وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة –
كلية الآدب واللغات
قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: .....
رقم التسجيل: ط1: 5082815
رقم التسجيل: ط2: 84982

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماسترLMD تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

سرد المسرح عند عز الدين جلاوجي (الأقنعة المثقوبة ومملكة الغراب) –أنموذجا–

إعداد:
حبيبة بوقرة
أسماء سراي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	جامعة	الصف
سعاد طالب	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	رئيسا
حفيظة زين	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
سعاد عريوة	أستاذ محاضر "أ"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1443هـ–1444هـ الموافق لـ 2022م–2023م

إهداء

قال تعالى: "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَالِسِ فَافْسَحُوا يَفْسَحِ اللَّهُ لَكُمْ ۖ وَإِذَا قِيلَ انشُزُوا فَانشُزُوا يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** " (سورة المجادلة 11).

نحن لها وان ابت رغما عنا اتينا بها

(من زرع حصد) عبارة لطالما كنا نسمعها ولكن لا ندرك ما معناها وها أنا ذا اليوم بدأت أدرك ما معنى أن تكون هذه العبارة ... الحمد لله دائما وابدا الحمد لله حمدا كثيرا الحمد لله على هذه النعمة التي بدأت أحصد ثمارها بعد عدة سنوات من التعب والجهد، بعد كل الصعوبات والعوائق، بعد كل المطبات التي واجهتنا في هاته المسيرة، شكرا لكل شخص كان عونا لي بحجم السماء.

إلى كل من كلله بالهيبة والوقار ... إلى من علمني العطاء بدون انتظار.. الى من احمل اسمه بكل افتخار ... أرجو من الله أن يمد في عمرك ... (والدي العزيز)

وإلى ملاكي في الحياة الى معنى الحب والى معنى الحنان.

والتفافي .... الى سمة الحياة وسر الوجود الى من كان دعاءها سر نجاحي الى أغلي الأحبة (أمي الغالية).

إلى سندي في الحياة بعد والدي زوجي العزيز، وإلى أولادي قرة عيني حفظهم الله.

وإلى كل أفراد العائلة الكريمة.

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى.

أما بعد:

الحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية بهذه المذكرة ثمرة الجهد والنجاح وبفضله تعالى، مهداة إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي.

لكل العائلة التي ساندتني ولا تزال من إخوة وأخوات، إلى رفيقات المشوار اللاتي قاسمتني لحظاته.

إلى الأستاذة القديرة والدكتورة" **حفيظة زين**" التي كانت عونا لنا وعلى رحابة صدرها وتوجيهاتها القيمة.

شكر وعرفـــان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المصطفى وكل التابعين

نشكر المولى سبحانه وتعالى لأنه أمدنا بالصحة والعافية وأفرغ علينا صبرا وجهدا

لإتمام هذا العمل.

إلى الأستاذة القديرة والدكتورة" **حفيظة زين**" التي كانت عونا لنا وعلى رحابة صدرها وتوجيهاتها القيمة.

كذا الشكر الجزيل للجنة المناقشة لقبولها قراءة هذا العمل.

والشكر موصول لكل أساتذة وإدارة كلية الأدب العربي.

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح أكثر الأجناس حساسية تجاه المجتمع، فالنسيج الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حد سواء، وقد بات حديثا من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخلو أدب أمة من الأمم منه، اذ كان وما يزال الأدب المسرحي نص وعرض أعلى صور التعبير الأدبي، لازم الانسان منذ وعيه بالواقع الى يومنا الحاضر يجسد كل القيم التعبيرية وكل فنون الادب. وعلى غرار المسارح العالمية، فان المسرح الجزائري لازم الانسان وحوى همومه، وجسدها حسب المرحلة التي وجد فيها، فكان في كل مرحلة يفقد خصائصها ويكتسب خصائصا أخرى ويبقى المسرح من أهم الفنون وأقدمها لهذا يطلق عليه أبو الفنون، بحيث وجد منذ زمن الرومان والاغريق وقد نشأ في كنف الطقوس الدينية والمعابد وكذلك الأساطير.

هذا النوع الجديد تجسيد لظاهر كتابة الإبداعية المتنوعة الاشكال والموضوعات، وقد أخذت هذه الظاهر عنده مصطلح المسردية الذي وضع له مفهوما خاصا به، وحدد الاليات التي من خلالها يتم تسريد النص المسرحي ليصبح نصا أديبا ابداعيا قابلا للقراءة، وفي الأن ذاته قابلا للتمثيل.

وقد جاء عنوان بحثنا بعنوان (السردية في مسرح عز الدين جلاوجي) يقصد البحث في هذه الظاهر وأهدافها الرامية اليها، ويعد جلاوجي رائد هذه الكتابة الجديدة في الوطن العربي وسردية الأقنعة المثقوبة ومسردية النعاس والتاعس من مجموعة النصوص السردية التي قدمها الأديب عز الدين جلاوجي، حيث تدور وقد قسم جلاوجي الأقنعة المثقوبة الى دفاتر كل دفتر له عنوان ويستهل الدفتر الأول بمقطع سري يسرد فيه.

وقد تراودنا تساؤلات متعددة في ضوء هذه الظاهرة.

هل ساعد هذا التداخل على إثراء المشهد الإبداعي الأدبي؟ كما يمكننا صوغ العديد من الفرضيات :ماهي أهم نقاط التلاقي بين الفن المسرحي والأدب الرّوائي؟ كيف كانت ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية في مسردية" الأقنعة المثقوبة" للأديب الجزائري" عز الدين جلاوجي"؟ فيم تمثلت أهم مظاهر انفتاح المسرح على الرواية في هذا العمل؟

أمّا عن سبب اختيارنا لهذا البحث فهو رغبتنا في الكشف عن تفاصيل هذا العمل الإبداعي وإبراز مواطن التّداخل الأجناسي فيه، ومعرفة مدى توفيق الأديب الجزائري في فنّه الأدبي الجديد حتى بمكان محل اهتمام جلّ الأدباء، لذلك كان علينّا أن نعتمد على منهج وصفي لتحليل الأثر الأدبي واستنباط مواطن الالتحام فيه.

وقد توزعت خطّة البحث كالتالي :المقدّمة يليها المدخل الذي ناقشنا فيه نظريّة النوع الأدبيّ وفكرة نقائه وتداخله مع باقي الأنواع عبر العصور عجما وعربا، مستدلين بكوكبة من الأدباء والمفكّرين على الصعيدين العربي والغربيّ، بداية بالقائلين بفكرة النقاء مثل أرسطو وأفلاطون، ثم روّاد المذهب الكلاسيكي، ثم معارضوهم وهم المؤمنون بمبدأ التداخل الذي يفضي إلى الإبداع منهم" شكستير" و"فكتور هيجو "و" كروتشيه " في كتابه الشّهير" المجمل في فلسفة الفنّ"، أمّا من المفكّرين العرب فلا يمكننا تاهل رأي كل من" أبي هلال العسكري "ومؤلّفه الشّهير " الصّناعتين"،" الجرجاني ""وأبي حيّان التوحيدي"و" الجاحظ"، وغيرهم من العلماء ، ثم نمرّ إلى الفصل الأوّل لنطرح كل ما كان نظريا حول هذا الموضوع، مبرزين أهمّ النقاط المشتركة بين الفنّ المسرحي والعمل الرّوائي، لنجدّ إلى جانب العديد من العناصر_أنّ السرد هو العامل المشترك الذي استطاع أن يخرق بمرونته الحدود الفاصلة التي كانت حائلا بين تلاقي الأنواع الأدبيّة، ثم نحطّ عند فن المسرديّة المنسوب للأديب الجزائري، لنتعرّف على مضامينه ونعرّج على الأسباب التي أدّت لابتكاره، أما الفصل الثاني "فقد كان نتاجا تجريبياً لمحاولة شخصيّة أردنا من خلالها أن نقدّم دراسة فنيّة حول مسرديّة" الأقنعة المثقوبة" و " مسردية مملكة الغراب" ل عز الدين

جلاوجي لنوضّح أكثر خطوط التلاقي بين الطابع المسرحي ونظيره الرّوائي فيها بعد أن قدّمنا تلخيصا شافيا لها، ثم تليه الخاتمة التي أفردنا فيها ما استخلصناه من هذا البحث.

وقد اعتمدنا على العديد من المصادر والمراجع التي تخدم هذا الموضوع من بينها :كتاب "الأدب وفنونه "لمحمّد مندور،" أسئلة السرد "الجديد للدّكتور" محمّد الضّبع"،" حميد الحميداني "" "بنية النّص السردي"،" عبد المالك مرتاض "في نظريّة الروّاية، أمّا المراجع المترجمة فاستعنا بكتاب بول فانيغم المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا"، كتاب" نظريّة الأدب "لرنيه ويليك وأوستن..، وغيرها من المراجع التي كانت عونا لنا في هذا البحث.

وكأي بحث لابد أن يكون مسيّجا بصعوبات تقيّم حسب طبيعة كل بحث، ك: ضيق الوقت وقلة المصادر خاصة كتب المسرح الجزائري التي كان من الصعب العثور عليها.

لكن بفضل الله وتوفيقه أتممنا مذكّرتنا التي لم نكن لننجزها لولا توجيه أستاذتنا الكريمة لنا والتي دفعتنا بتشجيعاتها إلى معانقة الحلم بكل قوة، كما نخصّ بالذّكر والديّ اللّذان لا ننكر فضلهما علينا فلولاهما ما كنا لنصل إلى هذا الحدّ الذي نخطّ فيه هذه السطور...، دون أن ننسى كلّ من ساعدنا على تحصيل المعلومات وإتمام عملنا باتقان سواء من قريب أو بعيد.

مدخل

تداخل الأجناس الأدبية

ماهية المسرح

مدخل: نشأة وماهية المسرح الجزائري.

نشأ المسرح الجزائري بداية من الاشكال التراثية الشبيهة بفن المسرح والتي مارسها الشعب الجزائري في مواسم الفرح والحزن، والقاء الضوء على المحاولات الاولى التي اعقبت زيارة بعض الفرق العربية إلى الجزائر، والتي اعطت دفعا قويا للحركة المسرحية بظهور فرق ونوادٍ مسرحية عملت على تحريك الفعل المسرحي بالجزائر وواكبت بعروضها الحياة السياسية والاجتماعية في البلاد حتى الاستقلال، ونركز على نشأة وتطور وماهية المسرح الجزائري وأهم رواده.

1 –العهد الروماني (Roman era):

ان المتتبع للمسرح ونشأته في الجزائر يرجعه للفترة الرومانية نظراً للآثار التي تثبت وجود مسارح في بعض المدن مثل مدينة شرشال لكن ليس هناك وجود للنصوص المسرحية، لكن رغم اهتمام الرومان بفن المسرح الا ان البربر كانوا يعتبرون هذا الفن دخيلاً، حتى وان كانوا من بناتها ومنشئيها.

وكان للملك البربري (يوبا الثاني) الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده فكان شديد الاهتمام بالمسرح، فأقام مسرحاً بشرشال التي كانت تعرف ب (كيساريا).

(كان يوبا الثاني نابغاً مولعاً بالأدب والفنون، والعلوم اليونانية، والرومانية و كان شديد الولع بالمشاهد، وقد اتخذ ممثلين وممثلات ولا يزالون بقصره وجلب الى بلاطه أحد مشاهير الممثلين البارعين في التشخيص الناجح واسمه ليونطوس لاريخوسي) [1]ومن هنا يتبين لنا ان فن المسرح لم يكن بربرياً و إنما من الغزاة الرومان وبهذا "يلتقي عز الدين جلاوجي من الجزائر بمحمد عبازة

[1] محمد عبازة، تطور الفصل المسرحي بتونس من النشأة الى التاسيس، دار سحر للنشر، ط:1، تونس، 1997، ص14

من تونس في أن البربر لم يتأثروا بالثقافة الرومانية و لم تبهرهم مدرجات المسارح ، فلم يسجل لنا مسرح ذلك العهد حضارتهم و أفكارهم"[1]."

2-من الفتح الإسلامي الى نهاية الحكم العثماني: كانت تمارس أمور عفوية في فترة الفتح الاسلامي في شمال افريقيا مثل الشعائر الدينية والتي تتجسد في:

الأولى: عرض منتجات وبضائع التجار في الاسواق والمديح وقراءة القصائد في الفخر والمدح.

الثانية: المواكب الموسمية وجمع الإتاوات والتبرعات والصدقات، والمواسم الفصلية خاصة موسم الزراعة، زيارة الاضرحة.

الثالثة: افعال ممسرحة ادبياً كالمقامات ولعبة خيال الظل ومسرح الكاراكوز. [2]

كل هذه الأفعال لم ترقى أن تكون فناً قائما بقواعده وإنما مجرد أشكال ادبية تعبيرية ورغم سعي الباحثين لإثبات المسرح عند العرب، حتى انهم تطرقوا الى ادراج (قصص القرآن) ضمن الشكل المسرحي، لأنها تصور الصراع الدرامي بين قوى الخير والشر ويتخللها الحوار، وإذا عدنا للجزائر فإننا نلحظ أنشطة شعبية كالمداح والرواية والحلقة والزردة **والتويزة** وبوغنجة وبوسعدية [3].

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، ط:2، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص13

[2] محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1990، ص54.

[3] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-19980، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق، ص 10.

وقد ظل هذا حتى دخلت الجزائر تحت الحماية العثمانية "فحمل الأتراك عاداتهم وتقاليدهم وفنونهم كالمداحين والرواة والمهرجين والمقلدين والقوالين وغيرهم وغيرهم من أصحاب الألعاب السحرية الذين ينتقلون من قرية إلى أخرى."[1]

وكذلك تمثيليات خيال الظل وعرائس القراقوز التي كانت تقام في شهر رمضان في بلاط الدايات والباشاوات، وبقيت حتى منتصف القرن التاسع عشر (اذ قضى عليه المستعمر الفرنسي قضاءً مبرماً، وبنى على أنقاضه المسرح الفرنسي).[2]

3- المسرح في الجزائر حلال القرن التاسع عشر:

أ/ المسرح الفرنسي (French theatre):

مارس الشعب الجزائري عدداً من الاشكال التراثية كالاحتفال بالمناسبات الدينية مثل المولد النبوي وعاشوراء، يجمع بين الراوي والمداح اللذان يباشران في مدح الرسول ويكون الانشاد في شكل جماعي.

ومن الاشكال المسرحية في الجزائر الشبيهة بالمسرح التي عرفها الجزائريون ومارسوها قبل معرفة الفن المسرحي، الحلقة وهي عبارة عن تجمع دائري يتم في الساحات العامة، ويقف الراوي وسط الدائرة ويبدأ في سرد ذلك قصص البطولات والاساطير وسير الاشخاص بأسلوب يجمع بين التمثيل، التشخيص والايماء، ويعتمد في كل ذلك على "إمكانيات خياله الابداعية، وقدراته على الأداء الدرامي، فيتقمص شخوص القصة، ليخلق مشاهد درامية منسجمة مستخدماً الحركة،

[1] آرليت روث: المسرح الجزائري(مخطوطة)، ص 3

[2] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح الجزائري 1945-1980، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها ص 13

والحوار، بالإضافة الى كونه راوياً، ومعلقاً على احداث القصة، معتمدا في ذلك على السرد الذي يتضمن حتماً التشخيص."[1]

الشبيهة بفن المسرح بحجة انها تحرض على النهضة ضد الاحتلال الفرنسي وبالفعل كانت كذلك فمثلا عروض الاراقوز كانت تصور الشيطان على هيئة جندي يرتدي بزةً فرنسية «ولم تكن تلك المحاولات هينة على السلطة الاستعمارية التي عدتها انتعاشا ثقافيا شعبيا، فسارعت الى محاربة الرواة والمداحين، ورواد الحلقات التمثيلية وذلك بمطاردتهم وفض مجالسهم في جميع اسواق واركان المدن الجزائرية"[2].

" وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث في مطلع القرن العشرين فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي افرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، الحلقة، المداح والاراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يمثل جزءاً هاماً من مكونات الشعب الثقافية والفكرية"[3].

وبالمقابل الاحتلال الفرنسي كان يسعى لمحو الهوية الجزائرية بتقديم مسرحيات في أكبر المدن ونشر الثقافة الفرنسية ومن أشهر المسرحيات الفرنسية المقدمة في الجزائر: مسرحية (اليهودية القسنطينية) ل **فوتييه وبارفيه** سنة **1846**، مسرحية (عروج بربروس) ل **جابيان** سنة **1849**.

[1] نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، ص 15.

[2] سعاد محمد خضر: الادب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة المصرية، بيروت\، ط1، 1967، ص10

[3] ميراث: ادب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 1988، ص28

ب/ المسرح العربي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر: كل ما تولد لدينا في هذه الفترة نص مسرحي واحد باللغة العربية (نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق) ل **ابراهيم دانينوس** سنة 1847 والسبب الرئيسي **من** تأليفها محاولة تبيين دور اليهود في الحياة العامة بالجزائر والامتيازات التي منحتها فرنسا ليهود الجزائر من مناصب في سلك الدولة، وهي مسرحية اتخذت من العشق موضوعاً لها ولغتها مزيج بين الفصحى والعامية.

4- المسرح والحركات الثقافية في الجزائر من سنة 1900 الى 1921:

ظهرت في هذه الفترة فئة مثقفة بلغت من انبهار الثقافة الفرنسية فدعت للاندماج ، و من جهة اخرى فئة تدعو لليقظة والتصدي بطابع إسلامي، و باشروا في إنشاء النوادي و الجمعيات الثقافية . و من أهم النشاطات التي كانت تحييها هذه الجمعيات المسرحيات التي قام الأمير خالد بنقلها من مصر و باريس مثل مسرحية (ماكث) ل **شكسبير** تعريب **محمد عفت المصري** سنة **1911** ، و مسرحية (المروءة و الوفاء) ل **خليل اليازجي** و مسرحية (شهيد بيروت) ل **حافظ ابراهيم** ، لكن كان هناك نفور من طرف الشعب الجزائري لأن المسرحيات كانت باللغة العربية الفصحى[1].

و في سنة **1921** جاءت فرقة (جورج ابيض) المصرية الى شمال افريقيا و كانت ناجحة في طرابلس و تونس إلا انها أخفقت في الجزائر لأسباب عديدة كضعف مستوى اللغة العربية لدى الجزائريين، انشغال الشعب الجزائري بهمومه ، إدماج النخبة المثقفة في الحضارة الغربية ، بعد المسرح عن مكان إقامة الشعب الجزائري ، عنواني المسرحيتين لم يثر اهتمامهم (صلاح

[1] ينظر: سعدية بن ستيتي: الاشكال التعبيرية للتراث في بدايات المسرح الجزائري من الموقع الاكتروني، www.a5hp.cersr.dz.02.02.2023.14h30.

الدين) و (ثارات العرب) حتى اسم جورج لا يعبر عن الاسلام و العروبة ، لكن رغم هذا العزوف اهتمت الجمعيات و النوادي بما قدمته فرقة جورج ابيض المصرية من اسلوب و اداء و قواعد فن المسرح التي كان يفتقر اليها المسرح الجزائري.

5- المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الاولى: رجع (مصطفى كاتب) في نجاح المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الاولى "بأسلوبه الشعبي الجزائري الخالص و المتمثل في الحياة الشعبية البسيطة –بطبقاتها الفقيرة و المعدمة – التي ترتكز على الغناء و الطرب و الفكاهة ، و هذا قبل اللجوء الى الترجمة و الاقتباس و التأليف ، وبحسب رأي **مصطفى كاتب** فإن المسرح الجزائري في هذه الفترة إمتاز بتجسيد العروض الشعبية الجماهيرية و آدائه الغناء و الفكاهة و غايته التسلية و الترفيه و التثقيف ، و انه مسرح شعبي ارتجالي بعيد عن القوالب الأدبية و الفنية و يعتمد على الموهبة و العفوية و اصحابه عصاميون يجهلون حتى الكتابة و القراءة . و" حسب شهادة (علالو) إذ اشار أن التمثيل يعتمد على الارتجال، والنص المسرحي كان مرتبطاً بالعرض وبالعرض فقط." [1] ومن اهم الرواد محي الدين باش تارزي، احمد رضا حوحو، رشيد القسنطيني، علالو، احمد عياد (رويشد).

[1] مصطفى كاتب: النص المسرحي الجزائري، –مخطوطة–، ص 3.

الفصل الأول

ماهية المسرح

أنواع المسرح ومكوناته

المسرح عند عز الدين جلاوجي

ماهية السرد

تعريف السرد واهميته

أشكال السرد وخصائصه.

السرد عند عز الدين جلاوجي

ماهية المسردية

انفتاح النص المسرحي على السرد

أولا: ماهية المسرح

1-1: التعريفات والأهمية

1-1-1- مفهوم المسرح:

أ / **لغةً: جاء** في كتاب لسان العرب لابن منظور تعريف المسرح في الجذر اللغوي (س ر ح)" والمَسرحُ، بفتح المبرم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي. " [1]

وجاء ايضاً في معجم الوسيط في مادة (س ر ح) " مرعى السرح ومكان تمثل عليه المسرحية. (مو) (ج) مَسارِحّ [2].

وجاء في معجم الرائد أنّ المسرح: " مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلّفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير" أمّا المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح. [3]

ومنه فإنّ المفهوم اللّغوي للمسرح هو مكان وقوع حدث ما، أو التمثيل فيه، امّا المسرحية فهي تمثيل رواية على خشبة ذلك المسرح.

ب/ اصطلاحا: "أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثم استعير للدّلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية، فيقال: مسرح الأحداث، مسرح الجريمة، مسرح العمليات... إلخ "[4].

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مادة (س ر ح)، ص 1985.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادة (س ر ح)، ص 426.

[3] جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 2001، ص 158.

[4] محمّد محمّد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة , 2003 , ص 499.

1-2- أهمية المسرح:

تتكرر بيننا المقولة الشهيرة "أعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا مثقفا" والتي تدل دلالة واضحة إلى أن للمسرح التنموي أهميته منذ القدم للمجتمعات (الشعوب) كأحد منابر الأدب والثقافة ومختلف الفنون، ويؤكد هذا الكلام الدكتور محمد زكي العشماوي حيث يقول: "ما أظننا نغلو في القول إننا اليوم أشد منا في أي يوم آخر حاجة إلى العناية بالمسرح ... ولعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إن الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة، والتطلع إلى النهوض .نهضة تكفل لشعبنا العربي ما هو أهل له, وعلى الأخص في هذا الوقت الذي نخطط فيه لمستقبلنا وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر" .[1] ويحتل المسرح في دول العالم المتقدم مرتبة مهمة في الحياة اليومية محققا ما تخططه من الأهداف التربوية أو الأخلاقية أو الأمنية وحتى السياسية وهو أحد أهم الوسائل الإعلامية التي ترقى بالمتلقي (الجمهور) وتساعد على ترسيخ الهوية الوطنية وهو الساعي دوما لتوفير حلول لمشكلات المجتمع وخصوصا ما يندرج تحت التنشئة الاجتماعية صانعا مرآة واضحة لملامح المجتمع بمحاسنه وسيئاته ويحفزه بخطاب مؤثر جدا للتغيير .

ويرى المتخصصون أن دخول المسرح في الحياة الاجتماعية سواء في إطار ديني اجتماعي أو اجتماعي سياسي، جعله يدخل في التدريب الواعي للفرد عبر محاكاته لأحاسيس هذا الفرد فالمسرح يحشد الانفعالات ويدفعها في الآفاق الطبيعية والاجتماعية، فيجعل الإنسان واعيا لحب الخير العام وكراهية الضرر العام لذلك كان المسرح يدرب النفس الإنسانية على إعادة تقدير مواقفها واعتماد العقل والمنطق أساسا للرأي والموقف، إنه يثير الإنسان ليتخذ الموقف السليم ويزوده بالحافز السليم لبناء موقفه.[2] .

[1] محمد زكي العشماوي، بدون تاريخ (المسرح)، دار النهضة العربية – بيروت، ص37.

[2] عبد الغني، عباس علي،2006، دور وسائل الإعلام في تنشئة الفرد– المسرح أنموذجا، مجلة علوم إنسانية www.ulum.nl السنة الرابعة: العدد30: أيلول (سبتمبر)، ص43.

ثانياً: أنواع المسرح ومكوناته

1 – أنواع المسرح (types of theatre):[1]

المسرح الحديث يتضمن عروضا مسرحية درامية ومسرح موسيقي. الأشكال الفنية من الباليه والأوبرا هي أيضا مسرح وتستخدم العديد من أدوات المسرح مثل التمثيل والأزياء، فالعروض الدراما كانت مؤثرة على تطوير المسرح الموسيقي. تتفرع أنواع المسرح لأكثر من هذا بالطبع وسنوضح كل الأنواع:

أ/ **المسرح الموسيقي (musical theatre)**: عرف المسرح الموسيقي: هي مسرحيات يتم تنفيذها بشكل كامل في شكل أغان ورقص، إذ أن الشخصيات يغنون لبعضهم بدلا من التحدث والقصة كلها تحكى في شكل مجموعة من الأغاني المصحوبة بالعزف. أصبحت المسرحيات الموسيقية شائعة للغاية من قبل ويست إند بلندن إلى مسرح برودواي في نيويورك

ب/ المسرح الهامشي (Marginal theatre): تعريف المسرح الهامشي: هو شكل من أشكال المسرح تجريبي في أسلوبه وسرده. من أبرز معالم المسرح الهامشي أنه يتميز بطبيعته إلى حد ما من حيث الجوانب الفنية وقيمة الإنتاج وما إلى ذلك. في أيامه الأولى، تم عقد المسرحيات الهامشية في مسارح صغيرة وغرف صغيرة فوق الحانات. في كثير من الأحيان تكون هذه الأنواع من المسرحيات مليئة أيضًا بقصص غير تقليدية، يقودها شخص واحد ويتم تمثيلها في مشهد واحد.

ج/ المسرح الانفعالي (emotional theatre): قد يكون المسرح الانفعالي أكثر أشكال المسرح إثارة وتفاعلًا في الوقت الحاضر. على عكس الأشكال التقليدية للمسرح حيث يكون خط الاتصال من المؤدين للجمهور غير موجود، في المسرح الانفعالي يلعب الجمهور أيضًا دورًا نشطًا في الأداء، يمكن إعداده كبحث عن كنز في جميع أنحاء المدينة من قل الجمهور أو حتى إيصال

[1] العيد ميراث، ادب المسرحية العربية في الجزائر نشأته وتطوره"، مخطوط رسالة ماجستير كلية الادب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، 1988، ص 136.

الجمهور من غرفة إلى أخرى. يشارك الجمهور أيضًا في حركة المؤامرة – أي قد يُسأل أحد أفراد الجمهور سؤالًا أو يختار بين بابين. الأمر أشبه بمشاهدة فيلم ثلاثي الأبعاد ولكنه أكثر واقعية.

د/ مسرح الميلودراما (Melodrama Theatre): تعريف المسرح الميلودرامي: هو شكل من أشكال المسرح حيث يتم المبالغة في المؤامرة والشخصيات والحوارات من أجل جذب عواطف الجمهور مباشرة من البداية. غالبًا ما تُستخدم موسيقى الأوركسترا أو الأغاني مع المشاهد لزيادة الإثارة أو للدلالة على شخصيات معينة. كان هذا الشكل من المسرح أكثر شعبية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

هـ/ مسرحيات السير الذاتية (Biographical plays): مسرحيات السيرة الذاتية، كما يوحي الاسم، يتم فيها سرد المسرحيات من منظور الشخص الأول. يأخذ الممثل الجمهور خلال حياته ولحظاته العديدة. يمكن أن تكون السير الذاتية إما مسرحية فردية أو مسرحية متعددة الشخصيات.

و/المسرح التراجيدي (Tragic theatre): يستند المسرح التراجيدي أو المأساوي إلى المعاناة الإنسانية والأحداث المؤلمة عاطفيا. تطورت هذه المسرحيات من مسرحيات مأساة يونانية ركزت على موضوع واحد ومؤامرة إلى شكلها الحالي الذي يعالج موضوعات متعددة وخطوط قصة ومخططات فرعية.

كانت المسرحيات في السابق مأخوذة فقط عن الملوك وأناس في أماكن ذات قوة هائلة ولكن مع مرور الوقت أصبحوا قصصًا عن نضال الرجل العادي.

ز/المسرحيات التاريخية (Historical plays): تستند هذه المسرحيات على سرد تاريخي فهي إما إعادة لحدث تاريخي عرض قصة شخصية تاريخية، تم عرض هذا النوع بشكل أفضل من خلال مسرحيات وليام شكسبير مثل يوليوس قيصر وهنري الرابع[1].

ح/المسرح الهزلي (comic theatre): تعريف المسرح الهزلي: يشبه المسرح الكوميدي بعض شيء وتستخدم المسرحية الهزلية أحداثًا سخيفة ومبالغ فيها في المؤامرة. المسرحية الهزلية

[1] العيد ميراث، ادب المسرحية العربية في الجزائر نشأته وتطوره"، المرجع السابق، ص 136-137.

مليئة بالعناصر السخيفة والعجيبة للغاية. وفي مثل هذه المسرحية، تبرز الشخصية بشكل تافه غالبا أو مبالغ فيه. يمكن القول إن المسرح الهزلي هو مهزلة تعتمد في الغالب على الفكاهة.

ط /مسرح منفرد (Solo theatre): كما يوحي الاسم، يقود المسرح المنفرد ممثل واحد فقط. يمكن أن تكون هذه المسرحيات أي شيء من الأعمال الكوميدية إلى التمثيل المسرحي للشعر والقصص.

ينبع هذا النمط من المسرح من التاريخ الغني والقديم لرواية القصص الشفوية الموجودة في كل ثقافة تقريبًا منذ ألف عام حيث يجتمع الناس حول شخص واحد ينفذ القصة بأكملها (بما في ذلك شخصيات متعددة).

ما يجعل المسرحيات المنفردة مثيرة للاهتمام هو حقيقة أن الممثل يجب أن يتأكد من أن الفعل لا يصبح مملًا أو رتيبًا للجمهور عليه/عليها الاستمرار في إضافة تشويقات وظلال مختلفة إلى أدائه. على الصعيد الدولي مثل السير باتريك ستيوارت جميع الشخصيات الـ 43 في رواية تشارلز ديكنز الشهيرة) A Christmas Carol وهي الرواية الوحيدة في التاريخ التي تحولت إلى عمل مسرحي منفرد.

ك/المسرح الملحمي (epic theatre): غالبًا ما يتم خلط تعريف المسرح الملحمي بالمسرح التراجيدي (المأساوي)، على الرغم من أن كليهما مفاهيم مختلفة تمامًا. في المسرحية الملحمية ينصب التركيز بشكل أقل على جعل الجمهور يتعرف على الشخصيات على المسرح بينما يركز أكثر على إبراز عناصر القصة والشخصيات، المسرح الملحمي بمعنى آخر ويعتمد على جعل الناس يتفاعلون مع القصة بشكل أكثر عقلانية[1].

[1] العيد ميراث، ادب المسرحية العربية في الجزائر نشأته وتطوره"، المرجع السابق، ص 138.

2_ مكونات المسرح (theater components):

أما مكونات المسرح فهي: الجمهور، الممثل، المخرج والمنتج. **ونذكرها في التالي[1]:**

الجمهور (The audience): هو المشاهد أو المتفرج ويعتبر أهم عامل في إتمام العرض المسرحي ويطلق عليه" الجمهور" لكونه الضلع الناقص أي تمثيلية ناقصة وقد وصف سعد الله ونوس أهمية الجمهور في الفنون المسرحية كالتالي:" المسرح حدث اجتماعي لا يكتمل إلا بوجود الجمهور".

الممثل (the actor): هو ملك للعمل المسرحي، وهو الأداة التي يتعرف بها الجمهور على العرض الأدبي المقدم له.

المخرج (director): إذا كان الممثل" ملك" العمل المسرحي فالمخرج هو" مالك" العمل المسرحي وله اليد العليا، إذا يعتبر المسؤول عن تحريك عناصر العمل المسرحي بأكمله وهو المسؤول الأول عن نجاحه أو فشله.

المنتج (the product): المنتج أو الإنتاج يوصلان إلى كلمة واحدة" التمويل: والمنتج يعتبر" قائد" العمل المسرحي بعد المخرج ومن وظائف الإنتاج توفير التمويل اللازم للعرض المسرحي بالاتفاق على كافة المتطلبات.

وهناك عناصر هيكلية اخرى مكملة مثل: الصالة، خشبة المسرح، الديكور، الإضاءة، الصوت، الملابس والأزياء والمكياج.

الصالة (The lounge): هو المكان المخصص للجمهور والذي يتوفر على كراسي لمشاهدة العرض المسرحي الذي يقدم على خشبة المسرح.

خشبة المسرح (Stage): هي جزء من الصالة ويقدم عليها الممثلون عرضهم المسرحي.

[1] عبد الرحمن بن عمر لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية نقلا عن رسالة ماجستير، اشراف احمد جاب الله، جامعة الحاج اخضر باتنة 2012-2013، ص 72.

وهناك عدة أنواع لخشبة المسرح فهناك[1]:

المسرح المفتوح (open theatre): وهي التي يقدم عليها عروض الأزياء وغير ها من العروض الدرامية.

المسرح المرئي (Visual theatre): تكون الخشبة المقدم عليها العمل المسرحي جزء من الصالة.

المسرح الدائري (Circular theatre): وهذا النوع من المسارح تتوزع فيه المقاعد على جوانب المسرح الأربعة وليس في الأمام فقط إضافة إلى كون الخشبة تكون في هذا النوع منخفضة قليلا لتسمح للمشاهدة من رؤية العرض.

المسرح الأمامي (front stage): ويعتبر من بين أكثر المسارح شيوعا وتكون المقاعد في هذا النوع من المسارح تكون فيه المقاعد أمام الخشبة.

الديكور (Decoration): هو فن المناظر الذي يعكس اللون والصورة في العمل المسرحي.

من أنواع المناظر التي لها تأثير في فن الديكور:

المنظر البسيط (Simple view): هو المنظر الذي يقدم رمزا، مثل: صورة الستارة المرسومة عليها في مقدمة المسرح.

منظر الكواليس (Backstage view): ويكون في شكل قطع من الديكور جانبه موضوع عليها رسومات تمثل بيئة معينة يمر من بينها الممثلون.

منظر نصف مغلق (Half-closed view): يعكس مكان مفتوح ويتكون من قطع الديكور المرسوم عليها المناظر وبها فتحات لحركة الممثلين.

منظر مغلق (Closed view): هو المشهد الذي يكون بداخل مكان مغلق مثل صخرة.

منظر طبيعي (land escape): هو الذي يقدم المناظر الطبيعية من المياه والأشجار.

[1] العيد ميراث الاصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال التراثية في مجلة انسانيات تاريخ النشر: 31 اكتوبر 2012 تاريخ الاطلاع 06: ماي 2023 نقلا عن موقع: 7902org-revuesses-inSANIYAT-

ثالثاً: المسرح عند عز الدين جلاوجي

بعودتنا الى المسرح الجزائري وانفتاحه على التراث وآليات توظيفه له، بوصفه ركناً من أركان الثقافة الجزائرية، إذ " يشكل المسرح الجزائري أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة الجزائرية من حلال القضايا التي طرحها "[1]

ومن أهم المسرحيين من الجيل الجديد في المسرح الجزائري، عز الدين جلاوجي حيث نتوقف في بحثنا هذا عند تجربة مميزة، نظراً لما تتميز به من غزارة في الإنتاج، نوعية في الكتابة، عمق في التأليف، رصانة في الحبك، تنويع في الأساليب، انفتاح على النصوص الأخرى، والسمة الأبرز حضور التراث بشكل لافت.

استحضار التاريخ: (Evoke history)

مال كثير من الكتاب المسرحيين الى العودة إلى التاريخ، أحداثاً، أمكنة، شخصيات، ليبنوا نصوصهم المسرحية، وكثيرا ما تكون الأحداق التاريخية كثيرة القراءات المختلفة. " كما يستطيع الكاتب أن يبتكر أحداثاً ثانوية لم يسجلها التاريخ "[2] .

واستمد كثير من المسرحيين الجزائريين معالمهم من الثورة، حيث كان هناك حوار منفعي بين الثورة والمسرح، فقد أثرت الثورة في المسرح وأثر هو الأخر في الثورة فكلاهما خدم الاخر. فإذا كانت الثورة قد أمدت المسرح بالموضوع والأحداث والتفاصيل، فإن المسرح قد نقل الثورة من الواقع إلى مسارح فنية ثم إلى متلقي لم يعش الثورة واقعاً وإنما تخيلاً وفناً.

استحضر عز الدين جلاوجي بعض الاحداث التاريخية، مثل ذكرى الفاتح من نوفمبر في أبيات شعرية والتي فضل صياغتها شعرياً ليفتح منذ البداية حواراً أجناسياً بين المسرح والشعر ليبين أن الفنون تتحاور فيما بينها داخل القالب المسرحي فيقول في مسرحية " التاعس والناعس:

[1] محمد بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 25.

[2] عبد القادر القط: من فنون الأدب _المسرحية_ دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 07

ذات ليلة من ليال الخريف

كان الشهر نوفمبر

ثار الشعب وشمر

يحدوه حب الوطن

وتاريخ مزهر

وأعلن الشعب للورى

أني هنا

في كل شبر من الذرى

عربي أنا

مسلم أنا

استحضار التاريخ ممثلاً في ليلة انطلاق الثورة، وفي المقطوعة إظهار لهوية الشعب الجزائري العربي المسلم المجاهد الذي يحمي وطنه بالغالي والنفيس من كيد المستعمر.

2_ التراث الشعري (poetic heritage):

لقد التفت جلاوجي في مسرحياته كثيراً الى الشعر بوصفه ديوانا للعرب وعبر عديد نصوصه في مواضع مختلفة بحيث يكون الحوار نفعيا بين الشعر والمسرح.

وقد وظف جلاوجي كثيراً من النصوص الشعرية العربية القديمة، لتوظيفه لشعر عكرمة بن أبي جهل في مسرحية "رحلة فداء «وهو يرثي أباه المقتول:

" عكرمة (منشداً وهو ممدود)

الا من عين باتت الليل لم تنم

تراقب نجما في سواد مع الظالم

كان قرى فيها وليس فيها قرى

سوى عبرة من جائل الدمع تنسجم

فبلغ قريشا أن خير نديها

وأكرم من يمشي بساق على قدم"[1]

3/ فن الأمثال والحكم (The art of proverbs and wisdom):

استعان جلاوجي بهذا الفن لزيادة التنوع والزخم في المسرحية بالحكم والأمثال الشعبية.

وقد تم ذكرها في مسرحية " غنائية اولاد عامر " ووردت فيها حكم كثيرة دلت على الزعامة والقيادة والحكم، ومنها ما جاء على لسان الشيخ غانم.

"ايه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وطلعت من كان بوه راعي "[2].

4- فن الغناء(song):

أولى جلاوجي الغناء داخل النص المسرحي أهمية بالغة، خاصة في مسرحية " غنائية ولاد عامر" ولقد تنوع حضور الأغنية في نصوصه بين الأغنية الفصيحة والعامية، ومن ذلك ما جاء في تقديمه للمقاطع الموسيقية المؤداة في مسرحية " التاعس والناعس" إذ يقول: "مجموعة صوتية تقدم مقاطعها غناء يحدد عددها حسب الظروف.

"يا شباب الوطن

اقلوا العتاب

ازيلوا الوهم

[1] عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010

[2] عز الدين جلاوجي: غنائية ولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 2010، ص08.

وردوا الصواب

لعقل وهن

واتلوا الكتاب

عن تاريخ الوطن" [1]

عكف الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي على تطعيم نصوصه بنصوص من تراث ز نصوص والثقافات الشعبية، حيث انفتح على نصه على فنون عديدة زادت نصه ثراء، تنوعاً وقوة.

وظف جلاوجي التاريخ، احداثاً، وشخصيات، أمكنة تنوعت بيت التاريخ الاسلامي والتاريخ الوطني الجزائري بالخصوص.

انفتح النص المسرحي عند جلاوجي على الشعر بوصفه فناً راقياً وموروثاُ زاخراً بالدلالات والإضاءات الجميلة، فوظف نصوص شعرية كثيرة اختلفت من حيث منابعها بين الشعر القديم والشعر الحديث والمعاصر، وتنوعت بين الفصيح والعامي، وبين غير ل (شعراء آخرين) أشعاره الخاصة.

كان لفني المثل والحكمة حضور لافت لدى جلاوجي حيث استمد منهما قوتهما، تكثيفهما، مضاربهما ومواردهما ز كل محمولاتهما الفنية الموضوعاتية والجمالية.

استدعى جلاوجي في مسرحياته فن الفناء من خلال مقاطع غنائية تنوعت بين الحماسية، الوطنية، التاريخية والعاطفية وأنزلها منزلتها داخل نصوصه لتزيد النص قوة وتنوعاً.

المبحث الثاني: ماهية السرد

[1] المرجع السابق، ص 59.

أولاً: تعريف السرد واهميته:

1 / تعريف السرد:

أ) –لغة: وردت هذه اللفظة في القرن الكريم، قال تعالى: (وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ 10 أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)، الآيتان 10،11 سورة سبأ.

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضها في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه وفلا يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القران تابع قراءته في حذر منه. [1]

ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرد الدر: تتابع في النظام وماش مسرد يتابع خطاه في مشيه". [2]

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد "س ر د" درع مسرودة، ومسردة بالتشديد، فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد: النقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم: تابعه، وتولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد: أي متتابعة، وهي ذو القعدة، ذو الحجة ومحرم، وواحد فرد وهو رجب.[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (سَرَدَ)، ص 165.

[2] ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 13.

[3] الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص 194–195.

ب) – اصطلاحاً: السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتان أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والسرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الأخرى متعلق بالقصة ذاتها".[1]

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية".[2]

وإذا أردنا البساطة يمكن تعريف السرد: "بأنه عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابع أو أخبار واقعية أو خيالية بواسطة اللغة وكل سرد يشتر ط حدثا وشخصيات تنشط ضمن زمان ومكان معينين وبواسطة سارد ينقل كل ذلك إلى السامع أو القارئ".

أهمية السرد:

وأصبح توظيف السرد في المسرح الحديث خيارا واعيا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، وغابت القواعد التي تحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح، فبتأثير من بريشت، ونتيجة للانفتاح على المسرح الشرقي والشعبي، حدثت عودة كثيفة في المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي. وعرف المسرح العربي

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص45.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1997، ص28.

منذ ستينات القرن العشرين هذا التطور نفسه بلجوئه إلى القالب السردي، خاصة أن القص يشكّل جزءا من الذائقة العامة، ومن التراث الشفوي في العالم العربي، ومن أشكال فرجة يقوم أغلبها على القص والسرد (الحكواتي والراوي والسامر).[1]

ثانياً: أشكال السرد وخصائصه.

1/ اشكال السرد:

أ) السرد التابع: هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو النوع الأكثر انتشارا على الإطلاق فهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد الذي يزودنا بالبعد الحكائي أن الأشكال الأخرى تكاد تنحو بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقضي القصة عن مسارها أحيانا [2].

ب) السرد المتقدم: وهو سرد استطلاعي وغالبا ما يكون بصيغة المستقبل، و هو من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، كأن يقول السارد : سأقابل الرئيس غدا وسأعرفه بقدراتي الخاصة، سأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترنا بالانجاز، سأستحوذ على ثقته، وينبغي الاحتراس من انه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحا للتمثيل على هذا النوع من السرد، فقصص الخيال العلمي تقوم على توهم أحداث تجري في المستقبل، فقد يسرد السارد أحداثا وقعت في القرن الرابع والعشرين، وهو زمن استباقي من حيث الكينونة الزمانية وأحداثه لم تقع

[1] عواد علي: السرد في المسرح، المجلة الإلكترونية العرب، الأحد 31 /2016/07.

[2] محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد الع ربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011، ص 328.

بعد، ولكن نوع السرد فيه غالبا ما يكون من نوع السرد التابع لأنه يروى كما لو كانت الأحداث قد وقعت بالفعل أو أنها تقع في زمن السرد نفسه.[1]

ج) السرد الآني: هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية المسرودة أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثا يدور في تلك اللحظة، ثم يترك الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع من حدث متعلق بإحدى الشخصيات، كأن يكون المدار السردي العام يتحدث عن شخص له سمعته في أعمال اللصوصية، ثم يقطع السرد الرئيسي الذي يقوم به ليقول لنا أن هذا الشخص الآن من كبار المحسنين الداعمين لجمعية رعاية الأيتام مثلا. [2]

د) السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي: وهو أكثر أنواع السرد تعقيدا، لأنه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخوص العمل السردي، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة انجازية كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه.[3]

خصائص السرد:

الفعل السردي هو حكاية لأحداث في عالم من العوالم الواقعية أو المتخيلة، ترتبط بشخصيات، وهو في الوقت نفسه حبكة يسردها سارد لقارئ ما، وعليه فإنّ الفعل السردي هو عمل درامي، على اعتبار أنه "أي شيء يحكي، أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة، أو أداء، أو خليطا من

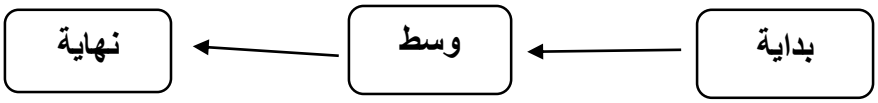
[1] –محمد عبد الله: السرد العربي، ص 331.

[2] محمد عبد الله: السرد العربي، ص 331.

[3] المرجع نفسه، ص333.

ذلك"[1]، ومعنى هذا أن الروايات، والعروض المسرحية، والأفلام ...إلخ هي سرديات، وفي هذا إحالة إلى ما ذهب إليه (جاتمان) عند تمييزه بين أجناس السرد المحكي (السرد الملحمي، الرواية، القصص القصيرة) وبين أنواع السرد المحاكي (المسرحيات، الأفلام، الكارتون)[2].

أمّا العمل أو النص السردي فهو النص الذي تقدم فيه الأحداث سواء كانت حقيقية أو من نسج الخيال عن طريق اللغة في تسلسل متتال للأحداث، يكون هذا التسلسل البناء التكويني للقصة أو الرواية، وفق الشكل التالي:



فالبداية هي التي توجه أفعال الشخصيات نحو تحقيق هدف، والوسط هو الذي يحمل التأزم والتعقيد في الأحداث، الذي ينتج عن عملية الصراع بين الشخصيات المتضادة، أما النهاية فهي الحل، حيث تبدأ الأزمة في الانفراج بالتدرج، ويمكن أن نلاحظ هذا التسلسل في العمل السردي وفق المخطط التالي:

الوسط (العقدة، الأزمة، الذروة)

البداية /التمهيد النهاية /الحل

إنه البناء الذي يقترب إلى حد التطابق مع ما وضعه (غوستاف فريتاغ) للأعمال المسرحية الإغريقية والشكسبيرية، وإن كان هذا التكوين العام للبناء الدرامي للعمل السردي تقليدي، حيث

[1] يان منفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011، ص 51.

[2] سيمور شاتمان: الوصول إلى الشروط، بلاغة السرد في الرواية والسينما، الطبعة الأولى، إيثاكا الولايات المتحدة، 1990، ص 115.

تكون فيه الأولوية لتطور الرواية من بداية إلى وسط، إلى نهاية، وهناك الشكل المتطور أو التحليلي الذي أعطى الأولوية لتكوين المضمون الرئيسي، بحيث لا يصبح شرطا أن تأخذ الأحداث التسلسل الزمني والقصصي، بحيث يتخذ شكل التداعي الحر، وتبدو فيه الأحداث مفتقدة للتطور القصصي، ولكن مهما كان شكل البناء فإن المقدّمة لا غنى عنها، إذ عليها تقوم الأحداث كلها.

ثالثاً: السرد عند عز الدين جلاوجي

وقد يشكل السرد في المسرح عموما "حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف للزمن والالتزام بوحدة المكان، ولهذه الأسباب قبل السرد وتم التعامل موجودة في العمل المسرحي كعرف من الأعراف المسرحية "[1]

وهنا تتجلى مواطن تأثير أسلوب السرد في بنية التأليف المسرحي "الجلاوجي" ، وهذا لتقصي تطورات الكتابة المسرحية الجزائرية على وجه الخصوص لأن المسرح هو الحياة عموما بتفاصيلها وأنساقها الظاهرة والمضمرة (الثقافية، الاجتماعية، السياسية، ...). "... في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة الألق للنص المسرحي ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه بحيث يكون النص مهيئا أيضا. للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معا.[2]

---

[1] صالح بوشعور محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2011/2010، ص7.

[2] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير (مسردية)، ص 8.

فالأديب عزالدين جلاوجي يكسر رتابة الحوار وجفافه بالسرد والوصف، في معظم مسرحياته ولنضرب لذلك مثلا على نحو ما نجد في مسرحية الفجاج الشائكة:

... "تجيب الأم كأنما غالبتها الدموع دون أن تنظر إلى ابنتها، تتقدم منها عائشة حد الملامسة

–ماذا تحفين غاليتي ؟

يكفهر وجه الأم أكثر، تمرر أصابعها على محياها كأنما تحاول إخفاء حزنها

–حالنا تزداد سوءا بعد سوء...

السماء شحت...

والأرض أجدبت...

وقطعاننا ماتت...

ولعل العام يدور فلا نجد ما نأكل

تحس عائشة بألم أمها، تواجهها محاولة رسم بسمة على ملامحها

–لا تخافي أماه ما زال في أرضنا الخير الوفير

وفي سواعد رجالنا العزم الكبير ... "[1]

فكما رأينا في هذا المقطع اجتماع السرد مع المسرح في نص واحد، وهكذا يكمل الأديب مسرحيته، وكذا الأمر بالنسبة للمسرحيات الأخرى، وليس هذا فقط، بل يقسم مسرحياته إلى مشاهد ولوحات متنوعة، يرسم من خلالها الحركة والانفعال، وفي بعض الأحيان ينبه إلى المقاطع الصوتية الموائمة للمشهد حسب طبيعة الموضوع الذ ي تدور حوله المسرحية، وبهذا يجعل القارئ يعيش في داخل المشاهد، يتخيل الشخصيات حاضرة على الركح، وينفعل بانفعالها ويضحك لضحكها،

[1] عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2015، ص 13.

ويحزن لحزنها... وبهذا تبقى السمة الغالبة هي خصائص التمسرح فيه، وكونه ألين للقراءة، لأنه يبقى مشدودا بأسلوب السرد.

وقد كتب الأديب العديد من المسرحيات التي تتضمن السرد هي: هستيريا الدم، غنائية الحب والدم، حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، التاعس والناعس، البحث عن الشمس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبير، ومسرح اللحظة.

المبحث الثالث: ماهية المسردية

اولاً: تعريفات وأهمية

1 / مفهوم المسردية:

فالمسردية هي مصطلح منحوت من مصطلحين (مسرحية وسرد)، أي الجمع بين خصائص السرد والمسرح في آن، وهي: "مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح، ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء[1].

فالأديب يمزج بين جنسين أدبيين أو لنقل بين فنّين من الفنون الإنسانية، وذلك أن المسرح فضاء واسع تمتزج فيه مختلف الفنون الإبداعية الأخرى التي أبدعها الإنسان في حياته، كالرسم والموسيقى والتمثيل، والإيقاع... أو لنقل هو التعبير عن الحياة ككل، وبهذا يكون المسرح "ابن الفنون المدلل، لأنه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنه فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل البهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك مما يتمرد على الحصر.[2]

2 / أهمية المسردية:

بما أن المسردية هي جنس متكامل من السرد والمسرح، فبطبيعة الحال تجتمع فيها خصائص وآليات المسرحية مع آليات السرد، فإذا كان المسرح يقوم أساسا على الحوار –بأنواعه وأنماطه–باعتباره المحور الذي تقوم عليه المسرحية، فإن أسلوب الحكي والوصف هو ما يقوم عليه السرد، وها هو الأديب يمزج في مسرديات الحوار مع السرد والوصف، وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

ثانياً: وظائف المسردية

[1] عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة –مسرديات قصيرة جدا–، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ص 8،9.

[2] عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة –مسرديات قصيرة جدا –، ص 7.

بتُ انكسارات السرد والإخبار، والشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية، ولم تتشكل أفعالها من خلال ما يمارس من سلوك ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري.الشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما بسارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان الراوي أو بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغير، تعيش في حالة الماضي الساكن بلا قاعدة في الحاضر، كما أنها أحادية الجانب تعتٌ بالنتائج، وُ انكسارات السرد والإخبار تطوير العلاقة بين الشخصيات والمتلقي: حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتغير وخلق آراء للنقد.

–تغريب الشخصية عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصيات مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

– الدعوة لكسر الإيهام: لأنه يدرك أن ما يجسد لرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

ثالثا: انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات جلاوحي)

لأجناس الأدبية قد عرفت تداخلا، خاصة السردية الروائية أو القصصية والكتابة المسرحية، وذلك لتقاطعهما مع بعضهما البعض، وفي مجموعة من التراكيب والأساليب، كالتقطيع المشهدي، والحوار والإرشادات المسرحية والشخصيات، فضلا عن أن الكتابات السردية تعتمد في مضمونها على ما هو درامي، حتى لو كان بدرجات متفاوتة، وهنا يكمن تموضع التمسرح الروائي أو العكس، سرد ما هو درامي، كما هو الحال بالنسبة لعملية التجريب على مستوى النص المسرحي عند الكاتب (عز الدين جلاوجي)، الذي يحاول أن ينقل ما هو مسرحي إلى الروائي، بطريقة الإعداد، وإدخال عنصر السرد، ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير، من باب محاولة

الانفتاح على الأجناس الأدبية، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس حاضرا، بالإضافة إلى أنها من أكثر الأجناس مطاوعة للمسرح، مسردية "الأقنعة المثقوبة" تراءى لنا أن الكاتب استطاع إلى حد ما أن يخرج النص المسرحي من نمطيته في الكتابة التي تعتمد على تقنية الحوار إلى تطعيمه بالسرد، الذي أخرجه إلى متعة القراءة، دون أن يعطيه حقه في إمكانية إخراجه على الركح، لما يتوفر عليه من عناصر درامية وتقنيات مسرحية .

نلاحظ أن المسردية اتكأت على ضمير الغائب"هو"، هم، هي"...، وهذا منذ المشهد الأول للمسردية، بداية من الافتتاحية " يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى"[1]

وهو الضمير نفسه الذي ينتشر عبر مساحة السرد والتقديم للحوادث، تجسده الأفعال المضارعة من مثل (لا ينفعل، يثني، يعتدل، يوضح، يضرب، يقف، يعاود، يبحلق، يقاطع...)، أمّا الجمل السردية فقد تراوحت بين الطول والقصر، من ذلك ما جاء في المشهد الأول: "يجري عملية حسابية مستعملا يديه" (المسردية: ص7)، "يقبل الفار فجأة، فيطوي الشيخ الورقة ويضعها في جيبه ويستقبل الفأر الذي بدأ أسمر طويلا نحيفا أكثر من قبل، يبادر الفار بالتحية" (المسردية: ص18)، "يقبل الفار مسرعا" (المسردية: ص26)، "يدس له ورقة نقدية في يده... يتظاهر الحاج القرواطي بالتعفف، ولكنه يمسك المبلغ ويدسه في جيبه بسرعة" (المسردية: ص 26).

والتحول الحاصل في المسردية مقارنة بالمسرحية أن الكاتب يبقي على الإرشادات المسرحية كما هي، ثم بضيف لها الوصف، وهو ما نلحظه فيما يلي:

[1] عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة–المسردية– ص71.

"الكهل: (منصرفا) غدا بعد صلاة المغرب (يدس له ورقة نقدية في يده).

الحاج: (يتظاهر بالتعفف) لا.. لا داعي لكل هذا (وقد انصرف الرجل) ولد الكلب وهل تعلمنا بالمجان حتى نفتيكم بالمجان)"[1]

ويمكن أن نعدّ مثل هذا السرد الذي يؤديه الراوي تدخلات مستمرة، من حيث التعليقات وتقديم الشخوص في المكان وحركتها والتعليق على هذه الحركة، وإبراز ملامحها المنفعلة دوما، واللافت للنظر أنّ هذه التدخلات أخذت تشكل هيمنة وسلطة مستمرة على النص المسرحي، وحتى تتضح عملية التحول هذه يمكن أن نتبين وظيفة السارد في هذا النموذج، من خلال المقطع الأول من المشهد الرابع من السردية:

"في بيته الفخم بالمدينة كان الحاج القرواطي في بدلته الثمينة يتابع التلفزة في قلق شديد، وأمامه هاتفان يتأملهما من حين لآخر. ويمدّ يده يتحسسهما كأنما ينتظر مكالمة هاتفية هامة...

يقوم من مكانه يفرك يديه يدور هنا وهناك في عصبية.. يعود للجلوس يحل ربطة عنقه يحدث نفسه.

–لا شيء في الأفق ...لا تلفزة عن النتائج الوطنية ... ولا الجماعة اتصلت بي هاتفيا ...لست أدري لماذا ...بدأت الوساوس تنتابني، إني خائف، خائف...

يسكت لحظات، يتمتم بكلام غير مفهوم، ثم يواصل مكلما نفسه.

–لكن لم يتصلوا بي هاتفيا ...لعل فرحة النصر ألهتهم عنا. آه لولا هذه الآلام المبرحة، وهذا الشحوب والتعب لكنت فارس الميدان، وبطل المعركة.. ولكن لا بأس لننتظر"[2].

[1] عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، ص33.

[2] عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 71 ~72.

يمثل تلك السلطة الراوي/الكاتب، كما هو الشأن في الرواية، فقد حمل في هذا المقطع على عاتقه عبء ملاحقة هذه الشخصية في حركتها النفسية، وصراعها الداخلي بوساطة السرد بنوع من الحياد أو الموضوعية وفق اصطلاح نقاد ومنظري الواقعية، أما صورة هذه الشخصية داخل الحدث فقد تركه للحوار، وكأن بالكاتب في هذه التجربة يريد هذه السلطة، ويريد أن يبقى قريبا من الحدث، بل ويديره، وفي هذا تأثر واضح بالتجربة في الكتابة الروائية، التي نراه يحن إليها وهو يكتب نصوصه المسرحية.

وعليه نلاحظ أن السارد في المسرحية كائن تخييلي عمد المؤلف إلى خلقه وسط تعدد الأصوات التي تشكل النسيج البنائي للنص، وهو يقوم بوظائف عدة، أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية، والوظيفة الأولى نراها بديهية بما أن السرد هي مهمته، وإلا لما وجد في العمل السردي، هذه الوظيفة نتبينها مثلا في المشهد الثاني من المسردية: "وحده الحاج القرواطي، في مسكنه الريفي القديم، حيث يخيم الصمت الرهيب، يذرع المكان في قلق ظاهر، يفرقع أصابعه أحيانا، ويمدّ نظره عبر الباب أحيانا أخرى، فجأة تسمع طرقات خفيفة على الباب، يهتز الحاج القرواطي في مكانه مضطربا، يتمالك نفسه مرددا".[1]

فالنص يوظف ساردا واحدا هو/الكاتب/الراوي الذي قام في هذا المشهد بنشر علامات متعددة، دالة على الزمن/المكان/الشخصيات/، في زمن محدد هو الآن (الحاضر) مستعملا الصيغة النحوية التي تناسبه في كل مشاهد المسردية، ومن ذلك ما جاء في المشهد الرابع من صيغة المضارع على النحو التالي: "يتنفس الحاج القرواطي بعمق..."،"يظهر الوزير مهموما"، ينطق الوزير قارئا من ورقة يبسطها أمامه"[2]، هكذا يشخص مظاهر الشخصيات، وخاصة الأساسية

[1] المرجع السابق، ص 72.

[2] عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 72.

منها، حيث حرص على نقل صفتها المميزة التي تتناسب وأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، والفضاءات التي تتحرك فيها، معتمدا في ذلك على الوصف الذي يشكل جزء مهما من السرد الذي "لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف [...] فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد، هكذا نلاحظ استنادا إلى هذه الرؤية مدى توفر الجمل الوصفية التي تتخلل السرد سواء في المشهد المذكور أعلاه أو في مشاهد أخرى من المسردية، على اعتبار أنّه أيضا "صيغة إخبارية يقدّم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث"[1]، وهذا ما يتراءى في المشهد نفسه في المسرحية، فالتقديم جاء كما يلي: "كان القلق باديا على وجه الحاج وهو يذرع الحجرة في بيته القديم...تسمع طرقات على الباب"[2]، وحيث وردت الجمل الوصفية إسنادية على الأفعال الإخبارية التي لا تدل على حدث.

أما الوظيفة الثانية للسارد، فهي الوظيفة التنسيقية فهي تكمل وظيفة السرد، حيث يقوم فيها السارد بالتنظيم الداخلي للخطاب، اعتمادا على الربط والتنويع فيه، وتتضح هذه الوظيفة في المسردية منذ بداية المشهد الأول، حيث سعى السارد إلى تقديم الفضاء والشخصيات، وبذلك يكون قد وضع المتلقي/القارئ في جو الأحداث النصية، وهذا قد تم التطرق إليه في الافتتاحية، وهي الوظيفة نفسها نجدها تتخلل أحداث المسردية وحواراتها، من ذلك ما جاء في المشهد الثالث:"يمسح صاحب المقهى طاولة الحاج القرواطي ويجلس قبالته في تودد:

–والله يالحاج القرواطي ركد كل شيء، والتجارة ذهبت أيام زمان...والله يا حاج أكتري هذه المقهى كل عام من البلدية بعشرة ملايين فلا يكاد يكون مدخولها ضعف ذلك، ولست أدري بكم سأكتريها هذا العام...بل أني لأفكر في شرائها تماما.

[2] ان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، ص125.

[2] عز الدين جلاوجي: مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص20.

ينظر إليه بطرف عينه اليمنى مليا ثم يفاجئه

-إيه يا نائم، المقهى بيعت.

يفاجأ صاحب المقهى بالخبر فيرتبك، يقوم ثم يجلس وقد كاد يسقط

-باعوها! متى؟ ولمن؟ أولاد الكلب، أنا أحق بها...ثلاثون سنة وأنا فيها...أفنيت فيها عمري حتى أضحت تسمى باسمي".[1]

ونلاحظ أن الجملة السردية في المقطع جاءت مقتضبة، متصلة بحاجة النص إليها، من خلال الوظيفة التي تؤديها في توضيح أفعال الشخصيات وتفسير الأحداث، والسارد فيه غير محدد، يعطينا شرحا وتوضيحا، نحن بحاجة إليه، وهو يتدخل ليقوم بتلك الوظيفة التوضيحية، الوصفية.

[1] عز الدين جلاوجي: مسردية الأقنعة المثقوبة، ص58.

الفصل الثانـي

صورة السرد في مسردية "الأقنعة المثقوبة" "لعزالدين جلاوجي:"

أولا: الافتتاحية:

ثانيا: الوصف

ثالثا: الحوار

التشكيل الفني في مسردية " الأقنعة المثقوبة"

أولا: الشخصية

ثانيا: الزمن

ثالثا: المكان

دراسة تطبيقية لمسردية "مملكة الغراب " لعز الدبن جلاوجي

أولاً الافتتاحية

ثانياً الوصف

ثالثاً الحوار

يعتبر الأدب كائنا متميزا بالحيوية والمرونة والكيان خاص، وهذا ما جعل الأجناس الأدبية تتكيف مع بعضها البعض وتترابط فيما بينها ارتباطا وثيقا يجعل الفصل بينها صعبا.

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

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

ومن هنا فان تداخل الأنواع الأدبية ضروري لا مفر منه فهي كيانات حية تتطور وتتحول بتطور الأزمنة والمجتمعات الإنسانية وتساعد على تصنيف الأعمال الأدبية و ترتيبها في الأدب العام فقد كان المسرح نصا يقرا كما تقرا القصيدة والقصة والرواية وهو في الوقت نفسه تحكمه ازدواجية النص والعرض لأنه يقوم على الحركة وتصوير الأفعال فقد أصبح ضروريا في إعادة بناء النص الإبداعي جماليا وإنها الرؤية التي ميزت النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي الذي رأى أن السرد يستطيع أن ينقذ النص المسرحي ويمنحه القا جديدا ويقدمه للقارئ المقل، فيخلق عنده فضولا لقراءة المسرحية، فادخل عليه عنصر السرد، حيث نستفيد من تجربة الكاتب أنه يمكن أن تمسرد المسردية كما أمكن أنت مسرح الرواية لوجود خصائص مشتركة بينهما في البنية

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

والتكوين كالسرد والحكاية والشخصية واللغة والزمان والمكان وكلاهما ينتميان إلى الفنون الموضوعية التي تنفتح على الخارج[1].

صورة السرد في مسردية "الأقنعة المثقوبة" "لعزالدين جلاوجي":

أولا: الافتتاحية:

لم يغفل الكاتب عن الافتتاحية التي تعد الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص السردي لما لها من وظيفة هامة تتمثل أساسا في إدخال القارئ عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث [2].

وعليه فعلى مستوى النص المسردي لعز الدين جلاوجي، نلاحظ تلك الوظائف، وهو ما نتبينه في الجدول التالي:

[1] زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، الملتقى الدولي عبد الحميد بم هدوقة للرواية ال 15، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 3 (الجزائر)

[2] نفس المرجع

الافتتاحية من المسرحية	الافتتاحية من المسردية
مقهى شعبي متواضع في شارع كبير ... الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن، بعضهم واقف عند الحاسب يشرب قهوته ... يقبل الحاج ... لباسه أبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف ... وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش.[1]	الشارع البائس يشرع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق أمام بابه الصدئ تتناثر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب والتنظيف، يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يجعله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقاً أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق، وخدان متوردتان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة ... بدينا قصيرا، سريعة الحركة، تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه لمسايرة الموضة، يقبل الحاج القرواطي على كتفه"[2].

يتجلى بشكل بارز التطور الملحوظ بين افتتاحيتي مسرحية ومسردية الأقنعة المثقوبة لعز الدين جلاوجي خاصة السرد التفصيلي في المسردية مقارنة بالمسرحية، وقد قامت ب:

-تحديد الزمان والمكان.

- تحديد الشخصيات الرئيسية وبعض الملامح العامة عنها

المسرحية(المشهد السابع)	المسردية (الدفتر السابع)

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 07.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية الاقنعة المثقوبة، ص11

في البيت كان الحاج ونشناش جالسين وعليهما صمت عميق حزين .[1]	في البيت الحاج القرواطي حيث كان يتقوقع على نفسه حزيناً وقد أنهكه المرض قريبا منه على كرسي آخر كان يجلس النشناش وقد جلله الحزن أيضاً صمت رهيب على المكان كله يزفر نشناش بعمق، يقوم من مكانه .[2]

الخروج من المألوف والتفصيل الممل في المسردية بعد أن كان الارشاد المسرحي يعمل بشكل موجز وقراءة النص الذي كان في الأصل مشهداً للفرجة وذلك بمزج السرد بلغة الوصف لتصوير وتجسيد في ذهن المتلقي وكأنه في صفوف المتفرجين على المسرحية.

ثانيا: الوصف

الوصف هو تصوير العالم الخارجي، أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات، وتقوم فيه التشابيه والاستعارات مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي. [3]

ترك الارشادات المسرحية واضافة الوصف لها والتحول الذي يطرأ على النص المسرحي ليجعل منه مسردية في قالب من الوصف والسرد. وهذا ما نجده فيما يلي:

"في ذات المكان من مقهاه المفضلة، أصبح الحاج فَهُّوم
متربعا على الكرسي في أبهة، وقد انتقى أفخر ما يملك من
ملابس، زاد عليها نظارة شمسية سوداء، وعمامة خفيفة،
وخيزرانا من النوع الرفيع، وحذاء أبيض خفيفا علته ثقوب
صغيرة لتهوية القدمين، حتى صار من الصعب التعرف عليه

[1] عز الدين جلاوجي، مسرحية الاقنعة المثقوبة، ص31.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص32.

[3] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 29

كأنما هو في حفلة تنكرية."[1]

ثالثا: الحوار

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

فيمثل الحوار حجر الأساس الذي يبنى عليه المسرح، وابرازه لمميزات الشخصية ومساعدته على تحديد وفهم الفكرة الرئيسية التي تدور حولها المسرحية، حيث يتجلى نوعين من الحوار في مسردية الاقنعة المثقوبة وهما:

أ/ الحوار الخارجي: "تبادل الحديث ببين الشخصيات في قصة ما. "[3]

" الحاج: يلتصق الكرسي مبحلقا.. يا رب استرها في وجهي لا ينبئ بالخير مطلقا

الوزير: لقد وصلتنا نتائج خمس مائة بلدية انتهى فيها الفوز من بين سبع مائة والنتائج هي **كالتالي:** حزب الأصالة أربع مئة وخمسون بلدية

الحاج يحل ربطة عنقه: إنها الطامة كيف يهزمنا الدراويش؟؟ كيف.. كيف؟؟ [4].

كما يعرفنا الحوار على مراتب الشخصيات في العمل الأدبي كقوله: " صباح الخير سيدي الحاج فهوم

هل يجد خيرا من يراك يا نشناش يا وجه الشر؟

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص64.

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

[3] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص30.

[4] الرواية، ص85.

أين يذهب الخير سيدي الحاج فهوم وأنا وجه الخير كله [1]

لا يزال الحوار قائما في المشهد الأول بكثافة:" أجل أنت تلميذي النجيب يا نشناش، تلميذي النجيب، لو كنت معلما لأعطيتك العلامة الكاملة ولمنحتك أعلى الرتب يضع نشناش الفنجان ثم يواصل حديثه السابق كأنما لم يسمع تعليق الحاج فهوم

قبل أن ينطق يا سيدي قلت له: ليس كالحاج فهوم أقدر على ذلك، فهو إنسان طاهر وحافظ للقرآن الكريم.

يعتدل الحاج فهوم في جلسته متباهيا، كأنما ضاق عنه الكرسي: أحسنت كيف كان رده؟

قال نعم.. نعم أعرفه وأعرف مقدرته، لكن هل يأتي وحده؟ نريد أكبر عدد ممكن ...قلت لا تخف يا سيدي للحاج جماعته من القراء سيأتيك فريق كامل"[2].

فقد ساعدنا الحوار في هذا المقطع على معرفة النوايا الخبيثة التي يحملها كل من الحاج فهوم وتابعه الذين يستغلان غفلة الناس للوصول إلى أطماعهما.

يعتبر الحوار من المكونات الأساسية للغة الدرامية، فهو يخضع لفنّيات معينة تبعده عن الابتذال والإسفاف، إذ تعطيه هذه الفتيات مسحة من الشاعرية تضمن البقاء والتأثير للحوار المسرحي وتجعله مختلفا عن نظيره العادي، فقد غطى مساحة مهمة من النّص، كيف لا وهو الضامن الأساس لفن المسرح، فهو " أداة التخاطب في المسرحية..

يعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار"[3]، فبه ينمو الحدث وتتفاعل المواقف

[1] المرجع السابق، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، جلد 1، 1993 ص 28.

وتزرع الحياة في المشاهد لذلك كان لصيقا بفن المسرحية، فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي، إلا أنه يتقلص في المسردية متناوبا مع السرد، تقول مسردية الأقنعة المثقوبة: "يدخل الفأر مندفعا في حالة فزع ورعب، فيقف الحاج فهوم إليه، وقد شحب وجهه فزعا

وإذا ما ذهبنا إلى المسردية موضوع دراستنا فقد ألغينا الحوار قد تقلص، ليترك مكانه للسرد، إذا اقترب من الحوار الروائي والقصص يمكن أن نتبين ذلك من خلال المقارنة بين المسرحية والمسردية في المشهد السادس منهما وفق الجدول التالي:

المسرحية	المسردية
في البيت فوق الاريكة كان النشناش في ثيابه البيضاء يعبث بلحيته غير المتناسقة بعد لحظات يدخل الحاج من الحجرة المجاورة نشناش (وهو يقوم) انتظرتك طويلاً ... خيراً إن شاء الله؟ الحاج (في قلق) من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا أكاد أطيق رؤية الناس نشناش (مهدئاً) لا تقلق يا سيدي الحاج	في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشياً في أركانها يقلب بصره في البيت وآثاثه الفاخر محدثاً نفسه. -آه أيها الغبي -لو أجد طريقاً لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق تسرق جهد الناس لتعيش ملكاً ولا تدري أن الموت ينظرك يفاجأه الحاج القرواطي داخلاً وقد تغير شكله تماماً، صار لباسه تقليدياً أبيض وغات وجه الحليق لحيته، وتوسطت جبهته خانة سمراء -أنت تحدث نفسك - أبداً يا سيدي الحاج كنت أذكر الله - ما شاء الله، ما شاء الله، انت رجل صالح مثلي يحس نشناش بسخريته، فيغير دفة الحديث -انتظرتك طويلاً.. خير إن شاء الله؟

فالقلق من الشيطان .[1]	يجلس الحاج القرواطي في قلق، في حين يبقى نشناش واقفاً – من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا أطيق رؤية الناس [2]

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ عدم اختلاف الحوار في المسردية عن المسرحية وإنما وجه الاختلاف يكمن في أن الحوار المسرحية تتوالى فيه الشخصيات المتحاورة بالإشارة إلى أسمائها، عبر تقنية الدور، وفق مشاهد مرتبطة، مع امتزاجها بالإرشادات التي توضح الحركة والايماء والهيئة التي تكون عليها الشخصية أما في المسردية، فيخضع للسرد، ويختفي هذا التحديد، والمتلقي هو الذي يقوم بذلك، حيث أن الارشاد المسرحي يستقل عن الحوار ويأخذ وضعية السرد، الذي كان وسيلة لدفع وتيرة الأحداث، ووصف شخوصها.

سيدي الحاج فهوم ...سيدي الحاج فهوم

اسكت سود الله وجهك مالك تغلي هكذا؟

العلامة.. الطامة سيدي الحاج فهوم

يحملق الحاج فهوم فيه فزعا

أفصح أفصح قتلتني بالخوف

إنها الكارثة يا سيدي

ماذا تقصد.. ويلك عليك اللعنة

ماذا أقول لك

يتهاوى أرضا يزداد خوف الحاج فهوم ... ينحني له

قم.. قم.. قل ماتريد أن تقوله

[1] عز الدين جلاوجي. مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 65.

[2] عز الدين جلاوجي. مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 106 105.

أخاف عليك أن تموت خوفا وفزعا

انتظر حتى أكل قرص السكر وقرص قلق ثم أخبرني بهدوء

الأحسن أن تأكل علبة كاملة

لماذا يا مجنون؟

لتموت وتستريح"[1]

في هذا المشهد يهيمن الحوار بنمط مألوف لا يختلف كثيرا عما نجده في النص المسرحي، فتختفي الشخصيات المحاورة وأسماؤها وبعض صفاتها، لأنها كانت في المسرحية تخضع لتقنية الدور، أما في المسردية فإن القارئ هو الذي يقوم بتحديد ذلك، كما أنّ الإرشاد المسرحي يستقل عن الحوار ويترك مكانه للسرد، فيقترب بذلك الفنّ السّردي الوصفي من الفن المسرحي، فيصبح الحوار هنا أداة تواصل بين الشخصيات ومنتج حقيقي للحركة والفعل الادائي، وقد امتزج الحوار مع البنية الأساس في الفعل الادائي في المسرح وهو الصراع الذي ينشأ من احتكاك الشخصيات وتفاعلها فيما بينها أو بين الشخصية ودواخلها كما هو الحال في مسرديتنا، فقد غطت كثافة الحوار الخارجي جل المسردية ليتحول في المشهد الأخير إلى حوار داخلي بين الشخصية وضميرها وكأن الكاتب يحاول إيصال رسالته للقارئ عبرها لتظهر فيها جوانبه الفكرية وأيديولوجياته التي دفعته لتقديم هذا الأثر الأدبي فراح يناجي بقية الأصوات الخفية التي جعلت منه وحشا بشرياً يعيش على دماء الضحايا والمستضعفين في صورة تأنيب وتنديم شديدين: "كل ابتسامة منهم تنفخني .. كل تحية منهم تنفخني.. كل خضوع منهم ينفخني ... كل تقبيلة منهم على كتفي تنفخني... حتى انفجرت كالضفدعة.. يسكت لحظات ليتنفّس بصعوبة، يسعل مرارا ثم يواصل:

[1] المرجع السابق، ص133.

لماذا تنافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا؟

لماذا؟

أن الكل كان يخاف سطوتك

سطوة؟ هل أساوي أنا شيئا؟ أنا مخلوق ضعيف تقتلني الجرثومة.. تعجزني الذبابة "[1].

ب/ الحوار الداخلي: (المنولوج)

"هو حوار من طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها تتداخل فيه كل التناقضات تنعدم فيه اللحظة الأنية ويبهت المكان وتغيب كل الأشياء إلى حين ."[2]

فبهذا المقطع نجد أن الكاتب يشرح شخصيّة الحاج فهوم ويدلي بالأسباب التي أدت إلى طغيانها وانتشار رذائلها في المجتمع.. وكأنه أراد القول أن كل شخصية سيئة قد ساهم المجتمع في تعجرفها بذله وخنوعه وسكوته عن الحق وعدم جهره به، ولم يكن ليتأتى له ذلك لولا اعتماده على الحوار الداخلي: " تندلع أصوات من كل مكان تجيبه عن كل مكان وقد انبطح أرضا:

أسئلته،

يندفع الحاج فهوم ينظر إلى

خيرك شر

شرك خير

تذكر شرورك

كم ظلمت!؟؟

كم رشوت؟؟؟

1 المسرحية في الأقنعة المثقوبة، ص61.

[2] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، (د.ن) ، ص176.

كم قتلت؟؟

كم سرقت؟

كم خدعت!؟

كم كذبت؟

كم نافقت

كم ...؟ وكم ...؟ كم؟

؟؟؟

يتردّد الصدى، يصرخ الحاج فهوم صرخات مدوية

.. ارحموني.. ارحموني.. اتركوني.. دعوني.. دعوني.. اتركوني.. دعوني

ارحموني.. ارحموني.. ارحموني... "[1]

تلاحم الحوار الداخلي مع القوى الخارجية ففي هذا المقطع المتمثلة في البيئة قد ساعد الإرشادات المسرحية داخل المسردية على تجسيد الملامح النفسية والاجتماعية لهذا الصراع.

كثيرا ما يستخدم الحوار الداخلي في الرواية وذلك قصد إدخال القارئ في الحياة الشخصية دون تدخل من طرف الكاتب، لكن عز الدين جلاوجي اعتمد أكثر في مسرديته على الحوار الخارجي وهو من أهم الخصائص التي ينبني عليها المسرح، إذ لا تقف عند مسردية الأقنعة المثقوبة فحسب بل تتعداها إلى جل مسردياته: الناعس والناعس، حب بين الصخور.. فكلها جعلت للحوار الخارجي الذي يدور بين الشخصيات سبيلا لها لفهم مقاطعها وإدراك ملامح أفرادها النفسية الخارجية ليتوغل القارئ أكثر في طبيعة الحدث.

[1] المرجع السابق، ص159.

نستنتج مما سبق أن محاولة الأديب تسريد عمله المسرحي قد أتت ثمارها ولو لم تكن بشكل نهائي، فقد حاول المزج بين ما هو درامي وما هو، سردي، إلا أنّ حنينه للمسرح ظل يشدّه بين الحين والاخر من خلال كثافة الحوار ومحدودية الزمان مقابل ضيق المكان، إلا أنه استعان بتقنيات الرواية المعاصرة لكي يجعل من العمل المسرحي صورة عصرية تخرج به عن نمطيته وقدم صورته.

التشكيل الفني في مسردية " الأقنعة المثقوبة"

أولا: الشخصية

الشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية، التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفلم السينمائي والدراما التليفزيونية والإذاعية، وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار، والمونولوج والحركة دون تدخل الوسيط هو الكاتب أو الروائي.[1]

الشخصيات هي المحور الذي يدور حوله بحثنا هذا، وهي الكائنات التي تحرّك أحداث القصة واقعية كانت أم خيالية، لهذا كانت محط اهتمام الكثير من الباحثين، ففيها تختلف التصنيفات وتتعدد الأجناس والوظائف وتتنوع السمات والملامح وتشترك في بعض السمات والمميزات ولكن تظل تحتفظ بما يجعلها تختلف عن غيرها.

[1] ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 269

وقد اعتبر عز الدين جلاوجي الشخصية المسرحية هي المحرك الأساسي للنص المسرحي وهذا ما سنجده في مسردية "الأقنعة المثقوبة" ولهذا يبقى يراودنا هذا السؤال والذي يتمثل في كيفية ضبط هذه الشخصيات وتصنيفها وترتيبها

1- البعد الطبيعي: " يعني تكوين الشخصية من الناحية المظهرية ...[1]

أي ما نراه و نلاحظه بالعين المجردة من صفات ظاهرية تظهر على الشخص من طول وقصر وهناك من يُطلق عليه (البعد الجسماني) ويعرفه علي أحمد باكثير " فالبعد الجسماني هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري قصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوي البنية أم ضعيف؟[2]

2- البعد الاجتماعي: "يحدد أوصاف الشخصية ومركزها الاجتماعي في بيتها وثقافتها.[3]

ويتعمق علي أحمد باكثير فيه فيقول:

"البعد الاجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليميته وثقافته والدين أو المذهب الدي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه ".[4]

[1] فؤاد علي جارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي لنشر وتوزيع الأدب، ط1، 1999، ص 53.

[2] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي، ص74.

[3] فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ص52

[4] أحمد باكثير، المرجع السابق، ص 74.

3- البعد النفسي: "فإن أهميته تتمركز في السلوك والتصرفات وهو ما تصفح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله، ونوعية اللغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها، وشدة صوتها [1] أي أن البعد النفسي يختص بالغوص في أغوار النفس البشرية.

مسرحية الأقنعة المثقوبة اشملت على شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

الشخصيات الرئيسية: الحاج قرواطي (فهوم)، نشناش، الفار.

الشخصيات الثانوية: تفاحة، الشيخ سالم، غادة، مصطفى، مراد، المذيع، الوزير، صاحب المقهى، شيخ البلدية.

أ- **الشخصية الرئيسية:** الشخصية الرئيسية هي التي تظهر طوال النص ويكون لها دور مركزي وهي تختفي في لحظة من اللحظات وتترك دورها لشخصية أخرى تأخذ مكانها[2] والشخصية الرئيسية في الأقنعة المثقوبة هي شخصية الشيخ القرواطي وهي البطل، وهناك ثلاثة ابعاد ،البعد الطبيعي ،اجتماعي ، البعد النفسي.

1_شخصية الحاج القرواطي:

بطل هذه المسرحية، ولقد كان عز الدين جلاوجي ذكيا في نقل سلوكيات وأفعال هذه الشخصية للقارئ لم يول عز الدين جلاوجي الاهتمام بذكر الصفات الجسدية لشخصية الحاج القرواطي حيث كان الحاج قرواطي الكثير بمظهره، حيث ظهرت شخصيته في النص ذات مكانة لا بأس بها أمام الناس، وكسب ثروته من خلال التحايل على البشر وإذا عدنا إلى ثقافته سنجد محدودية تفكيره والثقافة الدينية المحدودة لديه رغم أنه يزعم أنه أعلم العلماء وأفقههم، بدت على شخصيته

[1] فؤاد علي حارز الصالحي، المرجع السابق، ص 53.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1997، ص93.

الكثير من الاضطرابات النفسية والتي مردها عدم تصالحه مع نفسه ومجتمعه مما انعكس سلبا على سلوكياته وحبه للأنا وشغفه بالإطراء والمجاملة ويبرز هذا جليا في مواقف عدة:

"**الحاج:** طبعا لا يخفى حفظت القرآن وأنا ابن العاشرة وقرأت ابن عاشر وسيد خليل والأجرومية قبل العشرين وقضيت أكثر من عشرين سنة في تعليم القرآن

الكهل: ما شاء الله ما شاء الله

الحاج: يوم كانت الدنيا بخير يوم كان الناس يقدرون العلماء ورجال الدين كنا في قلوب الناس وعيونهم [1]

وفي مشهد آخر:

"**الحاج: الخمر شيء والصلاة شيء آخر لماذا تخلط يا جاهل يعطيك الله من هنا حسنات ويعطيك من هنا سيئات وعليك أن تجري عملية حسابية**

الفأر: وماذا لو رأني أحدهم أشرب الخمر

الحاج: وأين يرونك هو لا يقصدون المسجد

الفار: وحين أدخل المدينة كل مساء مخمورا أميل يمينا وشمالا.

الحاج: يا غبي أشرب في بيتك ... أغلق الأبواب واشرب فلا أحد يراك[2]**...**

الفأر: لم أعرف أن الوضوء سنة فقط

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 08.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص35.

الحاج: أنا شخصيا لم أتوضأ في حياتي إلا في الحج"[1]

ولم يكتف جلاوجي بجعل شخص الحاج القرواطي لا يجيد الوضوء فحسب فجعل منه يخلط بين السور القرآنية، وينصب نفسه عالما على الناس:

"**الحاج:** اقرأ سورة الإخلاص

الفار: (متعجبا) سورة الإخلاص والله لم أسمع بها في حياتي

الحاج: (منتفخا) طبعا لأنكم لا تسألون العلماء

الفار: وأين هم العلماء؟

الحاج: غاضبا) وأنا يا كلب أنسيتني؟ أنسيت الحاج القرواطي؟

الفار: (خائفا) وهل لك وقت حتى نسألك يا عالم العلماء

الحاج: سورة الإخلاص هي سورة قل أعوذ برب الناس.

الكهل: السلام عليكم

الحاج: وعليكم السلام ..... أهلا بك.

الكهل: يا شيخنا جئتك وأنا أعلم بأنك أعلم أهل المدينة[2]

الحاج: (منتفخا) ولكن هل يعرف هؤلاء الأوغاد قيمة العلماء الحقيقين ... قيمتي أنا الحاج القرواطي؟

[1] المصدر نفسه، ص 40.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص 41.

الكهل: أنا في ورطة ولقد دلوني عليك

الحاج: لا تخف لا ورطة عندي ... لكل داء دواء ولكل إشكال حل ... ولكل سؤال جواب

الحاج غاضبا: صعبة صعبة علي أنا؟ أنا الدارس في أكبر الزوايا وعند أكبر الشيوخ أنا الحافظ للقرآن الكريم أحفظه واقفا على قدم واحدة وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيابا حجت إلى بيت الله الحرام وزرت قبر الرسول صلى الله عليه وسلم أربع مرات أرعب الإنس والجن وأفحم كل من يدعي العلم هل يكفيك هذا أنا يا راقد الحاج القرواطي[1]

وفي موضع آخر:

"الفار: تريد أن تترشح في الانتخابات البلدية

الحاج: (غاضبا): أتستهزئ بي يا غبي أنا الحاج القرواطي[2]

– الكره الشديد والدفين الذي يكنه الحاج القرواطي للمرأة ويرى أن المكان المناسب لها هو البيت وأبواب مُحكمة الإغلاق:

"الحاج: .... المكان المناسب للمرأة هو البيت بيت أبوابه من حديد مغلقة **بسبعين** مفتاحا من مفاتيح قارون.... وحول البيت سور... سور كبير وعظيم كالجبل..... بل لا نافدة في البيت ولا باب له مطلقا... [3]

والكاتب أبدع في تصوير شخصية الحاج القرواطي من خلال رسم تناقضات فيها فرغم الكره الذي يكنه الحاج القرواطي للمرأة ولكن لديه شغف بحسنها وجمالها:

[1] المصدر السابق، ص 08.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص30.

"الفار: أنت سيدهم

الحاج: (بخبث) جميلة هي؟

الفار: حين تبزغ تنطفئ الشمس.[1]

واشترط الحاج القرواطي في عمال المصنع أن تقبل طلبات الإناث ويكون الجمال هو المعيار الأول لقبولهن فلغة التي يتكلم بها الشخص تفصح لنا الكثير عن شخصية

صاحبها

وهناك عشرات من السمات تميز اللغة التي يتحدث بها الناس، سمات عامة وخاصة لأن اللغة لغة كل إنسان هي في حد ذاتها التعبير عن شخصيته الفردية المتميزة ".

"**الحاج: (يتظاهر بالتعفف) لا... لاداعي لكل هذا (وقد انصرف الرجل) ولد الكلب**

وهل تعلمنا بالمجان حتى نفتيكم بالمجان.

الفار: (خائفا) دعك من كل هذا سيدي الحاج

الحاج: ماذا وراءك يا وجه النحس؟[2]

وها هو ذا في موضع آخر يضرب على الرأس حتى:

"الحاج: (غاضبا) أتستهزئ بي يا غبي؟ أنا الحاج القرواطي

الفار: حاشا

سيدي كنت أعرف أنك لا تقدر على مسؤولية شيخ البلدية.... ولكني

خشيت غضبك وسخطك

[1] المصدر نفسه، ص06.

[2] 1رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية ص 59.

الحاج: (يضرب) بعصاه على رأسه حمار..... كلب

الفار: (وهو يقفز بعيدا) معذرة سيدي الحاج معذرة [1]

الحاج: (ثائرا) أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم.

الشيخ سالم: إن أمها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها تفاحة[2]

الحاج: محولا الحديث) بالنسبة لطلبات العمل ألغوا كل طلبات الذكور.

نشناش: توجيهاتك مطبقة بالحرف الواحد

الحاج: ماهي؟

نشناش: أبقينا طلبات الإناث فقط ثم أمعنا النظر في صورهن .... فاخترنا الجميلات

وجهنا إليهن الاستدعاءات

الحاج: والخطوة الأخيرة؟

نشناش: بقيت المشاهدة المباشرة لأن الصورة قد تخدع

الحاج: فمن كانت جميلة حقا قبلت ... ومن كانت تخادع بصورتها خدعناها

نشناش: هذا ما سنفعله بحول الله وتوفيقه

الحاج: الخير يأتي من الوجوه الصبيحة... أما الوجوه القبيحة فلو رأى الله فيها خيرا لحسنها.[3]

– النظرة الدونية للبشر بالإضافة إلى رصيده اللغوي الثري بالمصطلحات الشنيعة والبذيئة:

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 10.

[2] المصدر السابق ص17.

[3] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 25

الكاتب المسرحي يكتب نصه المسرحي ويبدع فيه ويترك المجال لشخصيات لتتولى دورها

في الحديث عن نفسها من خلال اللغة التي تتكلم بها والشخصيات فيها عناصر بارزة تتحرك أمامنا وتتحدث وتتصل بعضها ببعض في صورة عملية لاعن طريق حكاية سردية فالشخصية أمامنا دائما نراها ونستمع إليها وهي تعبر عن موقفها وعن شخصيتها أو عن ذاتها بأسلوبها الخاص وهنا يكون للغة دور خطير في تصوير هذه الشخصيات [1]

الفار: تريد أن تترشح في الانتخابات البلدية.

الحاج: (غاضبا أتستهزئ بي يا غبي؟ أنا الحاج القرواطي؟

الفار: حاشا سيدي كنت أعرف أنك لا تقدر على مسؤولية شيخ البلدية... ولكني خشيت غضبك وسخطك **الحاج: (يضربه بعصاه على رأسه) حمار.. كلب**[2]

الشيخ سالم: هذا جزاؤنا لأننا ادخلناك بيتنا وأطعمناك خبزنا.

الحاج: لا تمنن علي لقد كنت أغدق عليكم أموالي دون حساب.. ولولا ذلك لأكلكم الفقر يا كلاب.[3]

مما تقدم ذكره نجد أن الكاتب أعطى دور الريادة لشخصية الحاج القرواطي "فالشخصية المحورية أو الرئيسية هي البطل الأول في المسرحية "[4]

2_ الفار والنشناش: شابان يعملان تحت إمرة الشيخ القرواطي وتأثيره.

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص142.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة، ص 15

[3] المصدر نفسه ص 17

[4] عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 1982، ص 102.

النشناش: بدين قصير سريع الحركة تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه لمسايرة الموضة

" صباح الخير سيدي الحاج فهوم

ينفجر الحاج فهوم في وجهه غاضباً وهو يطرق الأرض بعضاه طرقات متتالية

و هل يجد خيراً من يراك يا نشناش يا وجه الشر "[1]

" لم ينفعل نشناش لكلام الحاج فهوم ظل هادئاً يقلب بصره فيه ببرودة، وعلى ملامحه ارتسمت ابتسامة خفيفة، مد يده فمرر راحتها على بطنه وقال:

لا تهتم يا حاج سيتساقط الخير على رأسك كالبطيخ " [2]

الفار: أسمر طويل ونحيف

"يقبل الفأر فجأة فيطوي الشيخ الورقة بسرعة ويضعها في جيبه كأنما يخفي سراً ويستقبل الفأر الذي بدا أسمراً طويلاً نحيفاً أكثر من حقيقته يبادر الفأر بالتحية وهو يقف على بعد خطوات من الحاج فهوم محيياً:

–صباح الخير سيدي الشيخ.

يتأمله الحاج فهوم لحظات في سخرية دون أن يرد

لا فرق بينك وبين مسمار صدئ يا فار يا مكار

يضحك الفار متلمساً جسده

– يسعدني أن أنغرز في عيون أعدائي "[3]

[1] عز الدين جلاوجي مسردية الأقنعة المثقوبة، ص07

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 08

[3] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 16

" يجلس الفأر على الكرسي مقابل الحاج فهوم وهو يدعك عينيه فيسمع لجفوته صوت

– لم أفطن باكراً

يغلق الحاج فهوم أنفه مبتعداً عن الفأر قائلاً

أخخخخ نتن

بضربه بعصاه على رأسه المدبب موصلاً حديثه

لأنك تعربد طوال الليل ، كل حياتك خمر و حشيش و نتانة ."[1]

أما الشخصيات الثانوية فقد أوجدها جلاوجي خدمة للنص المسرحي.

ب –الشخصية الثانوية:

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

حيث وظف عز الدين جلاوجي هذا النوع من الشخصيات بكثرة في مسردية" الأقنعة المثقوبة" فهي شخصيات مساعدة للشخصية الرئيسية:

1_شخصية الشيخ سالم: والد تفاحة وهو شيخ في الستين من عمره فقير الحال

" يخرج الحاج فهوم من مكمنه متنمراً

ويسأل الشيخ سالم؟

نعم الشيح سالم والد تفاحة

يطلب الحاج فهوم من الفأر بإشارة من يده ليفتح له الباب سريعاً

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 17.

يكون الشيخ سالم في قلب الحجرة مندفعاً نحو الحاج فهوم في تذلل.

-لا تطردني هذه المرة سيدي أرجوك اسمع مني واشفق علي "[1]

" يبتعد عنه وقد ركبه سعار الغضب

- ماذا تريد في بيتي أيها الحقير؟ طلبت منك ألف مرة ألا تعود الي.

- يا سيدي اتقي الله في وفي ابنتي

يندفع نحوه ويمسكه من تلابيبه بعنف

-أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم

- إن أمها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها تفاحة "[2]

2_صاحب المقهى: صاحب المقهى العمومية بالمدينة

"يمسح صاحب المقهى طاولة الحاج القرواطي و يجلس قبالته في تودد "[3]

" و الله يا الحاج القرواطي ركد كل شيء و التجارة ذهبت أيام زمان ...و الله يا حاج أكتري هذه المقهى كل عام من البلدية بعشر ملايين فلا يكاد يكون مدخولها ضعف ذلك ، و لست أدري بكم سأكتريها هذا العام ... بل إني لا أفكر في شرائها تماماً"[4]

3_ شيخ البلدية: هو صديق القرواطي.

"يخرج شيخ البلدية أوراقاً من جيبه بسرعة.

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 47.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص47.

[3] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 65.

[4] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 65

- ها قد جئت بها معي. كل شيء على ما يرام، مبارك عليك المقهى وبثمن رمزي فقط. تنبسط أسارير الحاج فهوم يأمر الفار.
- أسرع هات المشروبات يا فار.

يتسلم الحاج فهوم الأوراق، يتفحصها ويدسها في جيبه.

- فضلك علينا لن ننساه أبداً، أبداً.
- يا شيخنا الحاج فهوم خيرك سابق، لولا فضلك لما بقيت عشر سنوات كاملة في البلدية. [1]

4 _ تفاحة: ابنة الشيخ سالم في العشرين من عمرها التي تم اختطافها واغتصابها من طرف الحاج القرواطي.

" لا تلمسني ..يداك ملطختان بدمي، ودم ابني الرضيع،

لم تراع فقري، ولا شيبة والدي، أغريتني بالمال، واغتصبت

شرفي، ثم حبستني، ثم اختطفت مني فلذة كبدي، يداك

ملطختان بروحينا ودمائنا.

ينسى الحاج فَه وم مرضه، يندفع إليها باكيا، وهو يتأمل

يديه.

-تفاحة سامحيني"[2].

5_خديجة: زوجة الحاج قرواطي الأولى تم تطليقها بشرط من زوجته غادة

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص59

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص156.

6_ غادة: الزوجة الثانية للحاج قرواطي التي تتصف بجمالها ومالها وشبابها خدعت الحاج قرواطي وهربت بماله إلى فرنسا بعد شهرين من زواجه بها.

" طلق زوجته ..قاطعه أولاده ..ضيع أمواله ..المرض ينخر

جسده ..مشكلة تفاحة تؤرقه، والطامة الكبرى فرار زوجته

الجديدة إلى أوروبا، أراد اصطيادها فاصطادته."[1]

" حتى تلك الكلبة

اللعينة، تزوجتها لأجعل منها امرأة كالنساء..، لأنقذها من

التشرد والضياع..، لأحميها من الذئاب والضباع، ذهبت إلى

أوروبا وتركتني..، وما يدريني ماذا تفعل هناك...؟ مع من

تعيش؟ ومع من تبيت...؟ النساء أخطر من الشيطان.."[2]

7_ مراد ومصطفى: ولدا الشيخ قرواطي مراد الذي مات ومصطفى الذي التحق بالجماعات الارهابية تاركاً رسالة لأبيه يأنبه فيها على أنانيته وتفضيله المال على أسرته.

" يظهر مصطفى شاب في العقد الثالث، يقترب من أبيه مبتسماً.

- مصطفى جئت؟

يقوم الحاج يحتضن ابنه ويبكي "[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص96.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص 87،88.

[3] عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة، ص147.

ثانيا: الزمن

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

نجد أن الزمن في مسردية "الأقنعة المثقوبة" في غاية التداخل، فكثيرا ما تتداخل أحداث الماضي بتلك التي تدور في الحاضر، وهكذا يقوم بناء الأحداث في النص المسرحي من موقف استراتيجي وهو الحاضر.

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

أ/ **الاسترجاع:** تقنية الاسترجاع من أشكال السرد الاستذكاري الذي يعتمده السارد للعودة إلى الزمن الماضي، استحضار وقائع ماضية ودجمها في الحاضر، ونذكر منها:

"وبعدها بأسبوع قرر أبي السفر فأوصى أمي بكل شيء

وحذرها من فتح الجرة أو الاقتراب منها، غير أن فضول أمي

كان كبيرا، فكانت الجرة أولى اهتماماتها، وما كادت تودع

والدي حتى هرعت إليها، حملتها متهيبة ولم تجرؤ على فتحها"[2]

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 19971 . ، ص 238 ،

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص80.

"وحين أعادتها إلى مكانها تحدث إليها إبليس، ليخبرها أن زوجها هو من حبسه حتى لا يكشف سرا زواجه من امرأة أخرى، هو يسافر إليها من حين لآخر، واشتد غضب والدتي وهمت أن تفتح الجرة ثم تراجعت قائلة :ولكني لا أصدقك يا إبليس، كيف تستطيع وأنت العملاق أن تدخل في هذه الجرة الصغيرة؟"[1]

" ضحك إبليس وقال :وأستطيع أن أدخل معك زوجك اللعين الخائن، وهنا برقت فكرة إبليسية لوالدتي...

يصمت نشناش مقلبا نظره فيهما، يقتربان منه حتى كادا يلتصقان به، يواصل نشناش وقد أحس بأهميته.

قالت أمي :أتحداك يا إبليس أن تفعل، لا تظنني غبية"[2]

"إلى هذا الحد، أحس إبليس أن كرامته قد ديست فقال صارخا :وما جزائي إن فعلت فدخلت الجرة ومعي زوجك؟

قالت :إذ ذاك سأكون خادمة لك مدى الحياة، وما كادت تكمل حديثا حتى عاد والدي في ثياب جديدة، وروائح العطور تفوح منها، والسعادة تعلو محياه، ووجدت والدتي الفرصة سانحة فأسرعت تنفذ خطتها الجهنمية.

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص80

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص 80.

يحملقان فيه وقد اشتدت دهشتهما، يتمتم الحاج ف هُوم "[1]

"قائلا وهو يبتلع ريقه:

-لا تقل أنها ...أنها...

يمسد نشناش أنفه قائلا مقاطعا:

-وفتحت أمي الجرة لتسمح لإبليس باستعراض مهاراته

وفي لمح البصر دخل إلى الجرة ومعه والدي، وأسرعت أمي

تغلق الجرة وترميها عبر النافذة في بئر سحيقة، ومذ ذاك لم

نر والدي.

يسرع الحاج فهوم بالسؤال.

-وإبليس؟

-ولا إبليس."[2]

ب/ الاستباق: يشكل الاستباق أو التنبؤ أو الاستشراف أو التوقع إلى جانب الاسترجاع شكل ثاني من المفارقات الزمنية، التي يوظفها السارد ليبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي، ويعرف هذا النوع من الترتيب الزمني بأنه تصوير مستقبلي لسرد بعض الوقائع التي لم يتم حدوثها بعد، بمعنَ التطلع إلى المستقبل القادم.

الرجل مريض بالسرطان ..سرطان المثانة.

يندهش نشناش مما سمع.

-السرطان دفعة واحدة ..اللهم استرنا.

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص81.

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص95.

يهمس له الفار.

-هكذا أخبرني ابنه مراد والله أعلم.

-هو لا يعلم إذن؟

يحرك رأسه قليلا، قائلا:

-ويوم يعلم ستزهق روحه خوفا وفزعا.

يضرب نشناش يديه متحسرا.

-ضاع، وضيعنا معه ..هذا جزاء من يأكل المال الحرام. "[1] وهو الاستباق الذي تم ذكره من طرف الفار ومعرفته المسبقة بخوف الحاج من الموت وفزعه اذا عرف بمرضه الخطير.

ثالثا: المكان

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

يختلف المكان من مسرحية إلى أخرى ومن كاتب إلى آخر ، فإذا كان الزمن المسرحي تسير وفقه الأحداث فالمكان هو الذي يحتويها، وإن تعددت المسميات له من فضاء وحيز وغيرها، فيبقى القاسم المشترك بينهما أنه موقع مجريات الأحداث "المكان أو الحيز مصطلحان اختلف النقاد والدارسون في استعمالهما فيستعملونهما بمعنى واحد أحيانا، ويفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز يتسع فيشمل كل فضاء

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص95.

خرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار ...."[1]

ولا يعتبر عنصر زائد في المسرحية لا بل على العكس من هذا كله فهو أحد أهم العناصر الفنية فيها، فالحوادث تجري فيه والشخصيات تتحرك من خلاله وبما أن المسرحية ستعرض فوق خشبة المسرح، فإن الكاتب المسرحي، يضع نصب عينيه هذا الاعتبار ولا يضع نفسه في موقف حرج أمام أمكنة متفرقة.

فهناك من الكتاب المسرحيين من يكتفي بذكر المكان في أول المسرحية، ثم يقطع أي صلة له بالمكان في الحكاية، ويمكن أن نميز نوعين من الأمكنة.

يتبين لنا في مسردية "الأقنعة المثقوبة" أنّ عز الدين جلاوجي قد أعطى أهمية كبيرة لعنصر المكان، كالقصر والمدينة والسوق والساحة العامة...

1 **المكان المفتوح:** وهو المكان الذي لا تتقيد فيه الشخصيات بل تتنقل بكل حرية.

ونجده في المسرحية متمثل في:

المقهى: هذا المكان الواسع والرحب يلتقي فيه الحاج القرواطي مع جل أصحابه ويرى نفسه في المقهى أنه سلطان على حاشيته " مقهى شعبي متواضع في شارع كبير ... الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته ... يقبل الحاج ... لباسه الأبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف ... وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش."[2]

[1] عز الدين جلانوجي، هكذا تكلم العرسان منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2003.ص74

[2] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص03.

"في المقهى كان الحاج جالسا في أبهة وأمامه فنجان قهوة.... يقصد فقير عاجزا. "[1]

واكتفى الكاتب بذكر مكان «المقهى» في المشهد الأول والثالث من المسرحية.

2- المكان المغلق: وهي الأماكن الضيقة مثل السجن، المنزل، ونجده في المسرحية متمثل في: **بيت الحاج القروطي:** بالرغم من محدودية المكان إلا أنه كان متنفس الحاج، ويعقد فيه جل صفقاته ولقاءاته مع نشناش والفار.

رغم محدودية المكان إلا أن الكاتب استطاع أن يبرع في نقل المجريات والأحداث التي تحدث خارجه من أمور الانتخابات وموضوع تفاحة ومشاريع الحاج القرواطي الفاشلة التي تهاوت في مهب الريح، "كان القلق باديا على وجه الحاج القرواطي وهو يذرع الحجرة في بيته القديم .... تسمع طرقات على الباب"[2]

ويعتبر بيت الحاج القرواطي المكان الرئيسي الذي تجري فيه الأحداث، ونجد أن الكاتب ذكره في أكثر من مشهد

"الحاج في بيته يشاهد التلفزة في قلق وأمامه الهاتف وكان ينتظر مكالمة ... يقوم من مكانه يفرك يديه يدور هنا وهناك في عصبية يعود للجلوس يحل ربطة عنقه"[3].

في البيت فوق الأريكة كان نشناش في ثيابه البيضاء يبعث بلحيته غير المتناسقة بعد لحظات يدخل الحاج من الحجرة المجاورة"[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي مسرحية الأقنعة المثقوبة ص22.

[2] المصدر السابق، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص37.

في البيت كان الحاج ونشناش في جالسين وعليهما صمت عميق حزين[1].

وما يجدر الإشارة إليه أن عز الدين جلاوجي لم يول اهتمام بوصف الأمكنة، ولم يتعب نفسه كثيرا في ذكر تفاصيل المكان.

-ملخص المسردية:

مسرديّة" الأقنعة المثقوبة " هي إحدى الأعمال المنشورة من قبل الكاتب عزالدين جلاوجي تدور أحداث الرواية حول الشّخصيّات التّالية: الحاج فهوم، ومساعداه: الفار والنّشناش، والشيخ سالم والد تفاحة، مع أصوات أخرى لشخصيات ثانوية ك: رئيس البلديّة، عامل المقهى، أمّا المكان فيدور حول المقهى والشّارع وبيت الحاج فهّوم.

يستهل المشهد الأوّل بوصف للمكان والأشخاص، فيبدو المكان بسيطا مقابل فخامة لباس الحاج فهّوم، الذي دائما ما يوكّل المهام لتابعيه لتزويده بالأخبار السّيّئة التي تعتبر مكستبا له، فمنها تظهر حيله، وزيف أعماله، كقراءة القرآن على الموتى، كما يتظاهر بمعالجته لما استعصى على أبناء المجتمع من زواج وإنجاب وطلاق عن طريق الكذب والتّلفيق والافتاء، كلّ ذلك مقابل المال، فهو يحلم ببناء شركة معنونة بجنان الخلد لصاحبها العلامة الفهامة، مستعينا بالطّلاسم لفك المصاب عن النّاس فدائما ما يتظاهر بتذاكيه وحلّه لمشاكلهم عن طريق الخداع، وتظهر من زاوية أخرى قصة الفتاة الفقيرة تفاحة التي تقبع رهينة في منزل خادمه "الفار"، وقد استغلها سيّده في انتظار موعد إجهاضها فيعيدها إلى أهلها بعد أن يرمي بالولد في دار الطّفولة، ويسكت الضحيّة ببعض المال، لينتقل المكان

1 المصدر نفسه، ص42.

في المشهد الثّاني" من المقهى إلى بيت الحاج فهّوم الذي صيّره وكرا للاجتماعات واللّقاءات السرّيّة، في حين لا تزال ثروته في تزايد مستمر إثر أعماله غير الشرعيّة ورشوته لأصحاب الشّرطة والجمارك ليستهلوا عليه عمله، فكبرت طموحاته لتتعدّى المال بحثا عن السياسة على غرار قوله: (أرباب المال حين يشبعون من المال يجوعون إلى السياسة(وهنا تظهر له فكرة الشّح لرئاسة البلديّة لكنّ طموحه يتزايد شيئا فشيئا ليحلم بتقلّد منصب الوزير الذي راحوا يستردون أعماله في تهكّم، فهو يحضر الحفلات، و يدشّن الإنجازات، ويوقّع المعاهدات، و يملأ الجيوب بالدّولارات

وبينما هم جلوس إذ بالشي سالم والد تفاحة يطرق بابهم ويفسد عليهم مزاجهم بسؤاله عن ابنته المحتجزة عند فهوم لكن هذا الأخير أنكر ذلك وألصق التّهمة بابنته بأنهّا قد هربت مع أحد المتسكّعين، غير أنّ الشّي سالم لم يصدّق ذلك فقد كان متأكّدا من مكوثها عنده لكنّه لا يجرؤ على مواجهته بالقوّة فظلّ متحسرا على إدخاله بيته وإطعامه من قوت يومه، لكّن فهّوم قابل الحسنة بالسيّئة وراح يشتم الشي سالم و يذلّه بأبشع الصّور مستغلّا فقره، وهنا تظهر للحاج فهّوم فكرة شيطانيّة وهي تلفيق تهمة للشي سالم كي يتخلّص منه ومن تردّده المستمرّ عليه فوجد في المخدّرات حلّا له كي يدخله السجن و يرتاح من طنينه، وتبقى مشاريع الحاج فهّوم متواصلة بين السياسة والمال ليضفي عليها مستحة الزّواج في المشهد الثّالث من غادة شمس الدّنيا التي تتّصف بجمالها ومالها وشبابها وكل مؤهلات الحستن فيها لكنهّا اشتطت عليه أن يطلّق زوجته الأولى فلم يتردد في ذلك لكنّها احتالت عليه وهربت إلى فرنسا بعد شهرين من زواجه بها، مقابل ذلك كان هناك مشهد العامل الفقير الذي ظل خادما للمقهى مدّة ثلاثين سنة وعندما قرّر شراءها فوجىء بأنّها بيعت للحاج فهوم الذي لا يعير للفقراء أيّ جانب أو شعور بل ويتمادى في إذلالهم بنفوذه وجبروته، كما أنشأ مصنعا لا يستقبل فيه إلّا العاملات الحسناوات تاركا الرجال للبطالة تنهشهم، ومقابل ذلك يأخذ أصواتهن للفوز بالمنصب، مع متابعته لاخبار المخدرات وترويجها لفئة الشّباب الضائع

مقابل الرّبح الوفير، لكن الأمور لم تستر كما خطّط لها في الدّفت الرّابع إذ أنّ نتائج الانتخابات لم تكن لصالحه رغم كل الجهود المبذولة، ما جعله يدخل في حالة هستيريّة زادت من شدة مرضه لكنه لم يستسلم و قرّر تغيير الخطّة وذلك بالوقوف إلى جانب الجزب الفائز كي يقتب أكثر من السلطة فقرّر التظاهر بالتّديّن: لحية و سبحة ولباس أبيض ناصع إضافة إلى الصلاة التي لم يعرفها إلا في الحجّ

كذلك هو الحال بالنّسبة لتابعيه الذين يجهلان طريقة الصّلاة لكنّه قرّر تعليمهما ليصليّا عند الحاجة أمام الملأ صلاة مزيّفة، وتتنامى الأحداث في المشهد السادس بموت تفاحة أثناء وضعها لولدها فكان هذا الخبر بداية لأفول أحلام الحاج فهّوم، فقرّر أن يدفن الجثّة قرب بئر مهجورة وأمر تابعه "الفار" بأن يتبع ابنها بها لكنّه رفض إزهاق روح المولود، فهدّده بحياته إن لم يفعل بالطّفل ما أمره، وتحدث الهاوية في المشهد السابع الذي يطغى عليه اليأس والحزن إثر إصابة الفار بالجنون ومعرفة الحاج فهّوم بموت ابنه الأكبر مراد الذي كان يعمل لصفّه، والتحاق ابنه الآخر بالجماعات الإرهابيّة تاركا رسالة لأبيه يأنّبه فيها على أنانيّته وتفضيله للمال على عائلته وحرمانهم من حنانه وعطفه، كل هذه الأمور مجتمعة أدخلت فهّوم في حالة من الانفصام لتكشّف الحقيقة أمامه بأنّه مصاب بسرطان المثانة وهو الأمر الذي أخفاه عنه تابعاه، وفي ظلّ تتابع الأخبار السيّئة والصّادمة التي تهدّ الكيان راحت تتراءى امامه صور الذين عذّبهم واستقوى عليهم واحتال عليهم في وقت غفلته وعمى قلبه واحدا تلوى الآخر، لكنّه صب جام غضبه على الشّعب الذي لم يواجهه يوما لأعماله الشنيعة فيهيم باحثا عن حلّ يخرجه من صراعه الوهمي لكن دون جدوى فقد غشّاه الإرهاق ولم يجد مكانا يأويه من الأصوات التي تتزاحم وتتعالى داخل رأسه فيتهاوى مغشيّا عليه أرضا يرجو الرّحمة ليظلم المكان فجأة وكأن الستار أسدل عليه معلنا نهاية المشهد، ثم جعل الصّفحات الأخيرة من الكتاب تنظيرا له لعمله المبتكر وهو المسردية واضعا له

حججه وبراهينه التي تعله يكتسح الساحة الأدبيّة مخلّفا مكانا له في خزانة الأدب الحديث والمعاصر.

دراسة تطبيقية لمسردية "مملكة الغراب " لعز الدبن جلاوجي:

أولاً الافتتاحية:

المسردية " كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد. مصطلح منحوت من المسرح والسرد، وفما يلي نلاحظ الفرق بين المشهد المسرحي والمسردية المتمثلة في افتتاحية مسردية "مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي:

الافتتاحية من المسرحية	الافتتاحية من المسردية
في حديقة توجد شجرة تحوي بابان في المنتصف، وسرير تحت الشجرة يمتد فوقه شاب سمين يغط في النوم، يدفع الباب شاب نحيف ويدخل.	بدت الحديقة الصغرية اليوم أشد بؤسا، تهاوت شجرة التفاح وقد نخرها الدود وجف جذعها وأغصانها، وتمايل لباب الحديدي البني فلم يعد يربطه بالجدار الوطيء إلا سبب واهن، في المنتصف عرشت شجرة لم يتبين نوعها، تحتها امتد سرير قديم من خشب، وعلى جانبي الشجرة فتح بابان لغرفتين صغيرتين متشابهتين لكل منهام نافذة صغرية، ما يفرق الغرفتين هو لونهما، حيث طليت إحداهما بلون أزرق طليت فاتح، والثانية بلون أزرق غامق أميل إلى السواد، قرب الجذع المتهاوي يقف سلم مزدوج، وفوق السرير ممتد شاب سمين يغط في شخير عال، يتحرك أحيانا حين تزعجه لسعات الذباب، ثم يعود للاستغراق كل مرة، يغريه الصمت الرهيب الذي كان يخيم على المكان.

	يعلو صرير خافت وقد دفع الباب شاب نحيف يلج الحديقة، يوزع نظره فيها، يحدق في الشجرة المتهاوية، ثم يعود إلى الباب محاولا إصلاحه دون جدوى، يمسح يديه في ثيابه التي كانت في الاصل متسخة.[1]

ثانياً الوصف:

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

(يتنحنح الناعس) وهو يرتب ثيابه ويمسد شفتيه بهدوء مبتسماً.

(يفتح الناعس فمه متثائبا)، يمد التاعس يديه ويغلق فم رفيقه، لكن الفم يظل عصيا فلا يغلق إلا بصعوبة،

(تمد أصابعها تداعب شعرها) الاسود وقد عصمته إلى الخلف فيتدلى على ظهرها كذيل حصان.

ويمكن أن نعد مثل هذا السرد الذي يؤديه الراوي تداخلات مستمرة من حيث التعليقات وتقديم الشخوص في المكان وحركتها والتعليق على هذه الحركة وابراز ملامحها المنفعلة دوما والفات للنظر أن هذه التداخلات أخذت تشكل هيمنة وسلطة مستمرة على النص المسرحي يبتعد الجميع تاركين التاعس وقد سمرته الدهشة لحظات، يفطن فجأة فال يرى أحدا حوله، ينطلق صائحا.

_يا ناعس.. يا ناعس.. يا ناعس.. خذين معك يا ناعس

_لا أحد يرد.. يجهش بالبكاء الحار.. يجثو على ركبتيه.

[1] عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص07.

ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدف! أقضي معظم حياتي عاملاً جادا وأبقى تعيسا.. ويقيض هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلاً لينصب ملكا عظيماً؟ [1].

ثالثاً الحوار:

أ/الحوار الخارجي:

ومسردية "مملكة الغراب " زاخرة بهذا النوع من الحوارات فمثلاً:

❖ الحوار الذي دار بين التاعس وحبيبته:

_ أراك كئيبا عزيزي تاعس.

يحجدها لحظات بنظرة حزينة، ثم يقول:

_وكيف لا أكون كذلك يا عزيزتي، وهذا الناعس يزعج راحتي، طلبت منك أن تكلميه لكنك لم تفعلي.

ترفع فيه عينيها مبتسمة، وهي تحك أنفها.

_بل فعلت دون جدوى، لكنه يحبك.

يطوي التاعس ذراعيه، قائلاً:

_أعرف أنه يحبني وأنا أحبه، لذا أتجاوز عن حماقته،

قضيت عمري كله مكافحا، وقضاه كسولاً نائماً، يقتسم معي كل شيء، من لقمة العيش إلى هذا المنزل المتواضع الذي ورثته عن والدي.

تمد ذراعيها خلفها على السرير وتميل إلى الوراء قائلة:

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص68.

أعرفك كريماً سيد تاعس، أنت رجل مثالي، ليس لك طلب إلا عوالم المثل والاخلاق.

يقاطعها، وقد تلبسه خجل من إطرائها.

_ولكنه يطلب إلا سفاسف الأمور، همه بطنه، ومبلغ حلمه نومه، أشبه بالثور الذي يسمن ليذبح.[1]

❖ الحوار الذي دار بين التاعس والناعس:

_وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي، ال...

يقاطعه التاعس في استغراب.

_هل تقصد أن أمك هي التي سمتك الناعس؟

يعتدل الناعس في جلسته متحمسا لشرح حكاية اسمه.

_أجل أجل، هي، أ تدري لماذا؟

_لا، لماذا يا صاحبي؟

يمسك التاعس من ذراعه، ويجلسه إلى جواره بالقوة، ثم يلتفت إليه قائلاً:

_حين ولدت لاحظت أمي على أمرين اثنين.

يفتح التاعس عينيه متعجباً، ويحرك يمناه مستفسراً،

فيسرع الناعس بالإجابة.

_ الأمر الأول أين ولدت نائما، حتى أني لم أبك كما يبكي الأطفال، وحتى أن القابلة ظنت أني ميت، فانهالت على صفعا، ثم قمطتني وسلمتني إلى أمي قائلة وقد رأت فزعها:

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص34_35

" لا خوف على صبيك إنه نائم، سيكون نؤووما"، وضحكت،[1]

ب/ الحوار الداخلي:

نجد أن عز الدين جلاوجي لم يوظف هذا النوع كثيرا في مسرديته "مملكة الغراب":

❖ حوار الملك الناعس مع نفسه:

يبتعد قليلاً محدثا نفسه، وقد تملكه الوساوس منها، يحدث نفسه.

_هل بين اللعينين علاقة حب؟

_هل تخطط اللعينة للانقلاب علي؟

_الثقة في المرأة التي أخرجت أبانا من الجنة، ورمت به في أحضان الشقاء.

يلتفت إليها، يتأملها بتوجس، تضحك ساخرة، تشد التاج بكلتا يديها، ترفعه وتعيد تثبيته جيدا على رأسها، يبحلق فيها.[2]

التشكيل الفني في مسردية "مملكة الغراب"

أولا الشخصية:

أ/الشخصية الرئيسية:

تمثلت الشخصية الرئيسية في مسردية " مملكة الغراب" في شخصيتي "الناعس" و "التاعس" اللذان يمثلان محوراً أساسيا في المسردية فشخصية " الناعس" الشخصية الكسولة المتوكلة لكن

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص09.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص98.

ذكي وداهية استغل الفرصة ليجعل من عقيدة الغراب سببا لجعله ملكا في أمة يسودها الجهل وتحكم الغربان.

ما أعظم هذا الموروث! لأجدادكم أعظم منكم وأذكى، و الله الذي لا إله إلا هو، والذي نفسي بيده، ما وجدت طريقة عبقرية مثلها أبدا، أنتم مدرسة، مدرسة عظيمة في تنظيم شؤون الحكم، لا بد أن تتمسكوا بإرث الأجداد، ولا بد أن تنشروه في العامل أجمع.[1]

أما الشخصية الثانية " التاعس " المجد في عمله المثابر والتعيس المتشائم الراضي بقدره وواقعه وأن مصيره الشقاء في هذه الحياة وأنه اسم على مسمى.

" يركز الناعس بصره في ملامح صديقه الذي بدا له اليوم موغلاً في الإرهاق والنحافة.

لما عدت اليوم سريعا على غير عادتك؟

يجلس التاعس في حزن، مد أصابعه المعروقة على ركبتيه المدببتين قائلا:

تعبت.. كرهت.. ألست بشرا؟

يبتسم الناعس بخبث، يربت على يد صديقه مواسياً.

تعبت.. كرهت؟ أم لك موعد مع الحبيبة؟ قل لي لا تخف، أنا حبيبك فلا تخف عني شيئا.

ب/ الشخصية الثانوية:

الحبيبة: الحبيبة التي تلعب على الحبلين معاً حبيبة التاعس والناعس في نفس الوقت دون علم التاعس وبأمر من الناعس لتقنعه بالصرف على الناعس والسفر معه وهي في قمة الدهاء.

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص64_65.

"قضيت زمنا أشرف على العناية بالغراب المقدس، ودربته جيدا على أن يحط حيث تتبعث رائحة معينة.

يستوي الناعس في مكانه مستنكرا.

_وما دخل وقوع الغراب برائحتك؟

تقهقه ساخرة وهي تبتعد عنه خطوات.

_أنسيت أين غسلت رأسك وعطرته لك، بل أنسيت أني حممتك ليلة سفرك إلى منافسة الامارة

يقف الناعس وقد فغر فاه وحملق مندهشا، ملوحا برأسه، وهو يخلل شعره بأصابعه ثم يشمها.

_فعلا، فعلا، فعلا... صدقت."[1]

الرعية:

"شكرا لوفائكم يا شعبي العظيم، شكرا لوفائكم.

يقترب منه الشيخ بحماس، ينحني فيقبل يده.

كدنا نختنق يا سيدي، شعبك يطالب بإعادة الشرعية إلى الحكم، لقد أحس أن حريته قد سلبت منه، كدنا نتحول إلى عبيد، إلى آلات منتجة."[2]

الشعب الجاهل الذي يصدق بما ورثه عن أجداده لفكرة الغراب المقدس ويعطوه قراراً مصيرياً واعطاء الحكم للناعس الذي قضى عمره نائماً وتكبره وطغيانه وحكمه الجائر.

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص72.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص100-101.

ثانياً: الزمن

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

أ/ الاسترجاع:

يتضح ذلك في المشهد الاول في الحوار الذي دار بين التاعس والناعس وتذكر سبب تسميتهما وأنهما حقاً اسم على مسمى:

يقول الناعس "ولدت نائما، حتى أني لم أبك كما يبكي لأطفال، وحتى أن القابلة ظنت أني ميت، فانهالت علي صفعا، ثم قمطتني وسلمتني إلى أمي قائلة وقد رأت فزعها لا خوف على صبيك إنه نائم، سيكون نؤوووما "[1]

وقول التاعس:

" يطوي التاعس ذراعيه كأنما يضغط صدره، يطرق قائلاً بهدوء حزين:

فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد، فاحتضنني الجيران، الذين سموني التاعس. "[2]

ب / الاستباق

ومن أمثلة الاستباق في مسردية "مملكة الغراب" ما يلي:

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص09.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص11.

" يبتسم التاعس، يطوي ذراعيه سائلاً.

_وبم تحلم يا سيد الأحلام؟

يسرع الناعس في رده، وهو يمد صوته بالكلمة الأخيرة.

_أن أكون أمـــيراً

يندفع التاعس نحو صاحبه وقد هزته الدهشة، يمسح أذنيه بأصابعه، ويقرب اليمنى من فمه قائلاً:

_ماذا قلت، ماذا قلت؟ أميراً؟؟؟

يعيد الناعس الجملة ببطء وتجزيء.

-أنا.. أحلم.. أن.. أكون.. أميراً.

يفتح التاعس عينيه إلى آخرهما اندهاشا ويسأل.

-أميراً دفعة واحدة؟ الأمير الناعس، الناعس الأمير"[1]

"ويشتد قلقه وغضبه فينتفض صارخا، وهو يلوح بيده.

-بل ملكا عظيماً.. ملكا تخضع له الرقاب، وتركع له الهامات

.. وترتعد له القلوب.."[2]

وهذا الاستباق جاء لرغبة الناعس الشديدة وتصديق حلمه بأن يصبح ملكاً وتحقق حلمه بالفعل وصار ملكا لمملكة الغراب

" – ليس في الحياة مستحيل يا تاعس.. يا أتعس خلق الله

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص22.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص23.

أجمعني، ليس في الحياة مستحيل، كل الحقائق التي تراها

أمامك كانت أحلاماً، يكفي أن تحلم، والبقية على حظك."[1]

الناعس مقتنع بفكرة كل ما صدقت حلمك كلما تحقق وذلك ما حدث بالفعل.

ثالثاً: المكان

يتبين لنا في مسردية " مملكة الغراب "أن عز الدين جلاوجي قد أعطى أهمية بالغة للمكان (بيت التاعس، مملكة الغراب، القصر).

شجرة التفاح:" في المنتصف عرشت شجرة لم يتبين نوعها، تحتها امتد سرير قديم من خشب، وعلى جانبي الشجرة فتح بابان لغرفتين صغيرتين متشابهتين لكل منهام نافذة صغرية، ما

يفرق الغرفتين هو لونهما، حيث طليت إحداهما بلون أزرق طليت فاتح، و الثانية بلون أزرق غامق أميل إلى السواد، قرب الجذع المتهاوي يقف سلم مزدوج، وفوق السرير"[2]

حيث غلب الوصف في ذكر المكان ودلالة شجرة التفاح السيمائية والبابان المختلف لونهما لدلالة على القطبان المختلفان لشخصيتي التاعس والناعس بحيث يعتبر الناعس نفسه الموجب والتاعس السالب اما التاعس فيعتبر العكس.

مملكة الغراب:

" في جانب من ساحة عامة تتوسط المدينة، يرتفع عاليا نصب صخري، يستوي عليه تمثال غراب، يفتح جناحيه قليلاً كمن يهم بالطيران، أعلام بيضاء ركزت مرفرفة هنا وهناك عليها صور غراب"

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص23.

[2] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص07.

تغيير الصورة والدلالة السيمائية النمطية في الذهنية الشعبية للغراب والتي تتمثل في التشاؤم بيد أن الصورة الدينية للغراب عكس التصور الشعبي فالغراب هو الذي علم الانسان كيف يواري سوءة أخيه، وذلك في سياق قصة بني أدم حيث أعطى جلاوجي مكانة مهمة للغراب بتصوير المكان والساحة التي يتوسطها تمثال غراب نظراً لأهميته في تلك المملكة كما قال جلاوجي الغراب المقدس وأنه يتم تنصيب الملك وفق من يحط فوق رأسه.

القصر: " قصرك المشيد، الذي سيكون مقرك الأبدي، وذا عرشك المذهب، وحواليه تماثيل الغراب المقدس، من ذاك الباب يا سيدي تلج بيتك و مستقرك ومستراحك، هناك تجد خدمك وحراسك"[1] وصف القصر والبذخ الذي لم يتصوره الناعس مرفقاً بحلمه كملك و مشهد توليه العرش والمكانة التي وصل لها دون تعب وعمل.

ملخص المسردية

مملكة الغراب مسردية سياسية اجتماعية، ذات طابع شعبي، وأبعاد اجتماعية عديدة، تضمنت ثمانية دفاتر هي: (بيع أحلام، حب مقدس، الهبوط إلى الأحلام، حكمة الغراب، اللغة والشيطان، العدالة الظالمة، أسرار الغراب وأخيراً إله من طين).

حيث تتمحور هذه الدراسة حول الخمسة دفاتر الأخيرة، والتي ترسم صورة بصرية فنية وذهنية للغراب المتلقي.

[1] عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب، ص69

الخاتمة

إن ما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة حول المسرح والمسردية عند عز الدين جلاوجي هو ما يلي:

-أن المسرح الجزائري كانت له خصائصه في كل فترة رغم أنه لم يعرف المعنى الحقيقي للمسرح إلا مع القرن التاسع عشر، فقد اعتبر كوسيلة اتخذها المسرحيون للدفاع عن الهوية الوطنية التي حاول المستعمر دفنها بمختلف الأشكال ثم نشأ وتطور شكله شكل سائر الفنون الأدبية.

-عملية تجريبية حاولت الانفلات من أسر الخشبة وقوالبها الجامدة وتأسيس مساحة حرة على الورق شكلا ومضمونا واصطلاحا.

-الأجناس الأدبية قد عرفت تداخلا خاصة السردية الروائية والمسرحية وذلك لتقاطعهما مع بعضها البعض وفي مجموعة من التراكيب والأساليب.

-أن الكتابات السردية تعتمد في مضمونها على ما هو درامي حتى لو كان بدرجات متفاوتة.

-المسردية هي مصطلح منحوت من مصطلحين (مسرحية- سرد) أي الجمع بين خصائص السرد والمسرح في آن واحد يهيء النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعات خصوصية المسرح.

-المسرحية هي مزج بين الحوار مع الحكي والوصف وهذا المزج هو ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية.

-المسردية ظهرت مع عز الدين جلاوجي الذي حاول أن ينقذ فن المسرح ويمسح عنه غبار الركود الذي لازمه لسنوات.

-عز الدين جلاوجي بالنسبة لعملية التجريب على النص المسرحي استطاع أن ينقل ما هو مسرحي إلى الروائي وذلك بإدخال عنصر السرد وتغليبه على الحوار وتقليص مساحته.

-استطاع الكاتب عز الدين جلاوجي إلى حد ما أن يخرج النص المسرحي من نمطيته في الكتابة التي تعتمد على تقنية الحوار إلى تطعيمه بالسرد الذي أخرجه من متعة القراءة.

-من خلال دراستنا لمسرديتيه (الأقنعة المثقوبة، مملكة الغراب) نجد أنه على الرغم من مزاوجته بين المسرح والسرد إلا أن حنينه دائما ما يشده إلى المسرح وما يتضمنه من تقنيات فتجده يغلب عنصر الحوار ومؤشراته كما لأنه لم يستطع أن يحلق إلى الأمكنة الرحبة بل جعل الأحداث حبيسة الضيق المكاني وهو من أبر خصائص المسرح، كما يتميز باختلاف أسلوبه بالرغم من أن كلتا المسرديتين له (الأقنعة المثقوبة- مملكة الغراب) وهذا يدل على حنكته وتنوع أسلوبه المبدع.

ملاحق

نبذة عن حياة "عز الدين جلاوجي":

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

المعلومات الشخصية:

الاسم الكامل	عز الدين جلاوجي
مكان الولادة و تاريخها	مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962
الجنسية	جزائري

أديب كاتب وأكاديمي أستاذ التعليم العالي، تمتاز تجربته بالتعدد والتفرد والغزارة، كانت مجموعته القصصية "لن تهتف الحناجر؟" الصادرة عام 1994 باكورة إبداعه، لتتشعب بعد ذلك أعماله، بين القصة والرواية والمسرح والنقد وأدب الأطفال، تحمل كتابات عزالدين جلاوجي هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن عموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة، يعمل عزالدين جلاوجي على أن يؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب

والجمال" كما عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه مصطلح "المسردية"، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ "مسرح اللحظة/ مسرحيات قصيرة جدا"، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال، كما يخوض عزالدين جلاوجي ذات التجربة في الكتابة الروائية إيمانا منه بوجوب التأسيس المختلف لسردياتنا، سرديات تنطلق منها وتعبر عنا هندسيا وجماليا.

أصدر الأديب عزالدين جلاوجي أكثر من 45 كتابا منها:

في الرواية: (11 رواية) الفراشات والغيلان/ سرادق الحلم والفجيعة/ راس المحنه 1+1=0/ الرماد الذي غسل الماء/ حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر/ العشق المقدنس/ حائط المبكى/ الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال/ عناق الأفاعي/ هاء، وأسفار عشتار/ علي بابا والأربعون حبيبة.

وقد حازت روايته "عناق الأفاعي" على جائزة كتارا للرواية العربية

في المسردية: (15 عملا): البحث عن الشمس/ الفجاج الشائكة/ النخلة وسلطان المدينة/ أحلام الغول الكبير/ هستيريا الدم/ غنائية الحب والدم/ حب بين الصخور/ مملكة الغراب/ الأقنعة المثقوبة/ رحلة فداء/ ملح وفرات/ في قفص الاتهام/ مسرح اللحظة" مسرديات قصيرة جدا".

في القصة: (3 مجموعات) لمن تهتف الحناجر؟ / صهيل الحيرة/ رحلة البنات إلى النار.

في النقد: (11 عملا نقديا) النص المسرحي في الأدب الجزائري/ شطحات في عرس عازف الناي/ الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى/ المسرحية الشعرية المغاربية/ تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية/ أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية/ قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"/ قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي"/ قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري"/ النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية"/ عوالم محمد جربوعة الشعرية "في الرؤيا والتشكيل".

في مسرح الأطفال: (41 مسرحية) الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال/ السيف الخشبي 10 مسرحيات للأطفال/ الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال/ الدجاجة صنيورة 11 مسرحيات للأطفال.

في قصص للأطفال: (7 قصص) عقد الجمان 4 قصص للأطفال/ السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال

وقد لفت مشروعه الإبداعي العميق والمختلف أقلام النقاد فقدمت عنه مئات الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية في الجزائر وعموم الوطن العربي وحتى خارجه، ومنها 19 كتابا نقديا منها:

- تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية "عزالدين جلاوجي"، عبد القادر فيدوح
- المغامرة الجمالية في روايات عزالدين جلاوجي الدكتورة حنينة طبيش وآخرون
- صناعة الوعي في ثلاثية عزالدين جلاوجي الدكتور بوخالفة إبراهيم.
- صورة الأرض في روايات عزالدين جلاوجي الدكتورة جبالي مريم أنيسة
- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعيلة الاتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل
- الشخصية الروائية الدكتور سامي الوافي
- شعرية التناص التراثي في روايات عز الدين جلاوجي الدكتورة مديحة سابق
- المفارقة في الرواية الجزائرية الدكتور شرف عبيدي
- الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي، الدكتورة حفيظة طعام

كما درست تجربته في عشرات الكتب المشتركة مع أدباء آخرين منها: علامات في الإبداع الجزائري عبد الحميد هيمة/ مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد عبد القادر بن سالم/ السيمة والنص السردي حسين فيلالي/ بين ضفتين محمد صالح خرفي/ محنة الكتابة محمد ساري/ الأدب الجزائري الجديد جعفر يايوي،/متون وهوامش سليمة لوكام،/ المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر. إبراهيم الحجري، المحكي البوليسي في الرواية العربية، جامعة بنمسيك المغرب، إلخ.....

عرفت بعض مسرحياته الموجه للكبار والأطفال طريقها إلى الخشبة.

تحمل كتاباته هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن عموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة.

يعمل على أن يؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب والجمال".

يعمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليها مصطلح "المسردية"، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ "مسرح اللحظة/ مسرحيات قصيرة جدا"، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال، كما يخوض ذات التجربة في الكتابة الروائية إيمانا منه بوجوب التأسيس المختلف لسرديانتا، سرديات تنطلق منا وتعبر عنا هندسيا وجماليا.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم، برواية ورش.

ثانياً: قائمة المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، مسردية الأقنعة المثقوبة.
2. عز الدين جلاوجي، مسردية مملكة الغراب.

ثالثاً: المراجع العربية

1. آرليت روث: المسرح الجزائري(مخطوطة)، ص 3
2. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1997.
3. حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.
4. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص 194-195.
5. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية.
6. زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، الملتقى الدولي.
7. سعاد محمد خضر: الادب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة المصرية، بيروت\، ط1، 1967، ص10
8. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1997.

9. سيمور شاتمان: الوصول إلى الشروط، بلاغة السرد في الرواية والسينما، الطبعة الأولى، إيثاكا الولايات المتحدة، 1990.
10. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.
11. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، ط:2، قسنطينة، الجزائر، 2007.
12. صبيحة عودة زعرب، خسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار المجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1.
13. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، جلد 1، 1993.
14. عبد القادر القط: من فنون الأدب _المسرحية_ دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
15. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه.
16. عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير (مسردية).
17. عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2015.
18. عز الدين جلاوجي: غنائية ولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، 2010.
19. عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة –مسرديات قصيرة جدا–، دار المنتهى، الجزائر، 2017.
20. عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010
21. عز الدين جلاوجي، هكذا تكلم العرسان منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2003.
22. العشماوي، محمد زكي، بدون تاريخ (المسرح)، دار النهضة العربية – بيروت.

23. عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 1982.

24. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي.

25. فؤاد علي جارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي لنشر وتوزيع الأدب، ط1، 1999.

26. الكتاب الأردنيين، ط1، 2011.

27. لؤي علي خليل، مقال نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، 2006.

28. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1. 1997

29. المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث وجدار للكناب العالمي، عمان، 2009.

30. محمد بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

31. محمد عبازة، تطور الفصل المسرحي بتونس من النشأة الى التاسيس، دار سحر للنشر، ط:1، تونس، 1997.

32. محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة.

33. محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1990.

34. مصطفى كاتب: النص المسرحي الجزائري، –مخطوطة–.

35. ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

رابعاً: المراجع المترجمة

1. ان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.
2. يان منفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011.

خامساً: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف.
2. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، 2001
3. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مادة (س ر ح).
4. محمّد محمّد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة , 2003.

سادساً: الرسائل الجامعية

1. الحميد بن هدوقة للرواية ال 15، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 3 (الجزائر)
2. صالح بوشعور محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2011/2010.
3. نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح الجزائري 1945-1980، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.
4. ميراث: ادب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 1988.

سابعاً: المجلات

1. عبد الغني، عباس علي،2006، دور وسائل الإعلام في تنشئة الفرد– المسرح أنموذجا، مجلة علوم إنسانية www.ulum.nl السنة الرابعة: العدد 30: أيلول (سبتمبر)
2. عواد علي: السرد في المسرح، المجلة الإلكترونية العرب، الأحد 31 /2016/07.

فهرس

الموضوعات

01	الاهداء	الصفحة
02	شكر وعرفان	
03	مقدمة	أ – ج
	مدخل: نشأة وماهية المسرح الجزائري.	
05	1- العهد الروماني (Roman era)	05
06	2- من الفتح الإسلامي الى نهاية الحكم العثماني	06
07	3- المسرح في الجزائر حلال القرن التاسع عشر	07
08	4- المسرح والحركات الثقافية في الجزائر من سنة 1900 الى 1921	09
09	5- المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الاولى	10
	الفصل الأول: السرد المسرحي عند عز الدين جلاوجي	
10	المبحث الأول: ماهية المسرح	12
11	أولا: التعريفات والأهمية	12
12	- مفهوم المسرح	12
13	- أهمية المسرح	13
14	ثانياً: أنواع المسرح ومكوناته	14
15	أنواع المسرح	14
16	مكونات المسرح:(theater components)	17
17	ثالثاً: المسرح عند عز الدين جلاوجي	19
18	- استحضار التاريخ(Evoke history) :	19
19	- التراث الشعري:(poetic heritage)	20
20	- فن الأمثال والحكم:(The art of proverbs and wisdom)	21
21	- فن الغناء:(song)	22
22	المبحث الثاني: ماهية السرد	24
23	أولاً: تعريف السرد واهميته	24
24	- تعريف السرد	24
25	- أهمية السرد	25
26	ثانياً: أشكال السرد وخصائصه.	26
27	- أشكال السرد	26
28	- خصائص السرد	27
29	ثالثاً: السرد عند عز الدين جلاوجي	29

30	المبحث الثالث: ماهية المسردية	32
31	اولاً: تعريفات وأهمية	32
32	ثانياً: وظائف المسردية	33
33	ثالثا: انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات جلاوحي)	34
	الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسردية "الأقنعة المثقوبة" لعز الدين جلاوجي	
34	صورة السرد في مسردية "الأقنعة المثقوبة" "لعزالدين جلاوجي:"	40
35	أولا: الافتتاحية:	41
36	ثانيا: الوصف	43
37	ثالثا: الحوار	44
38	التشكيل الفني في مسردية " الأقنعة المثقوبة"	52
39	أولا: الشخصية	52
40	ثانيا: الزمن	65
41	ثالثا: المكان	68
42	-ملخص المسردية	71
43	دراسة تطبيقية لمسردية "مملكة الغراب " لعز الدبن جلاوجي	74
44	أولاً الافتتاحية	74
45	ثانياً الوصف	75
46	ثالثاً الحوار	76
47	ملخص المسردية	83
48	خاتمة	85
	ملاحق	87
49	قائمة المصادر والمراجع	92
50	فهرس موضوعات	99

الملخص:

كانت مذكّرتنا في تخصّص الأدب الجزائري، بعنوان" سرد المسرح عند عز الدين جلاوجي"، وعليه فقد قسمنا البحث إلى مقدّمة يليها مدخل عالجنا فيه أهم الآراء الأدبية للمفكرين العرب والغرب حول قضية المسرح الجزائري، ليأتي الفصل الأوّل مكمّلا لفكرة التداخل الأجناسي مستدلاّ عليها في أدب عز الدين جلاوجي المبتكر وهو فنّ المسرديّة الذي نتج عن تلاقح المسرح و الرّواية وتغذّيه منه، من خلال ذكر النّقاط المشتركة التي أدّت إلى تلاحم الجنسين، لننهي الفصل الأول بفكرة المسرديّة والدّوافع التي أدّت لخلقها، أمّا الفصل الثاني " فقد تطرّقنا فيه إلى الجانب التطبيقي لتكونا مسرديّتي "الأقنعة المثقوبة" و"مملكة الغراب" النموذج المختار للاستشهاد بهما حول هذا الفن الجديد، نظرا لما تحملان من خصائص تجمع بين المسرح والسرد، لنخرج بخاتمة حول الموضوع وهو أنّ فكرة المسرديّة رغم كل الانتقادات الموجّهة لها تبقى إحدى المنجزات التي استطاعت أن تنفض الغبار عن الفن المسرحي وتعيد له بريقه الذي فقده منذ زمن.

كلمات مفتاحية: المسرح، جلاوجي، السرد، المسردية، الأقنعة المثقوبة، مملكة الغراب.

ABSTRACT

Our thesis was in the field of Algerian literature, titled “Narrative theater according to Izz al-Din DJalawji Accordingly, we divided the research into : an introduction, followed by an introduction, in which we dealt with the most important literary opinions of Arab and Western thinkers on the issue of the Algerian theater, so that the first chapter comes as a complement to the idea of gender overlap.

Inferred from it in the innovative literature of Izz al-Din DJalawji, which is the art of the narrative, which resulted from the fertilization of the theater and the novel and its nourishment from it, by mentioning the common points that led to the cohesion of the two sexes, to end the first chapter with the idea of the narrative and the motives that led to its creation, while the second chapter "has touched on the aspect So that the two glossaries of", El Akniaa El mathkouba" and "Mamlakat el ghorab" are the model chosen to cite them about this new art, given the characteristics they bear that combine theater and narration, to come up with a conclusion on the subject, which is that the idea of the glossary, despite all the criticisms leveled at it, remains one of the achievements that was able to It dusts off theatrical art and restores its long-lost luster.

Keywords: Theatre, Djalawji, Narration, Narrative, El Akniaa El mathkouba, Mamlakat el ghorab.