

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي :

رقم التسجيل : ط 1 20085087277

رقم التسجيل : ط 2 20095070431

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي تخصص : أدب جزائري

بغنوان

المسرديّة في مسرح عز الدين جلاوي " أحلام الغول الكبير " أنموذجا

من إعداد الطالب(ة) :

عروسي ميادة

موساوي مرزاقّة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

اسم و لقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
سعاد طالب	أستاذ محاضر - أ -	جامعة المسيلة	رئيسا
حفيظة زين	أستاذ محاضر - أ -	جامعة المسيلة	مشرفا و مقرا
نورة قطوش	أستاذ محاضر - أ -	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1439 / 1440 هـ - 2019 / 2020 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر وعرفان

الحمد و الشكر لله سبحانه وتعالى على نعمته وفضله ودوام الصحة
والعافية.

نتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان إلى الأستاذة المشرفة "زين
حفيظة" لحسن توجيهها وصبرها وعلى كل المساعدات والنصائح
القيمة التي قدمتها لنا لإنجاز هذه المذكرة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل والثناء الجميل إلى أعضاء لجنة
المناقشة الذين قبلوا مناقشة هذا العمل.

أهدي عملي هذا خالصا لوجه الله تعالى، راجية منه أن يتقبله مني

و يجعله في صحيفة أعماله

إلى أحر الناس و أقربهم إلي والدتي العزيزة و والدي العزيز

اللذان كانا عوننا و سندنا لي ، و كان لدعائهما المبارك أعظم الأثر

في تسيير سفينة البحث حتى ترسو على هذه الصورة

إلى الكتكوتة الصغيرة مريمومة حفظها الله و رعاها مريم

إلى كامل الأسرة من إخوة و أخوات و إلى من ساندني

و ساعدني و لو بكلمة معنوية

إلى كل من تمنوا لنا النجاح و رحلوا عنا بأرواحهم رحمهم الله

ميادة / مرزاقه



كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، ويبقى المسرح من أهم الفنون وأقدمها، لهذا يطلق عليه أبو الفنون، بحيث وجد منذ زمن الرومان والإغريق، وقد نشأ في كنف الطقوس الدينية والمعابد وكذلك الأساطير، وتعود بدايته الأولى للإغريق والمصريين القدامى، وتطور المسرح حسب البيئات المختلفة ومرّ بمراحل عديدة حتى أقيم له دور التمثيل الحالي، ما لبث أن أصبح فناً جميلاً يرقّه به الإنسان عن نفسه بل تخطّى ذلك، و قد جاهد فيه الكتاب والممثلون والمخرجون على اكتشاف نواحي الجمال فيه، ومع الجهود القائمة على تطوير هذا الفن الأدبي الرّاقى وضمن إزالة الحدود التقليدية بينه وبين الفنون الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية اتّجه إلى استعمال تقنياتهم مثل السرد، حيث برز نوع جديد يمزج بين المسرح والسرد ويبين أثر التداخل بينهما .

هذا النوع الجديد تجسيد لظاهرة كتابة المسرح بتقنيات السرد نوعاً قائماً بذاته في كتابات الروائي عز الدين جلاوي، استفاد من خلال تجربته الطويلة في الكتابة الإبداعية المتنوعة الأشكال والموضوعات، وقد أخذت هذه الظاهرة عنده مصطلح المسردية الذي وضع له مفهوماً خاصاً به، وحدّد الآليات التي من خلالها يتمّ تسريد النصّ المسرحي ليصبح نصّاً أدبياً إبداعياً قابلاً للقراءة، وفي الآن ذاته قابلاً للتمثيل .

وقد جاء عنوان بحثنا موسوماً " بالمسردية في مسرح عز الدين جلاوي أحلام الغول الكبير أنموذجاً" بقصد البحث في هذه الظاهرة الجديدة المسردية و نفهم معناها وأهدافها الرّامية إليها ، ويعدّ جلاوي رائد هذه الكتابة الجديدة في الوطن العربي، و مسردية أحلام الغول الكبير واحدة من مجموعة النصوص المسردية التي قدّمها الأديب عز الدين جلاوي، حيث تدور أحداثها حول كرسي الحكم الذي يتمسك به الحاكم الظالم والرعية الذين تمّ تعبيدهم بكلّ الطرق واستغلالهم، وقد قسم جلاوي هذه

المسرديّة إلى تسعة دفاتر، كلّ دفتر له عنوانه، ويستهلّ الدفتر (مشهد) الأول بمقطع سردي يسرد فيه حال الزعيم وكيف يجلس إلى عرشه حزينا كئيبا ولا يوجد شيء يغيّر مزاجه ويسر خاطره، إضافة إلى الحراس الذين على جانبيه كأنّهما تماثيل قدت من حجر.

وقد تراودنا تساؤلات متعددة في ضوء هذه الظاهرة الأدبيّة الجديدة، فما مدى نجاحها في كسر حاجز التقليد و القيود الكلاسيكية ؟ و أين تتمظهر ملامح الجدة في هذه الظاهرة ؟ لماذا اختار جلاوجي السرد؟

مصطلح المسردية لا يزال موضوع حديث الولادة مقارنة مع فنون الأدب الأخرى لهذا لا توجد دراسات أكاديمية عليه ، و حتى و إن كانت هناك دراسات في أعمال الكاتب عز الدين جلاوجي جزائريا و عربيا و ممكن حتى عالميا ، و ممكن في مجالات و مقالات أشارت إلى هذا المولود .

ولرفع هذا الغموض والإبهام والإجابة عن هذه التساؤلات اقتضت الضرورة أن نسير في بحثنا هذا وفق منهج تاريخي، بحيث تتبعنا الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح و تطوّره عبر الزمن ليعطينا اليوم هذا الموضوع الجديد الذي نحن بصد دراسته، والمنهج الاجتماعي الذي يوافق مواضيع المسرديات، ووفقا لهذا قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة و مدخل وفصلين وخاتمة على النحو الآتي :

تطرقنا في المدخل إلى مفاهيم ومصطلحات، نشأة المسرح عند الغرب وعند العرب، ثمّ يليه الفصل الأوّل بحيث تحدّثنا فيه على نشأة المسرح الجزائري وتطوّره، أهمّ الأعلام، المراحل التي مرّ بها، الكتابة المسرحية عند جلاوجي والآلية التي اعتمد عليها، والفصل الثاني وهو فصل تطبيقي تمت فيه دراسة المسردية من حيث صور السرد

في المسردية (الافتتاحية ، الوصف ، الحوار) ، و كذلك من خلال التشكيل الفني (الشخصيات ، الزمان ، المكان) ، بالإضافة إلى ملخص المسردية .

والخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد دراسة الموضوع ومن بين الأسباب الدافعة لاختيار هذا الموضوع ميولنا إلى المسرح وكشف خباياه ومواضيعه الهادفة التي يعالجها، وما أحدثه في نفوسنا منذ الصغر من فضول حول ما يعرضه من مشاهد سواء في التلفاز أو المدارس والهدف السامي من المسرح وهو زرع القيم والأخلاق الكريمة وتربية الأطفال على ما هو مفيد، وإصلاح المجتمعات من تفشي الآفات و أمراض كالسرقة والغش والمخدرات ...

و من أهم المراجع المعتمدة في بحثنا هذا تتمثل في :

. مسردية أحلام الغول الكبير .

. المسرح الجزائري النشأة و التطور لأحمد ببيوض .

. المسرح في الجزائر لصالح لمباركية .

. النص المسرحي في الجزائر لعو الدين جلاوي .

و قد صاحبتنا صعوبات عديدة أهمها تفشي وباء كورونا، نقص المراجع و ضيق الوقت .

مدخل مفاهيمي

1. المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمسرح :

أ. المسرح لغة :

لقد تناولت العديد من المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة، ذكر المصطلح والمنتبّع لهذه المعاجم لا يكاد يقف عند فروق كثيرة، إذ نلاحظ أن أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير عن الأول دون إضافات .

أ. 1. في القرآن الكريم :

نجد عدّة مواضع وردت فيها مادّة (س ر ح) التي منها لفظ المسرح نذكر منها قوله تعالى: (وَ لَكُمْ فِيهَا حِينَ تُرِيحُونَ وَ حِينَ تَسْرَحُونَ)¹ ، تخرجونها إلى المرعى بالغداة² ، و قوله تعالى : (فَتَعَالَيْنِ أُمْتُكُنَّ وَ أُسْرَحُكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا)³ ، أسرحكن أفارقكن ، سراحا جميلا دون مباغضة .⁴

أ. 2. تاج العروس : لـ (محمد مرتضى الزبيدي) :

يشير مؤلف الكتاب إلى معنى المصطلح في مادة سرح بمعنى : "أن المسرح مأخوذ من لفظة السّارح الذي هو اسم للرّاعي الذي يسرح الإبل" ، ومنه يقول الشّاعر :

فلو أنّ حقّ اليوم منكم إقامة
و إذ كان سرح قد مضى فتسرّعا⁵

¹ - القرآن الكريم ، رواية ورش ، سورة النحل ، الآية 06 .

² - محي الدين الدرويش ، إعراب القرآن و بيانه ، دار اليمامة و دار بن كثير ، دمشق ، ط 7 ، 1999 م ، ج 4 ، ص 220 .

³ - القرآن الكريم ، رواية ورش ، سورة الأحزاب ، الآية 28 .

⁴ - عبد الرحمان بن الناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمان في تيسير كلام المنان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 13 .

⁵ - محمّد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس ج 2 ، دار صادر بيروت (د.ط) ، ص 162

أ. 3. لسان العرب لـ (ابن منظور) :

أمّا في معجم لسان العرب لمؤلفه (ابن منظور) فقد جاء معنى المصطلح في مادة (سرح) بمعنى : « المسرح بفتح الميم مرعى السَّرح، وجمعه المسارح ... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي ¹ .

أ. 4. المعجم المسرحي لـ (ماري إلياس وحنان قصاب حسن) :

جاء في المعجم المسرحي في مادة سرح « المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح ، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدّار » ².

أ. 5. مختار الصحاح (الرازي) :

عرّف (الرّازي) المصطلح في معجمه " مختار الصّحاح " بأنّه مأخوذ من « سرح الماشية سرحت بالغداة » ³.

و المسرح حديث المكان الذي يسرح عليه العاملون بالتمثيل والمشاركون في أدوار

القصة والمسرح كلمة مشتقة من كلمة سرح وتطلق الكلمة على شيئين : أي أنّ الممثلين سرحوا فوق المسرح ثمّ إن الفكر يسمح عن مشاهدة التمثيلية ⁴.

نستنتج من خلال المفاهيم السابقة أنّ المسرح من مادة (س ر ح) تعني مكان الرعي و فسحة الأنعام وهذا باتفاق معظم المعاجم إن لم نقل كلّها .

¹ - ابن منظور ، لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي) ، قدم له : عبد الله العلي ، إعداد و تصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، لبنان (د.ط) ، (د.ت) ، مج 2 ، ص 128 .

² - ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط 1 ، 1997 م ، ص 424 .

³ - أبو بكر محمّد الرازي ، مختار الصحاح ، تحقيق : سعيد محمّد عقيل ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، (د.ط) ، 2001 ، ص 311 .

⁴ - هند قواص ، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الطّائف اللبناني ، لبنان ، 1981 ، ص 25 .

المسرح اصطلاحاً :

أمّا في الاصطلاح فكثيراً ما يشار إلى أنّ الفن المسرحي قد نشأ عند جميع الشعوب في ظل المعابد كلون من ألوان العبادات التي يقومون بها ثم تطوّر حيث انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فناً مستقلاً عن الدين يقصد لذاته من أجل الحياة الفنية .

المسرح قصّة حوارية تمثّل و تصاحبها مناظر و مؤثرات ، و يراعى فيها جانب التأليف المسرحي وجانب التمثيل الذي يجسّد المسرحية أمام المشاهدين ، هذا يعني أنّ المسرح يتشكّل من مجموعة من الممثلين يجسّدون قصّة وضعها الكاتب ولا تتجسّد هذه

القصّة أو النص إلّا من خلال العرض أو الأداء ويعود أصل كلمة (Ertaeht) للكلمة اليونانية ، (Tnortaeh) والتي تعني كلمة الفرجة أو المشاهدة .¹

1.2 . (ماري إلياس) و (حنان قصاب حسان) (المعجم المسرحي) :

تعدّدت تعاريف المسرح التي قدّمتها كل من (ماري إلياس) و (حنان قصاب حسان) في معجمها الموسوم بـ (المعجم المسرحي) ومن أهم هذه التعاريف ما يلي:

- المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج - المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي .

- المسرح (Théâtre) مأخوذ من اليونانية (Théâtron) التي كانت تعني حرفياً مكان الرؤية أو المشاهدة .

مجل الأعمال المدمجة التي تنتمي إلى عصر معيّن أو مدرسة محددة أو توجه ما ، فيقال

¹ - عماد علي سليم ، في الأدب الحديث و نقده ، عرض و توثيق و تطبيق ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط 1 ، عمان ، الأردن ، 2009 ، ص 129 .

المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي كذلك المسرح هو ذلك النص المسرحي ممثلاً على خشبة المسرح ومعرض على جمهور بتقنية المسرح وشروطه .¹

من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرح ، لأنه يستخدم في سياقات متنوعة و مختلفة ،و يعتبر المسرحي الروسي نيكولاي ايفرينوف أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922 م ، و قد اشتقّه من صفة " مسرحي " بالروسية للدلالة على ماهية المسرح .²

و يقول محفوظ كحوال في تعريف المسرح : هو أنّه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح (خشبة في قاعة أو شارع)،و يحضر لها جمع من الناس، و هي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثّل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكلّ منهم دوره المنوط به ، و يضمن الكاتب فيها أفكاره و تصوّراته ،

والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور ، و هي ترتكز باليونانية هو الحدث أو الفعل ، و drama أساسا على الحدث أو الفعل ، فأصل كلمة دراما هي تتضمن أفعالا خارجية ، و داخلية ، الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات و الثانية تتمثّل في تجاوب أو عدم تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية ، ويقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي أو المسلك الخلقى .³

و عليه فإنّ المسرح هو ذاك الفن الأدبي الذي يمثل الواقع المشكّل في قصة ، يقوم بأدائها ممثلون و مخرجون من خلال عرضها على الجمهور ، و يكون أساسها الحوار ، و تكون على نمط مأساوي ، أو كوميدي ، ساخر ...

تعريف المسرحية :

¹ - ماري إلياس و حنان قصاب ، مرجع سابق ، ص 424 .

² - المرجع نفسه ، ص 426 .

³ - ينظر محفوظ كحوال ، الأجناس الأدبية و الشعرية ، نوميديا ، قسنطينة ، (د ط) ، 2007 م ، ص 11 .

لابد من التفريق بين المسرح و المسرحية ، فنجد أحد أعمدة المسرح العربي أحمد أمين يعرفها فيقول : " إن المسرحية ليست أدبا خالصا بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي و الإخراج المسرحي و الأداء التمثيلي ، و بهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون " .¹

علي أحمد باكثير يقول عن فن المسرحية : " إنه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير لا يتحكم فيه صاحبه كما يفعل كاتب القصة لأنه مضطر ، أي يراعي اعتبارات كثيرة فمنها الممثلون ... و منها الإمكانيات المادية للإخراج و منها المخرج الذي كثيرا ما يحرص أن تكون له الأولوية في تفسير النص ... ثم هناك الجمهور ... " .²

و يمكن أن نفرق بين المسرح و المسرحية ، ذلك أن المسرح أشمل من المسرحية باعتباره يشمل القصة و الممثلون و الإخراج و الخشبة ، و المسرحية تكون ذلك النص المكتوب و المؤدى .

نشأة المسرح:

. المسرح عند الغرب :

ترجع بدايات المسرح عند الغرب إلى اليونان إذ ارتبط هذا الفن بالطقوس الدينية آنذاك وكانت المسرحية تمثل جزءا من إحياء طقوس عبادة الإله ديونيزوس إله الخصب والنماء والمرح والخمر والتي لم تكن تعرض إلا في أعياد هذا الإله .³ ثم تحرر المسرح بعد ذلك من تلك الطقوس ليصبح كيانا فنياً إلا أن المواضيع لم تتحرر من الطابع الديني، فقد ظل المؤلفون إلا فريق يقومون بإدراج موضوع صراع الإله فيما بينها وبين بطل من البشر

¹ - محمد السندباد ، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2013 ، م ، ص 15 ، نقلا عن أحمد أمين ، النقد الأدبي .

² - المرجع نفسه ، ص ن ، نقلا عن علي أحمد باكثير ، فن المسرحية .

³ - لينا نبيل أبو مغلي ، الدراما و المسرح في التعليم ، دار الراية ، عمان ، ط 1 ، 2008 ، م ، ص 40 .

مؤكّدة على قضيّة القضاء والقدر، و وجود قوى خارقة للطبيعة تتحكّم في حياة الإنسان ،
وبعدها قدّم أيسكو لوس أوّل عروضه التراجيديّة في مدينة (أثينا) على الجمهور
المشاهدين .

وكان الفن التمثيلي لدى الإغريق يعتمد على الحوار الشعري وكان الإلقاء عبارة عن
أناشيد منقمة ، وقد تطوّر المسرح بعد ذلك وأخذ الشّكل الدرامي المتعارف عليه على يد كل
من أيسكو لوس وسوفو كلوس¹ ، ومنه فإنّ الحضارة الإغريقيّة تعتبر هي واحة اللّبنات
الأولى لفن المسرح وغيره من الفنون بجميع تطوّراتها الأولى ، وأخذت عنها باقي شعوب
العالم خاصة الحضارة الرّومانية التي ورثت حضارة اليونان بالقوة .

إذ تأثّر المسرح الرّوماني تأثّر كبير بالمسرح الإغريقي إلّا أنّ الأعمال الدراميّة
التي قدّمها الرّومان كانت تتسم بالأبهة والعظمة التي تعكس قوة الإمبراطوريّة الرّومانيّة
آنذاك²، فقد أضافوا إلى المسرح ما يعكس حضارتهم في بناء المسرح من نقوش معماريّة
وزخارف ، أمّا في الجانب الفنّي فقد تميّزت مسرحيّاتهم ببعدّها عن الدين ، وبالعرف
لكثرة الحروب التي خاضوها ، و من كتّاب المأساة نجد ستكا، و من أشهر كتّاب الملهاة
بلوتس توتس .³

وقد اعتري المسرح بعد ذلك الضّعف والرّكود بسبب محاربة الكنائس له، جزاء ما تسبّب
فيه الرّومان من فوضى غوغائيّة، إذ كانوا يتناولون الخمر أثناء العرض المسرحي ما
جعلهم يرتكبون الفواحش، حتّى كانت الصّدفة الغريبة أن تكون الكنيسة الباعث للمسرح
من رقدته إلّا أنّها أخضعت له لتعاليمها⁴، وقدّمت مشاهدا عن صلب المسيح ومسرحيات
شعبية حول الاحتفالات الدينية الخاصة بالمسيحية .

¹ - أمير إبراهيم القرشي ، المناهج و الدخّل الدرامي ، أميرة للطباعة ، ط 1 ، 2001 م ، ص 24 .

² - المرجع نفسه ، ص 25 .

³ - لينا نبيل أبو مغلي ، مرجع سابق ، ص 41 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 42 .

وظلت المسرحية حبيسة الدين طيلة العصور الوسطى إلى حين إطلال عصر النهضة، وعمت الثورة الصناعية أوروبا، مما أثر على الرّخاء الاقتصادي، ونشأت الطبقة الوسطى مما دفع المستوى الثقافي إلى الأمام ومن ضمنه المسرح¹، حيث انفتحت مواضيعه على التيارات الاجتماعية، وبعثت الحياة في المسرح من جديد، وقد عدت فرنسا أم المسرح، كونها أكثر البلدان احتضاناً لهذا الفن، ومن أبرز الرواد الفرنسيين نذكر راسين Racine، كورنيلي Corneille، وأيضا موليير Moliere، ومنه فإنّ ازدهار المسرح الفرنسي كان باعتماده على المبادئ الأرسطية، رغم بعض محاولات اختراقها والخروج عنها من قبل أكبر الرواد الذين تركوا بصمتهم في هذا الفن وزادته تطوّر، وهكذا أخذ فن المسرح بالنمو في سائر الدول الأوروبية رغم انحطاطه في بعض الفترات جرّاء ما عانته بعض الدول من حروب أهلية إلا أنّه ينهض بعدها ويرجع إلى سيره. ومن أهم أعلام المسرح في إنجلترا كريستوف مارلو Christopher Marlowe وشكسبير وليام Shakespeare William، أمّا في إسبانيا فكان أبرز الرواد هم لوبي دي فيكا Lope De Vega وبيدرو كالديرون Pedro Caldero، وغيرهم كثير في شتى أرجاء أوروبا.

إذ كانت نشأة المسرح في أوروبا تتبلور على إثر المسرحية الإغريقية والرومانية وحذوها مبادئ الأولين.

وكان للنهضة الأوروبية أثر في المسرح الأوروبي كما في باقي دول العالم من ضمنها أمريكا، إذ اتّجه المسرح الأمريكي في معالجة المواقف الدرامية معتمداً على النظريات السيكلوجية وعلى الاتجاهات الطبيعية الواقعية²، بمعنى أنّ المسرح الأمريكي أولى اهتمامه بالمشاهد، إذ أعطيت حرية أداء الدور للممثل ولإرضاء الجمهور والتأثير فيه، هذا

¹ - المرجع نفسه، ص 43.

² - لينا نبيل أبو مغلي، مرجع سابق، ص 43.

ما جعلهم يعتمدون على تلك النظريات والاتجاهات التي تساعدهم في بلوغ هدفهم ألا وهو التأثير في الملئقي وترك بصمة في داخله تجعله يتطور إلى الأحسن .

المسرح عند العرب :

هناك من يرجع بدايات المسرح العربي إلى مصر باعتبار الفرعونية أول الحضارات الإنسانية، وأنّ المسرح الفرعوني قام بدور الولادة للمسرح العالمي، في حين أنّ الإغريق هذا الدور، وذلك بتطوير هذا الفن والخروج به من دائرة الشعائر الدينيّة إلى فضاء معالجة شؤون المجتمع وتناقضاته¹ ، وذلك باعتبار أنّ المسرح مقترن بالطّقوس والشعائر الدينيّة والرقص ، وبالتالي لم تخل الحضارة الفرعونيّة منها ، " فالشّعائر والطّقوس الدينيّة قد أخذت شكل فرجات كما يبدو ذلك لدى المصريين القدماء، حيث ثبت حضور فنون الأداء بالإضافة إلى حضور المخطوطات (البرديات) والنقوش (المسلات) تتجلى ككراسات تضمّنت توجيهات المخرجين والممثلين أو كقطع مسرحيّة تتناول أخبار الآلهة، أقدمها نص عرف بالدراما المنفية ، وهذا ما يسمح باستنتاج أنّ مصر مهد المسرح وزائدتة الأولى " .²

وهذا إذا ما لم يجمع الدّارسين على أنّ " المسرح لم يصبح مسرحاً إلّا بعد تخلّصه من الدّين، وما روجّه بعض الدّارسين عن نشأة المسرح في أحضان الدّين ليس إلّا، وهما كبيراً لأنّ ما نشأ بين ذراعي الدّين لا يعدّ فناً مسرحياً " .³

وهذا لا يمنعنا القول بأنّ العرب عرفوا ملامح لفن المسرح في تراثهم بالرغم من عدم معرفتهم به كفن قائم بذاته، إذ لم يمارسوه في البداية حتى بعد إطلاّعهم عليه ، ويفسّر مؤرخو الدّراما ذلك بأنّ العرب كانوا يعتزّون بأدبهم وبلاغتهم، وصناعة الكلام التي جلوا لها سوقاً (سوق عكاظ) الذي كان يشهد المناظرات الشعريّة، والخطب التي كانت تجري

¹ - محمّد السندباد ، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ، ص 20 .

² - المرجع نفسه ، ص 19 .

³ - المرجع نفسه ، ص 20 .

بين الشعراء العرب ، لذلك فعندما اطلعوا على المأساة و التراجيديا الإغريقية اعتبروها تقابل عندهم شعر الرثاء، وعندما اطلعوا على الملهاة أو الكوميديا اعتبروها تقابل عندهم شعر الهجاء، وهو الأمر الذي يفسّر لنا سبب إحجام العرب قديما عن ممارسة مثل هذا الفن كغيرهم من الشعوب الأخرى .¹

كما وجد كثير من الدارسين في أعمال بعض الأدباء سمات مسرحية فذكروا أنّ العرب عرفوا المسرح عن طريقها كمحكمة (ابن بشير) التي عقدها و أفضى فيها إلى الحلفاء الراشدين الواحد تلو الآخر إذ راح يحاورهم ويحاكمهم بأسلوب تمثيلي ، وقد اعتمد هؤلاء النقاد على شكل هذه المحاكمة إذ اشتملت على الشخصيات والموضوع والجمهور " .²

ومن بين أبرز الأشكال المسرحية التي كانت عند العرب نجد مسرح خيال الظل والكاراكوز والمقامات ، كما كانت هناك بعض الأشكال الفنية التي كانت تعدّ إرهابات للفن التمثيلي في البلاد العربية ومن هذه الأشكال:

شاعر الربابة : الذي كان يروي القصص الشعبية مصحوبة ببعض من أبيات الشعر الملحن على آلة الربابة .

الحكواتي : الذي كان يسرد القصص مع قيامه بتقليد شخصياتها و أحداثها . **السّامر:** الذي كان يجتمع فيه جمع من الناس في مكان عام ويقوم أحد الأشخاص أو المؤدّي بتقليد شخصية معينة ثمّ يقوم الجميع بالغناء.

صندوق الدنيا : وهو عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأحداث والأبطال يتمّ تكبيرها عن طريق عدسات ، وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز ، لأنّ

¹ - أمير إبراهيم القرشي ، مرجع سابق ، ص 26 .

² - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 2 ، 2007 ، ص

عارض الصّور يقوم بدور المشد أو القصاص في سرد الأحداث التي تدور حول الصور التي يعرضها على الجمهور " .¹

وواقع الأمر أنّ هذه الفنون الشّعبيّة كان لها أكبر أثر في تهيئة الشّعوب العربية لتقبّل الفن المسرحي عن دول الغرب، وذلك ابتداء من ق 19 عندما قام اللبناني مارون النقّاش (1817 م / 1855 م) بإدخال الفن المسرحي بشكله المعروف الآن لأوّل مرّة في البلاد العربيّة والذي اقتبسه من إيطاليا ، وذلك من خلال تقديم مسرحية (البخيل) والتي تمّ وضعها في قالب من الشّعري العربي، إلّا أنّها مأخوذة من مسرحيّة (البخيل) للكاتب الفرنسي الشهير موليير ، وقد قام مارون النقّاش بتقديم المسرحيّة على مسرح أقامه في بيته في بيروت عام 1848 ، وفي مصر بدأت نهضة المسرح المصري أيام الخديوي إسماعيل، حيث سارعت الفرق المسرحيّة إلى الحضور إلى مصر استعدادا لافتتاح قناة السويس وسط احتفالات فنيّة ضخمة، لذلك هاجر إلى مصر بعض الفنّانين المسرحيّين من الشام ، ومنهم سليم النقّاش (ابن أخ مارون) وفرقته المسرحيّة ،التي قدّمت عددا من المسرحيّات على مسرح زيزينا ، كما قام يعقوب صنوع بإنشاء أوّل مسرح في مصر بالقاهرة عام 1876.² ، ولا ننسى إسهامات توفيق الحكيم الأدبيّة التي ساهمت في تطوير المسرح " إذ خلط الطابع الرمزي في بعض مسرحيّاته بقضايا اجتماعيّة عامّة ، وآراء فلسفيّة عامّة في صلة الفرد بالمجتمع ، كما في مسرحيّة أهل الكهف ، وكان من أبرع من نجحوا في المسرحيّات الرّمزيّة .³

وكذلك جورج الأبيض وفرقته إذ قدم من باريس سنة 1910م ، لينشئ أوّل فرقة تقدّم التراث العالمي في المسرح على أسس ثابتة ومعروفة، بعد أن أصبح جورج ذاته أوّل ممثّل

¹ - أمير إبراهيم القرشي ، مرجع سابق ، ص 28 .

² - المرجع نفسه ، ص 28 .

³ - محمّد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 147 .

عربي يتلقى فنون التمثيل بطريقة علمية على يد فنان فرنسي كبير هو سليفان¹ ، حيث قام بتقديم عدّة مسرحيّات كانت أغلبها مترجمة وذلك في القاهرة والإسكندرية .

أمّا المسرح في الأردن فقد بدأ قبل الستينيات في شكل تجمّعات تمارس عملها داخل المؤسسات الحكومية والاجتماعية، وفي النوادي والمدارس، ومن بين أهم التمثيليات التي أقيمت دماء في الجزائر² ، إذ قام مجموعة من الشّبان بمساعدة المخرج هاني صنوبر بتقديم مسرحيّة الفخ البوليسيّة، حيث لقت نجاحا كبيرا ، وكانت النّصوص المعروفة نصوص أجنبيّة ، وتلتها بعد ذلك مسرحيّات عربيّة في السبعينيات تنقل الإطار العام لمشاكل وقضايا المجتمع الأردني ، وأمّا ما يتعلّق بسوريا فإنّ " أوّل من نهض بالفن المسرحي هو أحمد أبو خليل القباني ، إذ استطاع أن يخطو بالمسرح خطوة إلى الأمام ، فقد أنشأ مسرحا عرض فيه بعض روايات غنائية من وضعه و تلحينها، اقتبس حوادثها من ألف ليلة وليلة، لكنّه صادف عنقا من القوى المترمّنة بدمشق ، فاستصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه، ولم تكف بذلك بل أحرقت مسرحه وحاولت أن تكيد له ، فكانت تحاصره في منزله، فترك سوريا ولجأ إلى مصر وبها عرض عددا من المسرحيّات كمسرحيّة "عنتره والأمير، محمود نجل شاه العجم، ناكر الجميل، هارون الرّشيد، وأنيس الجليس " .³

ولا ننسى أكبر اسم في سوريا ، إذ يذكر إذا ما تحدّثنا عن المسرح السّوري ألا وهو سعد الله ونوس الذي أغنى الثقافة المسرحيّة العربيّة بنصوص الدراميّة المتقنة ، أمّا في فلسطين فقد تأثّر المسرح الفلسطيني بالحركة المسرحيّة في الأقطار العربيّة ، وجرت في حيفا محاولات من أجل إحياء هذا الفن وتنشيطه، فظهرت مسرحيّة قاتل أخيه لجميل البحري 1919م ، وقد عرضت مرارا من قبل عشاق التّمثيل، وكانت موضوعات مسرحهم مستمدة

¹ - علي الرّاعي ، المسرح ي الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط 2 ، PAF ، ص 198 .

² - لينّا نبيل أبو مغلي ، مرجع سابق ، ص 47 .

³ - علي الراعي ، مرجع سابق ، ص 12 .

من التّاريخ العربي، وما ارتبط به من القضايا الاجتماعية، ومن بين الكتّاب المسرحيين في فلسطين نجد : نصري الجوزي ، نجيب نصار، محمد عزة دروزة حنة شاهين، محي الدين الحاج عيسى الصفدي وغيرهم ¹ .

نستخلص ممّا سبق أنّ العرب لم يتعرّفوا على فن المسرح إلّا بعد مرور سنوات طويلة من تطوّره وتبلّوره عند الغرب ، رغم وجود بواذره في التّراث العربي القديم ومرجع ذلك شغفهم بشعرهم العربي البليغ ، ورغم ذلك استطاعوا من تبني المسرح ويلورته على الطّريقة العربيّة بعد اجتيازهم مراحل التّرجمة والاقتباس والمحاكاة للمسرح الغربي ، كما برز العديد من المؤلّفين لهذا الفن الذي أسّسوا كيان المسرح العربي ، ونهضوا به لمجابهة المسرح العالمي .

. ماهية الجنس الأدبي :

من المتعارف عليه أنّ الجنس الأدبي معيار يستخدم في تعريف النّصوص، وهو " المؤسسة غالبا ما تكون لديه الإطار المرجعي *Farme of référence* الذي يحكم قراءته النّقديّة للعمل الأدبي : أي اختيار إيّاه وشرحه لغوامضه وتحليله لبناء الكبرى والصغرى وتفسير دلالاته ² .

أ . الجنس / النوع في الدلالة المرجعية :

إن المصطلح مهما يبتعد عن موضعه الخام ، فإنّه يبقى مربوطا بالمستوى المعنوي لهذا الأصل الوضعي، لذلك وجب علينا العودة إلى المعاجم من أجل استيضاح الدّلالة اللّغوية الدّقيقة للمصطلح ، و وصولا إلى اختيار الدال أكثر دقة بين الجنس والنّوع وفي هذا المقام

¹ - يحيى البشتاوي ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ، دار الكندي ، الأردن ، ط 1 ، 2004 ، ص 67

² - عمّار الخباني ، نظرية الأجناس الأدبية ، الأدب و الفن ، ع 30 - 34 ، على الموقع

WWW.ahewah.org/debat/shaw

يقول ابن منظور " الجنس لغة: هو الضرب من كل شيء ، الجمع أجناس و جنوس ، والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله ".¹

هذا بالنسبة للجنس، أمّا فيما يخص كلمة نوع فيقصد بها عند ابن منظور في مادة النوع " النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء ، قال ابن سيّد له تحديد منطقي لا يلق بهذا المكان والجمع أنواع، قلّ أو كثو، قال اللين النوع والأنواع الجماعة" ، وعليه فإنّ ابن منظور يقرر بأنّ الجنس أعم من النوع أي أنّه الأصل الذي تتفرّع منه الأنواع، وهناك من يطابق بين الجنس والنوع.²

ب . الجنس / النوع في المعنى الاصطلاحي :

لم يقتصر المفهوم الدقيق للجنس والنوع عند المعجمين فقط وإنّما حاول الكثير من النقاد تبيان مدلوله ، فنجد محمّد مندور يقول " إنّ كلمة (جنس ونوع) مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس الأدبية " .³ وهنا قد أرجع أصل الكلمتين إلى اليونانيين منذ عهد الأب المؤسس أرسطو كما أنّها تشمل مجالات عديدة سواء كانت مجالات علمية أو أدبية .

إنّ التعريفات العديدة ظهرت لبيان هذا المصطلح عبر مسيرة تطوّر مفهومه (الجنس) تبعا لتعددية تناول النقاد لهذا المصطلح فضلا لمشكلة تعدّد المصطلحات لمفهوم واحد فنجد مثلا تودوروف يطلق عليه مصطلح الجنس الأدبي ، ونظرية الأشكال عند سبيزر والمقولات التجنيسية عند دومينيك كومب " .⁴

¹ - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ج ن س) ، دار الصادر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 م ، ص 215 .

² - المرجع نفسه ، ص 386 .

³ - محمّد مندور ، الأدب و فنونه ، دار النهضة ، مصر ، ط 5 ، ت 2006 ، ص 11 .

⁴ - وينظر جميل حمداوي ، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي ، منتدى دروب ، موقع

وعلى الرغم من اختلاف التسمية من باحث إلى آخر إلا أنها تصبّ في نهر واحد ومدلول واحد ويقصد به الجنس الأدبي .

مفهوم السرد :

لغة :

السرد في اللغة تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً .

سرد الحديث و نحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه ،و فلان يسرد الحديث سردا ، إذا كان جيد السياق له، و في صفة كلامه ،صَلَّى الله عليه و سَلَّمَ : لم يكن يَسْرُدُ الحديث سردا، أي يتابعه و يستعجل فيه ، و سرد القرآن : تابع قراءته في حذر منه ،والسرد المتتابع : و سرد فلان الصوم إذا والاه و تابعه ، و منه الحديث كان يسرد الصوم سردا ، و في الحديث : أن رجلا قال لرسول الله صَلَّى الله عليه و سَلَّمَ: إنني أسرد الصَّيَّام في السَّفر فقال : إن شئت فصم و إن شئت فأفطر، وقيل لأعرابي أتعرف الأشهر الحرم فقال: نعم واحد فرد و ثلاثة سرد و الفرد رجب و صار فردا لأنّه يأتي بعده شعبان و شهر رمضان و شوال و الثلاثة السرد ، ذي القعدة و ذي الحجة و المحرم .

سرد الشيء سَرْدًا و سَرَّدَهُ و أسرده : ثَقَبَهُ¹

و يذهب عبد المالك مرتاض أنَّ الأصل في كلمة سرد هو التتابع الماضي على سيرة واحدة ، و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي .²

اصطلاحا :

¹ - ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، مج 3 ، ص 1987 .

² - عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، ص 56 .

السرد هو المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث ،أو خبر أو أخبار ،سواء كان ذلك في صميم الحقيقة ، أم من ابتكار الخيال ، و هو ركن أساسي في الرواية حيث يتحقق بواسطته ترابط الأحداث و تسلسلها .¹

و قد اختلفت مفاهيم السرد و تعددت مجالاته، سواء على المستوى العربي أو على المستوى الغربي ، فأصبح هذا المصطلح من أكثر المصطلحات إثارة للجدل و بالتالي يطلق الكثير من النقاد و الباحثين مصطلح السرد على مرادفات كثيرة له ، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية ، تحدّد لنا أين يبتدئ وأين ينتهي السرد لذلك يطلق الكثير من الباحثين مصطلح السرد بوصفه مرادفا لمصطلح النص ، و مصطلح الحكى ، و مصطلح الخطاب ، و لا يكاد فريق آخر يحدّد له مجالا واضحا فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية ، و مرة يقولون عن صياغة المؤرّخ للأحداث سرّادا ، و مرة يمتدّون به ليشمل السينما و الصور و اللوحات و غير ذلك .²

المسردية :

المسردية مصطلح أطلقه الأستاذ الأديب عز الدين جلاوجي على تجربة جديدة في كتابة المسرح قبل سنتين ، و هو مصطلح نحته من كلمتين هما : سرد + مسرح ، أسس به لشكل جديد في كتابة المسرح بطعم السرد ، فجاء نصه بصريا مسردا ، ستفيد من تقنيات الوصف و السرد ، متمردا على الإرشادات الإخراجية التي عادة ماتعيق قراءة النص ، و تحصر وظيفته في الخشبة ، ومع ذلك فقد حافظ ابن الفنون المدلل كما يسميه خاصية التمسرح التي هي خاصيته بالأساس ، بمعنى أن كل مشتغل على الخشبة يمكن أن يأخذ النص ببسر إلى التجسيد على الركح .

¹ - شربيط أحمد شربيط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب (د . ط) ، 1998 ، ص 29 .

² - عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة ، مكتبة الأداب ، القاهرة ، ط 1 ، 2006 ، ص 99 .

وقد لقي هذا المولود الجديد احتفاء كبيرا من النقاد و الباحثين فتفاعلوا معه ، مصطلحا و تنظيرا و نصا ، و قد قدّم الأديب إنتاجا إبداعيا زاخرا ، امتاز بتنوعه الأجناسي ، للساحة الأدبيّة العربيّة ، شمل ثمانية مسرديات منها " أحلام الغول الكبير " ، و " البحث عن الشمس " و " الأقنعة المثقوبة " و " هستيريا الدم " و " غنائية الحب و الدم " ، و غيرها وقد جاءت كلها مسبقة بتوطئة نظرية تعرف بتجربته الجديدة .

و قد حضى هذا المنجز الإبداعي باهتمام عديد الباحثين في الجزائر و في دول عربيّة أخرى فكان محور الكثير من الرسائل الجامعيّة التي طبقت عن هذه النصوص ، كما كان هذا الشكل الجديد من الكتابات موضوع العديد من المداخلات في الندوات و الملتقيات العلمية الوطنية و الدولية التي جاءت لمقارنته و محاولة فك مغاليقه .

و في الآونة الأخيرة ازدانت الساحة الأدبية و الثقافية العربية عامة و الجزائرية خاصة بميلاد جديد للأديب عز الدين جلاوي ، أسماه " مسرح اللحظة / مسرديات قصيرة جدا " قدم فيها خمسة عشر نصا قصيرا لا يتجاوز كل منها الخمس صفحات ، طرح فيها قضايا تخص الإنسان و الحياة ، كالحنين و الزمان و المكان و العلاقات الإنسانية ، و كما يمكن لهذه النصوص أن تقرأ لأنها مطعمة بالسرد و لذا سماها مسرديات قصيرة جدا ، و هي شكل جديد في الكتابة قد يقتفي أثره الكتاب و الأدباء ، فإنه أيضا سماه " مسرح اللحظة " و هو أيضا مصطلح جديد يؤسس لشكل جديد من المسرح ، حاول الأديب في مقدمته النظرية أن يحدد بعض ملامحه ، منها مثلا أنه يتصف بالتكثيف في اللغة و الحدث و الشخصيات التي لا تتجاوز غالبا الثلاثة تقدم في مشهد واحد قد لا يتجاوز عرضه الربع ساعة لذا سمي " مسرح اللحظة " ، و هو يتجاوز الخشبة فيمكن أن يقدم في أي مكان ، الشوارع المقاهي الجامعات المعابد و حتى الطائرات و القطارات ، و كل تجمع بشري ، و قد جاء في كلمة الأديب مطلع كتابه ، رابطا تجربته الجديدة بالحياة قوله : " و بمثل إن الحياة كلها هي مسرحية كبرى ، فإن كل لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحية أيضا ، ... إن الإنسان يفكر و

يحلم و يندفع للفعل ، و هو حينما يفعل فإنما هو يمسرح أحلامه و أفكاره ، و قد تقول اللحظة و اللحظات القليلة ما لا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة ، كأن هذه مضغوظة في تلك ، و كأن لا بلاغة إلا في الإيجاز على حد قول أسلافنا " . علما أن الدكتور عز الدين جلاوي الذي يشتغل أستاذا بالجامعة الجزائرية ، يخوض غمار التجريب الأدبي عبر كل ما صدر له و الذي بلغ أكثر من ثلاثين كتابا ، في فنون مختلفة ، النقد و الرواية و المسرحية / المسردية ، و القصة و الكتابة للطفل مسرحا و قصة ، و هو في كل ذلك يرسم عالمه الخاص الذي يتميز به انطلاقا من اعتماده اللغة الشعرية و استلهاه التراث و التنويع في الفنون و الغزارة في الانتاج و معانقة الهم الإنساني العالمي محققا بذلك الخصوصية و الفرادة و التميز في عالم الفن و الإبداع .¹

¹ - نجاه ذويب مقال حول (من المسردية إلى مسرح اللحظة ... عز الدين جلاوي يقدم تجربة جديدة ركحا و كتابة) ، النقد الأدبي مقالات الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال 15

الفصل الأول

تمهيد :

إن المصادر التي تناولت المسرح الجزائري دراسة و تحليلا و تمحيصا قليلا ، مقارنة بالمسرح العالمي و العربي ، لكن سنحاول في هذا الفصل و من خلال ما توفر لدينا من مراجع أن نمر و لو بلمحة عن نشأة و تطور المسرح الجزائري. و ما تميز به من خصائص و موضوعات عن بقية المسارح الأخرى .

وتكمن أهمية هذا الفصل في معرفة نشأة المسرح الجزائري و العوامل التي أثرت فيه ، و المراحل التي مرّ بها و تطور ليصبح ما عليه الآن ، و كذلك أبرز رواده و أعلامه ، لنصل في الأخير لرؤية واضحة عن المسرح الجزائري .

أولا : نشأة المسرح الجزائري و جذوره التاريخية :

يرجع جموع الباحثين إلى أن بداية المسرح في الجزائر كانت في مطلع القرن العشرين ، بيا يرجعه أبو القاسم سعد الله إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518 - 1830 م)¹ ، و يرجعه آخرون إلى قبل ذلك بكثير ، فالشعب الجزائري من أعرق شعوب الأرض ، وهذه الأرض تعاقبت عليها حضارات عديدة ، و سوف نحاول رصد المظاهر المسرحية التي ظهرت في الجزائر عبر العصور القديمة إلى العصر الحديث .

1- الجذور الأولى للمسرح في الجزائر :

التمثيل فطرة في الإنسان ، و الفنون التمثيلية ظهرت منذ ظهوره على وجه الأرض ، وإن خالفت ما هو عليه المسرح اليوم من قواعد ، فالإنسان منذ طفولته له غريزة التشخيص و هذا ما نلاحظه في تعابير الأطفال عند البكاء و الضحك ، وعند تمثيلهم لأدوار بطولية أو تمثيلهم للأعراس فهذا العريس و تلك العروس و هؤلاء المدعوون ، فالدراما لم

¹ - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ، ج 2 ، ص 215 .

تخترع لكنها تطورت عبر الأزمنة و تبلورت حتى وصلت إلى ماهي عليه اليوم. وبناءا عليه ، فلا يمكن قبول فكرة أن الخطاب المسرحي الجزائري وليد العصر الحديث ، فللشعب الجزائري جذور تاريخية ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني ، أرسى بها قواعد لهذا الخطاب العريق ، حتى و إن كانت في أشكاله البدائية الأولى ، و هذا ما يراه عز الدين جلاوي في قوله : " فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة ، و النشاط المسرحي نصّا و تمثيلا ، هو نشاط إنساني ارتبط بكلّ المجتمعات الإنسانية ، على اختلاف مستويات الرقي فيها ، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها ، و لو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم ، بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة " .¹

و لم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية ، بل توافدت إليها من كلّ حذب و صوب ، فتعرّف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة ، فانصهر البربر مع الفينيقيين و القرطاجيين و اليونانيين و الرومانيين ، و تمازجت العناصر الثقافية ، و المقومات الفكرية على اختلافاتها ، رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي ، حيث تغلبت عليهم صفة الصراع مع الآخر أكثر من الاهتمام بأمور الفنّ و الفكر .

يرى الكثير من المهتمين أنّ نشأة المسرح و ظهوره تعود إلى الفترة الرومانية ، و ذلك من خلال ما استدّلوا عليه من آثار تؤكد وجود المسارح ، وجدت في الشمال الإفريقي ، لكن لا توجد نصوص مسرحية تؤيد هذه دعواهم و هو ما يجعل هذا الرأي ضعيف .²

و بين هؤلاء المهتمين المؤرخ التونسي " عثمان الكعاك " الذي أورد له " محمد عبّازة " نصا يشير إلى البدايات الأولى للمسرح في تونس ، قوله : (نشأ المسرح التونسي لأوّل

¹ - ينظر عز الدين جلاوي، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، دار الهدى ، ط 1 ، عين مليلة ، الجزائر ، ص 81 .

² - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، ط 2 ، قسنطينة ، الجزائر ، 2007 ، ص 10 .

مرّة على عهد الرومانيّين أي منذ عشرين قرنا ، عندما أقبل سراة القوم و النّخبة المفكرة و عامّة الجماهير على المسارح التي أنشأها الخواص و المجالس البلديّة في كلّ مدينة من المدن التونسية ¹ .

و يمكن إرجاع الفضل إلى الملك البربري " يوبا الثاني " لاهتمامه بالآداب و الفنون في عهده ، خاصة المسرح ، فأقام مسرحا في شرشال ، فقد كان ولعه شديد بهذه الفنون و المشاهد ، ولم يكن محبا للمسرح فقط بل كان صاحب أفكار و نظريات و كذلك مؤلفا ، من هنا يتبن أن فن المسرح لم يكن بربريا أصيلا بل دخل مع هؤلاء الرومانيّين .

و إذا اعتمدنا رأي محمّد عبّازة السابق ذلك أن أقطار المغرب العربي كلها مرت بالظروف التاريخيّة نفسها و تشابهت فيها الأحداث ، و هذا ما يجعلنا نعمم مثل الآراء ، و الدليل على ذلك معاشة الجزائر لهذه البدايات من خلال أثار مدينة تيمقاد الرومانية التي بناها الفيلق الثالث من القوات العسكريّة الرومانية ، هذا بالنسبة للهياكل أما بالنسبة النصوص فلم يصل شيء منها ، و هو ما يدعو للبحث عن الحلقتين المفقودتين و هما : انعدام النص المسرحي المحلي و غياب النشاط المسرحي الاجتماعي و الفكري لدى سكان المنطقة .

و قد عرف عن الرومان بأنه لديهم سياسة متبعة لدى دخولهم لأي بلاد سرعان ما يبادرون لإنشاء هياكل للمسرح و التسلية تضمن استقرارهم و أبناءهم (مسارح لتقديم العروض ، ملاعب رياضية ، ميادين فروسية) ، و الجدير بالذكر أن السكان الأصليين

¹ - ينظر محمد عبّازة ، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، دار سحر للنشر ، ط 1 ، 1997 ، ص 14 .

يعني البربر لم يكونوا من المهتمين بهذه المنشآت و هم بعيدون عن مثل هذه المحافل الفكرية و الأدبية .¹

و هذا ما يذهب إليه عز الدين جلاوي حين أكد أن الرومان ينقلون هذا الفن إلى أي مكان يصلون إليه حيث يعمدون بالدرجة الأولى (إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية و الساحلية ... و قد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية كالمباني الحكومية و المكاتب ... و لعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة و تيمقاد و تبسة و شرشال و سكيكدة) .²

دخل الفاتحون المسلمون أراضي الجزائر و المغرب عموما مع بداية القرن الثامن ميلادي ، و لم يجدوا صعوبة تذكر في تقبل البربر للدين الإسلامي و اللغة العربية ، لأن التقارب الحاصل بين اللغة الأمازيغية الكنعانية و اللغة العربية العدنانية جعل البربر يتبنون العربية لغة لهم و لسانا ، فاشتدّ التلاحم بينهم و بين العرب و اختلطت الدماء ، و تشكلت لنا أمة تدين بعقيدة إسلامية موحدة و لسان عربي واحد .

و من الطبيعي أن يطلع أهل الجزائر على ما في التراث العربي من مظاهر مسرحية و إن كانت تختلف عن الشكل المعروف للمسرح عند الأوربيين ، فنجد ما كان يحدث في أسواق الجاهلية كسوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة و الاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم و تشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى ، و كان النّابغة الذبياني يدير ذلك العرض و ينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك إضافة إلى مواسم الحج .³

¹ - صالح لمباركية ، مرجع سابق ، ص 11 .

² - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 2000 ، ص 19 .

³ - خليل موسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 08 .

و قد اتفقت أكثر الآراء على أن العرب فضّلوا الشّعر العربي و ابتعدوا عن الفن الدرامي ، خاصّة و ما عرف عنهم من فصاحة و بلاغة ، و التّاريخ يشهد أن للعرب أيّاماً و مواسم يتبارون فيها بالقول السّاحر و الكلم البليغ كما ذكرنا سابقاً ، و يعتبر لونا من ألوان المسرح كالإلقاء و الصراع و الحوار و التمثيل ، إلا أنّه لم يرق و يصل إلى الفن المسرحي عند اليونان خلال القرن السادس قبل الميلاد مثل أريون و أقرانه ¹ .

يرى عز الدين جلاوي أن العرب عرفوا المسرح مع نزول القرآن الكريم ، إذ كانت القصّة فيه ذات نصيب وافر ، و يرى أن الجانب الفنّي الظّاهر في القصّة القرآنية هو الحوار ، و يعطي مثلاً سورة الكهف و حوار سيّدنا موسى عليه السّلام مع الرّجل الصّالح ، بحيث يقسم القصّة إلى أربع مشاهد ² .

و يذكر صالح لمباركية في هذا الجانب كذلك تقسيم أحمد شوقي قصّة يوسف عليه السّلام إلى خمسة و عشرين مشهداً مبيناً ملامح الشّخصيّات و بنية الحوار و الصّراع القائم بينهما .

و مع اتّساع الدّولة الإسلاميّة تنوّعت المظاهر المسرحيّة في المجتمع ، و كان للحكّام و الأمراء مهرّجون و ممثلون يتقمّصون أدواراً مختلفة مطبوعة بطابع فكاهي ساخر أو وعظي ، كما ظهرت الاحتفالات الدّينية للشّيعة التي يجسّدون فيها مقتل الحسين بكامل فصولها القصصية إضافة إلى الحكواتي الذي يقدّم قصصه أمام حشود من النّاس و يستعين بزميل له أو زميلين يساعده في تصوير الشّخصيات ، أو يردّان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع ، أو بتقليد حركات معيّنة ، إلى أن بلغ عددهم بعد ذلك خمسة أفراد ³ .

¹ - صالح لمباركية ، مرجع سابق، ص 14 .

² - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 52 - 53 .

³ - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي ، ص 34 .

كذلك المسرحيّة العربيّة القديمة " يوم القيامة " للكاتب العربي الساخر محمد بن محرز الوهراني¹ (575 هـ . 1179 م) و هي تحتوي على ثلاثة عشر مشهدا ، تدور أحداثها على هيئة حلم يرى فيه المؤلّف نفسه و كأنّ يوم القيامة قد قامت ، فيصوّر الهرج و المرج في أسلوب ساخر .²

إضافة إلى القصص الدراميّة الكثيرة المبنوثة في تراثنا العربيّ كالبخلاء للجاحظ و كتاب الأغاني ومقامات بديع الزّمان الهمذاني و غيرها ، و المظاهر المسرحيّة التي يحويها تراثنا العربيّ و الإسلاميّ كثيرة لا يتّسع المجال لذكرها .

و ظهر فيما بعد مسرح خيال الظلّ و قصص دراميّة متكاملة تعرض أمام المشاهدين ، خلف ستار شفاف ، و يتشكّل من منصّة تنصب في ساحة عامّة أمام الجمهور ، و على المنصّة شاشة بيضاء من الجهة الأمامية و وراءها مصباح ، و بين الشاشة و المصباح عرائس من الجلد تتحرّك فتبدي خيالا لها على الشاشة البيضاء³ ، وتلك الأخيلا عبارة عن أشخاص مسرحية بأسمائها و سماتها و أزيائها ، و هو مسرح متكامل فيه كل عناصر المسرح الحديث من قصة و حوار و ديكور و إضاءة و موسيقى و جمهور و تمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر⁴ ، و ظهر هذا المسرح منذ القرن الثاني للهجرة ، و يبرز فيه محمّد بن دانيال (636 . 711 هـ) و قدم العديد من المسرحيات الظليّة التي تجسّد الواقع في تلك الحقبة الزمنيّة .

و ظهر بعد ذلك فن القارقوز أو الأراجوز أو عرائس القفّاز ، و الذي انتشر في مصر ، و يتكوّن من عروس أسطوانيّة الحجم مصنوعة من الخشب و الورق و تكسى

¹ - محمد بن محرز الوهراني ، أديب جزائري نشأ بوهران و رحل إلى صقلية فدمشق و بغداد و القاهرة أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي .

² - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 34 - 35 .

³ - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ص 18 .

⁴ - ينظر محمد كمال الدين ، العرب و المسرح ، ص 20 .

بثياب مميزة ، و تتميز العروسة بنبرة صوتها الحادة الذي يؤديه اللاعب و ذلك للتعبير عن صغر حجم العروسة فيأتي الصوت رقيقا رفيعا ، و هو فن لا يحمل أي فكرة أو رأي و الهدف منه التسلية و الإضحاك و السخرية من بعض الشخصيات و الاستهزاء بها .¹

كما عرف الجزائريون أشكالا أخرى من المسرح في العهد العثماني (1518 . 1830) فكانت تلقى في الأسواق و السّاحات العامة و المقاهي و الخيام الخاصة ، إذ يصعد إلى المنصة أو يتصدّر الحلقة ممثلون و رّواة يحكون قصصهم بأسلوب مؤثّر مليء بالمبالغات و ما يجري لأبطالهم من مغامرات و عادة تجمع التبرعات بعد الانتهاء من الحكي ، و كانت تجمع بين التمثيل و الحكي، و طابعها كان ترفيهي و أحيانا وعظي .

كما نقل العثمانيون إلى شمال إفريقيا في القرن 17 م على يد الأخوين عزّوج و خير الدين بربروس القارقوز و خيال الظل² ، إضافة إلى الأشكال الفنيّة الشعبيّة المنتشرة في ربوع بلاد المشرق ، كالمداّحين و الرواة و المهرّجين و المقلّدين و القوّالين و غيرهم ، و لعبة القارقوز كانت غداة الاحتلال الفرنسيّ منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غير أن السّلطات الفرنسيّة أصدرت قرارا سنة 1843 بمنع إقامة عروضه في السّاحات و المقاهي بحجّة أنّها كانت تحرّض على الثّورة ضدها³ ، حيث كانت العروض تستهزئ بالجندي الفرنسيّ و تشوّه صورته و تبلور الوعي الوطني ، لكنّها لم تمنع بشكل كليّ حيث يؤكّد الرّحالة الألمانيّ مالتسان أنّه رأى مسرح خيال الظلّ في قسنطينة سنة 1862 ، و دويش هو الآخر شاهد مسرح الكركوز سنة 1847 ، و

¹ - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 20 .

² - أحمد منور ، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو - دار هومة ، الجزائر، ط 1 ، 2005 ، ص 09 .

³ - المرجع السابق ، نفس الصفحة .

ظهر من جديد في بسكرة سنة 1932¹، هذا كان عن المسرح الجزائري في عهد
الفتح الإسلامي و الآن نخرج إلى المسرح الجزائري إبتان الاستعمار و يمكن تقسيمه
إلى ثلاثة :

أ. المسرح الفرنسي :

قليل عن الفرنسيين أنّ المسرح يسير معهم حيثما ذهبوا ، ففي كل مدينة يحتلّها
الفرنسيون ينصبون فيها خشبات للمسرح كالعاصمة، وهران و قسنطينة ، عناية ،
سطيف ، باتنة ، و سكيكدة ، و كان المدنيون منهم و الجنود يمثلون على حدّ سواء ، و
الهدف منه تسليّة جنودهم و أبنائهم و القاطنين من المعمّرين في الجزائر و الموالين لهم
من العملاء و القيّاد (المكلفين من طرفهم لتسيير شؤون المدن و الأرياف) ، و لكن
المسرحيّات الأولى تحمل أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري، و من ألف ليلة و ليلة ،
و أوحّت الجزائر بما لا يقلّ عن 93 مسرحيّة بين 1830 . 1925 م²، و كانت
المسرحيّات تعرض في الجزائر و فرنسا ، و كانت من نوع الدراما كمسرحيّة "الجزائر" من
تأليف ديكور سنة 1853 م، و الميلودراما (الجمع بين الموسيقى و الغناء) كمسرحيّة
"عمر" لمؤلفها بوبلوس سنة 1877 م ، الكوميديا كمسرحيّة " داي الجزائر عند السيّد
بوليناك " لمؤلفها منديس داكوستا سنة 1830 م و الفودفيل vaudville كمسرحيّة "
قصّة حرب مدينة الجزائر " لمؤلفها كونيار سنة 1831 م ، مسرحيّة " أسير الدّاي " و
مسرحيّة بابا عروج لصاحبهما جوبيان التي قدّمت على خشبة مسرح العاصمة³ ، و قد
تمّ بناء دار الأوبرا سنة 1850 م ، و قدّم فيها أوّل عرض مسرحي سنة 1853 م من

¹ - ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 37 .

² - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 5 ، ص 215 .

³ - صالح لمباركية ، مرجع سابق ، ص 23 .

تأليف الكابتان دي كورا ، و هناك مسرح آخر في العاصمة و هو المسرح الكبير أو الأمبريالي بني سنة 1860 م و عرضت فيه حفلات للباليه ¹ .

و لقد حاول الاستعمار الفرنسي زرع ثقافته و لغته في الجزائر ، لكنّه جوبه بمقاومة عنيفة و استماتة ، و رفض للثقافة الفرنسية من قبل الجزائريين ، لذا ظلّ المسرح الفرنسي مغلقا على الفرنسيين و حدهم ، و هذا لا يعني أن الجزائريين على الهامش ، فهم ظلّوا يمارسون ما عرفوه من مظاهر مسرحيّة من قبل مجيء الاستعمار الفرنسي ، كخيال الظلّ و القارقوز و القول و المدّاح و غير ذلك من الفنون الشعبيّة التي يعبر من خلالها الجزائريون عن تاريخهم و واقعهم و يستشرفون ما هو آت من المستقبل .

ب . المسرح الجزائري الناطق بالفرنسيّة :

إلى جانب النصوص الفصحى و العامية التي ألفها المسرحيون الجزائريون هناك نصوص أخرى نصوص كتبت باللغة الفرنسية ، لكنّها - رغم مستواها الفنيّ الراقى - لم تلق نجاحا كبيرا نظرا لمنع الاستعمار الفرنسيّ لعروضها التي يرى فيها تهديدا لوجوده و استقراره من جهة - فهي كانت عروضاً بالفرنسيّة يفهمها الفرنسيون و يدركون خطورتها - و من جهة أخرى عدم فهم الكثير من الجزائريين لهذه اللّغة سوى بعض المثقّفين و المتعلّمين في المدارس الفرنسيّة ، و قد استطاع بعض الكتّاب الجزائريين افتكاك لغة المستعمر و تسخيرها في مقاومته فكانت غنيمة حرب تردّ سيوف المستعمر إلى نحره ² ، و من أشهر الكتّاب بالفرنسيّة كاتب ياسين في مسرحيّاته (الجثة المطوّقة)

¹ - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

² - أحسن تليلاني ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، د ط ، 2007 ، ص 102 .

، (مسروق الذكاء)، (الأجداد يزدادون ضراوة) كما كتبت آسيا جبار (عند احمرار الفجر) و كتب نور الدين عبّة مسرحيّة (استراحة المهرّجين).

ج . المسرح العربي :

كانت الجزائر بمنأى عن ما يحدث في المشرق العربي من انتعاش للمسرح العربي ، حيث كانت تخوض حربا ضروسا ضدّ المستعمر الفرنسيّ منذ دخوله سنة 1830 ، فخاضت في براثن الفقر و الجهل و الحرمان ، لذا لا نجد مراجع تتحدّث عن وجود نصوص مسرحيّة جزائريّة في الفترة الأولى من الحقبة الاستعماريّة ، و في المقابل رغب الجزائريّون عن المسرح الفرنسيّ الذي كان عندهم نوعا من الفن الخليع ، و معظم مسرحيّاته كانت عبارة عن قصص حب غراميّة أو مسرحيّات تجعل من الجزائريّين مسخرة ، و تحاول تشويه تاريخهم و حياتهم ، و لعلّ أكثر ما توفّر للدارسين نصّا مسرحيّاً واحداً و هو " نزهة المشتاق و غصّة العشاق في الطّريق في العراق " لمؤلّفها ابرهام دانيّوس والتي ألّفها سنة 1947 م ، و هو يهودي ولد وعاش في الجزائر ، و لعلّه من أصل يوناني¹ ، و قد وردت مسرحيّة نزهة العشاق ضمن كتاب عنوانه (الحركة المسرحيّة عند يهود البلاد العربيّة في القرن التّاسع عشر) لـ ش . موريه ، و فليب جروف² ، و يعتقد أنّها أوّل نص مسرحي عربيّ ، لأنّه ألّف قبل نص مسرحيّة البخيل لمارون النّقاش ، سنة 1948 م ، و لا يعلم إن كانت مثّلت أم لا ، و تحوي هذه المسرحيّة أدوار نسويّة و تدور أحداثها في العراق ، و الطّريق عبارة عن مدينة خياليّة ،

و تمثّل هذه المسرحيّة قصّة حب يبدو أنّها مستوحاة من ألف ليلة و ليلة و تتضمّن أشعار انتكأ عليها المؤلّف في مل مشاهد المسرحيّة ليعبّر عن تجربته الفنيّة التي استطاع أن يسجل بها أفكاره و أحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبيّة و

¹ - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 5 ، ص 420 .

² - صالح لمباركية ، مرجع سابق ، ص 27 .

الحكم¹، و قد استعمل فيها دانيوس اللغة الثالثة (خليط بين الفصحى و العامية) و مال فيها إلى الأسلوب الشاعري ، على غرار الموشحات الأندلسية إضافة إلى الأساطير الشعبية²، و قد قام صالح لمباركية في كتابه المسرح في الجزائر بدراسة المسرحية فنياً و لغوياً حيث قام بجرد الكلمات العامية الجزائرية المتواجدة بنص المسرحية و سياقاتها .

و تكاد " نزهة المشتاق " تتزامن مع " حكاية العشاق في الحبّ و الاشتياق " لمصطفى بن إبراهيم باشا الذي ألفها سنة 1849م و لكنها لم تنشر حتى سنة 1977م³ ، حيث دانيوس بحكم صلته بالترجمة و بالمطابع الفرنسية آنذاك .

و لاحظ أحمد توفيق المدني و هو يكتب حوالي سنة 1930 م إهمال الجزائريين للتمثيل ، و قال أنّ بعض الفرق قد تشكلت بالعاصمة لكنها سرعان ما تختفي بعد تمثيل مسرحية أو اثنتين ، و قد أقرّ أن جوق (مسرح) مدينة الجزائر كان يمثل بعض المسرحيات خلال شهور رمضان من كل سنة ، و هي روايات بالعامية و مستخرجة من ألف ليلة و ليلة أو مقتبسة من مسرحيات فرنسية⁴، و يعدّ توفيق المدني من دعاة اللغة الثالثة الوسط بين الفصحى و العامية .

و هناك العديد من الأعمال المسرحية التي لم تمثل ، و إنما هي روايات تقوم على الإنشاد و القراءة ، مثل مسرحية " المعراج " لمحمد بن عبد الله المشرقي ، و

¹ - المرجع نفسه ، ص 28 .

² - ينظر ابراهيم دانيوس ، نزهة المشتاق و غصة العشاق في زمن طريق العراق ، تحقيق مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، د ط ، 2006 ، ص 06 .

³ - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 5 ، ص 420 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 422 .

مسرّحية "ألف حكاية و حكاية" للحاج الباهي البوني ، و مسرّحية " الفتى " لرمضان حمّود و غيرها¹ .

2 . النشأة الفعلية للمسرح الجزائري :

إنّ ما ذكر سابقا عن نشأة المسرح بصفة عامّة والمسرح الجزائري خاصّة نستطيع أن نعدّها كبذور لفن مميّز ألا وهو المسرح ، وإن كان البعض لا يعتبرها بدايات وإنّما قالوا أنّ الإرهاصات الأولى لهذا المسرح (الجزائري) تعود إلى بدايات القرن العشرين وإن كان البعض يقول التّاسع عشر ، مع ظهور مسرح خيال الظل والقراقوز هذا ما تقوله الكاتبة إرليت روث في كتابها المسرح الجزائري بأنّ بعض الباحثين شاهدوا خيال الظل في الجزائر عام 1835 ، باعتباره ناقد لوجود الاحتلال في الجزائر وهذا ما كان يخشاه الحكّام الفرنسيّين بأن يصبح أداة للتّورة، بالإضافة إلى الرّحالة الألماني مالبيستان ، أنّه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م ، بالإضافة إلى مسرح الحلقة الذي ينشطه المداح في الاسواق والسّاحات العامّة² .

بينما تقول الدكتورة سعاد محمد خضر بأنّ الشّعب الجزائري قد عرف لونا من ألوان المسرح الشّعبي المعروف عندهم في المشرق العربي، والذي يكون شخص واحد يقوم بمختلف الأدوار والمشاهد، وينتمي كذلك المهرّجون والسّحرة إلى هذا الفن الإبداعي ، كما عرف الجزائريّون لون آخر يشبه خيال الظل والقراقوز، ولكنه يتشكّل من ثلاثة أشخاص وهم : القراقوز، حاذق ، لالا سنباية وصديقهما الذي لا يفارقهما حبل القراقوز ، هذا اللون من المسرح تعرّض أيضا لواقع الشعب الجزائري إبّان الاستعمار

¹ - المرجع نفسه ، ص 130 .

² أحمد بيبوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، 2011 ، ص 22 .

وانتقدهم وسخر ممن يتعاملون معهم بالإضافة إلى فرق شعبية تشبه الترابادور ، فرق موسيقية متجولة بين القرى والمدن ¹

مع بداية القرن العشرين حاول جمع من الشبان الذين درسوا في المدارس الفرنسية وتعرفوا على ثقافتهم ان يكونوا مسرحا والهدف منه توجيه الجماهير لكنهم عانوا من صعوبات متمثلة في الدعم والعون المادي لهذا باءت معظم محاولاتهم بالفشل واستمر إلى غاية الحرب العالمية الاولى بان عرف المسرح الجزائري يقظة حقيقية ، والمسرح الجزائري استقى قواعده وتقاليده من الواقع المعيشي للشعب الجزائري متأثرا كذلك بالمسرح العربي والمسرح الفرنسي .²

يعتقد الأستاذ سادجروف بأن مسرحية "المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق" صاحبها إبراهيم دانيونس بأنها تتميز بالريادة وأنها المسرحية الأولى في العالم العربي والتي طبعت عام 1848 م ، بالنظر لمسرحية البخيل لمارون النقاش ، وقد وظّف دانيونس فيها الأساطير الشعبية ، وكتبت بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية ، كما استخدم اللغة الثالثة (اللغة بين الفصحى والعامية) ولم يذكر سادجروف إن عرضت هذه المسرحية أم لا للحكم على فشلها من نجاحها ، وهذا الأمر يصعب من معرفة الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري في القرن التاسع عشر ، وقد بنت السلطات الفرنسية عام 1882 قاعتي أوبرا في الجزائر ووهران للمستوطنين الأوروبيين ³ .

في القرن العشرين زارت فرقة القرداحي الجزائر عام 1908 م ، حيث يقول الكاتب محمد عزيزة في كتابه المسرح والإسلام: (أنه بفضل نفس الظاهرة التثاقف

² - سعاد محمد خضر ، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، 1967، ص 54 - 55 .

² - المرجع نفسه ، ص 55 .

³ أحمد بيوض ، مرجع سابق ، ص 23- 24 .

،عرف المغرب العربي بعد 60 عاما أي بعد عرض مسرحية مارون النقاش 1848م،
الظاهرة المسرحية بلغته الأم ، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي ،في هذا
التاريخ 1908 م ، القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت
عروضها بنجاح كبير ، وواصلت طريقها بعد ذلك في اتجاه الجزائر).

في سنة 1911 أسس الأمير خالد ثلاث جمعيات واحدة بالمدينة التي ترأسها
الوكيل اسكندر محمد بن القاضي، ومثلت مسرحية "المروءة والوفاء"، وجمعية العاصمة
برئاسة قدور بن محي الدين الحلوي ، وقد مثلت رواية " مكيث " بقصر محي الدين
بالعيون الزرقاء ، وأما جمعية البلدية فأُسند رئاستها إلى القاضي محي الدين بن خدة ،
ومثلت نفس الرواية ، وفي نفس العام تأسست جمعية البركانية بتلمسان ومثلت "براد
السم" ، ويضيف محبوب اسطنبولي في عام 1919 م كانت محاولات محي الدين
بشطارزي مع كنية الفنانين مثل : سلاحي علي – عبد العزيز لكحل ،إبراهيم دحمون .

ومن أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهست لميلاد الخطاب المسرحي

الجزائري نجد :

1- جمعية المطرية أسسها ناطون إيدمون يافيل 1877-1982 م ، ضمت في بادئ
الأمر اليهود فقط ، ثم توسعت لتشمل المسلمين وانضم إليها محي الدين باشطارزي الذي
أصبح رئيسا لها عام 1928م بعد وفاة رئيسها ¹ .

2- ودادية الطلبة المسلمين 1919 م أسسها باشطارزي مع فرحات عباس ، بومالي ،
بن احبيليس ، الشريف سعدان ، كانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة ،
وأصدرت مجلة التلميذ .

¹ المرجع نفسه ، ص28 .

3 - جمعية المهدبية أنشأها الطاهر علي شريف سنة 1921 م وتعتبر الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات منها: الشقاء بعد العناء 1921 م ، قاضي الغرام 1922 م ، بديع 1924 م .

وبعدها توالى العروض المسرحية ، كتب محمد منصالي مسرحية في سبيل الوطن 1922 م ، مسرحية فتح الأندلس 1923 م¹.

3 . عوامل ظهور المسرح الجزائري :

من المؤكد أنّ هناك عوامل أدّت بالمسرح الجزائري إلى الظهور حيث للعوامل الخارجية دورها و أثرها في استنهاض العوامل الداخلية المكّلة لتأسيس المسرح الجزائري و من العوامل نذكر :

1 . التأثير بالمسرح الفرنسي : حيث عمل الاستعمار الفرنسي على بناء المسارح في المدن و جلب الفرق المسرحية لتقديم عروضهم على المعمرين و الجنود و من يكسبون ودّ فرنسا من الجزائريين .

2 . توجه الكتّاب إلى الكتابة المسرحية بعد أن علموا دورها في إيقاظ الشعور الوطني و التربية و التعليم .

3 . زيارات الفرق إلى الجزائر و أهمّها فرقة جورج أبيض و التي تركت صداها في السّاحة الثقافية آنذاك ، و دفعت بالعديد من الكتّاب إلى تأسيس الفرق و تمثيل العروض في السّاحات والقاعات و حتّى في الشوارع،و عرضت على إثرها العديد من المسرحيات التي تحاكي واقع الشعب الجزائري و آلامه .

¹ - المرجع السابق ، ص 30 ، 31 .

- 4 . الدور الذي لعبته جمعية العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثلاثينات للقرن العشرين في تحفيز كتابها على الاهتمام بالكتابة المسرحية ، أمثال محمد العيد آل خليفة و أحمد توفيق المدني و أحمد رضا حوحو ، و قد انضوت تحت غطاء الجمعية العديد من النوادي و الفرق و التي قدمت العديد من المسرحيات المؤلفة و المترجمة .
 - 5 . دور المدارس - التي تدرس العربية و التي ظهرت إثر حركات الإصلاح - في غرس فن التمثيل لدى متعلميها ، حيث كانت العديد من المدارس تعرض مسرحيات مناسبة كحفلات نهاية السنة أو المولد النبوي الشريف أو الهجرة النبوية الشريفة .
 - 6 . تأسيس مجموعة من الجمعيات و النوادي الأدبية التي ساعدت على الدفع بالمسرح الجزائري ، كجمعية المهدبية ، جمعية الآداب و التمثيل العربي ، جمعية المطريية ، جمعية ودادية الطلبة المسلمين و غيرها .
 - 7 . ظهور نخبة من الممثلين الذين شدوا انتباه الجمهور أمثال رشيد قسنطيني (1887 - 1944) ، سلالو علي (1902 - 1992) ، محي الدين بشطارزي (1897 - 1986) ، و الذين أفنوا حياتهم في خدمة المسرح و ترسيم أهدافه .
 - 8 . كما كان للصحافة بعد الحرب العالمية الأولى دورها في نشر النصوص المسرحية و إشهار الفرق و ممثلها الذين بلغت شهرتهم جل ربوع الجزائر و بقيت نصوصهم شاهدة على انجازاتهم إلى يومنا هذا .¹
- 4 . أهم أعلام المسرح الجزائري :**

¹ - عبد الرحمان ب عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2012 - 2013 م

لقد قدّم و مازال يقدم لنا المسرح الجزائريّ نخبة من الممثلين و المبدعين في هذا المجال ، و بفضلهم قام و تطوّر الفن المسرحي في الجزائر ، في بحثي هذا أقوم بذكر ثلاثة أعلام فقط لأن المجال لا يكفي :

1 . رشيد قسنطيني :

هو رشيد بلخضر المعروف برشيد قسنطيني ، ولد في 11 نوفمبر 1887 م بالعاصمة ، حيث تحصّل على الشهادة الابتدائية ، هاجر إلى فرنسا مع بداية الحرب العالمية الأولى لمساعدة لعائلته ، و بعد عودته أشيع خبر غرقه في الباخرة التي استقلّها ، ووجد زوجته متزوجة بعد ثلاث سنوات من غيابه، فعاد إلى فرنسا و تزوّج هناك ، ثم عاد إلى فرنسا و تزوّج هناك ، ثم عاد سنة 1926 إلى الجزائر ، حيث تعرّف على علّالو و انضمّ إلى فرقته الزّاهية ، و مثّل أوّل مرّة في مسرحيّة " زواج بوعقلين " ، و أنشأ سنة 1927 م فرقة الهلال الجزائري ، كان مغنيا و فكاھيّا و بارعا ، و كانت له القدرة الفائقة على الارتجال ، مسرحه كان شعبيا وطنيا ، توفي في 02 جويلية 1941 م بالعاصمة ، ألف و اقتبس 20 مسرحية منها : بابا قدّور الطّماع ، شرويطو ، بن عمّي من إسطنبول¹ .

2 . مصطفى كاتب :

من مواليد 1920 م بمدينة سوق أهراس ، بدأ نشاطه المسرحي في موسم 1937 م . 1983 م مع فرقة باشطارزي ، و أسّس سنة 1940 فرقة المسرح الجزائري ، و عين

¹ - المرجع السابق ، ص 39 .

مساعدا في إدارة فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة 1947 م ، كما نشط في فرقة الهاوية سنة 1951 م، ثم عيّن مديرا لفرقة جبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1952 م ، حيث أخرج لها كل المسرحيّات منها: أبناء القصبه 1958 م ودم الأحرار سنة 1960 م ، ثم أصبح مديرا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من سنة 1963 . 1973 م ، أخرج لها العديد من المسرحيّات منها : حسن طيرو 1963 م ، الحياة حلم 1964 م ، الجثة المطوّقة 1967 م ، و مثل مصطفى كاتب في فيلم ريح الأوراس و الليل يخاف من الشّمس عام 1965 م ، و أخرج فيلم الغولة الذي عرض عام 1951 م ، ثم ابتعد عن المسرح لظروف صحّية ، ليعاد تعيينه سنة 1989 م مديرا للمسرح الوطني الجزائري ، و كانت آخر مسرحيّاته بائع راسو في قرطاسو ، توفي بمرسيليا في فرنسا في 29 أكتوبر 1989 م اثر مرض عضال ¹.

3 . عز الدين جلاوجي :

أستاذ محاضر ، دكتوراه أدب حديث و معاصر ، مهتم بالسرد و المسرح إبداعا و نقدا و تدريسا ، إضافة إلى الكتابة في النقد و الشّعر و أدب الطفل قصة و مسرحا ، ولد عام 1962 م بمدينة عين ولمان سطيف ، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة وهو على مقاعد الثانوية ، نشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنيّة و العربية ، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 م بعنوان " لمن تهتف الحناجر ؟ " ، له حضور قوي في المشهد الثقافي و الإبداعي ، وهو رئيس رابطة أهل القلم الثقافيّة الوطنيّة التي أسّسها مع ثلاثة من أكاديمي و مبدعي الجزائر منذ 2001 م ، مؤسس و عضو المكتب الوطني لرابطة إبداع الثقافية الوطنية منذ 1991 م حتّى توقفها طواعية عن العمل ،عضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين بين سنتي 2003 . 2008 م له حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني و العربي ، أسّس و

¹ - المرجع السابق ، ص 42 - 43

شارك في العديد من الندوات و الملتقيات داخل و خارج الوطن ، كما نشر العشرات من البحوث المحكمة في مجلات وطنية و عربية ، قدّمت عن أعماله مئات الدراسات و الرسائل الجامعية و طنيا و عربيا ، منها أكثر من 30 رسالة دكتوراه و ماجستير في الجزائر خاصة ، و في بلدان عربيّة عديدة ، وأيضا في فرنسا ، إسبانيا ، إيران ، تركيا ، و مصر منها استراتيجية التناص في رواية سرادق الحلم و الفجيعة ، البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء ، النص المسرحي للأطفال في الجزائر دراسة في البناء الفكري و التربوي لمسرحيات عز الدين جلاوي أنموذجا ، سيميائية النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عز الدين جلاوي أنموذجا ، و غيرها من الأعمال .

يعمل على أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمّها : الاشتغال على التجريب ، و على اللّغة التي تشكّل للكاتب هاجسا كبيرا ، استحضار الموروث ، التنوّع في الأشكال التعبيرية ، حيث ظل الأديب يخلق في عوالم مختلفة و متنوّعة ، كالنّقد و المسرح و القصّة و الرواية ... ، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير و الحب و الجمال .

عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا و تنظيرا و نصوصا ، أطلق عليه المسردية كلمة منحوتة من المسرحية و السرد ، و فيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد ، كما أسّس لـ " مسرح اللحظة " مسرحيات قصيرة جدا ، إيماننا منه بأنّ الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعّالا لينتقل من مرحلة التقليد و ردود الأفعال .

له أكثر من اربعين كتابا في فنون أدبية مختلفة :

. الرواية : سرادق الحلم و الفجيعة ، الفراشات الغليان ، راس المحنة 1+1= 0

. القصة : لمن تهتف الحناجر ؟ ، سهيل الحيرة ، رحلة البنات إلى النار .

. المسردية : البحث عن الشمس ، الأقنعة المثقوبة ، أحلام الغول الكبير ...

. لافتات شعرية : مسدسي .

. مسرحيات الأطفال : الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال ، غصن الزيتون 10

مسرحيات للأطفال ...

. قصص الأطفال : عقد البجمان 3 قصص للأطفال ...

. الدراسة النقدية : النص المسرحي في الأدب المسرحي ، شطحات في عرس عازف

الناي ...

. السيناريوهات : الحثة الهاربة ، حميمين الفايق ، قطاف دانية...

و في كتب مشتركة مع أدباء آخرين منها : علامات في الإبداع الجزائري لـ د. عبد

الحميد هيمة ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد لـ د. عبد القادر بن

سالم ...

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى خشبة منها : البحث عن الشمس ، ملحمة أم

الشهداء ، سالم و الشيطان ، صابرة ، غنائية أولاد عامر ، قلعة الكرامة .¹

مراحل تطور المسرح الجزائري :

لقد مرّ المسرح الجزائري أثناء مساره التطوري بعدة مراحل يمكن ذكرها بإيجاز :

المرحلة الأولى : خطاب مغامرة الهواة الناجحة (1926 . 1932 م):

¹ - عز الدين جلاوي على موقع [www. Diwanalarab.Com](http://www.Diwanalarab.Com)

في هذه المرحلة كان ممارسو المسرح مجرد هواية فقط إضافة إلى مهنهم الخاصة ، و قد نحت هذه المرحلة منحى اجتماعي ترفيهي هادف ، بحيث عالجوا القضايا الاجتماعية و مكافحتها (أمراض اجتماعية ، تعاطي الخمر و المخدرات ، توعية المرأة) و نذكر هنا بعض المسرحيات المناسبة لهذه المرحلة : زواج بوعقلين ، بابا قذور الطماع ، و قد تمّ اعتماد اللغة العامية لتوعية الشعب سياسيا و تربويا ، كذلك تمّ مزجها بالغناء و الرقص للتأثير على الجمهور ، كما كان العرض يوم الجمعة (وقت للرجال . وقت للنساء) ، و كأى مشروع في بدايته لابدّ من مواجهة بعض الصعوبات و المشاكل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : افتقاد المسرحية لممثلات يؤدّين أدوارا نسوية ، الديكور ... ، و يتمّ الإعلان عن وقت العرض بطريقتين هما : الإعلان الصحفى أو الملصقة و الثانية الدعاية الشعبية المجانية .¹

المرحلة الثانية : خطاب البحث عن الذات (1932 . 1939 م) :

نقسم هذه المرحلة إلى فترتين :

أ . خطاب الانتشار (1932 . 1936م) : روادها رشيد القسنطيني ، محي الدين باشطارزي ، و تميّزت هذه الفترة من خلال الدراسات المقدّمة بحشد الجمهور و توسيع القاعدة الشعبية .

ب . خطاب الحصار الانحصار (1937 . 1939 م) : تميّزت هذه الفترة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي مباشرة بعد عرض مسرحية الخدّاعين ، و أصدر قرار بحصر النشاط الدرامي و الغنائي ، و في هذه الفترة تأسّست جمعية العلماء المسلمين

¹ - مفتاح خلوف ، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري (دراسة سيميائية لمسرحية " الدالية " لعز الدين ميهوبي) مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث تخصص مسرح جزائري ، 2007 - 2008 م ، ص 39 .

الجزائريين ،فامتزج خطابها الديني بالخطاب المسرحي ، نذكر من أهم مسرحياتها :
عمر بن الخطّاب ، بلال بن رباح .¹

المرحلة الثالثة : خطاب المصاعب (1939 . 1946م) :

تصادف هذه المرحلة قيام الحرب العالمية الثانية و تغيّر الوضع السياسي للعالم أجمع
بما في ذلك الجزائر و يمكن تقسيمها إلى فترتين :

- أ . 1939 إلى 1943 م: قامت السّلطات الفرنسيّة بتشجيع الخطاب المسرحي الإذاعي
على النّازية ، و يمكن القول بأنّه تمّت إعادة بعض الأعمال الناجحة مثل :ما ينفع
غير الصّح (باشطارزي)، أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو (محمّد التوري).
ب . 1943 . 1946 م: هنا تمثّل دخول الحلفاء الانجليز و الأميركيان إلى الجزائر ، و
به قد شلّ العمل المسرحي و فقدان بعض رجال المسرح مثل إبراهيم دحمون في 1942.
2

المرحلة الرابعة : خطاب الاستفاقة (1947 . 1955 م):

الاستفاقة من خلال استمالة السّلطات الفرنسيّة لبعض أقطاب المسرح حيث في
30 سبتمبر 1947 م ، ثمّ تعيين باشطارزي مدير للمسرح العربي بقاعة الأوبرا ، و
لكن هؤلاء الأقطاب ساروا بذكاء و فطنة مع هذه الاستمالة بتضمين خطابهم أبعادا
دينيّة و سياسيّة ، و الجمهور له مهمّة التّأويل ، فكتب محمّد العيد مسرحيّة بلال بن رباح
الشّعريّة ، عبد الرّحمان الجيلالي مسرحيّة المولد ، الهجرة النبوية .

و نشير هنا باقترب اندلاع الثّورة التّحريرية و بالتّالي تضيق الخناق على المسرح
بالضرورة ضعف نشاطه .¹

¹ - المرجع السابق ، ص 41 - 42 .

² - المرجع نفسه ، ص 42 .

المرحلة الخامسة : خطاب الدعاية و الثورة (1955 . 1966) :

هنا تمّ حمل لواء الدّعاية للثّورة خارج الجزائر ، فشهد الخطاب المسرحي نشاطا هائلا من خلال القيام بجولات فنيّة و استعراضيّة في مدن أوربيّة مثل مافلت فرقة مصطفى كاتب و مشاركتها في مهرجان الشبيبة العالمي سنة 1951 م ببرلين ، و غيرها من الجولات ، و تناولت هذه الفرقة نضال المرأة الجزائرية و دورها في الثورة ، إضافة إلى فرقة جبهة التّحرير الوطني سنة 1960 م قاموا بجولات فنيّة إلى الصّين و الاتّحاد السّوفياتي و قدّموا عروض غنائيّة و مسرحيّة مثل مسرحيّة الخالدون لعبد الرّحمان رايس .

كما تجدر الإشارة أنّ الخطاب المسرحي لم يكن بعيدا عن الواقع الجزائري و ذلك بتوظيف التّاريخ الجزائري القديم و أدان الاستعمار و الدّعوة إلى الثّورة و النّضال ، و تقلّد وسام الوطنيّة .²

المرحلة السادسة : الخطاب النهضوي الاجتماعي 1963 . 1972 م :

هنا نستطيع القول هي مرحلة تأميم للمسرح الجزائري بمقتضى المرسوم رقم 63/12 المؤرّخ بتاريخ 08 جانفي 1963 م ، و تميّزت هذه المرحلة بالطّرح الاجتماعي للموضوعات مثل قضايا المرأة ، العمل ، البطالة ... فبرزت أعمال مسرحيّة ناجحة شكلا و مضمونا مثل : الغولة (رويشد) التي تعالج البيروقراطيّة في المؤسّسات الجزائريّة ، عبد الرّحمان كاكي مسرحيّة (القراب و الصالحين) تعالج تفشّي ظاهرة الشّعوذة و الايمان بقوة الأولياء الصّالحين ، و نستطيع القول بأنّ عبد الرّحمان بأعماله ذات الطّابع الخاص قد ابتعد عن العلبة الايطاليّة و مال إلى البريختيّة ، و تميّزت هذه

¹ - المرجع السابق ، ص 43 .

² - المرجع نفسه ، ص 43 - 44 .

المرحلة بفضح السلوكات الاجتماعية المشينة و المعيقة للنمو الاجتماعي و التطور الاقتصادي و نقسم هذه المرحلة إلى فترتين :

أ . 1963 . 1966 م : مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للخطاب المسرحي الجزائري .

ب . 1967 . 1972 م : تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة و ميلاد المسارح الجهوية في كل من : عنابة ، قسنطينة ...¹

المرحلة السابعة : خطاب الركود (1972 . 1982) :

تعتبر امتداد للفترة الثانية من المرحلة السادسة ، حيث تطبيق اللامركزية في مختلف سياسات الدولة و مؤسساتها ، و تمّ فتح مسار جديدة و هذا خلق صعوبات كبيرة للمسرح الجهوي، وذلك بتشتيت القدرات البشرية و المادية المحدودة .

و الخطاب المسرحي في هذه المرحلة تضمّن انتقاد الواقع الاجتماعي و وجوب دعم شعارات الدولة و مؤسساتها ، وشهدت بروز ظاهرة التأليف الجماعي ، الاقتباس أكثر من الإبداع و التأليف ، تجريب مسرح الطفل .

و قد تأثرت المسارح الجهوية و أصبحت في دوامة من المشاكل ، لكنّها ظلّت مركز إشعاع فني ، و كانت ملتقى للفرق المحترفة و الهاوية .²

المرحلة الثامنة : خطاب الانتعاش (1983 . 1989 م) : على الرغم من الانتكاسات

في المرحلة السابقة إلّا أنّ هناك بعض العوامل كانت انتعاشا و ذلك من خلال اهتمام الدولة بالحركة المسرحية ، مثل إقامة ندوة أيام المسرح و التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح .

¹ - المرجع السابق ، ص 46 .

² - المرجع نفسه ، ص 47 .

استحداث المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة ، من ضمن مهامها تنظيم المسارح الجهوية و مساعدتها .

من خلال المراحل السابقة الذكر يمكن الخروج بعوامل مباشرة و غير مباشرة ساهمت في تدهور الخطاب المسرحي نذكر منها :

. المنافسة الشرسة من وسائل الإعلام الأخرى : التلفزيون ، السينما ...
. قلة اهتمام الدولة بالمسارح .

. البيروقراطية و ارتباط المسرح بالمناسبات .¹

المرحلة التاسعة : خطاب الأزمة (1990. 1999 م) :

تعاقب الأزمات على الجزائر مثل أحداث 08 أكتوبر 1988 م، و أزمات أخرى وقعت على كاهلها و الدخول في دوامة (العشرية السوداء)، و ما صاحبها من عنف ضد الشعب عامّة و أقطاب المسرح خاصّة مثل : عز الدين مجّوبي ، عبد القادر علولة ، وغلق المسارح الجهوية ،و بهذا لا نجد انتاج مسرحي نظرا لما كان يعانيه سواء الشعب أو أصحاب المسرح من ممثلين و مؤلفين و مخرجين ، نذكر بعض النماذج :
محدّد أفحلول من تأليف سليم سوهالي ، مسرحية المخضرم ل محمد آدار ، الدالية لعز الدين ميهوبي ، هذه الأخيرة لاقت نجاحا كبيرا و جالت ربوع الوطن ، وشاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بالأردن فحصلت خمس جوائز أوسكار عربية من أصل سبعة والملفت للانتباه أن هذه المرحلة سواء أنتجت بالمسرح الوطني أو الجهوي فإنها حملت طابع الحزن ، مواضيعها تعلق بالموت و اللاأمن .²

المرحلة العاشرة : خطاب الخروج من الأزمة و لملمة الجراح (2000 . 2005) :

¹ - المرجع السابق ، ص 48 - 49 .

² - المرجع نفسه

تبدأ هذه المرحلة من تولّي عبد العزيز بوتفليقة لكرسي الرئاسة ، و من خلال طرح ميثاق السّلم و الصّلح بدأت الحياة الثقافيّة في الانتعاش ، و بدأت المسارح الجهوية بنفض غبار الرّكود ، بعث التعاونيّات الثقافية ، و أسّست الجمعيات و الفرق الهاوية ، و بالرّغم من ضعف المستوى إلّا أنّها كانت مسرحيات متنوعة ، نذكر منها : مسرحيّة "الرايس" التي ترجمها و أخرجها بوزيد شوقي ، "ليلي و الكوابيس" ذات التّأليف الجماعي و طرحت مخلفات العشريّة السّوداء .

و تميّزت هذه المرحلة عن السّابقة بأنّها حملت شعاع الأمل و التفاؤل و الدّعوة إلى المصالحة و تجاوز الماضي ¹ .

المرحلة الحادية عشر : خطاب الاحترافية (2006 . إلى يومنا هذا) :

و هنا ندخل باب الاحترافية من خلال الانفتاح على الغير ، و دخول مسابقات و مهرجانات دوليّة و حصد الجوائز ، السّعي إلى التّنافس الشّريف بين المسارح الجهويّة ... كما عرفت هذه المرحلة ميلاد أوّل طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006 م بإشراف الراحل محمد بن قطاف رحمه الله .

نجد مسرحيّة الطّلاق بمسرح وهران ذات النّجاح الباهر ، و توالى النّجاحات و الإعجاب من طرف الجمهور و النّقاد و الدّارسين مثل : مسرحيّة هملت (مسرح العلمة) ، مسرحيّة ماذا سنفعل الآن (سيدي بلعباس) ، امرأة من ورق (عنابة) .. . و لعلّ من أسباب التّطور الحاصل في هاتين المرحلتين الأخيرتين مايلي :

. اهتمام الدّولة بالمسرح و المسرحيين و الأعمال المسرحيّة .

. دعم الدّولة للأعمال المسرحيّة و تشمينها .

¹ - المرجع السابق

. إقامة مهرجانات جهوية ، وطنية ، دولية .

. منح فرص للتكوين في مختلف التخصصات : إخراج ، تمثيل ، ديكور ...

الكتابة المسرحية عند عز الدين جلاوي:

يعدّ النصّ المسرحي من أشد أنواع النصوص الأدبية تعقيدا وتشابكا لاحتوائه على تعدّد رؤوي ولغوي عميقين ، هذا من بعد الانفتاح على الثقافات الأخرى جعلت من النص المسرحي ذا وحدة موضوعية ، يتميز بالحوار والصّراع في أعلى مستوياته، وهذا التعدد والتميّز أضاف ضمانات فنية وأدبية وفق التّصور الحديث وهذا يعني أنّ المسرح أفاد الأدباء والمؤلفين بشكل أو بآخر، ممّا أدّى إلي انصهار الفنون الأدبية فيما بينها ، وهذا يقودنا إلى التساؤل حول مدى التقاطع الموجود بين المسرح والأجناس الأدبية الأخرى وبخاصة فنون السرد كالرواية والقصة ؟ وهل يمكن أن تقرأ النصّ المسرحي بالأدوات نفسها التي نقرأ بها الرواية ؟ فالنص المسرحي يتكوّن من مكونين هامين، يعدان علامات ثابتة في تحديده إذ يقول "آن ايبر سفيلد " أنّه يتكوّن من جزأين محدودين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات.

يتضمّن النصّ المسرحي نوعين من الخطاب الأدبي هما : الحوار والتعليمات فالتعليمات والإرشادات من مهمّة المؤلّف المسرحي لتسهيل عمل مخرج العرض إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل الصعوبات الفنية و الآلية التي توجّه المخرج ، وهو ينفذ وجهة نظر المؤلّف وقت إخراجها ، والنص الخارج عن الحوار إمّا سرد أو وصف ، وهو يساعد الكاتب على تجاوز العديد من الصّعوبات الفنية التي تواجه المخرج والمبدأ الأساسي هو الصّراع و التعلق بين

الحوار المسرحي وأنواع السرود و الأولى في ذلك الشعر كونه اللسان الأوّل للمسرح وهو تبادل طبيعي للأدوار بين الأجناس الأدبيّة¹.

إنّ السرد داخل المسرحيّة يختلف عنه داخل الرواية أو القصة ويبقى أساسي في الفعل الحوارية ، و به المؤلّف يوصل مجموع الدلالات التي يريد إيصالها، وهو أداة التّواصل بين المؤلّف والنّاس والشّخص ، كذلك أداة كشف للشّخص ومواقفهم من الأحداث.

النّص المسرحي ذو طبيعة خاصة و مختلف عن باقي الفنون الأدبية الأخرى كالشّعر و القصة و الرواية ، و مكن الاختلاف أن تلك الفنون الأدبية تقوم على محاكاة الأسلوب و النّص المسرحي على محاكاة الفعل و عرض شخصياته تتحرّك أمام الجمهور ، و بهذا يعيش المسرح حياتين الأولى ممارسة فعل الكينونة تأليفا و الثانية يعيشها أثناء العرض على الخشبة ، و يقول فرحان بلبل (...إنّ فنون الأدب تكتب للتاريخ أما النص المسرحي فيكتب للمعايشة) .

يقال أنّ المسرح أب الفنون بمعنى كلّ الفنون الأدبيّة هي سليله هذا الفن ، و هو قول مقبول من باب احتوائه لفنون الحكيم والشعر والرقص و غيرها من الأنماط التعبيرية ، و الحقيقة التاريخيّة أثبتت أنّ الفنون الأخرى سابقة في التّشكّل على المسرح ، و المسرح سيكون ابنها و سليلها وهذا ما يقوله عز الدين جلاوي (المسرح ابن الفنون المدلل لأنّه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله ، إنّه يتخلّق من هذا التلاحم الجميل البهي الكلمة المبدعة و الرّقص و الإيقاع و الموسيقى و الرّسم و النّحت و غير ذلك مما قد يتمرّد على الحصر) و المعوّل عليه في محاولة التّجريب في المسرح هو الخروج عن التّمطية و مواكبة تطلّعات المتلقّي العربي المعاصر .

¹ - عبد الحميد ختالة ، مقال حول " مصطلح المسرحية و فعل التجريب : تسريد المسرح أم مسرحة السرد ، مجلة (لغة - كلام) ، جامعة عباس لغزور ، خنشلة / الجزائر ، العدد 03 ، ص 40 .

يعيش المسرح العربي أزمة كبيرة و هو انفصال الجمهور عنه، و تعلقهم بالوسائط السمعية البصرية، وهو سبب مبرر له لأن لكل ثقافة نظامها السيميوطيقي¹.

ولقد حاول توفيق الحكيم المسرحي العربي الكبير المزج بين المسرح و الرواية، هو أول من قام بالتجريب في النص المسرحي العربي، واستحدث مصطلحا نقديا جديدا سمّاه (المسرواية)، وهي شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية و السردية بإعطاء طابع مميز، و قد ظهر هذا المصطلح النقدي الذي يبين لنا معنى التداخل الأجناسي على يد إيدوين موير، و أطلق عليه الرواية الدرامية، و يعترف توفيق الحكيم أن هناك من سبقه في هذا المجال، فنجد الإسباني فرناندو روخاس قد جربها في القرن الخامس عشر في رواية سلسيتينا، و أن المصطلح ظهر مع نهاية القرن التاسع عشر عند الغرب عند هاردي و فلوبيير ثم جويس، و إن كانت لها إرهادات سابقة عند ديدرو في القرن الثامن عشر، و طريقة توفيق الحكيم في الصياغة تختلف عنهم بالجمع بين أسلوب الرواية و أسلوب المسرح على نحو يكمل كل واحد منهما الآخر، مع المحافظة على خصائص كل فن.

المسردية عند عز الدين جلاوي :

كان المسرح في بداياته يعتمد على العرض المباشر، ثم انتقل إلى مرحلة الحفظ بين دفتي الكتاب للحفاظ على النصوص من الضياع مثل ما حدث من قبل، و هو تحدي قام به جلاوي لضمان ديمومة حياة المسرح إذ يقول : (و ما دامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان و بمعنى أدق هي ابنة الحياة، لأنها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، و هي إذ تشكل المسرح تجعل منه النموذج الأرقى للحياة، فلا مسرح دون حياة، و لا حياة دون مسرح)، كما كان لعز الدين

¹ - المرجع السابق، ص 41 - 43.

جلاوجي تمرّد و خروج عن المألوف مقتديا بتوفيق الحكيم و لكن بدراسة أعمق متلائمة مع ميلاد مصطلح المسردية ، و العمق الدلالي و البعد المنهجي الموجود في المسردية أكبر من الموجود في المسرواية ، فمصطلح المسردية مزج بين الكتابة المسرحية و كل تقنيّات الكتابة السردية سواء ما تعلّق بالرواية أو القصّة أو القصّة القصيرة و حتّى المقامة و الملحمة ، و هنا يمكن للنّص المسرحي استعمال كل أدوات السرد الزمانية أو المكانية من أجل إنماء الخلية النووية للفعل المسرحي و هي الصراع و كذلك الحوار ، وهذا دليل على رغبة جلاوجي في التّغيير و التّوجه إلى إبداع فنّي جديد ، فالمسردية نقل ما هو مسرحي إلى ما هو سردي ، و تلوّن ما هو سردي بملامح مسرحية تقبل التّمشهد و ذلك عن طريق إدخال السرد و تغليبه على الحوار و تقليص مساحته ، بهدف انفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى خاصة الرواية فهي أكثر الأجناس مطاوعة للمسرح.¹

قام عز الدين جلاوجي في كلّ مسرديّاته بمقدمة نظرية حتّى يضع القارئ في الصّورة و المبادئ التي تباناها في تجربته المسرحي ، كذلك قام بتحديد المنطلقات و الأساسات التي يرومها من خلال مصطلح المسردية ، وهو ما يحسب له و هو بهذا يقدّم خدمة للمتلقّي حتّى لا يتوه في قراءة نص واحد ذو وجهين واحد سردي و الآخر مسرحي .

يقول جلاوجي : (حتّى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية ، و الذي يربكنا و يوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النّص المكتوب أو إلى العرض على الرّكح ، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تنجح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج و المخرج و الممثل بمعنى أنه ترتبط بالركح، و الثانية تنصرف إلى

¹ - المرجع السابق ، ص 44 .

القارئ و قد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف و السرد دون أن أجح كبرياء المسرح، فكانت المسردية) .

هذا الاعتبار القيمي لفن المسرح من طرف عز الدين جلاوي جعله يخضع السرد للمسرح عن طريق السرد و الوصف من أجل المقاربة بين النص المسرحي و المتلقي دون الإنقاص من قيمة المسرح ، و المعول عليه الأول في هذه التجربة الكتابية هو المتلقي من أجل شيئين اثنين هما : المصالحة بين القارئ و المسرح ، و المسرح و الجمهور فيقول : (فكانت المسردية ، مصطلحا قائما بذاته يجمع بين السرد و المسرح و يهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح ، وبهذا يكسب المسرح قراءه و قد خسرهم لقرون من الزمن في ظل ديكتاتورية مارسيتها الخشبة على النص ، و مارسها المخرجون على الأدباء) .

و من أجل معرفة إيجابيات و سلبيات المسردية و هذا المزج بين فن المسرح و تقنية السرد لابد من نقد بناء يرصد لنا ما يتوجب فعله نحو هذه الظاهرة الجديدة و فتح الأفق الواسع لها و تثمينها ، و الابتعاد عن كل ما يحبط الأعمال الإبداعية .¹

¹ - المرجع السابق ، ص 45 .

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسردية "أحلام الغول الكبير" لعز الدين جلاوي

يعتبر الأدب كائناً متميزاً بالحيوية والمرونة والكيان خاص، وهذا ما جعل الأجناس الأدبية تتكيف مع بعضها البعض وتترابط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً يجعل الفصل بينها صعباً.

لقد شغل موضوع تداخل الأجناس الأدبية فكر الأدباء ورؤاهم الخاصة، إلا أن التسليم بواقع هذا التداخل قد تم منذ القدم، فالأدب منذ نشأته تناول موضوع الأنواع الأدبية، وأن إشكالية تداخلاتها فهي قديمة قدم الأدب نفسه.

إنّ التداخل الأجناسي هو جمع بين عدّة أنواع من أنواع الأدب، أي اختراق جنس أدبي لجنس آخر فيصبحان جنساً واحداً، وفي هذا يقول لؤي علي خليل: "إنّ مرونة حدود الجنس الأدبي تدفع إلى التساؤل عن المساحة المتاحة للاختراق، فقد يصل الاختراق حداً يؤدي إلى تحول النص عن جنسه، وإلى امتداد النص نحو جنس آخر، فتكون النتيجة اجتماع جنسين في نص واحد".¹

ومن هنا فإن تداخل الأنواع الأدبية ضروري لا مفر منه فهي كيانات حية تتطور وتتحوّل بتطور الأزمنة والمجتمعات الإنسانية وتساعد على تصنيف الأعمال الأدبية و ترتيبها في الأدب العام فقد كان المسرح نصاً يقرأ كما تقرأ القصيدة والقصة والرواية وهو في الوقت نفسه تحكمه ازدواجية النص والعرض لأنه يقوم على الحركة وتصوير الأفعال فقد أصبح ضرورياً في إعادة بناء النص الإبداعي جمالياً وإنها الرؤية التي ميزت النص المسرحي عند عز الدين جلاوي الذي رأأن السرد يستطيع أن ينقذ النص المسرحي

¹ لؤي علي خليل، مقال نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث ودار للكتاب العالمي، عمان، 2009، ص 160.

ويمنحه القا جديدا ويقدمه للقارى المقل، فيخلق عنده فضولا لقراءة المسرحية، فادخل عليه عنصر السرد، حيث نستفيد من تجربة الكاتب أنه يمكن أن تمسرد المسرحية كما أمكن أن تمسرح الرواية لوجود خصائص مشتركة بينهما في البنية والتكوين كالسرد والحكاية والشخصية واللغة والزمان والمكان وكلاهما ينتميان إلى الفنون الموضوعية التي تفتح على الخارج.¹

صورة السرد في مسرحية " أحلام الغول " لعز الدين جلاوجي:

أولا: الافتتاحية:

لم يغفل الكاتب عن الافتتاحية التي تعد الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص السردى لما لها من وظيفة هامة تتمثل أساسا في إدخال القارئ عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث²، وعليه فعلى مستوى النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، نلاحظ تلك الوظائف، وهو ما نتبينه في الجدول التالي:

الافتتاحية من المسرحية	الافتتاحية من المسرحية
لم تكن ضخامة العرش ، ولا روعة القصر لتخفف من الام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس الى عرشه حزينا كئيبا... لا شى لاشيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه على المكان يخيم صمت	يجلس الزعيم على عرشه حزينا وبجانبه حارسان، يبتعد عن العرش قليلا ثم يرجع اليه بسرعة يشده ويصرخ : أين قادة جيشنا المظفر ويكررها، أبطؤوا اليوم فلم يحظروا؟ يقف، يهرع القادة أمام رجله مرددين شبيك

¹ زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرحيات عز الدين جلاوجي نموذجا)، الملتقى الدولي عبد الحميد بم هدوقة للرواية ال 15، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3 (الجزائر).

² نفس المرجع.

بارد... وعلى جانبي العرش ظل الحارسان يققان عن يمين وشمال كأنهما تمثالان مدججين بالأسلحة في وضعية استعداد... فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلا عن عرشه، وبسرعة يهرع إليه، يجلس ويتشبث في جانبه بشدة... تتسارع أنفاسه، يشتد لهاته، يتغير مزاجه من الخوف إلى الغضب، يرفع صوته صارخا. أين قادة جيشنا المظفر؟ أين قادة جيشنا المظفر؟ لم أبطؤوا اليوم فلم يحظروا؟ يمد بالكلمة الأخيرة صوته، ثم يقف من مكانه، يقلب نظره في حارسيه، ثم يمدده إلى الباب، يهرع القادة سريعا وقد ترامى بعضهم البعض أمام رجليه، يرددون بصوت واحد. -شبيك... لبيك... نحن خدام لديك¹	لبيك نحن خدام لديك.
---	----------------------------

ثانيا: الوصف

¹ عز الدين حلاجي، مسردية " أحلام الغول الكبير "، منشورات المنتهى، السداسي الأول، 2020، ص 07.

الوصف هو تصوير العالم الخارجي، أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات، وتقوم فيه التشابيه والاستعارات مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي.¹

إنّ التحول الحاصل في المسردية مقارنة بالمسرحية هو أنّ الكاتب يبقي على الإرشادات المسرحية كما هي ثم يضيف لها الوصف وهو ما نلاحظه فيما يلي:

- (يتمطط فوق العرش ويمد رجليه) وقد امتلأ غبطة وغرورا بعد أن سكنت نفسه، وذهب بعض غضبه.

- (يلج المكان حافظ الأسرار) وقد امتزجت على ملامحه مشاعر الخوف والحزن والفرح، ينظر في كل الاتجاهات كأنما يتأكد من خلو المكان، يشرق وجهه فرحا (يتجه إلى الشرفة).²

ويمكن أن نعد مثل هذا السرد الذي يؤديه الراوي تدخلات مستمرة من حيث التعليقات وتقديم الشخص في المكان وحركتها والتعليق على هذه الحركة وإبراز ملامحها المنفعلة دوما واللافت للنظر أنّ هذه التدخلات أخذت تشكل هيمنة وسلطة مستمرة على للنص المسرح، وحتى تتضح عملية التحول هذه يمكن أن نتبين وظيفة السارد في هذا النموذج في المشهد الثاني من المسردية:

يدخل غريبان فتى وفتاة تظهر عليهما النعمة، ملابسهما فاخرة.. ينقلان الطرف في السوق في تعجب وهلع.

تمسك الفتاة بذراع فتاها كالخائفة، وقد تعثرت في لباس العرس.. يمد الفتى العريس أصابعه المرتجفة إلى رقبته يخفف ضغط ربطة العنق.

¹ شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 29.

² عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 119.

ينظر في بلاهة وحيرة ذات اليمين وذات الشمال.. يلتفت إليها تتلاقى أعينهم.. يهمس لها وهو واقف تحت الصدمة.

-حبيبتي هل ترين ما أرى؟

- تبحلق عينيها كأنها تسرق في الأرض تقول دون أن تلتفت إليه.

-لا شيء البتة.

-سوى أنفاس بالية رثة...¹

ثالثاً: الحوار

الحوار هو أحد عناصر السرد بل العنصر الرئيسي فيه، وهو الكلام الذي يدور بين الشخصيات الروائية، " الحوار هو الحديث المتبادل بين الشخصيات ووسيلة من وسائل السرد... وهو الوسيلة المباشرة المتاحة لدى الشخصيات أن تعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها، وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيها للعالم الذي تعيش فيه، ويساهم في بنائها."²

ويعتبر الحوار من أهم الركائز التي يقوم عليها المسرح، كما يبين لنا مميزات الشخصية، فهم المحدد الرئيسي للفكرة التي تدور حولها المسرحية، ومن خلال مسرحية أحلام الغول الكبير يتضح لنا حوار بنوعين داخلي وخارجي:

أ)الحوار الخارجي:

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص30.

² صبيحة عودة زعرب، خسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 175.

هذا النوع من الحوار معناه " تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما " ¹

ومسردية أحلام الغول الكبير زاخرة بهذا النوع من الحوارات فمثلا :

* الحوار الذي دار بين كبير الوزراء وقائد العسكر :

-ماذا تقصد بالحقيقة يا قائد العسكر؟

يجلس قائد العسكر على حافة الطاولة قائلا:

-أن نحيطه بحقيقة ما يقع في واقع الناس.

يصرخ فيه أحدهم خائفا.

-هل جننت؟ سيقتلنا جميعا.

يرد قائد العسكر بهدوء دون أن يغير من وضعيته.

-لأن يقتلنا هو خير من أن يجتاحنا طوفان الشعب، خير من أن نشنق في الشوارع، وذلك...

يقاطعه كبير الوزراء مركزا بصره في العرش، رافعا صوته بكلامه.

-الرأي عندي ألا نخبره بالحقيقة... يجب أن نقول له إن الكل يلهج بعظمته أثناء الليل وأطراف النهار... يجب ان نقول إن سكان المدينة جميعا يعيشون الرفاهية والازدهار بفضل سياسة مولانا الرشيدة... ²

*والحوار الذي دار بين الزعيم وحراسه:

¹ شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص30.

² عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 47-48.

-يلتفت فجأة إلى حراسه، يصرخ فيهم مهددا أنا الزعيم العظيم...عظيم العظماء... السيد في الأرض والسما... هل يتأبى علينا شيء أو يستعصى؟

أنا الجبار الذي لا يقهر؟

يقترّب منهم وقد ضلوا جامدين، ينظر إليهم بشرر صائحا.

أخبرونا، لم أنتم سكوت؟ أخبرونا.

- يركز نظره في الحارس الأول فينضبط أكثر في وقفته، ثم يسأل دون أن تطرق عيناه وعم نخبركم يا سيدنا؟

تثور ثائرة الزعيم فيتقدم إليه هائجا حتى يكاد يلامسه.

وعم تخبرنا يا أحمق؟

عن أنفك الافطس...

يمد يده فيعبت بأنف الحارس، يتراجع عنه قليلا أخبرنا عن حلمنا الأكبر... عن

الأسطورة... عن سرمد العظيمة... هل تكوم سرمد من نصيبنا؟

يبتسم الزعيم منتظرا الإجابة من حارسه الذي يرد كأنما هو آلة مبرمجة- وهل هماك من يأبى لكم؟ الكل لكم عبيد.¹

(ب) الحوار الداخلي:

أو المونولوج وهو حوار طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات، وتتعدى فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان، وتغيب كل الأشياء إلى حين.²

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 98.

² صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 176.

نجد أن عز الدين جلاوي لم يوظف هذا النوع كثيرا في مسرديته " أحلام الغول الكبير"، وبرز هذا النوع من خلال حالة الهلوسة التي أصابت الزعيم حيث أنه كان يتحاور مع مرآته في المقطع التالي:

*-مرآتي يا مرآتي الصقلاء...من أعظم العظماء، من أقوى الأقوياء من السيد في الأرض والسماء؟ يضحك ببلاهة.

-أنا...؟ صدقت أنا...أنا...أنا...أنا... يقف من على عرشه وهو يصيح

- أنا ... أنا...¹

*يتمطط الزعيم ماداً يديه إلى الأقصى يقهقه عالياً، يغلق باب عرشه، يتجه إلى باب الخروج، محاطاً بحرصه، دون أن يتوقف عن القهقهة...

-ما أذكاني... ما أذكاني... ما أذكاني!!!

التشكيل الفني في مسردية " أحلام الغول الكبير"

أولاً: الشخصية

الشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية، التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفلم السينمائي و الدراما التلفزيونية والإذاعية، وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 27

كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار، والمونولوج والحركة دون تدخل الوسيط هو الكاتب أو الروائي.¹

الشخصيات هي المحور الذي يدور حوله بحثنا هذا، وهي الكائنات التي تحرك أحداث القصة واقعية كانت أم خيالية، حية أم جماد، لهذا كانت محط اهتمام الكثير من الباحثين، ففيها تختلف التصنيفات و تتعدد الأجناس والوظائف وتتنوع السمات والملاح وتتشرك في بعض السمات والمميزات ولكن تظل تحتفظ بما يجعلها تختلف عن غيرها. وقد اعتبر عز الدين جلاوي الشخصية المسرحية هي المحرك الأساسي للنص المسرحي وهذا ما سنجده في مسردية أحلام الغول الكبير. ولهذا يبقى يراودنا هذا السؤال الذي يتمثل في كيفية ضبط هذه الشخصيات وتصنيفها وترتيبها؟ ومن أجل إعداد الحقل الذي تشغل داخله الشخصيات علينا تحديد فئاتها المتميزة فنذكر:

أ - الشخصية الرئيسية:

وهي التي تظهر طوال النص، ويكون لها دور مركزي، وهي أساسية في البنية السردية تقوم بدور مركزي في الحكي، وهي تختفي في لحظة من اللحظات تترك دورها لشخصية أخرى تأخذ مكانها.²

تمثلت الشخصية الرئيسية في مسردية أحلام الغول الكبير في شخصية الزعيم الذي يعتبر عنصرا محوريا في بناء المسرحية، فهو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهي شخصية مسيطرة على الأمة والشعب الذي يحكمه من خلال إصداره للأوامر، وتتضح هذه الشخصية من خلال المقاطع السردية التالية:

¹ ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 269-270.

² - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص

- فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلا عن عرشه، ويسرعة يهرع إليه، يجلس ويتشبث في جانبه بشدة... تتسارع أنفاسه، يشتد لهائته، يتغير مزاجه...

- ثم يقف من مكانه، يقلب نظره في حارسه، ثم يمدده إلى الباب، يهرع القادة سريعا وقد ترامى بعضهم البعض أمام رجله، يرددون بصوت واحد. ¹ - شبيك... لبيك... نحن خدام لديك

- يقول الزعيم وهو يشير بعصاه إلى حافظ الأسرار، فيندفع متقدما في استعداد تام. ²
- يغرق الزعيم في الضحك، يخرج صرة من نقود ويرميها إلى الشاعر، يتهافت عليها، يشير إليه الزعيم بيده كي ينصرف، ينصرف وهو ينحني تارة ويقبل الصرة تارة أخرى. ³

ب - الشخصية الثانوية:

وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، ودورها لا يقل عن دور الشخصية الرئيسية، إنها شخصيات متناثرة في كل رواية، تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث.

حيث وظف عز الدين جلاوي هذا النوع من الشخصيات بكثرة في مسردية أحلام الغول الكبير: حافظ الأسرار، عالم الآمة، قائد العسكر، قائد الشرطة، وكبير الوزراء فهي شخصيات مساعدة للشخصية الرئيسية وهذا من خلال المقطع التالية:

1- حافظ الأسرار:

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 07.

² المصدر نفسه، ص 10.

³ المصدر نفسه، ص 25.

ترتبط هذه الشخصية بشخصية الزعيم، فهو بمثابة صديق له وكاتم لأسراره « قل أنت يا حافظ الأسرار، أنت أكثر ثقة منه، قل، يشير بعصاه إلى حافظ الأسرار فيندفع في استعداد تام...»¹.

2- قائد العسكر:

تظهر شخصيته في القول: « أخبرني أنت يا قائد المظفر، يا من نثق بك كثيرا، لماذا دعوناكم فلم تلبوا؟، يندفع قائد العسكر إليه مرتجفا ملبيا في استعداد عسكر صارم»².

3- كبير الوزراء:

تظهر هذه الشخصية من خلال حوارها مع قادة الجيش والزعيم: « يدخل كبير الوزراء راكعا من أول الباب حتى العرش، ... يبتعد كبير الوزراء عن العرش بهدوء ويلتفت للقادة قائلا: -تقديس الزعيم وتمجيده واجب، وهو لحمة الأمة واستمرارها في الحياة.....عودك أحمد يا كبير الوزراء، عودك أحمد، بما عدت يا كبير الوزراء؟...»³.

4- عالم الأمة:

« يسرع عالم الأمة بالدخول، بدينا كث اللحية يتهادى في ثيابه البيضاء، يعجل بالحديث قبل الوصول: لبيك مولانا وسعديك، أصدرت في الأمة فتوى»⁴.

بالإضافة إلى هاته الشخصيات، نجد أن عز الدين جلاوي قد وظف شخصيات أخرى للم تظهر بكثرة في نص المسرحية إلا أنها ساهمت في تحريك الأحداث من بينها:

1-الحارسان:

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 9-10.

² المصدر نفسه، ص 8.

³ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص من 18 إلى 23.

⁴ المصدر نفسه، ص 26.

كانا كأنهما تمثالان يقومان بحراسة الزعيم «... وعلى جانبي العرش ظل الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهما تمثالان مدججين بالأسلحة في وضعية استعداد...»

2- الشاعر الألمعي:

وهو شاعر الزعيم كان يلقي قصائد يمدح فيها الزعيم « الزعيم: أين الشاعر الألمعي؟... يدخل شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة... أنت بدر بين الناس *** أنت شمس سرمد وأزل...»¹

3- الفتى والفتاة:

وهما غريبان جاءا للبحث عن مدينة الأحلام التي روت الكنب عنها ، لكن ما وجدوه غير ذلك، الوجوه عابسة والأرض مخربة...

4- الشيخ:

تظهر شخصيته بصورة حزينة متحسرا على مدينة الأحلام التي مات فيها كل شيء جميل « لم تعد في الأرض ورود ولا ياسمين... مذ قطعت عنا الأوردة والشرابين...»².

ثانيا: الزمن

يرى ابن رشد أنَّ الزمن والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول: " إنَّ تلازم الحركة والزمان صحيح، وإنَّ الزمان هو شيء يفعلُه الذهن في الحركة، لأنَّه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة."³

¹المصدر نفسه، ص 25.

²، عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 36.

³أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص18.

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباساً، فهو يرتبط بعناصر عديدة متنوعة منها: تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، و الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية، ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل والعلامات الدالة على الزمن في النص والعرض.¹

نجد أن الزمن في مسردية أحلام الغول الكبير في غاية التداخل، فكثيراً ما تتداخل أحداث الماضي بتلك التي تدور في الحاضر، وهكذا يقوم بناء الأحداث في النص المسرحي من موقف استراتيجي وهو الحاضر.

وقد وظف عز الدين جلاوي خاصيتين في نص المسردية هما الاسترجاع والاستباق أو ما يعرف بالمفارقات الزمنية.

أ- الاسترجاع:

فكل دعوة للماضي تشكل بالنسبة للسارد استذكّاراً يقوم به لماضيّه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.²

ويتضح ذلك في المشهد الأول حين يثور قائد الشرطة ومتحدياً غير مبالي بنصيحة رفيقه، وهو يتذكر المدينة الحالمة قبل أن تضيع على يد الزعيم قائلاً:

-أبداً لن أسكت أيها القادة.. لن أسكت.. لقد ضيع الأحق كل شيء... الأرض... والعرض... والضرع... والزرع... اخرجوا إلى المدينة... المدينة الحالمة وقد سكنتها

¹ ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص238.

² حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص121.

الكوابيس... الكوابيس المرعبة... تجولوا في أرجاءها، لن تسمعوا إلى الأنات والآهات...
فكيف نسكت عن هذه السخافات؟¹

وكذلك نجد الاسترجاع في المشهد الرابع على لسان الشيخ متذكرا المدينة الحالمة
قبل أن يحكمها الزعيم الطاغية قائلا:

الشيخ: كان ذلك منذ عقود خلت... والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمرا... ظهر
الزعيم الوحش فجأة حاصروا جنوده القمر وجروه أسيرا... ومنذ ذلك الزمن لم نعد نرى
القمر، لم نعد نسهر في الحقول... لم نعد نحلم... غدا كل شيء حقيقا.²

ب - الاستباق:

هو المقاطع السردية التي تتمثل في إيراد أحداث آتية، أو سابقة عن أوانها، أو
يمكن توقع حدوثها، ومن الطبيعي أن يجري في هذه المقاطع القفز عن زمن القصة (
التخيل) ، وتجاوز النقطة الزمنية التي بلغها السرد، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع
إلى ما يحصل من أفعال في الرواية.³

ومن أمثلة الاستباق في مسردية أحلام الغول الكبير ما يلي:

- قول الزعيم: حلمنا أكبر من أن تحمله... أكبر بكثير من أن تحمله، أليس كذلك يا قائد
العسكر، يضطرب لحظات ثم يجيب:

نقصد أننا نسعى لتحقيقه سيدي الزعيم.⁴

- ألم أقل لكم أن حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيلوه...؟

¹ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 17.

² عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، ص 63.

³ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 51.

⁴ عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 77.

يصمت لحظات سابحا في أحلامه، ماذا بصره إلى السقف، يقوم، يخطو خطوة واحدة يتوجه إلى الجميع.

سرمد يا حلمي الأكبر...

يا رائحة الفل والعنبر...¹

ثالثا: المكان

يمثل المكان مكونا محوريا، حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمن معين.

يتبين لنا في مسردية أحلام الغول الكبير أنّ عز الدين جلاوي قد أعطى أهمية كبيرة لعنصر المكان ، كالقصر والمدينة والسوق والساحة العامة...

1 - القصر:

بدأ عز الدين الجلاوي بذكر القصر كأول مكان بارز في المسردية تنبثق منه الأحداث قائلا: «لم تكن ضخامة العرش، ولا روعة القصر لتخفف من ألام الزعيم...»². «أيها الشعب البطل سنسمي هذا القصر قصر الشعب وسيكون مفتوحا لكم دائما.»³

2- المدينة:

لم تحظى المدينة باسم سوى بوصفها بالمدينة الحاملة والسلام ومدينة العدالة، التي كان يقصدها الناس باحثين عن أرض العجائب، كانت متميزة بالأمن والاستقرار

¹ المصدر السابق، ص78.

² عز الدين جلاوي، المصدر السابق، ص 7.

³ المصدر نفسه، ص

والرفاهية قبل أن يحكمها ملك ظالم ، وهذا ما نجده في المسردية من خلال قول الشيخ: « هذه يا ولدي مدينة الأحلام... مدينة السلام... حيث الماء ينل و فرات... والحبر ياقوت وزخات... والحب يفرش الدرب والطرقات».¹

3- السوق الشعبية:

وظّف عز الدين جلاوي هذا المكان ليكون مكان التقاء عامة الشعب لتبادل السلع والأحاديث.

ملخص المسردية (أحلام الغول الكبير)

تعتبر مسردية أحلام الغول الكبير مرآة عاكسة للواقع الذي يعيشه المجتمع، يسرد فيه فساد نظام الحكم في البلدان العربية عامة والجزائر خاصة، وتتكون هذه المسردية من تسعة مشاهد، كل مشهد يكمل أحداث المشهد الآخر جاعن كالاتي:

في المشهد الأول (المرأة المحدبة) تدور أحداث هذا المشهد حول حالة الزعيم في القصر، أين كان متقلب المزاج حيث بدأ بالصراخ سائلا عن قادة جيشه المظفر ليسألهم عن الإمارات التي اجتمع فيها معهم، وماذا طرحوا في هذه الاجتماعات، فيعرضون عليه آراءهم، ولكنه يقوم بتوبيخهم، وبعد طول النقاش والحوار بينه وبين القادة يخرج من عرشه ويتركهم قليلا ، فيبدؤون بنقده والتكلم عن طباعه السيئة.

أما المشهد الثاني (حلم ضائع) تدور أحداث هذا المشهد حول دخول فتى وفتاة إلى المدينة التي طالما سمعوا عنها كلاما مثيرا باحثين عن أرض العجب والعجائب وبأنّها مدينة الأحلام ومدينة السلام، لكن لسوء حظهما يجدان أنّ كل ما فيها عكس ما روي عنها فيبدؤون بالتساؤل عن سبب تغير هذه المدينة، فيسألان شيخا طاعنا في السن فيجيبهم أنّ ماسمعوه عن هذه الأرض صحيح، لكنها أصبحت كابوسا وبيلا، وبينما هم

¹المصدر نفسه، ص33.

يتبادلون أطراف الحديث يقبل حشد من العساكر يجرون بعنق قائد الشرطة وأمامهم حافظ الأسرار ليعدموه.

وفي المشهد الثالث (الاكتشاف العظيم) دار حول اجتماع قادة الزعيم في القصر عن مصير حياتهم خوفا من طوفان الشعب، حيث يتهم كل واحد منهم الآخر بالخيانة ويشدد النزاع بينهم، فجأة يدخل الزعيم وهو غاضب كالعادة، وذلك لسبب قيامه بجولة تنكزية تفقدية عبر الأحياء الشعبية ليكتشف كارثة لم يتصورها، وهي أن شعبه لا يعرفه، فيشتتهم ويأمرهم بتعليق صورة في كل مكان ليتعرفوا عليه.

وفي المشهد الرابع (سرقة القمر) فقد وصف لنا الكاتب حزن ذلك اليوم، أين كان الناس في الساحة مجتمعين وأصواتهم مرتفعة تهتف وتقول الموت للطاغية، وبينما هم يصرخون سمعوا امرأة تستغيث مرددة ضاعت حياتي، سرقوا القمر، خطفوا القمر، وذلك منذ لحظات و ليس منذ عقود مثلما قالوا، فذهبت تحكي لهم كيف رأت القمر لكن العساكر داهموا المكان، فتوزع الناس لتجنب الضربات، بينما يلقي القبض على البعض ويفر البعض الآخر.

أما المشهد الخامس (سرب بحجر) فيتناول تحاور قادة الزعيم على كيفية تغيير الوضع خوفا على أرواحهم من غضب الشعب، ليتفقوا أخيرا على موت الزعيم لأنها السبب الرئيسي لهذا الطوفان ولأنه انتهك أقدس مقدسات الانسان ليدخل عليهم فجأة، فيجمدون في أماكنهم، ويخبرهم عن حلمهم الأكبر "سرمد"، ويأمرهم بالاستعداد للخوض في غمار شرف "سرمد" أو الموت ولا يعودون إلا ومعهم "سرمد".

في المشهد السادس (الأغلال الحارقة) نلاحظ احتجاج واجتماع الناس في شوارعهم من أجل الدفاع عن حقوقهم، في حين أن الزعيم أمر حافظ الأسرار وقائد العسكر وكبير الوزراء الإقبال إلى هؤلاء، لكن حافظ الأسرار وقائد العسكر لا يريدان تنفيذ تلك الأوامر، فطلبوا من كبير الوزراء الإعلان بالأمر الذي أرادوه للناس ، لكنه من شدة

خوفه على نفسه عارضهم في ذلك الرأي مخاطبا الناس دفاعا عن شرف الوطن الغالي، إلا أنهم لم يثقوا فيه، قام بعده حافظ الأسرار أمرا العساكر ويسيرهم كالعبيد.

أما المشهد السابع (البحث عن سرمد) في هذا المشهد يطلب الزعيم من القادة البحث عنت أسطورة سرمد العظيمة مقررًا بتحريرهم عند حصولهم عليها، وهو يقف على الأرض ضاربا قدميه معتزا بأنّ العالم سيفتح بفضلله، مناجيا الشمس وهي تغيب طالبا تحقيق حلمه، فيندفع الحراس مهللين بخطبة الزعيم الحاملة ومستعدين بتأملهم إليها هاتفين بأنّ لا أحد يقوم مكان الزعيم الأعظم.

ويتجسد في المشهد الثامن (الطوفان) خوف القادة الثلاثة على عقاب الشعب وتراجعهم عن رأيهم السابق، فقاموا بتسليمهم "سرمد" والطاغية الأخرق، لكي يصلوا إلى الحكم والتخلص من الزعيم، فكشف خيانتهم، حيث أتوا بالرعاع إليهم متظاهرين بأصواتهم بأن يرحل الطاغوت، فاشتد غضب الزعيم وحضر شاعره وعالم الأمة ليساعدانه لكنهما لم يقوما بما أمرهما، فوصل الجميع إلى ضرورة التخلص منه.

وفي المشهد الأخير (القط والفأر) تحقق حلم حافظ الأسرار، لوصولها إلى العرش وحلوله مكان الزعيم ، وبفعل ما كان يفعله الزعيم من قبل، لكن قائد العسكر غضب منه لأنه لم يف بوعده عما اتفقا عليه أن يحكما معا، فقام حافظ الأسرار مازحا مع قائد العسكر قائلا أنّهما سيتخطيان السبيل معا، لكنه لم يكن مخلصا في كلامه بل مخادعا له وللشعب، غير أنّ هذا الأخير وقف ضدهما متمسكا بالعرش ومتظاهرا بسقوط حزب هذين القائدين.

خلاصة الفصل:

من خلال الدراسة التطبيقية التي قمنا بها على مسرحية " أحلام الغول الكبير " لعز الدين جلاوي لاحظنا أن هذا الأخير قد استغنا عن الارشادات المسرحية على مستوى النص الجديد (المسردية)، حيث قدم كل الشخصيات ثم المشهد الاول كافتتاحية والتي

جاءت مفصلة مقارنة بما جاء في الارشاد المسرحي فقد تجاوزت الصفحة في المسردية، هذا التحول من الايجاز (الارشاد المسرحي) إلى التفصيل (المسردية) يخدم المسرحية عند تحولها من مشهد إلى نص يقرأ وذلك بتوظيف السرد.

الخلاصة

الخاتمة :

الحمد لله الذي تتم بعونه الصالحات و بفضلله كان لبحثنا أن يتم رغم الصعوبات و الظروف الراهنة .

إن ما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة الموجزة حول المسرح و المسرحية هو ما يلي:
. المسرح كان ذو نشأة دينية و شعبية ، كذلك ترفيه و تسلية للشعوب ثم تطور و أصبح ما هو عليه اليوم من فن راقى و هادف .

. العودة إلى التاريخ في المسرح الجزائري شكلت مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الجزائرية و القضاء على مقوماتها ، فحاول المسرحيون إعادة إحياء مجدهم من خلال الشخصيات .

. المسرح الجزائري جاء لإصلاح المجتمعات و توعيتهم منذ الاستعمار إلى اليوم و معالجة الأمراض المتفشية (السرقة ، الحمر ...)

. تشكل المسرح الجزائري عبر مراحل و عبر مختلف الثقافات ، فقد أخذ عن الاستعمار لما كان يقيم للمستوطنين مسارحا في الجزائر و من العرب ، يعني بدأ مقلدا ثم جاءت مرحلة الإنتاج و التطوير الذاتي .

. المسرحية ظاهرة أدبية جديدة رائدها عز الدين جلاوي للخروج من المسرح من القيود الكلاسيكية و إظهار الإبداع لدى المؤلفين ، و إعطاء دفع جديد للساحة الأدبية العربية و الجزائرية خاصة .

. المسرحية كلمة مشكلة من كلمتين (مسرح + سرد) و هو كتابة المسرح بتقنيات السرد و هو نوع قائم بذاته في كتابات عز الدين جلاوي .

. استطاع عز الدين جلاوي في هذا المصطلح الذي اختاره كتقنية جديدة في التعبير في نصوصه المسرحية أن يبنى ألقا جديدا ، لعله بهذا يخلق عند المتلقي فضولا لقراءة المسرحية في ثوبها الجديد ، و قد اخترنا في بحثنا نموذج من تلك المسرديات هي أحلام الغول الكبيرة التي تصور لنا جشع الحاكم في الاحتفاظ بالكرسي و صوّر لنا الرعية و الجيش و وصف لنا كيف يعيشون في ظل هذا الاستبداد ، و استخدم جلاوي فيها تقنية السرد ، و استطاع أن يجلب اهتمام و فضول القارئ لهذا النوع الإبداعي الجديد .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- القرآن الكريم، رواية ورش .

المصادر:

01. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط 2، قسنطينة ، الجزائر - 2007 .

02. عز الدين حلاجي، مسرحية " أحلام الغول الكبير "، منشورات المنتهى، السداسي الأول، 2020.

03. ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ،ط1، 1997

المراجع :

01. ابراهيم دانيوس ، نزاهة المشتاق و غصة العشاق في زمن طرياق العراق ، تحقيق مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، د ط ، 2006 .

02. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1 ،1998،

03. أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثروة التحريرية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ، د،ط 2007

04. أحمد بيبوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، دار هومة للطاعة و النشر و التوزيع، الجزائر ، 2011 .

05. أحمد حمد النعيمي ، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ،

06. أحمد منور ،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر - دراسته في اعمال احمد رضا حوحو - دار هومة الجزائر ،ط،1 2005.
07. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1990 .
08. خليل الموسى ،المسرحية في الادب العربي الحديث، تأريخ. تنظير.تحليل ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، (د .ط) ، 1997 .
09. زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عز الدين جلاوي نموذجاً)، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية لـ 15، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3 (الجزائر).
10. سعاد محمد خضر ، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية ، منشورات المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت ، 1967 .
11. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، .
12. شريط أحمد شريط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د.ط)، 1998 .
13. صبيحة عودة زعرب، خسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.
14. عبد الرحمان بن الناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمان في تيسير كلام المنان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1، 1999 .

15. عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2006
16. عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصة للنشر ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .
17. عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، 2000 .
18. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط2، 1990 .
19. عماد علي سليم ، في الأدب الحديث ونقده ، عرض وتوثيق وتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2009 .
- 20- لؤي علي خليل، مقال نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث ودار للكتاب العالمي، عمان، 2009.
21. لینا نبیل أبو مغلي ، الدراما والمسرح في التعليم ، دار الراية ، عمان، ط1 ، 2008 .
22. محفوظ كحوال ، الأجناس الأدبية و الشعرية ، نوميديا ، قسنطينة ، (د ط) ، 2007 .
23. محمد السندباد ، الخطاب النهوضي في المسرح العربي الحديث ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2013 ، نقلا عن أحمد أمين، النقد الأدبي ، الأردن 2013 ، نقلا عن أحمد بالكثير ، فن المسرحية

24. محمد عبّازة ، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، دار سحر للنشر، ط 1 ، 1997 .
25. محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع .
26. محمد كمال الدين، العرب و المسرح ، دار الهلال ، القاهرة ، (د . ط) ، 1975 .
27. محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار النهضة ، مصر ، ط 5 ، ت 2006 .
28. محي الدين الدرويش ، إعراب القرآن وبيانه ، دار اليمامة ودان بن كثير ، دمشق ، ط7 ، 1999 ، ج4 .
29. هند قواص ، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الطناب اللبناني ، لبنان ، 1981
30. يحي البشتاوي ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر دار كندي ، الأردن ، ط1، 2004.

المعاجم :

01. ابن منظور لسان العرب المحيط(معجم لغوي علمي)قدم له عبد الله العلايلي إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، مج2.
02. أبو بكر محمد الرازي،مختار الصحاح ،تحقيق سعيد محمد عقيل،دار الجيل ،بيروت لبنان،(د،ط)،2001.
03. محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، ج2 ، دار صادر، بيروت، (د،ط) .

المجلات :

01. عبد الحميد ختالة ، مقال حول مصطلح المسردية و فعل التجريب تسريد المسرح أو مسرحة السرد، مجلة (لغة . كلام)، جامعة عباس لغرور، خنشلة / الجزائر، العدد 03.
02. نجاة زويب ، من المسردية إلى مسرح اللحظة ... عز الدين جلاوي يقدم تجربة جديدة ركحا و كتابة ، النقد الأدبي مقالات الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية لـ 15 .

الرسائل الجامعية :

01. عبد الرحمان بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2013/2012 .

02. مفتاح خلوف ، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري (دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث ، تخصص أدب جزائري ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2008/2007 .

المواقع :

01. جميل حمداوي ، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، منتدى دروب، موقع www.doroob.com . :

02. عز الدين جلاوي على موقع : www.diwanalarab.com

03. عمار الخباني، نظرية الأجناس الأدبية، الأدب و الفن، ع 30 . 34 ،على الموقع: www.ahewah.org/debat/show.

فارس المصطفى

فهرس الموضوعات	
	شكر وعرافان
	الإهداء
أ	مقدمة
01	مدخل مفاهيمي
01	1. مفهوم المسرح
01	1.1. لغة
02	2.1. اصطلاحا
03	2. تعريف المسرحية
04	3. نشأة المسرح
04	1.3. عند الغرب
06	2.3. عند العرب
09	4. ماهية الجنس الأدبي
09	1.4. الجنس في الدلالة المعجمية
10	2.4. الجنس في المعنى الاصطلاحي
10	5. مفهوم السرد
10	1.5. لغة
11	2.5. اصطلاحا
12	6. المسردية
14	الفصل الأول: المسرح الجزائري النشأة و التطور
12	1. تمهيد
14	2. الجذور الأولى للمسرح في الجزائر
24	3. النشأة الفعلية للمسرح الجزائري

27	4. عوامل ظهور المسرح الجزائري
28	5. أعلام المسرح الجزائري
32	6. مراحل تطور المسرح الجزائري
32	. المرحلة الأولى : 1926 . 1932
33	. المرحلة الثانية : 1932 . 1939
33	. المرحلة الثالثة : 1939 . 1946
34	. المرحلة الرابعة : 1947 . 1955
34	. المرحلة الخامسة : 1955 . 1966
35	. المرحلة السادسة : 1963 . 1972
35	. المرحلة السابعة : 1972 . 1982
36	. المرحلة الثامنة : 1983 . 1989
36	. المرحلة التاسعة : 1990 . 1999
37	. المرحلة العاشرة : 2000 . 2005
37	المرحلة الحادية عشر : 2006 . إلى يومنا هذا
38	7. الكتابة المسرحية عند عز الدين جلاوي
40	8. المسردية عند عز الدين جلاوي
43	الفصل الثاني . تجليات السرد في مسردية أحلام الغول الكبير
43	1. صورة السرد في مسردية أحلام الغول الكبير
44	. الافتتاحية
45	. الوصف
46	. الحوار
48	2. التشكيل الفني في مسردية أحلام الغول الكبير
48	. الشخصية

51	. الزمان
53	. المكان
54	. ملخص المسردية
56	. خلاصة الفصل
57	. الخاتمة
	. قائمة المصادر و المراجع
	. فهرس الموضوعات

نَمَت بِحَمْدِ اللَّهِ

ملخص:

المسرديّة تجربة جديدة يتم من خلالها تسريد النص المسرحي ليصبح نصا ابداعيا دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه ولفهم هذه الظاهرة الجديدة " المسردية " قمنا بدراسة لهذا الموضوع بعنوان " المسردية في مسرح عز الدين جلاوي أحلام الغول الكبير أنموذجا"، وقد قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، تطرقنا في المدخل إلى مفاهيم ومصطلحات و نشأة المسرح، أما الفصل الأول فقد تحدثنا فيه عن المسرح الجزائري وتطوره وأهم أعلامه والمراحل التي مرّ بها والكتابة المسرحية عند جلاوي والدلالية التي اعتمد عليها/ أما الفصل الثاني فكان عبارة عن دراسة تطبيقية للمسردية تناولنا فيه أثر السرد والتشكيل الفني في المسردية، وكانت الخاتمة حوصلة عامة لأهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: المسردية، المسرح، جلاوي، أحلام الغول الكبير.

La narration dans le théâtre – Le théâtre – Djlaoudji – Les rêves du grand ogre

Résumé:

La narration dans le théâtre une nouvelle expérience. A travers lequel on raconte un texte théâtral pour devenir un texte créatif sans oublier le caractère théâtre .

Pour comprendre cet nouvel phénomène on a étudié le sujet sous le titre" la narration dans le théâtre de Azzedine DJLAOUDJi "les rêves du grand ogre" comme exemple .

Notre projet contient une introduction ;un entrée; deux chapitres et une conclusion . Dans l'entrée on a traité les concepts et les définitions et la naissance du théâtre .

Dans le premier chapitre on a parlé sur le théâtre algérien et son développement et ses différent étapes et on a parle aussi sur l'écriture théâtrale de DJLAOUDJI et la sémantique sur laquelle il s'est appuyé .

Notre deuxième chapitre est une étude pratique de la narration dans le théâtre . Nous avons traité l'effet de la narration dans le théâtre .Enfin la conclusion c'est le résumé des résultats.

