لمسارح الجهوية مجموعة من المسرحيات ذات تأليف وإنتاج فردي من بينها: مسرحية "قصره" من تأليف وإخراج هلال عنترة مسرية "حروف العلة" التي اقتبسها وأخرجها عمار محسن،ومسرحي "يوم الجمعة خرجوا الأيام" لسليمان بن عيسى، وكذلك ألف مسرحية "المحقور".[2]

ومن بين المسرحيات التي اتجهت نحو الإنتاج الفردي نجد مسرحية"جحا" التي كتبها وأخرجها علي سلالي عام 1926م، وهي مسرحية كوميدية اجتماعية "و كان لهذه المسرحية تأثير في دفع المهتمين بالفن المسرحي للقيام بمبادرات أخرى، وتعتبر هذه المسرحية انطلاقة المسرح الجزائري في التأليف".[3]

ما يعني أن هذه المسرحية كان لها دور في ميلاد مسرحيات أو مبادرات مسرحية التي نسجت على منوالها، كما تعتبر أولى البدايات التأليف المسرحي في الجزائر.

---

[1]- أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته و تطوره ص210.

[2]- ينظر السابق، ص 211-218.

[3]- الشريف الأذرع،بريخت و المسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، المقامات للنشر و التوزيع، الجزائر،2010،ط1، ص18.

3-1-2-التأليف الجماعي:

يصف قدور النعمي و هو من الشباب تجربة التأليف الجماعي و يوضح أسباب ظهوره و فائدتها.(وهو أحد فناني فرقة مسرح البحر الجزائرية.)ونقول: "لقد أعربنا أن تكون مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الضروب المألوفة،و الأشكال المعتبرة التي يجهزها آخرون.... وأن تنطلق من الكتابة القديمة لتنتج منها كتابة جديدة."[1]

كما يعلق مصطفى كاتب على هذه المحاولات و أشباهها فيقول: "لقد وصل هؤلاء الشباب في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي،على الرغم من أن لهذا الاتجاه مبرراته الموضوعية و الاجتماعية...فإن غياب النص المسرحي، و عدم قدرة ساب صغير على كتابة مسرحية كاملة بمفرده،و هما السبب الرئيسي لظاهرة التأليف الجماعي."[2]

إن اللجوء لظاهرة التأليف الجماعي كان وراءها عدة مبررات أهمها: عدم قدرة الفرد الواحد من الشباب على إنجاز عمل مسرحي ناضج لوحده.

"عرض عام 1983م مسرحية "أنتيك يا لولاد" وهي تأليف وإخراج جماعي، وتتناول أحلام ومشاكل مجموعة من المراهقين المفتونين بالسينما والحكايات الخرافية... وتجدر الإشارة إلى أن هذه المسرحية يجمع بينها الاهتمام بقضايا الشباب والبناء الاشتراكي في الجزائر."[3]

إن مسرحية "أنيتك يا لولاد" هي من تأليف وإخراج جماعي، جاءت لتصور أحلام ومشاكل المراهقين.

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة للنشر ، الكويت، 1999، ط2، ص489.

[2]- المرجع السابق، ص479.

[3]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق و الأفاق)، دار المعرفة، الجزائر، 2013، ط1،ص90.

3-1-3-قضية الارتجال:

الارتجال في المسرح يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء ما غير محضر سلفا انطلاقا من فكرة أو تيمة معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع.

عرف المسرح الجزائري عصره الذهبي على يد المسرحي رشيد القسنطيني، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل، وتقول الكاتبة" إرليث روث" في كتابها" المسرح الجزائري الناطق بالعامية" إن القسنيطيني ألف أكثر من مائة مسرحية، وما يقارب ألف أغنية، لأنه كان يرتجل التمثيل حسما يلهمه الخيال، كما أنه يتناول موضوعات مألوفة لدى عامة الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والظالم ورجل الشرطة...، حيث أنه حاكى بأسلوبه الكوميدية الإيطالية المرتجلة من استخدام الحدث المليء بالمفاجأة المثيرة بضحك.[1]

ويقول مصطفى كاتب إن التجربة الثانية الرائدة في المسرح الجزائري من خلال فكرة الارتجال وهي تجربة كاتب ياسين، الذي كتب عن الثورة الجزائرية، وما حققته من إنجازات في كل المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة باللغة العامية الجزائرية، بعد أن كان يكتب مسرحياته باللغة الفرنسية مثل مسرحتي (نجمة) و (الجثة المطوقة)[2]

كما كتب كاتب ياسين مسرحيته "محمد خذ حقيبتك"، والتي حققت نجاحا واسعا جماهيريا حيث أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي، كما اعتمد روحا شعبية فكاهية،وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهة الشعبية، وفكرة الارتجال.[3]

مما يثبت أن المسرحية لم تبق على شكل واحد محضر سابقا،لأن الكاتب ياسين كان يضيف إليها من حين لأخر، مما أدى إلى تحطيم فكرة قدسية النص نهائيا.

---

[1]- ينظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، ص 461

[2]- المرجع نفسه ، ص462

[3]- المرجع نفسه،462

يوجد الكثير من الكتاب المسرحيين الذين يؤلفون مسرحيات، والتي تعالج الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، إلا أن التأليف الدرامي يختلف من مسرحي لأخر على تباين مشاربهم، فتتنوع بين تأليف فردي وتأليف جماعي وبين ارتجال في الأداء.

3-2- قضية الاقتباس في المسرح الجزائري :

شكّل التراث المسرحي سواء كان غربيا أو عربيا مصدرا هاما من مصادر الكتابة المسرحية عند العديد من الكتاب المسرحيين الجزائريين من أجل إثراء تجاربهم، وذلك بمحاكاة الجديد والجيد منها، وأغناء الممارسة المسرحية وتصويبها من أجل التشكّل والصمود.

"إن الاقتباس في المسرح الجزائري، إبداع أخر حيث يتم أخذ الفكرة، ومعالجتها بطريقة جزائرية أي تكييف العمل المسرحي المقتبس مع خصوصيات المجتمع الجزائرية."[1]

أي أن الاقتباس إبداعية، حيث تأخذ الفكرة من مصدرها الأصلي ويتم تغييرها وفق ما ينسجم مع طبيعة وخصوصية المجتمع الجزائري.

يعتبر محي الدين باشطارزي من المسرحيين البارزين الذين مارسوا الاقتباس المسرحي، حيث اقتبس عدد لا يستهان به من المسرحيات الغربية مثل مسرحيات موليير ومارسيل بان يول ..." إن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس، فهو بالنسبة إليه إبداع، لقد كان يأخذ الفكرة و البناء الفني للنص و يعالجها بأسلوبه الخاص، انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية."[2]

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته و تطوره ص 328

[2]- المرجع نفسه ص 328

إن الاقتباس بالنسبة لباشطارزي هو عملية إبداعية بامتياز تجاوزها مجرد النقل الحرفي، إذ أنه يقوم بأخذ الفكرة من مصدرها الأصلي ثم يحورها تبعا بعادات و تقاليد المجتمع الجزائري و ما تحمله من بذور عربية إسلامية.

"غلب هذا النوع من الاقتباس على المسرح الجزائري منذ نشأته، وهو يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف: ولد عبد الرحمان كاكي، الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره –في العرب غالبا– ثم يضمن لهذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة القصص الشعبية لمسرحياته، أصبح ولد عبد الرحمان كاكي أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري."[1]

إن طريقة ولد عبد الرحمان كاكي في الاقتباس تعتمد كلية على القصص الشعبية، والتي يصوغها بلغة شعبية حقيقية تضمن له اقتباسا ناجحا.

3-3- مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري:

تعددت المصادر التي أخذ منها المسرح الجزائري بين غربية وعربية، حيث نجد المسرحي الجزائر ينهل من جميع البلدان عل اختلاف جغرافيتها.

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي،ص475

-جدول بقائمة أسماء الكتاب و البلدان التي اقتبس منها المسرح الجزائري أعماله.

فرنسا	و.م.أ	بريطانيا
موليير، فكتور هيغو، مارسيل بان يول، جول رومان	أرتير ميلر ، كين كيري إدوارد فرونكلين ألبي	ويليام شكسبير بان جوسنون
ألمانيا	إيطاليا	إسبانيا
بيرتولد بريخت كار فيتلنغر	إدوارد دي فيليبو كارلو قولدوفي	كالديرون فيدير يكوغارسيا لوركا
سويسرا	بولونيا	الصين
ماكس افرنيش	سلافومير مروزك	سشوان
روسيا	كوبا-النرويج	بلغاريا-البرازيل
مايكو فسكي،ماكسيم غوركي، ليزا أوكرانيا	إدوارد و مانيت إنريك إيبسن	ستيفان كوستوف كارلوس كيروز
سوريا-لبنان	مصر	تونس-المغرب
سعد الله ونوس،عصام محفوظ، محمد الماغوط	نبيل بدران،توفيق الحكيم يوسف وهبي	محمود عسلان،عز الدين المدني، عبد الكريم بالرشيد

الشكل 1

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، ص329-331

تنوعت المصادر التي غرف منها الكتاب المسرحيين الجزائريين، حيث اقتبسوا من المسرح الفرنسي مثل مسرح موليير، ومسرح الولايات المتحدة الأمريكية مثل مسرحيات أرتير ميلر وكين كيري، والمسرح البريطاني مثل مسرح ويليام شكسبير، وفي ألمانيا ركزوا على المسرح الملحمي لبيرتولد بريخت، وكذلك المسرح الإيطالي إدوارد دي فيليبو وإسبانيا كالديرون، واقتبسوا أيضا من كل من روسيا ومن الصين وكوبا والنرويج وبولونيا والبرازيل...

ولم ينحصر الاقتباس في المسرح الغربي فقط بل تعداه إلى المسرح العربي، حيث اقتبس من المسرح المصري مثل مسرحيات توفيق الحكيم ويوسف وهبي، والمسرح التونسي والمغربي مثل مسرحيات محمود عسلان وعبد الكريم بالرشيد، وأخذ أيضا عن المسرح السوري واللبناني مثل مسرح سعد الله ونوس وعصام محفوظ ومحمد الماغوط.

أخذ المسرح الجزائري يقتبس من كل المسارح العالمية على اختلاف مشاربها، هذا ما يبرر انتعاش حركة الاقتباس وخاصة من روائع المسرح الأوروبي والعربي، مما جعل المسرح الجزائر متنوعا ومتميزا عن باقي المسارح الأخرى.

الفصل الثاني:

تجليات الخصائص الفنية في مسردية حب بين الصخور

1- تداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي.

2- استراتيجيات التجريب.

3- خصوصية المسردية كمصطلح.

4- السرد و مكوناته.

5- الخصائص الفنية للتجريب عند جلاوجي.

1-تداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي :

النص المسرحي نص شديد التعقيد و التشابك،نظرا لاحتوائه تعددا رؤيويا و فكريا، فالمؤلف لم يعد أسير المرجعية الذاتية و الفردية، بل انفتح على مرجعيات فكرية و ثقافية مختلفة و متعددة،جعلت النص الأدبي يتحول من مجرد تركيب لغوي ثابت إلى نص جامع يحتوي على أفكار تتميز بالتحاور و التصارع في أحيان كثيرة،ذلك أن تعدد المرجعيات في النصوص المسرحية غدا أمرا شائعا سببه التطور المفروض من الحداثة الأدبية،ما يعني أن المسرح قد أفاد بوجه أو بأخر من العديد من التقنيات الجديدة في مجال الكتابة،فاستثمروا ستفاد من مختلف المعطيات و الثقافات المتعددة و صهرها في قالب تجريبي ثري يؤكد عدم أحادية مقولاته الفكرية.

ما يجعلنا نقف أمام عدة أسئلة أهمها :

هل النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالرواية و القصة؟وهل يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية؟

وما مدى قابليته لأن يكون جنسا أدبيا؟

هذه الأسئلة يمكن الإجابة عنها بالوقوف على طبيعة النص المسرحي، وعلاقته بالأنواع الأدبية الأخرى؟؟

فالنص المسرحي يتكون من مكونين يعدان علامات ثابتة في تحديده،إذ تتساءل"**آن إيبرسفيلد" Anne Ubersfeld**

ما النص المسرحي ؟ ثم تجيب (إنه يتكون من جزأين محدودين لا يمتزجان و هما الحوار والتعليمات).[1]

1-AnneUbersfeld-lire le théâtre-Edition social-paris France-1987-p21

ما يعني أن النص المسرحي نص يتضمن نوعين أساسين من الخطاب الأدبي، الأول هو الحوار و الثاني هو التعليمات.

فالنص الأول ما اصطلح عليه بالتعليمات و الإرشادات،يوجهها الكاتب المسرحي للمخرج،فهو وسيلة إرشاد هامت تعين المخرج على تقديم العرض المسرحي(إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية و الآلية التي توجه المخرج،و هو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها).[1]

أي أن الحوار هو الذي يساعد الكاتب على تجاوز العديد من الصعوبات الفنية التي يجدها المخرج في طريقه.

أما النص الأصل هو الحوار المرتبط بمضمون الأدب كالرواية والقصة، بلى حتى الشعر أحيانا،لكنه مرتبطا أكثر بالمسرحية،كما أنه يشكل أهم تقنية مسرحية ثابتة و دائمة،لا يقوم أي نص مسرحي بدونها.

فالمؤلف المسرحي لا يملك السرد الذي يخلقه المؤلف الراوي في الرواية أو القصة،كما أن الحوار هو"الرابط بين ما هو درامي وما هو أدبي،إنه مكتوب المؤلف به يعبر عن مجموع الدلالات التي يريد إيصالها، إن الحوار الوقت، إنه أداة تعبير به في يد المؤلف وشخوصه، وهو أداة التواصل بين المؤلف والناس،وبين الشخوص والناس، وبين الشخوص والشخوص، أنه أداة للكشف كذلك به تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض."[2]

الحوار هو الذي يقوم بوظيفتي التعبير والتواصل، أما وظيفته التعبير فتكون في يد المؤلف وشخوصه، وأداة تواصل عندما تكون المؤلف والناس.

---

[1]– أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح،دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر، الإسكندرية– مصر،2001،ط1، ص36

[2]– محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية (كتابة النفي و الشهادة) مجلة التأسيس (دفاتر مسرحية)، العدد 01 ، يناير 1987، ص57.

ما يعني أن الحوار ذو وظيفة ازدواجية، فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي باعتباره "المظهر اللساني والغلاف اللغوي للعملية المسرحية".[1]

تعد العلاقة بين الحوارين علاقة اتصال، فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار"يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته وعن الشخصيات ومراحل تطورها".[2]

أي أنه بمثابة مصدر للمعاني والأفكار الموجودة في أي نص مسرحي، للكشف عن أبعاد الشخصية ومواصفاتها، وعن الأحداث المقبلة في مسرحيته.

وبناءا على ما قدم فإن المسرحية هي أيضا تراكيب يتطلبه أحداثا تبني وفق حبكة لها بداية ووسط ونهاية،كما يرى أرسطو أنها تجسد الصراع الذي تخلقه الشخصيات و يؤدي بدوره إلى ذروة تأزم الأحداث.

مما ذكر آنفا يلاحظ أن النص المسرحي ذو طبيعة خاصة،إلا أنه يتضمن على بعض الخصائص الموجودة في الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية،لكن اختلاف يكمن في أن تلك الأنواع الأدبية تقوم على محاكاة أسلوب السرد،بينما يقوم النص المسرحي على الفعل و عرض شخصيات حية تتحرك أمام الجمهور، وهذا الاختلاف أحصاه "فرحان بلبل" في كتابه"النص المسرحي الفعل و الكلمة" في نقطتين أساسيتين "إن جميع فنون القول تصبح ناجزة في لحظة انتهاء من كتابتها في حين يبق النص المسرحي غير ناجز.

إن فنون الأدب تكتب للتاريخ، أم النص المسرحي يكتب للمعايشة".[3]

[1]– محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في المسرح النقد و الشهادة، مطبعة تريفة بركان، المغرب،2007،ط1،ص131

[2]– عادل النادي،مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله،تونس،1987،ط1،ص28

[3]– فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسته،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003، ص123–124

يعد النص الروائي مثال لنص المتكمل وحتى وإن لم يطبق، بينما يبقى النص المسرحي نصا غير متكمل حتى يطبق أو يمثل.

كما أن الفنون الأدبية تكتب من أجل التاريخ، بينما يكتب النص المسرحي لأجل إيضاح الواقع ومعايشته.

ومما لا شك فيه أن النص المسرحي يختلف بدوره عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى ن إن جوهر الفرق بينه وبين الفنون الأدبية، انه يبقى إنجازا ناقصا حتى بعد اكتماله، لأنه فن مقروء / مسموع، إذ لا يتحقق إلا من خلال ترجمته إلى فرجة مشهدية إذ "إن على الكاتب المسرحي أن يقدم إثرا أدبيا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، لكنه يفعل ذلك تاركا في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا ممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي باعتباره ما كتبه فنا مرئيا"[1].

بالإضافة إلى الآلية التي يتميز بها المسرح، التي تسطو سطوة هائلة على الكاتب والمتلقي في آن واحد فالمسرحية تكتب "لتعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها"[2].

أي أن المسرحية تقوم بتمثيل الحكاية بأشخاص واقعيين، يقومون بتجسيدها في هذه اللحظة، وهذا حتى لا يصاب الندى المسرحي بآفة التخلق "إن أعظم المسرحيات في تاريخ العالم لم تعيش بكامل بهائها وألقاها وتواصلها مع الناس أكثر من عشرين عاما، ثم انتهت إلى انطواء"[3].

وأقرب دليل على ذلك تلك المسرحيات التي عاشت عصرها الذهبي، لكن سرعان ما زال ذلك التطور الذي عرفته في السابق، من بينها مسرحيات موليير وشكسبير وهي أيضا ما

[1]– المرجع السابق ، ص 121

[2]– المرجع نفسه ، ص 124

[3]– المرجع نفسه ، ص 134

يصوغه الكاتب من أهداف اجتماعية وغايات فكرية، فهو " يبحث عن متعة القص وتشويق توالي الأحداث، وسرد الوقائع قبل كل شيء "[1]

يقصد به السبب الذي أدى إلى شيوع الرواية، والتي بقيت تستقطب الآلاف من القراء على الرغم من تقادم الزمن عليها.

ما يعني أن النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالرواية والقصة والشعر في أحد شقيه (النص)، باعتباره يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية، على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والتعليمات، ما يعني انه قابل لأن يكون أثرا أدبيا، ولا يتعارض هذا وطبيعته المسرحية لأنه يكتب ليمثل، كما أن مسرحية النص تنطلق في ذهن الكاتب منذ لحظة الكتابة، أي قبل الانتهاء من كتابة هذا النص، عن طريق التخيل لمشاهده وشخصياته.

فالمسرحية جنس استطاع بقدرة عالية أن يستوعب كل الخطابات والأساليب والأنواع الأدبية، فهي جنس أدبي منفتح و غير مكتمل وقابل للتجديد.

[1] المرجع السابق ، ص 131

2- استراتيجيات التجريب :

2-1- التجريب في الأشكال :

جرب الهواة منذ الستينات أشكالا متعددة من المسرحية التجريبية، وقد أظهرت الدراسة العامة أن هؤلاء كانوا متأثرين بالوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الغربية والعربية.

وقد كان الشكل الملحمي من أهم أشكال المسرحية التجريبية، ومن أبرز مسرحيات هذا الشكل المسرحي نجد مسرحية "القراب والصالحين" لعبد الرحمان كاكي، والذي تأثر بالألماني بريخت، فقدر هدم الجدار الرابع ليؤكد أن الجمهور يجب عليه الاندماج مع الشخصيات والأحداث.[1]

كما جرب الهواة مسرح اللامعقول في بعض مسرحياتهم المكتوبة في فترة الثمانينات، مثل مسرحية "واين بيها" و"لعبة الموت" وهي مسرحيات ظهرت فيها العديد من الوسائل الفنية، والتي تبين أن فيها بعض من العبث واللامعقول.

كما وظف الهواة "أشكال التراث وجربوه كالمقامة والقصص والأمثال والأشعار والأغاني حيث استخدمت كتجريب وأعطت ما يعرف بمتعة النص أو الفرجة"[2]

أي أن الهواة قاموا بتوظيف التراث العربي في مسرحياتهم وهذا ما نجد بارزا في مسرحية " ابن بعطوش"، أما مسرحية "ديوان القراقوز" ففيها استلهام للأسطورة والحكاية .

كان التجريب عند الهواة تمردا، فالإنسان يميل بطبيعته إلى التجاوز والاختراق لتخلص من رواسب الأشكال القديمة الأكاديمية سواء أكانت عالمية أو عربية.

---

[1]- بعلي حفناوي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة الجزائر ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2002 ، ص 357-358.

[2]- المرجع السابق ، ص 359.

2-2- التجريب في التأليف :

يعد النص المادة الأولى في التمثيل المسرحي، وذلك أن النص المسرحي الجيد يترك للمخرج والممثلين هامشا للإبداع، فالمخرج يختار النص المسرحي، لأجل إرضاء الجمهور، لذلك يبدأ التأليف في التجريب، ما يعني أن التجريب هنا هو تجاوز لطريقة المعهودة في الكتابة.

ومن المسرحيات التجريبية نجد "مسرحية "غبرة القمامة" تجريبية لما فيها من تقنيات عالية، وتحكم في الأدوار، والممثلون يتقنون اللغة والأداء الجيد، حيث تقدم إشكالات معقدة في الحياة الاجتماعية "[1].

مسرحية "غبرة القمامة" هي تجريبية جعل فيها المخرج الشخصية الرئيسية (جحا)، وهي الشخصية التي تندد بمساوئ السلطة، التي جعلتنا نعيش هذا الواقع.

2-3- التجريب في الإخراج:

يبدأ المخرج في دراسته للنص من الفكرة التي يسعى إلى أن تكون واضحة، فإذا توصل إلى ذلك استطاع أن يوجه الممثلين، ويوجه أيضا المسؤولين عن الإخراج والإضاءة والموسيقى والديكور، كما فعل "ستانيسلا فكسى" الذي استطلع حالة الناس وسلوكهم أكثر مما استطلع المكان، ولقد تطور أسلوب الإخراج والأداء الواقعي"[2] درس "ستانيسلا فسكي" حال الناس وسلوكاتهم أكثر من دراسته للمكان كما تطور في أسلوب الإخراج وذلك من خلال الإبتعاد عن المنهج التقليدي القائم على المحاكاة، والاقتناع التام بأن الممثل هو القلب النابض للنص المسرحي.

---

[1]- المرجع السابق, ص 366.

[2]- المرجع نفسه ، ص 367.

وقد ركز "جاك كوبر" على إعطاء أهمية لحركة و الأرقام " الإيقاعات" المتغيرة أكثر من اهتمامه بإعطاء حرية للمثل.

أما عن التجريب بالنسبة للإخراج في المسرح الجزائري فنجد مسرحية فرقة مسرح البحر وهي "مسرحية تجريبية رائدة في الإخراج، إذ تعمد إلى الديكور المبسط إلى أقصى حد وتترك لخيال المتفرج أن يتم ما هو ناقص مرئيا من الديكور"[1].

أي مسرحية "فرقة مسرح البحر" هي المسرحية التجريبية الأولى على المستوى إنجاز الديكور البسيط، حيث أنها تترك الحرية للمتفرج لإتمام الناقص من الديكور، والسبب في ذلك هو تقوية العلاقات بين الفنان والمخرج والمتفرج.

ولعل ما ساعد الهواة على ممارسة التجريب هو المجازفة وروح المعاصرة التي يتمتعون بها، إذ أنهم استطاعوا أن يمارسوا التجريب المسرحي دون خوف من الإخفاق أو الخسارة، خلافا للمسرحيين المحترفين الذين يجرون الحساب قبل الشروع في أي عمل مسرحي .[2]

[1]– المرجع السابق، ص 369

[2]– المرجع نفسه ، ص 372.

3- خصوصية المسردية كمصطلح:

3-1- المسرواية عند توفيق التحكيم:

تعد اتجاهات والأشكال المختلفة، التي طرقها توفيق الحكيم الأولى في نسج أثواب درامية جديدة، إذ تمثل المسرواية أو الرواية المسرحيات إحدى هذه الأشكال التي جسدتها مسرحية "بنك القلق" الصادرة عام 1967م.

ويعترف توفيق الحكيم أن تجربته هذه ليست تجربة جديدة، فقد جربها قبله الاسباني "فرناندور روخاس" **frnand wrrwkhas** في القرن الخامس عشر في رواية "**سلسيتينا**"، غير أن طريقة الحكيم في صياغة المسراوية تختلف اختلافا شديدا عن هذه الأعمال فقد جمع بين أسلوب المسرح وأسلوب الرواية في عمل واحد، على نحو يكمل كل منهما الآخر "مع استقلال الزوجين ماليا: فما ورثته هي فهو لها... وما ورثه هو فهو له، دون تداخل وامتزاج بين الحصلتين ..."[1]

ما يعني أن الرواية تحافظ على خصائصها الفنية دون أن تمتزج بخصائص المسرح وعناصره.

وبهذه النظرة البسيطة والمركبة في آن واحد، فقد خطط "الحكيم" لزواج الرواية بالمسرحية تحت سقف المسرواية، إذ جعلت الرواية المتميزة بأسلوبها السردي في فصول، ووزعت المسرحية المعروفة بأسلوبها الحواري في مناظر، كما كان لكل من الرواية والمسرحية شخصياتها وأحداثها وأماكنها الخاصة بها، وزمانها ومكانها التي تجعل منها بناءا متميزا.

وهكذا كانت المزاوجة التي عقدها الحكيم، والذي برع في الإبداع الروائي مثل براعته في الإبداع المسرحي، متقيدا داخل الإطار الجديد لهما "بأصول الشكلين المقررين للرواية

[1]- توفيق الحكيم : ملامح داخلية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر 1982 ، د.ط ، ص 247.

والمسرحية من فصول، ومناظر متساوية العدد، وأسلوب الأداء، والخصائص الفنية الأخرى... أي استخدام السرد أو الحوار يجيء عن ضرورة يحتمها التصميم الذي رسمه الكاتب لهذا العمل الفني، الذي يندرج تحت المسرح أكثر من الرواية"[1].

وعلى الرغم من الكثير من الأدباء والنقاد أكدوا على أن المسرواية لم تأتي بالجديد في مجال الفن، بالنظر إلى إعادة تجسيد الحكيم لوظيفة التي تستقل بها الرواية عن المسرحية دون إقامة روابط بينهما داخل الشكل الجديد و الذي وضعه الحكيم للجمع بينهما.

3-2-المسردية عند عز الدين جلاوجي :

كان المسرح في بداية أمره يعتمد على نصوص تقدم مباشرة للعرض ثم جاءت مرحلة حفظت فيها النصوص المسرحية بين دفتي الكتاب، في الوقت الذي ضاعت فيه الكثير من العروض، التي تعتد على الآلية، هذا الأخير كان وراء ظهور المسردية و هي: اعتماد تقنية السرد في إعداد النص المسرحي، بطريقة جنس الرواية أو القصة، بالإضافة إلى الشكل المسرحي الذي يعتمد في جوهره على الحوار، وهي دليل على رغبة الأديب في توقيع توجهه الإبداعي الجديد.

ورغبته أيضا في دفع القارئ إلى توسيع وتطوير وتجديد مفهومه لهذا الجديد، وبهذا يتأكد لنا أنه اختيار مقصود.

المسردية عند جلاوجي :

يعني بها نقل ما هو مسرحي إلى ما هو روائي، بطريقة الإعداد، وإدخال عنصر السرد، ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير (الحوار)، من باب

1- إميمون بن إبراهيم ، المرجعية الاجتماعية في مسرح توفيق الحكيم ، إشراف مسعود أحمد ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه ، جامعة وهران ، 2011/2010 ، ص 172

المحاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الرواية التي استطاعة أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس، كما أنها أكثر الأجناس الأدبية مطاوعة للمسرح .

4-السرد و مكوناته:

4-1-السرد لغة واصطلاحا :

ينطلق السرد "**Marrative**" من أصله اللغوي الذي يعني التتابع في الحديث، والسرد في اللغة هو، "تقدمة شيء إلى شيء وتأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذ كان جيد السياق له"[1]

أما السرد في دلالته الاصطلاحية فهو "المصطلح العام الذي يشتمل على قص الحدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال" [2]

أي أن السرد هو عبارة عن قص لأحداث معينة سواء أ كانت هذه الأحداث حقيقة أم خيالية.

وهو أيضا يشير إلى "الطريقة التي يختارها الروائي، أو القاص أو المبدع (الحاكي)، يقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن هو الكلام في صورة حكي"[3].

ما يعني أن السرد هو اختيار من الروائي لنقل الحدث إلى المتلقي في شكل حكي، لأن الفعل السردي هو حكاية لأحداث، والتي ترتبط بالشخصيات، كما أنه حبكة يسردها

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، ج3 ، باب الدال ، ص211

[2]- مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ص 112.

[3]- عبد المالك مرتاض : ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي لحكاية جمال بغداد) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 84 .

السارد لقارئ ما، وعليه فإن الفعل السردي ،هو عمل درامي بالدرجة الأولى، باعتباره " أي شيء يحكى أو يعرض قصة، أ كان نصا أو صورة أو أداء، أو خليطا من ذلك"[1].

ويقصد بهذا أن الروايات والعروض المسرحية والأفلام والرسوم الهزلية... الخ هي سرديات، وهذا ما ذهب إليه جاتمان "**Jatman**" عند تميزه بين أجناس السرد المحكي "ملحمة، رواية، قصة" بين أنواع السرد المحاكي "مسرحية، أفلام، كارتون ".

4-2--مكونات السرد:

4-2-1- السارد (Narration): السارد "هو المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي"[2].

هو كائن تخيلي قائم برواية القصة أو الحكاية إلى المسؤولية حيث يعهد المؤلف لخلقه وسط تعدد الأصوات التي تشكل أهم عناصر البناء التكويني للرواية، كما أنه يقوم بوظائف عديدة اهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية.

4-2-2- المسرود له (Narratee): المسرود له هو القارئ أو المتلقي على إعتبار أن "العمل الأدبي هو الخطاب في نفس الآن، إذ يوجد ساردي يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدى إليها"[3].

المسرود له هو الشخص الذي يستقبل ما يرسل إليه من سرد، أي مدى تأثير الطريقة التي يروي بها السارد أحداث القصة على استمالة القارئ، والذي يدركها بدوره، ويلعب هذا الأخير دورا أساسيا في إعطاء العمل السردي قيمته، لكونه يكمل النقص في النص المسرود.

---

[1]- ينظر يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد) ، تر : أماني أبو رحمة ، دار نينوي للنشر و التوزيع ، دمشق – سوريا ، 2011 ، ص51.

[2]- المرجع السابق ، ص 70.

[3]- رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات – منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992 م ، ط1، 41

4-2-3- المسرود (Narrated): المسرود هو مضمون النص القصصي أو الروائي، فالنص المسرود هو النص الذي تقدم فيه الحكاية سواء أكانت حقيقة أو خيالية، مع تفاعل الشخصيات، فيما بينها وفقا لتسلسل الأحداث، حيث يكون هذا التسلسل البنائي للرواية وفق المخطط التالي:

بداية ← وسط ← نهاية

ويقترب هذا البناء للرواية مع البناء الدرامي لعمل المسرحي، إلى حد التطابق، كما يقول آرسطو أن المسرحية هي بناء يتطلب أحداثا تبنى وفق حبكة لها بداية ووسط ونهاية.

5- الخصائص الفنية للتجريب في مسردية حب بين الصخور لـ "عز الدين جلاوجي"

يعد عز الدين جلاوجي من الروائيين الجزائريين الذي استطاعوا في ظرف قصير أن يفرضوا حظورهم الإبداعي على الساحة العربية عموما والجزائرية خصوصا، وذلك من خلال أعماله الروائية والمسرحية الجيدة، والتي تنطلق من الواقع، لكنها تتجاوز لتحلق في سماء الخيال والفن .

ولعل من أهم أعماله المسرحية الروائية الذي حققت هذا التجاوز مسردية " حب بين الصخور"، والتي تجمع بين عمق التجربة وصدق الشعور.[1]

ففي هذه المسرحية يقدم لنا الكاتب نموذجا لفن المسرحية يدهش القارئ بعد اكتماله وتماسك وحداته، وقدرته على تجديد و تطوير وعي الإنسان بالواقع.

ولعل أهم ما تميزت به هذه المسرحية هو نزوعها نحو التجريب عن نفسه للوهلة الأولى من خلال ما تنتجه القراءة البصرية.

[1]- ينظر : عبد الحميد هيمة ، علامات في الإبداع ، الجزائر ، عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر ، 2007 ، ص 92.

5-1-ملخص المسردية :

تعتبر مسردية "حب بين الصخور" من أهم مسرديات الأديب عز الدين جلاوجي، والتي صادرت عام 2013، عن دار المعرفة، بالجزائر، والتي تسحب على (118) صفحة ضمن المسرديات المتوسطة الحجم، وهي عبارة عن مسرحية، ثورية مارس، فيما الأديب التجريب، وطعمها بنكهة السرد، حتى لا يعزف القرّاء عليها.

تدور أحداث مسرحية "حب بين الصخور" خول وقائع معركة جبل الجرف، قسمها الكاتب إلى مشاهد متعددة بلغت ثلاثة عشر (13) مشهد، تبوح لنا المسرحية في المشهد الأول عن حكاية الشيخ الكبير، والذي هو في السبعين من عمره، يصف هذه المعركة، التي كان جزء منها لمجموعة من الشباب في مقهى شعبي، أما عن باقي المشاهد الأخرى فكانت تصور أحداث المعركة التي وقعت بين المجاهدين الجزائريين بقيادة عباس لغرور وقوات الجيش الفرنسي سنة 1955م بمدينة تبسة، والتي استعملت فيها قوات الاستعمار الفرنسي المستبد بقيادة الجنرال "بوفر" وسائل حديثة ومتعددة لمواجهة خصمه كالدبابات والمدافع، والطائرات للقضاء على المجاهدين في هذه المنطقة من أجل سلب أراضيهم و ثرواتهم، وبصمود هذا الشعب وقوة صبرهم وعزيمتهم لاسترداد حريتهم المسلوبة، جعلوا من الجيش الفرنسي، يجر أذيال الهزيمة تاركا ورائه أكثر من ستة مئة قتيل وعشرين طائرة وعشرات الدبابات.

فأصبحت بذلك معركة قلعة الجرف نموذجا لحرب العصابات تدرس في الكليات الحربية مثل كلية " سان سير" بفرنسا و غيرها من كليات العالم.

5-2 : جماليات العتبات النصية :

اهتمت الدراسات الحداثية بعتبات النص من خلال العنونة والبدايات والخواتيم، لكونها تشكل ركيزة أساسية في النص ومنطلقا منه وإليه، فغايات هذه العتبات يؤكد على أن القارئ عاجزا على اقتحام بنية النصـ

5-2-1- العنوان (Le titre)

يشكل العنوان عتبة أساسية في تحديد النص، فهو "مفتاح الموضوع الدال على محتوياته، فيه تشويق للقارئ، وإثارة لفضوله لكي يقرأ، والكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يثير فضول القارئ ويجذبه نحو كتابه أو نصه ."[1]

أي أن العنوان هو فك شفرة النص والولوج إلى عالمه، والكشف عن مختلف دلائله وأسراره، والنص الذي بين أيدينا الموسوم بـ " حب بين الصخور " لو عرضنا هذه الجملة على عرف النحو لأخبرنا بالآتي:

"حب" مبتدأ مرفوع، و" بين الصخور " شبه جملة في محل رفع خبر، والتي تدل على التعلق بالحدث والتمسك به، واللافت للنظر في المكان "بين" وضع الحب في غير موضعه، فهو مكان صلب وقاسي على اعتبار أن الحب مضغة حساسة إذ حدث وأن خرج من قلب الإنسان لدواعي فنية ودلالية، فإن أفضل مكان يليق به هو فؤاد الحبيبة وحجرها، فيكون حبا بين القطن ولكن العنوان أثار الخروج عن المألوف والارتماء من أحضان الحبيبة إلى أحضان رموز الطبيعة الصامتة، غير إن السؤال الذي يظل يراودنا ويلح علينا بالطرح لماذا سجن وحصر هذا الحب بين الصخور ؟ ولماذا لم يشبهه الكاتب بالطائر السجين ؟ ولماذا لم يغرقه في بحر الحب فيتجرع الآلام والأشواق ؟ أما أن الصخور الصلبة القاسية والصامتة كانت رمزا المحبوبة لم تبادل الكاتب حبه وهيامه بها ؟ فظل يراودها حتى يتفجر صمتها

[1]- فهد خليل زايد ، الكتابة فنونها أو أفنانها ، دار يافا للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2009 ، ط1 ، ص 47

وسكونها ورفضها، فجعل الأديب حبه بين صخورها على اعتبار أن الصخور يتفجر منها الماء .

كما يمكن أن تحمل الصخور رمز العذال والحاسدين الذي يحولون بين الكاتب وحبيبته.

ومن هنا فلم يعد العنوان ملفوظا منحصرا بالمضمون الذي يريد تأكيده الأديب، باعتبار أن الأديب المعاصر متعدد الاتجاهات وثقافته متنوعة المشارب، فأصبح بذلك العنوان يتقمص عدة أدوارا ويتركب بطريقة تجاوزت معنى العنوان الواضح والدال على مضمون مثله، وإنما أصبح العنوان يوحي بدلالة ما تتعالق مع دلالات أخرى، حيث يعمد الأديب الى إخفاءها لكي يمكن القارئ من توسع في الدلالات، والبحث عن تشظي هذه الدلالات داخل النص .[1]

وخلاصة القول أن العنوان يقوم بدور عملية التدشين للنص، أي التعريف الأولي بمضمونه، فهو بمثابة الرأس للجسد .

5-2-2 : الإهداء (Dédicace)

يعتبر الإهداء العتبة الثالثة من العتبات النصية التي تساعد المتلقي على كشف خفايا النص، والدلالات الموجودة فيه وقد قسم الإهداء وفق الطرح النقدي المعاصر " لجيرار جينيت " "**Gérard genette**" إلى ثلاثة أنواع وهي :

"أ- **المهدى إليه الخاص:** وهي الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته، وأصدقائه اللذين تربطهم به علاقة شخصية .

[1]- ينظر : زهيدة بولفوس ، آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لجلاوجي ،ص207

ب- المهدى إليه العام: ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب بالآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، ويشتمل الاهداء هنا الهيئات والمؤسسات الثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية أو رموز وطنية.

ج- الإهداء الذاتي: وهو أصدق إهداء، كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود"[1]

ومن خلال ما سبق يمكننا اعتبار الإهداء هو عبارة عن صورة مهداة لمجموعة من الأشخاص، وهو أيضا إما إقرار بالمعروف أو صيغة تقرير يؤلفها الأديب، ويتبين لنا أن هذا الإهداء ينتمي الى النوع الثاني، كما أن هذا الإهداء مصرح به وهو مجموعة الأشخاص الذين يمثلون رموزا وطنية وهم شهداء ومجاهدي معركة قلعة الجرف، إذ يقر الأديب لهذه الجماعة بالفضل الكبير لأنها ساهمت في نيل الاستقلال من الاستعمار الفرنسي المستبد وتبين هذا من خلال ما يلي :

"إلى القطرات الطاهرات الزكيات

التي تراذت من دماء شهداء ومجاهدي معركة الجرف فأزهرت وأينعت وكانت جزائر الحرية"[2].

يتضح لنا أن هذا الإهداء لا يخلو من القصدية سواء أكان ذلك في اختيار المهدي إليه أو في اختيار عبارة الإهداء، كما يبقى الإهداء – دائما – الربط الوحيد بين العلاقات الحميمية والثقافية والاجتماعية بين الكاتب والمهدي إليه .

[1]- عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تق : سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم والناشرون، الجزائر ، 2008 ، ط1 ، ص 97

[2]- عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور _مسردية _ دار المعرفة الجزائر ، 2013 ص 6

5-2-3 : المقدمة :

تكمن أهمية هذه العتبة النصية من كونها أقرب العتبات إلى المتن الحكائي، وتعد المقدمة المدخل الأساسي إلى الموضوع حيث تهيئ القارئ لخوض غمار النص

ونلاحظ من خلال دراستنا هذه اختلاف في كتابة مقدمة النص الجديد، حيث عمد الكاتب إلى تقنية دمج الخاتمة في المقدمة وعنونه بـ " بين يدي النصوص". والتي تطرق فيها إلى المسرح إذ كان في أول أمر يعتمد على نصوص تقدم لعرض، ثم جاءت مرحلة أصبحت فيها النصوص المسرحية تحفظ بين دفتي كتاب، ومع التطور في مجال وسائل التسجيل والحفاظ أصبح بإمكان الاحتفاظ بالمسرحية[1].

يرغب الكاتب من خلال هذه المقدمة أن يزود المتلقي بمعرفة جديدة أثناء قراءة المسرحية، وهذا ما يلاحظه القارئ عند اطلاعه على غلاف النص لمسرحية، فيهيئ نفسه لقراءة المسرحية لكن بطريقة جنس الرواية أو القصة، مع المحافظة على جوهرها الأساسي الحوار.

كما نلاحظ هنا أن الكاتب مارس التجريب على هذه العتبة النصية حيث سماها كما ذكرنا سابقا " بين يدي النصوص " والهدف من ذلك رغبة الأديب في توضيح توجهه الإبداعي، وأيضا رغبته في دفع القارئ إلى تطوير وتوسيع مفهومه لهذا النص الجديد .

5-3- مظاهر القص والرواية في الافتتاحية :

إن ضرورة الاعتناء بالمطلع ناتجة عن كونه أول ما يلقي على قريحة المتلقي، وهو أول شيء يدخل الأذن، وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل، وبذلك يكون المطلع إحدى اللبنات التي تؤسس للنص، فهو يمثل الفاتحة التي ترتبط بالمتلقي .[2]

---

[1]- المرجع السابق ، ص 7

[2]- ينظر : فهد خليل زايد ، الكتابة فنونها وأفنانها ، ص 198

تعد الافتتاحية الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي نص سردي، ولم يغفل الكاتب هذه الافتتاحية لما تحمله من أهمية، وتتمثل أساسا في " إدخال القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية، ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسجد بعد"[1].

وعليه نلاحظ تلك الوظائف على مستوى النص المسردي لـ " جلاوجي " من خلال مقطع من المشهد الأول لمسرحية :

"رغم الفجر الزاحف إلا أن الليل مازال يفرض سطوته على المدينة، تبدو الحركة باهتة، أقدم تعبر من حين لآخر في احتشام، أضواء مصابيح تسعى جاهدة في توفير الضوء للعيون المتيقظة، كال المحلات تطبق شفاهها، إلا مقهى شعبيا، في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤوسهم في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وآخر متنقلا بين الشبان والفيلم ."[2]

نلاحظ بوضوح التجاوز الحاصل على مستوى الشكل التقليدي للمسرحية، إذ استغنى الكاتب عن الإرشادات المسرحية، والتي كانت تقدم كل الشخصيات منذ البداية، فجاء المشهد الأول على مستوى المسرحية على شكل افتتاحية، حيث التفت الى التفصيل مقارنة بما جاء في الإرشاد المسرحي، فقامت المسرحية بتحديد كل من المكان والزمان، والشخصيات الرئيسة .

فالمكان هو الشارع والمقهى، وهو يحمل في النص المسرحي اسما حقيقيا، إذ يسعى الكاتب هنا لإيهام القارئ بواقعية النص الجديد .

[1]– سيزا قاسم ، بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مكتبة الأسرة،مهرجان القراءة للجميع،القاهرة،2004

[2]– عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور ، مسردية ، ص 11

أما الشخصيات فقد حددتها المسردية مع بعض ملامحها الخارجية لتوضيح طبيعتها أمام المتلقي، من هذه الشخصيات " الشيخ، الشبان، النادل، . . . "، كما جعل الكاتب مدخلا للأحداث من اجل تحفيز القارئ للإقبال على النص المسرحي الجديد، والأمر نفسه نجده مع باقي افتتاحيات المسرحية فمثلا في مشهدها الثالث:

"في قمة قلعة الجرف يظهر عشرات المجاهدين يكمنون في أماكن متفرقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشابيات، بعضهم بعقد اجتماعا قرب شجرة عملاقة .

يقبل عباس من بعيد، بحمل رشاشه في يده اليمنى، شاب في بداية العقد الثالث، أبيض اللون، تزين وجهه لحية سوداء خفيفة، فيقف الجميع .

يندفع إليه البشير بلباسه العسكري في اهتمام وقد أثقل الرشاش كتفه، يصافحه بحرارة"[1]

أي تحويل النص المسرحي من فرجة مشهدية إلى نص يقرأ كما تقرأ الرواية، وهذا من خلال توظيف السرد وامتزاجه بلغة الوصف مثلا (يسود الصمت، يؤرجح عباس رأسه، يتململ . . .) .

- السرد :

اتكأت المسرحية على ضمير الغائب " هو، هي، هما، هم "، حيث لجأ الكاتب إلى إثراء هذا الضمير على كامل مسرحيته وذلك منذ بداية الافتتاحية مثل :" . . . . يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وأخر متنقلا بين الشبان والفيلم ."[2]

كما ينتشر الضمير نفسه عبر مساحة بالغة الأهمية من السرد لتقديم الأحداث، ويتجسد ذلك من خلال توظيف الكاتب للأفعال المضارعة مثل :" يضرب، يندفع، يقف،

[1]- المرجع السابق ، ص 29

[2]- المرجع السابق ، ص 11

يعتدل، يقاطع، لم يسرع، يستوي، يظهر، . . . . "، وقد تنوعت الجمل السردية بين الطول والقصر، ومن ذلك ما جاء في بعض مشاهد المسرحية :

"يسود الصمت للحظات، يسير الجنرال" بوفر" خطوات في ثقة تامة، يتوقف فجأة يعتدل في وقفته، يوجه كلامه للضابط الثالث"[1].

"يقاطعه عباس بنغمة أشد حزنا "[2].

"يشرع الجنود في الانسحاب وقد اشتدت المعركة وكثر إطلاق الرصاص، تظهر البشرى على ملامح عباس"[3].

نلاحظ أن المؤلف يبقي على الإرشادات المسرحية كما هي، ولكنه يضيف لها الوصف، وهذا ما أفصحت عليه المسرحية في مشهدها الأول:

"الشيخ: "يتذكر الماضي " لم أقدها لكني شاركت فيها، وكنت ورفاقي وقودها .

الشاب الأول : "مواصلا ضحكه " لعلك كنت مع رومل ثعلب الصحراء

الشيخ : "يتأمل بسخرية " أراه يشبه الجنرال جياب

الشاب الأول: "يتأمل جيدا وهو ضاحكا " صدقت إنه يشبهه، صدقت أنت أيها الشيخ قد معركة ديان بيان فو"[4]

يقوم الراوي في هذا السرد بنوع من التدخلات المستمرة حيث يقوم بتقديم الشخصيات في مكانها وحركتها ويعلق عليها، ثم يبرزها ملامحها وهي منفعلة دوما، وأخذت هذه

[1]– المرجع السابق، ص 24

[2]– المرجع نفسه ، ص 94

[3]– المرجع نفسه ، ص 99

[4]– المرجع نفسه، ص 14

التدخلات تشكل هيمنة مستمرة على النص المسرحي، وهنا تتضح وظيفة السارد في هذا النموذج، من خلال المشهد الخاص من المسرحية :

"في مكتب القيادة وحده الجنرال" أندريه بوفر" كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة من الباب، يعود إلى مكتبه دون أن يجلس .

أصوات القصف تكاد تصم الآذان .

. . . يسرع إليه الجنرال يسأله بلهفة . . . .، يندفع الجنرال "بوفر" إلى النافذة مادا أنفه يشتم . . . يزداد حماس الجنرال فيضرب بلكمته اليمنى في كف يده اليسرى بحنق . . . . يجلس الجنرال على كرسي بعيد عن المكتب، يضع ساقه على الأخر، يشعل سيجارا وينفث في انتشاء، فيما يواصل الضابط حديثه واقفا ."[1]

وعليه نلاحظ أن السارد يقوم بعدة وظائف – كما ذكرنا آنفا – أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية فالوظيفة الأولى نراها بديهية لأن السرد مهمته الرئيسية، وهذا ما يتجلى في بداية المشهد الحادي عشر من المسرحية :

" الفجر يتنفس على جسد الجرف .

حركة الآليات الثقيلة بدأت تزحف باتجاه الجبل مزعجة جمال الكون .

المجاهدين يكمنون منتظرين المهاجمين .

يظهر عباس وهو يعيد ترتيب الأسلحة الثقيلة، والرشاشات التي غنموها من معركة أمس بمعية بعض المجاهدين مترنما بصوت مسموع ."[2]

[1]– المرجع السابق ، 45_46

[2]– المرجع نفسه ، ص 93

بات جليا أن هذا النص يوظف ساردا واحدا هو الكاتب والذي يقوم بتوزيع علامات مختلفة لدلالة على الزمن أو المكان أو الشخصيات، فالزمن المحدد هو الآن " الحاضر " مستعين بصيغ نحوية تتناسب مع كل مشهد من مشاهد المسرحية، وهذا ما نلاحظه في المشهد السادس من صيغة المضارع على النحو التالي:" يأتي عباس من بعيد وقد بدا مغبرا، .... يدوي الجبل كله بالهتاف، .... يقترب سي صالح من عباس بحذر واضطراب)[1]

وهنا يشخص السارد ملامح الشخصيات الرئيسية، حيث يعمد إلى خلق مواصفاتها المميزة، والتي تتناسب وأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، وكذلك الفضاءات التي تتحرك فيها، مستندا في ذلك على الوصف الذي يشكل جزء هاما من السرد على اعتبار أنه "صيغة إخبار يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث"[2].

بمعنى أن الجمل الوصفية تكون اسنادية على الأفعال الإخبارية التي تدل على حدث، وهذا ما نلاحظه في المشهد نفسه من المسردية :

"ينطلق الرجال، وتبقى مجموعة النساء في نفس مكامن الرجال التي كانوا فيها، وقد اشتد الاشتباك فلا تسمع إلا زخات الرصاص، وصياح المتألمين، وتهليل المجاهدين، وتقبل امرأتان بجريح، تهرع إليه فاطمة ."[3]

أما الوظيفة الثانية للسارد فهي الوظيفة التنسيقية، والتي يقوم السارد فيها بتنظيم الخطاب الداخلي للنص السردي، ذلك من خلال تقديم الشخصيات والقضاء من اجل إدخال المتلقي "القارئ " في جو الأحداث النصية، وهذا ما تناوله الكاتب في الافتتاحية، والوظيفة نفسها ارتبطت بكامل أحداث المسردية، من ذلك ما جاء في مشهدها الرابع :

"يتحرك عباس من مكانه دون أن ينهض

[1]– المرجع السابق ، ص 51

[2]– يان مانفريد ، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد) ، ص 125

[3]– عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور مسردية ، ص 54

أو تظن أني نائم ؟

أعرف أنك أفطن من ذئب بري،

.... يغير عباس دفة الحديث

ألا ترون أنهم تأخروا في الهجوم ؟

يستوي سي صالح جالسا

صدقت، إنهم يراهنون على إتعابنا، نسوا أننا نتعب الليل ولا نتعب"[1]

جاءت الجملة السردية في هذا المقطع مقتضية لحال النص السردي، حيث تؤدي وظيفة توضيحية وصفية، من خلال توضيح أفعال الشخصيات، وتفسير الأحداث أيضا .

- الحوار (Dialogue)

الحوار هو " أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، ويعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار"[2]

أي أن الحوار هو الذي تتواصل به الشخصيات في المسرحية، فينمو الحدث، وتتفاعل المواقف، فيضفي حيوية على المشهد .

ارتبط الحوار – دائما – بمضمون النص الأدبي سواء أكان رواية أو قصة قصيرة شعر، إلا أنه ارتبط أكثر بالمسرحية، وهو في المسرحية بمثابة النبض في الجسم البشري إذ يشكل عنصرا رئيسيا يتكامل مع باقي العناصر الأخرى، فالحوار هنا ذو وظيفة مزدوجة – كما أسلفنا سابقا – فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي، وعند

[1]– المرجع السابق، ص 39_40.

[2]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.

إحاطتنا بالمسردية نلاحظ أن الحوار قد تقلص وترك مكانه للسرد، حيث اقترب من الحوار الروائي والقصصي، وهذا ما جاء في مقطع من المشهد الثاني من المسردية :

"تزداد ملامح الجنرال" أندريه بوفر" صرامة، يخطو خطوتين بانضباط عسكري ينم عن ثقة كبيرة، يمعن النظر في الضابط الأول سائلا بصرامة .

– هل تمكنتم من إحصائهم، وتحديد مكانهم بالضبط ؟

– نعم سيدي، عيوننا تؤكد أنهم في حدود الأربع مئة مقاتل .

يضرب الجنرال "بوفر" المكتب بعصاه بانتشاء، وقد انبسطت أسارير

– رائع غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطع الطرق، بل على معظمهم، ومعناه خمود هذه الانتفاضية المجنونة، إلى غير عودة .

يسكت فجأة، يكلم نفسه و قد تخيرت ملامح وجهه .

– تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل ؟

أربع مائة مقاتل في هذا الجبل؟

يعود بالسؤال مرة أخرى للضابط الأول

–وكيف هو حال تسلحهم ؟

– عند معظمهم بنادق صيد، قليل جدا منهم يملك رشاشات، وبعضهم دون سلاح، اللهم إلا أسلحة بيضاء .

يقلب الجنرال" بوفر" نظره في الضابط مركزا على الضابط الثاني، وقد على الاستهزاء ملامحه . قل لي أيها الضبط ألا تكفي أربعون ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة من محو هذه الشرذمة من الوجود كما يسحق فيل حلزونا عنيدا"[1]

نلاحظ أن الحوار في هذا المشهد لم يختلف كثيرا عن المسرحية، حيث يخضع هنا للسرد، ويختفي تحديد الشخصيات المحاورة وأسمائها وبعض صفاتها، لأنها كانت في

[1]– عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور ، مسردية ، ص 20_21

المسرحية تخضع لتقنية الدور، أما في المسردية فإن المتلقي (القارئ) هو الذي يقوم بتحديد ذلك، كما أن الإرشاد المسرحي يستقل عن الحوار تاركا مكانه للسرد، فيقترب بذلك الفن السردي الوصفي من الفن المسرحي، فيصبح الحوار هنا أداة تواصل بين الشخصيات، وإنتاج الحركة والفعل، كما نلاحظ في المسردية إضافة حوارات جديدة، من بينها الحوار الداخلي في المثال السابق:

"يسكت فجأة، يكلم نفسه و قد تخيرت ملامح وجهه .

- تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل ؟ أربع مائة مقاتل في هذا الجبل؟"[1]

يكشف لنا الحوار في هذا المقطع عن أبعاد الشخصية الدرامية النفسية، وصراعاتها الداخلية، فعلى الرغم من سلطته وجبروت الجنرال "بوفر" إلا أنه يبطن في داخله شيء من الحيرة والقلق لعدد المجاهدين في الجبل، وهذا ما يؤدي إلى تناقص في بعض الأحيان .

الصراع : (Conflict)

يعد الصراع أساس كل عمل مسرحي، فهو " التصادم بين الشخصيات او النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة"[2]

أي أن الصراع ينشأ من احتكاك الشخصيات، وتفاعلهم فيما بينهم، فيحدد مصير الفرد أو الجماعة، وقد يكون هذا الصراع داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو صراع خارجي بين إحدى القوى الخارجية كالقدر أو البيئة وقد ساهمت العديد من الإرشادات المسرحية في تجسيد الملامح النفسية والاجتماعية لهذا الصراع .

[1]- المرجع السابق ، ص 21

[2]- مجدي وهبه ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 224

وقد لجأ الكاتب في نصبه هذا إلى تصوير الصراع الداخلي الذي تعرض له المستعمر الفرنسي في المسرحية، ويتجلى بكثرة في تصويره للجنرال " بوفر" وهو يعيش إحساسا مؤلما في المشهد السابع :

"في حالة هستيريا

يظهر الجنرال أندريه بوفر منهارا

يضرب بيده على فخذه، يرمي بقبعته بعيدا"[1]

الجنرال "بوفر" يكاد ينفجر من شدة القهر، وهو يحاور نفسه، وفي مقطع آخر نجده يكلم نفسه وهو مبهورا .

"يسكت فجأة، يكلم نفسه و قد تخيرت ملامح وجهه .

– تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل ؟ أربع مائة مقاتل في هذا الجبل؟"[2]

صدمت الجنرال " بوفر " لعدد المجاهدين في جبل الجرف جعلته يغلي في داخله كالبركان على الرغم من أن أفراد جيشه يصل إلى أضعاف جيش العدو .

كما صور لنا السارد صراعه بشيء من السخرية والفكاهة عندما كان في مكتبه، في المشهد

"يا هنود العرب و الأمازيغ، هذه ستكون أمريكا الثانية .

يسكت لحظات يضرب صدره بباطن يده"[3]

[1]– عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور ، مسردية ، ص 60

[2]– المرجع نفسه ، ص 21

[3]– المرجع نفسه ، ص 25

لقد ساق لنا الكاتب حالة الصراع التي خاضها الجنرال " بوفر " حيث كشف لنا عن مظاهر القلق التي انتابته والسخرية التي كانت واضحة في المسرحية .

كما صور لنا الكاتب شخصية عباس الذي يحاول جاهدا مع أصدقائه من المجاهدين إخراج العدو من وطنه وهذا ما يتجلى في المشهد الثالث:

"يؤرجح عباس رأسه إلى الأمام والى الخلف

– قد تدوم أياما، لست أخاف من السلاح، بقدر خوفي من نفاذ الدواء والغذاء

....لم يسرع عباس إلى الجواب، بل أخذ لنفسه أطول وهو يفتح عينيه عن آخرهما .

– أتوقعه من كل الجهات، حتى يشتتوا مقاتلينا، هم سيراهنون أول الأمر على المدفعية..."[1]

وكل هذه المؤشرات تعكس حالة الانفعال والتوتر النفسي الشديدين، والتي عاشها الشخصيات في المسرحية أما الصراع الخارجي هو انعكاس لواقع الذي تتخبط فيه الأحداث، وتصيبه التغيرات التي لابد أن يكون للكاتب موقفا منها، ومن المشاهد التي تجسد هذا الصراع هي الثورة التي وقعت في جبل الجرف حيث ثار المجاهدون الجزائريون ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم فكان الصراع على الأرض من أجل حقوق مسلوبة، قد ظهر هذا الصراع في صفحات قليلة من النص على الرغم من أهميته الكبيرة، ويتجلى هذا في مقطع من المشهد الحادي عشر :

"الفجر يتنفس على جسد جبل الجرف

حركة الآليات الثقيلة بدأت تزحف باتجاه الجبل مزعجة جمال الكون "[2]

وفي مقطع أخر نجد أن هذا الصراع قد اشتد أكثر من قبل:

[1]– المرجع السابق ، ص 33_34

[2]– المرجع نفسه، ص 93

"أزير الطائرات يملأ الفضاء

انفجارات القصف تدوي في كل مكان

وتدور المعركة شرسة رغم كل شيء"[1]

نلاحظ في هذا المقطع على لسان السارد اشتداد المعركة وشراستها، وذلك من خلال الانفجارات والقصف وأزير الطائرات لم يكن إلا تطويرا سطحيا، ما يعني أن الصراع الخارجي لم يكن واضحا في هذه المسرحية .

على الرغم من تنوع الصراع في المسرحية، إلا أنه أعطى جمالا وتفاعلا للمسرحيين، لأن الصراع يشكل جوهر العمل المسرحي.

[1]– المرجع السابق ، ص 65

خاتمة

خـاتمـة:

عقب البحث المتواصل في ثنايا المسرح الجزائري بتنوع تجاربه وبعد وقوفي على إشكالية التجريب، و التأصيل للكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة في مواجهة العولمة وتيارات الحداثة و مابعدها توصلت إلى جملة من النتائج أوجزها فيمايلي:

المسرح ظاهرة فنية متميزة لايمكن أن تتم إلا من خلال الممارسة الفعلية للكتابة المسرحية ، و التي تحمل فكر المؤلف و تنقله إلى المتلقي في أشكال مختلفة و قوالب فنية ضمن السياق الاجتماعي و الثقافي الذي يبرز في إطاره.

إن الحديث عن التجريب في المسرح يحيل إلى الشكل المسرحي الذي وصل إلى مرحلة تستدعي الجديد وتتجاوز التقليد الذي يغيب في ظله الإبداع الأدبي.

عرف المسرح الجزائري التجريب منذ بداياته الأولى– وإن كان غير معلن– حيث سعى الرواد الأوائل له إلى تأصيل مسرح جزائري متنوع و متميز من أجل كسب ثقة الجمهور، كما حرص هؤلاء المسرحيين على الإطلاع على الجديد من المسرحيات العالمية و العربية على حد سواء، و النسج على منوالها تأليفا و اقتباسا بدءا برشيد القسنطيني وصولا إلى هواة المسرح الجزائري.

راهن الأديب "عز الدين جلاوجي" منذ بداياته الأولى للكتابة الروائية و المسرحية على نبذ التكرار، و كسر الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية، كما ابتدع لنفسه مساحات إبداعية جديدة أطلق عليها اسم المسريادت.

مارس الكاتب "جلاوجي" التجريب عن وعي تام لأنه المحرك الفاعل لعملية الإبداعية ، حيث مسّ هذا التجريب هيكل المسرحية بدءا بالعنوان الذي جاء مغربا واشيا،كما عمد الكاتب إلى تقنية دمج الخاتمة في المقدمة بعنوان"بين يدي النصوص" ، كذلك مسّ التجريب

الافتتاحية من خلال توظيف الكاتب السرد الممزوج بلغة الوصف –أي من مجرد إرشاد مسرحي يخدم الفعل المسرحي إلى نص يقرأ، و الهدف من هذا أن يصل التجريب إلى كل مستويات المسرحية بدء بشكلها الخارجي، مما يستدعي –دائما– على خرق أفق انتظار القارئ، و كسر توقعاته، و كأن :جلاوجي" يريد لكل نص جديد يكتبه أن يكون مشروع تلفزيوني أو مسرحي أو سينمائي.

يستخدم الكاتب "جلاوجي"أسلوب التداعي –استدعاء الذاكرة التراثية– مع اشتغال فني عال على التاريخ، وفق رؤيا تؤمن بقدر البطل المخلص على القهر قوى الشر وانتصار الخير في الأخير، و هي رؤيا تفاؤلية تتميز بها تجربة "جلاوجي" الروائية عن باقي التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة.

أثبتت الدراسة أن النص المسرحي التجريبي المعاصر لكاتب "جلاوجي"انفتح على السرد بكل تمظهراته، حيث استعار تقنيات الكتابة الروائية ووظفها بامتياز داخل النص المسرحي،و يوحي هذا بوجود رغبة في الانفتاح على مستوى الشكل و التأسيس لنمط جديد في الكتابة المسرحية، ماجعل من العمل الأدبي فسيفساء تتداخل فيها كل الأجناس الأدبية من رواية وقصة ومسرحية وشعر.

وختاما أنشد إعلانا الحمد لله –عزوجل– حمد دائما غير منقطع قول سحيم بن الحسحاس:

الحمد لله حمدا لاانقطاع له * فليس إحسانه عنا بمنقطع**

مالا يدرك كله لا يترك جله

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل لكتاب، الجزائر، دت،دط.

2. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الجزائر دت، دط

3. عزا لدين جلاوجي،مسردية "حب بين الصخور"،دار المعرفة،الجزائر،2013

ثانيا: المراجع العربية و المترجمة

1. أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري–دراسات تطبيقية في الجذور التراثيةو تطور المجتمع، دار التنوير،الجزائر، 2013، ط1.

2. أحمد بيوض،المسرح الجزائري–نشأته و تطوره–،غرناطة للنشرو التوزيع، الجزائر، 2013، دط.

3. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح،دار الوفاء لدينا،الاسكندرية–مصر،2001،ط1.

4. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق و الأفاق)، دار المعرفة، الجزائر، 2013، ط1.

5. إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري–دراسة في الأشكال والمضامين–،مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،2009،ج2، ط1.

6. بعلي حفناوي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،منشورات إتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ط1.

7. توفيق الحكيم،ملامح داخلية، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، 1982، دط.

8. جلال أعراب، خطاب التأسيس في المسرح النقد والشهادة،مطبعة تريفة، بركان المغرب، 2007، ط1

9. رولان بارت وأخرون،طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات،منشورات إتحاد كتّاب المغرب، الرباط،1992،ط1

10. سيزا قاسم،بناء الرواية–دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مكتبة الأسرة،مهرجان القراءة للجميع، القاهرة،2004

11. الشريف الأذرع،بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي،المقامات للنشرو التوزيع،الجزائر،2010،ط1

12. صالح لمباركية،المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،قسنطينة–الجزائر، 2007،ط2

13. عادل النادي،مدخل إلى فن كتابة الدراما،مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، 1987، ط1

14. عاشور شرفي،الكتّاب الجزائريون–قاموس بيوغرافي–،دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، دط

15. عبد الحق بلعابد،عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص،تق:سعيد يقطين،دار العربية للعلوم والناشرون،بيروت–لبنان،2008،ط1

16. عبد الملك مرتاض،ألف ليلة وليلة–تحليل سيميائي لحكاية جمال بغداد،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1993،دط

17. عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري–دراس نقدية–،الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007،دط

18. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة للنشر، الكويت، 1999، ط2

19. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل،إتحاد الكتّاب العرب ،دمشق–سوريا،2003

20. فهد خليل زايد،الكتاب فنونهاو أفنانها،دار يافا العلمية للنشرو التوزيع، ،2009،ط1

21. محمد عابد الجابري،مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة،مركز دراسات الوحدة العربية،الدار البيضاء–بيروت،2002،دط

22. مخلوف بوكروح،المسرح و الجمهور–دراسة في سيولوجية المسرح الجزائري و مصادره–،مقامات للنشر و التوزيع،الجزائر2002،دط

23. نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،شركة باتنيت طريق بسكرة،باتنة– الجزائر،2006،ط1

24. يان مانفريد،علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد–،تر:أماني أبورحمة،دار نينوي للدراسات والنشر و التوزيع،دمشق،2011،ط1

ثالثا: المراجع الأجنبية

1. Anne Ubersfeld–lire théâtre–Edition social–paris France–1987–p 21

رابعا: المعاجم و الموسوعات

1. إبراهيم مصطفى و أخرون، المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية،مصر،2004،دط

2. ابن منظور، لسان العرب،دار المعارف، القاهرة–مصر،دت،دط

3. مجدي وهبه وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان، بيروت،1984،ط2

4. منى أحمد أبوزيد،الموسوعة الإسلامية العامة،وزارة الأوقاف–المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،2003،دط

خامسا: المجلات و الدوريات

1. زهيرة بولفوس،آليات التجريب و جمالياته في رواية –العشق المقدنس–لعز الدين جلاوجي،مجلة ديالي، العدد 67 ،2015

2. عبد العالي بوطيب،مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف و الاختلاف،مجلة فصول، العدد4،أكتوبر 1992 ،مج11

3. محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية– كتابة النفي و الشهادة–،مجلة التأسيس، العدد 1، يناير 1987

4. هناء عبد الفتاح،أصول التجريب في المسرح العالمي،مجلة فصول،العدد 1،مصر،1995،مج 14

سادسا: الرسائل الجامعية

1. إميمون بن إبراهيم،المرجعية الاجتماعية في مسرح توفيق الحكيم،إشراف:مسعود بن أحمد،بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه، جامعة وهران، دفعة2011/2010

2. عبد الرحمان بن عمر،لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية،إشراف:أحمد جاب الله، مذكرة مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة،دفعة2013/2012

الملحق

السيـرة الذاتيـة لعز الديـن جلاوجـي

عزا لدين جلاوجي أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر و الوطن العربي، فهو قلم غزير الإبداع أمطر الساحة الإبداعية في أقل من عقدين بأكثر من عشرين كتابا، وهو رقم قياسي بالنسبة لعمر الكاتب لم يستطيع أن يتجاوز عتبته حتى الذين أنهوا مشوارهم الإبداعي.

وهو إلى جانب هذه الغزارة تتصف كتاباته بالثراء و التنوع إذ ارتاد عالم الرواية والمسرحية والدراسة النقدية و الكتابة للأطفال قصة و مسرحية، ونشر أعماله في الكثير من المنابر الوطنية و العربية.

وقد ميز كل هذا الإنتاج الأدبي رؤية عميقة للإنسان و المجتمع، و قدرة على الإبداع والتجديد و التجريب حيث كانت كل أعماله إضافة نوعية لتجربته و للتجارب العربية الأخرى.

وهذا ما جعل كتاباته محط اهتمام الباحثين و الدارسين في الوطن العربي و الجزائر، فلا تخلو جامعة من رسالة أو بحث مقدم عنه.

من مـؤلفـــات الأديـــب :

1- في الدراســـات النقديـــة :

- النص المسرحي في الجزائر.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطق سطيف.
- زهور ونيسي دراسات في أدبها.

2- في الروايـــــة :

- سرادق الحلم و الفجيعة.
- الفراشات و الغيلان.
- رأس المحنة.
- الرماد الذي غسل الماء.
- حوبة و رحلة المهدي المنتظر.
- العشق المقدنس.

3- في المســـرح :

- النخلة وسلطان المدينة.
- البحث عن الشمس.
- التاعس والناعس.
- هستيريا الدم.
- الأقنعة المثقوبة.
- حب بين الصخور.

4- في القصـــــة :

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

5 - في أدب الأطفـــال :

- ظلال وحب 5 مسرحيات.
- الحمامة الذهبية 4 قصص.
- العصفور الجميل.

- ابن رشيق قصة.
- 40 مسرحية للأطفال.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان..	
إهداء.	
فهرس المحتويات.	
مقدمة	
مدخل	
التجريب بين الغة و الاصطلاح	
لغة	
اصطلاحا	
–حقل العلوم	
– حقل الفلسفة	
–حقل الفنون	
– حقل الادب	
الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر	
الرواد الأوائل للمسرح الجزائري	
–علالو:مؤسس المسرح الجزائري	
– رشيد القسنطيني:الكوميدي المتميز	
– محي الدين باشطارزي:رائد المسرح الجزائري	
الفصل الأول	
مرجعيات المسرح في الجزائر	
المسرح في الجزائر قبل وبعد التاريخ	
المسرح في الجزائر أثناء التواجد الروماني	

المسرح في الجزائر و الجذور العربية الإسلامية	
المسرح في الجزائر و الجذور الإسلامية العثماني	
المسرح في الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي	
موضوعات المسرح الجزائري	
1-الموضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية	
-الموضوعات التاريخية	
أ- التاريخ العربي الإسلامي	
ب-التاريخ المغربي القديم	
ج- التاريخ الإنساني العالمي	
-الموضوعات الاجتماعية	
2- موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية	
-المسرحية الثورية	
-المسرحية الاجتماعية والسياسية	
-المسرحية الإيديولوجية	
النص المسرحي في الجزائر	
1-قضية التأليف في المسرح الجزائري	
-التأليف الفردي	
-التأليف الجماعي	
-قضية الارتجال	
2-قضية الاقتباس في المسرح الجزائري	
3-مصادر الاقتباس في المسرح الجزائري	
الفصل الثاني	
-تداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي	
- استراتيجيات التجريب	

- خصوصية المسردية كمصطلح	
1-المسرواية عند توفيق الحكيم	
2-المسردية عند عز الدين جلاوجي	
- السرد ومكوناته	
1-السرد لغة واصطلاحا	
2-مكونات السرد	
أ-السارد	
ب-المسرود له	
ج-المسرود	
- جماليات العتبات النصية	
1- العنوان	
2- الإهداء	
3- المقدمة	
-الخصائص الفنية للتجريب في مسردية"حب بين الصخور"	
-مظاهر القص والرواية في الافتتاحية	
- السرد	
- الحوار	
- الصراع	
خاتمة	
ملحق	
الملخص	

الملخص:

تناولت في هذا البحث التجريب في المسرح الجزائري مسردية "حب بين الصخور" لعز الدين جلاوجي، وما حمله في ثناياه من الأوصاف و الحوادث و الوقائع،و خاصة وأن تعلق الأمر بالتجريب الذي تعددت ملامح حضوره في هذه المسرحية.

بدأت بمدخل تطرقت فيه إلى مفهوم التجريب لغة و اصطلاحا، بإضافة إلى الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر و أهم الرواد الأوائل للمسرح الجزائري.

أما الفصل الأول فكان نظري تتبعت فيه مرجعيات المسرح الجزائري ،إضافة إلى النص المسرحي في الجزائر، وكذلك الموضوعات المتناولة فيه قبل و بعد الثورة التحريرية.

بينما كان الفصل الثاني مزج بين النظري و التطبيقي تحدثت فيه عن تداخل الأجناس الأدبية في النص المسرحي و إستراتيجيات التجريب و خصوصية المسردية كمصطلح، إضافة إلى السرد و مكوناته و أهم الخصائص الفنية للتجريب في مسردية "حب بين الصخور"لعز الدين جلاوجي،حيث استخرجت من هذه المسردية أمثلة لكل عنصر من العناصر التي تناولتها ثم ختمت بخاتمة فيها أهم النتائج المتواصل إليها من خلال هذه الدراسة متبعة بملحق الذي أشتمل على سيرة ذاتية عن الكاتب.

Summary

In this research, I experimented with the experience of the Algerian theater as a masterpiece of "love between the rocks" by Izz al-Din Ghalouji, and what he carried in his descriptions, events and facts, especially when it comes to experimentation which has many features of his presence in this play.

I began with an introduction to the concept of experimentation language and terminology, adding to the first instigators of the theater in Algeria and the most important pioneers of the Algerian theater.

The first chapter was theoretical followed the references of the Algerian theater, in addition to the theatrical text in Algeria, as well as the subjects dealt with before and after the liberation revolution.

While the second chapter was a mixture of theory and practice in which I spoke about the interplay of the literary genres in theatrical text, the experimentation strategies and the peculiarity of the narrator as a term, in addition to the narration and its components and the most important artistic characteristics of the experiment in the novel "Love between the rocks" by Izz al-Din Jalawaji. This narrator is an example of each of the elements that she dealt with and then concluded with a conclusion in which the most important results continued through this study followed by an appendix that included a biography of the writer.