الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الكـــــتابة المســـــرحية

عـــــند يـــحيى مـــــوسى

مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعـداد الطـلبة:

الفـــــوج :02 (ب)

إشراف الأستاذ الدكتور:

حنكة العيد

الموسم الدراسي: 1442/1443هـ-2021/2022م .

أسماء الطلبة:

أم الخير بن الجموعي.

بدرة دقعة.

رميصاء بوقرة.

سوسن بلحاج.

صفية شاوي.

فاطمة غضبان.

مروى لوكة.

مريم ميه.

نعيمه قدوري.

آية بن عمار.

بشيرة شوشاني محمد.

سارة فار.

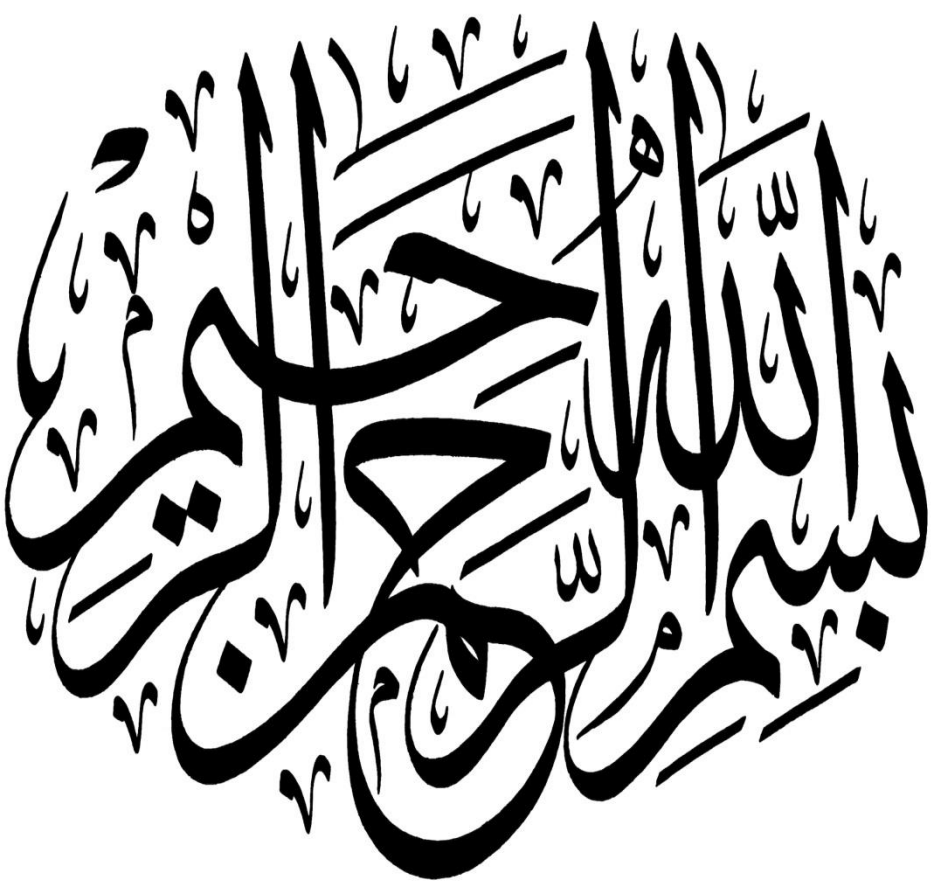
شيماء جورني.

عواطف حناشي.

مروى زاوش.

مريم عزي.

منى تامة.


بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

{يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ }

المجادلة: {11}

شكر وتقدير

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات, له الشكر وله الثناء على ما أنعم وله الحمد على ما أسدى, ثم الشكر الخالص إلى الحبيب المصطفى الذي أخرجنا من ظلمات الجهل إلى أنوار العلم والإيمان صلى الله عليه وسلم.

نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف " العيد حنكة" .

جزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ المؤلف "يحيى موسى" منبر العلم والأمانة والإخلاص فيض النصح والتوجيه.

إلى كل الأصدقاء, إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد ولو بكلمة لإتمام هذا العمل إلى كل هؤلاء خالص الشكر والتقدير.

وشكرا

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي علم بالقلم،علم الانسان مالم يعلم، نحمده حمد الشاكرين، ونثني عليه بما هو أهله، والصلاة والسلام على معلم الناس الخير وعلى آله وصحبه وكل من دعا بدعوته واقتفى أثره إلى يوم الدين أما بعد.....

المسرح هو أبو الفنون وأكثرها تأثيرا في نفوس الناس وثاني أقدم أشكال الفن بعد الشعر, وسمي كذلك لأنه يختصر عدة أنشطة إنسانية, ويجمع أكثر من فن, فهناك فن الكتابة الأدبية التي تتمثل في كتابة النص المسرحي, وهناك فن التمثيل وفن الإخراج, والفن التشكيلي المتمثل في تصميم وتنفيذ الديكور والملابس المسرحية وفن الإضاءة وتصميم الرقصات... وفن الموسيقى, وتجتمع كل هذه الفنون لتنتج لنا في النهاية عرضا مسرحيا متناغم ومتناسقا ذا وحدة فنية واحدة تشكلها مجموعة أفكار لعدة عقول مبدعة كل حسب تخصصه.

ولقد اختلف حول بدايات ظهور المسرح العربي, فمنهم من يرى أنه كان وليد الحاجة ولم يكن وليد الموروث الثقافي, ومنهم من يرى أنه ابن النهضة, أما الرأي الآخر فهو يرى أنه تقليد للغرب الذي هو العدو السياسي والصديق الفكري وهكذا وقع المسرح منذ نشأته في هذه المشكلة. فمن هنا يتضح لنا أن المسرح العربي هو فن دخيل على الثقافة العربية ومن الفنون الوافدة إلى وطننا العربي, عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون, لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأدبي بشكل عام للبناني مارون النقاش, الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير (موليير).

والعمل المسرحي أو ما يعرف بالمسرحية هي من الأجناس الأدبية القديمة التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر. وهذه الأدوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل, وخطا خطوات واسعة نحو التقدم والرقى, هي اليونانية, والرومانية, والقروسطية, والكلاسيكية, والرومانتيكية, والواقعية.

ولقد كان المسرح الجزائري شعبيا ارتجاليا منذ نشأته إلى حين تطوره، ولقد تطرقنا في بحثنا هذا إلى مسرحيات عربية جزائرية من أعمال الكاتب يحي موسى منها: مسرحية بابا مرزوق، مسرحية نشيد الصراصير، مسرح الجن...الخ, فقد جاء بحثنا موسوما "الكتابة المسرحية عند يحيى موسى", والباعث في اختيارنا لهذا الموضوع دافعان هما : دافع ذاتي :

- ميل الفطرة إلى العمل الذاتي وحاجتنا إلى الفرجة .
- وأيضا رغبة في التعرف على هذا النوع من الفنون وما يخفيه من جماليات إنسانية, حسية, معنوية, فنية ....الخ.
- إثراء المكتبة بالأعمال الأكاديمية المسرحية .

دافع موضوعي :

- إهمال العديد من الباحثين لهذا الفن.
- عدم تطرقنا لهذا الموضوع من قبل.
- إهمال بعض كتاب المسرحيات في الجنوب الجزائري.

وكل هذا ولدّ اشكالية هذا البحث التي جاءت في مجموعة من التساؤلات نذكر منها:

كيف كانت بداية ملامح المسرح والمسرحية في الجزائر؟ وبم تميزت أعمال يحيى موسى المسرحية؟ وما الغاية التي يريد يحيى موسى الوصول إليها من خلال مسرحياته التي درست في هذا البحث؟ وما العلاقة بين كل مسرحياته؟

ومن أجل الإجابة عن هذه الإشكالات والوصول إلى الغاية المنشودة من خلال دراستنا المتواضعة أدرجنا هذا البحث في فصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي، إلى جانب خاتمة تحوي حوصلة لنتائج متوصل اليها من خلال الدراسة النظرية ودراسة تطبيقية، راسمين خطة تمثلت معالمها في ما يلي: بداية بالمقدمة التي هي عبارة عن لمحة لهذا البحث يليها المدخل الذي تضمن عدة مفاهيم عامة: المسرح, المسرحية, المسرحية عند الغرب والعرب. أما الفصل الأول وهو نظري والمعنون بـ"الكتابة المسرحية المصطلح والنشأة" اندرج ضمن هذا الفصل
مجموعة عناوين تمثلت في: الكتابة المسرحية- أصولها- نشأتها- أعلام الكتابة المسرحية في الجزائر- أصول المسرح الجزائري, أما الفصل الثاني تحت عنوان "ألوان الكتابة المسرحية عند يحيى موسى" اندرج ضمن هذا الفصل: نبذة عن حياة المؤلف - أعماله ذكر مسرحياته, وهو الجانب التطبيقي في هذا البحث حيث تطرقنا فيه إلى مسرحياته الخمس: مسرحية نشيد الصراصير وتحليلها, مسرحية أسوار العجوز وتحليلها, مسرحية صرير الباب المخفي وتحليلها, مسرحية مسرح الجن وتحليلها, مسرحية بابا مرزوق وتحليلها, والعلاقة بين أعمال يحيى موسى, وألحقنا هذه الفصول بخاتمة انطوت تحتها جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا.

ولقد اتبعنا المنهج التاريخي التحليلي لملائمته لطبيعة بحثنا، و لأنه المنهج الوحيد الذي يخدمنا واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع والتي كانت بمثابة المرشد لنا في هذا الطريق وأهم هذه المراجع: أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطور, المسرح في الوطن العربي. سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, صالح لمباركية, المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص... ومن الدراسات السابقة نذكر منها : صورية غناجي، النقد المسرحي في الجزائر, اطروحة دكتوراه إشراف, د:عبد الله حمادي جامعة منثوري،

المسرح في الجزائر, زياني فتحي ،مفهوم الهوية في المسرح العالمي, المسرح الجزائري أنموذجا أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه جامعة وهران 2 كلية العلوم الاجتماعية ،قسم الفلسفة، 2021/2020 .

ولقد كان من الطبيعي أن تعترض بحثنا صعوبات وعراقيل , لكنها صعوبات ترتبط بطبيعة البحث العلمي, تم التغلب عليها بفضل الله ثم الإصرار والمثابرة البحثية.

والشكر موصول للأستاذ الدكتور العيد حنكة ولكل من كانت له يد في إثراء هذا البحث من قريب أو بعيد, و هذا جهدنا وهو جهد المقل, فإن أصبنا فبفضل الله, وإن أخطأنا فحسبنا المحاولة والاجتهاد وما توفيقنا الّا بالله.

عن الطلبة الوادي في :08-06-2022

المدخل: مفاهيم عامة.

توطئة:

يعد المسرح شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية والأفكار المختلفة باستخدام فني الكلام والحركة, وبمساعدة بعض المؤثرات الأخرى, يلعب المسرح دورا كبيرا في التوعية والتوجيه وتبصير الناس ومعالجة القضايا الإجتماعية في سبيل تطوير المجتمعات, والوصول بها إلى حال أفضل, فيقول وليام شكسبير" **الدنيا مسرح كبير, وكل الرجال والنساء ما هم إلا لاعبون على هذا المسرح..**" والمقولة الشهيرة: "**إعطني مسرحا أعطك شعبا عظيما**".

1) تعريف المسرح لغة واصطلاحا:

يعتبر المسرح من أهم الفنون الأدبية التي رافقت الإنسانية منذ فجر حياتها فكان وسيلة للتعبير عن معتقداتها و آلامها وأحلامها و قضاياها، و هو كغيره من الفنون بصفته نتاج مجتمع معين يتأثر بكل ما يطرأ على هذا المجتمع سلبا و إيجابا في شتى المجالات، و كثيرا ما تستخدم كلمة مسرح مرادفة لكلمة مسرحية إلا أن هناك فارقا بين المصطلحين.

أ-تعريف المسرح لغة:

يعد المسرح من أعرق الفنون و أقدمها, و كلمة مسرح (Theatre) تعود في معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني (Theatron) التي تعني مكان الشاهدة,وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة, فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية, و نص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان[1].

[1]الكبير الداديسي , تحليل الخطاب السردي والمسرحي , دار الراية , عمان ,ط1 , 2004, ص91.

ويعرف المسرح في لسان العرب لابن منظور؛ "المسرح : بفتح الميم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي وجمعه المسارح, ومنه قوله: إذا عاد المسارح كالسباح ".[1]

أما في معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة "فالمسرح: ج مسارح ؛ مكان السرح : القرية مسرح طفولتي, مكان تمثل عليه المسرحيات, ذهب الى المسرح , أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل بمسرح فسيح وجيد, صعد إلى المسرح , ومنه فالمسرحية: ج مسرحيات , تمثيلية رواية تمثل على مسرح ألف مسرحية"[2].

وجاء في معجم الرائد أن المسرح : "مكان مرتفع من خشب, في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات وقاعة عرض المسرحيات ,جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير" وأما المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح".

ومنه فإن المفهوم اللغوي للمسرح هو مكان وقوع حدث ما, أو التمثيل فيه, اما المسرحية فهي تمثيل رواية على خشبة ذلك المسرح.[3]

ب-تعريف المسرح اصطلاحا:

المسرح عرف ب:"Theatre" و الكلمة اشتقت من الكلمة الإغريقية "Theatron" وهي تعني مكان المشاهدة...و هو المساحة المسرحية أو الفضاء المسرحي Space،و يلاحظ أن هذه المساحة تنقسم إلى قسمين: الأول: منها و يتعلق بالمشاهدين حيث هي صالة العرض التي يجلس فيها زوار المسرح للمشاهدة، و الثاني: و هو القسم السحري أو منصة المسرح حيث هي مخصصة لأداء الممثلين و تقديم العروض المسرحية.

أي أن المسرح هو مكان جريان الأحداث أو هو صالة العرض التي يجسد عليها نص المسرحية[1].

---

[1]ابن منظور , لسان العرب , مادة س رح , 7 , دار صادر بيروت, لبنان, ص123.

[2]انطوان نعمة وآخرون , المنجد في اللغة العربية المعاصرة , دار المشرق ,بيروت, 2007, ص751.

[3]جبران مسعود, الزائد معجم لغوي عصري, دار العلم للملايين بيروت لبنان, طلا, 2001, ص158.

" أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات , ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما, على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية , فيقال : مسرح الأحداث, مسرح الجريمة , مسرح العمليات... إلخ "[2].

ويعرف كذلك المسرح على أنه "شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصوصا مكتوبة إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح, يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات و مواقف النص التي ابتدعها المؤلف.

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي , وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات, والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي, لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال الغناء والرقص, و العرض"[3].

2) تعريف المسرحية :

أ) **لغة** :يعد المسرح من أقدم الفنون و أعرقها ،و كلمة مسرح **(théâtre)** تعود في معناها الاشتقاقي الى الأصل اليوناني **(theatron)** التي تعني مكان الشاهدة وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية ،ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان [4].

ويعرف المسرح في **لسان العرب لابن منظور** ، "المسرح : بفتح الميم : المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي وجمعه المسارح ، ومنه قوله : اذا عاد المسارح كالسباح "[5]

---

[1]شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، دط، الإسكندرية، 2007، ص19.

[2]محمد محمد داود , معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة , دار غريب , القاهرة , 2003 , ص 499 .

[3]لينا نبيل أبو مغلي , الدراما والمسرح في التعليم , دار الراية , عمان ,2008 , ص 38

[4] –الكبير الداديسي ، تحليل الخطاب السردي والمسرحي ، دار الراية ، عمان ، ط1 ، 2004 ، ص91 .

[5] –ابن منظور ، لسان العرب ،مادة س ر ح ،م7 ،دار صادر ، بيروت ، ط1 ، ص123 .

أما في **معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة** " فالمسرح : جمع مسارح ، مكان السرح : القرية ، مسرح طفولتي ، مكان تمثل عليه المسرحيات ، ذهب الى المسرح أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل ، مسرح فسيح وجيد ، صعد الى المسرح ، ومنه فالمسرحية : جمع مسرحيات ، تمثيلية رواية تمثل على مسرح ألف مسرحية "[1] .

أما في **معجم الرائد** فقد ورد أن المسرح : " مكان مرتفع من خشب ، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات ، قاعة عرض المسرحيات ، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية " مسرح شكسبير أما المسرحية فهي رواية تمثل على

المسرح "[2] .

وبتعريف مغاير الى حد ما ورد تعريف كلمة مسرح في "المعجم المسرحي "لمؤلفيه "ماري الياس و حنان قصاب حسن" في مادة (سرح) على أن " المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح ، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم و على فناء الدار " أي أن مدلول هذه الكلمة هو المكان الرحب الذي تسرح فيه الكائنات [3] .

ومنه يمكن القول بأن المسرح لغويا هو المكان الذي وقع فيه حدث ما ، أو التمثيل فيه ، أما المسرحية فهي تمثل رواية على خشبة المسرح .

ب)**اصطلاحا** :إن المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري الذي يعبر عن مختلف نشاطات الإنسان في الحياة اليومية من مشاعر ودوافع وعلاقات وتاريخه وقيمه ونوازعه ، وإرادات أفراد [4] .

---

[1] –أنطوان نعمة وآخرون ، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، 2007 ، ص751 .

[2] –جبران مسعود ، الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط8 ، 2001 ، ص158 .

[3] –زياني فتحي ،مفهوم الهوية في المسرح العالمي –المسرح الجزائري أنموذجا–أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه جامعة وهران 2 كلية العلوم الاجتماعية ،قسم الفلسفة ، 2021/2020 ، ص20 .

[4] – أبو الحسن سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف ، مركز الاسكندرية للكتاب ،مصر ،1993 ص 19 .

والمسرح هو المكان المعروف لعرض المسرحيات ، ثم أستعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما ، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية فيقال : مسرح الأحداث ، مسرح الجريمة ، مسرح العمليات ...الخ [1]

ويعرف كذلك المسرح على أنه "شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا الى عرض تمثيلي على خشبة المسرح ، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف .

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي ، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات, والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي ، لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال ، الغناء ، الرقص ، والعرض" [2] .

وهو أيضا ظاهرة جماعية أنتجته الجماعة تعبيرا عن ذاتها الاجتماعية أو النفسية أو الحضارية ، أو محاولة للتعبير عن المشاعر الأكثر تأصلا في الذات الاجتماعية للجماعة عبر الحركة ، ثم الحركة و الكلمة و الموسيقى . فهو بهذه المنزلة فن جماعي بامتياز . بحيث نجد له جمهورا واسعا بخلاف بعض الفنون الأخرى ، وعليه يلقب "بأب الفنون" . فهو فن من الفنون الدرامية يعمل على خلق عرض من النص المسرحي ، الذي يجسده الممثلون على خشبة المسرح ، و لهم في ذلك استخدام وسائل متنوعة و مختلفة لإيصال تلك الرسالة التي يحملها العرض المسرحي حسب رؤية خاصة لكل مخرج . و مع تداخل النص مع العرض ، اختلف النقاد و الدارسون في ما إن كان المسرح أدبا أم فنا من الفنون [3] .

ومن كل ما سبق التطرق له من تعريفات مختلفة للمسرح فان كلمة مسرح عرفت دلالات عدة عبر التاريخ الانساني ، هذه الدلالات تظهر من خلال تنوع و تعدد النظرة الى هذا الفن ، فاستخدمت كلمة مسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة.

[1] –محمد محمد داود ،معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة , دار غريب، القاهرة, مصر، 2003 ،ص499 .

[2] – لينا نبيل أبو مغلي ، الدراما والمسرح في التعليم ،دار الراية ، عمان ، ط1 ، 2008 ، ص38 .

[3] –زياني فتحي ، مفهوم الهوية في المسرح العالمي، ص 20–21 .

و يعتبر أرسطو أن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة كالملحمة و التراجيديا تحقق المحاكاة من خلال الفعل ، وقد كان ذلك وراء النظرة التي تحكمت لفترة طويلة بالنقد الغربي حيث أعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبية .

تستخدم كذلك كلمة مسرح للدلالة على عدة أشكال فنية تدور في نفس الإطار ، فهي تستعمل مثلا للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، في عملية قوامها الممثل من جهة و المتفرج من جهة أخرى، و في هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض [1].

وعلى هذا فإن المسرحية نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له . فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا و ذهنا و مشاعر [2]

3) المسرحية عند الغرب والعرب :

أ) المسرحية عند الغرب نشأتها وتاريخها:

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، فجبال وتلال وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب، والسفوح مخضرة، وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الجهات، ودفئ جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة تارة أخرى، ورعود قاصفة، وسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة.

وكان من آلهتهم التي قدسوها «ديونيسوس» أو «باخوس» إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء،

[1] –سوالمي الحبيب ، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،جامعة وهران ، كلية الآداب اللغات و الفنون ، قسم الفنون الدرامية ، 2010 / 2011 ، ص11 .

[2] –أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس و الاعداد والتأليف,ص19 .

بعد جني العنب وعصر الخمور. ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق فيه الأغاني، ومن هذا النوع من المرح نشأة الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا يعد وبعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص (ديونيسوس) فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على المسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة)[1]، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد. وكان ممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدى) أي المأساة وهي مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدى) تركيبا مزجيا.

وأخيرا وضع أسخيلوس سنة 525-456ق م وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة، واشتهر من بين الشعراء المسرحيين عند اليونان سوفوكليس495-416ق م، وقد أدخل ممثلا ثالثا ثم رابعا، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء، وزاد في عدد أفراج الجوقة، ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن وسنعود إلى الكلام عن المسرحيات اليونانية بعد قليل، وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل ديني فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على الكثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء وألوان الملابس الزاهية، وموكب القسس بالشموع، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك, ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ فكر رجال الكنيسة في تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة، لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون اللاتينية، فكتبوها بالإنجليزية، وهنا يبتدئ ما يسمى في تاريخ الأدب (بتمثيل

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط1، دار النشر مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1954، ص5.

المعجزات)،وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة[1]، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية يمثلونها خارج في عيد الميلاد، أو في عيد الفصح أو غيرهما من الأعياد الدينية، وكان المسرح في المدن متحركا على عربات، كل عربة تمثل منظرا وتمر أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم في الأعياد الدينية بالريف). أما في القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم إلى عدة مناظر والناس يمرون أمامه.

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينيا، ولكنه لم يكن جدا كله، بل كان ثمة مناسبات للضحك، كرفض امرأة نوح دخول السفينة، وكوسوسة الشيطان لبعض الناس، ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد والعظة.

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام، والصدق والكذب، وأخيرا استقلت المسرحية (الخلقية) عن المسرحية المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرؤوا التوراة بأنفسهم، ولم يعودوا في حاجة إلى تمثيل قصصها لهم. وكانت المسرحية الخلقية درسا في الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولا وعملا، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء منوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والغباوة. كانت أقوى الشخصيات هي شخصية الرذيلة (vice) وكانت مهتمة ببث روح المرح والسرور، وتخفيف حدة الجد والوقار بحركاته وسخريته وعبثه، وقد تطورت هذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصيته (الضحك) الذي يلجأ اليه في تخفيف وطأة مأساوية.

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحيانا مشكلات الساعة كعبث رجال الحاشية ونسائهم. وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية[2]. واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر، ثم أخذ الناس يملون النصائح والمواعظ الخلقية، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية شخصيات مألوفة. وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات، كان يمثل في حفلات الطبقات العليا

[1] المرجع السابق, ص6.

[2] المرجع السابق, ص7.

ومآدبها ليملئوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة). وهي مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح.

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية انشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والنقابات الصناعية. وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمرات والنبلاء، ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء. وكانت المسارح أبهاء القصور وأفنية الفنادق، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة الياصابات في أواسط القرن السابع عشر، وانشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1576على مقربة من لندن، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير (1564-1616م).

ومما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الامر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقابا على وجهها وتتفكر، كما كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل، وكان يمثل دور المرأة فتى يافع مليح التقاطيع.

وسنعود إن شاء الله إلى الكلام على المسرح الإنجليزي وأثر شكسبير فيه عند معالجتنا لموضوع (دراما) إبداعية، وسنرى أن المسرح الإنجليزي على الرغم من أنه نشأة دينيا في أول الأمر إلا أنه مدين المسرحية الإغريقية بالشيء الكثير، وإن لم يتصل بالأدب اليوناني اتصالا مباشرا، وإنما عن طريق المسرح اللاتيني، وعن طريق (سنكا) الفيلسوف الروماني الشهير بوجه أخص[1]. أما المسرحية الرومانية التي كان لها الأثر الكبير في المسرحيات الاوربية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية. إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس) و(ترنس) واليهما يرجع الفضل في احياء

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها, ص8.

بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن. وقد اخذ معظم كتاب المسرحية الأوربية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلوتس)، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يسكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها، وكان (ترنس) أرقى من(ترنس) أسلوبا وأقرب إلى الروح الإغريقية منه، ولكنه استبعد نفسه استبعادا تاما لليونان فقلد ولم يخلق.

هذا في الملهاة، اما المأساة فكتابها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية فيما بعد، ولاسيما في المأساة الإنجليزية، لأنه لم يكن يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظائع على المسرح، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد. ومأساة سنكا لا تعد من النوع الجيد، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابته المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفا يعتنق مذهب الرواقين وأستاذا مربيا لطاغية الرومان (نيرون).

أما في فرنسا، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتتلمذوا على (هوراس) الروماني في نقده، ولكن معظم تأثرهم في فن المسرحية كان بكتب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وإن لم يتصلوا به اتصالا مباشرا، ولكن من خلال التراجم الإيطالية، واستطاعوا أن ينشئوا في ثلاثين عاما (1630-1660) مذهبا مفصلا متلاحم الأجزاء هو المذهب الإتباعي(الكلاسيكي)، ويعتبر الناقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (l'Art Poétque)[1].

وقد اشتهر من زعماء هذه الدراسة ثلاثة كورني (1606-1664)، وراسين (1639-1699)، وموليير (1622-1673)، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم بالمقفى، فكل بيتين يشتركان في قافية، وكل مسرحية تشتمل على خمس فصول: الأول للعرض، والثاني والثالث والرابع للحوادث، والخامس للحل. وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبيين الإغريقي واللاتيني، وإن التمسوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقي والاجتماعي من

[1] المرجع السابق, ص9.

عصرهم. وكما تأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب ولاسيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) كما بسطه أرسطو، يسمحون بالأعمال العنيفة على المسرع كالمبارزة وغيرها على العكس من المأساة الرومانية. وسنخص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية، وتتبع تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها في الفصول التالية إن شاء الله.

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وإسبانيا وإيطالية وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بادئ الأمر، ثم اتصلوا بها اتصالا مباشر فيما بعد. أشارت هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزيريس، بيد أنه لم يذكر لنا أدلته أو يسوق شاهدا أو نصا، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونيز) في سنة 1922، و (كورت)1928، و (سليم حسن) في سنة 1937[1]، فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها كورت. وتدور حوادثها حول إيزيس و أوزوريس وابنهما (حورس) وعدوهم (ست) إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هير وديت أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد. ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى، وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل. كانت القصة تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنها حورس، الذي ينتقم من (ست) إله الظلمة ذلك الذي تسبب في موت والده، ويتمكنان من إعادة أوزوريس إلى الحياة، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس التي قطعت أربعين قطعة، وفي كل مكان يظن أن به جزءا من الجثة تقوم معركة وهمية، وأحيانا حقيقية. ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلوا صياحه وصراخه. وقد ذكر هير وديت: أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج

[1] المرجع السابق, ص10.

عن النطاق الديني. وهناك سمات متشابهة بينهما فأوزوريس الإله المصري القديم وديونيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء.

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء. ثم قضى على هذا المسرح المصري وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية، ولا سيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية. ولما دخل العرب مصر، واعتنق أهلها الإسلام، وتعلموا العربية، صار الأدب العربي أدبا لهم. وإذا بحثنا في الأدب لعربي وجدنا كثيرا من أصول الأدب المسرحي، يبد أنها لم تنم ولم تتطور كما نمت عند الأمم الأخرى[1].

وقد كان الشيعة يمثلون الحسين في قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسود، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين و آله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع. ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء، وينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة مثلت فيها القصة وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد.

وكان في زمن المهدي رجل صوفي اشتهر بالتقوى والصلاح، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان لا يدع سبيلا للموعظة إلا سلكه، وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد، فيلتف حوله جمع كبير من الرجال والنساء والصبيان، ثم يصعد شرفا وينادي بأعلى صوته: «ما فعل النبيون والمرسلون؟ أو ليسوا في أعلى العليين؟» فيقولون: نعم. فيقول: هاتوا أبا بكر الصديق. فيتقدم رجل فيجلس بين يديه. فيقول له: جزاك الله خيرا يا أبا بكر عن الرعية، فقد عدلت فقمت بما أرضى الله، وخلفت محمدا صلى الله عليه وسلم

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها, ص11.

فأحسنت الخلافة، ووصلت حبل الدين بعد حل وتنازع، وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة وفعلت و فعلت. ويذكر ما قام به من جليل الأعمال ثم يقوا اذهبوا به إلى أعلى العليين. وينادي: هاتوا عمر بن الخطاب، ويتقدم رجل آخر فيقول: جزاك الله خيرا– وهكذا يأتي بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا منهم، ويقضى فيهم قضاءه. ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفي الصالح بالمسرحية الأخلاقية التي عنيت بها الكنيسة[1].

ثم نجد نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب. وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل ما ذكره المرادي في سلك الدرر للسيد أحمد البيروتي من رجال القرن السادس الهجري:

أرى هذا الوجود خيال الظل محركه هو الرب الغفور

فصندوق اليمين بطون حوا وصندوق الشمال هو القبور

وقد ذكر ابن حجة في (ثمرات الورق) وعلاء الدين البهائي في (مطالع البدور) أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل كانا يشاهدان روايات خيل الظل. وقد ظل لخيال الظل سوق رائجة في مصر ولأهلها ولوع به، حتى اضطر بعض الملوك إلى إبطاله لما كان يقع بسببه من المفاسد في هذه المجتمعات، وقد ذكر السخاوي في (التبر المسبوك) أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب به سن 855هـ وإحراق شخوصه وكتب على اللاعبين العهود بعدم العودة إليه، وذكر ابن اياس الجركسي في بدائع الزهور أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب كثيرا لفكاهات خيال الظل لممثلها أبي الخير في حفلات المولد النبوي عام 904هـ. وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حلمه معه في الحج. قال زين الدين عبد القادر الجزيري في (درر الفوائد المنظمة): إن السلطان شبعان لما حج سنة 778هـ حمل معه عدة من أرباب الملاهي والمخايلين، فأنكر الناس ذلك عليه لأنه غير

[1] المرجع السابق, ص12.

لائق بالحج. وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باي على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصطحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها.

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضا مهما ما أنشده الصدفي في شرح لامية العجم، والنواجي في الحلبة للوجيه المناوى في لاعبة خيال الظل[1].

إذا ما تغنت شكوى صبابة وإن رقصت قلنا حباب مدام
أرتنا خيال الظل والستر دونها فأبدت خيال الشمس خلف غمام

ومن أشهر ما ألف روايات الظل وابتدع فيه نمطا جديدا هو ابن دانيال الكحال المتوفى سنة 710هـ وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فيها هو الأمير وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير، ويحاول ابن دانيال تحليل هاتين الشخصيتين فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية، ويعرض لنواحي اجتماعية عامة كاجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يدخل بها.

ومن الروايات المشهورة في هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعا من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية. وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كانتر بري) للشاعر الانجليزي(تشوسر).

وقد كان من اليسير أن يتطور هذا الفن وينمو، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة ونهضة. ولكن مصر كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أن نزلت في قاع الهاوية. ولا أريد أن أخوض في الأسباب التي جعلت العرب يعزفون

[1] المرجع السابق, ص13.

عن هذا اللون من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث، وقد أفضت فيه في غير هذا المكان[1].

ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفتها أوروبا لم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي[2].

ب) المسرحية عند العرب نشأتها وتاريخها:

المسرح في الجزائر:

في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الأفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب .....وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما "صلاح الدين الأيوبي "و " ثارت العربي " لجورج حداد. غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الأفريقي وخاصة تونس.

وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذلك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا, فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة. وهذه الطاهرة الأخيرة ظاهرة إعراض عامة الجزائريين عن المسرح " الأدبي " الذي لا يحوي عناصر الفرحة الشعبية. هي ظاهرة بعيدة الفور و الأثر في المسرح الجزائري.

يقول **الاستاذ مصطفى كاتب** في تفسير هذه الظاهرة في المسرح الجزائري. إنه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بالترجمة . ترجمة المسرحيات العالمية أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة. وارتكز جهدا على جهود المثقفين العرب وعكس اختياراتهم

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها, ص14.

[2] المرجع السابق, ص15.

وأذواقهم . نجد الوضع في الجزائر مختلفا إذ إن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين. ولم يكن هواية فقط . إذ إنه ارتباط في بداياته بشركة الاسطوانات المسماة جوموفون حيث ظهرت أولى الاسكتشات المسرحية مسجلة على أسطوانات وكانت غنائية هزلية اجتماعية.[1]

المسرح في تونس:

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تزوج باي تونس من ممثلة إيطالية تسمى **شيلا** ، وأطلق عليها اسم قمر: دلالة الخبر. أن تقرا من التونسيين هم أمراء الدايات والبايات و حواشيهم كانوا يشهدون المسرح من ذلك العهد البعيد. بفضل توافد الفرق الإيطالية على قصور هؤلاء الأمراء وكان معظم ما يقدم من الكوميديات . أما التونسيون العاديون فقد انتظروا حوالي القرن والنصف قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل في بلادهم. كان ذلك عام 1908 حين قدمت إلى البلاد فرقة كوميدية شعبية يرأسها الممثل المصري **محمد عبد القادر المغربي** الشهير بكامل وزوز ومثلت مسرحية " العاشق المتهم " مقدسة عن الإيطالية ثم مثلت هذه الفرقة الشعبية ما يقرب من 72 فصلا فكاهيا . وانقسمت قسمين كان على رأس القسم الأول منها الممثل المشهور نثر فنطح وكان من أبرز عناصر القسم الثاني **زكي مراد** والد المطربة المعروفة **ليلى مراد,** وحاول التونسيون من بعد تكوين فرقة مسرحية تشرف عليها جمعية سميت " النجمة" ولكن المحاولة لم تخرج إلى حيز التنفيذ.

وفي أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف **سليمان القرد أحي.** وقدمت عديدا من المسرحيات وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام [2] التونسيين المثقفين بفن التمثيل والامكانات الكبيرة التي يحملوا من النواحي الأدبية والثقافية والفنية وأيضا كوسيلة للرقي بالوطن والحفاظ على اللغة العربية في وجه محاولات الاستعمار

[1] علي الراعي : المسرح في الوطن العربي. سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. الكويت ط2. أغسطس 1999 ص 459-460

[2] – المرجع السابق, ص 421.

الفرنسي لمحق هذا كله وما ليت الشاب التونسي أن تجمع وكون "الجوف المصري التونسيون " حيث مثل الفنانون المصريون والتونسيون جنبا إلى جنب وقدموا في عام 1909 مسرحية مصرية هي مسرحية " صدق الإخاء" للكاتب المصري **إسماعيل عاصم المحامي** وقدمت فرقة **محمد المغربي** مرة ثانية في العام نفسه

قدمت فواصلها مسرحية الكوميدية حيث تقدم الشباب التونسي تقدما أوضح في ا الساحة المسرحية [1].

المسرح في المغرب:

إن المسرح في المغرب بدا في عشرينيات القرن الحالي بالطريقة ذاتها التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى فقد ولدت شرارته زيارات الفرق المسرحية العربية من مصر, كما أسهمت الفرق الأوروبية أيضا في بث فكرة المسرح . ولو على نطاق ضيق. في طائفة من المغاربة مكنهم . إلمامهم بالفرنسية من متابعة العروض الأجنبية, وهنا أيضا نجد المسرح العربي يدير ظهره لتراث المسرحي. ويعتمد الصيغ الغربية للمسرح. وذلك بسب عاملين جوهريين:

أولهما : أن المشرق العربي كان قد أخد ينتج مسرحيات باللغة العربية الفصحى والدارجة معا مؤلفة أو مترجمة أو مقتبسة أو معربة عن مصادر غربية فكان من الطبيعي للوليد المسرحي في المغرب أن يقلد إخوته الأكبر سنا. والأكثر تجربة.

ثانيا: أن المثقفين الوطنيين والفنانين وسائر من انجذبوا إلى فن الخشب من أهل أهل المغرب، قد وجدوا في مسرح يدور فيه الحور باللغة العربية شيئا فاتنا حقا يشبيه أن يكشف المرء ذاته من جديد. بعد طول ارتداء لأقنعة مزيفة وملابس غير ملائمة. حاول بها المستعمر الفرنسي أن ينسي المغاربة هويتهم العربية وتاريخهم المجيد. من هنا فقد كان الإلحاح في المسرحيات الأولى التي عرفها المغرب منصبا على اللغة العربية وسلامتها وضرورة النطق السليم بها على المسرح فضل الفنانون المغاربة هذا كله على الإتقان في تمثيل أو الإخراج أو تأليف.[1]

[1] المرجع السابق, ص 422.

فاللغة العربية اتخدت وسيلة لايقاظ النيام .وتحدي المستعمر معا. ومن ثم عبرت المسرحيات الاولى التي عرفها المغرب عن الحنين إلى امجاد الماضي والرغبة في إحياء فاعليتها.

وكانت اول معرفة للمغرب عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية على راسها الفنان محمد عز الدين للبلاد في عام 1923. وكانت الحركة المسرحية في تونس قد انبثقت وتطورت مند الحقبة الاولى من القرن العشرين.[2]

المسرح في لبنان:

عرف اللبنانيون المسرح من العام 1848، عندما جاء به مارون النقاش (بحلة ذهبية افرنجية) متوغلا فيه إعداد وتأليفا واقتباسا وباستقدامه إلى بلادنا ، كان النقاش يرمي إلى تحقيق عدة أهداف منها: [3]

- نشر اللغة العربية من لغة الناس بعيدة عن التشدد في الفصاحة والبلاغة.
- الاهتمام بنشر الثقافة العربية عير خشبة المسرح لذلك استعان بالشخصيات والموضوعات التاريخية أيضا.

وعرض النقاش بعض المسرحيات في منزله في بيروت وبعدها جاء سليم النقاش ابن أخيه ثم انتقل إلى مصر عام 1875، وقد احتضنته واحتضنت سواه من المسرحيين اللبنانيين. أديب إسحاق، فرح أنطون، جورج أبيض وغيرهم من الكتاب المسرحيين والمفكرين. وهناك ساهم هؤلاء في وضع لبنة الحركة المسرحية العربية ، بالاشتراك مع جهود المصريين والسوريين (القباني ،القرداحي، الخياط) .

بعد ما تعرف العرب إلى المسرح وبعد مضي حوالي ثمانين عاما على نشأته اتسعت دائرته لتدخل دائرة التأسيس في مرحلة العشرينات والثلاثينيات والأربعينات ،

---

[1] علي الراعي, المسرح في الوطن العربي, ص 467.

[2] المرجع نفسه, ص 468.

[3] وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي ف العالم العربي . المركز الثقافي العربي. 1990 -2006 . ص 51-59.

وقد ظهر ذلك من خلال انعكاس المستجدات السياسية والاقتصادية إثر الحربين العالميتين الأولى الثانية على الواقع الثقافي والفكري في العالم العربي من جهة. وتأثيرات الفكر الاشتراكي في الأدب والشعر من جهة الأخرى.

كما برزت تيارات فكرية وفنية حديثة أدخلت النتاج العربي في مفهوم الحداثة، ولاسيما المسرح. وأدى التراكم الإبداعي في المسرح في المرحلة الستينيات، أي المرحلة المنعطف حيث كثرت القضايا تحت تأثير الوتيرة التي يسير بها والتطور في العالم، مما يضاعف مهام المثقف ولاسيما المسرحي الذي يتمتع بحساسية مميزة تجاه كل هذه التطورات، لذلك خضع المسرح اللبناني والعربي بدوره للشروط التفاعلات العالمية في مرحلة الستينات، فظهر تأثير هذه التفاعلات في بروز اتجاهات وتيارات فنية صاغتها الرؤية الحداثية في مجال الشعر والرواية فعرف المسرح اللبناني المذاهب الفنية (الرمزية والسريالية، والعبثية) كما عرف اتجاهات متنوعة للتمثيل : ستانسلافسكي و بريشت وسط تطلعات ثقافية فنية. وعبر مؤسسات أهلية كان أنشطها نشاط رابطة الشبيبة الموسيقية.[1]

المسرح في سوريا:

خصص الباحث المسرحي السوري الأستاذ عدنان بن ذيل كتابا بأكمله للإبانة عن فضل الفنانين والموسيقيين والكتاب المسرحيين و الممثلين الذين تلقفوا شعلة المسرح من يدي أحمد أبو خليل القباني. وكافحوا من أجل أن يقوم نشاط مسرحي في سوريا من نوع أو آخر. إلى أن قررت الدولة أن تدخل ميدان المسرح مدعمة وممولة ومساندة من كل سبيل في عام 1959.

ويتوسع الاستاذ عدنان في ذكر الجهود التي سبقت عام 1959 وهو العام الذي قامت فيه مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة بدعوة المعنيين بالمسرح كافة. على اختلاف تخصصاتهم إلى اجتماع تمهيدي. يبحث فيه موضوع إنشاء فرقة قومية رسمية والتفاصيل التي يوردها الأستاذ عدنان في كتابه ((المسرح السوري، منذ خليل القباني إلى اليوم)).

[1] المرجع السابق, 51,59.

تلقي أضواء كثيرة على جهود الفنانين ، وهي تثبت صحة ما رمى إليه المؤلف من كتابه هذا هو: أن النهضات المسرحية لا تنشأ في فراغ, وأنه حتى جهود القباني ذاتها لم تكن لتثمر لولا أن اللحظة التاريخية التي قام فيها مسرح القباني كانت لحظة تطلع وتوتر ، رغبة عارمة من قبل المثقفين والمفكرين والفنانين العرب في أن ينهضوا بأمتهم العربية من كل سبيل.

وبالمثل فإن قيام النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سوريا ما كان ليتأتى لولا جهود الفنانين الجادين الذين كانوا يعملون في إطار النوادي والمدارس ، والذين ضمنوا لسوريا أن يقوم فيها مسرح جاد إلى جوار العروض المسرحية التي كانت الفرق التجارية تقدمها أثناء حياة القباني وبعد رحيله. وهي عروض لا يخفي الكاتب استخفافه بها فهو يشير إليها على أنها عوامل تأخر للمسرح السوري.[1]

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب . الكويت ط,2 أغسطس 1999. ص 171-172.

الفصل الأول: الكتابة المسرحية المصطلح والنشأة.

أولا: أصول المسرح الجزائري.

1. نشأته.
2. موضوعاته.
3. مراحله.
4. رواده.

ثانيا: الكتابة المسرحية.

1. نشأتها وأصولها.

أولا: أصول المسرح الجزائري.

1. نشأته:

إن المتبع لنشأة المسرح في الجزائر "سيجد نفسه لا محالة يعود الى حقب زمنية تضرب بجذورها الى اعماق التاريخ"[1], حيث أن ما يتفق عليه الدارسون هو أن للمسرح جذور تعود الى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بدايته فكانت هناك جذورا غير عربية وأخرى عربية إسلامية، فالقرطاجيون آنذاك كانوا يمارسون طقوسهم الدنية في بحق تدل على وجود شكل من أشكال « المعايد وكانت هذي الطقوس». لمسرح[2], أما أثناء الوجود الروماني في الجزائر فقد عمل الرمان على شعبية مشابهة للمرشح سواء منها الاشكال التراثية كالمدح والرواية الشعبي والحلقة والزردة. واحتفالات الأحياء الدنية والمناسبات الفصلية إنشاء عدد كبير من المدن «الفلاحية..... كالتويزة وبوغنجة وبوالداخلية والساحلية.... وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية، والمكاتب، والمعابد، وأقواس النهر، والحمامات، والحوانيت، والأسواق والمنازل.... لعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الان في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد, تبسة، شرشال سكيكدة[3].

عبارة عن أنشطة » وفيها ما يخص الجذور العربية الاسلامية فقد كانت شعبية مشابهة للمرشح سواء منها الاشكال التراثية كالمدح والرواي الشعبي والحلقة والزردة . واحتفالات الاحياء الدنية والمناسبات الفصلية "الفلاحية .....كالتويزة وبوغنجة وبو سعيدية"[4].

---

[1] صالح لمباركه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2001 –ص 9 .

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الادب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط 1 ، 2000 ص28 .

[3] المرجع نفسه, ص 65.

[4] صالح لمباركية, المسرح في الجزائر ,ص21.

وهي عبارة عن دراما شعبية إضافة الى اشكال فنية شعبية أخرى ظهرت بعد دخول الجزائر تحت الحماية العثمانية الا وهي عرائس القاراقوز أو وهو مسرح متكامل وقصص درامية كاملة تجرى أمام » خيال الظل المشاهدين كبارا وصغار حيث يجري التمثيل وراء ستار أبيض شفاف)[1]والتمثيلات خيال أو مسرح القاراقوز كانت تؤدي في الجزائر في شهر رمضان مؤلفة المسرح داخل قصور الدايات والباشاوات حيث تذكر الجزائري" أريت روت" بأن هذا النوع من التمثيل قد منع قرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الاجنبي للجزائر الاسباب السياسية و كان ذلك في سنة 1843 لها كان يقوم به من نقد وحشي للفرنسيين أن يتحول الى دعوة أن"مالتسان" الرحالة الاماني وغيره يذكر بأنه شاهد هذا ا لمسرح في قسنطينة 1862وأن"دوشين "شاهد هو الاخر مسرح القاراقوز سنة 1847 كما أن هذا المسرح ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي 1930 ورغم كل ما اشرنا إليه مسبقا إلا أننا لا ننكر ما قدمته فرنسا الخدمة هذه الارض على الأقل خدمة لأبنائها القاطنين في الجزائر من معمرين كبريات المدن وعساكر وموالين لهم، فبنى الفرنسيون مسارح في الجزائرية المحتلة، كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسيطف وباتنة وسكيكدة حيث تم بناء مسرح(دار الأوبرا) سنة 1850 و المسرح الكبير سنة 1860 .

2. موضوعات المسرح الجزائري:

تناول المسرح الجزائري موضوعات مختلفة تنقسم الى ثلاث اتجاهات :

- **الاتجاه التاريخي:**

فهذا الاتجاه اسبق الانواع ظهورا، واستثمر حتى بعد الاستقلال، وعليه فإن بذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث

[1] عز الدين جلاوجي, المسرح في الأدب الجزائري, ص35.

الشعوب عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس ابنائها فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيها[1]

«ومن اهم المسرحيات التاريخية نذكر: مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة ومثلت سنة 1939 وفيها دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار شخصيات إسلامية واجهت الكفار والمشركين ومسرحية حنبعل لـأحمد توفيق المدني 1947.1948 (وتحدث عن الصراع بين القرطاجيين والروم ودعت إلى الاقتداء بشخصية حنبعل لمواجهة الاستعمار الفرنسي،) كذلك نذكر مسرحية يوغرطة لـعبد الرحمان ماضوي سنة 1952(وتتحدث عن كفاح الشعب الجزائري قديما في مواجهة الرومان وحديثا في مواجهة الاستعمار الفرنسي وغير ذلك من المسرحيات مثل: المولد لعبد الرحمان الجيلالي و الناس المهاجرة لمحمد الصالح رمضان وبالتالي فالمسرحية التاريخية أسهمت في تطوير المسرح الجزائري رغم قلة الانتاج في هذا المضمار).[2]

- **الاتجاه الاجتماعي:**

وقد تناول فيه الكتاب المسرحيون المشاكل الاجتماعية السائدة في المجتمع كمشاكل الاسرة، وواقع المثقفين ومشاكل الشعوذة والدجل، وأمراض النفس امرأة الأب للكاتب «: ومشاكلها، ومن أهم المسرحيات الإجتماعية نذكر » أحمد ذياب 1953 وتتحدث عن مشاكل الأسرة الناتجة عن الجهل .مسرحية بوحدبة «، والأنانية بسبب قلة الوعي لدى الرجل والمرأة سويا » مسرحية الإنتهازية للكاتب محمد مرتاض « و » للكاتب محمد الثوري الخ، فهذه المسرحيات ....» أدباء المظهر للكاتب أحمد رضا حوحو « و كلها تهدف إلى محاربة المشاكل والآفات الإجتماعية الطاغية في المجتمع

[1] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 259

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص90

الجزائري.[1]

- **الاتجاه النضالي السياسي أو الثوري:**

وهو اتجاه اعتنى فيه الكتاب المسرحيون بأحداث الثورة التحريرية بل إنهم رجعوا إلى هذه الفترة المشرقة في تاريخنا، وحاولوا تجسيده في أعمالهم مصرع الطغاة للكاتب « المسرحية بعد الاستقلال، ولعل أهمها مسرحية والتي تحدث فيها كاتبها على إثار » التراب للكاتب أبو عبد العيد دودو «الثورة في النفوس.[2]

3. **مراحل تطور المسرح في الجزائر:**

- **المرحلة الاولى (1921 م- 1926 م):**

من أهم ما يميز هذه المرحلة أن المسرح الجزائري لم يبادر بالتشتت بل نشأ على ايدي المحتلين رغم محاولات بعض المسرحيين امثال جورج الابيض، الا انها باءت بالفشل لان الجمهور لم يكن يهتم لهذا الفن الدخيل إضافة إلى قاعات العرض كانت بعيدة عن محاشرهم ومقر سكناهم 1وهذا راجع لجهلهم للغة العربية التي كتبت بها اغلب المسرحيات المعروضة والتي كانت دخيلة وذلك لعدم التعود على سماعها.

- **المرحلة الثانية (1926 م- 1934 م):**

امتازت هذه المرحلة ببروز الثلاثي علالو، باشا طارزي، القسنطيني الذين بهم عرف المسرح وبمسار حياتهم التي اهتمت بقضايا الشعب والمقاومة السياسية الذي طموحهم يسمى الى المسرح جاد؟؟ الى تحرر ثقافي مما جعل اقبال الجمهور على قاعات العرض كثيرا في هذه الفترة حيث صارا يعد بالمئات[3].

- **المرحلة الثالثة (1934 م- 1939 م) :**

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص259.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 903.

[3] أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره, دار النشر منار هومة, الجزائر, 2011, ص75.

في هذه المرحلة نشط الميدان السياسي وظهرت احزاب سياسية مختلفة فنشط المسرح أيضا ولمع النجم رشيد القسنطيني الذي اهتم بالنظال السياسي في مسرحيته[1] اتسمت هذه المرحلة بزيادة نشاطه المسرحي خلال عامي1932 و 1933.

- **المرحلة الرابعة (1939م –1945 م) :**

شهدت هذه الفترة فترة نشاط وفترة ركود:

فترة النشاط: كان للاقتباس في هذه المرحلة دور فعال مثل اقتباس باشا طارزي لمسرحيات موليير أبرزها: المشحاح، الشرف وسليمان اللبوك، كما تلتها مسرحيات ذات طابع اجتماعي مصل مسرحية: الشيب والعيب لجلول باش جراح 1940 م.

فترة الركود: يمكن القول أن هذه المرحلة اتسمت بنوعين من:

المواضيع: الأول اجتماعي أما الثاني فهو سياسي كما هو الحال في مسرحية عماره يحب الحق ومسرحية ما ينفع غير الصحاب السبب الحقيقي لركود المسرح في هذه الفترة هو فقدانه لبعض رجالاته الأوائل كإبراهيم حمون علو 1942 الذي اشتهر بالأدوار النسائية بن شعبان المعروف بان شويا 1943[2].

فهذه المرحلة شهدت النشاط والركود ولعل ابرز ما دفع المسرح للركود هو افتقاده للمسرحيين الاوائل الذين كانوا دافعا اساسيا في ازدهاره.

- **المرحلة الخامسة(1954 م– 1962 م):**

في هذه المرحلة تأسست فرقة المسرح العربي بقاعة الاوبرا بالعاصمة هي أول ما تميزت هذه المرحلة برئاسة السيمجي باشا طارزي وظهور عدة فرق مسيحية الهاوية كفرقة المسرح الجزائري، فرقة المزهر القسنطيني وتنقسم هذه المرحلة بذاتها الي فترتين هما:

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الادب الجزائري, دن, د ط, 2007. ص43.

[2]أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره, ص108.

فترة الازدهار(1943 م- 1953) :تعد هذه المرحلة من اغنى مرحلة في تاريخ المسرح الجزائري لما قبل الاستقلال حيث تم تقديم 162 مسرحية, كمسرحية بلال للشاعر محمد العيد آل خليفة ومسرحية الملوك والهجرة النبوية لعبد الرحمن الجيلالي ومسرحة صلاح الدين)[1].

فترة الانحسار(1953 م- 1956 م) : بعد المدى الذي شهده المسرح الجزائري في الفترة الماضية، الا انه انحسر وقل نشاطه نتيجة الرقابة الصارمة على النصوص لهذا مال بعض الناشطين لهذه الفترة بإعادة عرض المسرحيات الماضية ثم في سنة 1955 م قل الانتاج المسرحي بشكل ملفت لان الثورة الجزائرية كانت في عامها الاول[2].

- **المرحلة السادسة (1926 م- 1972 م):** عرفت هذه المرحلة بتألق كل من: رويشد، مصطفى كاتب ولد الرحمن كاكي ببعد لابأس به من المسرحيات لاقت اعجابا شديدا لدى الجماهير خاصة مسرحية حسن طيرو، الغولا. اما ولد عبد الرحمن كاكي الذي انتج هو الاخر مسرحيات أبرزها كل

واحد أو حكمه، القراب والصالحين و 132 سنة التي سايرت هذه المسرحيات مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي والخارجي من خلال لغة الخطاب الشعري التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء متأثرة الشعبية ولما لاقت المداح التبليغية التي كان يصورها بلغة عامية

شعبية بسيطة[3].

- **المرحلة السابعة (1973 م- 1981 م):**

[1] المرجع نفسه, ص127.

[2] أحمد تيلالي, المسرح الجزائري والثورة التحريرية, دار الساحل, د ط, دت, ص74,75.

[3] بوعلام مباركي لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيوبة حوليات المركز الجامعي سعيدة، العدد 6 ص 54.

كان بقرار تطبيق اللامركزية في هذه المرحلة هو سبب ركود المسرح الجزائري الذي نص القرار على انشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، وهران، سيدي بلعباس الذي ادت بدورها بعجز بقدرات الدولة المادية والبشرية بتوزيعهما على هذه المسارح الجديدة، فيمكن القول أن مسرح وهران كان هو المسيطر مقارنة بالمسارح الأخرى ومن أهم المسرحيات المنتجة لهذه المرحلة: مسرحية المائدة، المنتوج، الحساب اتلف، القراب والصالحين، دوان الملاح والخبزة[1].

4. رواد المسرح الجزائري:

رشيد القسنطيني: 1887 – 1944:

وكان هذا « ممثل ومؤلف مسرحي ألف عدة مسرحيات لاقت نجاحا باهرا النجاح تشجيعا كبيرا له وبداية لشعبيته، حيث انطلق يؤلف المسرحيات فكانت موضوعاته وطنية شعبية وهذا ما جعله فنان الشعب، كما أنه أنشأ فرقا مسرحية. [2]

محي الدين باشترزي:

كان مغنيا ضمن فرقة المطربية ثم التحق بفرقة رشيد القسنطيني المسرحية، واستندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية، وحقق نجاحا كبيرا ولم يتول مهمة التأليف المسرحي إلا بعد سنة 1932 كما أنه أشرف على تسير فرق موسيقيّة ومسرحية كفرقة المطربية [3]

أحمد عباد(المعروف برويشد):

[1] صورية غناجي، النقد المسرحي في الجزائر, اطروحة دكتوراه إشراف, د:عبد الله حمادي جامعة منثوري، المسرح في الجزائر, ص1.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة 1942 ،ثم اشتغل في فرقة (محمد الرازي مع حسان الحساني) اشتغل في الإذاعة في الخمسينات فقدم عدة سكاتشات، وبعد الاستقلال انظم الى فرقة المسرح الوطني الجزائري وقدم عدة مسرحيات(كحسان طيرو) ناجحة 1964 (الغوله) و 1966 (البوابون) و1968 وشارك في عدة أعمال سيمائية ناجحة وتوفي بعد مرض (العضال.) [1]

عبد الرحمن ولد كاكي (1934.1995) :

من مستغانم اهتم منذ صغره بالنشاط الثقافي وبالمسرح خاصة فانظم إلى جمعية السعيدية التي كانت تجمع عدد من الفنانين المهوبين أمثال عبد الرحمن الجيلالي، ثم التحق بفرقة)الصائم الحاج(بسيدي بلعباس، حيث تعرف على عبد القادر علولة، وفي سنة 1956 أسس كاكي فرقة القاراقوز وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران بالإضافة إلى رواد اخرين أمثال أحمد رضا حوحو، عبد القادر علولة، محمد الثوري، أحمد توفيق المدني، محمد الصالح رمضان، عبد الرحمن الجيلالي... وغيرهم من الرواد)[2]

ثانيا: الكتابة المسرحية.

الكتابة المسرحية ظاهرة تدخل في بلورة مضمونها عوامل اجتماعية وثقافية وسيكولوجية، تؤسس لشكلها مجموعة أدوات تكتسب عن طريق الاختيار والرسم والتجسيد، هذه الخطوات كلها تشكل قواعد أساسية تتخذ صورة في فكر الكاتب المبدع وتسهم في عملية إيداع النص المسرحي وعلى الرغم من أهمية الكتابة إلا أن بعض الدراسات تدعو الى التقليص من مكانة النص المكتوب والاعتماد أكثر فأكثر على التأثيرات السمعية البصرية في عملية المسرحية، لكننا نرى أن امتياز عناصر الفرجة وقوة تأثيرها، لا ينفي ان المسرح سيظل معتمد على الفكر الذي ينطلق الكاتب

[1] المرجع نفسه، ص 72,73.

[2] عبد الله الركيبي, تطور النقد الجزائري الحديث, الكتاب العربي للنشر والتوزيع, ط1.,ص26.

منه وعلى الخطاب الذي ينشد إيصاله وعلى اللغة التي يبدعها من أجل إيصال هذي الفكر بتصويره المواقف المختلفة والشخصيات التي تحمل الفعل الدراسي، هي بعض أسباب التي قادت اختيارنا دراسة الكتابة موضوعا لهذا البحث لها من أهمية في الحقل الحضاري ولها لموقعها من امتياز في دراسة العلاقات الإنسانية وتحليلها من خلال النص فكانت آنذاك تفاعلا واعيا بين الفكر الانسان وشعوره خلال تصوير حدث ما أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة الى أخرى، هذا ما دفعها الى تحديد التجربة التي ستكون موضوع الدراسة لأننا سجلنا الدراسة البحثية

في مجال الكتابة في المسرح المسرحية[1].

1) نشأة وأصول الكتابة المسرحية:

يجد المتصفح للدراسات والبحوث الأكاديمية التي أرخت للأدب المسرحي في الجزائر بخاصة، وللحركة المسرحية بعامة تضاربا أو قل عدم استقرار على رأي واحد يخص بداية الحركة المسرحية في الجزائر، سيما ما تعلق منها بما يسمى بتاريخ الأدب في الجزائر الحديثة إذ ، يجد بعض الآراء, ترجع بداية المسرح الجزائري إلى بدايات القرن العشرين[2].

وعلى أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518 – 1830 م)[3], ويرى صالح لمباركية أن ملامح المسرح في الجزائر الحقبة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية[4] ، و قد أظهر المسرح وقتها فعالية متميزة في نشر الوعي السياسي والاجتماعي فيما ربط نور الدين عمرون ظهور المسرح في الجزائر ببدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر[5].الحق إن كل هذه الآراء وغيرها التي تناولت قضية التأريخ للأدب المسرحي بالجزائر لكفيلة بأن ترسخ الانطباع بشساعة مجال البحث في تاريخ الأدب

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197.

[2] ينظر: انيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من حتى الاستقلال، ص 191.

[3] ينظر: أبو القاسم سعد الله, تاريخ الجزائر الثقافي, الجزء الثاني, دط. دت, ص215,216.

[4] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص, دار الهدى, 1972, ص90,91.

[5] ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000, ط1, 2006, بالجزائر, ص66,67.

المسرحي في الجزائر، إذ أن المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا – والذي نرى بينهما لحمة كبرى – هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في كل مناحي الحياة[1]

ويعد الفعل المسرحي أقرب النشاطات الفنية للإنسان بعامة، إذ يعود إلى البدايات الأولى لتواجد الجنس البشري على الأرض، إنه أيضا يرتبط بطفولة الإنسان بل بأقدم حركة إبداعية، و لعل أبرزها ما تعلق بتفسير الوجود والموجود فيه، حتى إن الفعل التمثيلي يمارس في مناحي الحياة لدى الأفراد والجماعات من أجل إبراز شخصيتهم إ م يمثلون، يؤلفون نصا ارتجاليا، ويختارون المكان والزمان المناسب ين لتمثيله، ثم يؤدون الأدوار على أكمل وجه يرتضونه .

إن ما سبق ذكره من لا استقرار في تحديد بدايات الأدب المسرحي في الجزائر هو يما دفع بالباحث إلى عدم الاطمئنان إلى ما جاء في تلك المؤلفات الخاصة بالتأريخ لهذا الفن سواء أتعلق الأمر بالجزائر أم بمعرفة هذا الفن الراقي لدى باقي الشعوب العربية، وإلى البحث في مظان تاريخية.

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة, الجزائر, ط1, 2000, ص19,20.

الفصل الثاني: ألوان الكتابة المسرحية عند يحيى موسى.

أولا: أعمال يحيى موسى المسرحية.

1نبذة عن حياة المؤلف.

2أعماله.

ثانيا: تحليل لبعض مسرحيات يحيى موسى.

1مسرحية نشيد الصراصير.

2 مسرحية صرير الباب المخفي.

3 مسرحية بابا مرزوق.

4 مسرحية أسوار العجوز.

5مسرحية مسرح الجن.

ثالثا: العلاقة الموضوعية في أعمال يحيى موسى.

أولا: أعمال يحيى موسى المسرحية.

1) نبذة عن حياة الكاتب يحيى موسى:

يحيى موسى كاتب جزائري من مواليد وادي سوف لصحراء الجزائرية ولد سنة 1968أفريل 01, والده كان تاجرًا ثم معلمًا للقرآن ثم إمامًا بجامع النزلة, تلقى يحيى موسى تعليمه الأولي في جامع ضوّاي روحه, ثم التحق بمدرسة النخيل الابتدائية ثم متوسطة ابن باديس ثم ثانوية السعيد عبد الحي, خلال مرحلة تعليمه المتوسط و الثانوي, عكف الكاتب على قراءة الكتب التي كانت بحوزة أخيه عبد القادر, الذي كان مواكب للحدث الثقافي و يترصد الجديد فيه, الأمر الذي جدد مشارب الكاتب و طور من اهتماماته الأدبية والإنسانية, قرأ المنفلوطي وفيكتورهيكو, وشكسبير وتوفبق الحكيم وطه حسين, وأفلاطون وسارتر في مراحل مبكرة من تكوينه, بحيث سهلت عليه هذه المطالعة المتنوعة.

2) أعمال يحيى موسى:

2 .1 أعماله المسرحية المطبوعة:

- كتب مسرحية نشيد الصراصير سنة 2013
- مسرحية صرير الباب المخفي وهي العمل الثاني الذي كتبه حول حرب الخليج
- مسرحية المكنسة سنة 2005 .
- مسرحية بابا مرزوق سنة 2012 .
- مسرحية أسوار العجوز سنة 2017 .
- كتب يحيى موسى مسرحية مسرح الجن سنة 2014 .

2.2 أعماله المسرحية الغير مطبوعة:

مسرحية تحت سقف الشيطان كتبها في 1997 وطبعت في 2001 هي أول عمل مسرحي كتبه حيث تتناول موضوع حول حرب الخليج, تمت محاصرة المسرحية و التكتم على نشرها و توزيعها.

مسرحية حياة رجل ميّت (شجرة العائلة) وهي تصور حياة محارب جزائري يعيش تناقضًا بين مبادئه وواقعه, عمل غير مطبوع .

2.3 بطاقة فنية لبعض من مسرحياته:

- **مسرحية نشيد الصراصير :**

حجم الكتاب : حجم متوسط 15سم/21سم.

عدد الصفحات :239 صفحة .

دار النشر: المنصة الإلكترونية لمكتبة النور .

الطبعة: الالكترونية الأولى .

مكان الطبعة: الطبع الالكتروني .

المؤلف: يحيى موسى.

- **مسرحية صرير الباب المخفي :**

حجم الكتاب ب(سم): متوسط الحجم 15سم/22سم.
عدد الصفحات : 39صفحة.
دار النشر: منصة مكتبة نور الالكترونية.
الطبعة: الاولى.
مكان الطبعة: نشر الكتروني.

- **مسرحية أسوار العجوز :**

الحجم: متوسط 15 س/21سم.

عدد الصفحات :170 صفحة.

دار النشر: المنصة الالكترونية لمكتبة النور.

الطبعة: الاولى.

مكان الطبعة: الجزائر.

- **مسرحية بابا مرزوق :**

حجم الكتاب : متوسط 15سم/21سم.

عدد الصفحات :147 صفحة.

دار النشر : مطبعة سخري.

مكان النشر: حي المنظر الجميل الوادي.

- **مسرحية مسرح الجن:**

حجم الكتاب: متوسط 15سم/21سم.

عدد الصفحات: 236 صفحة.

دار النشر: المنصة الالكترونية لمكتبة النور.

سنة النشر: 2013.

المؤلف: يحيى موسى.

ثانيا: تحليل لبعض مسرحيات يحيى موسى.

1) مسرحية نشيد الصراصير:

تحاكي هذه المسرحية الواقع القبلي الذي تعيشه مجتمعاتنا العربية رغم التطور الحضاري والعصرنة الهائلة، حيث لا يزال التعصب والحمية القبلية والعرقية متوغلا فيها حيث تدور أحداث هذه المسرحية حول قضية الثأر المتوارث عند بعض

مجتمعاتنا العربية, حيث يرتبط بعزة وكرامة القبيلة العرفية, فالدم يستشفى بالدم, وفي مسرحيتنا هذه تدور حول فداء الثأر بين عائلتين الزعاميم و العناتيت اللذان ينحران بعضهما البعض جيلا بعد جيل, فتبدأ أحداثها بفكرة منذر الشاب المتحمس لوقف هذا الثأر المحتوم وذلك بمحاولة اقناع الكبار بوقف هدر الدماء في مال بينهم وضرورة التعايش السلمي, لكن هناك من يستغل هذا الحماس خفية للغدر وايقاظ الفتنة مرة أخرى, ومع هذا القصور الفكري والتعصب القبلي بينهما كان من الواجب التضحية من العائلتين لينتهي هذا الصراع الدموي فكان إلا على فادي حفيد عائلة الزعاميم والمطلوب للثأر وجوهر بطل العناتيت التضحية بنفسيهما بالاجتماع في تابوت واحد وهما أحياء ليدفنا معا, وينقلا رسالة أخيرة مفادها أن المصالحة تبدأ على مستوى الأموات تحت الأرض أولا لتنتقل إلى الأحياء....

المشهد الأول: فتبدأ مسرحيتنا هذه "نشيد الصراصير "بدعوى من شاب من قبيلة الزعاميم يُكنى منذر إلى التخلي عن قضية الثأر وفدائه المتوارث من جيل إلى جيل والذي نتج عنه سوى سفك دماء بريئة بغير حق قتلت، ولكن يحدث أن هناك من استغل تحمس هذا الشاب الطموح إلى تمكين غدره والنفخ بأشرعة الحرب مرة أخرى ألا وهو جد فادي كبير عائلة الزعاميم وصديق منذر.

المشهد الثاني : وفيه تراشق الألفاظ النابية بين المشاهد شيحه والحفار حول قضية إنجاب الإناث والذكور وحفر القبر إلى ظهور جوهر بطل عائلة العناتيت الذي يقطع هذا الحوار بدفع أجريهما في الحفر وتأنيب الحفار من قبل جوهر وطرده الذي كان برأيه بخيلا وحسودا لا ينظر إلى ما يملكه ليقنع، وإكمال جوهر عملية حفر قبر زوجته المتحسر عليها بوفاتها.

المشهد الثالث : ظهور فادي بطل وحفيد زعيم قبيلة الزعاميم في المقبرة وفضح ما كان بينه وبين زوجة جوهر من رسائل غرامية أثناء غيابه في السفر وصدمة جوهر من حقيقة خيانة زوجته المصونة كنزة.

المشهد الرابع :_دخول فادي للتابوت لإتمام مراسيم الدفن مع الرقصات الجنائزية وبعد استخراج جثمان السيدة كنزة منه ووضعها تحت السرير.

المشهد الخامس :_بعد دخول المشيعون للمقبرة في الليل لإتمام الدفن فإذا به يظهر جوهر من القبر مشعب الشعر وفي حالة هذيان واضطراب وسكر، فيفضح حقيقة زوجته أمام المليء بعد جملة من المشاحنات مع المشيعين ومحاولة توقيفه عن الكلام ، فيتقدم بعد ذلك ليرقد هو في التابوت .

المشهد السادس_: إتمام منذر مهمته في دخوله لبيت جد العناتيت واكتشاف اتفاق فادي مع الساحرة بإرسالها إلى بيته مقابل بيعه للبغاء لها والتي قطعت رأسه بعد أن يذهب للمقبرة وذهول وصدمة أم فادي التي حضرت لهذا .

المشهد الاخير :_يكتشف الجميع بأن فادي وجوهر هما من ضحيا بنفسيهما لوقف هذا الصراع الدموي القبلي وقبلا أن يكون ضحيتاه وقد حملا معا رسالة للجميع مضمونها أن خلافاتنا لم تتعلق يوما باحتياجاتنا كأحياء وإنما ظلت تتعلق باختلافات الموتى فكان يجب عليهم أن يصادقوا على ميثاق السلم الذي كتب لهم بأرواحهم...

أ) موضوع المسرحية:

مسرحية نشيد الصراصير تتناول ذهنية القبيلة المترسبة في حياتنا المعاصرة... فرغم الإستقلالية المذهلة التي منحتها المدينة الحديثة للفرد إلا أنه ما زال مستسلما للنداء القبلي في وجدانه, الذي يحدد له عادة الخطوط العريضة في اختياراته الأساسية.

ب) الدراسة الفنية للمسرحية:

- **الشخصيات الرئيسية:**

شخصية البطل فادي: شاب مهدد بالقتل وصديق منذر, ووريث عائلة الزعاميم المتناخرة مع عائلة العناتيت منذ القرون, يكتشف البطل أن مشايخ القبيلة استغلوا حماس صديقه منذر, تمكينا للغدر برجل من أعيان عائلة مرموقة من أعدائهم, لتصفية ثأر محتوم حسب تقاليدهم الموروثة والموغلة في القدم, حيث تنتهي حياته بالموت ويدفن وهو حي, وهو ذاك الفتى اللطيف البعيد عن تفكير الشر, وهو منبع الصراع.

شخصية منذر: شاب ثائر على القيم القديمة ومعارض لعادة الثأر, حيث يقنع مشايخ قبيلته بأن يضعوا حداً للتطاحن الدموي الذي ينخر جيله يوم بعد يوم ... وله دورٌ اخر في المسرحية وهو دور الببغاء, حيث يرتدي في يده اليمنى رأس دمية طائر الببغاء, ويتحاور معها حيث يكون منفردا, وهو صديقٌ لفادي يمتاز منذر بالرزانة والتفكير الراقي.

شخصية الكاتب العمومي هرسة: خال منذر, متشدد من عائلة الزعاميم يحفظ اشعار القبيلة و أيامها, و يحاول أن يعيد المجد المزعوم, و يحتال على ثريا وفادي وذلك بتزويره للميثاق, طمعاً للزواج من ثريا أم فادي, يمتاز بالمراوغة والخداع.

- **الشخصيات الثانوية:**

شخصية ثريا: أم فادي تعيش رعبًا يوميًا خوفٌ على ولدها من الغدر, و هي امرأة في الاربعين **من عمرها.**

شخصية نعيمة: عمة فادي وابنة الشيخ زعموم شيخ القبيلة, تطمح للزواج من الكاتب العمومي هرسة, لكنه لا يكترث لمشاعرها نحوه دورها كان ثانوياً في المسرحية.

شخصية الشيخ زعموم: شيخ عائلة الزعاميم, و أب نعيمة وجدٌ لفادي, دوره كان ثانوي.

الشباب الثلاثة: وهم جاد, وعامر, وتيتو, أصدقاء منذر وفادي لكنهم متآمرون مع الكاتب العمومي هرسة والشيخ زعموم, لأجل الثأر من جوهر, أدوارهم الثلاثة كانت أدوار ثانوية في المسرحية.

شخصية جوهر: بطل قبيلة العناتيت مطلوب للثأر, وهو زوج الفقيدة كنزة من عائلة العناتيت, وقاتل زوج ثريا من قبيلة الزعاميم, ويهدد من طرف هرسة, ويدفن مع فادي في التابوت وهم أحياء, دوره كان ثانوي, يقتصر وجوده في المشاهد الأخيرة من المسرحية.

شخصية الحفَّار و مساعده شيحة: المكلفان بحفر قبر كنزة زوجة جوهر, أدوارهم ثانوية في المسرحية المرأة والمشيعين في الظلام .

الساحرة: عجوز مشعوذة تدبِّر ادخال فادي للتابوت, وتحاول سحر الرجال لتجعلهم مخلصين لزوجاتهم القبيحات, دورها ثانوي حيث كان وجودها في المشهد الخامس والأخير.

الراقصات: يؤدين الرقصة الجنائزية.

ت) الحوار:

وهو الوسيلة الأدبية الوحيدة للتفاهم والتخاطب بين الشخصيات والممثلين في المسرحية, حيث يقوم بتشخيص الشخصيات ومعرفة مميزاتها النفسية و الإجتماعية

وغيرها, كما له دور في تماسك العرض وربط الأحداث بعضها ببعض, وأحيانًا اخرى يكون قصيرًا, وهذا ما تقتضيه الضرورة الفنية للعمل المسرحي كحوار منذر والأم ثريا:

- الأم ثريا: (ترى الببغاء) ماذا !! .. ورش .. (تحضن منذر) . أين وجدته؟
- منذر: تقولين دائمًا أنه سيعيش مائة عام مثل فادي.
- الأم ثريا: سمعتني أقول هذا؟
- منذر: سمعتك مرّات عديدة [1].
- الأم ثريا: حسبت أني اقول هذا لنفسي فقط.
- منذر: بل قلت ذلك مراراً [2].

ولقد كانت الحوارات القصيرة في المسرحية قليلة جداً, فمعظم حواراتها غلبت عليها الطول في المقاطع , مثال ذلك في حوار منذر ودمية الببغاء:

- منذر: لا أخفي عنك رغبتي في التهريج أمامهم .. حين رأيت خالي.. أولا لأني لا أحترمهم وثانيًا لأني لا أتفق معهم.
- دمية الببغاء: لك الحق في أن تكون مختلفًا .. نحن في بلد ديمقراطي من الناحية النظرية.
- منذر: أصبحوا يخللون لحالهم ويتحدثون عن الامبريالية والأكراد, ثم يلعنون أمريكا .. كان خالي يبتسم طبعًا لنجاح الخطة .. أعترف لك أني استشطت غضبًا [3]
- دمية الببغاء: على خالك
- منذر: غضبت عليهم جميعا واندفعت وسطهم ككبش, نعم مثل الكبش, قلت لهم باستفزاز أنا أحمل لكم بشرى, بشرى تنصفكم من أمريكا في النهاية: تأكدوا

[1] نشيد الصراصير, يحي موسى, المنصة الإلكترونية لمكتبة النور, الطبعة الإلكترونية الأولى, 2013 ,ص51.
[2] المرجع نفسه, ص52.
[3] المرجع السابق, ص73.

يا سادتي الكرام, أن أغلب سكان الجنة من العالم الثالث, ادفعوا لي أجرا على هذه البشرى [1]

نلاحظ من خلال هذه الحوارات وأغلب حوارات المسرحية أن الكاتب يحيى موسى أسرف في إطالة الحوار مما يؤدي بالقارئ للترف والملل والابتعاد عن القراءة, إضافة إلى المبالغة في تكرار بعض المفردات لأكثر من مرة واحدة مثال:

" شعرة واحدة .. شعرة واحدة ", "الإبرة .. الإبرة " ," اسمعي أمس .. أمس "

" طريقة تقشير الرمان .. الرمان .. كنت تركبين أزرار المخدّات .. أزرار .. أزرار"

" أحذرك .. أحذرك " ," تعيش أطول.. أطول بكثير"

في حين كان يمكنه التخلي عن تكرارها, لأنها تؤدي إلى ضعف الأسلوب و إحداث خلخلة في الحوار.

فالحوار في النهاية هو الذي يربط بين المؤلف والجمهور والقراء, ويوضح الفكرة الأساسية للمسرحية.

ث)**الزمان:**

"مفهوم الزمن : جاء في لسان العرب، أن الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقدم به زمانا .

[1] المرجع نفسه, ص74.

وجاء في القاموس المحيط ،أن الزمن اسم لقليل الوقت وكثيرة، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن, وبالتالي فالزمن لفظ يطلق على مقدار معين من الوقت طال أو قصر، كما انه يحمل بين طياته حركية واستمرارية تدل على حيويته وتتابعه ، فهو غير متوقف وليس له نهاية محددة لذلك فهو "يتجدد بوقائع حياة الانسان وظواهر الطبيعة.

هذا عن مفهوم الزمن في اللغة ، فماذا عن مفهومه الاصطلاحي؟

رغم كل المحاولات التي قدمتها اللغة، من أجل تحديد مفهوم الزمن إلا أنها بقيت عاجزة عن ذلك، فللزمن معاني عديدة منها الاجتماعية والنفسية والدينية وغيرها، لذلك صعب على الباحثين والمفكرين ، وحتى الفلاسفة إيجاد معنى محدد وثابت للزمن، وهذا ما عبر عنه القديس أوغسطين بقوله: لو سألني أحد إن كنت أعرف الزمان ؟ فسأجيبه إنني أعرف ولو سألوني ما هو: سأجيب بأنني لا أعرفه .

وقد ذهبت الفلسفة، مذاهب شتى في تفسيرها للزمن باعتبارها من أقدم المعارف الانسانية، بداية من الفلسفة اليونانية القديمة، وصول إلى الفلسفة الحديثة فنجد الفيلسوف "كانط" يربط مفهوم الزمن بالعقل فقال عنه : إنه مركب فيه بفطرته كإطار الا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه ونظر "برجسون" للزمن على انه :" سيلان دائم"

كما نجد الفيلسوف العربي "ابن رشد" يرى بأن الزمن والحركة متلازمان ولا يمكن الفصل بينهما، فيقول:" إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وأن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة [1]

الزمان في مسرحية نشيد الصراصير :

[1] بساعد زوليخة – عبدي هاجر , مذكرة ماستر "البنية الدراسية في مسرح الطفل " , جامعة محمد بوضياف, المسيلة, ص 64,65.

المسرحية جاءت في زمن قصير فقد بدأت في حوالي التاسعة مساءا " تعلوه ساعة حائط كبيرة تشير إلى التاسعة مساء"[1]حيث جاء في أول المسرحية " ليلة عاصفة , والبرق والرعد يحدث دوي آ ,بريقا على ستائر النوافذ في بهو منزل من علي ةّ القوم , يطلق عليهم عائلة الزعاميم, "[2], وانتهت عند منتصف الليل " تدق الساعة منتصف الليل ويسمع صراخ , شديد للببغاء فينتفض مرعوبا.. "[3]

الليل : يدل على الظلام ومدى الثأر الموجود بين العائلتين (عائلة الزعاميم وعائلة العناتيت) .

ج) المكان:

"يلعب المكان دورا هاما في البناء الفني للرواية ، فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا ، فيساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية ، وقبل الحديث عن أهمية المكان لا بد أن نقف حول مفاهيم المكان. فالمكان في الحقيقة هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان ، ولا شك فيه أن الإنسان وليد بيئته . فالمكان هو قرين الحياة الأساسي بل هو مادتها ، فهو الذي يقترح الفعل ويسمح به وهو الذي يقع عليه الفعل ويتحتم والفعل صانع الذات وصانع الحياة وليس للكائن البشري من سبيل الترجمة مزاولته للحياة إلا بالانطلاق منه والارتداء إليه .

أما المكان في الأدب ليس مجالا هندسيا تضبط حدوده أبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة ، كما الشأن للأمثلة الجغرافية ذات الحضور الطوبوغرافي وانما يشكل في التجربة الأدبية ، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب على مستوى

[1] نشيد الصراصير , يحيى موسى,2013, ص 10.

[2] المرجع نفسه, ص 9.

[3] المرجع نفسه, ص 222.

اللحظة الآتية ، مائلا بتفاصيله ومعالمه ، أو على مستوى التخيل بملامحه وظلاله."[1]

المكان في المسرحية :

الأماكن المغلقة :

*الصالون : بدأت أحداث المسرحية وجل الاحداث صرت في هذا المكان ."العمة نعيمه :Merde .. لا أدري من يطفئ ضوء الصالون .. ثلاث مرات أشعل هذا المصباح ... اف.

تنفخ ساخطة وتضيء الصالون ثم تفتح العلبة وترتب حبات ال mille faillesعلى أطراف الطاولة)

*شجرة الكاليتوس : مكان التقاء كبار او زعماء قبيلة الزعاميم .

*القبو :" "حيث نرى رجالا في حركة قلقة قرب قبو يلفه الظلام" , "يظهر شيخ عابس تحت السلم بحيث يتقدم ويطفئ أحد الأضواء وهو يحث رجالا ملثمين على الإسراع للنزول إلى قبو تحت لسلم[2]..."

الأماكن المفتوحة:

المقبرة : "**(في المقبرة) الحفار يبول على قبر وهو يثبت سيجارة على أذنه , بينما مساعده شيحة يضع فأسا أمامه ويفكر .. قبور متناثرة هنا وهناك' , جوهر تستطيع الآن أن تذهب إلى عائلتك , فهم في انتظارك .. أما أنت فستبقى هنا . هنا في المقبرة "[3]**

[1] بساعد زوليخة, عبدي هاجر, البنية الدراسية في مسرح الطفل, ص 83.

[2] يحيى موسى, نشيد الصراصير, ص 9 , ص 10.

[3] المرجع نفسه, ص 146,162.

هـ) الصراع في المسرحية :

كان الصراع في المسرحية بين عائلة الزعاميم وعائلة العناتيت حول الثار المتواجد بينهما .

و) حل الصراع :

وجدود فادي في القبر وهو يضع يده في يد الرجل (جوهر) الذي قتل والده , يداهما متعانقان بشريط أبيض اقتطعاه من الكفن, ليكتب رسالة للأحياء .. ويبدو أن هذه الرسالة تؤكد أن : المصالحة فوق الأرض يجب أن تبدأ على مستوى الموتى تحت الارض.

ي) تعريف الحبكة :

"والحبكة توحي" بأنها نسيج محكم، متماسكة الأطراف كبنيان مرصوص، ليست له دوائب أو خيوط مدلات".

ومن خلال المقولة: يقصد الحبكة التنظيم وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تكوين خيوط حوادثها بشكل متماسك ومرتب وفق تنظيم معين, والحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لان العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، والحبكة الجيدة، ذات السبك الجيد هي من تربط المتلقي بالعمل الدرامي والتي تضم بداية ووسط ونهاية." [1]

الحبكة في المسرحية :

[1] مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر, الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية "الخادمة والعجوز" لمسيد حافظ أنموذجا, جباري ايمان ,جامعة محمد بوضياف _المسيلة , 2018/2017 , ص7,8.

بدأت الحبكة بالصراع المتواجد بين العائلتين الزعاميم و العناتيت حول الثأر المتوارث ,وتنتهي بفداء البطل والضحية فادي وجوهر لنفسهما في الدفن معا في التابوت وهم أحياء

1. اللغة:

إن لغة المسرحية ذات جماليات, لا كلام الشارع الذي لا يجلب إلا الإضحاك ولا هي لغة قواميس, بل هي لغة مهذبة بعيدة عن اللغط والثرثرة والقذف لان للخشبة قدسيتها تقابل جمهورا له كرامته وله حساسيته, وتبقى مسألة اللغة في النص ذات خصوصية متميزة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب وبلاغته, تبعا لطبيعة المتلقي وتبعا لقدرة الحوار المسرحي على صياغة الأفكار وإيصالها ولا يتحقق وجود الإبداع في المسرح إلا عن طريق لغته, مما يجعل الكاتب مقيدا في استخداماته اللغوي, لأنه يعتني بها أيما اعتناء فيختار نصوصها وجملها المسرحية وطابعها الصوتي وموسيقاها الخاصة والحدود التي تحكمها طولا وقصرا...[1]

لقد استخدم يحيى موسى في مسرحيته نشيد الصراصير اللغة العربية الفصحى, لأن هاته الأخيرة هي العمود الفقري للهجات العربية وهي اللغة الأم, أولا لأن المسرحية ليست موجهة لمجتمع معين حتى يتم درجها باللغة العامية, بل موجهة لكل الشعوب ولكي تصل إلى أكبر قطاع من الجمهور, خاصة وأن قصة هذه المسرحية مستوحاة من الواقع العربي, ثانيا أن الفصحى تجعل المتلقي يجسد حواسه بكل اهتمام وتركيز من خلال الأدوار التي جسدت في المسرحية.

نلاحظ أن المؤلف قد تطرق لقصة وقعت في القبائل القديمة, لذا نجد لغة الحوار تميزت بالصلابة والتعصب, قوية, شديدة, حادة, لغة تناخر وتشابك بين أفراد المسرحية, و قد صورها المؤلف في شخصية هرسة الكاتب

[1] عبد العزيز بوشلاق, تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض, جامعة المسيلة, ص196.

العمومي, فنجد لغته موحشة وحادة وذلك في قوله:

الكاتب العمومي هرسة: حسنًا .. خطتي أن نغلق الباب من الداخل ونحتجز المشيعين جميعًا بقوة السلاح, و نبحث من بينهم عن جوهر[1] وبينما يرقى أسلوب اللغة و يضعف حسب الشخصية التي يعبر عنها, فنجد الرقى والأسلوب في لغة منذر, ومثال ذلك في قوله:

- منذر: اطمئن .. أنا أتفهمها يا عزيزي وأعرف أنني لا أستطيع أن أجعل الناس يكرهون من أكره أو يحبون من أحب.. هي نفسها لم تستطيع حتى أن تجعل قطتها التي تزين ذيلها بالأشرطة الحمراء.... [2]

وهكذا تتمايز الشخصيات حسب لغتها وأسلوبها في العمل المسرحي, بينما نجد تداخلات أخرى على الفصحى وهي اللغة الفرنسية.

التداخل اللغوي بين العربية والفرنسية:

Un ispecteur: مفتش

Mon gâteaux: كعكاتي

Ton gâteaux: كعكاتك

Gâteaux: كيك

Les biyousc de la famille sont perdus: ضاعت مجوهرات العائلة

Brebis: خروف

Rassel: "تبراند راسل" وهو فيلسوف انجليزي كتب حول تاريخ الفلسفة الغربية ومفاهيم الرياضيات.

Tricot: الحياكة

Bay Bay: الى اللقاء

[1] نشيد الصراصير, يحيى موسى, ص136.

[2] المرجع السابق , ص108 .

Fourre: حمل, ويقصد بها " le four " الفرن

Mille failles: آلاف العيوب, وبقصد بها " mille-feuille " ألف ورقة

Merde: القرف

2. الفكرة من هاته المسرحية:

وهي ما يريد المؤلف إيصاله للمتلقي عن طريق مكتسباته التي عاشها و واجهه في الواقع, حيث تتناول الفكرة تقاليد الثأر وصراع همجي بين عائلتين, حيث يحدث أن يلتقي البطلان أحياء في القبر, ليرسلان رسالة مصالحة الى قبيلتهما بحيث ترمز الى أن الصراع بين الأحياء أن يبدأ بالمصالحة بين الموتى.... فمشاكل مجتمعنا لها جذور قديمة وعلينا تصحيحها من العمق.

2)مسرحية صرير الباب المخفي :

هي مسرحية تتناول مشهدا يائسا ليوميات حرب الخليج ,حيث يتيه جنود في الصحراء ويدركون عبثية الهدف الذي ينشدونه من وراء المعركة المجيدة ,ومن ثمة يصطدمون مع غربتهم عن قيمهم ,لتحول صرير باب محطّم داخل عربة عسكرية مدمّرة, كانوا يستظلون بظلّها تحت حرّ الشمس, إلى بطل يتحاورون معه من أجل تبرير الانتحار. فالحرب التي يخوضها الزعيم في فقاعته التاريخية عادة ما تكون حربه الشخصية التي يتوجّب فيها على جميع الدول أن تراعي مشاعره المرهفة نحو أمجاده القومية , كما لو كان يتناول حساء سمك ساخن والبشرية تنتظر اللّحظة التي يمطط فيها شفتيه بانشراح لنطمئن على مصيرنا .

أ) أحداث المسرحية:

*الضابطين والجنرال مختبئون تحت ظل العربة يحمون أنفسهم من حر الشمس.

*اصرار الضابط الثاني على رؤية حذاء الضابط الاول دون جدوى.

*حوار الضابط الاول لصرير الباب.

*ترجمة الضابط الاول صرير البا ب بان شرف الجندي خدعة و مجرد اسطورة

*الضابط الثاني لم يفهم شيء حول ما يدور حوله .

*انزعاج الضابط الاول من الضابط الثاني .

*جدال متواصل بين الضبّاط حول فكرة الفرق بين كلمتي اكثر و اوفر .

*اعتراف الضابط الاول للضابط الثاني انّه لا يهتم لأحذية الجنود ولا يرغب في الحديث معه .

*حوار واضح وصريح بين الضابط الاول والصرير حيث ترجم الضابط صرير الباب بأن الرائحة الكريهة ليست من الحذاء بل هي الغربان الميّتة , وقال صرير الباب "إنكم تأكلون جيشكم ما دمتم تأكلون الغربان التي تصطادونها بسهولة.

*قلق الجنرال وعدم تقبله الحديث الذي سمعه من الضابط الاول (صرير الباب) وبقي يطلق الرصاص في الجو و ناحية الصرير الباب الذي ازعجه.

*الضابط الاول يخاطب في الجنرال ويقول له بأن الصرير قد قال انتم فقط تأكلون جيف جنودكم لكنكم تأكلونها طازجة وبعدها ستموتون وتأكلكم الغربان التي سيأكلها جنود مثلكم تائهون في صحراء , وتلك الغربان يأكلها أيضا جنود فقدوا كلّ شيء .

*استخفاف الضابط الثاني لما قاله الصرير وقال للضابط الاول بأن القصة مؤلفة.

*يتواصل الجنرال في اطلاق الرصاص وقتل الغربان بسبب صرير الباب .

*لوم الضابط الاول للجنرال بأنّه هو الذي يتسبب في سخرية صرير الباب.

*إطلاق الجنرال رصاصة اتجاه صرير الباب ,وبقي الباب يصدر في صوته.

*الضابط الاول يترجم في صرير الباب ويخاطب في الجنرال" انّ ترياقتك في الجيش بسبب زوجتك الجميلة, ورأيتها مرّة في استعراض الدبابات تلبس نضارة حمراء, انت الذي اهديتها لها في عيد ميلاد الرئيس , ومكانتها كبيرة نحو الضبّاط.

*يتوافق الجنرال مع حديث الضابط الاول .

*ترجمة الضابط الاول جملة صرير الباب "لكنّ زوجتك تقول لعشاقها ,أنّها مازالت تستلطف الشباب اكثر.

*الجنرال لم يتمالك اعصابه وقتل الضابط الاول .

*انزعاج الضابط الثاني من صرير الباب.

*قتل الجنرال ايضا الضابط الثاني بعد اجباره على ترجمة صرير الباب المخفي.

تحليل صورة الغلاف لمسرحية صرير الباب المخفي:

نلاحظ في الصورة حرب قائمة ودمار شامل في صراء و كومة من الغربان تطير, ورجل مسلح يقاتل , وايضا نار ولهيب وفوضى تعم المكان ودبابة تقصف.

إضافة:

صرير الباب المخفي كتبها يحي موسى حول نفس موضوع تحت سقف الشيطان, أي حرب الخليج الثانية ,وقد حرص على جعل عدد الممثلين أقل من ممثلي تحت سقف الشيطان مع الاحتفاظ بجوهر الفكرة المتعلقة باليأس, و انفصامهم عن القضية.

ت)البناء الفني للمسرحية:

الشخصيات : وجودها يؤثر بشكل كبير على تطور أحداث المسرحية فهي شخصيات متشابكة وكل منها يمثل تركيبة معينة من الأبعاد.

الضابط الأول: يرتدي مظلّة مصنوعة من ريش الغربان , كان يحاور صرير الباب بكثرة وكأنه يستوعب ويفهم ما يقوله , إذ جاء في قول الكاتب :"دعني أتكلم مع الصّرير عمّا يشغلنا... لقد تعارفنا منذ قليل , ولمست عنده الذّكاء الكافي الذي يناسبني.. أنا نادم الان لأنّني سهرت طول اللّيل اطارده حتى أقتله".[1]

الضابط الثاني: يعاني هوسا مرضيا قلوق ,متوتر, شارد, مضطرب همّه الوحيد نزع حذاء الضابط الأول ويتفحصه من جميع الجهات ونلاحظ كذلك جلّ نقاشاته عن الأحذية وأرقامها, فقد جاء في حديثه ما يلي :

الاحذية بلا أرقام؟؟؟ لا أستطيع أن أرى رقم حذائك الأحذية بلا أرقام

[1] يحيى موسى, صرير الباب المخفي, منصة المكتبة النور الإلكترونية, الطبعة الأولى, ص 22

لماذا لا تسمح لي برؤية حذائك؟؟ هيا دعني أرى رقم حذائك ..

فقط ارفع رجلك قليلا لن يكلفك ذلك الا ثانية واحدة ...

الأرقام غير موجودة يا جنرال أين اختفت ...

الجنرال :ضابط متأنق في مظهره يقف باستعداد, ظلّ حتى بعد القصف والضياع في الصراء ,يمارس الوصاية في حالة انفصام عن الواقع. ويبدو أنّ الصرير أيضا الصوت الذي يتردد من باب داخل العربة المدمرة مشارك في الحوار مع الضابط الأول بإصداره صوت غيييط ...غييط...غيييط

ث) الحوار:

لا مسرح بلا حوار, تكتمل وظيفته في تصوير الحدث و الكشف عن أفكار الشخصيات, فالحوار هو المظهر الحسي للمسرحية والكلام الذي يدور حول شخصين أو أكثر فله دور مهم في بناء المسرحية و إنشاء عنصر التشويق ويبعد عن القارئ الملل وأيضا دوره في تماسك وترابط الأحداث و تسلسلها .إذن الحوار هو أشبه ما يكون بالعرض و الصراع الذي يجري في المسرحية .

إذ نجد في المسرحية الحوار الخارجي الذي دار بين الضابط الأول و الضابط الثاني

الضابط الأول: دعه يتول أنا أعرف مرضه

الضابط الثاني: ماذا قلت أيّها الضابط؟

الضابط الأول: أنا لا أحدثك ...أنا أتحدث مع الباب [1]

الضابط الثاني : أيّ باب؟

الضابط الأول : صرير الباب ألا تسمعه

الضابط الثاني: اوه... نسيته ..لم أكن أسمعه

الضابط الأول: أنا أسمعه طول الوقت ..وها قد أصبحت افهمه ..لغة واضحة ..

الضابط الثاني: دعنا من هذا ....[1]

[1] يحيى موسى, صرير الباب المخفي, ص 22.

وأيضا نجد حوار قصير في المسرحية :

الضابط الثاني: ترجمِ...

الضابط الأول: لا

الضابط الثاني: ترجم..

الضابط الأول: لا

الضابط الثاني: ترجم..

الضابط الأول: لا.. لا[2]

وأيضا نجد حوار صريح بين الضابط الاول و الصرير :

الصرير : غيييييط

الضابط الاول: هذا واضح

الصرير : غيييططط غغغييط

الضابط الاول: ربّما...

الصرير : غطط

الضابط الاول: لا تستبعد شيئا

الصرير : غييططغغيط

الضابط الاول: لا ادري

الصرير : غيططط

الضابط الاول: اوه هل هذا معقول

الصرير : غيييططططيييييي

الضابط الاول: سأتقيأ[3]

نلاحظ من خلال هذه الحوارات المسرحية أن الكاتب يحي موسى لم يسرف في إطالة الحوار بل لجأ الى الحوار القصير كانت عبارة عن جدال بين الضبّاط والصرير و الجنرال ,ممّا جعل المسرحية مشوقة.

ولكن بالغ الكاتب في تكرار بعض الكلمات :غيييييط عييطط غييغييط غغغغطط

[1] المرجع نفسه, ص 19.

[2] المرجع نفسه, ص 34.

[3] يحيى موسى, صرير الباب المخفي, ص23.

كررها الكاتب الكثير من بداية الحوار إلى اخره , فقد كان بإمكانه التخلي عنها أو تعويضها مثلا بشخصية أخرى حتى لا يصيب القارئ بالملل و الاستخفاف.

ج) الزمان:

المسرحية جاءت في زمن قصير ومحدود تحت مسطع الشمس الذي تبدو فيه حارة وتطلق اشعتها على الكائنات أي في الساعة ما بعد الظهر زوالا , فقد ذكر زمن المسرحية في بداية المسرحية ,ممّا قد شكّل أهمية كبيرة في خلق العرض الفني المسرحي .فالتعامل الزمني في المشهد هو الكشف عن الرابط –الفعل الدرامي– بوصفه الجامع الشامل لكل الأفعال.

ح) المكان:

يلعب المكان دورا مهما في البناء الفني للمسرحية, فوصف محيط الحوادث وصفا دقيقا يساهم بشكل أو باخر في إعطاء نظرة شاملة. إذن نجد في المسرحية مكانين

مكان مفتوح و المتمثل في الصحراء وقعت أحداث المسرحية في هذا المكان إذ ذكر في بداية النص المسرحي" مكان مقفر في الصحراء" أي خال من العشب والناس .

أما المكان مغلوق فتمثل في الظل تحت العربة المدمرة و هي المكان الذي اجتمعا فيه الضابطين والجنرال ومعهم صرير باب العربة المخفي.

الأماكن المفتوحة الاخرى المذكورة :أفق ,الأرض وضفاف دجلة..

الأماكن المغلقة الاخرى المذكورة: المدرسة , المنزل ..

د) الصراع :

الصراع المسرحي هو الاختلاف الناشئ عن تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية.

الصراع الخارجي: الكلام المترجم لصرير الباب من طرف الضابط الأول الذي اثار القلق و الازعاج للضابط الثاني و الجنرال .

صراع داخلي نفسي : الحديث الذي ترجمه الضابط الاول من صرير الباب حين قال "احيانا تنهش الغربان أشلاءهم وهم احياء" [1]..."لا يمكن ان يروا اجسادهم تأكل "[2] وهو صراع بين الحياة والموت.

الصراع الصاعد: وهو صرير الباب المخفي الذي ظلّ متصاعد ومستمر وقد أثار ضجة كبيرة في الحوار بين الشخصيات ,ولم يحسم خلال المشهد بل ظلّ معلقا.

هـ) حل الصراع:

الجنرال لم يتمالك أعصابه وقتل الضابطين ويحاول أن يفهم صرير الباب المخفي ومن ثمّ قلق وخرج من تحت العربة إلى حر الشمس.

و) اللغة:

كانت لغة مسرحية صرير الباب المخفي عربية فصحى , فقد صورت المشاعر و الأفكار تصويرا فنيا ونفسيا و اجتماعيا. لقد امتازت لغة مسرحية صرير الباب المخفي بتصوير الواقع في حرب الخليج الثانية .

نجد لغة الحوار لغة غامضة بعض الشيء وأفكار غير متسلسلة وغير متناسقة مع بعضها , إذ في كل مرة نجد فكرة تدور بين الشخصيات ليس لها علاقة بالأخرى و لغة تشابك وتنافر بين أفراد المسرحية, ونلاحظ لغة غير مفهومة وتافهة لصرير الباب غغغيييطط.....غييط .

اعتمد يحي موسى أيضا أسلوب الوصف بكثرة في المسرحية مثل :متوترا غير مهتم شاردا مستفهما.....

3) تحليل مسرحية أسوار العجوز :

أ) ملخص المسرحية :

[1] يحيى موسى, صرير الباب المخفي, ص26.

[2] المرجع نفسه, ص30 .

تتناول مسرحية أسوار العجوز حياة أشخاص عاديين في الظاهر , وهم ضمن إطار اجتماعي لعائلية مألوفة , لكنهم كأفراد يعيشون في صراع فكري وتشتت روحي, حيث أن الحقائق التي حاولوا التستر عنها او الهروب منها , أصبحت تعترض طريقهم وتزداد حدّة بمرور الزمن , بينما الثقافة المكتسبة الاستنارة لمعزولة تجد نفسها رهينة للثقافة القائمة , دون أن يجد هؤلاء الابطال المثقفون الجرأة على مواجهتها إلا من خلال اصطدام والفضائح .فالسيد نّوار طبيب متقاعد وجد أخيرا الوقت الكافي كي يراجع تاريخ حياته , فهو يعرف انه تزّوج طبيبة متعلقة برجل آخر, كانت تنتظر عودته من بالد المهجر , لكنه راهن على الزمن ليجعلها تحبه,

بينما هذه الاخيرة رضخت لهذا الزواج بسبب التقاليد الاجتماعية التي تفرض عليها أن تكون مع زوجها إذا اختارت العمل وسط الرجال, لذلك وجدت نفسها مجبرة على هذا الزواج بعد أن طال انتظارها, لكنها تعترف لزوجها – بحكم عالقة مميّزة بينهما – أنها وقعت في الخطيئة بعد عودة حبيبها الاول , حتى أنها حملت منه بطفلة , ويبدو أن الزوج المحب للفن والادب والعاشق لزوجته الجميلة , يحاول أن يتفهم أغوار النفس البشرية في محاولة لجعل الصدق والصراحة أفضل وسيلة لتعاطي الحياة والرضوخ لما هو غير قابل للتغيير.

ب) أحداث المسرحية :

المشهد الأول : اكتشاف كهينة الكاميرات في المنزل.

ووضع لويزة الكاميرا لتجسس على جميع افراد العائلة. و تكشف لويزة كهينة التي تكلم الشباب في الليل، وكشف خيانة أمها بستانة مع لبروفيسور عزون, تضع بستانة يدها على صدرها وتحدق في السقف وتعض شفتيها من صدمة كشف خيانتها.

مجيء لبروفيسور لبيت نوار للعشاء معا.

زواج نوار و بستانة كان مصلحة وليس عن حب، بل كانت تحب عزون حب الطفولة.

المشهد الثاني: يدخل الصالة شاب اسمه سامي في الثامنة عشر من عمره يحمل علبة حلويات و يلبس سترة شبابية رفيعة، يتقدم وهو يلتفت إلى كل النواحي كأن شخصا ما محتمل أن يخرج من أي جهة .. يلمس الشاب الأثاث ويشاهد الجدران وهو يحرك رأسه كأنه يعرفها .. ثم تتبعه امرأة تجاوزت الأربعين و تشد يده خائفة ومحرجة , صفيّة (تضرب ولدها بلكمة في ظهره) ..أنت تجرني بال شفقة .. بال شفقة , لم أكن أتصور أن تمّر بي لحظة مثل هذه .. ندخل منزل بال استئذان .. بال يمكن أن تفهم خوفي أيها الأبله سامي ماما .. الا تخافي كل شيء مدروس ثم أننا وجدنا الباب مفتوحا .

صفيّة : مفتوحا .. هيه .. مفتوحا ..آي (تعض أصابعها) سامي لقد رأيت ذلك .. أظنها فتحته عمدا حتى ال نضطر إلى الانتظار, صفيّة ما أسهل ما تجد العذار .. لكنها أعذار سخيفة .. ألا تنتبه لنفسك أصبحت أطول من والدك .. أصبحت أطول من والدك.[1]

المشهد الثالث : دخول لبروفيسور إلى الصالة وتقدم له كهينة زهرة, ها قد شرعت في التلميح، بدأ يشتد (يضر البروفسور الطاولة بقوة) غضب لبروفسور.

نوار يلمح للبروفسور على قصة الكميرات, اشتد الصراع بين لبروفيسور ونوار حول القصة.

دخول بستانه تهدأ الجو بينهما.

اعتراف نوار للبروفيسور بغلطته بزواج بستانه بحكم التقاليد.

[1] يحيى موسى, أسوار العجوز, ص 67.

اعتراف لبروفسور بسرقته للعقد من العجوز اثناء سفره، حيث كان يسرد القصة بكل دقة وتفاصيل.[1]

المشهد الرابع : لويزة تقف في الصالون تحمل الصندوق الخشبي الذي جلبوا في رأس البقرة , بينما تشد بأصبعها صورة حفل الخطوبة وتظل واقفة وهي تضرب برجلها الأرض وتنظر إلى الساعة في يدها .. يسمع صوت الباب ويظهر البروفسير (منهكا) البروفسير متفاجئا بوقوفها : مساء الخير لويزة بروفسير .. كنت انتظرك

البروفسير لماذا ..!! .. أنت غاضبة على ما يبدو لويزة غاضبة جدا .. غاضبة جدا .. حدثت لحياتي أشياء غير سارة لابد انك تعرفها ..الحاجة لكي أكررها لك. البروفسير ماذا تريدين أن تقولي .. تكلمي لويزة باختصار كلمتني صفية في الهاتف وأخبرتني بكل شيء .. يبدو أن لسانك الكبير في الصورة حدّث زوجها بقصة كهينة .. تلوح بالصورة لماذا رويت لهم القصة .. لماذا .. ؟ لم تكن ضرورية ..على الأقل لم تكن ضرورية لهذه الدرجة التي تدمرني ..البروفسير الدرجة التي تدمرك

المشهد الخامس : دخول العائلة (صفية و سامي والسيد خميره) لأجل حفل الخطبة.

اشتداد النقاش بين العائلتين ويؤكدون على الصراحة والصدق أساس الكلام.

ت) الشخصيات المسرحية :

دارت مسرحية أسوار العجوز بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية:

الشخصيات الرئيسية:

نوار: مدير مستشفى متقاعد محب للثقافات والفنون، لكنه يشعر أنه عاجز عن جعل زوجته تحبه.

بستانة: زوجة نوار، طبيبة أنيقة وراقية الأداب، لكنها ارتبطت

[1] يحيى موسى, أسوار العجوز, ص 90.

بزوجها بلا حب.

البروفسور عزون: صاحب شهادة عليا في البيولوجيا، قريب لبستانة، وبينهما علاقة حب قديمة، ومع ذلك صديق لنوار.

كهينة: ابنة بستانة، معاقة ولها حدبة على ظهرها، يطلقون عليها عصارة الليمون، تكتشف أن والدها لبروفيسور عزون.

لويزة: الابنة الكبرى لبستانة ونوار.

سوسو: ابنة لويزة، عمرها أربعة عشر عاما.

الشخصيات الثانوية:

السيد خميرة: تاجر كبير.

مدام صفية: زوجة السيد خميرة.

سامي: ابن التاجر الكبير السيد خميرة.

مديرة الروضة: تظهر في حفلة الخطوبة.

ث) الزمان:

إن العمل المسر حي المكتوب لا يكتمل إلا بأدائه على الخشبة، لذلك فهو مقيد بزمان ومكان، فعنصري الزمان والمكان كيان متكامل لا يمكن عزل الواحد عن الآخر.

ـ **الزمان:** الزمن بالفهم البسيط هو بمجموعة لحظات تتحرك في خط مستقيم وتصاعدي في الوقت نفسه، وزمن المسرحية 2018 .

ج) **المكان:**

ولكل مسرحية أماكن دارت فيها، ونجد الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

الأماكن المغلقة:

_ بيت العائلة : حيث بين المؤلف أن المسرحية تنطلق معظم أحداثها من بيت العائلة و هو بيت سيد نوار(والغاية من هذا المكان) هو الراحة والسكن والهدوء.

_ بيت العجوز: هو البيت الذي تمت فيه عملية سرقة العقد، و الذي سرقه لبروفيسور من العجوز، حيث يقول " لبروفيسور": " حينها تأهبت يدي مثل رأس أفعى، وبحركة رشيقة التقمت العقد من ثوبها الصوفي بمهارة " [1]

_ المحل الايطالي: هو المكان الذي ذهب إليه البروفيسور من أجل بيع العقد، يقول لبروفيسور" حتى ذلك الحين كانت أودج الايطالي قد انتفضت إلى أقصاها وبكل ما أوتي من قوة قذف العقل إلى الخارج..... " [2]أي أن العقد او الأسوار غير حقيقي

_ المكان المفتوح:

فرنسا: هو المكان الذي هاجر إليه لبروفيسور من أجل إتمام دراسته وهي بلاد المهجر.

د) اللغة:

إذا كان الإنسان هو أعظم الكائنات وسيدهم على الاطلاق، على وجه هذا الارض، فإن أعظم شيع صنعه هذا الانسان فدل بصدق على عظمته، وتفوقه، وتميزه هو اللغة، وما المسرحية إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة.

وكانت لغة المسرحية لدى يحي موسى لغة عربية فصحى، وازدواجية اللغة الفرنسية والعربية. وتمتاز لغة " يحي موسى " بقربها من الفصحى، كما جاءت لغته سهلة الفهم على عامة الناس، حيث تمتاز بالصدق والصراحة والاخلاص.

ونموذج من ذلك نجد:

[1] يحيى موسى, أسوار العجوز, منصة مكتبة النور الإلكترونية, الطبعة الأولى, ص106.
[2] المرجع نفسه, ص 112 .

بستانة: "سأحمل لك كأسك من الليمون.... لا يمكن أن نحرمك من عادة ألفتها في أوربا"[1]

البروفيسور: شكرا... شكرا (يتنهد محذرا) قد أفشل في مسايرة أفكارك خلال العشاء.... فعلا شعرت بالجوع.

نوار: كما تشاء..... سأتحدث، ثم أكرر الأفكار التي لم يتسن لك أن تتمعن فيها، ..... أجلس.... أجلس يا بروفيسور[2]

نموذج عن اللغة الفرنسية:

_ قول نوار: Règime semtimental[3]

_ قول بستانة: La marelle

_ قول نوار: Madame

_ قول نوار: Mon professor

_ قول لبروفيسور: Jean Valjan je tai vu .....[4]

Dans Le vitrée de la fenêtre MADAME la voi

هـ) الحبكة:

1-تبدأ أحداث هذه المسرحية بوضع لويزة كاميرات مراقبة في البيت، للتجسس على أهلها، للكشف عن حقائق أسرتها، حيث أن كهينة كشفت أختها بأنها تراقب الأسرة بأكملها، بداية بأمها التي كانت تخون أباها مع البروفيسور عزون، ثم والدها مع مديرة الروضة، وأختها التي كانت تكلم الشباب ليلا باسم سوسو، مما اشتد الصراع

[1] المرجع السابق, ص25 .
[2] يحيى موسى, أسوار العجوز, ص 25
[3] المرجع السابق, ص 100.
[4] المرجع نفسه, ص 119

بين الأختان، وفجأة يدخل السيد نوار يحاول أن يفهم على ما يدور هذا المشكل وسردت له لويزة القصة كاملة ولكنه يبرأ نفسه منها.

2-كذلك تراكمت الأحداث على شخصية البروفيسور، حين سرق العقد، وكان في مشكلة كبيرة ومعقدة، وكان دائما يخشى أن يكشف أمره، ومن جهة أخرى كان يخون في صديقه ويكذب عليه طوال الوقت، ويعتقد أن صديقه لا يعلم بالعلاقة بينه وبين زوجته بستانة، وكذلك ايضا هو المتسبب في فسخ خطوبة سوسو.

و) الأهداف:

1- الغاية من هجرة لبروفيسور هي الدراسة والتعلم وهذه الهجرة والاغتراب جعلته يرتكب جريمة، حيث سرق عقد العجوز، وصارت هذه العجوز تنظر له نظرة احتقار على فعلته، وعدم أخلاقه والسلوك السيء الذي فعله لسرقة العقد، وتبين أن الاغتراب هو الذي دفعه للسرقة ومد يديه على شيء ليس ملكه.

- والغاية ايضا من وضع الكاميرات هو كشف حقيقة كل شخص من افراد العائلة وفضح أسرارهم، وهذا ما يجعل الإنسان يبعد عن أخطائه و السلوكات الغير أخلاقية.

2- عالجت مسرحية أسوار العجوز للكاتب "يحيى موسى" موضوع اجتماعي، حيث كان الكاتب يجسد لنا أحداث واقعية والصراعات القائمة بين أفراد العائلة.

-واغتراب البروفيسور مما أدى إلى خسارة حبيبته التي تزوجت من رجل خر بسبب الظروف الإجتماعية.

-كما أن الكاتب وضح لنا حياة البروفيسور الصعبة التي عاشها في المهجر، وهناك ارتكب جريمة السرقة في حق العجوز.

ي) الصراع في المسرحية:

-الصراع الدرامي شكل جمالي خاص للتعبير عن التناقضات الطارئة في حياة الناس، ويحمل بداخله الصدام حاد للآراء والأفعال، والآمال، والعواطف المتصارعة، فهو يعرض التناقضات الإجتماعية في الشكل الخاص المتعلق بالتصادم بين الشخصيات النمطية مضمون الصراع في المسرحية هو صراع بين الصراحة والكذب.

فهذا التصادم بين النزاعات والرغبات والأفكار يؤدي إلى نوعين من الصراع:

الصراع الخارجي: هو صراع ينشأ بين قوتين متناقضتين ومتعاكستين في الرؤية والإتحاد.

وتحاول كل منهما تفرض إرادتها على الأخرى:

ومن هنا يتجلى الحوار التالي:

كهينة: بابا.... بابا..... لا تحدثني عن أمي حدثني عن نفسي... فقط (تدخل أختها لويزة وهي امرأة ضخمة الجثة عارية الذراعين).

لويزة: بابا يجب أن تعرف القصة، لأنها تتعلق بالشرف.

نوار متهكما(: الشرف!؟)

لويز- نعم بالشرف.... (مهددة) أنا جادة يا بابا.

نوار: على كل حال الشرف مهم.... مهم جدا.... في بعض الأحيان.

لويزة تشير إلى كهينة(عصارة الليمون تسهر كل ليلة مع الهاتف...تتحدث حتى الفجر مع الشباب!

نوار: هل هذا ممنوع؟

لويزة: ليس لديها صديق واحد... كثيرون تنتهي دعوتهم إلى عتبة الباب حتى يرون جمالها!

كهينة: اسكتي يا كلبة.... اسكتي... اسكتي (تخبط الارض بعكازها).

(لويزة): (تضع كلتا يديها على خصرها) .... بابا... ابنتي عمرها الآن أربعة عشر عاما، أصبح الشباب يقتربون من الباب، ويضنون أن ابنتي هي التي تكلمهم من الهاتف طوال الليل... هل أسمح بذلك يا بابا....

نوار: لم أرى شابا واحدا عند عتبة الباب.

كهينة: أرأيت..... هل رأيت؟

4) تحليل مسرحية الجن (ليحيى موسى):

أ) الموضوع

مشهد الجن(الأول): يتناول العالم الليلي للجن، وكيف يتخذون البشر فئران تجارب لتصحيح قوانينهم.

أ- **الفكرة:** هي ما يريد المؤلف إيصاله للمتلقي من مكتسباته ومدركاته الجمالية والأخلاقية والعاطفية ومجمل تصوراته، والفكرة هي اللبنة الأولى لخلق الصراع، "وتبدأ الفكرة في التكون فتظهر في البداية حركات مفردة، تظهر فيها جوانب من الصراع بين بعض الأشخاص وبعضها الآخر"

ب- فالفكرة تتولد عن حركات الشخصيات وتترجمها أجزاء الصراع المتتالية ومن خلالها يتم ربط الأجزاء بعضها ببعض ومن خلالها يتم ربط الأجزاء الأخرى في المسرحية، وكذلك تنموا الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذ الصراع بين الأقطاب والمتناقضات"[1]، فصراع الشخصيات المتضاربة هو من يدفع بالفكرة ويحركها عبر مسار الأحداث، ويمكن القول أنهما متلازمان حتى نهاية المسرحية، أما الفكرة تظهر من خلال صراع الشخصيات في مسرحية مسرح الجن فهي فكرة السلطة والقوة ومدى تأثيرها على المجتمع المحيط عندما حاول بطل المسرحية الاستعانة

[1] المرجع السابق، ص39.

ت- بالجن في تحقيق هدفه فيقول شمهرور القاضي الجني عليه:

شمهرور: (يشير إلى الرجل النائم) .. توسل لنا بكل الطرق، لنمنحه قوة أعلى من قوة بني جنسه. ليرد عليه جنيا آخر قائلا:

حامل السجل: إنه يأمل أن نهبه قوة خارقة يبهر بها شعبه.

من أجل ذلك وهب الجن سرخس القدرة على الطيران مخالفا على السنن الكونية، ليظهر خطأ الإنسان في استغلال هذه الهبة وأكثر من هذا عندما يجد نفسه محاطا بمجموعة من المتملقين يحاولون استغلال قواه لأغراض شخصية في مجتمع قروي بسيط ومدى تأثير هذه المعجزة على هذا المجتمع.

*الشخصية: تعتبر الشخصية المحرك الأساسي للأحداث والسبب في الصراع،" والشخصية في المسرحية هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة إلى حركة، فهذه الشخصية بما تقول، وبما تفعل، بما تظهر وبما تخفي، وبما تلبس، وبما تستخدم من أشياء، بما يضطرب داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، بما تشرك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل، تقد لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية وهي الفكرة التي حاول الكاتب خلقها عن طريق العمل المسرحي ككل، أما أحداث الشخصية الرئيسية تلعب دورها في بلورة ملامح الصراع الدرامي وتقوم بتطوير الحدث المسرحي فهي محور الصراع والكشف عن دلالات الحدث المسرحي، والشخصية في العمل المسرحي على مراتب ابتدأ بالشخصية المحورية أو شخصية البطلة التي تخلق الصراع وتحركه إلى الأمام وصولا إلى شخصية ثانوية.

ب) **الشخصيات:**

- **الشخصيات الثانوية:**

مجتمع الجن:

شمهروش القاضي: يرافقه محلفون من بينهم علامة من الجن. "ابن القارح", زخبيلة جنية فنانة لها أجنحة جميلة, برغوثة جنية تلجأ للقضاء بسبب من مظالم زخبيلة, عروج مخترع منبوذ.

- **الشخصيات الرئيسية:**

عصفور شاعر مجنون, تفاحة, خريف والد تفاحة, مسوسة والدة تفاحة, فلفل رجل ماكر يستغل المرضى, سرخس رجل يطمح للقوة الخارقة مستعينا بالجن, كاتب المعجزات ورفاقه من المرضى' فرماسة وعائلتها, أفراد من الشعب.

*تتمثل الشخصية المحورية في المسرحية في شخصية سرخس فهو بطل المسرحية ومحورها وهو منبع الصراع، والسبب في نشوبه وتأزمه إلا أنه ينسحب في النهاية، صورها يحيى موسى في شخصية تعرف ما تريد ولكنه يتفاجأ بغدر رفيقه وخيانة خطيبته له وهو ما جعله يدبر مكيدة للتخلص منهما ومن المكنسة لم تجلب له السعادة التي كان يطمح إليها.

*الشخصية المحورية "الجيدة يجب أن يحركها شيء جد حيوي معرض للخطر، ولا يمكن أن يكون أي إنسان شخصية محورية والشيء الذي يصارع من أجله سرخس هو السلطة والقوة الخارقة التي تجعله مميزا عن غيره، أما الشيء الذي اختاره يحيى موسى ليحركها هي السلطة والثروة وهما- بطبيعة الحال معرضان -للزوال في أي لحظة فالنعم لا تدوم.

وقد كان الصراع بين الشخصيتين رئيسيتين حركا الصراع وهما: فلفل وسرخس صاحب المكنسة لكن صراعهما كان داخليا فلم يظهر فلفل المكر لسرخس إلا حينما اكتشف سرخس ذلك بمفرده وحين اكتشف ذلك أراد أن ينتقم منه ومن شره بنفس الطريقة لينتهي الصراع بموت أحدهما في النهاية، وبالطبع لم يقتصر الصراع على هذين الشخصيتين المحوريتين فقط وإنما تجاوزهما إلى شخصيات ثانوية والتي أديت الخطة ودافعت عنها والتي تمثلت في شخصية والدة تفاحة وصراعهم مع عصفور:

عصفور: لم تبق أمامي إلا هذه الوسيلة لأستيقظ .... أين تفاحة مادامت لا تفهمني....؟.

خريف: يقال إنها تريد أن تتزوج.

عصفور: ألست والده يا عمي .... مثلما كنت سابقا فهمت من كلامك أنك واحد من الجيران.

مسوسة: (تصفق والإبرة في يدها) هيا تفاحة أصبحت متزوجة الأن ... (مبتسمة بهدوء لإغاظته) لديها عقد زواج..... اسمك غير مذكور فيه .....

عصفور: كان عليها أن تطلعني ..... لإعلام .....

مسوسة: (تقطع خيطا) قالت إنك هاجرت إلى أمريكا.

عصفور: منذ لحظة قلت إلى الجنوب .....

مسوسة: إلى أمريكا أو إلى الجنوب .... هاجر وأشتري منزلا هناك، حتى تتزوج دون أن تضيع الوقت ..... هيا .....

مسوس وخريف والدة تفاحة شخصيتان ثانويتان ذاتا تفكير مادي محض لا يباليان بمستقبل ابنتهما ولا مشاعرها وكل ما يهمهما كيف سيتحدث الناس عن ابنتهما عندما تكون زوجة رجل مشهور، هما أيضا شركا في الصراع من خلال ما يدور من أحداث بينهما يظهر لي أن صراع الشخصيات صراع مادي , أما عصفور شخصية سقطت في شباك الحب ومع ذلك لا زالت تتشبث بمطالبها وتصارع الجنون من أجل الفوز بتفاحة, كان الصراع بين الشخصيات المسرحية مضطربا جدا لعدم تكافؤ قوتها, و يمكن القول أن الصراع وصل إلى نهايته بين الشخصيات بعد مواجهة سرخس وعصفور للشخصية الشريرة التي تمثلت في فلفل والقضاء عليه وعودة الحياة إلى طبيعتها

ت) الزمان:

وبالتالي فالزمن لفظ يطلق على مقدار معين من الوقت طال أو قصر، كما يحمل بين طياته حركية واستمرارية تدل على حيويته وتتبعه. هنا يتضح لنا من خلال مسرحية الجن الزمان كما يلي:

وقوع الزمن في منتصف الليل، حلول الظلام ومنذ فجر، مساء، طول الوقت

دائما ما يترابط الزمان والمكان مع بعضهما البعض، كما يتأسس المكان عن طريق نفي تلك اللفظة من الفضاء التي يتواجد فيها أثناء الحديث والمسرحية وسيلة نقل للأحداث وتصوير الحالات.

ث) المكان:

برز المكان في مشهد الجن في مجسم برج وموقع مهجور، غابة، محكمة، قاع البحر، اليابسة، سجن، أرض، مزارع، حقول.

ج) الحوار:

للحوار الدرامي تماسك فني مع كل عنصر من عناصر العمل المسرحي فكل عنصر يدخل ضمن هذا الأخير والشخصية هي من تؤدي الى اللغة والحوار الذي يولد الحدث والصراع في المسرحية، والحوار هو الوسيلة الأدبية لتفاهم والتخاطب بين الممثلين وبالتالي نقل الأفكار وسرد الحوادث لجمهور والذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحية بشتى أجزائها من عرض وتأزم وموقف وحل[1]، ونجد أن علاقة الحوار بالمسرحية علاقة تلازميه ويتجلى هذا الصراع في حوار عصفور وخريف:

خريف :(متقدما خطوة ثم يتراجع) هيا أطلق الفتاة

عصفور: (منشغلا بشحذ) لا أدري لماذا يجب أن يكون طبخ المعسكر قودا ...هل يخترونكم من الخلف.

[1] إيمان بن ناجي، اللغة والحوار في مسحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016، 2015: ص25.

خريف: أنت ملعون

عصفور: ومع ذلك تربي شاربا

خريف: هذا ليس شأنك

عصفور:(رفعا صوته كخطيب) من لا يقف له شيء يحرص على شاربه واقفا (ثم بهدوء) رجلتك تبدو جامحة

هذا الحوار يبرز الصراع الحاد بينهم، بالإضافة البديئة (قودا ملعوننا) فحريف شخصية هادئة ومتزنة ذات ويقار لكن مع قسوة الحياة في الأرياف تخلى عن مبادئه خاصة عندما جاءته فرصة زواج أبنته من رجل ثري وتحول العصفور الى انسان عصبي وتغير لهجته وهنا نلاحظ كيف امتزاج هذا الحوار بالغة الحادة مما أخل الطرفين في صراع حاد متواصل فالحوار الجيد هو الذي يكشف حقيقة معينة واضحة مع تعبير عن الحقيقة تعبيرا دقيقا فالحوار مضغوط وهذا ما ظهر فالحوار الذي دار بين شمهرور و برغوثة

شمهرور:(متذمرا) حسنا هذا رأي كلب ...

برغوثة: وبينما نحن في غمرة الرضى.. لمحنا جناحين فستقيين يلمعان في الأفق

(تضع يدها على صدرها).. كمون قفز من الدهشة.. بينما زوجي عروج ذو قلب

الحصين، ظل يبتسم، طول النهار ظل يبتسم، يبتسم منفرط حبه للعلوم.. أنتم

تعرفون جماله حين يبتسم ...

نلاحظ من خلال هذا ان يحيى موسى أسرف في إطالة الحوار باستعماله الوصف والتشبيه في كثير من المواقف التي كان في غنى عنها إضافة إلى المبالغة في تكرار بعض المفردات مثل (يبتسم، ظل) لأكثر من مرة واحدة، في حين كان يمكنه التخلي عن تكرارها؛ لأنها تؤدي إلى ضعف الأسلوب وإحداث خلخلة في الحوار مما قد يدفع إلى توقف حركة الصراع للحظات وهذا كله سيعود بدوره على

الشكل العام للمسرحية، فالحوار في النهاية" هو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده" لأنه الرابط الأهم بين المؤلف وجمهور المتلقين.

د) الصراع:

أما الفكرة التي تظهر من خلال صراع الشخصيات في مسرحية مسرح الجن فهي فكرة السلطة والقوة ومدى تأثيرها على المجتمع المحيط عندما حاول بطل المسرحية الاستعانة بالجن في تحقيق هدفه فيقول شمهرور القاضي الجني عليه:

شمهرور: (يشير إلى الرجل القائم) .. توسل لنا بكل الطرق، لنمنحه قوة أعلى من قوة بني جنسه[1]. ليرد عليه جني آخر قائلا:

حامل السجل: إنه يأمل أن نهبه قوة خارقة يبهر بها شعبه.

من أجل ذلك وهب الجن سرخس القدرة على الطيران مخالفا كل السنن الكونية، ليظهر خطأ الانسان في استغلال هذه الهبة وأكثر من هذا عندما يجد نفسه محاطا بمجموعة من المتملقين هذا المجتمع، ثم نرى بروز الصراع ليبقى ملازما للفكرة طوال سير أحدث المسرحية حتى النهاية عندما يقترب منه أحد أصدقائه ويبدأ بنشر أفكار عنه ويربطها بالدين لتكون أكثر مصداقية ليقول:

فلفل: (ينظر إلى الصورة من جديد) ... أخبرتهم أنه يراقب الشمس وهي تدخل في جيب الظلام، (يطرطق بإصبعيه) هكذا نستنبت له جذور في السماء.. بدونها لن تكون له أعمال جليلة..

وهنا يبد الصراع في البزوغ عندما يحجب عن عقل الانسان كل الأمور ويركز على فكرة واحدة فيسلك كل السبل للوصول إليها غير مبال بعواقبها وعائداتها عليه وعلى من حوله.

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980: ص39.

هـ) الحبكة:

مما لا شك فيه لا يخلوا أي عمل مسرحي من عنصر الحبكة الذي يعد بمثابة النسيج الذي تتربع عليه أحداث العمل المسرحي، والحبكة" هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خطط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها ترتيب الشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها"[1] ويقصد من الفعل الحدث، ومن المؤكد أن الحبكة عنصر خفي من عناصر الدراما وهي عملية تخطيط وترتيب منظم يقصد المؤلف من خلالها إلى إحداث تأثير قوي في ذهن المتلقي يتمثل في الإدهاش وإثارة العواطف، فالكاتب هنا يستعملها لحبك المسرحية وترتيب أحداثها "إذن فالحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلوى الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق وجدان المشاهد شعور بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي"[2] الذي يستدعي من المتلقي ربط الأحداث بعضها ببعض، والحبكة في أساسها (تتكون من جمل ومفردات تتابع لتكون لبنة فوق أخرى، ذلك البناء المسمى الحبكة) فالجمل المكون للحوار المتتابعة تكون هي الحبكة نفسها.

و) العقدة:

وهي لحظة في الصراع وهذا يعني ذروة الصراع ووصوله إلى التأزم[3]، فوصل الأحداث إلى لحظة تصادم قوي بين أطرف الصراع تكون هي الوسط ولحظة اشتباك الأحداث إلى حد لا تحمد عقباه تكون وسط المسرحية، ونجد التأزم في مسرح الجن لحظة اكتشف سرخس خيانة الصيق المقرب منه رفقة شريكة حياته قبيل دقائق معدودة من حفل الزواج لما جلس تحت النافذة ليسمع صوت تفاحة تتكلم منها:

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن الدراما، مؤسسات ع الكريم بن ع الله تونس، ط1، 1987، ص90

[2] المرجع السابق، ص60.

[3] ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ص51.

تفاحة: هيا يا فلفل المكان خل وعليك أن تعود الآن من حيث أتيت..[1]

اختار يحي موسى هذه النقطة لتكون وسط المسرحية ونقطة تحول في مسار الأحداث حينما اكتشف بطل المسرحية كل مكان يدور حوله من أحداث وخطط من أشخاص أظهروا له المودة لحظة من الزمن، وحينما أدرك بأن حياته أصبحت في خطر، قرر أن يكتشف سرخس كل المكائد التي تحيط به في هذه اللحظة بالذات.

ي) الحل:

وهي حل العقدة وانتهاء الأزمة وتوقف الصراع والتأزم وانتهاء الغموض ، ومنها انتهاء الأحداث الأساسية في المسرحية، وقد تجسد في مسرح الجن وقت دبر سرخس وعصفور مكيدة للإيقاع بفلفل والتخلص من شره للأبد:

سرخس: صديقي فلفل سأمنحك مكنستي..

ستحملك فورا إلى شط الماعز في لمح البصر

.. قبل أن يحل الظلام.. هيا لا أحد يتردد[2]

سلم سرخس المكنسة لفلفل ليطير بها من أعلى التلة فيلقى حتفه أسفلها ويقضي عليه، كذلك قرر سرخس التخلي عن المكنسة التي لم تجلب له غير المشكل ليقرر العودة إلى حياته الطبيعة؛ لأن الحياة المتصنعة لا تلبث طويلا حتى يجد المتصنع نفسه في متاهة بين ماضي حقيقي وحاضر وهمي يبحث عن نفسه فيه وكأنه في مفارقة بينهما فيدخل في متاهة الحياة ليقرر في الأخير مصيره، سرخس وفلفل هما طرفا الصراع وهذا الأخير هو الشخصية الشريرة في المسرحية وعندما لقي حتفه انتهى الصرع وكانت النهاية.

المشهد الثاني :

[1] المرجع نفسه، ص202.

[2] يحيى موسى، مسرح الجن، ص247.

تكمن أهمية العنوان في كونه أولى العتبات التي تصادف المتلقي وتدخل في حوار معه, تثير نوعا من الفضول المعرفي فيه ويمد أن العنوان المكون الأساسي للعمل الأدبي عامة والأدب المسرحي خاصة, لما يشكله من كشف عن طبيعة العمل رسمه لأفق التوقع لدى القارئ, فانه يشكل سلطة النص وواجهته الإعلامية ونلاحظ اهتمام الكاتب بالعنوان في المشاهد "لمسرح الجن "

*المشهد الثاني: الحب

*المشهد الخامس: المزار يقصد به المكان المقدس وما يزار من أماكن

للأولياء الصالحين قصد التبارك بهم.

*المشهد السادس: الحلم وهو ما يراه النائم.

العنوان "مسرح الجن" يدخل في نطاق الجذب ومحاولة التسويق عبر تركيبة العنوان جملة اسمية تفتح فن التوقع والتساؤل هل للجن مسرح ؟

الحب والمزار والحلم: دور هذه العناوين بصيغة المعرفة تؤكد على أن للجن مسرح خاص بهم متشاركين فيه مع البشر.

الفكرة والموضوع: تعتبر الفكرة نواة النص الدرامي وهو عنصر حيوي حيث تصف لنا الأفعال التي تدور حولها المسرحية والشخصيات والزمان والمكان وبالتالي تبرز لنا الصراع الدرامي, فكيف تسهم الفكرة؟.

فيقول هيجو في حديثه عن الفكرة " لا جيش يقدر على مقاومة فكرة آن أوانه" كما يقول ماير مول " الفكر يأتي أولا فالمسرحية البارزة تتميز عن غيرها بعمق أفكارها (المعني), " فالفكرة هي خلاصة المسرحية وليس مجرد جزء منها فهي الهدف العام[1].

الفكرة: تمثل المحور المركزي في تركيب المسرحية, وتدل على الجانب الفعلي والانفعالي في المسرحية, وقد فسرت بعدة تفسيرات مشروع أو موضوع أو بحث[1].

[1] ابريك ينثلي, جبرا إبراهيم جبرا, الحياة في الدراما, المكتبة العصرية, صيد بيروت, لبنان , ص 150.

كل عمل درامي فكرة ينطلق منها فهي نقطة الانطلاق التي تبدأ منها المسرحية يعد فيها ويسير على أنها قضية مفروضة أو قام عليها الدليل مسبقا تؤدي إلى نتيجة فكرة السلطة والقوة ومدح تأثيرها على المجتمع المحيط عندما حاول بطل المسرحية الاستعانة بالجن في تحقيق هدفه.

الحدث: الحدث المسرحي يقوم على أمرين هامين : الاختيار والعزل.

فالمؤلف يختار حدثا من أحداث الحياة اليومية له دلالات وارتباطات بالواقع قصد إثارة انتباه المتلقي , أما العزل فتعني النظر للحدث المختار بمعزل عن الأحداث الأخرى المتعلقة به, والمسرحية تشتمل على حدث يتفرع إلى أحداث فرعية بمساهمة المواقف والشخصيات فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي, عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار.

وبما أن الحركة المسرحية أفق واسع للاختيار والتجريب. أكد يحي موسى على توظيف التراث الشعبي المتمثلة في قصص الجن والاعتقاد السائد عند عامة الناس. وهذا ما نلاحظه في مسرح الجن أن المؤلف لا يحتجب ولا يفتح المجال أمام كل الشخصيات لتقديم الحوادث الكلامية وهذا ما نراه في كل مشاهد المسرحية.

الشخصيات: فمن خلالها يتابع السلوك والانفعالات والحوارات, وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي, ولما كانت عنصر فعال, فان ملامحها تتجسد من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف وتتم دراسة شخصيات العمل الدراسي ب" رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية ونفسيتها ووضعها الاجتماعي وتكوينها الجسمي".

وعليه فان للشخصية ثلاثة أبعاد رئيسية تحدد خصوصيتها الدرامية وهي:

[1] فؤاد صالحي, علم المسرحية وفن كتاباتها, تالة للطباعة والنشر, طرابلس, لبنان, الأندلس, ط 1, 2001, ص 72.

البعد المادي: هو الجانب الذي يهتم بالتركيب الفيزيولوجي والشخصية ويمكن تمثيل ذلك في مجموعة من النقاط مثل: الجنس, السن, الطول, المظهر العام...الخ.

ويميل الكاتب في بعض الأحيان إلى التدقيق في رسم تفاصيل المظهر العام للشخصية.

البعد الاجتماعي: والمقصود به الوصف الاجتماعي للشخصية مثل وضعها الاجتماعي, المهنة, التعليم, العلاقات الاجتماعية ويكون لها تأثير في السلوك والأفعال.

ج: البعد النفسي: هو احد الأبعاد الرئيسية لرسم تفاصيل الشخصية من حيث تفاعلها مع المجتمع والأفراد المحيطين بها, وردود أفعالها وطريقة كلامها وإيقاع كلماتها, رغباتها, دوافعها للأحداث المحيطة , يرى صالح لمباركيه أن الشخصية المسرحية هي ابرز السمات الفنية في المسرح, لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها[1].

نظرا لهذه البنية من تعقيد تتضمنها مدلولات مختلفة سواء كانت إشارات لغوية أو خارج عن نطاق اللغة[2]. الشخصية المسرحية هي وسيلة المؤلف المسرحي وتقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية[3].

والشخصية يوظفها الكاتب المسرحي لترسم له مسار عمله وأحداثه وهي تلعب دورها الرئيسي في بلورة ملامح الصراع الدرامي وتأجيجه من خلال تطويل الحدث المسرحي[4].

كما أنها وسيلة تواصل بين الكاتب والمؤلف في نقل أفكاره.

---

[1] عبد القادر القط, فن المسرحية, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان الجيزة, مصر, ط 1, 1998, ص 6.

[2] إبراهيم حمادة , معجم المصطلحات الدرامية ومسرحية, دار الشعب, القاهرة مصر, 1970 , ص 102.

[3] صالح لمباركية, المسرح في الجزائر, ص144.

[4] عالم كمال, أساليب بناء الشخصية الدرامية في مسرح كاتب ياسين, بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير.

شخصية عصفور الذي يمثل رمز المثقف فصور لنا حياته كسجين في قفص بناه بنفسه في حبة تفاحة وتشبه بذاك الحب .

تفاحة: الذي يدل على جمال حاملة هذا الاسم.

خريف: تصغير لكلمة خروف ولكنه على قدر من السذاجة مع زوجته موسوسه اللذان يريدان تزويج تفاحة فهما صاحبا تفكير مادي محض.

فلفل: الشخصية الشريرة في المسرحية.

اهلالة: والدة عصفور التي تمثل كل ما هو نادر وجميل.

الحوار: أن النص المسرحي ليس إنتاجا لحوار طبيعي بل انه التمثيل الفني الذي يمثل هذا الحوار وهذا يعني انه ليس فقط بل ينفصل عن الأسئلة التي تحيل إلى

مواصفات أدبية ولكنه أيضا مقود خفية ببواعث من التأثير الدراسي الذي يحيل إلى قضايا نموذجية للتواصل المسرحي وليس إلى قضايا تتعلق بالتواصل اليومي وهكذا فان حوادث اللسان انقطاعات وتشوهات...الخ. التي تقع عرضا في المحادثة العادية هي حوادث وظيفية عموما في الحوار الدراسي وهي مختارة أو مموضعة بفضل تأثيرها الدرامي أو بفضل تضمينها الدلالي أن الخطاب المسرحي بالفعل هو دائما خطاب الشخصية الموحد نحو شخصية أخرى وخطاب المؤلف إلى المشاهد في الوقت نفسه ففي المشهد الثاني من المسرحية المعنون بالحب نرى أن الحوار فيه الكثير من القطع والتشويه والسكوت لإنتاج خطاب ذي رؤية معنية يطمح المؤلف إلى تقديمها وضع النص المسرحي على أساس انه موضوع يقدم على خشبة فتحليله يكون وفق هذه الغاية التي ينمي عليها أساسها حيث يصاغ الخطاب بقصد التأثير في المتلقي والتحليل المسرحي للحوار لا يدرسه إلا من خلال منظور النقد الأدبي ولكنه يدرسه بوصفه وسيطا دراميا وقد بين لارتوماس أن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على اصطناع لغة بدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي. يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين بارتباطهم المباشر بالجمهور والأداء والإشارات , قدم أن يكون الحوار موجزا ومركزا, فأحيانا نرى الحوار قصير وأخرى نراه يطول كما في

صفحة 121 من مشهد العصفور ويكون موجزا في مشاهد أخرى. والحوار في مسرح الجن يبدو بسيط اللغة إلا انه فيه من الألفاظ الحادة ,إسراف يحي موسى وإطالة الحوار لم يكن له داعي في استعمال التوصيف والتكرار في كثير من المواقف صفحة 11, والحوار يسهم في تنمية الأحداث وكشف جوانب الصراع ودفعه للتأزم, المشهد السادس صفحة 12.كما يمكن الحوار من التعرف على الشخصيات وعواطفها وثقافتها وما تنويه من أفعال ولا بد أن تكون جمل الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية وعلى طبيعة تحديد أدائها اللغوي في حد ذاتها, أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي[1].

البناء اللغوي في مسرح الجن:

يختلف الأدب عن بقية العلوم من حيث استخدامه للغة التي كثيرا ما تميل للمبالغة في الوصف وتوظيف ألوان البيان, والمسرحية من الفنون الأدبية التي لا تخرج عن هذا الإطار "ومن اجل ذلك كله كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف, صقلته المرانة, ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة أن ألف صاحبه مأساة, وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة أن ألف صاحبه ملهاة, ذوق يحكم التعبير ويضبطه, وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشاراته ليختار منها ارشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس والخبايا.

فالكاتب يخاطب جمهورا لا يحمل معاجم لغوية معه, ما يوجب عليه أن يكون تعبيره خاليا من الغرابة والابتذال, يحاكي اللغة اليومية لكنه يرتفع عنها, البناء اللغوي في "مسرح الجن" لا يتوقف عن حد التعبير عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها بل يتعداه إلى الوقوف على أشكال الوجود الإنساني. وقد جسد ذلك بلغته البسيطة البعيدة عن التكلف وفي كل مشهد يبدأ الكاتب بالسرد ووصف المشهد العام بحيث

1 حازم شحاتة, الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل ترومان, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, مصر,ط1, 1997 ص 166/165.

يترك المهمة للشخصيات لرواية الحدث, كما يظهر أن المشاهد قد اتسمت بالانسجام بين الحدث والشخصيات. وفي المشهد الخامس تميزت لغة عصفور في حواره مع تفاحة بأنها مرهفة بعيدة عن التكلف فجاءت رفيعة فهو يمثل ذلك المثقف المخلص في حبه المحتقر والمنسي بعد وسمه بالجنون وقد كانت لغته صادقة على قدر كبير من الثقافة. وعلى النقيض تماما كانت لغة فلفل حانقة خبيثة لا تخلو من نصب المكائد. والخطاب المسرحي لمسرح الجن عامة اعتمد على الاستراتيجية المباشرة في لغته عن طريق السرد والحكي وأسلوب الطلب والذي جاء بعدة صيغ كالأمر والنهي والنداء والتمني, وهذا لا ينفي استخدام الاستراتيجية التلميحية المتمثلة في استخدام الرموز الذي يعرف كمظهر من مظاهر اللغة المعروف منذ القدم في الأدب وقد استخدمها المسرحيون لتكون لهم فرصة التطرق إلى الموضوعات الهامة التي يعالجونها, بالإضافة إلى خلق جو من الإيحاء, فاللغة "يمكن أن تكون لها وظائف أخرى كان تكون حاملة لفكرة وان تسمع لشخص ما للتعبير عن نفسه, تحليل ما يحس به دون أن يهتم كثيرا بردود فعل مستمعين محتملين".

ومسرح الجن لا يكاد يخلو من هذه الرموز التي وظفها الكاتب وظف اسم " بودلير" في المشهد الثاني الذي يرمز للشعر الفرنسي الذي يعتبر مفجر الرمزية في الأدب الفرنسي.

بنية الزمان والمكان في مسرح الجن:

كثيرا ما ربطت مقولتا الزمان والمكان يبعضهما البعض يتأسس الزمان ابتداء منا للحظة التي يتحدث فيها المتكلم لشخص معين، كما يتأسس المكان نفي تلك النقطة من الفضاء التي يتواجد فيها أثناء الحديث ، والمسرحية وسيلة نقل للأحداث وتصوير الحالات.

الزمن: مفهوم خاضت فيه شتى العلوم، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه وقد ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون الأدبية من خلال الزمن فاعتبر أن المسرح فن الحاضر، و بناء على ذلك كان الزمن من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض

على سواء، فهناك الامتداد الزمني المأخوذ ويقابله في النص زمن القراءة من الواقع المعاش ويسمى زمن العرض وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث.

تم الاشتغال على تقاليد الزمن الواقعي كوسيلة درامية. وهو يحاكي زمن الحدث الذي حدد بالفترة الحالية أو زمن الحاضر كما نلاحظ وجود عنصر الترقب للمتلقي الذي ينتظر إجابات لجملة من الأسئلة التي تراوده التي تلوح في أفق المستقبل...فالحاضر هو الزمن المسيطر في مسرح الجن وهذا ما رأيناه في جميع مشاهد المسرحية.

المكان: قد ينشا الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو حوارات بين الشخصيات التي تقوم بالنزاعات للأمكنة, كما أنه يمكن للمتلقي أن يربط المسرحية بأمكنة في ذاته ويتخيلها, ما يجعل من المكان متجاوز الوظيفة الاعتيادية.

العلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة وطيدة جدا "فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث ".[1]

المنزل: هو فضاء مغلق يجمع العائلة ويلجا إليه من كان طالبا للأمان وقد وظفه الكاتب في المشهد الثاني والسادس (في التقديم أيضا) (منزل صغير له نافذة مفتوحة) .

القرية: هي فضاء مفتوح يلتقي فيه الناس .

أنا أسالها منذ الصباح ما إذا كنت سأتزوج راعيا من قريتي.

المزار: المشهد الخامس مبنى مصبوغ باللون الذهبي مزار الولي الطائر السرخسي أمامه فناء من الرمل. هو الفضاء المغلق المفتوح حيث انه مكان يلجا إليه كل مضطر(مريض, مجنون, معقد) وما يميز هذه الأمكنة روح الأمل بالفرج القريب والسرور الذي ينزله على الشخصيات.

1 حسن بحادي, بنية الشكل الروائي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1999, ص 81.

البعد الزماني والمكاني:

وهي خلق واقع في بديل من الواقع, يبتعد عنه زمنيا ومكانيا ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة "وتقوم هذه الأبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي, وبين الماضي والحاضر, وهو هنا أبعاد"[1].

كثيرا ما ارتبطت مقولة الزمان والمكان يبعضهما, والمسرحية باعتبارها وسيلة نقل للأحداث وتصوير للحالات وللوضعيات التي تتعلق بشخصيات مختلفة,

فان هذا التصوير يكون في إطارين متلازمين احدهما زماني والآخر مكاني.

الصراع في مسرح الجن:

الصراع عموما يعني الصداع وهو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية كانت وتكون بين طرفين أو أكثر, وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات والمقصود بالصراع المسرحي أنه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر لقضية ما أو فكرة بين شخصيات المسرحية وقيمة كل عمل أدبي والمسرحية خاصة هي في وجود صراع بين الشخصيات ايزاء قضية ما

والصراع هو "المظهر المعنوي لها ... ولا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية على الحوار, والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة الخير والشر, وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين, ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المطلقين, ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع , سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة"1. والصراع في المسرح يختلف عن بقية الأجناس الأدبية لان فيه من التركيز والكثافة.

أنواع الصراع في مسرحية الجن:

للصراع أنواع كثيرة ,ويعتبر الصراع الصاعد أفضل هذه الأنواع , الذي ينمو ويشتد ويزيد من تأزم الأحداث .

[1] المسرح العربي المعاصر, حكمة احمد سمير, الجنادرية للنشر والتوزيع, ص 91.

ا: الصراع الساكن: يعني السكون وانعدام الحركة , فلا تبدي الشخصية أي فعل أو رد فعل , فتغدو سيرورة الأحداث بطيئة في المسرحية وقد مثلها عصفور في المشهد الثاني حيث لا يبدي أي رد فعل رغم استهزاء تفاحة به وبأنها تفضل الأمير الطائر عليه , وما كنا نأمله هو خروج هذه الشخصية من الجو الساكن المسيطر على كل أفعاله وتصرفاته...

ب: الصراع الصاعد: وهو الصراع النامي بين شخصيات المسرحية والذي يتقدم بالأحداث تدريجيا إلى أن تتأزم وتصل إلى ذروتها, ويكون بنتيجة واضحة ولشخصيات مكتملة ولأبعاد وظروف مفهومة وقد كان هذا ظاهرا في فكرة المسرحية.[1]

أشكال الصراع:

يختلف الصراع المسرحي قد يكون خارجيا مجسدا بين الشخصيات كما قد يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بطرق مختلة.

الصراع الخارجي: هذا الشكل من الصراع هو أساس بناء الحبكة ويتجسد في شكل أفعال ويبنى على تنافس شخصيتين لأسباب معينة وقد صور بين العصفور ووالدي التفاحة في المشهد السادس صفحة 106, وعصفور وفلفل صفحة 118-119.

الصراع الداخلي: يعبر هذا النوع من الصراع المعاناة الشخصية وقد صوره عصفور حين لم تقبل به تفاحة فصار كالمجنون الهائم, وقد مثلته هلالة أيضا في المشهد الخامس في شكواها عن المزار.

تحليلي المشهد الثامن:

الشخصيات الرئيسية في المشهد الثامن :المؤامرة

1 ينظر عبد الوهاب شكري, النص المسرحي.

2 ينظر إيمان بن يزة, أشكال الصراع وتجلياته في مسرحية الحسين ثائرا لعبد الرحمان الشرقاوي, مذكرة معدة من متطلبات شهادة الماستر, تخصص الأدب المسرحي ونقده, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, 2015-2016, ص 20

سرخس :الشخص المغدور والذي طبقت عليه الخيانة من طرف زوجته وصديقه

تفاحة :زوجة سرخس وحبيبتها

فلفل :صديق سرخس الخائن

الشخصيات الثانوية :

العصفور :

1. المكان في المشهد الثامن :

الأماكن المغلقة :الحمام ,كهف ,بئر عميق .

الأماكن المفتوحة :السوق ,السطح ,مياه النيل .

2. الزمان في المشهد الثامن :

الزمان :تحت النافذة ,تحت الشمس ,قبل الفجر ,الليل ,الظلام .

الفكرة والموضوع:

الفكرة :الخيانة والاستغلال

3. **الموضوع** :اكتشاف المؤامرة والاستغلال الذي مارسه فلفل ضدهم واتفقوا على المؤامرة التي يتخلصون بها من فلفل .

4. **الحوار** :وظف الكاتب الحوار في المشهد الثامن بين العصفور والتفاحة

العصفور: ألا ترين أني أقبض على لص

وريش الدجاج على جبينه الداكن[1]

تفاحة :لا أرى شيئا هيا اذهب الى أمك

أني أتعذب من أجلك هيا يا عصفوري المسكين

[1] يحيى موسى, مسرح الجن, منصة مكتبة النور الإلكترونية الطبعة الأولى, إصدارات دار الثقافة الوادي, ص 191

العصفور :أنا لا أقبض على شيء يا تفاحة

تفاحة :لا شيء اذهب إلى بيتك

العصفور :ليس لدي بيت

تفاحة :أرجوك عد إلى بيتك ....عد إلى أمك المسكينة[1]

الصراع في المشهد الثامن المؤامرة :

وظف يحي موسى الصراع النفسي في مسرح الجن عندما اكتشف سرخس المؤامرة التي حيكت ضده من الصديق والزوجة التي أحبها وبدأ بتقديم أغلى الهدايا لها . فيحدثنا سرخس يقول :

افتحي النافذة يا حبيبتي ..... لا حدثك عن هذا القلب الذي أصبح يرف للحب .

كما يرف القطيع إلى جدول ماء بارد .بعدما أنهكه المرعى الجديب

فمنذ وقع بصري في دوامة جمالك العاصف .... أدركت أن الأجنحة

لا يمكنها إلا أن تطير بالجسد . أما الروح فلا ترتفع إلا بالحب .... [2]

5) تحليل مسرحية بابا مرزوق:

هي مسرحية عنوانها لغز مفتاحها بابا مرزوق فهي مسرحية البحث على الوجود والمفقود في وجوه البشر في عقول الغائب والحاضر "كريات الماضي فيها عنق التاريخ واسراب تحكي عن مأساة الآباء في القرن الثامن عشر ظهرت موجة الاستعباد والتي راح ضحيتها ابن بابا مرزوق الذي اخترقه تجار العبيد وهو واحد من

[1] المرجع نفسه, ص 191

[2] شفيقة غندير, بنية الصراع في مسرحية مسرح الجن ليحيى موسى, مذكرة تخرج لشهادة الماستر في اللغة والأدب العربي, جامعة قاصدي مرباح, 2017/2016, ص 32 .

الألاف الأفارقة الذين طالهم الاستعباد الغربي خلال تلك الفترة والأب هو واحد من عدد كبير من الآباء الذين زحفوا من الشمال بحثا عن أطفالهم ضنا منهم ان الشمال الأفريقي هو المتهم الرئيسي في عملية الخطف والاسطورة نفسها تتهم شمال أفريقيا بخاف أبنائهم فلم يكن لديهم تصورا عن العالم الجديد حيث يباع اطفالهم "العالم الغربي" لذلك نظم الآباء أساليب وطقوس هدفها استرجاع أطفالهم من الخاطفين فمن هذه الطقوس نذكر :

_الاغاني المدوية المبهجة.

_المناظر المضحكة لما يركبونها وتزيينها بالريش والالوان لجلب الأطفال.

_أحد الطبول والمزامير .

ولم يكن بابا مرزوق وحده في هذه المسرحية بل كان معه 'بوسعدية' الذي كان هو الآخر في رحلة بحث عن ابنته التي طالها الاختطاف من الغرب والذي انتهج طريقة " بابا مرزوق " في البحث عنها. فالمسرحية عالجت واقع الآباء تعبوا في البحث عن أبنائهم و كذلك أبناء عاشوا الذل والحرمان وصارعوا بحثا عن عائلتهم , فالمسرحية ارسلت كرسالة مشفرة مفادها, وإنما الحقيقة كانت حزينة تعايشوا بينهم بلباس أسطوري وما هو إلا حيلة لتصدم في وجه تعريف التاريخ, أما من الناحية الأدبية عالجت العنصرية ليس بالطريقة التي تمثل الأبيض والأسود بل في تجديها الأخلاقي استنادا بالحديث النبوي الشريف **{ لا فرق بين عجمي ولا عربي ولا ابيض ولا اسود الا بالتقوى },** فالراوي أو كاتب المسرحية استخدم بطلا مجهول النسب هو مخرج مسرحي اسمه "قطمير" على اسم كلب "أهل الكهف" ليرى في بابا مرزوق الأب المثالي الذي يقوم برحلة خرافية ليسترد ابنه ويتخيل أن والده المجهول ربما يصارع مثل ما صارع بابا مرزوق في البحث عنه حيث وضح قطمير بأن العنصرية لا تعرف حدودا وأنها ليست واقعا يتحتم علينا التعايش معه بقدر ماهي طريقة تفكير نستطيع أن ننصحهم بها .

أ) الأحداث:

المشهد الاول: الاستعداد لمسرحية والشخصيات على خشبة المسرح يتقمصون الأدوار ويجسدونها على واقع المسرح.

المشهد الثاني: مواصلة الحوار مع المعلم قطمير وحدة.

المشهد الثالث: بوسعدية يبحث عن ابنته عن طريق بابا مرزوق.

المشهد الرابع: تجسيد وقائع المسرحية واقتراب بوسعدية من الضربة

الفكرة: لقد كانت الفكرة لعبد الله المناعي فقد روي ليحي موسى أسطورة مرزوق قائلا: "أن هذا موروث شعبي يجب أن يخرج الي النور", فيقول يحي موسى فأخذ يفكر في هذه النقطة حد الإعجاب واكتشفت بخبرتي في تاريخ العبودية أن هذا التاريخ لا يمكن أن يكون مستقيما بدون ملحمة حقيقية .

فيقول عبد الله مناعي :"بعد ثلاث سنوات من ذلك الكلام جاءني يحي موسى بمسودة مغلفة بغلاف أزرق قال أنه انتهى من بابا مرزوق وعلي أن أقول كلمة على الغلاف لروي هذه الأسطورة ولتفسير قمة المأساة فلا يمكن ان يتم قنص وخطف هذا الكم من الملايين من الأفارقة دون أن تقول أفريقيا كلمتها فشعرت ككاتب شعره المشاعر الدرامية وانصرنا لأفريقيا ومشاعر آباءها وأبنائهم لكتابة هذه الأسطورة لتبقى شاهد مجسد تاريخيا خالدا يروى ظلم أمريكا لأفريقيا وطغي العنصرية.

ب) الموضوع: بابا مرزوق رجل أفريقي خطف تجار العبيد ابنه الذي يحبه حبا عظيما خلال موجة الاستعباد في القرن الثامن عشر هذا الرجل لم يستسلم لقدره وخرج في رحلة اسطورية لاسترجاع ابنه وهو واحد من المئات الالاف

من الأفارقة الذي طالهم الاستعباد الغربي خلال تلك الفترة وواحد من عدد كبير من الآباء الذين زحفوا الي الشمال الافريقي هو المتهم الرئيسي والاسطورة نفسها تتهم بيض شمال أفريقيا بخطف أبنائهم لم يكن لديهم تصورا عن العالم الجديد حيث كان يباع أطفالهم لذلك نظم الآباء أساليب وطقوسا هدفها استرجاع أطفالهم من الخاطفين حيث كان بابا مرزوق ويرمز

الي جميع الآباء الذين خرجوا في رحلة البحث الأسطورية.

أما بوسعدية فهو ملك زنجي خطفت ابنته أيضا فسمع بقصة بابا مرزوق فخرج في رحلة بحث طريفة لتصحيح المسيرة حيث فهم بفطرته أن الشبيه لا يعرف شبيهه ولابد من ثالث يعرف الشبيه يشبهه بحيث يجب عليه أن يجد بابا مرزوق أيضا وأن يرى بوسعدية لكي يستطيع أن يجد له ابنته اي كل واحد منهما عليه أن يبحث عن طفل صاحبه وهذه أنجح طريقة للبحث في نظر بوسعدية .

حيث أسس الزنوج بناء على هذه النظرية تجمعات سنوية في أماكن محددة لكي يتأملوا وجههم وكل من شاهد شبيها لوجه من تلك الوجوه يخبر صاحبه عن المكان الذي شاهد فيه ذلك الشبيه فيقصده في رحلته التالية ليسترجع ابنه وهكذا تتم العملية, حيث جسدت أسطورة بابا مرزوق آلام ومأساة الآباء الأفارقة ومنه خصصت الأمم المتحدة وكل المجتمع الدولي عشرية كاملة ابتداء من 2013 للمكافحة .

ت) الشخصيات:

الشخصيات الأساسية:

تعريف البطل "المعلم قطمير" :هو شاب مجهول النسب سمع بقصة بابا مرزوق المختطف ابنه فأسس المسرحية كونه أبن بابا مرزوق شاب طموح عاش رفقة والدته لا يعرف من أبوه فأمه نفسها تشك في عدد من الحمالين قد يكون أحدهم ابا لابنها بينما حدة صديقتها تدعى انها تعرف والد قطمير, فقطمير شاب يرفض الثقافة التي سمته بأنه غير شرعي فيبحث عن الطبيعة التي لا يوجد فيها هذا المفهوم فيقول "الحياة الطبيعية أفضل من الشرعية التي تباركها العمائم البيضاء اي رجال الدين"

فهو يشفق على والدته من الماضي البغيض الذي عاشته ويفكر في تحريرها من شرنقة الشرف وهي لا تعيش حاضرها بسبب الحياء من ماضيها فقد كان يطمئن أمه بأنه يعيش حياة طبيعية وان ذلك أمرا طبيعيا بل يفتخر بها لأنها كانت سبب في معركة الحمالين عليها فأخرج مسرحيته هذه لإخراجها من ماضيها فقد تعلم درسا

يريد أن يطبقه بالخروج بالثقافة بما فيها من شرف, فقد كان يحب والده المجهول ويبحث عنه ويتصور كل مرحلة من حياته على أنها لون آخر لو كان أبيه فيها.

بابا مرزوق: شيخ زنجي خطف ابنه ذهب في البحث عنه.

أم قطمير: حسناء تداول عليها الحمالين حتى حملت بقطمير .

حدة : صديقة سابقة لام قطمير طباخة المدرسة تدعي انها تعرف والد قطمير.

الشخصيات الثانوية:

المدير: رجل كهل حريص على الاستقامة والأخلاق

سعدية : ابنة بوسعدية المختطفة شابة حسناء ذات شخصية قوية .

سكان القرية : رجال ونساء زنوج يرتدون أزياء أفريقية.

ث) اللغة: وهو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شي باسم وهو مرتبط بمجال علمي محدد, حيث تظهر لغة مسرحية بابا مرزوق لغة بسيطة قادرة على إيصال الفكرة [1].

ومثال ذلك في المشهد الأول :

مطعم المدرسة مجموعة من التلاميذ يتحدثون جلبة في غرفة خلفية

معلم المسرح شاب مشعث الشعر يقف فوق مصطبة كبيرة مخصصة

التمثيل نباح كلب وطالب يخرج مع كلبة يدور على الخشبة ويعود من حيث أتى بصور ملصقة بغير نظام على الحائط .

ج) الحوار : وهو مراجعة الكلام وتداوله بين طرفين فهو نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة متكافئة فلا

[1] بحري بشير, المصطلحات اللغوية عند ابن جنى في كتابه الخصائص, مذكرة لشهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي, ص 5, ص 7 .

يستأثر أحدهما دون الآخر ويغلب علبه الهدوء والبعد عن الخصومة والتعصب[1] . و منه فقد كانت حوارات مسرحية بابا مرزوق معتمدة على الحوارات القصيرة والتي كانت معبرة عن أسئلة و المتمثلة في :

حدة: كنت تجري؟

حدة: كنت تجري حقا!

حدة: لماذا؟

حدة: هل اسمع نباح كلب.

واستعمل الكاتب الجمل الطويلة بأسلوب الأخبار والتوضيح والإجابة عن التساؤلات و الذي تمثل في حوار المعلم قطمير و حدة :

المعلم قطمير: ذلك الرجل نعم ذلك الرجل وجدته.....وجدته.

المعلم قطمير: أعطيته بطاقة لحضور عرض المسرحية يون التصحيح الثوري .

المعلم قطمير: طبعا....لا... ربما صوت تلميذ يتدرب.

المعلم قطمير : حدثها برفق قلها يجب أن يكون الذكور كالطير أجمل من الآباء....إنها إفريقيا العجوز ...ابتعدوا لابأس ...انه دور تجريبي يا فتى.

المعلم قطمير: هل انت خائفة أم هاربة من فأر يا خالة حدة ؟

حدة : اف .ألم تخرج منذ قليل من المدرسة.

المعلم قطمير: طبعا لم اخرج .

حدة: "مستغربة" ألم تكن تقف قبل دقائق أمام باب المطعم !

المعلم قطمير: أبدا

[1] عرباوي محمد تقنيات الحوار الاقناعي في اللغة العربية مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة, ص3.7.

و في هذا الحوار الذي دار بين المعلم قطمير والخالة حدة في كيفية خروج المعلم قطمير من المدرسة حوار جدلي حيث تأكد الخالة حدة انه رأته يخرج والمعلم قطمير يأكد العكس.

حدة: هل اسمع نباح كلب .

المعلم قطمير: لا طبعا.

حدة: حسبت اني سمعت نباح كلب .

المعلم قطمير: طبعا لا .....ربما صوت تلميذ يهيئ أحباله الصوتية انا شخصيا ..شخصيا كنت انبح في صغري

حدة: كنت تنبح![1]

في هذا الحوار الذي دار بين الخالة حدة والمعلم قطمير حول سماع صوت الكلب حوار اقناعي حيث يقنع المعلم قطمير انه لاوجود لصوت كلب بينما كانت كلبته ليزا من قامت بعملية النباح في الحقيقة.

حدة: اعطيني مكنستي.

المعلم قطمير : يدور بالمكنسة راقصا موهبتي كانت النباح كنت انبح: هو.. هو ..هو ..إلا ترين أن هذا الصوت عميق كأنه نباح يخرج من بئر.

-في هذا الحوار نلتمس التأمل الذي تأمله المعلم قطمير في صغره .

د) الزمان :

والمتمثلة في ظاهرة الليل والذي خُطف فيه ابن مرزوق من قبل أُناس البرتغال وهناك أصبح لا يعرف مكانه . عشرين عام وفي هذا الزمن يتصادفان ويتفقان على إحياء احتفالية عام بعد عام بغناء ورقص وتعابير جسدية, ويكونان صفين متقابلين

[1] يحيى موسى, بابا مرزوق, مطبعة سخري حي المنظر الجميل الوادي, ص 12.

يتقاطعان خلال حركتي الذهاب والإياب ويكناهما متقابلان بحيث تسمح هذه التقنية الجسدية بإخراج شبيه لهما[1] .

هـ) المكان :

الأماكن المغلقة : و المتمثلة في المطعم مرور إلى امكنة تراثية آخر عبر الأزمنة مثل: سيدي عقبه ونفطة و دهيلز الهدف إلى كشف ماضي شخصيات المسرحية وعلاقته بالمكان رجوعًا إلى المطعم, و هناك أماكن اخرة " كالسجن و الكوخ " و هو البيت الذي يأوي فيه قطمير و أمه بعد ما طردت من طرف عائلتها و حرمانها من كل شيئ

الأماكن المفتوحة : و المتمثلة في بيزا بلد فرنسا و نفطة بتونس و الطريق و بلاد شمال المغرب العربي, مزبلة و المقبرة و سيدي عقبة ببسكرة.

و) **الصراع:** العنصرية التي يمارسها الفرد ضد نفسه بحيث يحدد الطبقة الاولى منه ومن ثم يعيش صراع الداخلي في مواجهة ذلك الطبقة التي تكون جزء كبير منها من انتاج خياله واحكامه المسبقة الناتجة حتما من الثقافة من محيطه وهي قصة حزينة بطلها معلم قطمير انسان طاف الكون عبر خرائط كاسئ غير الحقيقة بفكرة هامر مجسدة في خياله.

ي) الحل: العنصرية شيئ محرم ومؤلم يعاني منه الكثير أمثاله بسببها همشت امة و تجهلها المقرونة. وانها تساهم في فساد المجتمع وخلف فجوة بين طبقاته ثغرة نشر منها الانحلال يكون ضحيتها الاطفال وهي اشكال و الوان عصرية التاريخ و الجغرافيا.

ثالثا: العلاقة الموضوعية في أعمال يحيى موسى: لقد تناولنا في مسرحية الجن عالم استغلال الجن للبشر، أما مسرحية نشيد الصراصير تشمل قضية الثأر والانتقام

[1] إيمان بن شلوية, توظيف التراث في مسرحية بابا مرزوق ليحيى موسى, مذكرة تخرج لشهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, 2015, 2016 . ص 18.

بين قبيلة وقبيلة أخرى تقوم على تحريض البشر لتصحيح أخطائهم وتفريج الأخطاء لتصحيح القوانين.

وكما نجد مسرحية صرير الباب المخفي شهدت يوميات الحرب في الخليج التي تندرج ضمن (القتل، الدماء، التشريد، الانتقام، تصفية الحساب) ومسرحية بابا مرزوق يتحدث عن طفل افريقي مجهول النسب هذه المسرحية تخبرنا عن رجل أسود انتقل من الواد إلى تونس وتربى في زاوية ظهرت عليه آثار الاستقامة وأصبح مريدا وكذلك أصبح يقارع شيخه، يعني هذا أنه يقوم على اثبات الذات اما مسرحية اصوار العجوز تتحدث عن الخيانة الزوجية والاسرار البيتية، تصفية الحسابات التي قانت على التهديد عن طريق معلومات أو أسرارك.

وفي الأخير لقد قام يحيى موسى من خلال مسرحياته ربطها ببعضها البعض بنسيج من المعلومات وكانت هذه المسرحيات تكمن في معنى متماسك وأفكار مترابطة، وقد أراد الكاتب نشر الوعي من خلال كتاباته المدروسة

الخاتمة

بعد غوصنا غي أعماق المسرح واستكشافنا لجوانبه المختلفة, نجد أن هذا الفن الرّاقي ليس مجرد وسيلة, ترفيهية إنما هو شكل من أشكال الفنون الأدبية الذي يرتبط

ارتباطاً وثيقا بالجمهور, فالمسرح أنواع كثيرة على حسب الموضوع الذي يتناوله و الطريقة المستعملة في العلاج ونخلص في ختام بحثنا هذا إلى ما يلي:

- إن المسرح تعود اصوله الى الغرب عند الاغريق وبدايته كانت في اليونان واستخدم لتمجيد الالهة, و لم يتعرفوا العرب على هذا الفن إلا بعد مرور سنوات طويلة من تطوره و تبلوره عند الغرب, فقد ارتبط المسرح عند العرب بالمحاور الإجتماعية والأخلاقية والسياسية والوطنية وقد عرف متأخر عندهم لأسباب دينيه وفنية واجتماعية .
- وأما عند الكتابة المسرحية فهي تعتبر اساس العمل الدرامي في توظيف العمل الفني فيه وجودة التأليف والوحدة والتماسك والجودة بين عناصره ومع اسلوب الكاتب المميز والمعبر عن ذاته, وقد تمثلت هذه العناصر في اعمال الكاتب يحي موسى من خلال مسرحياته فقد .
- عالجت مسرحيته "نشيد الصراصير" مشكلة الثأر، والتي تعتبر من أخطر الظواهر الاجتماعية منذ الازل، فهي تهدد أمن وسلامة المجتمعات، وكما تعتبر مصدر للتخلف والرجعية القبلية الجاهلية، ودليل على ضعف الوازع الديني وضعف ادارة الدولة في حل النزاع المتوارث من الآباء الى الابناء، وهذا ما مثله فادي وجوهر في مسرحيتنا اللذان كانا كبشي فداء للعنة الثأر المتوارث ونقلا رسالة للأحياء مضمونها انه لابد من الصلح والتعايش فيما بين البشر والاعتبار ممن هم تحت الارض .
- وقد تناولت "مسرحية صرير الباب المخفي" حرب الخليج الثانية الذي كان فيها البطل باب محطم داخل عربة عسكرية مدمره حيث كان الهدف منها هو ادراك الجنود التائهون في الصحراء عبثية الهدف الذي ينشدونه من خلال الحرب .

- كذلك تحدث مسرحية "أسوار العجوز" عن موضوع اجتماعي، بحيث يبين لنا المؤلف حياة اشخاص عاديين في الظاهر لكنهم يعيشون في صراعات ومشاكل فيما بينهم وحقائق يخفونها عن بعضهم
البعض لكن مع مرور الوقت وتكاثف المشاكل أصبحت الحقائق تصدمهم دون ان يجدوا الجرأة على مواجهتها .
- وتمثلت "مسرحية الجن" بإيصال فكرة للعالم من خلال تجسيد هذه المسرحية التي تحمل في طياتها العالم الليلي المخيف الذي يسقط على أعمال السحر والتعاويذ الذي يقوم عن طريقته بتجارب للبشر من أجل تصحيح القوانين وعُرفة أعمال الجن بواسطة استخدام السحر لأنه هو المفر الوحيد للعالم.
- اما مسرحية "بابا مرزوق" فقد عالجت قضية إنسانية متوغلة في القدم برؤية معاصرة للواقع العالمي والجزائري خاصة المتمثلة في ألوان العنصرية الليلي .
- إن المسرح و المسرحية وجهان لعملة واحدة, و العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل.

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم حمادة, معجم المصطلحات الدرامية ومسرحية, دار الشعب, القاهرة مصر, 1970.
2. ابريك ينثلي, جبرا إبراهيم جبرا, الحياة في الدراما, المكتبة العصرية, صيد بيروت, لبنان.
3. ابن منظور، لسان العرب, مادة (س ر ح)، م7، دار صادر، بيروت، ط1.
4. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 1993.
5. أبو القاسم سعد الله, تاريخ الجزائر الثقافي, الجزء الثاني, دط. دت.
6. أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره, دار النشر منار هومة الجزائر, 2011.
7. أحمد تيلالي, المسرح الجزائري والثورة التحريرية, دار الساحل, د ط, دت.
8. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007.
9. أنيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من حتى الاستقلال.
10. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001.
11. حسن بحادي, بنية الشكل الروائي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1999.
12. حكمة احمد سمير, المسرح العربي المعاصر, الجنادرية للنشر والتوزيع.
13. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، دط، الإسكندرية، 2007.
14. صالح لمباركه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2001 .

15. عادل النادي، مدخل إلى فن الدراما، مؤسسات ع الكريم بن ع الله تونس، ط1، 1987.
16. عبد العزيز بوشلاق, تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض, جامعة المسيلة.
17. عبد القادر القط, فن المسرحية, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان الجيزة, مصر, ط 1, 1998.
18. عبد الله الركيبي, تطور النقد الجزائري الحديث, الكتاب العربي للنشر والتوزيع, ط1.,ص26.
19. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر.
20. عز الدين إسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980.
21. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الادب الجزائري, دط, دت, 2007.
22. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة, الجزائر, ط1, 2000.
23. علي الراعي, المسرح في الوطن العربي, سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, الكويت ط2, أغسطس 1999.
24. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط1، دار النشر مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1954.
25. فؤاد صالحي, علم المسرحية وفن كتاباتها, تالة للطباعة والنشر, طرابلس, لبنان, الأندلس, ط 1, 2001.
26. الكبير الداديسي, تحليل الخطاب السردي والمسرحي, دار الراية, عمان, ط1, 2004.

27. لينا نبيل أبو مغلي, الدراما والمسرح في التعليم, دار الراية, عمان, 2008.
28. محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة, دار غريب، القاهرة, مصر، 2003.
29. نشيد الصراصير, يحي موسى, المنصة الإلكترونية لمكتبة النور, الطبعة الإلكترونية الأولى, 2013 .
30. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000, ط1, 2006, بالجزائر.
31. وطفاء حمادي, الخطاب المسرحي ف العالم العربي, المركز الثقافي العربي, 1990 –2006.
32. يحيى موسى, أسوار العجوز, منصة مكتبة النور الإلكترونية, الطبعة الأولى.
33. يحيى موسى, صرير الباب المخفي, منصة المكتبة النور الإلكترونية, الطبعة الأولى.
34. يحيى موسى, مسرح الجن, منصة مكتبة النور الإلكترونية الطبعة الأولى, إصدارات دار الثقافة الوادي.

المذكرات (الرسائل الجامعية):

35. إيمان بن شلوية, توظيف التراث في مسرحية بابا مرزوق ليحيى موسى, مذكرة تخرج لشهادة الماستر في اللغة والأدب العربي, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, 2015, 2016.
36. إيمان بن ناجي، اللغة والحوار في مسحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016، 2015.

37. إيمان بن يزة, أشكال الصراع وتجلياته في مسرحية الحسين ثائرا لعبد الرحمان الشرقاوي, مذكرة معدة من متطلبات شهادة الماستر, تخصص الأدب المسرحي ونقده, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, 2015-2016

38. بحري بشير, المصطلحات اللغوية عند ابن جنى في كتابه الخصائص, مذكرة لشهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي.

39. بساعد زوليخة, عبدي هاجر , مذكرة ماستر "البنية الدراسية في مسرح الطفل " , جامعة محمد بوضياف, المسيلة.

40. جباري ايمان, مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر, الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية "الخادمة والعجوز" لمسيد حافظ أنموذجا, جامعة محمد بوضياف _المسيلة , 2018/2017.

41. حازم شحاتة, الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل ترومان, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, مصر,ط1, 1997.

42. زياني فتحي ،مفهوم الهوية في المسرح العالمي, المسرح الجزائري أنموذجا أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه جامعة وهران 2 كلية العلوم الاجتماعية ،قسم الفلسفة، 2021/2020.

43. شفيقة غندير, بنية الصراع في مسرحية مسرح الجن ليحيى موسى, مذكرة تخرج لشهادة الماستر في اللغة والأدب العربي, جامعة قاصدي مرباح, 2017/2016.

44. صورية غناجي، النقد المسرحي في الجزائر, اطروحة دكتوراه إشراف, د:عبد الله حمادي جامعة منثوري، المسرح في الجزائر.

45. عالم كمال, أساليب بناء الشخصية الدرامية في مسرح كاتب ياسين, بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير.

46. عرباوي محمد تقنيات الحوار الاقناعي في اللغة العربية, مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة يحيى موسى, بابا مرزوق, مطبعة سخري حي المنظر الجميل الوادي.

مجلات ودوريات:

47. بوعلام مباركي, لغة المسرح الجزائري ببن الهوية والغيوبة, حوليات المركز الجامعي سعيدة، العدد 6.

48. سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة وهران، كلية الآداب اللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2010 / 2011 .

فهرس الموضوعات

المحتويات

1) تعريف المسرح لغة واصطلاحا:.....6

لغة : .8

اصطلاحا : 7

المسرحية عند الغرب نشأتها وتاريخها:.....11

المسرحية عند العرب نشأتها وتاريخها:.....20

نشأته: 31

موضوعات المسرح الجزائري: 32

رواد المسرح الجزائري:.....37

نشأة وأصول الكتابة المسرحية:.....39

نبذة عن حياة الكاتب يحيى موسى:.....43

أعمال يحيى موسى: 43

أعماله المسرحية المطبوعة:.....43

أعماله المسرحية الغير مطبوعة:.....43

بطاقة فنية لبعض من مسرحياته:.....44

مسرحية نشيد الصراصير: 45

موضوع المسرحية:.....47

الدراسة الفنية للمسرحية: 48

الحوار: 49

الزمان: 51

المكان: 53

الصراع في المسرحية : 55

حل الصراع : 55

تعريف الحبكة : 55

اللغة: 56

الفكرة من هاته المسرحية: 58

مسرحية صرير الباب المخفي : 58

أحداث المسرحية: 58

البناء الفني للمسرحية: 60

الحوار : 61

الزمان: 63

المكان: 63

الصراع : 63

حل الصراع: 64

اللغة: 64

تحليل مسرحية أسوار العجوز :..... 64

ملخص المسرحية : 64

أحداث المسرحية : 65

الشخصيات المسرحية : 67

الزمان: 68

المكان: 69

اللغة: 69

الحبكة: 70

الأهداف: 71

الصراع في المسرحية: 72

تحليل مسرحية الجن (ليحيى موسى): 73

الموضوع 73

الشخصيات: 74

الزمان: 76

المكان: 77

الحوار : 77

الصراع: 79

الحبكة: 80

العقدة: 80

الحل: 81

تحليل مسرحية بابا مرزوق: 92

الأحداث: 93

الموضوع: 94

الشخصيات: 95

اللغة: 96

الحوار : 96

الزمان : 99

المكان : 99

الصراع: 99

الحل: 99

ثالثا: العلاقة الموضوعية في أعمال يحيى موسى:..... 99

الخاتمة.....108

قائمة المصادر والمراجع 111