الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليمة العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: أدب جزائري

م التسجيل: 181835086965

م التسجيل: 181835081368

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر أكاديمي

بعنوان

مسرح امحمد بن قطاف بين التأصيل والتجريب

مسرحية "العيطة" أنموذجا

إعداد الطالبتان:

- دشوشة ابتسام
- بوروبة زينب

إشراف:

د. زعيتري محمد

اللقب والاسم	الرتبة	الصفة
		رئيسا
زعيتري محمد		مشرفا ومقررا
		عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

شكر وعرفان

نحمد الله جل وعلا ونشكره جزيل الشكر والثناء
فهو الذي ألهمنا العبر والثبات وأمدنا بالقوة والعزم على مواصلة
مشوارنا الدراسي وتوفيقه لنا على إنجاز هذا العمل
فنحمده كثيرا على نعمه وفضله علينا ونسأله
البر والتقوى ومن العمل ما يرضى به
والصلاة والسلام على من لا نبي بعده خاتم المرسلين
وخير خلق عبد الله
كما نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "زعيتري محمد"
على حسن إرشاده وتوجيهه لنا أثناء رحلة بحثنا
كما تتقدم كل منا بأرقى معاني الشكر والعرفان لعائلتها
إكرام لهم وثناءا عليهم لتشجيعهم لنا على مواصلة المشوار
و التشبث بأواصل العلم
فنسأل الله العلي القدير أن يوصلهم إلى أرقى وأسمى المعالي
و الشكر موصول أيضا إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد من أساتذة وأصدقاء
وزملاء في إنجاز هذا العمل

إهداء

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى الذي كان سندي وقوتي وملاذي بعد الله

إلى من تعب من أجلي كي يوصلني إلى دربي "أبي الغالي"

رحمه الله وطيب ثراه وأسكنه فسيح جنانه

إلى التي جعل الله الجنة تحت أقدامها

إلى من عرفت معها معنى الحياة

إلى نبع الحب وبلسم الشفاء ورمز العطاء "أمي الغالية"

أطال الله في عمرها وحفظها لي

إلى أختي: "لاميا"

إلى إخواني: "محمد، جمال الدين"

إلى زميلتي في هذا البحث "ابتسام"

إلى كل عائلتي إلى كل الأحبة والأصدقاء أهدي هذا العمل المتواضع

زينب

الإهداء

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله

إلى من تعب من أجلي كي يوصلني إلى دربي "أبي الغالي" أطال الله في عمره

إلى التي جعل الله الجنة تحت أقدامها

إلى من عرفت معها معنى الحياة

إلى نبع الحب وبلسم الشفاء ورمز العطاء "أمي الغالية"

أطال الله في عمرها وحفظها لي

إلى جدتي: "الغالية" أطال الله في عمرها وأدام عليها نعمة الصحة

إلى أختي: "رؤية"

إلى إخواني: "عبد الصمد، محمد"

إلى زميلتي في هذا البحث "زينب"

إلى كل عائلتي الكبيرة إلى كل الأحبة والأصدقاء أهدي هذا العمل المتواضع

ابتسام

مقدمة

مقدمة:

للمسرح أهمية كبير كونه فن أدبي راق له القدرة على ملامسة الواقع من خلال قدرته على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم، فهو يعتبر آلية من آليات التعبير التي مارسها الإنسان منذ القدم ولهذا فقد سمي بأب الفنون كونه يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن المتلقي. فهو شكل من أشكال الفنون البصرية الذي يؤدى أمام المشاهدين، بحيث يترجم فيه الممثلون نصوصا أدبية مكتوبة حولت داماتورجيا إلى عروض مسرحية. وقد كان المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية متأخرا نوعا ما عن المسرح الأوروبي والعالمي في نشأته وذلك بسبب الأوضاع الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية المزرية للبلاد آنذاك التي كان سببها الاستعمار الفرنسي حيث كان يحاول طمس كل معالم الهوية والحضارة الجزائرية العربية الإسلامية،، لكن هذا لم يمنع من تطويره خاصة أنه تأسس تحت ظلال الحركة الوطنية إضافة إلى زيارات لبعض الفرق المسرحية العربية مثل فرقة جورج الأبيض، ولأجل إحياء التراث والمحافظة عليه حاول الكتاب والمخرجين وحتى الممثلين المسرحيين التجريب من أجل تأصيل المسرح العربي من جهة وتأسيسه من جهة أخرى لأنه لم يجد قالبا مسرحيا يثور عليه، كما فعل المسرح البريختي الذي ثار على المسرح الأرسطي، بل وجد الساحة فارغة لذا انطلق في تأسيس الفعل المسرحي العربي اعتمادا على الموروث المتنوع وضمن رؤية فلسفية جديدة، تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والحفاظ على الهوية وهي ما تصبو له كل الفنون وليس المسرح فقط؛ ومن بين النصوص التي تم تحولها إلى عرض مسرحي نجد المجموعة القصصية لمحمد بن قطاف التي وقع الاختيار عليها كونها تعد إحدى النماذج الناجحة في التجربة المسرحية الجزائرية وكذا تتناسب مع موضوع بحثنا والذي وسمناها بالعنوان التالي:

مسرح امحمد بن قطاف بين التأصيل والتجريب مسرحية "العيطة" أنموذجا

أما عن الدوافع التي دفعتنا لاختيار ودراسة هذا الموضوع هي كثيرة:

منها دوافع ذاتية تمثلت في:

-الاهتمام بالمسرح ومحاولة معرفة خبايا أبو الفنون.

-عنوان المسرحية الذي يثير الفضول ويشد الانتباه.

- وطبعا حكم متطلبات التخصص.

ومنها دوافع موضوعية منها:

-قلة الدراسات حول الموضوع من جهة وحول المسرحية من جهة أخرى والتي صنفت من بين الكتابات التي كتبت بين قيود التقليد وضرورة التجريب.

-محاولة معرفة إلى أي مدى تحمل المسرحية جوانب التأصيل وإلى أي مدى تحمل جوانب التجريب.

ولعل قلة الدراسات التي تناولت المسرح الجزائري كانت الدافع الأساسي لطرح إشكالية محورية تجسدت في كيفية تصنيف الكتابات المسرحية من حيث كونها تحمل أسس التأصيل أو التجريب لتنطبق عنها أيضا عدة أسئلة أخرى مفادها:

-ما المقصود بالتأصيل المسرحي؟

-ما المقصود بالتجريب المسرحي؟

-فيما تتمثل أسس التأصيل وكذا التجريب المسرحيين؟

-كيف تجلت ملامح التأصيل في مسرحية العيطة؟

-ما هي المبادئ أو الشروط التي اعتمدها بن قطاف في كتابه مسرحيته والتي يتمثل فيها التجريب؟ وهذا أسئلة فرعية أخرى سنحاول الإجابة عليها من خلال بحثنا هذا.

سنحاول الإجابة على هذه الأسئلة ضمن هيكلة معينة بنيناها على مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة:

مقدمة

مدخل: تناولنا فيه تعريف المصطلحات والمتمثلة في المسرح، المسرحية، النص، الدراما، والمسرح الجزائري والتجريبي.

الفصل الأول جاء تحت عنوان: **التأصيل في مسرحية العيطة.**

التأصيل في مسرحية العيطة.

تناولنا فيه:

-مفهوم التأصيل.

-مفهوم التأصيل المسرحي.

-أسس التأصيل المسرحي.

-ملامح التأصيل في مسرحية العيطة.

الفصل الثاني معنونا ب: **التجريب في مسرحية العيطة.**

التجريب في مسرحية العيطة.

تناولنا فيه:

-مفهوم التجريب.

-مفهوم التجريب المسرحي.

-شروط التجريب المسرحي.

-ملامح التجريب في مسرحية العيطة.

ثم ذيلناه **بخاتمة:** تناولنا فيها حصيلة النتائج التي انبثقت عن بحثنا هذا.

-**ملاحق:** ادرجنا فيها بطاقة تعريفية لامحمد بن قطاف ولائحة بمسرحيات امحمد بن قطاف وملخص لمسرحية العيطة.

وقد استندنا في خطتنا هذه إلى المنهج السيميائي الذي يعتمد بدوره على التحليل مستعين بالوصف والتحليل في بعض الأحيان.

و لكي يكون بحثنا ذا قيمة علمية ومرجعية دراســـية قد اعتمدنا فيه على عدد من المراجع التي كان لها أن تخدم دراستنا هذه من بينها:

-جميل حمداوي المسرح الجزائري نشأته وتطوره.

-لنفس الكاتب أيضا كتاب توظيف التراث في المسرح العربي.

- عبد الرحمان بن زيدان أسئلة المسرح العربي.

وأما عن الصعوبات التي واجهتنا خلال عملية البحث نجد:

-قلة المصادر والمراجع حول الموضوع الذي تناولناه خصوصا وفي مجال المسرح عموما.

-قلة الدراسات التي تناولت مثل هذه المواضيع.

وأخيرا لا يســعنا القول في هذا المقام الكريم إلا الحمد لله كثيرا وجزيل الشــكر إلى أهلالين وكل من ساهم معنا في إنهاء بحثنا من قريب أو بعيد أساتذة وزملاءنا كل باسمه ومقامه والشكر موصول أيضا لأستاذنا المشرف الأستاذ **زعيتري محمد** على نصائحه القيمة.

يوم: الجمعة 05 ماي2023.

المدخل

ضبط المفاهيم

أولا- تحديد المفاهيم

1- تعريف المسرح:

لغة: اسم مكان من سَرَحَ، المسرحُ: مرعى السَّرْحِ والمسرحُ مكان تمثل عليه المسرحية ولفظ مسرح في اللغة الإنجليزية مشتق من اللغة اليونانية القديمة والّتي تعني مكان للعرض

وفي تعريف آخر: كلمة المسرح أصلها سرح (سرحت-سرحا-سروحا) السيل: جرى جريَا جريًا سهلًا – سرحا المواشي: أرسلها ترعى وتعني المرعى أو الفناء[1].

والّذي يتم تقديم المسرحية فيه.

ويعرف المسرح في لسان العرب لابن منظور، المسرح: يفتح الميم: المرعى الّذي تسرح فيه الدَّواب للرّعي وجمعه المسارح. ومنه قوله: "إذا عاد المسارح كالسِّباح[2].

أمَّا في معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة "فالمسرح: -ج-مسارح، مكان لسرح: القرية مسرح طفولتي ومكان تمثل عليه المسرحيات، ذهب إلى المسرح، أخشاب مرتفعة معدَّة للتمثيل، مسرح فسيح وجيد، صعد إلى المسرح، ومنه فالمسرحية: ج "مسرحيات" تمثيلِيَّةِ روايةٍ تمثل على مسرح ألف مسرحية[3].

وجاء في معجم الرَّائد أنَّ المسرح: "مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساعة تمثل عليه الروايات، قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير" أمّا المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح[4]

وهذا يعني أنّ المسرح هو مكان وقوع الحدث أو التمثيل والمسرح حديثًا المكان الّذي يسرح عليه العاملون بالتمثيل والمشاركون في أدوار القصة والمسرح كلمة مشتقة من كلمة سرح وتطلق

---

[1]- موقع بيت الثقافة والفن "آرتيلوجيا".

[2]- ابن منظور، لسان العرب

[3]- انطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت 2007، ص 751.

[4]- حيران مسعود، الرَّائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت ط 8، 2001، ص 158.

الكلمة على شيئين أي أنّ الممثلين سرحوا فوق المسرح ثمَّ **اصطلاحًا:** يعد المسرح أبو الفنون وأولها منذ الإغريق والرومان حيث كانت المســـارح هي الوســـيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصـارعين والسّـياقات. فالمسـرح شـكل من أشـكال الفنون يؤدي أمام المشـاهدين يشـمل كل أنواع التسلية من السرك إلى المسرحيات.

وهو أيضًـا شـكل من أشـكال الفن الّذي يترجم فيه الممثلون نصًـا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشـبة المسـرح. يقوم الممثلون عادة بمسـاعدة المخرج على ترجمة شـخصـيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف[2].

وتعرف الموسـوعة البريطانية المسـرح على أنه فن من التمثيل المسـرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواســعة الانتشــار في الثقافات... والمســرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، والعرض [3].

يعرف المســرح أيضــا على انه ذلك الفن التشــخيصــي الذي يقوم على محاكات الأفعال البشرية بالصوت والحركة باستخدام الجسد كمادة أولية ومحورية للتعبير، وما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان والمكان أمام جمهور حاضر[4].

والمسـرح هو احد فروع الأداء أو التمثيل الذي يجسـد أو يترجم قصـص أو نصـوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام، الإيماءات والموسيقى والصوت على خشبة المسرح ذلك البناء الذي له مواصفات خاصة في التصميم[5].

ويستخدم الكثير من الأشخاص كلمة المسرحية مرادفا لكلمة المسرح إلا انه هناك فارق كبير بين الكلمتين من حيث الدلالة فالأولى تشــير إلى القصــة أو النص الأدبي الذي يمثل في المكان

[1]– هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي. دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

[2]– موقع المعرفة الإلكتروني

[3]– لينا نبيل أومغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان ، ط، 2008، 1، ص38.

[4]– موقع بيت الثّقافة والفن، آرتيلوجيا.

[5]– موقع المعرفة الإلكتروني، مرجع سابق.

المخصص له "المسرح" فالمسرحية هي القصة إما المسرح فهو المكان الذي تؤدى فيه هذه القصة ببساطة شديدة

و على هذا فان المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعرا[1].

2- تعريف المسرحية:

لغة: يعد المسرح من أغرق الفنون وأقدمها وكلمة مسرح تعني مكان المشاهدة وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة أما بالنسبة للمسرحية فهي:

من الفعل سرَح نظره: أي أجال طرفه.

سرَح امرأته أي طلقها: كما جاء في قوله تعالى: "فامسكوهن بمعروف أو سرحوهن بمعروف"[2].

و قوله تعالى في موضع آخر: "و سرحوهن سراحا جميلا"[3].

أي طلقوهن من غير اضطرار ولا منع حق.

سَرح الشعر: مشطه، وخلص بعضه من بعض بالمشط، سواء وزينه.

شعر مسرح: سرح العامل: أخلاه من عمله أي انخفضت أرباح الشركة فسرحت بعض عمالها.

سرح الجندي: أخرجه من الخدمة[4].

انسرح الرجل: تجرد من ثيابه.

انسرحت السيارة: أسرعت.

---

[1]- محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للنشر والطبع، بيروت، لبنان، ص43.

[2]- القرآن الكريم، سورة البقرة الآية 229.

[3]- القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 49.

[4]- جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين للنشر، بيروت، لبنان، ط8، حزيران، يونيو، 2001، ص1158، 1159.

انسرح الرجل: استلقى على قفاه[1].

اصطلاحا: المسرحية هي أداة أو الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية. إنما الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها وهي حجر الزاوية في إقامة العرض المرئي، رؤية مكتوبة وقعت، أو تقع ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي

إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة وحية تجسد الطبيعة الإنسانية وتفيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب خطواتهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من اجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه[2].

و يعرف محمد مندور المسرحية "بأنها فن يدخل ضمن فنون النثر والشعر معا لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا فانه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة ر[3].

وعرفها محمد زكي لعشماوي "بأنه أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرا فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل[4].

والمسرحية هي أداة أو الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية إنما الوعاء يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها، وهي حجر الزاوية في إقامة العرض المرئي، ورؤية مكتوبة وقعت أو تقع ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي.

والمسرحية هي عمل درامي مأخوذة من الحياة بروح فنية تحتوي على حكاية قصيرة أو طويلة مترابطة الأجزاء يقدم بها أشخاص لهم سمات اجتماعية ونفسية خاصة تتناسب مع طبيعة ألحكي، وتعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها وعادةً ما تتسم بمحدودية

[1]– إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط المكتبة الإسلامية للنشر، إسطنبول، تركيا، ص426.

[2]– مجدى وهبة، محمد عباس، دارين والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1967، ص67.

[3]– محمد مندور، الأدب والفنون، دار النهضة، الإسكندرية، مصر، 1997، ص424.

[4]– محمد زكي لعشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ص43.

المكان وبزمنية مكثفة كما ودلالة وقد أوجز هذا "الأروس نيكو": إن المسـرحية تكون قفزة مقتبسـة من الحيات...و معنى هذا أن هدف الكاتب المسـرحي يجب أن يعطينا من فوق منصـة المسـرح صورة طبق الأصل إما مشهد مما قد يكون حدث بالفعل وأما لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله متشابها لما يقع في الحياة[1].

والمسرحية في مدلولها العام هي: نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي تأثيرا حقيقيا كاملا، اشتراك عدد من المناصب الأدبية من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات، الحوار...، مع عدد من العناصر الغير أدبية ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى...، والمسرحية هي عملية تغيير ديناميكية قوسيه أو هرمية تتميز بالتفاعل والحركة والصداع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة بسبب الصراع[2].

3- تعريف النص:

لغة: لقد تعددت وتنوعت التعريفات اللغوية للنص من معجم لآخر.

ورد في لسـان العرب لابن منظور أن المادة المعجمية (ن/ص/ص) تعني "النص" وجمعه "نصوص" وأصله "نصص" وهو على وزن فعل فيقول: النص: رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل من أظهر فقد نصَ.

يقال: نص الحديث إلى فلان أو رفعه، وكذلك نصصت إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعته، ووضـع على المنصـة أي على غايته الفضـيحة والشّـهرة والظهور، وأصـل النص أقصـى الشـيء وغايته، ثم ينتهي به ضرب من سريع...، نص الرجل نصًا إذا سأله عن شيءٍ حتى يستقضي ما عنده، ونص كل شيءٍ منتهاهُ[3].

وهو في معجم مختار الصـــحاح لأبي بكر الرازي: مادة (ن ص، ص) في حديث علي رضـي الله عنه "إذا بلغ النساء نص الحقائق يعني منتهى بلوغ العقل، "نص" الشيء رفعه وبابه رد

[1]- عبد المنعم أبو زيد: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، دار العلوم، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، (د ط) (د س)، ص4 [1]

[2]- لينا أبومغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط 1، ص، 2008، 49.

[3]- ابن منظور لسان العرب، ص648 مرجع سابق.

ومنه (منصـة) العروس بسـكر الجسـم- و(نص) الحديث إلى فلان رفعه إليه، و(نص) كل شـيء منتهاه وفي حديث أبو بكر رضـي الله عنه حين دخل عليه عمر رضـي الله عنه وهو يُنَصْـنِصُ لسانه، أي يحركه ويقول "هذا أوردني الموارد..."[1].

و جاء في قاموس المحيط على أنه:

نص الحديث إليه: "رفعه ناقته" استخرج أقصى ما عندها من السير.

والشيء: حركة ومنه: فلان ينص أنفه غضبا، وهو نصاص الأنف.

والمتاع: جعل بعضه فوق بعض وفلان: استقصى مسألة من الشيء.

والعروس أقدمها على المنصة، بالكسر، وهي ما ترفع عليه[2]

من خلال التعريف اللغوي للنص مجد أن كلمة النص تعني:

الرفع: والإظهار وضم الشيء وأقصى الشيء[3]

اصطلاحا: إن كلمة "نص" باللغة اللاتينية لدى الغربيين من الفعل نَصَ ومعناه "نسخ" ولذلك فمعنى النص هو النسـيج من خلال مجموعة من العمليات المقتضـية إلى تشـابك الخيوط وتماسـكها بما يكون قطعة من قماش متينة ومتماسكة فالنص نسيج الكلمات يترابط بعضـها ببعض هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو من خلالها مصطلح نص[4].

و النص عند ستان لا يعني بناءه الدرامي أو عناصره أو أفكاره وحسب، بل كل هذه وتلك التي تشكل جوهر العملية الدرامية، وخاصة الثيمات الأساسية أو الثانوية، مؤكدا على ثيمة واحدة من بينهما ليؤسس عليها فعله الإخراجي برمته بدءا بالتمثيل وانتهاء بآخر المصممين معتبرا الفكرة الأسـاسـية أو المسـيطرة هي في الواقع النواة المركزية للعمل الدرامي أو هي العقدة الدرامية التي

[1]- محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، مادة (نص)، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط1، 1999، ص381، 382.

[2]- الفيروز الأبادي، مجد محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، بيروت، دار الجبل، ص633.

[3]- ينظر صبحي إبراهيم ألفقي: علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص22.

[4]- عثمان أبو زيد: نحو النص إطار نظري، ودراسـات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشـر والتوزيع، الأردن، ط، 2010، 1، ص21.

تدور كل جزئيات العمل في إطارها لتتكامل في نهاية العرض وتجسيدها للجمهور كتفسير للنص.لأنها تسيطر ليس فقط على منهج التفسير والتحليل بل تتعدى للجهات المنفذة للعرض فهي مثل الرأس بالنسبة للجسد وهي المؤشر لكل حالة تنفيذية في عمل الممثلين والفنيين وكل منهم يحقق الفكرة الأساسية في الدور أو المهمة الموكلة له ولا ينبغي التعارض لهذه المهام والوظائف[1].

ويعرفه كلاوس برينك ربانه: "تتابع متماسك من الجمل غير أن هذا لا يعني إن الجملة كما كانت الحال من قبل ينظر إليه على إنها معلم رئيسي في تدرج وحدت لغوية أي تعد وحدة بناء النص"[2].

4- تعريف الدراما:

تنحدر كلمة الدراما إلى اللغة اليونانية ومعناها باللغة العربية يؤذي أو يفعل وتشير هذه الكلمة في الفنون لسلسلة من الأحداث بين قوى متصارعة سواء كانت هذه الأحداث عنيفة أو مضحكة[3] وهي كلمة مشتقة من الفعل اليوناني القديم(دراؤ) بمعنى اعمل، فهي تعني العمل أو الحديث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح[4].

و عليه فكلمة دراما في اللغة اليونانية تعني ببساطة الفعل وهو جوهر المسرحية الذي يشكل موقفا فنيا. و قد شاع اللفظ(الدراما)في اللغة اليونانية ومنها انتقل إلى سائر اللغات الأخرى وهذه الكلمة انتقلت إلى العربية انتقلت كلفظ لمعنى، فالدراما ليست من لغة العرب، وإنما هي لفظ مترجم يحمل معاني اصطلاحية وأصلها في العرق الأجنبي أن تكون: مسرحية حوارية يقوم بها شخص واحد أمام الجمهور ثم ظهرت فنا مسرحيا لإبراز الشعائر الدينية النصرانية، ثم صارت عرفا لأدب المسرح إلا إنها جامعة لطرفي عمل المسرح وهما التراجيديا والكوميديا، وأصبحت تقتضي مسرحا،

[1]- د.طارق العذارى، المسرح التعبيري، دار ومكتبة الكندي للنشر والطبع، ط، 2014، 1، ص72.

[2]- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج ت سعيد حسين بحري، الألسن عين الشمس، ط، 2010، 1، ص24.

[3]- احمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطبع والنشر، الإسكندرية، ط، 2006، 1، ص18.

[4]- رضا عبد الغني الكسائبة التشكيل الدرامي في مسرح شوقي، دار الوفاء للطبع والنشر، الإسكندرية، ط، 2004، 1، ص24.

وممثلين وجمهورا إنها حوار وفعل وحركة ولا بد في الدراما من مكان واضح وزمان معروف، إنسان تعرف من خلاله ما حدث في ذلك المكان من أحداث ومن علاقة بين الحاكم والسعب ومن مظاهر متنوعة لحياة الناس ومجرى الأمور[1]

و إن أي عرض مسـرحي يقوم على صـراع يتفجر حتميا في موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى المتصارعة هو عرض درامي لا ريب ولا يختلف هذا المفهوم الجوهري للدراما من تيار مسرحي إلى آخر.

إن ما يميز الدراما البريختية مثلا عن الدراما الأرسطية أو العبثية أو غيرها هو الهدف، أي تصـور كل تيار لوظيفة الدراما، وقد يؤدي تصـور تيار جديد لوظيفة الدراما إلى إعادة تعريف عناصـر مفهوم الدراما كما طرحناه ولكن المفهوم لا يتغير إن الصـراع لدى أرسـطو يدور بين الإنسـان والنظام الكوني الذي يدعم النظام الاجتماعي وينتهي إلى هزيمة الإنسـان وتوليد شـحنة انفعالية يسـميها بالتطهير وقد تعنى شـيئا آخر ولكن هذا ليس موضـوعنا الآن أما الصـراع عند بريخت فهو صـراع إيديولوجيات متنافرة الهدف منه اسـتثارة فكر المتفرج وتأمله وهكذا نرى تعريف الصراع يختلف من تيار مسرحي لآخر وتبقى حقيقة الصراع كعنصر أساسي في الدراما[2]

ثانيا- المسرح الجزائري والتجريبي:

يعد المسـرح من أهم الخطابات النثرية في اغلب أحيانه والتي تنشـد حصـول التواصـل بينه وبين جمهوره، إذ يستحيل الحديث عن عرض أو فرجة مسرحية جيدة ومميزة في تمام غياب نجاح الفعل المسـرحي وأداء العملية التواصـلية بشـكل ناجح، واسـتطاعة إيصـال الغاية من ذلك العرض المسـرحي والوصـول إلى الغاية المنشـودة، كما يجمع الدارسـون والباحثون على أن المسـرح على

[1]- عزالدين عطية المصـري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضـوابطها الفنية، مخطوط مذكرة ماجسـتير، كلية الآداب، قسـم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2010، ص10.

[2]- د.نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، دط، 1999، ص27.

الخشبة من أرقى الفنون جميعا حتى قبل المسرح أبو الفنون لأنه يضم إلى حضنه في دفئ فنون القول والصوت والإيحاء، والموسيقى[1]

إن المتفحص للبحوث والتحصيلات الأكاديمية التي أرخت للأدب المسرحي بالجزائر يجدها في تضارب وعدم استقرار على رأي واحد فيما يخص بداية الحركة المسرحية بالجزائر وكذا حول تجارب المسرح الجزائري ومحاولة الخروج عن المألوف وفي مواطن أخرى محاولة إحياء التراث القديم وتأصيل المسرح الجزائري، فالرأي الأرجح حول بداية المسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518-1830)[2].

وقد اهتم أدباء العرب عموما بالحركة المسرحية ولقد لاقت من الاستحسان والقبول في جل المدن العربية ما لم تلقه في الجزائر ففي الوقت الذي كانت النهضة في المشرق العربي كانت الجزائر تخوض حربا شرسة ضد الاستعمار الفرنسي الذي دخل إلى الجزائر العاصمة سنة 1830م مما جعل بالجزائريين يلتفون حول قضيتهم المصيرية التي تلتمس أرضهم وحريتهم وهويتهم وتراثهم الروحي والمعنوي والحضاري[3].

ولعل المحاولات الأولى للمسرح الجزائري خصوصا وللحركة المسرحية عموما نجدها ترجع بداية المسرح الجزائري إلى اعتماده على المسرح العربي، ولاسيما الفرنسي منه (نظرية وترجمة واستنباتا، إعدادا، تأثيثا، تشخيصا، إخراجا، ورصدا)

وكذا مسرح الكاراكوز إبان الحكم العثماني[4]

وأول انتفاضة مسرحية في العصر الحديث بالجزائر كانت سنة 1921م حين قدم جورج ابيض مع فرقته للجزائر وقدم مسرحيتين في الجزائر العاصمة باللغة العربية الفصحى هما "صلاح

[1]- عز الدين جلاوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري-دراسة نقدية، دط، 2007، ص13.

[2]- نفس المرجع، ص25.

[3]- ينظر عز الدين جلاوجي، نفس المرجع، ص(38-39).

[4]- جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط، 2019، 1، ص5.

الدين الأيوبي"و"ثارات العرب"لجورج حداد غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس[1].

أما المثقفون الجزائريون فكانت فرقة جورج ابيض دافعا قويا لتحريك هممهم نحو الاهتمام بالمسرح والعناية به وكان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري[2] قائما بذاته يتم من خلال استلهام التراث وتجريب أشكال مسرحية فرجوية مختلفة.

و لذلك كانت استجابة الجزائريين سريعة فتأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921م هذه الفرقة هي المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي[3].

وبعد الحرب العالمية الثانية تأسست فرق مسرحية أخرى عديدة تمزج بين اللغات واللهجات كفرقة مسرح "العد" مع "رضا حاج حمو" و ذلك في سنة 1946م حيث برز آنذاك مبدعون مسرحيون أمثال: محمد الصالح رمضان واحمد توفيق المدني واحمد رضا حوحو وعبد الرحمان الجيلالي ومحمد الطاهر وشياح المكي وعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب ...[4].

مما جعل من هذه الكوكبة الفنية المتميزة من الكتاب والمخرجين حتى الممثلين المسرحيين تشد العزم وتحاول فرض وجود الإبداعات المسرحية الجزائرية وبدلك إحياء التراث القديم وصقل مواهب الممثلين مع النصوص المسرحية التي كانت مجرد حبر على ورق وتحويلها بفعل إسرار وإرادة تلك الكوكبة الفنية المميزة إلى مسرحيات على ركح الخشبة والتي كان لها الأثر الكبير على المتلقين بالإيجاب طبعا، عن طريق معالجتها لشتى مواضيع الحياة منها الاجتماعية، السياسية، النضالية والترفيهية وحتى التعليمية

[1]– د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، ط، 1999، 2، ص473.

[2]– مرجع سابق، عز الدين جلاوجي، ص40.

[3]– ينظر، نفس المرجع، ص(40–41).

[4]– ينظر، جميل حمداوي، المسرح الجزائري، ص(21–22).

و لقد مرت الحركة المسرحية بالجزائر بمجموعة من المراحل الأساسية تتمثل في ما يلي:

مرحلة التأثر بالمسرح اليوناني واللاتيني: يقول الكاتب عن هذه المرحلة انه وباستقرائنا للبنية التحتية لمنطقة نوميديا، فقد نجد أنها قد بنيت مدن كثيرة تحوي مجموعة من المسارح ذات مدرجات دائرية ونصف دائرية مثل: مسرح تيبازة، ومسرح جميلة، ومسرح تبسة، ومسرح تيمقاد، ومسرح شرشال، ومسرح سكيكدة، ومسرح مداوروش، ومسرح دكة ...

و هكذا يتبين لنا أن النوميديين كانوا سباقين إلى الاهتمام بالفعل المسرحي[1].

مرحلة الركود والكساد إبان الفتوح الإسلامية: اندثر المسرح الأمازيغي النوميدي لشمال إفريقيا عموما والجزائر على وجه الخصوص بسبب ارتباطه بالوثنية الإغريقية وبنائه على الصراع التراجيدي الميتافيزيقي، وقد تم تعويض ذلك كله بفرجات احتفاليه مشهدية شعبية، ودينية وطقوسية وفنية.

مرحلة تغريب المسرح الجزائري إبان التواجد الاستعماري: في هذه المرحلة اقتصر المسرح الجزائري على العروض المسرحية الأجنبية، ولاسيما الفرنسية منها وذلك بسبب الاستعمار وهيمنته واحتكاره على كل ميادين الحياة ومحاربة فرنستها، ولم تنشط الحركة المسرحية الجزائرية إلا بعد ما ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

مرحلة النشأة والتأسيس: بالنسبة للمسرح الجزائري الحديث فقد تأسس مباشرة بعد الاستقلال سنة 1962م واتخذ هذا المسرح بعدا ثوريا واشتراكيا واجتماعيا في توافق تام مع سياسة الجزائر السياسية والاقتصادية والمجتمعية نشا على يد مجموعة من الرواد كمصطفى كاتب، واحمد عياد الملقب برويشد وولد عبد الرحمان كاكي وأعضاء فرقة مسرح البحر.

وأخيرا مرحلة التجريب والتأصيل: وهي جزء من دراستنا هذه انطلق المسرح الجزائري في التأصيل والتجريب منذ فترة الثمانينيات من القرن العشرين.

[1]- ينظر نفس المرجع، ص(9-10).

فواصـــل ذلك الحديث مع ســنوات التســعين وســنوات الألفية الثالثة متأثرا بذلك بالمســرح الغربي المعاصــر والمســرح العربي التجريبي دون أن ننســى تأثره المباشــر والواضــح بدعوات وتنظيرات وبيانات مسرح الهواة بالمغرب.

ومن أهم هذه التجارب المسرحية الحداثية تجربة عبد القادر علولة الذي تبنى مسرح الحلقة من جهة وتمثل الاتجاه الاحتفالي من جهة ثانية وقد استفاد من تقنيات المنهج البريشتي من جهة ثالثة واستعان بطريقة ستانسلافسكي في التدريس وتمرين الممثل من جهة رابعة وقد كان مسرحه مسرحا احتفاليا تأسيسيا بامتياز، ما دام هدفه هو تأصيل المسرح الجزائري فنيا وجماليا وربطه بالهوية الثقافية والذي كان يجمع بين الأصالة والمعاصرة وبين التجريب والتأصيل معا.

من خلال تسليط الضوء على أهم المراحل التي مرت بها الحركة المسرحية الجزائرية نستنتج أنها قد قطعت مجموعة من المراحل التاريخية المتميزة في الزمان والمكان[1].

فقد تأثر في البداية بالمســـرح الفرعوني واليوناني والروماني، لكنه انكمش-مؤقتا-إبان الفتوحات الإسلامية، بسبب موقف الإسلام من الشعر والتصوير والتمثيل وبعد ذلك اتخذ شكل فرجات فطرية، سميت بالأشكال الفرجوية ما قبل المسرحية، لينتقل هذا المسرح بذلك إلى تغريب الفرجة الدرامية والمشـــهدية مع التواجد الاســـتعماري، ثم ينتهي بمراحل التأســـيس والتجريب والتأصيل.[2]

[1]- ينظر، جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص(17-19-21-22).

[2]- مرجع سابق، جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص23.

الفصل الثاني:

التأصيل في مسرحية العيطة

1- مفهوم التأصيل:

لغة: الأصيل في المعجم ماله أو أصوله والأصل هو الحسب.[1]

و معناه معجميا الارتباط بالأصل، ومعنى الأصل أسفل كل شيء أو قدم صورة الشيء والتأصيل من{أصل}الشيء أي أعاده إلى أصل، قد يكون المؤصل مألوفا ولكن أصله غير معروف'بمعنى انه خاف على البعض فيقوم الباحث باستكشاف أصله كالمفاهيم الشائعة المتصلة بأصول تراثية دون أن تكون تلك الأصول معروفة ولكن التأصيل يكون أيضا لما يستجد أو يطرأ على الثقافة من مفاهيم وغيرها.[2]

و جاء في موضع آخر في لسان العرب لابن منظور أن الأصل: هو أسفل كل شيء وجمعه أصول.[3]

وردت لفظة "أصل" في القرآن الكريم في قوله عز وجل: "إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم"[4] ويقصد هنا بأصل الجحيم: آخره وأسفله ويقال استأصلت هذه الشجرة أي ثبت أصلها واستأصل الله بني فلان إذا لم يدع لهم أصلا واستأصله أي قطعه من أصله وفي حديث الأضحية: انه نهى عن المستأصلة وهي التي اخذ قرءها من أصله ويقال إن النخل بأرضنا لأصيل، أي هو به لا يزال ولا ينفي ورأي أصيل: له أهل ورجل أصيل: ثابت الرأي عاقل، ومجد أصيل أي ذو أصالة.[5]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، 1983، ص89.

[2]- د، ميجان الرويلي، د، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي-لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص82.

[3]- مرجع سابق، ابن منظور، ص68.

[4]- القرآن الكريم، صورة الصافات، آية64.

[5]- مرجع سابق، ابن منظور، ص68.

وقد وردت لفظة الأصالة في موضع آخر في القرآن الكريم بمعنى الجذور فقال تعالى: "الم تر كيف ضرب الله كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء"[1].

إن المسعى التأصيلي هو ما عنيت به الثقافة العربية في أزمنة سالفة خاصة في تلك الفترة التي احتكت فيها بالغرب وانزاح فيها الغرب بأفكارهم وعلومهم ومناهجهم البحثية، فكان من الطبيعي إزاء ذلك أن يقوم من يبحث في تلك المجالات أن يحافظ على أصـــول الثقافة العربية الإسلامية ويقوي صمودها في وجه الحضارة الفرنسية.[2]

ورد في معنى التأصيل في معجم المعاني الجامع.

تأصيل: اسم، الجمع منه تأصيلات.

تأصيل الشيء: جعله ذا أصل ثابت.

تأصيل النسب: تبيان أصله وأصالته.

و منه تأصل يتأصل، تأصلا فهو متأصل، تأصل: أصل.

تأصل الشيء مطاوع أصل: صار ذا أصل ثابت، ترسخ وتعمق تأصلت فيه عادة القراءة العادة المتأصلة في الطفولة تصبح في الكبر طبيعة{مثل أجنبي} يماثله في المعنى المثل العربي: العلم في الصخر كالنقش في الحجر، وقيل تأصل المرض طال وصار مزمنا.[3]

اصطلاحا: التأصيل مفهوم رئيس من مفاهيم الثقافة العربية الإسلامية ويعود إلى مرحلة مبكرة من تطور تلك الثقافة فعلم الأصول من العلوم التأسيسية التي أولاها المسلمون الأوائل جل اهتمامهم

[1]– القرآن الكريم، سورة إبراهيم'آية 24.

[2]– عمار خنيش، التأصيل في المسرح الجزائري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2017، 1–2018، ص(7–8).

[3]– موقع المعاني الإلكتروني.

بوصفها أساسا للعوم المختلفة إذ هي تتجه كما تتجه الإبستيمولوجيا في عصرنا الحديث استنباط الأحكام فيها، كما في أصول الفقه وأصول الحديث.[1]

و لقد صنفت أنواع التأصيل على النحو التالي:

1_التأصيل ألتوطيني: و هو الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر والثقافة عموما بالبحث لها عن موطن مناسب تقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء، كما في الحال مع بعض مفاهيم وتيارات كالماركسية والبنيوية واللاوعي والعولمة والمعتمد....

2_التأصـــيل التراثي: و هو نوع يتجه في تحريك معاكس للتأصـــيل التوطين أي من الداخل إلى الخارج والمقصود بهذا التحريك الأخير ربط مورثات الثقافة بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات أو مفاهيم وما استجد في ثقافة أخرى ومثال ذلك سعي البعض إلى ربط ما ورد في القرآن الكريم أو في السنة النبوية الشريفة أو في بعض الآثار الإسلامية ببعض مكتشفات العلم الحديث ونظريات.

3_التأصيل التحيزي: و يهدف إلى اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية في سياقاتها الثقافية أو الحضارية الخاصة لإثبات تحيزها إلى تلك السياقات بصدورها عنها وانسجامها مع ما في تلك السياقات من معطيات بحيث يصعب فصلها عنها دون ممارسة نوع من التأصيل التوطيني أو العولمي.[2] وخلاصة القول أن كل من التأصيل التوطيني والتأصيل التحيزي والتأصيل التراثي مرتبط بالآخر وبان نتائج الدراسات حولهم تكون في معظمها مجملة ويصعب فصلها.

كما يظهر في موضع آخر بان مصطلح الأصل مصطلح مهم في الدراسات اللغوية، إذ هو مصطلح في المنهج وقد تكرر في جل المباحث اللغوية بيد انه مصطلح معيب، ولعل اظهر عيوبه

[1]– مرجع سابق، د، ميجان الرويلي، د، سعد البازعي، ص82.

[2]– نفس المرجع، ص83.

تعدد اســـتعمالاته بمفاهيم شـــتى ’تختلف باختلاف النظرة المنهجية وقد ترتب على ذلك أن خلط بعض الباحثين بين هذه المفاهيم [1] وهذا ما يصـعب تناول مفهوم التأصـيل كما ورد في دليل الناقد الأدبي بأنه من الصــعب تناول التأصــيل دون التوقف عند بعض جوانب إشـكالية أخرى له. فمن الواضــح أن ذلك المفهوم يقوم على مفهوم قبلي وأســاســي هو "الأصــل" أي ذلك الذي تعاد إليه الأشياء وهذا المفهوم القبلي أي "الأصل" ذو جوانب إشكالية تعرضت لها بعض الطروحات الفكرية الغربية في العصر الحديث ولا أكثر من مستوى، لاسيما المستوى الفلسفي. فابتداء من "نيتشه" و وصــولا إلى دريدا ومنهجه التفويضــي ثم فكر ما بعد الحداثة، ثمة تشـكيك واســع، ففي اتجاه أي شيء يشار إليه على أنه "الأصل" بالمعنى الميتافيزيقي، أي بوصفه ذلك الذي لا يسبقه شيء.[2] كما ارتبط الأصــل والفرع بمصــطلحات فلســفية، كالثابت والمنتقل والجوهر والعرض ومثال ذلك مذهب ابن جني في الاستدلال على أن أصل الكلام مفردات، وليس جملا، وان علم الصرف علم مفردات، فهو علم الأصـــل الثابت وأن علم النحو علم الجمل، فهو علم الفرع المتنقل لأن موقع الكلمات(الثوابت) ينتقل في الجملة.[3]

و منه نستنتج بان ابن جني استطاع أن يثبت بان الأصل هو الأساس ويأتي قبل كل شيء وبأنه الفرع الثابت انطلاقا من الاستدلال الذي استدل به ويعني التأصيل كذلك الجمع بين الجانبين المادي والروحي بصـهرهما في بوتقة واحدة متوازنة وقد يعني التأصـيل مد الماضـي في الحاضـر والحاضـر في الماضـي وقد يدل التأصـيل على التجاوز والتقدم وتأسـيس الحداثة، بالمحافظة على الأصــالة والقيم الروحية الموروثة الصــالحة والنافعة. إذا فالأصــالة هي الرؤية المعاصــرة للتراث،

[1]– مناهج التأصيل في التراث اللغوي، مثل من كتاب المنصف، (شرح التصريف) لابن جني د، إسماعيل، احمد عمايرة، الجامعة الأردنية، ص51.

[2]– مرجع سابق، د، ميجان الرويلي، د، سعد البازعي، ص(86–87).

[3]– مرجع سابق، مناهج التأصيل في التراث اللغوي، ص61.

لأننا حين نتعامل مع التراث لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلي الماضـــي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثير والتأثر وكل تراث لا يؤكد اســـتمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصلا.[1]إن استنتاجنا حول مفهوم التأصيل من خلال كل هذه الأفكار المختلفة والمتماثلة في الوقت نفســه هو أن هذا المفهوم يلخص في عمومه الرجوع إلى الأصــل والفرع في كل شــيء ســواء في اللغة أو التقاليد أو اللباس أو المأكولات فهو الأســـاس الذي تحدد به هوية كل مجتمع وتفرقه عن غيره من المجتمعات.

2- التأصيل في المسرح:

لقد كان المســرح دائما، ومنذ البداية نشــاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصــر يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضــافر جميعا لإنتاج التجربة المسرحية.[2]

اعتمدت جل المســارح العالمية في بداياتها على أصــولها وتراثها والاســتنباط من حكايات وأساطير الأولين من الأمم ومن هذه الأمم الأمة العربية الإسلامية والتي تزخر بتراث ضخم ومتنوع بتنوع بلدانها ومختلف باختلاف عاداتهم وتقاليدهم وهذا ما يسمى بالتأصيل المسرحي، أو التأصيل التراثي للمســرح ويعني هذا الأخير التجريب والتأســيس لمســرح عربي جديد يعتمد على الموروث العربي المتنوع، بأشــكاله وقولبه وتقنياته من اجل تحقيق حداثة مســـرحية حقيقية مغايرة للحداثة الغربية.

[1]- جمبل حمداوي، توظيف التراث في المســرح العربي، دار الريف للطبع والنشــر الإلكتروني، المملكة المغربية، ط، 2019، 1، ص25.

[2]- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، دط، 1999، ص11.

و قد عرف المسرح العربي الحديث والمعاصر نوعين من التعامل مع المسرح:

اســـتنبات المســـرح الغربي في التربة العربية من خلال التقليد والاقتباس والترجمة والتبعية تمصـــيرا، وتونســـة .....، كما فعل مارون النقاش مع أول نص مســـرحي "البخيل" اســـتلهمه من موليير، وتبع كثير من المبدعين والمخرجين طريقته في الاقتباس والمحاكاة.

تأصـــيل المســـرح العربي من خلال الجمع بين الأصـــالة والمعاصـــرة أو التوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي.

و يقوم التأصيل على توظيف التراث واستثماره إما على أساس كونه مادة تراثية تاريخية أو صـــــوفية أو دينية...، وإما في شـــــكل موقف إيديولوجي وإما باعتباره قالبا فنيا لإحتواءه على المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تجلياتها الصراعية.[1]

كما ذكر في كتاب "دليل الناقد الأدبي" بان لعملية التأصيل خطوتان هما: استيعاب المفاهيم والعلوم المراد تأصيلها استيعابا نقديا يستشعر المكانة المضاربة للثقافة العربية الإسلامية في مقابل الثقافات الأخرى أي لا يتخذ موقفا دونيا تملى عليه فيه معطيات الثقافات الأخرى كما لا يتخذ موقفا مسبقا اتجاه تلك الثقافات الأخرى.

ربط المفاهيم والعلوم بأصول عربية إسلامية، سواء كانت مفاهيم وعلوم تشبهها أو سياقات تستوعبها وتجعلها فاعلة ومثرية.[2]

وعليه يمكن الحديث عن التأصيل في المسرح العربي ضمن أربع محطات أساسية والتي سنتطرق إلى دراستها معمقا في جزئية قادمة من بحثنا هذا هي:

أولا؛ تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي؛

ثانيا؛ تأصيل المسرح العربي ارتكازا على الشكل أو القالب التراثي؛

[1]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(21–22).

[2]– مرجع سابق، د، ميجان الرويلي د، سعد البازعي، ص22.

ثالثا؛ التأصيل التنظيري (بيانات وتصورات وورقات نظرية حول أصالة المسرح العربي)؛

رابعا؛ التأصيل التطبيقي (نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضمونا وقالبا[1].

و لقد جاء في معنى التأصيل انه ضد معنى التجريب والتغريب؛ لأن التجريب هو الاستفادة من طرائق التشخيص الدرامي الغربي والانفتاح على مدارسة.[2]و نظرا إلى أن التأصيل من مقوماته الأساسية الاشتغال على التراث وتوظيفه فإننا قد وجدنا الكثير من المسرحيات العربية قد وظفت التراث، ولكن في قالب غربي (كلاسيكي ورمزي وواقعي ورومانسي وسريالي.....).من اجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها بالتثبت في الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي، كما نجد كذلك عند مارون النقاش الذي استوحى تراث ألف ليلة وليلة في مسرحيته (أبو الحسن المعقل أو هارون الرشيد) هذا في ما يخص التأصيل المسرحي العربي بالاعتماد على الشكل أو القالب التراثي فقد ورد انه لا بد من قالب عربي أصيل أو شكل يرتبط بالأمة العربية كتوظيف أشكال ما قبل المسرحية والاستعانة بقوالبه الاحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا أو تشخيصا قابلا لمعالجته دراميا، ومن القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب نجد قالب السامر الذي يتبناه توفيق الحكيم في مسرحيته (الصفقة) والحلقة التي استعملها احمد الطيب العلج في (القاضي في الحلقة) والقالب التراثي عند التونسي عز الدين المدني وفي التأصيل ألتنظيري ساهم الكثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات وأوراق تنظيري للمسرح العربي من اجل إعادة تأسيسه على أساس الحداثة والهوية والأصالة.اصدر توفيق الحكيم سنة 1967م تصورا تأصيليا جديدا للمسرح العربي تحت عنوان (قالبنا المسرحي) والذي يتمثل في بعث المداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصوص الدرامية وعرضها سينوغرافيا، ويعد يوسف

[1]– جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص22.

[2]– نفس المرجع، ص25.

إدريس من السباقين إلى التفكير في التأصيل المسرحي من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد بتوظيف السامر في مسرحية (الفرافير) سنة 1964م حيث أشرك الممثلين مع المخرجين[1].

مع الممثلين في بناء اللعبة المسرحية في إطار دائري والنظرية الاحتفالية التي نظر لها عبد الكريم برشيد، فقد كان هدفها هو إرساء فلسفة للإنسان والكون والوجود ومن ثم فالمسرح هو احتفال ولقاء جماهيري بين الممثلين والجمهور وبالتالي تفرض هذه النظرية الفضاءات المؤسساتية وخاصة العلبة الإيطالية وتعويضها بفضاءات شعبية مفتوحة الأسواق والساحات العمومية وفي ما يخص التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية فقد ساهم الكثير من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني، دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية، كما فعل الطيب الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفالية في مسرحياته العديدة مثل (أبو حيان التوحيدي) وممدوح عدوان في مسرحيته(كيف تركت السيف) و(ليل العبيد) ومحمود دياب في مسرحيته (ليالي الحصاد)[2].

و أما من الجزائر فنجد تجربة كل من "عبد الرحمان كاكي" و"عبد القادر علولة" واقعا حاضرا في عملية التأصيل المسرحي اعتمادا دائما على المضمون التراثي للثقافة الشعبية حيث لجا كاكي إلى الاستلهام من التراث الشعبي بكل عناصره لإيجاد صيغة جديدة للتعبير بلسان حال العربي بعيدا عن قواعد المسرح الأرسطي، فانشأ فرقة "القاراقوز" عام 1952م وراح يجول به في الأوساط الشعبية آخذا منها الأقاصيص والأساطير والحكايات الشعبية، وكذا قصائدها المتداولة من الشعر الملحون ليجمع المادة كلها في قالب مسرحي أطلق عليه تسمية "المسرح الشعبي" وأهم ما يتميز به الفنان المسرحي عبد الرحمان كاكي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه من أهم أعماله التأصيلية "ديوان القاراقوز" و "االقراب

[1]- ينظر، نفس المرجع، ص(26-27-28-29-30).

[2]- ينظر، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(30-32).

والصالحين" و"132 سنة" أما عبد القادر علولة فقد عكف إلى التراث في حركة التجديد المسرحي بتوظيفه للقوال فاخرج ثلاثيته "الأقوال 1980، الأجواد 1984، اللثام 1989م" حاول من خلالها إثراء مواضيع المسرح الجزائري بمضمون تراثي يؤكد عمق هويته وانفصاله عن قوالب التجريب المسرحي الأوروبي، ولكي يحقق كفاءته في ميدان التأصيل اثبت قدرة عالية في طريق البحث عن شكل جديد للكتابة المسرحية من خلال استخدام شخصية القوال أو الراوي[1].

للربط بين لوحات المسرحية من جهة ومن خلال لجوءها إلى مسرح الحلقة على مستوى إخراجه للأجواد، هذا وناهيك عن أول تجربة في المسرح الجزائري كانت بعنوان "جحا" لسلالي علي عام1926 لجا فيها إلى الموروث المحلي في تجسيده لشخصية "جحا" بطل الحكايات العربية القديمة، مما يؤكد ولادة المسرح الجزائري ولادة مؤصلة منذ نشأته.[2]

3- أسس التأصيل المسرحي:

تشكلت فكرت التأصيل وتبلورت في المغرب العربي بشكل مختلف ومميز عن نظيراتها في المشرق العربي وذلك لإختلاف ثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وقد تميز بلدان المغرب بامتزاج مظاهر الاحتفالية مع ممارسات حياتهم اليومية، وللحديث عن التأصيل في المسرح العربي لا بد لنا من التطرق إلى جملة من المحطات الأساسية-إن لم نقل الشروط- وهي:

أولا؛ تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي:

لقد وظفت كثير من المسرحيات العربية التراث، ولكن في قالب غربي (كلاسيكي، ورمزي، وواقعي، وعبثي، ورومانسي، وسريالي...)، من اجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها، بالنبش

[1]- هني كريمة، الحركة التأصيلية للمسرح العربي في ميزان الفكر الغربي، مقال، عدد2، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2021، ص11.

[2]- هني كريمة، الحركة للمسرح العربي في ميزان الفكر الغربي، مقال، عدد2، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2021، ص11.

في الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي.[1] وهذا يعني أن المسرح العربي قد حاول البحث عن ثقافته وارثه الممحوص بشـــتى الطرق في شـــتى المجالات الأدب والتاريخ وغيرها كما أن التأليف المسرحي لم يخلوا من توظيف التراث (ماديا أو معنويا أو حتى إيديولوجيا) وهذا منذ النشأة حيث أنها مازالت إلى يومنا هذا، كما قال جمل حمداوي في كتابه "توظيف التراث في المسرح العربي": {كان التراث جزء لا ينفصل عنا.أي: يضمنا ونضمه.}، كما نجد ذلك عند مارون النقاش الذي اســتوحى تراث ألف ليلة وليلة في مســرحيته (أبو الحســن المغفل أو هارون الرشيد)، أو عند الشيخ حسن القسطي الذي استلهم تاريخ فارس في مسرحيته(دهاء العاقل)، أو لدى بطرس البستاني في مسرحيته(داود الملك).

و نجد عند احمد شـــوقي مجموعة من المســـرحيات التراثية، كعنترة، وكليوباترة، وعلي بك الكبير، وقيس وليلى، وقمبيز.....و كتب عزيز أباظة مجموعة من المســـرحيات التراثية، مثل: قيس لبنى، والعباسة، والناصر، وشجرة الدر، وغروب الأندلس، وشهريار وغيرهم مما ألف الكتاب من جميع أنحاء الوطن العربي.

ثانيا؛ تأصيل المسرح العربي اعتمادا على الشكل أو القالب التراثي:

ليس المضمون التراثي كافيا لتأصيل المسرح العربي وتجديده، فلابد من اعتماد قالب عربي أصيل، أو البحث عن شكل يرتبط بالأمة العربية أيما ارتباط، كتوظيف أشكال ما قبل المسرحية، والاستعانة بقوالبه الاحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا أو تشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا.[2]

و من القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب نجد قالب الليالي عند الفرد فرج؛ ومسرح المقهى والسهر عند سعد الله ونوس في مسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني)؛

[1]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص26.

[2]– نفس المرجع، ص27.

وطريقة مجالس التراث أو شـكل الديوان الدائري عند قاسـم محمد من العراق؛و فن المقامات عند الطيب الصـديقي في (مقامات بديع الزمان الهمذاني)؛ وقالب السـلطان الطلبة المسـتعمل في مسـرحية الطيب الصـديقي التي عرضـت سـنة 1966م تحت عنوان(سـلطان الطلبة)؛و المسـرح الشعبي أو الأوبيريت الشعبية في مسرح كاكي بالجزائر؛و مسرح "القوال" عند الجزائري عبد القادر علولة؛ والقالب التراثي عند التونسي عز الدين المدني.....[1]

ثالثا؛ التأصيل التنظيري:

ساهم كثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات وأوراق تنظيرية للمسرح العربي من اجل إعادة تأسيسه على أساس الحداثة والهوية والأصالة.

وهكذا فقد اصـدر توفيق الحكيم سـنة1967م تصـورا تأصـيليا جديدا للمسـرح العربي تحت عنوان (قالبنا المسـرحي)الذي يتمثل في بعث المداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصـوص الدرامية، وعرضـها سينوغرافيا. وفي هذا الصـدد، يقول توفيق الحكيم: "فنحن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في اسـتطاعتهم أن يحملوا آثار الإعلام من أسـخيلوس وشـكسـبير وموليير إلى ابسـن وتشـيخوف حتى بيراندلو ودونمات.. كما في اسـتطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو "شعبية الثقافة العليا"، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[2].

و يعد يوسف إدريس من السباقين بتوظيف التأصيل في المسرح من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد بتوظيف السامر، حيث تكلم عنه (السامر) باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شـعبنا في الريف والقرى...في حين محمود دياب، فمستفيد استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، فقد استطاع في مسرحية "ليلي الحصاد" أن

[1]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص28.

[2]– نفس المرجع، ص(29–30).

يتجه إلي التعبير الطبيعي المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول...، كما يثور المسرح الاحتفالي على قواعد المسرح الأرسطي، مستفيدا من تقنيات التراث العربي القديم، وتقنيات المسرح العالمي.

و قد اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا، مثل: جماعة السرادق المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدرت بيانها الأول سنة1983م وفرقة الفوانيس الأردنية؛و فرقة البحر الجزائرية التي أسسها قدور النعيمي التي اهتمت بالفرجة القديمة، وتوظيف الحلقة، والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر

رابعا؛ التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية:

ساهم كثيرا من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني، دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية، كما فعل الطيب الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفالية في مسرحياته العديدة، مثل(أبو حيان التوحيدي)، و(ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب)...، والفرد فرج الذي سار على منوال المسرح الإرتجالي أو الكوميديا دي لارطي الإيطالية كما عند بيراندلو في مسرحيته(جواز على ورقة طلاق)؛و ممدوح عدوان في مسرحيته(كيف تركت السيف)، و(ليل العبيد).دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني، وعبد القادر علولة، وكاكي عبد الرحمان الجزائري، وقاسم محمد في(بغداد الجد والهزل) و(مجالس التراث)؛ ويوسف العاني في(المفتاح)؛ علاوة على صلاح القصب وريمون جبارة.[1]

عرفت الساحة الثقافية والفنية على مستوى الوطن العربي في مجال المسرح، منذ منتصف ستينيات القرن العشرين إلى يومنا هذا، مجموعة من الإتجاهات والنظريات والبيانات والأوراق والتصورات الدرامية التي حاولت إعادة إحياء هوية المسرح العربي المسلوبة والنبش في هذه هوية

[1]– جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص32.

للمسرح العربي تأسيسا وتجنيسا وتجريبا وتأصيلا، سواءا أكان ذلك على مستوى المضمون الذي يتمثل في صلب الموضوع لمسرحية معينة على سبيل المثال أم على مستوى القالب والشكل بحيث يهتم هذا الجانب بالمظهر الخارجي والسطحي أي الرؤية المتمثلة لعامة الناس المثقفين بالمسرح وغيرهم من جمهور المتفرجين خاصة أم هما معا.و يتحقق ذلك بدراسة الشكل والمضمون معا وهذا كله من اجل مواجهة الإستيلاب الحضاري والذي من خلاله تحاول الدول الغربية جاهدة السطو على الموروث الثقافي العربي ومحو كل معالم الحضارة العربية والإسلامية على وجه الخصوص والتغريب"و هذا المصطلح يقصد به أنهم يحاولون نسب الأعمال المسرحية والدرامية وغيرها أيضا في مختلف مجالات الفنون التي تكون من إبداع أنامل عربية وأخذها لهم" والمسخ الثقافي، تحاول بعض من الأمم التي لم يكن في استطاعتها أن تتسلط على الأعمال العربية الفنية أن تقوم بعدم الإعتراف بتلك الأعمال وتسعى بأن لا يتم الإعتراف بها لا محليا ولا عالميا على أنها ضمن الأعمال الفنية التي لابد وأن يكون لها الأثر في تصيح وبناء المجتمع أو في الجانب السياسي طبعا هذا بالإضافة إلى إسهاماتها في الجانب الثقفي قبل كل هذه الجوانب الأخرى.

من بين الإتجاهات المسرحية المعروفة عربيا كما ذكرها الدكتور جميل حمداوي: "مسرح المقلداتي مع توفيق الحكيم، ومسرح السامر مع يوسف إدريس، والكوميديا المرتجلة مع على الراعي، والإحتفالية مع عبد الكريم برشيد، ومسرح التسييس مع سعد الله ونوس ودريد لحام، والمسرح الحكواتي مع روجيه عساف، ومسرح الصورة مع صلاح قصب، والمسرح التراثي مع عز الدين المدني، ومسرح القوال مع عبد القادر علولة، ومسرح النفي والشهادة مع محمد مسكين، والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، ومسرح البيان الجدلي مع عبد القادر عبابو، ومسرح الإفتراض الجمالي مع نوال بن براهيم، والإتجاه الإسلامي مع عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وجميل حمداوي؛ ومسرح الإستدراك مع احمد ظريف، ومسرح المرتجلات مع محمد الكغاط،

والكوميديا السوداء مع لحسن قناني ومصطفى رمضاني، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والإحتفالية الجديدة مع محمد الوادي..."

و ما نحن نود التطرق إليه بالإضافة إلى المحطات الأساسية أو الشروط التي لابد منها لتأصيل المسرح العربي هو ما تعلق بالمسرح الإحتفالي والنظرية الإحتفالية هذه الأخيرة هي نظرية درامية وفلسفية وتراثية بامتياز، "حيث تعد من أهم الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها إتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحا وقالبا ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه"[1] كما أنها تدعو من خلال بياناتها إلى جعل المسرح احتفالا وعيدا ومسارات ابتهاج وانشراح وذلك من خلال العودة إلى أصول المسرح في نشأته الأولى حيث أنه ظهر كاحتفال.و "من أهم رواد المسرح الاحتفالي في الوطن العربي نجد: قدور النعيمي من الجزائر، وعز الدين المدني من تونس، وقاسم محمد من العراق، وسعد الله ونوس من سوريا"[2].

تترتب المبادئ والبيانات والمرتكزات النظرية والتطبيقية التي أدرجها عبد الكريم برشيد في حدود سنة 1943م ضمن الأسس الهامة لبناء؛ الاحتفالية باعتبارها من أهم الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا كما سبق وذكرنا وكذا امتزاجها مع ممارسات الحياة اليومية لبلدان الأمة العربية في:

- **المسرح عيد ولقاء واحتفال:** يذهب عبد الكريم برشيد إلى أن المسرح الإحتفالي مبني على الإحتفالات والأعياد، سواء أكانت دينية أو وطنية أم قومية أم فنية جمالية والأصل في المسرح منذ نشأته كان عيدا احتفاليا منذ ديونيسوس. وبعد ذلك، ارتبط بالأسواق والمواسم والأعياد والزوايا،

[1]- منتدى مجلة الفنون المسرحية، النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد: المرتكزات الفنية والسينوغرافية، د.جميل حمداوي، الثلاثاء 04 افريل 15: 48، 2023.

[2]- نفس المرجع.

وفي هذا الصـدد، يقول برشـيد: " المسـرح حفل واحتفال. هكذا عرفناه من قبل. انه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس. انه عيدا جماعي. لذلك، ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم."[1]

– **المشـاركة الجماعية:** تؤمن الإحتفالية بالمشـاركة الجماعية، فالمسرح عند برشيد تجمع حاشد، يلتقي فيه المبدعون والمسرحيون مع الجمهور لتقديم فرجة احتفالية تحقق التواصـل الحي بينهم، "، فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح. والحفل في أصله موعد شامل يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد وعندما نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد. هذا الذي يحمل اســـم جمهور. ومن خلال هذا اللقاء يولد المســـرح تولد الفرجة وكل أنواع التعبير المختلفة، إن أســـاس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا ومن هنا، كان المسرح–هو فن مركب– يسـعى إلى التواصـل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات.[2]

– **تكسـير الجدار الرابع:** لتحقيق التواصـل الحي بين الملقي المسرحي والجمهور المتلقي، لابد من تمزيق السـتارة الوهمية التي تفصـل بين الركح والجمهور، وتكسـير الجدار الرابع على غرار دعوة برتولد بريخت داخل فعل الإحتفال يكون التمثيل لعبة جماعية تشـــكل خيوطها خلفياتها المختلفة أمام المحتفلين. فمن داخل الحفل تتميز مواهب مختلفة–ســواء في المحاكاة أو الغناء أو الرقص– لتؤدي مشـاهد وفواصـل للآخرين. وبهذا، يسـقط الجدار بين المبدع والمتلقي، إذ المشـاركة متوفرة. ولو في ابسط صورها. أي عن طريق التصفيق والتشجيع والضحك والتعليق الفوري...[3]

– **المسـرح الاحتفالي فن شـامل ومتكامل:** يتميز المسرح عند عبد الكريم برشـيد بكونه فنا شـاملا ومركبا من عدة فنون وأجناس أدبية وفرجات شـعبية، تشـكل ذاكرته وتاريخه وهويته الاحتفالية، إن

[1]– عبد الكريم برشـيد: (بيان المسـرح الاحتفالي: كتابة جديدة)، **مجلة التأسـيس**، المغرب، العدد الأول، السـنة الأولى، 1987م، ص14.

[2]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص38.

[3]– نفس المرجع، ص39.

الإحتفال ليس مرادفا بالضـــرورة. لأن في جوهره مجموعة من الفنون التي تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل. انه الشعر والغناء والرقص والإيماء. أنه الأقنعة والأزياء. إن المشاركة لا تتم على مستوى المحتفلين فقط. بل وأيضا على مستوى الفنون التي يمتلكون.[1]

– **المسرح إحساس بالمسارات والأفراح والانشراح:** يرى برشيد أن المسرح إحساس وجداني بالفرح الاحتفالي الذي تقدمه الفرجة الدرامية الجماعية، عبر وسائط فنية عديدة تخاطب مشاعر الجمهور وذاكرته الموروثة، وتساعده على الالتحام بالمبدع المسرحي، إن الإحتفال إحساس قبل كل شيء. إحســاس عام داخل فضـــاء عام. إن هذا اللقاء يفجر موضـــوعا واحدا وموحدا للتعبير عن الفرح. الفرح باللقاء والحضور والتواصل. ويبقى أن هذا الإحساس\ الأساس يتم التعبير عنه بوسائل فنية تتعدد وتختلف. وذلك، بحسـب تعدد واختلاف الحاضـرين المشـاركين فالبعض يحسـن الغناء...و البعض الآخر يحسن الرقص أو الإيماء.[2]

– **"التلقائية والبساطة والمباشرة والحيوية.**

– **المسرح فضاء مفتوح:** دعا عبد الكريم برشيد إلى إقامة العروض المسرحية في أمكنة وفضاءات مفتوحة، كالساحات والأسواق والمواسم الروابط والزوايا. أي: الفضـاءات الشعبية التي يحتشد فيها الناس والجماهير الشعبية الغفيرة.

– **المسرح خلق وإبداع وتجدد مستمر، وليس محاكاة وتقليدا.**

– **المسرح ظاهرة شعبية:** يقر برشيد بأن المسرح ظاهرة شعبية مادام مرتبطا بالذاكرة الشعبية.

– **المسرح إنساني النزعة:** يتجاوز المسرح الاحتفالي عند برشيد حدود الإقليمية والوطنية ليصبح المسرح إنسانيا، مادام يرتكز على الاحتفال والفرجة الشعبية.

[1]– نفس المرجع، ص39.

[2]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(39–40).

- **الارتباط بالتراث والاحتفال بالحياة بدلا من التمثيل:** فبالارتباط بالتراث يتم التشـــبث بالذاكرة التراثية لتأسيس مسرح عربي أصيل، والاحتفال بالحياة بدل التمثيل أي على الممثل أن يحاول أن يعيش دورة ولا يتقمصـه ويمثله كشـخصـية وكفى ويجب التركيز على الاحتفال القائم على التلقائية والعفوية والمشاركة والبساطة.

- **شـعار الاحتفالية هو: نحن\الآن\هنا:** ويعني هذا أن الاحتفالية تركز على حضـور الإنسـان في بعده الاحتفالي الجماعي، مع التشديد على الحضور في الزمان والمكان.

- **الاحتفاليـة فعل حي:** ويعني هذا أن الفعل المســـرحي في المنظور الاحتفالي لا يعتمد على التكرار والرتابة والسكون، بل هو فعل حي نابض ومتجدد باستمرار."[1]

- "**الاحتفالية تجريب بغية التأسـيس والتأصـيل:** تعتمد على تجريب طرائق جديدة في المسـرح، سيما الاعتماد على الذاكرة التراثية من أجل تأسيس مسرح عربي، وتأصيله هوية وكينونة ووجودا.

- **الاحتفالية كشـــف وبحث عن المدهش والعجيب:** أي أنها تبحث في اســـتمرار عن الغريب والمدهش ولا تكتفي بالجاهز فقط.

- **الاحتفالية اجتهاد جماعي كلي وليس فرديا، وجمع بين النظرية والتطبيق:** وفي هذا الصـــدد يقول عبد الكريم برشيد: إن الإحتفالية تتجاوز العمل الفردي-الجزئي- إلى العمل الجمعي والكلي، فهي-قبل أن تكون نظرية فكرية- ورش يقوم على أساس التجريب الميداني وعلى التطوع الإبداعي، وذلك من حيث الممارســـة والتنظير والاعتقاد. أنها تزاوج بين النظرية والتطبيق، لذلك أوجدت الجماعة المتجانسة، وذلك عوض الفرقة المجتمعة بالصدفة."

- **الاحتفالية رؤية واقعية:** بالإضـــافة إلى كونها تهتم بالبحث عن المدهش والعجيب فهي أيضـــا تهتم بقضايا الواقع والكائن والحاضر.

[1]- ينظر نفس المرجع، ص(40-41-42).

- **التحدي والتجاوز:** تؤمن الاحتفالية بالتحدي والتجاوز والتغيير.

- **الابتعاد عن التعليم والتحريض والتلقين:** إن الاحتفالية ترفض تحويل المسرح إلى أداة إيديولوجية تقوم على الأطروحة والتلقين والتسييس المباشر، والاعتماد على التحريض الجماهيري.

- **الاحتفالية ليست اتجاها أو مذهبا، بل هي المسرح ذاته.**

- **الاحتفالية نظرية نسقية متكاملة:** لقد حاولت الاحتفالية-من خلال الأبحاث والدراسات والبيانات- أن تقيم لها منظومة فكرية، وأن تكون هذه المنظومة من الاكتمال والشمول حتى تستوعب الأسس الفكرية والجمالية لبناء مسرح وبناء إنسان وواقع.

- **اهتمام الاحتفالية بالشخصية على حساب الأحداث الدرامية:** بهذا فان الاحتفالية تبني الإنسان أي الشخصية قبل أن تبني الحدث وهذا ما يفسر أن تحمل مسرحيات الاحتفاليين أسماء لأشخاص لهم وجود في الواقع أو في التاريخ أو في الأسطورة (ابن الرومي-بوكتف-عطيل والبخيل والبارود....)"[1].

- **"تقسيم المسرحية إلى أنفاس احتفالية:** تقسم المسرحيات إلى أنفاس حيوية نابضة بالحياة والحركة وليس إلى فصول ومناظر ومشاهد كما في المسرحيات الكلاسيكية.

- **توظيف مصطلحات درامية دالة على الإحتفال.**

- **النص المسرحي مجرد تخطيط للاحتفال والارتجال الجماعي:**

- **الدعوة إلى إخراج احتفالي:** ينطلق الإخراج الحقيقي من التصور الاحتفالي فكرا وإبداعا ووظيفة، وخير من يمثل الإخراج الاحتفالي حسب برشيد هو الطيب الصديقي الذي أبدع مسرحيات احتفالية حولت الفرجة الدرامية إلى احتفال شعبي جماهيري مفيد.

[1]- ينظر مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(42-34-44-45).

– **المسـرحية الاحتفالية بناء درامي مغاير:** المسـرحية الاحتفالية متعددة ومتنوعة وغير خاضـعة للبناء الأرسطي.

– **الاندماج الإحتفالي:** يرفض برشـيد والجماعة الاحتفالية نظرية التغريب عند بريخت. ومن ثم، الإيمان بالاندماج.

– **اللغة الاحتفالية:** تتكون اللغة الاحتفالية من الرقص والغناء والحكي والإيماء وجميع أشـكال الفرجة الشعبية المتنوعة.

– **الزمن الاحتفالي الدائري وتمثل تقنيات المسرح الفقير:** يرتبط زمن المسرح عند برشيد بالاحتفال الذي يتخذ دورة طبيعية دائرية. وأما بالنسبة للتقنيات فهي تشغل السينوغرافيا القائمة على الاقتصاد والتقشف في الديكور، وتنويع قاعة الجمهور بدلا من استخدام الظلمة المستلبة، وتشغيل مكونات الفن المسرحي الشامل من غناء ورقص ورواية وشعر وتمثيل ..."[1]

وعليه، فالاحتفالية سـتبقى نظرية مقبولة علميا وتطبيقيا في وطننا العربي، وتسـتحق نجاحا كبيرا في المسـتقبل ما دامت هي فلسـفة فنية ودرامية شـاملة تعتمد على التأسـيس والتجريب والتأصيل. ومن أهدافها الأساسية أنها تركز على هوية المسرح العربي وأصالته من خلال التركيز على النتحى الاحتفالي الجماعي وأشـكاله الفطرية. وبالتالي، فإنها نظرية شـاملة للإنسـان والعالم والوجود عبر تقديمها لرؤية كونية متناسقة لا يمكن تسميتها إلا بالرؤية الاحتفالية.

زد على ذلك أن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي ما دامت[2].

تستند إلى الذاكرة الشعبية والتواصل الجماعي عبر فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات لذلك فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية وسيغنيها من قريب أو من بعيد. وقد صدق

[1]– ينظر مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(45–46–47–48).

[2]– مجلة منتدى الفنون المسرحية، مقال بعنوان "النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد: المرتكزات الفنية والسينوغرافية"ا.د.جميل حمداوي، الإثنين10افريل، 12: 17، 2023.

المسـرحي المغربي عبد المجيد فنيش حينما صـرح قائلا: "في المغرب أصـر عبد الكريم برشـيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضـي قدما لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصـرار الموجات الموسمية العادية، بل ازداد الإحتفاليون إيمانا بموضوعية أطروحاتهم."[1]

4- ملامح التأصيل في مسرحية العيطة:

بالعودة إلى البوادر الأولى للنصـوص المسـرحية قبل سـنة 1926 والتي تشـكل المرحلة التراثية الفطرية التي كان فيها المسرح الجزائري متـأثرا بفن القاراقوز العثماني وفن الموشحات وبعد سـنة 1926م حيث بصـمت أعمال مسـرحية بطابع محلي قربتها أكثر من الجمهور المتتبع وهي المرحلة التي ارتبطت بمسرحية(جحا) لعلي سلالي الملقب بعلالو والتي استمدت من التراث الشعبي عنوانا لربط أواصـر التأليف والتضـامن بين أفراد المجتمع الجزائري، ومن ثم رفضـه للسـياسـة الاستعمارية التي هدفت بالأساس إلى طمس شخصيته الوطنية وكسر هويته العربية وا؟لإسلامية ومن هذا المنطلق، فان المسـتلهم والناظر للنصـوص المسـرحية الجزائرية يلاحظ بأنها تدرس مواضـيع مهمة وذات أبعاد مختلفة كلها تخدم الفرد والمجتمع وتنطلق من فكر تحريري من خلال تعاملهم مع مستجدات التاريخ وعليه فقد أبدع الكتاب المسرحيين في الجزائر في كتابة العديد من المسرحيات ذات الطابع والبعد التاريخي[2].

من هذه المسـرحيات مسـرحية "العيطة" والتي أكد محمد بوكراس في أحد الملتقيات التي أجراها على أنها اسـتشـراف لأحداث أكتوبر1988م وأن محمد بن قطاف حاول أن يختزل الواقع ويتنبأ به من خلال مسرحياته سواءا كتابة أو إخراجا وأن معظم أعماله هي نقد للفساد الحاصل للمجتمع ليس فقط للنظام بل تطرق أيضا إلى كافة المجتمع، وأضاف محمد بوكراس أن محمد بن

[1]- مرجع سابق، مجلة منتدى الفنون المسرحية، مقال الدكتور جميل حمداوي، الإثنين10افريل، 12: 17، 2023.

[2]- المجلة الأردنية للفنون، مسرحية التراث: قراءة في نماذج تأسيسية من المسرح الجزائري، بدير محمد، مجلد15، سنة2022، ص157، 156.

قطاف كان ينتمي إلى المسرح الطلائعي، الذي يستشرف من خلاله ما يحدث في المستقبل من خلال الواقع وهذا ما ظهر في مسرحية العيطة.

مسرحية العيطة من المسرحيات التي ألفها بن قطاف بين قيود التقليد وضرورة التجريب حيث أن المسرحية لم تنتمي لا للمسرحيات الأصيلة ولا للمسرحيات التجريبية بل كانت بينهما وذلك لأنه قد برز فيها عدة مواطن تدل على التأصيل وأخرى تدل على التجريب.

و مما يظهر فيه التأصيل في المسرحية ويدل عليه هو ما نحن بصدد إظهاره في هذه الجزئية:

لم تحمل مسرحية "العيطة" لمحمد بن قطاف الكثير مما يدل على التأصيل على القدر الذي حملته ويدل على التجريب وهي مسرحية دلت على الكثير وعالجت كل ما هو ملحمي وحتى بعثي وما إلى ذلك، حيث أن بن قطاف اعتمد في كتابتها على المضمون التراثي والإرث الثقافي واللغة المحلية العامية.

توج بن قطاف مسرحيته بعنوان "العيطة" وهي مصطلح من العامية الجزائرية ومعناه الصرخة والصوت العالي الذي يخرج من أعماق وصميم الشخص في حالة ما كان ذلك الإنسان أو الشخص يشعر بغضب جارف أو فرح عارم فتكون الاستجابة البسيكو بيولوجية هي الصراخ.

ضو بالطبع محمد بن قطاف لا يقصد هذا المعنى السطحي للعنوان بل يهتم بالمعنى العميق لمدلولية العنوان "العيطة" وبالموازاة مع سياق الملفوظ السردي في النص المسرحي محل الدراسة يتضح لنا أن ما أراد بن قطاف تسليط الضوء عليه هو الانفجار الاجتماعي الذي يخرج من قاع المجتمع. و هي في نفس الوقت إنذار أو بوق أو ناقوس يحذر من الخطر، ومن أجل التكثيف الدلالي لهذا الملفوظ، جعل بن قطاف من عنوان مسرحيته خاتمة لها حيث جعل آخر كلمة يتلفظ

بها الجمعي ويســـدل الســـتار هي عنوان المســـرحية "**و يا العيطة**"[1] اعتمد بن قطاف في كتابة مسرحيته على لغة بسيطة متداولة بين جميع أفراد المجتمع اللغة أو اللهجة العامية الجزائرية والتي ساعدت على تسهيل إيصال المعلومة للمتلقين ومكنتهم من الاستجابة مع الممثلين على الركح (تتمثل ردود أفعال الجمهور في الضحك على سبيل المثال) وهذا ما يظهر فيه التأصيل بحيث يمثل هنا مبدأ كسر الجدار الرابع وإسدال ذلك الستار الوهمي بين ركح الخشبة أين الممثلين يلقون عرضهم المسرحي ومقاعد المتلقين ومحاولة جعل العمل المسرحي حوار يمكن لكل الأطراف أن تشارك فيه سواءا ملقين أو متلقين وبذلك تفعيل عناصر الفرجة المسرحية.

"**قادر نقول للجمهور هنا فوق يدي هذه الممدودة موجود قصـــر حيوطه بلار....يلزمه يتخيل قصر حيوطه بلار....شفاف...قادر نقول هنا فوق هذا الكف موجودة سفينة يتلاعب بيها الموج في وسط بحر هايج...يلزمه يتخيل السفينة والموج والبحر الهايج...قادر نقول له هنا في هذا المكان تحيط بي الديمقراطية....يلزمه يتخيل المحيط الديمقراطي وديمقراطية المحيط....قادر نقول لـه لو كـان نطرطق اصـــباعي نخرج عبد من بولون...هكذا (يخرج عبد من بولون)...هكذا...يتحرك...هكذا...يتوقف...نقدر نصـــنع بيه واش نحب...أمير روماني مثلا؟...ساهل...**

الجمعي: ما أجمل النار ما أخفها وما أبردها كل شيء تمر به يتغير مضمونا وشكلا تسرقه الرياح...آه لو سقط القمر في النار..زو سال بياضه في جمجمة الآلهة لأعدت صنع الكون في كف امرأة وفي زجاجة خمر..."[2].

[1]– محمد بن قطاف، نص مسرحية العيطة، ص 193.

[2]– نفس المرجع، ص163.

إن نص بن قطاف المتحرك والجامع بين الأصـالة والمعاصـرة، لم يكتف بتوظيف اللحظة والوقائع، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة فضائه الخاص' وتوظيف الأحداث والوقائع [1]

اعتمد بن قطاف في كتاباته وبشـكل كبير على تحريك شـخصـية محورية حاملة للأحداث مجسدا بذلك "المونودرام" رغم أنه وفي حواره مع عبد الناصـر خلاف أكد بأنه لم يكتب المونودرام، كما لم يكن هدفه هو بعث أشكال جديدة مسرحية لكن في "العيطة" و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نجده يعتمد على القوال من أجل التخلص من تاريخية الموضـــوع إلى اختيار تقنية الإخبارية، فالحاكي الممثل هو الذي يقول القصـــة، وبالتالي حين يتحدث الحاكي فهو يتحدث بلغة شـــعبية بسـيطة ومفهومة، لكن أحيانا تغرق مفرداتها في اللامعنى لأن فيها اغتراب، وتحتاج إلى تفسـيرات وإحالات كأنها رسالة موجهة لمتفرج غير عادي.

وظف بن قطاف على عنصـــر الحكاية "لأن الحكاية هي روح الدراما، ووظف تبعا لذلك الراوي لتحقيق عنصـــر التغريب"[2] ودخوله في علاقة ودية وعدائية مع الجمهور بواســطة كســر الإيهام من خلال التعليق على كلام شخصياته.

"مسـؤول الشـؤون الاجتماعية كانت عنده بقرة.....ما دفع فيها حتى شـي....لقاها في الطريق هاملة تبكي على مولاها دحسـاته طيارة....حك يديه وحمد ربي اللي رزقه ببقرة مسـتقلة ما هي ملك حتى واحد...بقرة شعبية....موشمة وتغني الشعبي"[3]

"لما كنت تلميذ صغير علمني وحد الشيخ كبير كل المواد اللي يكبر بيها مخ الإنسان، بصح مع الكبر ضيعت بزاف...بقات في راسـي غير واحد الحكاية امتاع سلطان فنان...اسمه"داود"الشيخ

[1]– عبد الرحمان بتريدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ص159.

[2]– فرقاني جازية، تجليات التغريب في المســرح العربي، ســعد الله ونوس أنموذجا إشــراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران، 2003\2002، ص93.

[3]– محمد بن قطاف ، نص مسرحية العيطة، ص168.

هـذاك كيف يســـمعنـا نقولو داود نواظرو يطيحو من الزعـاف...يقول لنـا: "مـا تعيطوليش داود...ماشـي على خاطر سـلطان...على خاطر خدام...قال لك يصـنع الحديد...و ياطل بخدمة يديه...قال لك من قوة اللي يعرق بزاف رجع نبي...و سـلطان ويخدم بيديه، ما يخدم عليه حتى واحد...على هذا طلع لدرجة نبي وسلطان"[1]

استعمل بن قطاف مجموعة لا بأس بها من المقاطع الغنائية والشعرية في مسرحية"العيطة" ومسرحيات أخرى غيرها وقال "بأن المقاطع الشعرية موظفة دراميا في المسرحية، وليست إضـافة تطرب المتلقي فقط، وكان هدفي أيضـا إبراز الوظيفة الجمالية للحوار"[2] وربما يعود السبب في ذلك إلى أن بن قطاف كان مولعا بالغناء وكاد أن يكون مغنيا لولا الظروف التي لم تســـاعده وجعلته يتأخر عن مسابقة الغناء آنذاك فهو صاحب صوت جميل وعذب.

وباعتبار أن المســـرح أول ما نشـــأ كان عبارة عن احتفالات بالأعياد (الأعياد الدينية) والمناسـبات المفرحة (الأعراس، التظاهرات والاحتفاليات الوطنية وحتى الدولية) والتي لا تخلوا من صخب وطرب الأغاني والدواوين الشعرية.

نماذج من مسرحية العيطة:

"يا حصراه وأنا عومه بين أحبابي وناسي حوامة

شكون قال نرجع هوامة أنا بقرة اليتامة

كثرو علي العجامة العار والأخبار والشامة "[3]

"ملكة النحل خطبها فكرون شرطت فيه يطير...

الفكرون سرق جنحين الطير...

---

[1]– نفس المرجع، ص169.

[2]– حوار عبد الناصر خلاف مع الأستاذ محمد بن قطاف، بالمسرح الوطني الجزائري، سنة2008.

[3]– محمد بن قطاف، نص مسرحية العيطة، ص168.

راح للشمس ترده قمري...

حرقاته الشمس...

دخانه دار على الأرض...

سبع دورات..

و تزربع في السماء السابع..

نجمت الغرار فسخت...و الراعي تودر..

صبت الشتاء وطاح القمر تكسر...

لبست النجوم الأكحل...

راحت للشمس تشتكي لقاتها بردت..

بكات النجوم..طاح اليقوت..[1]

في حجر بنت الغول ..

لراحت للسوق تبيع بالحبة..

وحدة تخبات في شعرها ..

شمها الغول ...

قال بكيتي قالت لا لا شعرك زيتي قالت لا لا.. حبك راعي قالت إيه

شد الغول شعر بنته وبدا يدور حتى طاحت...

في طيحتها زلقت الياقوتة جات على الأرض...

رجعت منجل شاد الراعي قطع بيه رأس الغول..

تلاح الراعي مس بكفه خد البنية وقالت لها: نحبك

[1]– نفس الرجع، ص192.

رجعت عدرة لاحت ناضت شجرة..

ذيك الشجرة كانت تولد غير الياقوت..

بصح بدا ينقص؟"[1]

اعتمد بن قطاف في مسرحية العيطة على الإيحاءات والتلميحات بشكل كبير ولم يذكر أي حدث تاريخي بشكل مباشر بالمكان والزمان أبدا وأما بالنسبة للشخصيات فقد ذكر شخصية مرجعية تاريخية واحدة فقط وهي شخصية سيدنا داوود عليه السلام طبعا هذا بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات التي لا بد وأن تتجلى في أي مسرحية.

[1] محمد بن قطاف.نص مسرحية العيطة، ص193

الفصل الثاني

التجريب في مسرحية العيطة

1- مفهوم التجريب:

- **لغة:** جاء في لسان العرب لأبن منظور مفهومه على النحو التالي: "جرب يجرب تجربة وتجريبا الشيء حاول واختبره مرة بعد مرة، ورجل مجرب قد عرف الأمور وجربها والمجرب الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده ودارهم مجربة موزونة.[1]

من المعروف أن التجريب من الفعل جرب يجرب تجربة وتجريبا، وهو فعل رباعي مضعف يفيد زيادة الحديث وتكراره ويعني التجريب ممارسة التجربة المخبرية أو العلمية أو الواقعية أو الحياتية أو العلمية، عبر التعلم بالمحاولة والخطأ والتكرار بغية الوصول إلى الصدق والحقيقة واليقين ويرتكز التجريب العلمي على تقديم تصورات ذهنية وفكرية، ثم تحويلها إلى فرضيات وأسئلة وإشكاليات ثم التجريب عليها بتكرار محاولات عدة بغية استصدار قانون شارح ومفسر ومانع، يتحول إلى نظرية كلية مجربة يمكن تعميمها كونيا وبهذا ينتقل التجريب من الظاهرة المادية الحسية نحو الكلي والمجرد، أو ينتقل من العام إلى الخاص استقراء واستدلالا، واستقصاء.[2]

والمعنى نفسه موجود في القاموس المحيط للفيروز أبادي بقوله: "جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب كمعظم: بلي ما(كان) عنده، ومجرب: عرف الأمور، ودارهم مجربة: موزونة[3]

ونفس الدلالة أيضا وردت في معجم الوسيط: "جربه تجريبا وتجربة اختبره مرة بعد مرة أخرى، ويقال: رجل مجرب جرب في الأمور، وعرف ما عنده، ورجل مجرب: عرف الأمور وجربها"[4].

---

[1]- مرجع سابق، ابن منظور، لسان العرب، ص261.

[2]- مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص16.

[3]- مرجع سابق، الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، ص139.

[4]- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط1، مصر، 1972م، ص114.

و لعلها لا تختلف كثيرا في معناها في المعاجم الغربية، فنجد مثلا في المعجم الفرنسي لاروس، وردت كلمة تجريب بمعنى الاختبار الذي يسند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية.[1]

و في معجم أكسفورد الإنجليزي تدل كلمة التجريب على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منها.[2]

و انطلاقا من هذه المعاني نستنتج أن التجريب تأسس على معاني الاختبار والتجربة، وصولا إلى المعرفة والعلم بالشيء.

اصطلاحا: إن مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، ولكونه في رحم طبيعية هي العلوم التجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء، ومنطق الرياضيات.[3]

و يجب التنبيه هنا إلى أن مصطلح "التجريب" عرف بداية في المجال العلمي قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب، وذلك باعتباره عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة، أي أنها عملية إخضاع (شيء) أو ظاهرة للتجربة[4]، ذلك أن غاية كل علم الوصول إلى قوانين واضحة وثابتة.

وقد تعددت المفردات ومصطلحات التجريب، فنجدها تتمحور حول محاولة التجاوز، كسر المألوف وابتكار قيم جديدة.

---

[1]– المعجم الفرنسي، لاروس، جامعة سيموز، 2010، ص399.

[2]– معجم أكسفورد الإنجليزي، جامعة بريس، ص513.

[3]– محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2009، ص22.

[4]– زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009، ص7.

و قد أوردها الدكتور"مدحت أبو بكر"في أربعة عشر تعريفا للتجريب: [1]

التجريب هو التمرد على القوالب الثابتة.

التجريب مرتبط بالمجتمع.

كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

التجريب إبداع من خلال ابتكار طرق وأساليب جديدة في التعبير الفني من أجل تجاوز المألوف.

التجريب تجاوز الركود.

لا يوجد تعريف محدد للتجريب.

التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح ذلك لأن المسرح يقدم في كل مرة عرضا جديدا وتجربة فهو ليس محاكات للواقع وكفا.

التجريب ثورة على القديم.

التجريب مرتبط بتقنية العرض.

و يعني التجريب التحول والتغير والتقدم والمغايرة والاختلاف والانزياح والتمرد عن السائد والكائن أو الانسلاخ عن التقليد نحو التجديد، ولا نخرج المفهوم الاصطلاحي عن المفهوم اللغوي، وأن ظل من الناحية الاصطلاحية لحد الآن يصنف في كل مرة عوامل جديدة ويحدث ثورة على الأشكال المألوفة كما يتقاطع مع مجموعة لا متناهية من المصطلحات: نحو تجربة، الممارسة، الحداثة، التجديد، الإبداع وغيرها.[2]

و لقد تم تداول هذه الكلمة(التجريب)في العديد من المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب وقد استخدمه العديد من العلماء من بينهم تشارلز داروين الذي اعتبر أن مصطلح التجريب هو{التحرر من النظريات القديمة}إضافة إلى مارتن أسلن في قوله{كلمة التجريب

[1]– مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، القاهرة، 1993، ص166.

[2]– الشيخ أحمد رضا، معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، دار الحياة، بيروت، ص50.

مأخوذة من الأساس من العلوم...علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد عليه أن يجرب}كما استخدمه كلود برنارد في دراسة حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته.[1]

إذ حدد هذا الأخير مقاييس معينة تضبط ماهية المجرب في تعريفة له بقوله: "المجرب هو كل من استخدم أساليب البحث البسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو الأحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية وهذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعليل.[2]

والتجريب لم يقتصر على العلوم فقط ونظريات بل تجاوزه إلى الفنون ومجالاته والتجريب في الفنون هو عمل إبداعي في المقام الأول يحقق معرفة أرقى ومتجددة قد تأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة من المعرفة السابقة عليها صفاة المغامرة الإنسانية وخصائصها، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو فعل ناتج عن ذات فاعلة مجربة واعية بما تفعل.[3]

2- التجريب في المسرح:

يعرف إبراهيم حمادة المسرح التجريبي بقوله "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور....أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[4].

[1]- أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي للفن ، مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989، ص1.

[2]- كلود برنارد، الطب التجريبي: يوسف مراد سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص، 1.

[3]- المرجع نفسه، ص3.

[4]- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، سنة1971، ص134.

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

و التجريب في الجزائر أخذ الأشكال التالية: [1]

إن التجريب يعني أخذ أساليب معينة وإسقاطها على الواقع الجزائري فتأتي هذه الأعمال التجريبية مفتقرة إلى خصوصيات هذه البيئة وما تعج به من تناقضات، إذا يؤدي ذلك إلى التقليد والنقل.

التجريب لتقديم أعمال مسرحية عالمية، وعدم تبني إطار عام لمدرسة معينة بل يذهب الكاتب والمخرج إلى بريشت دروجي وغيره وحياكة مسرحية كل مشهد أو جزء منها ينتمي إلى أسلوب تجريبي معين كما حدث في مسرحية "اللعنة الأولى واللعنة الثانية" إذا لم يستطع المؤلف والمخرج جهيد الصناني الخروج من الأسلوب المعتمد في تجربة المسرحية الأولى "اللعنة الأولى" في مسرحية "اللعنة الثانية".

الإيغال في الاكتشافات الشكلية والجري وراء إظهار المهارة التقنية وبالتالي إعطاء الشكل طابعة المستقل وأغناء العرض المؤثرات المرئية العديدة، واعتماد أساليبه قد يؤدي ذلك إلى غموض في الرؤية وتشويش للأفكار، فتأتي التجربة غير قادرة عن التجريب بالعودة إلى توظيف التراث توظيف ناقص والسقوط في الفولكلورية والسطحية.

وهكذا ظل التجريب غامضا وفضفاضا لا يستند إلى خلفيات جمالية تستمد طاقتها وحركيتها من عبقرية الشعب ولا ينطلق من أرضية قوامها الوضوح الفكري، فهؤلاء التجريبيون أو على الأقل الذين يدعون إلى ذلك يعملون على تفجير الأشكال بمعزل عن حركة الشعب- الجماهير-و يتحركون تحت وطأة تقليد الغرب، متناسين أن المسرح أداة توعية وتعبئة للجماهير

[1]- ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ط1، 2000، ص(36-162-163).

من مهامه الأساسية طرح قضايا المجتمع وتصوير مشاكل هو آماله والمشاركة في نضال الشعوب اليومي وكفاحها كما أن المضمون في المسرح ينبع من قاعدة فكرية تخدم مصالح الجماهير لذلك فهو تعليمي متسم بالموضوعية والتحليل وليس تلقينيا ذا طابع وعظي إرشادي يعتمد على أشكال فنية تستمد جماليتها من عبقرية الشعب وخصوصياته الثقافية والحضارية، انطلاقا من الموروث الشعبي وانتهاء بالتراث العربي بخاصة والإنساني بعامة لأن التجريب يعني خلخلة الساكن وتنويره وتحريكه وتفعيله، وأن الموروث شيء ثابت معروف ومألوف وبذلك فهو فعل من اجل الغوص في هذه المجالات المتوازنة والمكتسبة، كما أن التجريب من جهة أخرى هو محاولة استخراج الخاص والشخصي مما هو عام وشعبي وقومي أيضا.[1]

إن الفعل الذي يؤسس خطابا مسرحيا له ملامحه الخاصة وصوته الدال على انتمائه إلى هم الإبداع والتجاوز وخلخلة نموذج هذا الفعل الذي يقوم بصيغة مكوناته جيلا جديدا يريد أن يجعل إنتاجه مندرجا في الثقافة البديلة التي تقدم مشـــروعها برؤى مغايرة وأدوات جديدة يمثلها هؤلاء تختلف في طريقة تشكيل رؤاهم.[2]

كما أن المســـرح لا يزدهر كأي فن من الفنون الإنســـانية الأخرى بغير التجريب الدائم والمعاصرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سير أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبوت والجمود وعن الانحصار في آية قوالب سجن والحياة انفعالات مستمرة من الأشكال والأغوار قد تهجع فترة وقد تأخذها سنة من الوسن أخرى ولكنها لا تلبث أن تصحو متوفرة إلى الانطلاق إلى آفاق جديدة وارتياد أصقاع لم تكتشف بعد.و الجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحوة وحيوية، لا غرور فان المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل

[1]– مرجع سابق، إدريس قرقوة، ص163.

[2]– عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ، ص212.

ما أنجز وتحقق.فلولا هذا التجريب الذي دفع شـسـبيس إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنحة الأولى للمسرح.[1]

يقصـد بالتجريب المسـرحي البحث عن قالب مسـرحي جديد يغاير القالب الغربي برفض العلبة الايطالية واسـتهجان فعل الاسـتنبات والاقتباس والتقليد على حد سـواء. والتجريب هو الثورة على المسـرح الأرسـطي بكل مقوماته الفنية والدرامية بالانسـلاخ عن ثوب المسـرح الغربي المرتبط بالبناية المغلقة والوحدات الثلاث عن آليات مسـرحية جديدة على مسـتوى الكتابة والتشـخيص والسينوغرافيا والإخراج.[2]

و كذا الاعتماد على فلسفة أو رؤية جديدة في مجال المسرح والدراما.

ومن ثم، يعني التجريب في المسـرح العربي التأصـيل من جهة، والتأسـيس من جهة أخرى. بمعنى أن المسـرح العربي لم يجد قالبا مسـرحيا يثور عليه، كما فعل المسـرح البريختي الذي ثار على المسـرح الأرسـطي، بل وجد السـاحة فارغة لذا انطلق في تأسـيس الفعل المسـرحي العربي اعتمادا على الموروث المتنوع، وضـمن رؤية فلسـفية جديدة، تقوم على الجمع بين الأصـالة والمعاصـرة، والحفاظ على الهوية، وتشـغيل التناص الدرامي بمفارقاته ومسـتنسـخاته الحاضـرة والغائبة، مع الاستفادة من التقنيات الغربية، وخاصة المسرح الملحمي البريختي بصفة خاصة.

و إذا كان التجريب في المسـرح الغربي قد انطلق من اتجاهات وتيارات مسـرحية معروفة ومن ركامات مسـرحية ثابتة وراسـخة مسـتفيدا من بعض مراحله الفنية والتاريخية من الأشـكال المسرحية الشرفية والإفريقية. فان التجريب في المسرح العربي قد ارتبط أساسا بالبحث عن قالب مسرحي متميز وبالبحث عن شكل مسرحي يعبر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفكرية والثقافية والسـياسـية وقد اتسـمت محاولات التجريب المسـرحي عند العرب باسـتحضـار التراث واسـتلهامه

[1]– صبري حافظ، التجريب والمسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة، سنة1964، ص8.

[2]– مرجع سابق، جميل حمداوي، ، توظيف التراث في المسرح العربي بين التأصيل والتجريب، ص16.

وبالبحث عن قالب مسـرحي متميز لم لغته المسـرحية الخاصـة التي تحاول أن تتجاوز صـيغة المسرح التقليدي لصالح مسرح قائم على أشكال الفرجة، ويتضح من هذا القول أن الأشكال ما قبل المسرحية أو الشبيهة بالمسرح قد برزت من جديد ليس بوصفها أشكالا مسرحية مستقلة بل بوصفها أنماطا وظواهر يمكن اسـتلهامها والاسـتفادة منها وثرائها وعنائها الفني والثقافي من أجل كتابة مسرحية متميزة.[1]

يعتبر شـلة من العلماء بـأن الحداثة تتمظهر في الحقول الإبداعية من خلال التجريب باعتباره آلية تطبيقية تعكس تصـورا معينا للحداثة، فهو مغامرة إبداعية في مجال الفنون والأدب يرتاد مناطق كبرى عن طريق استخدام أدوات جديدة انه بمثابة إعلان لقطيعة من الأشكال التقليدية ويبحث عن أنماط جديدة ومن ثمة فالتجريب يتضـمن نفسـا حداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصـبح مسـلما به، انه فعل التمرد والقفز على الثبات والتعاليم المطلقة والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير.

إن التجريب فعل متوتر غير أنه في سـيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باسـتمرار يؤسـس شكلا من أشكال الوعي الضـدي الذي يجعل من ذاته موضـوعا للتأمل والنقد والمساءلة، إن تأكيد ذات التجريب يتم من خلال الحضـور الضـدي، وغايته نحو ذلك أنه يتحول ذاتيا من مسـتوى الضرورة إلى مستوى الحرية[2].

و إذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية فذلك لا يعني اقتران فعل التجريب بالعشـوائية والعبثية بمعناه العام، لأن الشـروط التاريخية والخصـوصـيات الاجتماعية لها تأثير فاعل في المسـارات التجريبية فالعلاقة بين فعل التجريب وما هو اجتماعي تاريخي تجعله تعبيرا فنيا عن أوضـاع قد أصـبحت متجمدة وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضـاع، وبالبحث عن أشكال جديدة

[1]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص17.

[2]– هذلي العلجة، التجريب في النص المسرحي الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، 2017، ص12.

وهذه الأشـــكال الجديدة ســـتكون بالطبع أشـــكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تعكس على الموضـــوع الاجتماعي فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصـــرة في دائرة ما هو جدلي فلســـفي، وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير تبقى غير مضـمونة لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صـعبة التعقيد، خصـوصـا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل.[1]

كانت بداية التجريب الأولى في الغرب مع المدرســـة الرومانســـية التي ثارت على القالب الأرســـطي منذ بداية القرن التاســـع عشـــر الميلادي نظرية، وممارســـة، ورؤية. و من مرتكزات الرومانسية، في المجال الدرامي والمسرحي، حرية الإبداع، وتكسير الوحدات الثلاث(وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان)؛و الخلط بين الأجناس الأدبية وصـــــهرها كالمزج بين التراجيدي والكوميدي، والجمع بين الشـخصـيات النبيلة والدنيئة، والمؤلفة بين الضـحك والبكاء؛ و الجمع بين الرفيع والوضـــيع، ومحاكات الطبيعة. و بعد كل هذا وذاك ظهرت أنواع من التجارب المســـرحية المختلفة التي نحت منحى التجريب الفني والجمالي، مثل: تجربة مسرح اللامعقول، وحركة الدادية، ومســرح أنطونان أرطو، والمســرح الســريالي، والمســرح الوجودي، والمســرح المعاصــر بمختلف اتجاهاته، وتياراته، ومدارسه...أما التجريب في المسرح العربي، فقد بدأ مباشرة بعد هزيمة حزيران سنة 1967م؛إذ انتقل المسرح العربي نحو محطة التأسيس، والتأصيل، والتنظير مع مجموعة من النظريات والبيانات والأوراق والاتجاهات والتجارب الإبداعية الداعية إلى مســـرح عربي جديد وأصـيل، مرتبط بالهوية العربية ارتباطا وثيقا، قضـية، ورؤية، وتصـورا، وإبداعا، وكتابة، ومنهجية. وإخراجا، وتأثيثا، ونقدا...

[1]– مرجع سابق، هذلي العلجة، التجريب في النص المسرحي الجزائري، ص13.

وقد انطلقت هذه النظريات والتصورات التجريبية من البيئة العربية بغية التأسيس والتأصيل لمسرح عربي حقيقي بعيدا عن القالب الأرسطي الذي سيج المسرح العربي لأمد طويل، من الفترة الإغريقية إلا يومنا هذا. وقد حاول كثير من المسرحيين العرب الرواد استنبات القالب الأرسطي في التربية العربية.[1]

بيد أن هناك مجموعة من الباحثين المسرحيين الآخرين الذين استهجنوا هذا القالب جملة وتفصيلا منذ ستينيات القرن الماضي، فراحوا يقدمون تصورات جديدة حول فن المسرح، نبشا في خاصية التمسرح الدرامي في التراث العربي، بالبحث عن صيغ جديدة للممثل أو المؤدي.وبالتالي، فهناك مجموعة من النظريات والتصورات الدرامية التي اهتمت بالممثل والسينوغرافيا والكتابة والإخراج تصويرًا وتقنية، مثل: مسرح الفرفور ليوسف إدريس، ومسرح المقلداتي لتوفير الحكيم، ومسرح الكوميديا المرتجلة لعلي الراعي، ومسرح التسييس لسعد الله ونوس، ومسرح السرادق لسعد صالح. علاوة على مسرح الفوانيس، ومسرح الصورة، ومسرح الحكواتي، ومسرح الشوك، والمسرح الاحتفالي، والاحتفالية الجديدة، والمسرح الثالث، ومسرح النقد والشهادة، ومسرح الأقوال، والمسرح التراثي، والمسرح الفرجوي، ومسرح الفداوي، والمسرح الافتراضي، والنظرية الاستدراكية، ومسرح المرحلة، والمسرح الفردي...

بيد أن أهم اتجاه مارس التجريب بشكل نظري واضح ودقيق هو الاتجاه الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد الذي أرفد تصوراته النظرية بفلسفة احتفالية تسمى بالفلسفة العيدية[2]

[1]– جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(17–18–19).

[2]– مرجع سابق، جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ص(20–21–22).

3- شروط التجريب في المسرح العربي:

في خضم البحث عن الشروط التي يستند إليها قيام التجريب في المسرح العربي نسوق شهادات بعض المسرحيين العرب من خلال تجاربهم الخاصة التي تمتزج آراؤهم فيها وتتنوع بين مفاهيمهم الخاصة عن التجريب وبعض الشروط التي يرونها أساسية في إتمام الفعل التجريبي المسرحي واستنادنا إلى هذه الشهادات نحتكم إليها لمحاولة تحديد البعض منها:

1- التحدي: لا شط أن سمة التحدي هي إحدى السمات التي يركز عليها الفنان المبدع والمجرب في ممارسة الفعل التجريبي، والتحري بطبيعة الحال ضد الظروف التي يمكن أن يواجهها الفنان العربي باعتبار أن الانطلاق من الواقع إحدى الشروط التي تحدد هوية الفعل التجريبي بما هو تجريب عربي وإن ارتكز في بعض نقاطه على ما اعتمده التجريبيون الغربيون.

2- الوعي: إن عملية استقراء بسيطة لاتجاهات التجريب في العالم الغربي وخلفياتها الفكرية والفلسفية، تكشف لنا أنها لم تكن مجرد ترف فكري، فقد انطلقت من قواعد فلسفية، ورؤى اتجاه الحياة والمتغيرات وتعبيرا عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة في حياة مجتمعاتها. فكانت تمردا صارخا وحركة واعية، وموقفا نقديا في الأشكال والمضامين اتجاه رواهن العصر الذي يهمش الإنسان أمام ثورة التقنيات ورغبة الاستيلاء على العالم والإنسان فالقواعد الفلسفية والرؤى وحركة الوعي والموقف النقدي كلها مرادفات لمعنى الوعي باعتباره خلفية نظرية ومعرفية تسبق الفعالية التجريبية وتعمل على صياغتها وتوجيهها توجيه قصديا، يحفظها من العبث والفوضى والتخبط والعفوية من جهة ويسعى لتجنيب المتلقي الإحساس بالاغتراب حيلها.[1]

ولذلك يعتبر شرط لازم لفعل التجريب يفترض نضجا فكريا وفنيا وامتلاك القدرة الإبداعية، مما يمكن المجرب في المسرح من قياس المسافة بين حال الإبداع المسرحي وروح العصر وفي

[1]- عبد الفتاح رواس، سحر المسرح، هوامس على منصة العرض، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص69-70.

حال اكتشاف شساعة هذه المسافة بحيث ينقطع التواصل بين المتلقي وهذا الإبداع المسرحي فلا يعود مرآة عاكسة لمشاكله ومتطلباته الجمالية تبدأ مرحلة طرح الأسئلة ووضع الفرضيات والتحضير لدخول المتغير المسرحي لاختبار الأشكال والمضامين المسرحية المقترحة كبدائل، وقد أشار باتريس بافيس لهذا الشرط ضمنيا في التعريف الذي حدده التجريب في معجمه[1].

بقوله "إن كل مسرح يستحق هذا الاسم لابد أن يخضع ولو جزئيا لنظام تجريب مستمر، وأن لا يقبل إلا أساليب معروفة ومؤكدة النجاح مسبقا" فالإقبال على تجريب أشكال غيرية هو تقليد وإتباع يفترض حضور الدهشة والانبهار، وغياب الوعي الذي سيغيب بدوره التمثيل الصحيح لتلك الأشكال وإذا انساق المجرب مع هذا التيار، وقعت العملية التجريبية في فخ الإغراب والضبابية وحدثت القطيعة مع المتلقي.[2]

3- الحرية: تعد الحرية احد الشروط الأساسية للعملية التجريبية يقول"إن الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلسلة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة "فالتجريب يقوم على الحرية بل هي الأساس في تطوره إن لا يمكننا تصور الكاتب المسرحي التجريبي مقيدا بأي نوع من القيود لأنه وكما يصفه أبو الينو"من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له، وإن يغفل الزمان وكذا المكان إن عالمه هو مسرحيته، وفي داخلها هو الإله الخالق الذي يرتب كما يشاء للأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان"[3].كما تحدث"محمد أبو علا السلاموني"عن الحرية وذلك بأنها من الشروط الأساسية في التجريب موضحا جانبا من تجربته المسرحية إذ يقول"ان الشعور هو أساس العملية التجريبية في الإبداع ولقد بدأ لدي الشعور بالحرية في الكتابة المسرحية

[1]- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2013، ص154.

[2]- مرجع سابق، صورية غجاتي'ص154.

[3]- عبد الكريم برشيد، مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، جريدة سياسية، 1984، ص8.

عندما وجدت نفســـي اكتب عن جنس أدبي له جذور في تراثنا الأدبي، وكلما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا مثل خيال الظل أو الاراجوز أو فن المحيظين أو فن السامر الشعبي أو الحكواتي أو الراوي وغيرها مما دخل في العالم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب"، بل إن محمد أبو العلا السلاموني"رغم تسليمه بأن هذا الفن(أي المسرح)فن غربي فهو يقف حياله موقف الاحترام، إلا أن ذلك لا يحول دون إبحاره في عالم الكتابة والغوص في هذا الفن ومحاولة تجاوز ما أنجزه الآخرون وتقديم الجديد يحذوه في ذلك ثقة بالنفس وشـــعور بالحرية الكاملة التي تفتح له أبواب التجريب على مصـــراعيها فيقول"كما أن التجربة المســـرحية الغربية اســـتقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتي في خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بأستاذه فهي تجربة أشعر حيالها بالالتزام والتقدير، وأيضا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من أسرها رغم قوتها وشدة تأثيرها..."، وما ذهب إليه أيضـا جواد الاسـدي الذي يربط مصطلح التجريب أساسا بالحرية إذ يرى بأن مصطلح التجريب حر وحريته تكمن في تنوع [1] الأساليب واختلاف المناهج ولكن بشرط أن تكون تلك المناهج والأساليب ناضجة وبعيدة

عن الصيانة أو تلك التي تكرس السهولة سواء على صعيد الشكل أو الأداء المسرحي أو صعيد بنية ورعاء المسرحية كلها"كما أن يرى بأن بناء صرح التجريب يقوم على عنصر أساسي يراه في غاية الأهمية وكفيل بتجسـيده على أحسـن وجه ويتمثل في فن أداء الممثل والتمثيل غير المجاني وحركة الجسد غير الخطاب.[2]

و يقول "محمد عبارة" عن التجديد أعتقد أنت الإبداع المسرحي العربي بوصفه فنا حديثا قد بدأ مجربا، وإلى الآن يزال يجرب لكنه لم ينطق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيدا بالكثير من

[1]– محمد أبو السلاموني، التجريب هو الشعور بالحرية، مجلة فصول مجلد14، سنة1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص42.

[2]– مرجع سابق، محمد أبو السلاموني، ص42.

القيود التي تعرقله وتمنعه من إحداث نقله نوعية وهو في ذلك يختلف عن المسرح في البلاد المغربية والأوربية التي تسمح للمبدع بان يكون بدرجة متحررا من القيود والعراقيل، التي تقيد المبدع العربي والمسرحي العربي بالأساس، فالمسرح فن مشاغب ومتمرد منذ بدايته لذلك يعيش هذا الحصار الذي في جزء منه على الأقل، يمنع عملية التجريب من التقدم إلى الإمام والقيام بنقلات نوعية [1]

4/ السياق الحضاري: يقصد بالشرط الحضاري، مجموعة السياقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تشكل الأرضية المحتضنة للتجريب، ومدى استعداده وقابليتها لاستقبال أشكال جديدة فإذا لم تكن هذه الأرضية مهيأة لذلك فقد التجريب مصداقيته، وتقول إلى النوع من التالي والفرقية على المتلقى الذي هو في الأخير نتاج لهذه السياقات وقد استجاب المسرح الفربي لهذا الشرط فكان التجريب مطلبا حضاريا لان الثورة التجريبية في الفنون الغربية جاءت وليدة ثورة ثقافية جذرية.....، ثورة غيرت صورة العالم الموروثة وتجلت في رفض مؤسساته الفكرية والاجتماعية والفنية بل والدينية والأخلاقية، كما تنبت النظرية النسبية والتاريخية في ذلك الموقف المنقسم بين الرفض والتجريب بالثورة العالمية والتكنولوجية وإذا نضرنا إلى التجريب في المسرح العربي وجدنا إن هذا الأخير يحاول البحث عن نفسه في غير اكتراث لهذا الشرك المهم ولعل جل الأشكال وربما أن ظاهرة التجريب لا تجد مناخها المناسب سوى في الدول التي تعيش مرحلة انتقال وما يتبعها من أجواء يسودها الفراغ والقلق ما يدفعنا للبحث عن قوالب ومضامين جديدة للمسرح.[2]

إن مراحل الانتقال كثيرة في تاريخنا العربي، وكانت محصورة بصدمات في الوعي وقلق على هويتنا ووجودنا ومصيرنا لكن "الأزمة عندنا لم تبلغ حدتها بعد مبلغ القلق الخصب، الذي

[1]– السيد حافظ، رحلة البحث عن الذات، دط، دس، ص66.

[2]– مرجع سابق، صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، ص161.

يمكن الإنسان من أن يفجر قوالب جديدة وصيغا جديدة"، فليس كل قلق مثمر والقلق الخصب كما أسماه "لويس عوض"[1]، هو المحرك الفعال لعجلة التجريب في المسرح كما في باقي الفنون ولهذا جاءت جل تجاربنا المسرحية صورة مشوقة عن التجريب المسرحي عند الغرب، لأنها تجاوزت الخصوصية والمعطي الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي فكانت عبئا بقدر ما عجز عن التعبير عن قلقنا حملنا قلقا أكبر هو قلق الشعور بالإستيلاب والتبعية.

5- الصـــدق: أي أن تكون الخاصـــية في الفعالية التجريبية فعالة تنطوي على الوعي بنفســـها كتجريب مؤسـس على نظرية محددة ينتظر منها نتائج متوقعة، كما أن الصـدق يعتبر معيار من المعايير التي يعتمدها التجريب وهو ما يذهب إليه فوزي فهمي إذ يقول معيار صـدق التجريب هو ارتباطه برؤية عامة للعالم والفن.[2] وعموما الحديث عن شـروط التجريب ومحاولة تحديدها من قبل المنشغلين بفن المسرح هي مجرد محاولات يسمى من خلالها هؤلاء إلى إماطة اللثام عن الأساس القومية التي يمكن للتجريب أن تقوم له قائمة بدونها وهي شـروط غائبة، وإذا ما حاولنا تلخيصـها سنجد الحرية، التحدي والصدق، السياق الحضاري بالإضافة إلى ميكانيزمات العناصر المكونة للعرض المسـرحي والفعل التجريبي، بتطوير واكتشـاف العلاقات الكامنة في تضـاعيف الظاهرة المسرحية بعلاقاتها وعناصرها الأساسية(ممثل، فراغ، جمهور)و الإخراج المسرحي، ولتجسيد كل هذا يلعب المختبر أو المعمل المســرحي دورا مهما في تطوير كل العناصـــر مما فيها إمكانات الممثل وعلاقاته بالدور إجماليا على مستوى الأداء الجمالي.

[1]- لويس عوض، نشرة مهرجان القارة، ص22.

[2]- السيد أحمد إيهام، التجريب في المسرح، ص72.

4- ملامح التجريب في مسرحية العيطة:

التجريب حاجة بهذا المفهوم، بل ضـرورة لكل نشـاط إنسـاني ومن ثم فان أشـكال الابتكار والإبداع ضرورة، التجريب في المسرح هو توكيد عنصر حي ويعني هذا أنه بأسلوبه الفني إنما يقوم بإسـقاط رؤية عالمنا المعاصـر وردود أفعاله، بثراء خبرته وفكره ومعارفه وإنجازاته ومخاطره لذلك أيضـا، على هذا التجريب أن يكون فاعلا يقوم بوعي ومسؤولية خالصـة بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ إن التجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صـيغ الابتكار الجديد، ولهذا فليسـت كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلي المبتكر، ثمة حقبة زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب من قبيل الموضة ويسهل عندئذ أن يقع هذا التجريب في خضم التجديد المفرغ من المحتوى.[1]

كما أن التجريب نشاط يستحضر اللاديولوجيا المتخفية، وهو يفعل ذلك عن طريق الإبحار ضـدها وطرح متصـورات بديلة متعددة لعلاقة الإنسـان بالعالم، والتجريب أيضـا يسـتحضـر ثقافات أخرى ويضـــعها في مجال الرؤيـة جنبا إلى جنب مع الثقافة المهيمنـة، فيتحقق بذلك تعدد في الثقافات مما يشـجع حرية الحوار والجدل والتعبير والاختلاف والتجريب أيضـا يسـتطيع أن يحقق درجـة كبيرة من التقارب بين فئـات المجتمع مما يؤكد الدعوة إلى إيجاد تقنيات جديدة للكتابة المسـرحية تقنيات تقوم أسـاسـا على تصـفيات الكتابة القديمة وتعتمد على الاسـتطراد والتركيب والتزامن، لأن الجديد في النص الدرامي قد يصـــطدم بالتقاليد الدرامية الســـائدة من ناحية وبتقاليد العروض المسـرحية المتعارف عليها من ناحية أخرى والأعراف الحضـارية من ناحية ثالثة.[2] فقد يتفق النتاج الدرامي في مرحلة ما بعد التقاليد المسـرحية السـائدة وقد يختلف لأنه في حقيقة الأمر كل مدرسـة أدبية جديدة ترث أركان وعناصـر وخصـائص التأليف المسـرحي السـابقة عليها، وتعيد

[1]- باربرا لاسوتسكا، المسرح والتجريب، دط، 1999، ص14.

[2]- بلحوالة سـهيلة، الكتابة في المسـرح الجزائري تجربة محمد بن قطاف أنموذجا، قسـم الفنون، جامعة تبسـة، 2015-2016، ص62.

النظر فيها فتستغني عن بعضها وتضيف إلى عناصر جديدة ذات خصائص جديدة ليست في محصلة الأمر إلا تطويرا وتعديلا لما سبقها، لأننا عندما نتناول عملا مسرحيا بالتفسير تحاول قدر الإمكان الإلمام بطبيعة المناخ السائد، فالفعل الدرامي نتاج عصر وكاتب وهو تفسير كاتب لعصره يسيره في رموز لغوية وحركية.[1]فمسرحية بن قطاف والتي ألفها بالموازاة مع أحداث أكتوبر1988و استشرافا لها كانت من الناحية الأدبية والتصنيف من بين المسرحيات التي تتخبط بين قيود التقليد وضرورة التجريب حيث أن المسرحية احتوت على جملة من مواطن التجريب والتأصيل على حد سواء ومما يظهر فيه التجريب هو ما نحن بصدد دراسته في هذه الجزئية، من خلال إلقاء نظرة على مسرحية العيطة في الجزئية التالية:

"**الإنسان يأكل اللي تنكل...الإنسان إذا جاع يضيع إنسانيته...الإنسان ظلام لما يكون في راسه عرش وتاج...الإنسان كاف غامق...و مع هذا بابا إنسان..و أمي اللي حملتني تسع شهور إنسان..و هما في زوج علموني أن الشجرة اللي ولدت الياقوت..ماشي محال تولد الرجال..الخدامين؟**"[2]و من يظهر معنا أنها جاءت رسالة محتواها ألقاها بطل المسرحية وقد أنار فضاءات عدة حققت تطورا في المسرحية بهدف التواصل مع الجمهور والارتقاء بذوقه والسير به نحو ترسيخ تقاليد مسرحية وإرساء قواعد مميزة.

في تعريف التجريب"إن التجريب رؤية جديدة في الكتابة المسرحية في الشكل والمضمون وفي كل الوسائل التعبيرية التي يمتلكها المسرح "دلالة على أن التعريف يلتفت إلى الناحية الفنية من المسرح أولا ولا يركز على جانب الكتابة ويشير إلى ضرورة تجاوز الواقع الفني والدخول فيها هو خيال، وفي معنى ما قاله الأستاذ محمد بن قطاف في مقولته" في الحقيقة لا أستطيع تقييم كتاباتي أو تحليلها كناقد وإنما لدي كتابة درامية تلقائية...لما لها من مخزون ثقافي، أقصد كل ما

[1]– مرجع سابق، المجلة الأردنية للفنون المسرحية، العدد1، مجلد، 2022، 15، ص156–157.

[2]– مرجع سابق، محمد بن قطاف، نص المسرحية، ص193.

قرأته من تاريخ، من عكاظيات وروايات بوليسية وملامح سعرية وكتاب الأغاني، كل هذا كون لدي حس كاتب مسـرحي، أكتب لكن لا أنسـى الجانب الأسـاسـي في تجربتي وأنني ممثل بالدرجة الأولى...و هذا ما جعلني أحس ربما أكثر من أي إنسـان آخر لهذا أكتب بشـكل صـحيح..بالتالي التمثيل كان له تأثير كبير على كتاباتي، يعني أنني أكتب مثلما أمثل تماما"[1]

إن التجريب يتعلق بالخروج عن القوالب المسرحية القديمة المسيطرة على المسرح، والخضوع إلى رسـم قوالب جديدة في مجال الحكرة المسـرحية، واكتشـاف عوالم مجهولة لبعث رؤى جديدة.و حديث بن قطاف عن وظيفة الاتجاه الملحمي في كتاباته قد بدى واضحا في مسرحية العيطة

"الفنان: يا الجمعي بن محمد بن الخير خلينا نخدمو على أرواحنا...

الجمعي: أنا منيش باغي نزعفك...نعرفك سـحار تقدمي...و ماكش من أصـحاب البرنوس الأكحل...بصح طولت...

الفنان: يلزم مقدمة باش الناس تفهم أشكون أنت من أين جيت علا شجيت علاش هبلت...

الجمعي: الناس تفهم أعطيها رأس الخيط برك[2]"

"الفنان: و أنت خليتنا نمدو رأس الخيط وإلا كرعيه...

الجمعي: اسمع يا هذا...إن الثورة أعطت...

الفنان: ...اخلاص؟؟...سـيداتي، أوانسـي، سـادتي...نعتذر عن هذا الخلل الفني الخارج عن نطاقنا والذي أدخلنا في أشـياء ما كناش حابين ندخلو فيها...في الحقيقة هذا الإنسـان زلق من فمه كلام ما كانش ناويه...هو ما هو لا ثوري، ولا سياسـي...و لا حتى ادمي...هو فقط إنسـان شعبي بسيط ...كان خدام، وما عندوش وقت يضيعه في أمورات تقلق عباد الله...هو كان عنده الوقت يخدم برك...و من قوة ما خدم بالنية، سـكنه الغرام وهلكه...كان يحب هذا ما كان...طبعا

[1]– مرجع سابق، حوار عبد الناصر خلاف مع الأستاذ محمد بن قطاف.

[2]– مرجع سابق، محمد بن قطاف، نص المسرحية، ص166.

حب محلي...يحب المعمل أمتاعه...يحب الآلات اللي فيه...و خاصـــة يحب من الناس تحب كيفه...الجمعي بن محمد بن الخير تربى في عالم وين كلمة الرجل عندها قيمة...وين قيمة الراجل موزونة بقيمة حبه...وين الحب قيمته هبال...ما نقصدش أن الجمعي مهبول لا ...كان يحب بزاف هذا ما كان...الجمعي بن محمد بن الخير عاشـــر وحده الآلة خمســـة وعشـــرين عام...و من بعد بدا يشوف فيها تتلاشى...كيف داخله...كل يوم تضيع لها حاجة...من جلدها، من مخها من روحها من ميثاقها...من نقابي لوزير...من مخزن لمؤسسات أخرى السفلى منها والعليا...حتى هول الســـاكنين في الأبراج وقدموا بيه ملها وملاته وضـــرب فلته...حبة هبال صغيرة؟"[1]

بن قطاف عندما كتب العيطة كان يعاني من ظروف صـــعبة لذلك نجده اتجه إلى الرمز لإيصال الفكرة إلى المتلقي: "الفنان: هنا ما عندك حتى شغل هنا...هنا العصا لمن عصى هنا... **الجمعي: و أنا وين عصيت؟ كاش قانون عفست؟...كاش مادة كليتها؟ أنا كنت حاب برك ندخل لهذا ال....الجبانة أمتاع قطع الغيار كاش ما نلقط بولونات وحاجات ربما تصلح هذا ما كان...**

الفنان: هنا كل شيء مغلوق؟...

الجمعي: الصـناديق مفتوحة، والآلات مصـدية مرمية في الخلاء، خليني ندخل يرحم والديك كاش ما نلقى قطعة وإلا زوج يساعدوني نصلح هذه كال...

الفنان: ممنوع ممنوع على الشعب يدخل."[2]

فقد نجد الماشية التي تحتاج إلى بولوند وتوقفت على العمل هي البلاد في الحقيقة، لذلك لابد من تحديد خطوة أخرى للتجريب إذ ما استمر في المستقبل لأنه سيكون في مواجهة الحاضـر ووضـع

[1]– مرجع سابق، محمد بن قطاف، نص المسرحية، ص167.

[2]– نفس المرجع، ص171.

الحلول لمشـــكلاته الراهنة وأولها إعطاء الحرية للمبدع والمجازفة بالإبحار ضـــد التيار والغوص للوصول إلى مناطق جديدة وطرح رؤى بديلة للواقع.

هل كان هدف محمد بن قطاف حقا من التجريب تحقيق التواصـل مع الجمهور والسـير به نحو ترســيخ تقاليد مســرحية وإرســاء قواعد مميزة أم هدفه كان التجريب فقط للهروب من القالب التقليدي القديم؟

والإجابة تمحورت حول ســـعي بن قطاف لتأكيد إمكانية خلق قالب مســـرحي يختلف عن القالب المسرحي الأوروبي التقليدي أو على الأقل تساعد على وضعه في مجال التطبيق العلمي. و في رأينا لقد وجد بن قطاف في التجريب الطريق الأفضل نحو تأصيل المسرح الجزائري والابتعاد به عن التقليد (و في هذه النقطة دليل ما يوضـح أن كل من التجريب والتأصـيل فكرتين أو مبدأين قائمين على أن يكمل كل منهما الآخر)، لأنه خروج عن القاعدة والمألوف، وهو حلم الوصول إلى شـــكل محلي للمســـرح، وضـــرورة تقرر منها مرحلة ما من مراحل تطور التجريب خلخل الواقع الجمالي وخلق مسـافة جمالية بين المبدع والمتلقي، بحيث سـعى إلى خلق أو تأسـيس ذوق جديد على مسـتوى التلقي المسـرحي، وبذلك تغيير ذوق المتلقي جذريا مع هذا المسـرح الذي انزاح عن المسرح التقليدي فنيا وجماليا تلك الجمالية التي تعلقت بعدة شروط:

"التعمد أو القصدية، الحس التراثي.

الكشف عن الجديد(الابتكار).

أن تفرضه على التحولات الحضارية.

أن يعتمد على الانفتاح الثقافي على العالم.

أن يعيش في مناخ محلي من البحث والاكتشاف.

التحرر من القديم(التمرد).

الارتباط بالظروف الاجتماعية والإنسانية".[1]

في معنى ما قاله بن قطاف عند حواره مع عبد الناصر خلاف حول التجريب أنه ليس تيارا يتبعه المسرحي ليبدع شيئا جديدا، وإنما هو مهمة يحرص على إتمامها لتكتمل الفرجة المسرحية [2]لأن المســـرح عندما يتخذ خطوة التجريب فانه يؤكد من خلالها قدرته على تقبل كل التجارب السابقة وإعادة صياغتها وفق منهج جديد يتماشى والتطورات التي يعيشها المجتمع والمتلقي.

كما كان التجريب عند بن قطاف محاولة ولدت بغرض التأثير في المتلقي وفي خلق تصور مسرحي جديد برز من خلال تجارب وعلامات هامة في مشواره ونقصد هنا مسرحية العيطة طبعا التي لا شـــك في أن تأثيرها فاق الحدود الجزائرية لتصـــل إلى فرنســـا.حيث جمعت الكثير من الجوانب، فقد نجدها استحضرت القليل من العبث، ورسمت ملامح التعبيرية فقد شاركت المسرحية في المهرجان الأوروبي في قرونويل عام 1990 وكانت المسرحية العربية الوحيدة.و تحصلت على جائزة أحسن عمل، حيث كتب عنها ناقد فرنسي.[3]

عبر بن قطاف عن واقع الفرد الجزائري تعبيرا أبرز كل ما يعالج نفســه هو من تناقضــات وانتصـارات وانهيارات ونظر للواقع بعين تنبأت في النهاية لما سيحدث للشعب الجزائري فيها بعد، وهنا يدل على مدى وعي محمد بن قطاف بالتقاليد المســـرحية وعلى وعيه بكيفية إخضـــاع هذه التقاليد إلى العصر الحديث من خلال تجاربه التي قدمها لنا في صورة عصرية تتوافق مع واقعنا، وهذا الاتصـــال بين الجديد والقديم يدفع الكاتب إلى التأكد أن التجريب تطوير وتنويع وزيادة إلى المسرح.

---

[1]– أشرف حسن زكي، دور المسرج في تأسيس حركة التجريب في المسرح المصري(1962–1971)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص36.

[2]– مرجع سابق، عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص203.

نفس المرجع، ص196.

يصور لنا الكاتب في مسرحية "العيطة" مأساة رجل عمل في المصنع طويلا وتعلقه بآلة موجودة في مصنع، وهذه الآلة منزوع منها بولون

"الجمعي: عمي بوعظمة كان دايما يهدر بالعقل...يرتب كلامه...على خاطر الوقت ملكنا كان يقول...إذا عمرناه يتعبنا نوللو سياده...هكذا كان يقول...كان مكانه لهبه...و من بعد ما نيش عارف كيفاه فرغ المخزن أمتاعنا من الزيت...على غفلة...و حتى المصـــنع اللي كان يبيع لنا ذيك الزيت حتى هو فرغ...على غفلة وطار البولون الأول من جنب عيشوش..و أتعجبنا كفاش آلة تصنع البولونات الملونة، ونهار يطيرلها بولون ما نلقاوهش...في حتى مضرب سألنا طلعنا هبطنا الناس الكل ماشي شغلها...وين تدقدق: "خاطيين البولونات خدمتي ماشي البولونات"لما طارلها البولون الثاني حبست..."[1]

لما حبســت حبســنا...لما حبســنا عمي بوعظمة ماجاش للخدمة ربع أيام...لقاوه في الحديقة واقف على كراع ويشطح في القباص...رفدوه قباله لدار التنويم المغناطيسي..."[2]

هذه المسرحية تظهر لنا قدرة بن قطاف الفنية بشكل واضح، فهو قادر على الاستفادة من حدث بسيط وجزيئة صغيرة ليقيم مسرحية كاملة انتقصت فيها حد الصراع وانتقلت إلى داخل شخصية "الجمعي"و من أهم خصائص المسرح وأبرزها هي عنصر الذي يمتلك فكر الكاتب ويطغى على حكم المقلداتي، لأن الآنية تفرض على الكاتب معالجة مشاكل العصر والتحدث عن هموم الشعوب الفكرية والسياسية، سواء كانت هذه الهموم من أحداث الماضي أو مستمدة من الحاضر، فيجد الكاتب نفسه مندفعا نحو التقاط الأحداث ورسم الشخصيات ويسوق الحكاية نحو ما ينتظره المتلقي كما هو الحال في مسرحية العيطة.

[1]– مرجع سابق، محمد بن قطاف ، نص المسرحية، ص178.

[2]– مرجع سابق، محمد بن قطاف، نص المسرحية، ص178.

"الجمعي: أنا مكنتش حاب..بصح المكتوب وليد الحرام ديما يعاكسني..كان الدم خارج من فمي ومن نيفي..و خاصة من صباطي..و كان الجمهور الكريم يتفرج علي..و كان اللون الأحمر في عينيه قدام عينيه على الحيوط على الأرض في السماء وذيك الدمعة رايحة لطرف الشارع جاية أمالا..أرفدت العصا البيضاء وسبيت اللي كانو يضحكو ويصفقو ومن بعد طحت على كل رأس كان قدامي بالعصا البيضاء اللي رجعت حمراء ومن بعد..ما على باليش واش وقع..يمكن رقدت..نسمع في صوت يقول هانا جبنا لكم واحد صباطه ماكانش في مكانه..لما فطنت وحكيت عيني لقيت روحي في بيت..غير وحدي..الشهر للأول ما هدرت مع حتى واحد..و ما هدر معايا حتى واحد..الشهر الثاني سكنو معايا واحد شغله البزاق على الأرض..من اللي ينوض وهو"تفوه، ها هو دورو؟..تفوه ها هو دورو"..الشهر الثالث خرجوني للحديقة نتنفس ونشم الهوى مع جميع الإخوان اللي سبقوني واللي..عندهم تجربة طويلة في الأمراض المشتركة امتاع البشرية العمومية..شفت العجب..؟ثمة عرفت وحسيت ما نيش وحدي ما دام..الهبال مقسوم بصفة ديمقراطية على الرجال لما تعرفنا على بعضنا مليح، رجعنا نقعدو مع بعضنا مليح،، وصبحنا نكونو طبقة عمالية،، جنونية...و حبينا نكونو نقابة..(فجأة)..خليني نهدر أنت(يرجع للهدوء)نقابة ضد الأمراض النفسية والعقلية نعالجو فيها المشاكل امتاع..الأجهزة الهضمية اللي تكونها جرثومة لي لي..جرثومة يا لطيف..ما لقاولهاش الدواء..كيف السيدا."[1] في النص لكن الآنية لا تتحقق المسرحي إلا وضعت ضمن بوتقة العواطف الإنسانية الخالدة التي تقوم على صراعات محددة لم يخرج تاريخ المسرح عنها، وملخصها هو الصراع بين الخير والشر بمعناها الواسع.[2]

[1]– نفس المرجع، ص189–190.

[2]– فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتجاه كتاب العرب، دمشق، 2003، ص130.

هذا الصـــراع الذي يجده الباحث عندما يلقي نظرة عامة على أعمال بن قطاف، بحيث نلمس مجهودا من جانبه وهو السـعي إلى إضـفاء طابعا معينا على المسـرح الجزائري، ير إليه أسـلوبه الخاص ويحرره من الخضــوع للقوالب المألوفة التي تنحصــر في تقليد الآخر، ومن ثم حرص بن قطاف على أنه يفكر تفكيرا مركزا عميقا بدرس المشكلات الاجتماعية الكبرى، كما حرص على أن يحمل المتلقي على التفكير في هذه المشكلات أيضا.

فكانت صـــورة الجمعي في "العيطة " تؤكد أن الآلة التي كان يعمل عليها تنتج البولونات واليوم هي التي تحتاج إلى بولونات، والآلة هي هنا في الحقيقة الجزائر، وتذكرنا هنا التجربة بتجربة بريخت في المسرح المحلي واهتمامها بالمصير الجماعي، هذا المصير الذي ربط المبدع بتراثه وقيده بالتقاليد وجعله قادرا على البحث في مجال التجريب أو بمعنى أصح العودة إلى التقاليد لتشكيل أو للخروج منه بشكل جديد يعتمد التراث القديم، ومع كل ما يمكن لتقنيات المسرح المتطورة أن تقدمه للعمل المســرحي، فإن الأصــل في المســرح هو التجريب الذي يمكننا تجديده في تلك الثنائية التي تجمع ما بين القديم وباعتباره مضـمون فكري والتجريب بوصـفه آلية ارتبطت بكل ما هو جديد يحدد المسرح ويربطه بالحياة تتسم بالتصور ولأن التطور مرتهن بالمغارة ولأن المغامرة تنطلق من الرفض الموجود، وأن الرفض يستمد التفسير وأن التغير هو إحلال عير الموجود محل الموجود، وأن هذا الإحلال يأتي عبر محاولات عملية، وهذه المحاولات ما هي إلا التجريب بعينه .[1] الذي سبغ مسرح محمد بن قطاف خاصة مسرحية "العيطة" والتي هي محل دراستنا هذه والتي تظهر قدرته الفنية بشـكل جلي فهو قادر على الاسـتفادة من حدث يومي عادي ليبني المسـرحية التي تخفت حدة الصـــراع فيها غالبا لتنقل إلى درجة الشـــخصـــية لتميز نزاعا بين عاطفتين متصارعتين.

[1]– محمد يوسف ناصر، النص المسرحي بين التجريب والتجديد ، مطبعة الروزنا ، الأردن، ط2002، 1، ص10.

تميزت مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف بالحركية والارتكاز على الشخصية المحورية "الجمعي"أو التي تكابد عناء حمل الأحداث على حساب الشخصيات الثانوية التي لم تكن تستعمل إلا بوصفها"اكسيسوارات"

اعتمد بن قطاف على توظيف فئة من الشخصيات المرجعية وفئة من الشخصيات الإشارية وأخرى من الشخصيات الاستذكارية.

الشخصيات المرجعية: كل من شخصية الجمعي وشخصية المعلم والمحاسبي.و شخصية سيدنا داود عليه السلام وهي شخصية ذات المرجعية التاريخية

الشخصيات الاستذكارية: شخصية الزربوط وهي كاسم علم.

من الشخصيات الإرشادية وغيرها التابعة والمكملة للمسرحية نذكر: شخصية الخائن الذي لم يصرح به الكاتب علنا ومباشرة ولكنه أشار إليه بتلميحات يستطيع المتفرج الانتباه إليها "**يا عفريت، كنت معانا؟، ما تغامرش خير لك...خاطيك خاطيك، هذه خطة طاكطيك، أنا نموت معاكم التحت، أنا مع الطبقة الكادحة، أنا خاطيني الماطيماطيك**"[1]

الشخصيات المجازية التي استعملت في هذه المسرحية هي: أصحاب الفوق وهي إشارة إلى رجال الدولة والمسؤولين الكبار للحكومة، شخصية الأطباء: رمز لرجال الأمن والمخابرات والتشبيه جاء نظرا لطريقة المعالجة للقضايا، شخصية الخطاطين: "**اجميل اجميل لا لا من هذه الناحية الحمد لله، عندنا الخطاطين**"[2] ترمز لرجال القانون والتشريع عيشوش: هو اسم الآلة التي يشتغل عليها الجمعي، والتي أعطاها اسم أمه وهي شخصية مجازية ولم تكن حاملة لنص معين

[1]– مرجع سابق، محمد بن قطاف، نص المسرحية، ص163.

[2]– نفس المرجع، ص185.

كل هذه الشـخصـيات التي ذكرناها كانت في صـراع حاد مع شـخصـية الجمعي ويظهر ذلك في الجزء الذي قيل فيه في المســـرحية "**محال تطلع كاين معراج واحد طلع الدفعة الأولى ومن بعد انكسر**"[1].

[1] نفس المرجع، ص174 .

الخاتمة

خاتمة:

الحمد لله نحمده ونستعين إذ بتوفيق وعون منه ها نحن قد وصنا إلى نهاية بحثنا هذا والذي خضـــناه في رحاب نص مســرحية العيطة للراحل الفنان والممثل القدير الأســتاذ محمد بن قطاف الذي كان وفيا لخطا الطريق الذي رسمه أوائل المسرح الجزائري أمثال مصطفى كاتب، بشطارزي، عبد القادر علولة وغيرهم

فكان في كتابات الفنان محمد بن قطاف تتبع للأحداث التي عاشـــها الفرد في المجتمع الجزائري ورافق تحولاته خاصـــة في فترة ما بعد الاســتقلال فناقش بعضـــها ورفض الآخر، وكان رصـده لواقع الفرد وتأكيد سـلبياته وإبرازها من خلال الخطوات التالية والتي اسـتنتجناها انطلاقا من دراستنا لمسرحية العيطة:

توظيف الرمز واستخدامه بطريقة فنية ساهت في إثبات أهمية التاريخ باعتباره جزئية تخص المتلقي من جهة ولإظهار قيمة العمل المسرحي الفنية من جهة أخرى.

اللجوء إلى صياغة الحوار في قالب شعري لا يتعارض بأي شكل مع القاعدة التي تقول أن جانب الشعرية ليس زخرفا فنيا وإنما إبداع يعطي للعمل المسرحي معاني دقيقة ودلالات متعددة.

أما في ما يخص جملة النتائج التي تم اسـتنتاجها حول موضـوع البحث ككل "مسـرح محمد بن قطاف بين التأصيل والتجريب مسرحية العيطة أنموذجا "فهي كالتالي:

- ارتباط النص المسـرحي بالنشـاط المسـرحي، بحيث لا يوجد نشـاط مسـرحي دون وجود نص مسرحي.
- الدور القوي الذي أدته الأشـكال المسـرحية من التراث الشـعبي الجزائري في مقاومة الاسـتعمار الفرنسي الذي حاول طمس الهوية الجزائرية من الوجود.
- يلخص مفهوم التأصيل في الرجوع إلى الأصل والفرع الثابت.
- صنفت أنواع التأصيل كالتالي: التأصيل التوطيني، التأصيل التحيزي، التأصيل التراثي.
- من المقومات الأساسية للتأصيل المسرحي الإشتغال على توظيف التراث.

– من أهم أسس التأصيل المسرحي الاعتماد على المضمون التراثي.

– إن التجريب في مجال الأدب والفن هو ظاهرة حديثة بدأت مع بدايات القرن العشـــرين متأثرة بالعلوم التجريبية.

– التجريب في المسرح العربي فيعني التأصيل من جهة والتأسيس من جهة أخرى.

– من ضـروريات التي دعت إلى التجريب شكل العمل المسـرحي الذي إلى مرحلة تسـتدع التغير وتنبذ التقليد الذي يغيب في ظله الإبداع.

– حضــور التجريب كخطوة يقترن بحضــور الديمقراطية المحيطة بجو مســرحي لكي يســتطيع الإبحار في معظم الأحيان.

– تعتبر مسرحية العيطة من المسرحيات التي ألفها بن قطاف بين قيود التقليد وضرورة التجريب

– من الضروري في الكتابة المسرحية المرور بمرحلة التقليد، لكن هذا لا ينفي خطوة التجريب.

– لا يعتبر محمد بن قطاف التجريب تيارا مســـرحيا منفردا بل في وجهة نظره هو مهمة يحرص على إتمامها لتكتمل الفرجة المســرحية، فمســرحية العيطة جمعت الكثير من الجوانب، فقد نجدها استحضرت القليل من البعث، ورسمت ملامح التعبيرية.

الملاحق

ملحق01: امحمد بن قطاف في سطور

من مواليد 20ديســمبر1939بحســين داي بالجزائر العاصــمة.يقول عن بداياته الأولى: **"كانت الإذاعة الوطنية في 1963 تبحث عن مواهب لتشكيل فرقة الإذاعة الموسيقية، فذهبت للاشتراك بتشجيع من الأشخاص المحيطين المقتنعين بأن صوتي جميل، قصدت الإذاعة في اليوم المحدد ودخلت إلى موقع إجراء الاختبار لأتفاجأ بأشــخاص يعطونني نصــا لأقرأه ويطلبون مني تجربة تمثيل، فاكتشــف أنني أخطأت في الموعد وأن اليوم الذي ذهبت فيه هو الخاص باكتشــاف المواهب التمثيلية"**[1]

و بعد نجاحه في اختبارات الأداء أصـبح ممثلا متربصـا مدة سـتة أشـهر ما فتح له الباب لدخول الإذاعة، أين تعرف على أسـماء مهمة وكان أول معلم في هذا المجال هو الأسـتاذ محمد ونيش، وأول عمل مسـرحي إذاعي هو: "بلا عنوان"سـنة1965من تأليف الراحل محمد حلمي، حيث كان يبحث لتأديتها عن ممثلين يتقنون اللغة العربية، ووزع الأدوار على ممثلي الإذاعة، كان أحدها من نصـيب بن قطاف.و يرجع امحمد بن قطاف الفضـل في رصـيده الثقافي إلى العملاق مصـطفى كاتب، حيث يقول: **"لو لا هذه الشــخصــية العظيمة لما كان بن قطاف ولا الممثلين الحاليين، يكفينا أنه مؤسس معهد الفنون الدرامية"**[2]

التحق بالمسرح الوطني الجزائري في عام 1966.

اشـتغل ممثلا في حوالي 80مسـرحية من ريبرتوار المسـرح الوطني في 60الى70بالمائة منها كان له فيها الدور الرئيس.

ترجم واقتبس وألف أكثر من25مسرحية.

[1]– مرجع سابق، محمد بوكراس، ص156.

[2]– نفس المرجع، ص157.

أخرج عديدا من المســرحيات منها"بوحديه"لمحمد التوري"جحا والناس"، "يا ســتار وارفع الســتار"، "التمرين"له.

عضو مؤسس لمسرح القلعة1989.

حصل على الكثير من الجوائز أهمها:

جائزة أحسن تمثيل رجالي في المهرجان الوطني للمسرح المحترف(1986بالجزائر).

الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج1987بمسرحية"الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج1989بمسرحية"العيطة"من تأليفه.

شارك في إقامة تأليف في ليموج بفرنسا1994.

و في إقامة تأليف في فيلا مونطالوفو بسان فرنسيسكو(كاليفورنيا)1995.

كرم في المهرجانات داخل الوطن وخارجه منذ 2003الى يومنا هذا.

محافظ المهرجان الوطني للمسرح المحترف منذ2005الى يومنا هذا.

مستشار مكلف بدائرة المسرح في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007.

رئيس دائرة المسرح بالمهرجان الثقافي الإفريقي الثاني بالجزائر2009.

رئيس شرفي بالمهرجان الثقافي الدولي للمسرح دورة2011و2010.

رئيس دائرة المسرح في تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة العربية الإسلامية2011.

ملحق02: لائحة بمسرحيات امحمد بن قطاف(تأليف-اقتباس-ترجمة)

الرقم	عنوان المسرحية	طبيعة النص	المخرج	سنة التأليف	ملاحظة
1	حسناء وحسان	تأليف	أحمد أقومي	1975	\
2	قف	تأليف	امحمد بن قطاف	1979	\
3	جحا والناس	تأليف	امحمد بن قطاف	1980	\
4	يا ستار وارفع الستار	تأليف	امحمد بن قطاف	1982	\
5	عقد الجوهر	تأليف	قرمي جمال	1984	أعيد انتاجها2011
6	الجيلالي زين الهدات	اقتباس حر عن نص لكارلوس كيروستيليس	محمد فلاق	1986	\
7	العيطة	تأليف	زياني شريف عياد	1989	\
8	فاطمة	تأليف	زياني شريف عياد	1990	مترجمة الى العديد من اللغات
9	التمرين	تأليف	امحمد بن قطاف	1994	أخرجها افان روموف بالفرنسية
10	باب الفتوح عن نص لمحمود ذياب	إعداد النص	سليم رياض	1974	\
11	ولا العفاريت الزرق لعلي سالم	اقتباس	حاج عمر	\	\

12	الشهداء يعودون هذا الأسبوع عن نص لطاهر وطار	اقتباس	زياني شريف عياد	1997	و أعيد اخراجها في اطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية2011
13	ابليس لعور كاين منو	ترجمة ايفان فانوفتش هل هو موجود لناظم حكمت	علال المحب	\	\
14	آخر المساجين	تأليف	عز الدين مجوبي	1993	منولوج\مسرح القلعة
15	الرجل صاحب النعل المطاطي لكاتب ياسين	ترجمة	مصطفى كاتب	\	\
16	البدلة البيضاء لراي براد بوري	اقتباس	محمد بن عربية	\	\
17	ألف تحية لعرفية لمحمد بن قطاف	ترجمة أضيفت لها الأغاني	زياني شريف عياد	1993	\
18	موقف ثابت	تم اقتباستها من اللغة الفرنسية	زياني شريف عياد عز الدين مجوبي فوزي بن ابراهيم	1996	\
19	باية لعزيزشواقي	ترجمة	زياني شريف عياد	\	مسرح
20	الصباح الهادئ	تأليف باللغة الفرنسية	حيدر	1998	\
21	كشوت	تأليف باللغة الفرنسية	شوقي بوزيد دريمو تركوير	2003	اقتباس حر عن دون كيشوت

		مخرج فرنسي من قرونوبل			لسرفونتاس لعبت في فرنسا أزيد من100مرة

ملحق03: ملخص مسرحية "العيطة":

تبدأ المسـرحية بظهور ممثل على خشـبة المسـرح يدخل في حوار مباشـر مع الجمهور بدون أي مقدمات مطولة فيقول "**أولا وقبل كل شـــيء مرحبا بكم...ما تضـــنوش أني دخلت إلى هنا بسـهولة...الضوء الأحمر في كل الطرقان...نقدم نفسـي...الاسم مهوش مهم...المهنة سـحار**"[1] وهذا السحار هو ذلك الفنان المسرحي الذي لديه القدرة على سحر عقول متتبعي عرضـه والتحليق بهم في فضاءات متعددة لا تضبطها أمكنة ولا تحصرها أزمنة معينة وكل هذا في حدود ما يقارب ساعة والنصف من الزمن.

يؤدي كل من عز الدين مجوبي وصـونيا رحمهما الله دور الفنان بالتناوب ويحاول السـاحر إظهار قدراته العجيبة في السـحر ويذكر أن السـحر سـهل لكن كيفية سـحر الناس صـعبة فيقول "**باش تسـحر الناس سـاهل الصـعوبة في النوع**"[2] ثم يقول "**السحار العادي لي تعرفوه الكل وشفناه الكل لي يقدم حاجات والفناها من كرسـي صـغير يصـنعلك عرش ومن دورو صـغير يصـنعلك ثروة**"**أما أنا سـحار عجيب لأن المسـرح عجيب سـحار خيالي لأن المسـرح خيالي قادر نقول للجمهور في يدي هنا قصر حيوطو بلار يلزموا يتخيلوا قصر حيوطو بلار...**"[3]بهذه الكلمات يبدو وكأنه يظهر الفرق بين الفنان المسرحي وفنان ألعاب الخفة.

و يكمل في إظهار قدراته السـحرية إلى أن يقول"**قادر نطرطق صـباعي نخرج من بولون عبد**"[4]و في هذه اللحظة يظهر ممثل آخر(يقوم بهذا الدور محمد بن قطاف)، فيأمره الساحر بالقيام بعدة أدوار من أمير روماني إلى ديكتاتوري وغيرها من الأدوار فيؤديها بأحسـن صـورة.ثم يقول

[1]– نص مسرحية العيطة، لمحمد بن قطاف.

[2]– نفس المرجع.

[3]– نفس المرجع.

[4]– نفس المرجع.

"**و لهذا ندخلوا في الموضـوع ونحبسـوا الفلسـفة**"[1]مظهرا بهذا الكلام وكأن العرض المسـرحي لم ينطلق بعد، يقدم لنا شـخصـية الجمعي بن محمد بن الخير الذي كان يعمل في معمل ويعيش في مجتمع يسعى نحو التطور (كما كان يتخير الساحر). إذ 25 سنة من عمره وهو مع آلته عيشوش، في معمل ينتج البولونات (يعني البراغي)، يأتي يوم وتتعطل عيشـوش، بسـبب ضـياع بولون من بولوناتها (براغيها) فيقوم الجمعي ببذل كامل جهده وكل ما بوسـعه لإيجاد ذلك البولون لعيشـوش، وفي حين رحلة بحثه يتعرض الجمعي للكثير من المشاكل المعرقلة لعملية بحثه عن البراغي ويقول الفنان "**تخلط كلشـي في راسـوا**" (بصـوت الفنانة صـونيا)ثم يقول الفنان(بصـوت عز الدين مجوبي) "**بصراحة أنا ثاني تخلط كلشـي في رأسـي**" ويعلن بداية الفرجة ويقول له "**يا الجمعي بن محمد بن الخير ابدأ الفرجة ولي عاكسك قله حمار**"[2]بدأ الجمعي بالحكي وكشف الواقع وإظهار معالم الفساد المتفشـــي في أحشـــاء المجتمع بعديد من الطرق منها ومنها المتخفي تحت أجنحة التلميحات والإيحاءات مبتدأ بمسـؤول الشـؤون الاجتماعية والإمام والحقارين وبواب الحظيرة والسـلطة، فيقول في أحد التلميحات "**لا من هذي الناحية الحمد لله عندنا الخطاطين في بلادنا عندنا عندنا**"و يقول أيضـا"**بولون نحيناه من آلة مخلصـها الشـعب وتركات نحطوه في آلة مخلصـها الشـعب وحابين يرموها يعني من الشعب وإلى الشعب**"و في موضـع آخر يقول "**و هذا الدفتر الذهبي نتاعنا وشراه يدير لتحت زمان كان لفوق ولي ما لقش به حاجة يســـجلها ويبلع**" ثم يحاول الكتابة في الدفتر الذهبي "**و هذا واش بيه ما حبش يكتب، القلم فارغ، ناشـف، ما فيه حتى شـيء على هذا مكتب حتى واحد.آآآلالا اســـتغفر الله كاين ورقة الأولى هذي نهار التدشـــين الحمد لله**" وأيضـــا، "**الانتهازية**"[3]، وفي حديثه عن الخبزة (لقمة العيش) يقول: "**الخبزة كل واحد كفاه يجيبها لي بالريح**

[1]– نفس المرجع.

[2]– نص مسرحية العيطة، لمحمد بن قطاف.

[3]– نفس المرجع.

وإلي بالراحة واللي بالتشـــويه واللي بالكذب وحتى اللي بالاجتماعات"و في حالات أخرى التي يعجز فيها عن التصريح يقول مثلا"**بابا كان يقولي دائما النسيان يوصل لبعيد تقدر تقطع البزولة لي رضعاتك بلا ما تفيق بصح أنا بسيف نساوني حتى القرآن نسيتوا نسيت شحال فيه حزب راه يقولي يا الجمعي ســتين حزب**" يقول أن السـلطة ليسـت من حق أي إنسـان عادي وهو يقصـد بالإنسان العادي الشعب المحقور"**صعيب تطلع صعيب صعيب وموحال تطلع مكانش الدروج كاين معراج واحد طلع الدفعة الأولى ومنبعد تكســر**"[1]يشـير أيضـا إلى الفئة التي تحب المنصـب (الكرسـي)فيقول: "**معبودنا في الســماء ومعبودهم قاعدين عليه لاصــقين فيه**"يعني أنه يعبدون الكرسي والمنصب.

"**نعم كفـاه آآآآنحي حوايجي ضـــرك نحيهمـآآآعيـب عليـك موالف تفوت قـدام اللجنـة بحوايجي؟؟يودي ما تخافش خوك دائما عريان يعرف القانون**"[2]

"**رفدوه قبالا لدار التنويم المغناطيســي**"يعني في هذا القول أن السـلطات العليا هي التي تتحكم بالشـعب وحين ما يحاول أخذ حقه تقوم بتسـكيته، ذكر أيضـا الأطباء، المعلم، العسـاس، والمحاسـبي وهناك إيحاءات أخرى مباشـرة مثلا: "**على خاطر لما كنا حنا نخدموا ثمن سـوايع في النهار هما كانوا يسـرقوا ثمن سـوايع في النهار...**"و ينهي المسـرحية بكلمة "**يا العيطة**"و أغنية **ملكة النحل خطبها فكرون شـرطت فيه يطير، الفكرون سـرق جنحين الطير راح للشـمس ترده قمري...**"

[1]– نفس المرجع.

[2]– نفس المرجع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع:

- ✓ ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، 1983.
- ✓ أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دارالمشرق، بيروت، 2007.
- ✓ جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001.
- ✓ هند غواص، مدخل إلى المسرح العربي.
- ✓ لينا نبيل أومغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان، ط1، 2008.
- ✓ محمد زكي، العشماوي في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطبع والنشر بيروت، لبنان.
- ✓ القرآن الكريم.
- ✓ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر، اسطنبول، تركيا.
- ✓ مجدى وهيبة ومحمد عباس، دارين والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1967.
- ✓ محمد مندور، الأدب والفنون، دار النهضة، الإسكندرية، مصر، 1997.
- ✓ عبد المنعم أبو زيد، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، دار العلوم، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، دط، دس.
- ✓ محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح مادة(نص)، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1999.
- ✓ مجد محمد بن يعقوب، الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، بيروت، دار الجبل.
- ✓ صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطبعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
- ✓ عثمان أبو زيد، نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

- ✓ د.طارق العذارى، المسرح التعبيري، دار ومكتبة الكندي للنشر والطبع، ط1، 2014.
- ✓ كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، سعيد حسين بحري الألسن، عين الشمس، ط1، 2010.
- ✓ أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطبع والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
- ✓ رضا عبد الغني، الكسائية التشكيل الدرامي في مسرح شوقي، دار الوفاء، ط1، 2004.
- ✓ د.نهاد صليحة، بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (دط)، 1999.
- ✓ عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، (دط)، 2007.
- ✓ جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، ط1، 2019.
- ✓ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد القادر، ط2، 1999.
- ✓ د.ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي لأكثر من سبعين، تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط3، 2002.
- ✓ إسماعيل أحمد عمايرة، مناهج التأصيل في التراث اللغوي، مثل من كتاب المنصف (شرح التصريف) لإبن جني، الجامعة الأردنية.
- ✓ جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ط1، 2019.
- ✓ محمد بن قطاف، نص مسرحة العيطة.
- ✓ عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة والتوزيع، الدار البيضاء 1987.
- ✓ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط1، 1972.
- ✓ المعجم الفرنسي لاروس، جامعة سيموز، 2010.
- ✓ معجم أكسفورد الإنجليزي، جامعة بريس.

- ✓ محمد عروس، التجريب في الشـــعر الجزائري المعاصـــر، دار الألمعية للنشـــر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009.
- ✓ مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، القاهرة
- ✓ الشيخ أحمد رضا، معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، دار الحياة، بيروت، (دس).
- ✓ أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفن، مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989.
- ✓ كلود برنارد، الطب التجريبي، يوسـف مراد سـلطان، المجلس الأعلى للثقافة، مصـر ط1، 2005.
- ✓ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، (دط)، 1971.
- ✓ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ط1، 2000.
- ✓ صبري حافظ، التجريب والمسرح مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة، (دط)، (دس)
- ✓ عبد الفتاح رواس، سحر المسرح هوامس على منصـة العرض، وزارة الثقافة، دمشق (دط)، 2007.
- ✓ السيد حافظ، رحلة البحث عن الذات، (دط)، (دس).
- ✓ برايرا لاسوتسكا المسرح والتجريب، (دط)، 1999.

الأطروحات والرسائل الجامعية:

- ✓ عمار خنيش، التأصـــيل في المســـرح الجزائري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 2017، 1-2018.
- ✓ فرقاني جازية، تجليات التغريب في المســـرح العربي، ســـعد الله ونوس أنموذجا، جامعة وهران، 2002-2003.عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية مخطوط مذكرة ماجيستير كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، دط، 2010.

- ✓ بلحولة سهيلة، الكتابة في المسرح الجزائري تجربة محمد بن قطاف أنموذجا، قسم الفنون، جامعة تبسة، 2015-2016.
- ✓ زهرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.
- ✓ العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، 2017.
- ✓ صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2013.

المجلات والجرائد والمواقع الإلكترونية:

- ✓ موقع بيت الثقافة والفن "آرتيلوجيا".
- ✓ موقع "المعرفة" الإلكتروني.
- ✓ حوار عبد الناصر خلاف مع الأستاذ محمد بن قطاف مخطوط من مذكرة دكتوراه
- ✓ منتدى مجلة الفنون المسرحية النظرية الإحتفالية عبد الكريم برشيد المرتكزات الفنية والسينوغرافية، د.جميل حمداوي، الثلاثاء 4 أفريل 2023.
- ✓ لويس عوض، نشرة مهرجان القاهرة.

محمد أبو السلاموني، التجريب هو الشعور بالحرية، مجلة فصول مجلد14 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ

مدخل: ضبط المفاهيم

أولا– تحديد المفاهيم 6

1– تعريف المسرح 6

2– تعريف المسرحية 8

4– تعريف الدراما 12

ثانيا– المسرح الجزائري والتجريبي 13

الفصل الأول: التأصيل في مسرحية العيطة

1– مفهوم التأصيل 19

2– التأصيل في المسرح 23

3– أسس التأصيل المسرحي 27

4– ملامح التأصيل في مسرحية العيطة 38

الفصل الثاني: التجريب في مسرحية العيطة

1– مفهوم التجريب 46

2– التجريب في المسرح 49

3– شروط التجريب في المسرح العربي 56

4– ملامح التجريب في مسرحية العيطة 61

خاتمة 73

الملاحق 76

قائمة المصادر والمراجع 85