الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حمه لحضر - الوادي -

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

السّمات الدّلالية والجمالية للمسرح التّجريبي الجزائري .

-مقاربة سوسيونصية-

أطروحة مقدمة ضمن استكمال متطلبات نيل شهادة الدكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: نقد ومناهج.

إعداد الطالبة

صليحة بوترعة

إشراف الأستاذ الدكتور

كمال بن عمر

لجنة المناقشة

اللقب والإسم	الرتبة	الجامعة	الصّفة
شعلان عبد الوهاب	أستاذ	جامعة الشريف مساعدية سوق اهراس	ممتحنا
سعد مردف	أستاذ	جامعة حمة لخضر الوادي	رئيسا
عبد الرزاق علا	أستاذ محاضر أ	جامعة حمة لخضر الوادي	ممتحنا
نهيان هواوي	أستاذ محاضر أ	جامعة حمة لخضر الوادي	ممتحنا
كمال بن عمر	أستاذ	جامعة حمة لخضر الوادي	مشرفا مقررا
بوراس عبد الخالق	ستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

شكر وعرفان للمشرف

أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي المشرف

الدكتور"كمال بن عمر"

الذي رافقني في مسيرة البحث ولم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه

السديدة.

المقدمة

مقدمة:

المسرح من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا و تمثلا للقضايا الاجتماعية والسياسية وحتى الأيديولوجية، إنه وعاء المجتمع الذي يختزن ذاكرته و يعي مخاضاته وتحولاته عبر التاريخ الإنساني. إن المسرح يسعى إلى مكاشفة المجتمع في حركة ارتدادية تنطلق من المجتمع ذاته ثم تعاود الارتماء بين أحضانه، إلا أن الخطاب المسرحي يعد هاجسا يؤرق المدونة النقدية بوصفه – أي الخطاب المسرحي– ذو شقين: شق فرجوي يتحقق على خشبة المسرح عبر الوسائط السينوغرافية كالديكور و الإضاءة و في وجود الجمهور المتلقي الذي يعد ركنا أساسيا إذ يتلقى العرض المسرحي عن طريق التمشهد والفرجة. أما الشق الثاني فهو النص المسرحي و هو المتخيل اللغوي الذي يجسده الكاتب المسرحي كائنا لغويا عبر الصفحة الورقية. ولعل الخامة الأساسية التي تميز النص المسرحي على حد تعبير آن اربسفيلد هو الحوار الذي يربط بين تمفصلات النص المسرحي، و هو الرابط الحيوي الذي تتشكل عبره العلاقات بين الشخصيات وبه يقوم الحدث الذي يؤطره الزمن والمكان بوصفهما وحدتين أساسيتين في هيكلة معمار النص المسرحي. ويعد النص المسرحي في صورته الأدبية المرحلة الأولى التي تسبق العرض المسرحي، ومهما تكن التحويرات والممارسات الإخراجية التي تطال النص المسرحي وفقا لما يعمد اليه المخرجون ، يبقى النص المسرحي محور العملية المسرحية، بل إنه النواة الأولى لكل عرض مسرحي. وليست الكتابة المسرحية تأتّى لمن شاء؛ فالمتتبع لمسار المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب سيدرك ذلك ويتجاوز ذلك السجال الذي يحفز في ذاكرة الجبهة الثقافية الجزائرية حول وجود المسرح في التراث الجزائري من عدمه. وفي هذا السياق نشيد بتلك الأعمال الرائدة –التي قامت على أنقاض الأشكال الما قبل مسرحية والتي أوردها المشتغلون على الدرس المسرحي الجزائري وهي أشكال ضاربة في أعماق التراث العربي الجزائري، و لعل أهمها **الحلقةالمداحوالقوال،الفارس الشعبيمسرح القاراقوز** الذي بعث على يد– الأتراك – لرجالات المسرح الجزائري الأوائل محي الدين بشطارزي، رشيد القسنطيني وعلي سلالي الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح الجزائري إبان الفترة الاستعمارية ليولد المسرح الجزائري ولادة مقاومة ويكون سلاحا ثقافيا أشهره أقطاب المسرح الجزائري في وجه الثقافة الدخيلة –ثقافة المستعمر الفرنسي– التي عكفت على محو معالم الشخصية الوطنية، ومحاربة قيم الدين والعروبة، ومن ثمّة نسخ الثقافة الجزائرية والقضاء على المجتمع الجزائري بتجهيله وطمس هويته وانتمائه. فوظيفة المسرح آنذاك إبان الفترة الاستعمارية وظيفة تنويرية

إصلاحية اجتماعية تثويرية. ولقد عمد عمداء المسرح الجزائري إلى الارتكاز على دعائم المسرح الفرنسي في البداية، فكانت الترجمة والاقتباس ثم التأليف، وخطا المسرح الجزائري خطوات محتشمة فسعى رواده – أي رواد المسرح الجزائري– إلى توطينه في البيئة الجزائرية وترسيخه فيها حتى إذا ما استقام عوده انطلق مسرحا يافعا ينبض بقضايا الأمة الجزائرية يحاكي آمال وآلام الشعب الجزائري، و تطلعه إلى الحرية و الانعتاق من سطوة المستعمر، ثم ما فتئ المسرح الجزائري يحبو رضيعا عبر مراحل طويلة –من النشأة إلى التجريب– ليتغلغل في قلب المجتمع الجزائري، ولعله ظل يصر على النبش في يوميات الفرد الجزائري و هو ما نقرأه في مسرحيات ما بعد الاستقلال؛ فلم تنم عيون المسرح عن المشاكل والآفات الاجتماعية الجديدة التي أثقلت كاهل المجتمع الجزائري الناشئ –حديث الاستقلال– وهو ما صدحت به مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي، وعبد القادر علولة إذ تزيّت كتاباتهما المسرحية بلبوس التجريب الذي قام على فعل التجاوز وضرب المسرح الأرسطي في خطوة تقدمية، عمدت إلى إرباك الأشكال التقليدية وخلق أشكال فنية تصطبغ بمعطيات الحداثة وتتخطى السائد والمألوف وتستوعب الواقع الجديد الذي عجزت الأشكال القديمة عن الإحاطة به، ولعل التجريب بهذا المفهوم هو ضرورة حتمية يفرضها التطور الفكري و تنوع البدائل والبراديغمات المعرفية التي تسود طبوغرافيا الفكر البشري فتغير حركة و حدود وآليات المنجزات الفكرية والإبداعية وتطويعها طبقا لما تفرضه حركة التطور والتحول، ونواميس السنن الكونية . ولقد قام المسرح التجريبي الجزائري عند كل من ولد عبد الرحمان كاكي و عبد القادر علولة على آلية تراثية تجسدت في شكل الحلقة والمداح والقوال وهي أشكال تراثية جزائرية. وتعد هاتان التجربتان لولد عبد الرحمان كاكي و عبد القادر علولة رائدتين، استطاع صاحباها أن يؤسسا لملامح مسرح تجريبي تأصيلي ينتج المجتمع الجزائري ويعبّر عن تناقضاته وصراعاته، ويكاشف وعي طبقاته و يتقصى أبعاد واقعه التي تفرزها قضاياه السياسية والفكرية والاجتماعية والأيديولوجية. وفي هذا السياق – سياق المسرح التجريبي الجزائري– تطالعنا تجارب أخرى لا تقل أهمية عن سابقتيها –تجربة ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة، تجربة محمد بن قطاف المتمثلة في الإعداد والمسرحة، وتجربة عز الدين جلاوجي المتمثلة في المسردية و مسرح اللحظة..

ولقد كان الواقع الاجتماعي والسياسي العربي والجزائري خاصة سببا لاختيار موضوع بحثي الموسوم ب" السمات الدلالية والجمالية للمسرح التجريبي الجزائري – . ولقد وقع اختياري على مدونتين:

أولاهما مسرحية **سائق الأجرة** لعلاق بايلي، وهي نص كتب باللغة الفرنسية وترجمه لحسن ثليلاني ضمن مختارات المسرح الجزائري الجديد، أما الثانية فهي مسردية **النخلة وسلطان المدينة** لعز الدين جلاوجي ولكني راوحت مكاني بين التردد والإقبال على المدونة الأولى مسرحية سائق الأجرة والتي – وفي حدود اطلاعي البسيط– لم تحظ بمقاربة أكاديمية تذكر، إلا أن ترحيب أستاذي المشرف بالفكرة وتشجيعه لي بعثني على خوض هذه المغامرة العلمية، وبما أنني أروم مكاشفة ملابسات الواقع الاجتماعي والسياسي والإيديولوجي العربي والجزائري خاصة فإني تزودت **بالمنهج السوسيونصي** لتكون المقاربة السوسيونصية الأشمل في الإحاطة بالبحث لاستيعاب الأبعاد الدلالية. وبما أنّ رحلة البحث طويلة ومنعرجاته كثيرة توسلت مقولات البنيويّة التكوينية "الوعي القائم" ، "الوعي الممكن" و "رؤية العالم" للحفر في القضايا والتمظهرات الاجتماعية، والتناقضات والصراعات بين الطبقات الاجتماعية التي أنتجها مجتمع النص، وبيان مستوى علاقتها الجدلية بالمرجع الواقعي الخارجي وهو من صميم المقاربة السوسيونصية والبنيوية التكوينية التي تعد إرهاصا للمنهج السوسيونصي، وحتى أقبض على السمات الجمالية –للمدونتين المختارتين– اعتمدت مقولات الأسلوبية الجمالية والشعرية السيميائية ليكون التركيب المنهجي ضرورة فرضتها طبيعة البحث التي تعنى بركنين أساسيين هما الأبعاد الدلالية والأبعاد الجمالية للمدونتين المختارتين. ويهدف هذا البحث إلى إيضاح الجدلية القائمة بين السمات الدلالية (المضمون) والسمات الجمالية (الشكلية) للنص المسرحي التجريبي الجزائري والمرجع الواقعي الخارجي وبذلك يرتكز الاشتغال على محورين أساسيين ومتكاملين هما المحور النصي والمحور الخارجي (الاجتماعي) ولتحصيل ذلك الهدف ننطلق في البحث من الاشكالية الرئيسية الأتية:

–

كيفتتحددالعلاقةالجدليةالقائمةبينالسماتالدلاليةوالسماتالجماليةللنصالمسرحيالتجريبيالجزائريوالمرجعالواقعيالخارجي؟والتيتتفرعمنهاالتساؤلاتالتالية:

- كيف تتمظهر الوقائع الاجتماعية، وما علاقتها بالتمظهرات السياسية في النص المسرحي التجريبي الجزائري؟
- كيف تتمظهر الصراعات السياسية السلطة/ المعارضة في النص المسرحي التجريبي الجزائري؟

- كيف يتمظهر العنف وما علاقته بواقع الشخصيات في النص المسرحي التجريبي الجزائري؟
- ما هي الملامح الجمالية للنص المسرحي التجريبي الجزائري؟

وحتى تلقى تلك الاشكالية و التساؤلات إجابة ما وضعت لبحثي خطة تضمنت مقدمة و ثلاثة فصول و خاتمة و ملحقا. ولقد عنونت الفصل الأول بالمسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب وضمنته مبحثين حيث عالج المبحث الأول نشأة وتطور المسرح الجزائري بداية بالارهاصات والجذور التاريخية، ثم البداية الفعلية للمسرح الجزائري، ولم أسقط الريادة و التأسيس وكذلك مصادرالمسرح الجزائري ومرجعياته ومراحله التاريخية، كما تناولت المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الظاهرة المسرحية الجزائرية. أما المبحث الثاني فجاء تحت عنوان: المسرح الجزائري ومساره التجريبي، تناولت فيه مفاهيم نظرية تتعلق بالتجريب وحدوده،ثم تقصيّت ملامح وآليات التجريب في المسرح الجزائري و أوردت أهم التجارب المسرحية الجزائرية و خصصت بذلك: تجربة ولد عبد الرحمين كاكي وعبد القادر علولة وتجربة محمد بن قطاف وتجربة عز الدين جلاوجي. أما الفصل الثاني فعنونته بالأبعاد الدلالية والملامح الجمالية لمسرحية –سائق الأجرة– لعلاق بايلي وتضمّن هذا الأخير –أي الفصل الثاني– مبحثين جاء المبحث الأول تحت عنوان: جيوبوليتيكا المكان في مسرحية "سائق الأجرة" لعلاق بايلي، و ضمّنته وصفا عاما لمضمون المدونة ثم إطارا نظريا لمفهوم الجيوبوليتيكا وتقصيا لسياسيّة المكان وتضاريسه الدلالية ليأتي المبحث الثاني بعنوان ظاهرة العنف في مسرحية –سائق الأجرة– لعلاق بايلي وجمالية الديداسكاليا ولقد عالجت فيه مفهوم العنف وإشكالية واقع الشخصيات، وتمظهرات العنف ثم بيّنت جمالية الديداسكاليا في مسرحية –سائق الأجرة– لعلاق بايلي وفقا لمعطيات إيزاكاروف.

أما الفصل الثالث فقد تناول نقد المؤسسة السياسية و الملامح الجمالية في مسردية النخلة و سلطان المدينة لعز الدين جلاوجي. وقد قسّم إلى مبحثين: جاء المبحث الأول تحت عنوان: جدلية الصراعات السياسية (السلطة /المعارضة) وفيه وصفت المدونة –النخلة و سلطان المدينة– لعز الدين جلاوجي وأوردت مجموعة من المفاهيم النظرية الخاصة بالتخييل والرمز، ثم عكفت على وقائع المؤسسة السياسية المرمّزة بداية بفراغ السلطة وآليات انتقالها، ثم قهر السلطة للمعارضة، ووصف المشروع السياسي الخارجي وصولا عند تعبئة الطبقات الشعبية وتنوير الواقع. أما المبحث الثاني –لهذا الفصل – فهو الوارد بعنوان:

جمالية اللغة في مسردية النخلة و سطان المدينة تطرقت من خلاله إلى شعرية اللغة وجمالية توظيف الرموز الطبيعية، ثم جمالية تقابل البنى الإسمية للشخصيات في مسردية– النخلة و سلطان المدينة– . وبعد أن استوفيت ثلاثة فصول كان الأول منها نظريا، والفصلان الآخران تطبيقين، ذيلت بحثي بخاتمة أودعتها أهم النتائج التي توصلت إليها...ولقد استقيت المادة العلمية من مصادر ومراجع عديدة ومن أهم تلك المصادر المدونتين قيد المقاربة، ومن أهم المراجع: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، لصالح المباركية، والمسرح الجزائري، نشأته وتطوره لأحمد بيوض. ويكمن ملمح الجدّة في هذا البحث في تناوله مدونة مكتوبة باللغة الفرنسية ومترجمة إلى اللغة العربية وهي مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي التي ترجمها لحسن ثليلاني ضمن مختاراته من المسرح الجديد المعاصر.ولم يحملني البحث مشقة كبيرة إلا في ما يتعلق بتلقي المنهج السوسيونصي، فالتلقّي المنهجي هو من أهم القضايا التي أشكلت على الناقد العربي ولكني حاولت في حدود ما أستطيع أن أطوّع المنهج وأقارب به النص. فإن أصبت فذاك فضل من الله سبحانه و تعالى وهو يؤتيه لمن يشاء. وإن اعترى جهدي نقص فحسبي نيتي الخالصة في الإفادة والاستفادة.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بخالص الشكر والعرفان و الامتنان لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور كمال بن عمر الذي رافقني بتوجيهاته السديدة في هذه الرحلة البحثية، والشكر موصول لأعضاء اللجنة العلمية الموقرة التي ستتكبد عناء قراءة هذا البحث وتقويمه وتصويبه والحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه. اللهم أسألك التوفيق.

الفصل الأول

المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب.

الفصل الأول: المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب.

المبحث الأول: نشأة وتطور المسرح الجزائري.

توطئة

1- الإرهاصات والجذور التاريخية للمسرح الجزائري.

2- بدايات المسرح الجزائري.

3- الريادة والتأسيس.

4- مصادر ومرجعيات المسرح الجزائري.

5- المراحل التاريخية للمسرح الجزائري.

المبحث الثاني: المسرح الجزائري ومساره التجريبي.

1- مفاهيم نظرية.

2- التجريب في المسرح الجزائري (الآليات الملامح)

3- التجارب المسرحية الجزائرية.

الفصل الأول: المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب

المبحث الأول: نشأة وتطور المسرح الجزائري.

توطئة:

يعدّ المسرح – بوصفه جنسا أدبيا خاض غمار الانتقال من النّص إلى العرض– وافدًا غربيا على الثّقافة العربية؛ فرغم السّجالالقائم حول وجود المسرح في التّراث العربي القديم؛ إلاّ أنّ أغلب الدّراسات تشير إلى أنّ البدايات الأولى للمسرح كانت اغريقية وارتبطت بالطّقس الدّيني، فولد المسرح من رحم الأساطير ومعتقدات اليونانيين بوجود خوارق وقوى غيبية تتحكم في الطّبيعة والتي " تقربوا منها، وتملقوها بالقوانين والعبادة"[1]؛ ولعل تهدد الآلهة واحد من الأسباب التي أدّت إلى ظهور المسرح عندهم– أي الاغريق– سيّما إلاه الخصب والنماء **ديونيزوس أو باخوس** « وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشّتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدّينيّة، وتعقد حلقات الرّقص، وتنطلق الأغاني»[2]، ومن هذه الممارسات والتي تعدّ المراحل الجنينية للمسرح – الذي نعرفه اليوم– انبثقت **الكوميديا أو الملهاة** « وقد كانت تستقي موضوعاتها وشخصياتها من حياة المجتمع ومشكلات عامة النّاس، وكان كاتب الملهاة يعمد إلى تصوير النّاس في صور كاريكاتورية، أو في صور أقبح مما هم عليهليثير الضّحك، أو استثارة الضّحك من المواقف والسّلوكات والتّصرفات التي يقوم بها البطل»[3]؛ ولعل ذلك ما يحدث وظيفة التّطهير – حسب أرسطو– فيتخلّص الانسان من هموم الحياة ومتاعبها. أمّا **المأساة أو التراجيديا**؛ فقد نشأت عن الحفل الثّاني في بدايات الرّبيع حين تورق الكروم ويتسم هذا الحفل بالحزن وهو طابع **المأساة والتراجيديا** التي عرّفها أرسطو بقوله أنّها « محاكاة فعل تام، لها طول معلوم، وتؤدّى بلغة مزوّدة بألوان من التّزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة

---

[1]–عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 05.

[2]–مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعزالدين ميهوبي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007، 2008، ص26، ص27.

[3]–المرجع نفسه: ص 27.

تتمّعلى أيدي أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصّ وتثير الرّحمة والخوف، فيؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات».[1]

وأبعد من ذلك يرى **مندور** أنّ المأساة هي المسرحية الحقيقيّة والجادّة ويعبّر عن ذلك بقوله:«هي المسرحيّة الجادة التي تستهدف التّأثير عن طريق إثارة المشاعر»[2]؛ ولعلّ الفرق بين **الملهاةوالمأساة** يتمثّل في استمداد **الملهاة** أحداثها وشخصياتها من الحياة العامّة للنّاس فيما ترتكز **المأساة** على استلهام أساطير الآلهة والملوك والأبطال؛ فغدت بذلك فنّا تعبيريا راقيا يعتمد على قوّة لغته الشّعرية ونوعية الصّراع القائم بين شخصياته ويؤدّي هذا الأخير – أي الصّراع– الخوف والشّفقة ويهزّ المشاعر؛ ولعلّ ما يميّز هذا الصّراع هو كونه قائما بين الشّخصيات – شخصيات **التراجيديا**– والقوى العلويّة والغيبيّة «وقد تجسّد هذا الصّراع عند **أوديب** الذي ظلّ يكافح عبثا في التّخلص من الحقيقة، وكشف جريمته الظّالمة في مسرحية **أوديبملكا** حتى تتمكن منه في النّهاية فيفقأ عينيه».[3] ويعود تقسيم المسرحيّة إلى **ملهاة ومأساة** إلى **أرسطو** وهو ما أورده في كتابه**فنّ الشّعر**؛ غير أنّ إدخال التّمثيل إلى العرض يعود إلى **ثيسبيس**Thyspis وكان التّمثيل في بداياته يقوم على الأغاني الجماعيّة والرّقص والابتهال في حضرة الإلاه**ديوزينوس**Dionysos« فكانت **الجوقة** الفرقة تشير إليه وهو على خشبة مرتفعة، ثمّ أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، ثم مثّلت أشخاص أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد؛ حيث كان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى، وصورة الماعز في نصفهم الأسفل»[4]؛ فكانت جلود الماعز لباسا لهم وهم يؤدّون أدوارهم المسرحيّة لأنّ هذه الأخيرة – أي الماعز– كانت مقدّسة عندهم وغالبا ما تقدّم قربانا لآلهة الخصب والنّماء**ديونيزوس**. ولقد عمد الشّاعر **اسخيلوس**Eschyle إلى رفع قيمة الحوار وزيادة عدد الممثلين إلى اثنين والتّقليل من أهمية **الجوقة** وأغانيها ثم جاء الشاعر**سوفوكليس**Sophocleالذي رفع عدد الممثيلنإلى

---

[1]–أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 85.

[2]– محمد مندور: المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 85.

[3]– محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنّية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، د.ت، ص 23.

[4]– ينظر المرجع نفسه: ص 10.

ثلاثة، وأمر برسم المناظر»[1] وبهذا يحوز **اليونان** فضل السّبق في إنشاء المسرح ووضع قواعده الجماليّة والفنيّة وتجسيد قانون الوحدات الثّلاثة: وحدة الزّمان، وحدة المكان، ووحدة الموضوع.

ولقد تأثّرت المسرحيّة الرومانيّة بنظيرتها اليونانيّة في كثير الأمور ويظهر ذلك في أعمال **هوراس**Horrasالنّقدية التي تأثّر فيها بأرسطو وكتابه فنّ الشّعر وتقليد **فرجيل**Vargilلـ**هوميرHomer**. وفي هذا السّياق يقول عمر الدسوقي: « أمّا المسرحيّة الرومانيّة فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية؛ إذ سطا الكتّاب الرومان على الأدب اليوناني بنهبه نهبا».[2] ورغم استلهام **الرومان** للمسرحيّة اليونانية؛ إلاّ أنّهم دأبوا على تطويرها والارتقاء ببعض المفاهيم الفنّية لها كما عمدوا إلى الطّابع الاحتفالي « فلا يبتعد هذا النّمط الاحتفالي عن ذلك الذي كان يقام في **أثينا** إلاّ في بعض الأشياء؛ ففي الفرجة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا من زمن الاحتفال إلى جانب ترويض الوحوش فيما يسمى الان بـ-**السيرك**- وظهرت احتفالية أخرى إلى جانب تلك العروض تتمثل في التمثيليات الايمائية»[3]ويشير عبد الكريم جدري إلى أنّ تلك **الايمائيات** هي السّبب في ظهور الأزياء والأقنعة المتنوّعة والمتعدّدة النّماذج والتي قارب عددها الأربعين نموذجا ومن خلالها – أي من خلال هذه الأقنعة – يظهر المتقنّع الممثل الذي يرتدي القناع إمّا مسرورا أو حزينا غاضبا. وإذا تقدمنا إلى العصور الوسطى نلمح إهمالا لمعظم التّراث اليوناني والروماني القديم؛ فلما ظهرت المسيحيّة واكتسحت العالم الغربي عاود المسرح دورته إلى الطّقس الدّيني مرتميا بين أحضان المسيحيّة حيث « تحوّل المسرح إلى مسرح كنسي، يعتمد على الوعظ والإرشاد الدّيني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة مثل تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة»؛[4]ورغم ذلك ظلّ هذا المسرح قابعا في برجه العاجي الدّيني لا يلامس الحياة العامّة للنّاس تتحكّم فيه الكنيسة التي احتكرت التّمثيل على الملوك والأمراء وفرضت حصارا على الأصوات المنادية بالتّحرر؛ ومن ثمّة لم ينزل المسرح إلى الشّعب ولم يلامس المجتمع « ورغم هذا الحصار برزت المرحلة

---

[1]– ينظر عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص 33.

[2]– عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، ص 09.

* التمثيليات الإيمائية: نوع من العروض البهلوانية، كانت تعرض في مسارح روما القديمة كنوع من الإحتفالات في المواسم والأعياد، وقد نشأت من carnavale، المكونة من car وهو اللحم، vale هو التظاهرة، أو عيد اللحم عند الرومان.

[3]– مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ص 30.

[4]– أمير ابراهيم القرشي: النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 25.

الدياليكتيّة للحركة الفكريّة في شكل انتفاضة لتأسيس بوادر النهضة الفكرية»؛ [1]حيث أطلّعصر النّهضة ببعث جديد لكل من التّراثين اليوناني والروماني واستبعد المسرح الدّيني وتبلورت معالم المسرح الكلاسيكي في فرنسا التي نصّبت نفسها وريثة **أثينا** القديمة. وفي هذه الفترة – فترة المذهب الكلاسيكي– ظلّ الأدب المسرحي منقسما إلى **التراجيديا والكوميديا** مواكبا المجتمع نفسه والذي كان يضمّ الطّبقتين نفسيهما، (الطبقة الأرستوقراطية والطبقة الكادحة)؛ ورغم تمثّل المذهب الكلاسيكي للون المسرحي اليوناني إلا أنّ ثمّة اختلافا كبيرا بين اللّونين عند كل من اليونان والكلاسيكيين ويتمثّل هذا الفارق أو الاختلاف –على حد تعبير محمد مندور– في انتقال الصّراع في المسرحيّة من خارج الإنسان إلى داخله فتحوّل عند الكلاسيكيين من كونه يجري بين شخصيات المسرحية، إلى داخل شخصية البطل كالصّراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب".[2] وفي غمرة ذلك التّطور الكبير الذي شهدته الحياة الإجتماعية في عصر النّهضة، إبّان القرن 17 م راهن المسرح الكلاسيكي على إحداث الطّفرة معلنا ظهور الفرد وسط الجماعة، وتحقيق إنسانية الإنسان وإحلالها محل الصّدارة بعد أن كان الفرد مهدور الإنسانية ولقد أورد ذلك محمد مندور بقوله: « وكان من الطّبيعي أن ينتقل الصّراع من خارج الشّخصيات إلى داخلها، كنتيجة للاهتمام بالإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده، وتحليل مقوماته النفسيّة والعقليّة، وما يجري من صراع؛ حتى سمّي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني»[3] وبحلول القرن 18م واندلاع الثّورة الفرنسية 1789م تمخّض عن النّظام الطّبقي السّائد آنذاك طبقة وسطى تدعى **بالبرجوازية**، وقد عرّفها محمود مندور بقوله: « هي طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة الألمانية **بورج**Bourgومعناها مدينة»[4]وأصحاب هذه الطّبقة هم من المثقفين والمفكرين وأصحاب المهن الحرة، ومن الطّبيعي أن يكون لهذه الطّبقة انشغالاتها وهمومها الخاصّة ونظرتها المختلفة للحياة «كونها الأكثر تقيّدا بقواعد الأخلاق، ومواضعات المجتمع وعاداته»[5]، وقد عملت الثّورة الفرنسية على بعث الوعي الثّوري من خلال هذه الطّبقة من جهة وبتوسّل الفن المسرحي من جهة أخرى، وبذلك نجد « أنّ الكوميديا قد حملت العبء الكبير في ذلك؛ فقد تطوّر

---

[1]– عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 152.

[2]– ينظر محمد مندور: المسرح العالمي، ص 09.

[3]– محمد مندور: نماذج بشرية، طبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 29.

[4]– محمد مندور: المسرح العالمي، ص 07.

[5]– مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ص 33.

هذا الفنّ، فلم يعد كوميديا كما كان عند **موليير Molyeer**بل أصبح إمّا تحليلا نفسيّا، أو اجتماعيّا هادئا عند **ماريفو Marivo** أو كوميديّة حبكة وأحداث ثوريّة في ثلاثية**بومارشيه Beaumarchais** الشهيرة: حلاق اشبيلية، زواج فيجارو، الأم الآثمة»[1]ولقد قام لويس السادس عشر بالزّج بمؤلّف المسرحيّة في السّجن نظرا لسخريته اللّاذعة من طبقة النّبلاء؛ ولعلّ ذلك ما يعكس جدليّة السّلطة والطبقة النبيلة من جهة والطبقة الوسطى من جهة أخرى وهو ما أبانت عليه العروض المسرحيّة آنذاك. أمّا الرومانسيين فعرفوا ما يسمى **بالميلودراما** أو **المشجاة**، وقد عمدوا إلى عنصر الموسيقى وذلك لتحريك عواطف المشاهد أو المتلقي فكتّاب هذه المسرحيات ينهضون على إثارة انفعالات المشاهدين وتحريك وجدانهم ولعلّه الوتر الحسّاس الذي يكسبهم – أي كتاب المسرحيات– شرعيّة الرواج والبقاء. أمّا من ناحية الصّراع فهو صراع ظاهري لا لبس فيه كصراع رجلين من أجل امراة – مثلا– وبالنّسبة للأحداث فهي « فرديّة وليست قضايا عامة يدور فيها الصّراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية».[2] أمّا الدّراما الحديثة فقد أفرزها المذهب الواقعي وهي « تعالج بكل جدّية مشكلات المجتمع، وخاصّة الطّبقة العاملة الكادحة وبهذا ظهرت المسرحية الجادّة التي تستقي موضوعاتها وشخصياتها من هذه الطّبقة».[3]وتعد مسرحيات الدراما الحديثة نقطة انعطاف وتحول نحو قضايا المجتمع على اختلاف طبقاته.

ولقد كان للحرب العالمية الأولى 1945م إفرازاتها الاجتماعية وانعكاساتها على الفكر والسّياسة وليس الفن والأدب – والحال هذه– بمنأى عن ذلك خاصة بعد « فقدان رجال الفنّ والأدب والفكر ثقتهم في العقل الواعي، وقدرته على تحقيق سعادة الإنسان فراحوا ينشدون مسالك القيادة؛ ولعلّ ذلك ما أسماه **فرويد** بمنطقة اللاوعي في العقل البشري»[4]ينضاف إلى ذلك انفجار الثورة الاشتراكية في العالم الشّرقي (روسيا) وظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، وهي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان وتكشف عن مواضع القوّة والخير فيه؛ حتى يستردّ ثقته في نفسه ويتضامن مع أخيه»[5].

---

[1]– ينظر محمد مندور: المسرح العالمي، ص 7.

[2]– محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط1، د.ت، ص 37.

[3]– مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ص 34.

[4]– ينظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مئة عام، ص 38.

[5]– ينظر محمد الدسوقي: المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، ص 24.

وممّا لاشك فيه أن الفنّ المسرحي يواكب التغيّرات التي تحدث في المجتمع؛ ومن ثمة فهو ليس بمعزل عن الحياة الاجتماعية والانسانية؛ إذ عني بقضايا الإنسان وخضع لنواميس التّطور الانساني العام.

1- الإرهاصات والجذور التّاريخية للمسرح الجزائري:

يعدّ المسرح أحد أهم أشكال التّعبير الإنساني الذي وجد مع الإنسان نفسه؛ « فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده أو لسانه عبّرعن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليّا فنّيا امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي، وآماله وآفاقه بواقعه الحلو والمرّ على حد سواء» [1]وعلى غرار باقي بلدان الوطن العربي عرفت الجزائر الفنّ المسرحي؛ ولاشك أنّ تتبع مسار نشأة المسرح الجزائري والتأريخ له يعدّ إغناء له بوصفه ظاهرة اجتماعية ثقافية؛ وحتى نتجاوز ذلك السّجال القائم حول حقيقة وجود المسرح أو وجود أشكال شبيهة به من عدمها، ننطلق من منظور حفري في تاريخ الأشكال التّعبيرية التي عرفها المجتمع الجزائري عبر تاريخه الطويل وتراثه العريق؛ إلاّ أنّه وقبل الخوض في ذلك – في تاريخ الأشكال التعبيرية الشّبيهة بالمسرح– أرى أنّه لابد من الوقوف عند مصطلح المسرح بوصفه من الموضوعات الكبيرة في تاريخ الفكر الإنساني؛ كما أنّه مصطلح غربي وافد على الثّقافة العربيّة وفي هذا السّياق تجدر الإشارة إلى اختلاف النقاد في تحديده.

1-1- مفهوم المسرح:

أ- لغة: جاء لفظ "مسرح" في القرآن الكريم في موضعين حين قال تعالى﴿وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ(6) ﴾[2].

وفي قوله﴿فَتَعَالَينَ أُمَتِّعكُنَّ وَأُسَرِّحكُنَّ سَرَاحا جَمِيلا(28) ﴾.[3]

ولقد جاء في لسان العرب لابن منظور «المسرح في مادة سرح بفتح الميم مَرْعَى، وجمعه مسارح... وهو الموضع الذي تسرح فيه الماشية للرّعي»[4]، وفي معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي يرد نفس المعنى إذ يقول: « سرحنا الإبل، وسرحت الإبل سرحا والمسرح مرعى السّرح والسّرح من المال ما يفدى به ويراح

---

[1]- مفتاح خلوف: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ص 35.

[2]- سورة النحل: لأية 06.

[3]- سورة الأحزاب: الأية 28.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص 108.

والجمع سروح».[1]ما يلاحظ على المعاني السّابقة والتي تم ورودها في القرآن الكريم والمعاجم العربية هو ابتعادها عن المسرح بمفهومه الاصطلاحي كفنّ بمقاييسه التي نعرفها اليوم؛ ولكن ثمّة اقتراب من حيث الدّلالة في اقتران غدّو الماشية إلى المراعي من حيث التّحرر والتسلية والمرح وهي عناصر تتوافر في الفن المسرحي.

ب- اصطلاحا: يكاد يجمع الدّارسون على أنّه ليس من السّهل إعطاء مفهوم جامع للمسرح كون هذا الأخير أي –المسرح– يوظّف في سياقات مختلفة ومتنوّعة. « ويعتبر المسرحيّ الرّوسي **نيكولايـإيفرينوف N.Evronoffe** أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922م، وقد اشتق من صفة (مسرحي) بالروسية **Teatronost** للدّلالة على ماهية المسرح»[2].

وهناك من أورد أنّ « المسرح عبارة عن رواية تمثيليّة تجري حوادثها على المسرح لخشبة في قاعة أو شارع، ويحضر لها جمع من النّاس وهي قصّة فنّية حواريّة مأساويّة أو هزليّة تكتب لتمثّل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثّلين لكلّ منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوّراته».[3]يبدو أنّ التّعريف السّابق قد أتى على جميع عناصر المسرح من التّقنيات الفنّية إلى الخشبة والعرض والممثّل والفرجة بوجود المشاهد كما أشار إلى تقسيمات المسرح (مأساة/ ملهاة) دون إقصاء لأفكار وتصوّرات الكاتب المسرحي. وفي نفس السّياق لابد من تعاضد كل العناصر المسرحية وضرورة ضمّ الهياكل المسرحية بتجهيزاتها ليتحقّق مفهوم المسرح الذي هو « علاقة جماعية فنيّة تتطلّب مواهب وطاقات وأناس كثيرين»[4] يحيلنا المفهوم السّابق على الطّابع الجماعي الذي يتّسم به المسرح وثمّة اشارة إلى ضرورة توافر المواهب والطّاقات لتحقيق الغاية المنشودة من العمل المسرحي. وإذا تصفّحنا المعجم المسرحي نجد أنّ المسرح « شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيّل عبر الكلمة وهو يستخدم للدّلالة على شكل

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 233.

[2]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص 426.

[3]– عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص 11.

[4]– خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1، ص 38.

من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو الممثّل من جهة والمتفرج من جهة أخرى»[1] و « تشكّل العناصر الثلاث (الجمهور – الممثلون – الفراغ المسرحي) المكوّنات الأساسيّة التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها»؛[2]فهي أركانه الأساسية، كما أنّ « المسرح مشتقّة من الفعل (سرح) فالممثّلون يسرحون فوق خشبة المسرح ... والمسرح بهذا المعنى هو المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي»؛[3]حيث تجري في هذا المكان أحداث المسرحيّة وتعكف مجموعة الشّخصيات على آداء أدوارها؛ ومن ثمّة يمكننا أن نفرق بين المسرح كقطعة فنّية جماليّة والمسرح كرقعة جغرافية أو « قاعة كبيرة تنقسم إلى قسمين، القسم الأوّل:بناء يحتوي على التّجهيزات المسرحيّة من إضاءة ومناظر وأثاث... التي تشارك الممثّلين في تقديم الصور الفنية المسرحيّة النهائيّة، والقسم الثاني: وهو باقي القاعة وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصّة، ويزوّد بالمقاعد سواء في الصّالة أو في السّاحة، كما تخصّص لجماهير المتلقّين هذه المقاعد وتطلّ على المنصّة».[4] وفي الغالب تصادفنا كلمة "مسرحية" وقد عرّفها عدنان بن ذريل بقوله: « واصطلاحا هي نوع أدبيّ أساسه تمثيل طائفة من النّاس لحادثة إنسانيّة يحاكون أدوارهم استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانيّة هي متحقّقة كلّها أو بعضها متحقّق ويجوز أن يكون جزء منها متخيّلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النّوع الأدبي هي المتعة الفنّية أو الإنتقاد أو العظة أو التثقيف»[5]حسب الفكرة والتصّور الذي يرومه كاتب المسرحية.وأبعد من ذلك يذهب محمد زكي العشماوي إلى أنّ المسرحيّة « أدب يراد به التّمثيل والمسرحيّة قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب؛ وإنّما هي قصّة تكتب لتمثّل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوّره الكاتب أو الشّاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة وتتّخذ الأشخاص وسيلة في التّعبير عن الأحداث وتحدّد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما

---

[1]– فيولا لاسبولين: الارتجال للمسرح، تر: د. سامي صلاح (د.ت)، مطبعة جامعة نورث ويسترن، ص 48.

[2]– خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص 39.

[3]– قواس هند: مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 25.

[4]– البكري وليد: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر، عمان، 2003، ص 233.

[5]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 8،ص 9.

يجسّده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار»[1] في التّعريف السّابق إشارة إلى ربط المسرحية بفعل التّمثيل وتحديد لأهم عناصرها من نصّ وأحداث وشخوص وحوار. ولقد سعى النّقاد إلى إبراز الفرق بين المسرح والمسرحية فهذه الأخيرة –أي المسرحية– «تشير إلى النّص المسرحي القابل لأن يمثّل أمّا المسرح فهو النّص المسرحي ممثّلا على خشبة المسرح ومعروضا على الجمهور بأدوات الدّراما المسرحية وشروطها»[2] ولا يمكن اقصاء أحدهما –المسرحية/ المسرح– فلا كيان لأحدهما دون الآخر.

وفي ذات السّياق أورد محمد مندور « أنّ فنّ المسرحية يدخل ضمن فنون النّثر والشّعر معا، لأنّه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنّه قد تحوّل إلى فنّ نثري في العصور الحديثة، خاصّة بعد أن استقلّ فنّ التّمثيل عن الموسيقى والرّقص والغناء».[3]

ممّا سبق يتضح أن المسرحيّة تمثّل قطاعا من الحياة يتم التّعبير عنه من خلال العرض الدّرامي لأحداثه على خشبة المسرح حيث تؤدي الشّخصيات أدوارها وتتواصل بالحوار فيما بينها وعن طريقه –أي الحوار– تستقطب الجمهور المتلقي بوصفه ركنا أساسيا من أركان المسرح؛ إذ « يستهدف العرض المسرحي الوصول إلى الجمهور الذي يتفاعل مع فعل حيّ ويشارك بوجود عناصر العرض الأخرى ويمتلك التّأثير المباشر على الممثلين من خلال ردود أفعاله (كالتصفيق أو الضحك أو الصفير أو البكاء أو الإستهجان أو الصمت) وجمهور المسرح ليس نوعا واحدا فهناك من رواد المسرح من يقصدونه للمتعة العابرة والتسلية بينما يرى قطاع آخر من الجمهور أنّ المسرح وسيلة لتزويدهم بخبرات ووجهات نظر جديدة حول القضايا الإنسانية»[4]ولعلّها الوظيفة الأساسية التي يضطلع بها الفنّ المسرحي.

ج– المسرح عند العرب:

يقتضي الحديث عن تاريخ المسرح في الجزائر ضرورة الإطلالة عليه عند العرب بوصفها – أي الجزائر– جزء من كل تخضع لجميع الظواهر الثقافية والفكريّة تساير نفس المخاضاتالإجتماعية والسياسيّة للمجتمع العربي بحكم الرّوابط الدينيّة والعرقيّة والتراث المشترك والهوية الواحدة. وتعدّ قضية المسرح العربي بمفهومه

---

[1]– محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980، ص 11.

[2]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص 21.

[3]– ينظر، محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 79.

[4]– أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 37.

المعاصر من القضايا التي أشكلت على النّقاد والدّارسين؛ إذ يتجاذب طرفاها اتجاهان مختلفان حول وجود المسرح في المجتمع العربي أو انعدامه، فلقد أقرّ الاتجاه الأوّل غياب المسرح عن التّراث والثّقافة العربيّة، فيما يؤكّد الاتجاه الثاني على وجود أشكال تعبيرية فرجوية يمكن عدّها نواة للمسرح العربي المعاصر.وبما أنّ الحديث يطول في عرض الأسباب وشرحها سنحاول- كما قال بعض النّقاد- أن نوفّق بين الاتجاهين فنقول:«إنّ العرب لم يعرفوا مسرحا فعليا بالصّورة الأوروبية المعاصرة، وإنّما وجدت عندهم ألوان من التّمثيل أو أشكال من الفرجة وهي المهرج الحكواتي، سلطان الطلبة، المدّاح، والتّسامر والحلقة وخيال الظّل أو ما يسمى بالظواهر شبه المسرحية التي ولّدت المسرح العربي»،[1]في القول السّابق تحديد لأشكال الفرجة التي انتشرت عند العرب قديما متمثّلة في المهرج الحكواتي، المدّاح، التّسامر، الحلقة وخيال الظّل وهي أشكال شبيهة بالمسرح وفي نفس السّياق يؤكد خالد أمين أنّه «سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحيّة حيث يرى بعض الدّارسين أن المقامات هي مقدّمة الدّراما في الأدب العربي وأنّ الفرجة المسرحيّة قبل المسرح الغربي بشكله الحديث ينحصر في التّشخيص المرتجل بما يتضمنه من أشكال متنوّعة تتوافق أو تختلف من قطر عربي لآخر»[2] إضافة إلى الأشكال التعبيريّة الفرجويّة التي تم ذكرها يذهب خالد أمين أبعد من ذلك وينصّب المقامة العربيّة مقدّمة للدّراما في الأدب العربي ولقد «وجدت شواهد مسرحية في (العصر الجاهلي) و (صدر الإسلام) وقد عرف العرب القصّاصين وعرفوا الرّاوي الذي كان يمثّل الممثّل الفرد حيث كان آداؤه يدخل في إطار دراما (الممثل الأوحد)»[3]وهذا ما يثبت ممارسة العرب مظاهر الفرجة المسرحيّة ولكن دون إدراك لعلاقتها بالمسرح الذي نعرفه اليوم، لكنّهم تعرفوا عليه –المسرح الغربي- إثر الحملة الفرنسيّة على مصر وجدير بالذّكر أنّهم «لم يكتبوا أو يعرفوا النّص الدّرامي»[4]، ولقد كان للعروض المسرحيّة التي قدّمتها الفرق المسرحيّة التي استقدمها **نابليون** إلى مصر الأثر في بعث المسرح بقواعده المعروفة وقد لاقى ذلك استحسانا وتقبلا لدى المثقّفين العرب،ويرى بعض النّقاد «أنّ المسرح الشّعري بدأ في مصر في العصر الحديث على يد أحمد شوقي ويليه أحمد علي باكثير

---

[1]- ينظر أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية للكتاب، د.ط، ص 1.

[2]- خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوربيس، ط1، ص 24.

[3]- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، 2011، ص 21.

[4]- خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص 225.

الذي نهض بهذا الجنس الأدبي نهضة كبيرة على مستوى الفكرة الموضوعية وعلى مستوى القواعد الفنّية وكذلك عزيز أياضة و أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وصولا إلى عبد الرحمن الشرقاوي و صلاح عبد الصبور وغيرهم».[1]

ونخلص إلى القول بأنّ المسرح العربي عرف عبر مراحله أشكالا تعبيريّة فرجويّة تقترب من الظّاهرة المسرحية المعروفة الآن ولقد أدّى احتكاك العرب بالثّقافة الأوروبية (حملة نابليون بونابرت على مصر) إلى تأثّر المثقّف العربي بهذا الفن وذلك من خلال التّرجمة، الاقتباس، التّعريب والتّأليف ورغم ذلك راهن بعض الكتاب المسرحيّين العرب على ضخ دماء جديدة في أوعية المسرح لاستحداث مسرح عربي الهويّة وذلك بالعودة إلى استلهام التّراث الأدبي والفنون الشّعبية وبذلك تجاوز المسرح العربي تلك المرحلة–مرحلة الاقتباس والتّرجمة– إلى مرحلة التّأصيل؛ ولعلّ هذه الأخيرة هي التي منحت للمسرح العربي هويته المحلّية؛ فقد عمد الكتّاب المسرحيين العرب إلى انتخاب مواضيع وشخصيات مستوحاة من التّراث على اختلاف أنواعه سواء: التّراث الأسطوري أو التّاريخي أو الشّعبي أو الدّيني مع الحرص على إقامة العلاقة بينه وبين الحياة الواقعية ويؤكّد مفتاح خلوف على أن المسرحيين« وجدوا ضالّتهم بتأصيل المسرح العربي، وطرح القضايا المعاصرة في ثوب التّراث الذي ينبض بالدّلالات والرّموز التي من شأنها أن تجيب عن الكثير من التساؤلات المعاصرة"»[2] وحتى ينسجم العمل المسرحي مع الحياة الواقعية عمد المسرحيون إلى«استثمار إستعدادات مسرحية موجودة لدى المتلقي مثل معرفته بالحكواتي والرّاوي... لإيجاد صيغة مسرحية ترضي متطلبات الفنّ وتنال اهتمام الجمهور».[3]

1-2- الأشكال التّعبيرية في التّراث الجزائري:

إذا كانت الممارسات والطّقوس الدّينية والاجتماعية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية لا ترق إلى مستوى الفنّ المسرحي بمعاييره المعروفة عند الغرب؛ فهذا لا يعني إلغاء وجود أشكال مسرحية بدائية، أو أشكال تعبيرية شفوية تقترب نوعا ما منه– أي من المسرح الغربي بعناصره المتمثّلة في النّص، العرض، الجمهور–؛ ولعلّ أول محاولة جادّة ظهرت في الجزائر خلال القرن 19 متمثلة في مسرحيّة **نزهة المشتاق**

[1]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 16.

[2]– ينظرمحاضرة لأستاذ مفتاح خلوف، مقياس المسرح الجزائري، لطلبة السنة الثانية ماستر، قسم اللغة العربية، سنة 2020/2019.

[3]– محمود يوسف نجم: الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 193.

وغصّة العشّاق في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها **ابراهيم دانينوس** وذلك سنة 1835»[1]ولقد تمّ اكتشاف مخطوط المسرحيّة من قبل الباحث الإنجليزي **فيليب ساد جروف*** بمكتبة مدرسة اللّغات الشّرقية بباريس، وتم طبعه ضمن كتاب عنوانه«الحركة المسرحيّة عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر»[2] ألّفه مع الأستاذ **ش موييه** ويعتقد **ساد جروف** أنّ هذه المسرحيّة تحمل نفس الأهميّة من حيث الرّيادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربيإلى جانب مسرحية **البخيل** التي اقتبسها مارون النقاش عن موليير وعرضها ببيروت سنة 1848م»[3]؛ ولعلّ هذه المسرحيّة – حسب كمال بن ديمراد– هي الخطوة الأولى في تاريخ المسرح الجزائري والعربي.

وقد يحجم الباحث على تأكيد ذلك نظرا لشحّ المعلومات والدّراسات حول هذه المسرحيّة، وفي حديثه عن هذه المسرحيّة اكتفى أبو القاسم سعد الله بقوله: «لا ندري إن كانت مثّلت أولا، أوفيها أدوار نسوية أيضا، وتدور أحداثها في العراق وتمثّل قصّة حبّ خياليّة يبدو أنّها مستوحاة من ألف ليلة وليلة».[4] وإذا عدنا إلى «الأشكال المسرحيّة البدائيّة أو العفويّة كما تسميها **بافييةpafier**والتي تشكّل الأرضيّة التي يقوم عليها المسرح الجزائري»؛[5] فهي كثيرة ومتنوعة، «لأنّ المسرح في أي بلد من البلدان لم يولد مباشرة في بناء جاهز يضمّ فرقة من الممثلين لها برنامج وعروض مسرحية»؛[6] بل بدأ بأشكال مسرحية بدائية»[7] نلمس فيها صبغة عربية إسلامية نابعة من الموروث العربي ظهرت في شكل عروض وأغاني شعبية فيما يعرف بالمدّاح والقوّال إضافة إلى عرائس الكراكوز أو خيال الظّل ولقد ذكرت «مؤلفة المسرح الجزائري **ارليت روث** بأنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظّل في الجزائر سنة 1830 مثلما ذكر **يوكلير موسكو** على أنّ

---

[1]– أدريس قرقرة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السيّاق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 27.

* أستاذ محاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة مانشيستر.

[2]– صالح مباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص 27.

[3]-jandou, jacob M, Etude sur le théâtre et cinéma arabe , Maisonneuve et la rose, paris, 1965, p 61.

[4]– أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1830– 1989)، ج5، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1998، ص420.

[5]- Buffet, Roselyne , Tradition théâtrale et modernité en Algérie, édition harmattan, paris,1985, p 26.

[6]– بوتيتسيفا تمارا ألكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص 64.

[7]– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1830–1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 214.

هذا النّوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك في سنة 1843م، فخشي الحكّام الفرنسيون من أن يصبح المسرح الجزائري أداة للثورة على الاحتلال فمنعوه لذلك افلّ نجم المسرح بعد ذلك بفترة وجيزة، كما يذكر الرّحالة الألماني **مالشان**Malchan أنّه شاهد هذا المسرح في قسنطينة سنة 1862م، وأنّ**دوشين** Dochineشاهد هو الآخر مسرح الكراكوز سنة1847م».[1]ولقد لازمت هذه الأشكال التعبيريّة الظّاهرة الثّقافية الجزائرية لأنّ الموروث الشّعبي يعدّ جزءاً هامّا وركيزة أساسية استثمرتها الحركة الثّقافية والفكريّة الجزائريّة؛ ولعلّ هذه الأشكال البدائيّة هي ما تجسّد بعد ذلك في الإنتاج المسرحي الجزائري على يد أعلامه علالو، رشيد القسنطيني، باشطارزي .

أ-الألوان القصصيّة الشعبيّة:

عانى المجتمع الجزائري من ويلات الحرمان والقهر في ظل الحكم التركي نظرا لانتشار الفكر الطبقي واحتكار العيش الرغيد على طبقة الحكام، ولقد أدّى الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830م إلى تردّي الأوضاع الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية فسادت خيبة الأمل في أواسط الفئات الشّعبية وانعزلت ثلّة منها عن الحياة السّياسية ورغبت عن محاولة التغيير وآمنت بما نادى به الاتجاه الصّوفي من معتقدات زهديّة تعزل الفرد عن الحياة الواقعيّة، فيما وجدت فئة أخرى عزاءها في التّراث الشّعبي من قصص وحكايات شعبية كبديل خيالي للواقع ولعل فكرة البطل المخلص هي الأكثر شدا إذ أن هذا الأخير وبخاصة في السّير والملاحم الشّعبية « استطاع أن يقدّم الكثير من الحلول الطّوباوية لمسائل عديدة ظلّت تؤرّق الطبقات الشعبيّة الفقيرة لفترات طويلة»،[2] ولم يخل مضمون القصّة الشعبيّة من المضمون السياسي كما أنّه أرّخ لمراحل تاريخيّة هامّة للأمّة العربيّة ويبدو أنّ القصّة الشّعبية اضطلعت بوظيفتين أساسيتين أولاهما: التّعليم والإرشاد وثانيهما: التّرفيه والاستمتاع «بتلك الحكايات الخرافية التي كانت تجد فيها فئات الشّعب المغلوبة على أمرها سلواها الوحيد»[3]ولذلك تحاول القصص الشّعبية«أن تخلق عالما وهميا جماليا تعويضيا يستطيع أن يطرح حلولا مثالية طوباوية، ولكنها غير واقعيّة أو عملية للمشكلتين الاجتماعية

[1]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830- 1974)، ص 253.

[2]- العيد ميراث: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، انسانيات، مج3، ع 12، 2000، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

والسّياسية»[1]وهكذا كان لجوء المجتمع الجزائري للقصّة الشّعبية رغبة في تحصيل هذا العالم الوهمي الجمالي بغية الهروب من العالم الواقعي الذي تردّت أوضاعه الاجتماعية والسّياسية وبهذا يمكننا القول أنّ القصّة الشّعبية التّراثية تعدّ شكلا بدائيا للمسرح الجزائري وإن كان حتى على مستوى الوظيفة وظيفة الهروب من الواقع والتطلع إلى واقع أفضل منه.

ب-المداح والقوال:

من الأشكال الماقبل مسرحيّة والتي عرفها الجزائريون ومارسوها الحلقة «وهي عبارة عن تجمع دائري يتم في السّاحات العامة، ويقف الرّاوي وسط الدّائرة ويبدأ في سرد قصص البطولات والأساطير وسير الأشخاص بأسلوب يجمع بين التّمثيل، والتّشخيص، والايماء»[2]معتمداً في ذلك على «إمكانات خياله الإبداعية، وقدراته على الآداء الدّرامي، فيتقمّص شخوص القصّة ليخلق مشاهد درامية منسجمة مستخدماً الحركة، والحوار، بالإضافة إلى كونه راوية، ومعلقا على أحداث القصة»[3]وتعدّ « الحلقة شكلاً من أشكال الفرجة المسرحيّة التي كانت معروضة في بلاد المشرق العربي كمصر وسوريا"»،[4]أمّا المدّاح فهو شخصيّة جائلة تجوب الأسواق تقوم بمدح الشّخصيات كمدح الرسول-ص- في المناسبات الدّينية مثل عاشوراء والمولد النبوي الشريف«ولا يختلف المدّاح والرّواي في الجوهر، فكلّ منهما يعمل على إيصال القصة أو الحادثة إلى الجمهور، متبعين الأسلوب نفسه من تقمص شخوص القصة، وتقليدها لكنهما يختلفان في كيفية اتصال كل منهما بالجمهور، فالرّاوي يقف وسط دائرة من المتفرجين في إحدى السّاحات العامة، في حين يتجوّل المدّاح عبر الأسواق الشّعبية».[5]وكان هؤلاء المدّاحون محبوبين جدا في الجزائر كما كان لهم جمهورهم العريض الذي يرتاد مجالسهم»[6]وهو ما ينمّ عن تذوق الجماهير -آنذاك- لهذه الأشكال التّعبيرية التّراثية وتقبلها «وبالرّغم من خلوّ المأثورات الشّعبية من الجمالية المسرحيّة وتقنيات الفن المسرحي

---

[1]- دغمان سعد الدين: الأصول التاريخية لنشأة الدراما، ص 87.

[2]- مباركة مسعودي: المسرح الجزائري، التأسيس والريادة، البدر، مج 9، ع 12، 2017، ص 684.

[3]- نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945- 1980)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984، 1985، ص 11.

[4]- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط1، 2006، ص 45.

[5]- مباركة مسعودي: المسرح الجزائري التأسيس والريادة، ص 684.

[6]- ينظر الكساندوفنا تمارا: ألف عام وعام من المسرح العربي، ص 60.

الحديث، فإنّ الرّاوي استطاع من خلال وسائله الخاصة وما أوتي من إمكانات خياله الإبداعية، وقدراته في الآداء الدّرامي أن يتقمّص شخوص القصّة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة وهو فضلا عن ذلك كان معلّقاً على أحداث القصّة عن طريق السّرد».[1]

وقد أدرك المستعمر الفرنسي التفاف الجماهير حول الحلقات والمدّاحين وتفطّن إلى خطورة دورها في الانتعاش الثّقافي الشّعبي وتأليب الفئات الشّعبية وايقاظ الرّوح التحرريّة فيها فعمد –والحال هذه– إلى محاربة **القوّالين** والمدّاحين والرّواة وروّاد الحلقات التّمثيلية وإزالة مجالسهم من جميع المدن والقرى والأسواق ولقد أصدر الحاكم الفرنسي مقرراً يحضر هذا الشّكل الفّني.

ج–مسرح خيال الظّل:

يعدّ مسرح خيال الظّل الظّاهرة الشّبه مسرحيّة الأقرب إلى الفّن الدّرامي، ويذهب الكثير من المؤرّخين للمسرح الجزائري أن الجزائريين قد تعرفوا إلى مسرح خيال الظّل إبّان العهد العثماني وذكروا أنّ هذا الفنّ دخل إلى الجزائر على يد الأتراك ويتركّب هذا الفنّ «من منصّة تنصب في ساحة عامة أمام المشاهدين الجالسين، وعلى المنصّة شاشة بيضاء في الجهة الأماميّة ووراءها مصباح وبين الشّاشة والمصباح عرائس من الجلد تتحرك فتبدي خيالا لها على الشّاشة البيضاء أمام الجمهور (.....) فتعرض العرائس خلف الشّاشة فتبدو على شكل رسومات تتحرك وتتحاور، وهذه الرّسومات هي لأشخاص مسرحيّة بأسمائها واخلاقها وازيائها، ولكنّها لا تقوم بذاتها إنّما يحرّكها أفراد يسقطون عليها الأوصاف ويتحدثون على ألسنتها»؛[2] ورغم دخوله –أي مسرح خيال الظل– المتأخر للجزائر اتّخذ مسرح خيال الظل موقفاً عدائيا ضدّ الاستعمار الفرنسي وحمل على عاتقه مسؤولية التّصدي له ومقاومته من خلال عروضه «ولقد أصدرت السلطات الفرنسية سنة 1843م قراراً يقضي بمنع هذه العروض ولكن هذا النّوع من المسرح ظلّ قائما حتى منتصف القرن 19 إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاء مبرما، وبنى على أنقاضه المسرح الفرنسي في الجزائر»[3] وهذا ما يدل على الدّور الفعّال لهذا الشّكل الماقبل مسرحي ومدى فعاليته في بعث

---

[1]– ينظر بورايو بن الطاهر عبد الحميد: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1978، ص 45.

[2]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005، ص 18.

[3]– نصر الدين صيبان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، ص 15.

الوعي التّحرري في الطّبقات الشّعبية المقهورة لذلك تصدّى له المستعمر الفرنسي لأنه رأى فيه الخطر الذي يتهدّده .

د-الفارس الشعبي:

ظهرت في نهاية القرن الماضي تمثيليات قصيرة واختلفت موضوعاتها من دينية إلى دنيوية ولقد تناولت الأعياد والمواسم والاعراس لاسيما المولد النبوي الشريف وموسم الحج إذ يذكر «محي الدين باشطارزي أن الحجّاج كانت تمثّل رحلاتهم بهذه المناسبة أمام الجمهور في السّاحات العامّة، ومن هؤلاء سيدي محمد الدين الطيّار، وسيد إبراهيم الغبريني وسيدي أحمد بن يوسف»[1]ولقد اقتصر هذا اللّون التّمثيلي على مشهد كوميدي قصير يعرض مناسبة ما وغالبا ما يستمدّ موضوعاته من الحياة الواقعية

لمختلف الطّبقات الشّعبية وكان ظهوره الأول في الأرياف ثم ما لبث أن انتقل الى السّاحات العامّة للمدن؛ ورغم ذلك ظلّ هذا اللّون التّمثيلي باهتا يصعب على الباحثين تلمّس طريقه نظراً لانعدام الدّراسات التي تؤرّخ له ويجدر بالذّكر أنّه ازدهر في بعض الأقطار العربية، وقد أطلق عليه**الفصل المضحك** أو **الإخبار** كما أنّه «نوع من الفارس الشّعبي على أساس أن الفصل المضحك ذو مفهوم أوسع يخضع لعناصر الكوميديا وعناصر الفارس الأوروبية، فضلا على أنّه كوميديا مرتجلة وهو ما لم يتوفر في الفارس العربي ولعلّ هذه التّمثيليات الفكاهيّة ترتبط بما يعرف بالفابل(**fable**)الفرنسية وكوميديا **ديل آرتي** الإيطالية»[2]وتقوم القصّة التي يعرضها الفارس الشّعبي على أحداث واقعيّة تستمدّ من حياة الفئات الشّعبية على اختلاف طبقاتها يؤدّيها أشخاص -أي القصّة- عبر الحركة والحوار بأسلوب هزلي تهكّمي يرمي إلى تعرية الأمراض الاجتماعية وفضح الفساد والآفات التي تنخر جسد المجتمع ومن ثمّة تزيّا الفارس الشّعبي بلبوس محلي.ومن ذلك نخلص إلى القول بأنّ التّراث الجزائري كان يزخر بالاشكال التّمثيلية الشّعبية وهي التي أدّت «لظهور الممثّل وولادة المسرح الحقيقي»[3]وتنوعّت هذه الأشكال التّمثيلية من المدّاح والرّاوي أو الرّواية والحلقة إلى مسرح الظّل والقصص الشّعبي والفارس الشّعبي وارتبطت بالطّقوس والمواسم والأعياد الدّينيةوالوعدات« أو ما يعرف بالزّرد في المصطلح العامي التي تشيع في الأوساط الشّعبية الجزائرية، وعبر مختلف أنحاء الوطن، مثل: وعدة سيدي محمد المختار بالعمش وسيدي أحمد الرقيبي في مدينة

[1] ينظر: -Bachtarzi, Mohiédine- mémoires, Alger, S.N.E.D ,1969 , tome 1, p.p 33-34-35

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 75- 76.

[3]- ميراث العيد: الأصول التاريخية لنشأة المسرح لجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، ص 9.

تندوف، والتي تتخلّلها استعراضات فلكلوريّة ورقصات على أنغام الطّبول ومختلف الفنون الشّعبية، ووعدة سيدي الحسني الوزّاني، ووعدة سيدي الهوّاري، وسيدي بومدين، ووعدة سيدي يحيى بن صفية قرب مدينة سبدو بالغرب الجزائري، ووعدة أحمد التيجاني بعين ماضي، ووعدة سيدي عبيد بتبسة وغيرها من الوعدات والمواسم التي تنفتح على أشكال فرجويّة وتمثيليّة مختلفة»؛[1]ولكن هذه الظّواهر التي تمّ الحديث عنها لا تعدو أن تكون ذاتها ولا يمكن إدراجها ضمن الريبيرتوار المسرحي اليوناني أو الأوروبي فهي وعلى حد تعبير حاتم كعب «ظلّت مفكّكة ومقطوعة الصلّة فنيّا بحقيقة العمل الفنّي الدّرامي على الشّاكلة الغربيّة الارسطيّة، وإن كانت قد حوت بعض مقوماته كالحوار والفرجة، وبعض أشكال الصّراع»[2] والجدير بالذّكر في هذا المقام هو أنّ الممارسات التّأصيلية للفعل المسرحي في الثّقافة الجزائرية –أو العربية– لم تعد هاجساً بقدر ما قاربت الإملال والأولى من ذلك هو السّعي لتطوير هذه الأشكال الماقبل مسرحيّة وتطويعها واستثمارها لخلق مسرح جزائري صميم ينطلق من الرّاهن الاجتماعي للفرد الجزائري ويعنى بمشكلاته وينهض على مقومات التّغيير بمضامين وفنّيات جمالية تتماشى وديناميّة المجتمع الجزائري.

2–بدايات المسرح الجزائري:

إذا تجاوزنا الجدل القائم حول نشأة المسرح الجزائري وبداياته الفعلية فإنّنا نورد أن أغلب الدّراسات تربطه بالمقاومة الثّقافية التي راهن عليها رجال الحركة الوطنيّة في مطالع القرن العشرين«فلقد ولد المسرح الجزائري، ولادة مقاومة، فهو واحد من أهمّ القلاع في المقاومة الثّقافية للاستعمار الفرنسي»[3] الذي سعى إلى تفكيك الهويّة الوطنيّة وطمس معالم الشّخصية الجزائرية، ومحاربة كل الأشكال الثّقافية الجزائرية واستبدالها ببنى ثقافية دخيلة تخدم وجوده وتشرعن لممارساته وسياساته القمعيّة من جهة والإدماجيّة من جهة أخربفي سنة 1850م أقام الاستعمار الفرنسي دار الأوبرا التي تروج لوجوده في الجزائر عبر الدّعاية المغرضة في مختلف العروض المسرحية الفرنسية التي قدّمت آنذاك وبالمقابل «نشأ المسرح الجزائري

[1]– ينظر حاتم كعب محاضرات مقياس الأدب التثيلي، ص 61.

[2]– المرجع نفسه، ص 61.

[3]– أحمد ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، سحب الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، 2007، ص 35.

خلافا للدّور الذي كان يراد له من قبل الاستعمار الفرنسي»[1] إذ يؤكّد صالح لمباركية «أنّ هذا الفنّ قد لعب دورا هامّا في نشر الوعي السّياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا السّاعية إلى تقويض كل ما يمت بصلة إلى الحضارة العربية الإسلامية في محاولة خسيسة لطمس معالم الشّخصية الوطنيّة، ومن هنا فإن فضل المسرح في تهيئة الظّروف الملائمة لا ينكر؛ حيث كان الوسيلة الفاعلة للترويج للثورة»[2] وإن كان للمسرح الفرنسي تأثير على المسرح الجزائري فإنّه لا يتعدّى الأشكال والّتقنيات لأن المسرح الجزائري «لم يظهر انطلاقا من تأثيرات الاحتكاك والاندماج الثقافيين بين الثّقافة المحليّة العربيّة والثّقافة الدّخيلة، بل ساهمت في ذلك تأثيرات خارجة عن منطق التّناقض والصّراع بين المستعمر والمستعمر»[3] فأخذ المسرح الجزائري عن نظيره الفرنسي القالب المسرحي بتقنياته المسرحية المتمثّلة في عناصره الأربعة: الأحداث والشّخوص والحوار والجمهور؛ ولعلّ ذلك ما أكده علي سلالي في مذكراته حين قال: «إنّنا مدينون للمسرح الفرنسي بالكثير، وقد استفدنا من تقنياته لخلق مسرح وطني جزائري بكل معنى الكلمة»[4] وفي هذا السّياق تكاد تجمع أغلب الدّراسات على أن المسرح الجزائري ظهر في العشرينات من القرن الماضي ولقد أعطى الأمير خالد دفعا قويّا للحركة المسرحية في الجزائر؛ إذ أتاحت له فرصة حضور تكريم خريجي **كونسرفاتوار** بباريس –وهو المتشبّع بالثّقافة الفرنسية– أن يطلب من جورج أبيض بعض المسرحيات المكتوبة باللّغة العربية فأرسل إليه هذا الأخير –أي جورج أبيض– بعد رجوعه إلى مصر مجموعة من المسرحيات نذكر منها : **ماكبث** لشكسبير،شاعر النّيل لحافظ إبراهيم، المروءة والوفاء لليازجي «فسلّم الأمير خالد المسرحيات إلى ثلاث جمعيات سبق له أن أسّسها بكل من الجزائر العاصمة والبليدة والمدية».[5] وتعد زيارة جورج أبيض سنة 1921م وتقديمها لبعض المسرحيات في العاصمة ووهران وقسنطينة منعرجا حاسما في تاريخ المسرح الجزائري وذلك بإجماع أغلب الباحثين والمؤرخين للمسرح الجزائري.

---

[1]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 9.

[2]– ينظر حاتم كعب: محاضرات في مقياس الأدب تمثيلي، ص 61.

[3]– ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر نشأته وتطوره، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص 56.

[4] - Sellali, ali , op.cit. p 58.

[5]- Hamouni ,Ahmed et autre, L'Algérie, histoire, société et culture, édition casbah , Alger 2000, p 216.

فكان لهذه الزيارة « أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جديّة، بحيث مثلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكونت فرق مسرحية وفنيّة لعبت دورا جادا في خلق مسرح جزائري بلغة عربيّة فصحى استمر إلى غاية 1926»؛[1] إلاّ أنّ بعض الدّراسات تشير إلى بعض الجمعيات الأدبية والفرق التّونسية التي زارت الجزائر قبل زيارة جورج أبيض – أي قبل الحرب العالمية الأولى– وقد عكفت هذه الفرق على الغناء والتّمثيل ونذكر منها جوق الأدب التّونسي ويذكر أبو القاسم سعد الله أنّ الجزائريين حضروا تلك التّمثيليات والتي أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين».[2]تعقّبت زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر حركة مسرحية بلورتها جهود ومحاولات بعض المثقّفين الجزائريين؛ إلاّ أنّها تعثّرت وانحسرت نتيجة الممارسات الاستعمارية وتشديدها الخناق على الفعل الثّقافي ولاسيما المسرحي الذي كان يصبو إلى تنوير الجمهور وتثقيفه وقد أسفرت جهود هؤلاء – المثقّفين الجزائريين– على إنشاء وتأسيس جمعيات ثقافية من بينها:

أ–جمعية المطربيّة:

أسّسها اليهودي **ناطونايد مونيا فيل** سنة 1911م، وقد كانت تضمّ في بادئ الأمر اليهود فقط ولكن سرعان ما وسّعت من نشاطاتها وأهدافها وضمّت إليها عدد من الممثّلين المسلمين مثل محي الدين بشطارزي، وعلالو، والطاهر علي الشريف، وإبراهيم دحمون، ورشيد القسنطيني وغيرهم، سعت هذه الجمعية إلى الحفاظ على الفنّ الأندلسي ونجحت في توسيع دائرة نشاطاتها من الغناء إلى الرّقص والمسرح الذي أصبح له فرع خاص في الجمعية».[3]

ب–جمعية المهذّبية:

أسّسها الطاهر علي الشريف سنة 1921م قدّم ممثلوها ثلاث مسرحيات هي: الشقاء بعد العناء 1921م وخديعة العزام 1924م»[4] ودارت موضوعاتها حول تعاطي الخمور والآفات الإجتماعية،

---

[1]– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 217.

[2]– ينظر أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص 417.

[3]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926– 1989، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 16.

[4]– سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، عدد 55، وزارة الإعلام والثقافة، يناير، فبراير، 1980، الجزائر، ص 31.

وتعدّ العروض التي قدمتها هذه الجمعية بمثابة « الإرهاصات الأولى للتّمثيل العربي في الجزائر ».[1]

ج-فرقة محمد منصالي:

أسّسها محمد المنصالي وعبد العزيز لكحل، وإبراهيم دحمون ومحي الدين بشطارزي، ولقد قدّمت الفرقة عددا من العروض المسرحية منها: في سبيل الوطن، وهي مقتبسة عن مسرحية تركية وذلك سنة 1922م،[2] وفتح الأندلس 1923 التي تروي أحداث فتح الأندلس من قبل المسلمين،[3] وفي هذا السّياق يجدر بالذكر أنّ هذه الفرق المسرحية والثّقافية قد لاقت فشلا في تحقيق أهدافها؛ ولعلّ من أهم العوائق التي اعترضتها عائق اللغة؛ إذ كان الحوار حوارا فصيحا لا يفهمه كل الجمهور وقد عبّر عن ذلك محي الدين بشطارزي بقوله: « أنّ الجمهور لم يكن في استطاعته فهم النّصوص التي كنّا نمثّلها باللغة العربية»؛[4] كما أن مستوى الإثارة اقتصر على جمهور المثقّفين. ولقد أكّد سعد الدين بن ابي شنب « أنّ الصّعوبات قد نشأت من الجمهور والممثلين في آن واحد، ففي الدرجة الأولى لم يكن جمهور العاصمة معدّا ولا مكوّنا لتقبّل المسرح، لذلك لم يدرك جيّدا مبادئه وأهدافه. وقد كان من الصعب على هذا الجمهور أن يفهم اللّغة العربية الفصحى إمّا لجهله لهذه اللّغة أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها»؛[5]ومن ثمّة يمكننا اجمال الأسباب –اسباب فشل الفرق المسرحية– في عائق اللغة العربية الفصحى التي كانت تقدّم بها العروض وعدم فهم الجمهور العريض لتلك العروض باستثناء ثلّة من الجماهير المثقّفة وعدم استعداد الجماهير لتقبّل الفعل المسرحي آنذاك، ممّا شكّل هوّة بين المسرح وجمهوره الذي يفترض أن يستسيغه فلا مسرح دون جمهور.

3- الرّيادة والتّأسيس:

شهدت حركة المسرح الجزائري منذ منتصف العشرينيات من القرن الماضي وثبة جديدة بفضل ثلّة من كبار الفنّانين والممثّلين، استفادوا من تجارب سابقيهم وراهنوا على إرساء التقاليد المسرحية وبعثها في

---

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 16.

[2] - Bachtarzi- Mohiédine: Mémoires tome1 SNED ,Alger, 1968, 47.

[3]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 16.

[4]- Bachtarzi- Mohiédine: Mémoires. tome2, p 60.

[5]–سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص 32.

المسرح المحلي فانبثقت عروضهم المسرحية من قضايا وهموم الفئات الشّعبية. واتّسمت هذه العروض ببساطة اللّغة مع التّركيز على عنصري الهزل والتّرفيه وإدخال الغناء والموسيقى في العروض؛ وبالرّغم من إجماع الباحثين على الثّالوث الرّائد في إنشاء المسرح الجزائري الحديث (علالو، رشيد القسنطيني، محي الدين بشطارزي)؛ إلاّ أنّ أحمد بيوض يتجاوز ذلك السّجال القائم حول الزّعامة الحقيقيّة للمسرح الجزائري وذلك استنادا إلى معطيات تاريخية وأخرى فنّية وقد نسبها –أي الريادة– إلى علي سلالي المدعو "علالو" وذلك بالنّظر إلى النجاح الذي حققته مسرحيته "جحا" 1926م « المكوّنة من فصلين وثلاثة مشاهد، وهي تأليف مشترك بين علالوودحمون، عرضت يوم 12 أفريل 1926م على خشبة المسرح الجديد **كورسالسابقا**»[1]وفي ذات السّياق يذكر أحمد منور أنّ مضمون المسرحية مستوحى من مسرحية **الطبيب رغم أنفه**للكاتب الفرنسي موليير وكذا حكايات ألف ليلة وليلة وبعض ما ورد من حكايات الأوروبيين إبّان القرون الوسطى. ولقد « حقّقت هذه المسرحية نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصّحف المحلية في ذلك الوقت بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتّسع لحوالي 1500 متفرج؛ ممّا جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متتالية دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها»؛[2] ولعلّ السّبب الذي أدّى إلى نجاح هذه المسرحية هو تقديم عرضها باللّغة العامية التي تفهمها شريحة واسعة من الجمهور. وفي سنة 1927م ظهر أحد فحول المسرح الجزائري الحديث رشيد القسنطيني بتقديمه مسرحية العهد الوفي ولكنها باءت بالفشل على تعبير الشريف الأدرع».[3] وفي نفس السّياق أورد بشطارزي في مذكراته « أنّ المسرحية فشلت كونها تتنافى مع طبيعة القسنطيني الذي خلق للكوميديا وليس للدّراما»[4] وفي 22 مارس 1928م يطالع القسنطيني الساحة المسرحية بمسرحيته **زواج بوبرمة**التي قالت عنها **آرليت روثAelette Roth:** « إنّ القسنطيني بعد عرضه لمسرحيته زواج بوبرمة يسيطر على بدايات المسرح الجزائري لسنة 1928م»[5] ولقد سبق محي الدين بشطارزي كلا من علالو و القسنطيني بمسرحيتهجهلاء مدعوون بالعلموالتي قدّمها سنة 1919م وهي مسرحية بفصل واحد غير أنّها لم تحرز النجاح المأمول وعن هذه المسرحية يقول بشطارزي: «وقد

---

[1]– سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص 31.

[2]– أحمد منور: مسرح رضا حوحو، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1989، ص 19.

[3]– صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 63 ليوم 16 فبراير 1985، ص 18 و 19.

[4] - Bachtarzi- Mohiédine: Mémoires tome 1, p 11.

[5] - la même référence, p 78.

تلقيت فيها للطرقية والشعوذة، ويتناوول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، ادعيا أنّ لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أنّ الطلبة اكتشفوا في ما بعد أنّ معارفهم أكثر سعة وعمقا من معارف الإبن وأبيه اللذين ادعيا أنهما عالمان كبيران»؛[1] إلاّ أنّ اللغة الكلاسيكية التي قدّم بها العرض حال بينها وبين النجاح الذي لم يحققهمحي الدين بشطارزيإلاّ سنة 1932 م بتقديمه مسرحيته الشّهيرة **البوزريعي في العسكرية** باللغة العامية ويقول عنها –أي البشطارزي–: « في عام 1932م، كتبت أوّل مسرحية بالعامية، وهي البوزريعي في العسركية، كانت الأولى من سلسلة مسرحيات عربية– فرنسية، كتبت بالتعاون مع كتاب فرنسيين من أمثال: لويس شابرو، جورج بودري، وجورج هيرتز»؛[2] ولعل علالو نال فضل السّبق عن زميلهالقسنطينيوالبشطارزي كونه استعمل اللّغة العامية في مسرحيته الشّهيرة جحا سنة 1926م والتي يعدّها المؤرخون للمسرح الجزائري أول مسرحية جزائرية عاميّة وهو ما يؤكّده "البشطارزي في مذكراته.

3-1-علي سلالي (المعروف علالو):

ولد علي سلالي المدعو بـ علالو في 20 مارس 1902م، تلقى تعليمه الأوّل باللّغة الفرنسية في مدرسة – أروي– التي تحصّل منها على شهادة نهاية الدّروس الابتدائية وقد درس اللّغة العربية في نفس الممدرسة بحجم ساعة واحدة يوميا. ويذكر أحمد منور « أنّه استمر في دراستها على يد المرحوم الشيخ عمر قندوز المدرس بنفس المدرسة – وأضاف قائلا– كان تعلّمه للّغة العربية بدافع الغيرة الوطنية؛ فَقَدَ والده في السّابعة من عمره ولذلك اضطر إلى الانقطاع عن الدّراسة، فاشتغل في البداية بائع كتب ثم كمساعد صيدلي عند أحد المعمرين الفرنسيين، وكان الصيدلي يعطف عليه ويصحبه إلى قاعات السينما والمسرح؛ بل حتى في بعض زياراته إلى أرملة كان على علاقة بها، وكانت هذه المرأة مثقّفة وغنيذة، ترك لها زوجها مكتبة ضخمة وثرية وجد علالو فيها ضالّته التي كان يبحث عنها، ومنها استطاع أن يحصل على عيون المسرح الفرنسي وخاصة منه الدّرامي، وكان ذلك في سن الثالثة عشرة من عمره، انتقل علالو بعد ذلك ليشتغل في شركة السكك الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة بعد أن توسط له فيها الصيدلي، لأنّ العمل فيها كان مقصورا على الأوروبين».[3] وقد سنحت فرصة زيارته لقاعة الأوبرا رفقة أقرانه من

[1]- la mémé référence, p 77.

[2] - Bachtarzi- Mohiédine: Mémoires tome 2, p 127.

[3]– نقلا عن أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 47.

التلاميذ–في صغره– من مشاهدته لبعض العروض المسرحية كالطيب لموليير وسيرانودي بيرجراك. وبين عامي 1918م و 1921م كانت لعلالو محاولات في كتابة فن الكوميديا الاسبانية كما سعى إلى تأليف بعض السكاتشات، كما كان عضوا فاعلا في جمعية المطربية تحت إدارة اليهودي ناطوانإيدمونيافيل وفيها تعلم العزف على الآلات الموسيقية، وظلّ نشاط المسرحي علالو متواصلا ضمن سلسلة من السكاتشاتوالمونولوجات الفكاهية إلى سنة 1926م حين أسّس فرقته الزاهية وكانت هذه السنة – سنة 1926م– سنة المسرح الجزائري الحديث بمسرحية جحا التي تم الحديث عنها.

3-2-أعمال علالو المسرحية:

في رصيده 8 مسرحيات أنتج 7 مسرحيات في ما بين 12 أفريل 1926م و 5 ماي 1931م–حسب ما أورده أحمد بيوض– كما أنّه كتب الكثير من السكاتشات القصيرة التي كان هدفها هدفا تربويا، وكان قد استقى موضوعاتها من يوميات الفرد الجزائري آنذاك ومنها زواج بوعقلين و عنتر الحشايشيالتي عبّر من خلالها عن آفة تعاطي المخدرات إضافة إلى الكثير من الظّواهر والآفات الاجتماعية التي صاغها بشكل فني هادف وفيما يلي جدول توضيحي لأعمال علالو المسرحية:

الرقم	عنوان المسرحية	الفصول	اللوحات	تاريخ عرضها
1	جحا	4	3	12 أفريل 1926 م
2	زواج بوعقلين	5	3	26 أكتوبر 1926 م
3	أبو الحسن أو النائم اليقظان	6	4	23 مارس 1927 م
4	الصّياد والعفريت	5	4	16 ماي 1928 م
5	عنتر الحشايشي	5	3	26 فيفري 1931 م
6	الخليفة والصّياد	6	5	6 أفريل 1931 م
7	حلاق غرناطة	4	3	5 ماي 1931 م
8	الأخوان عاشور	4	3	5 سبتمبر 1976 م

جدول (رقم 01) بعناوين أعمال علالو المسرحية.[1]

يشير أحمد بيوض في عرضه لبعض الآراء التّقييمية لمسرح علالو إلى أنّ هذا المسرح كان هزليا هادفا نابعا من واقع الشّعب الجزائري آنذاك ولقد استند إلى التّاريخ والتّراث الشّعبي في محاولة نستطيع أن

[1]– ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 50.

نسميها بالتجريبية المبكّرة؛ ولعلّ ملامح التجديد في مسرح علالو هي ما أورده عبد القادر جغلول الذي يقول في دراسة له عن المسرح « إنّ في هذا المسرح ثلاثة أمور جديدة وهي:

1- أنّه يتضمن موقفا جديدا اتجاه العمل الثقافي.

2- أنّه يتضمّن تأسيس فرقة مسرحية جديدة، إذ يبرز مع مسرحية جحا موضوع ثقافي جديد هو مفهوم الفرقة.

3- وأنّه يمثّل شكلا جديدا لمعايشة الواقع الشّعبي فعلالووالقسنطيني يقتبسان مسرحياتهما من التّقاليد الثّقافية ومن التّراث الثّقافي العربي كحكايات ألف ليلة وليلة ومن الهموم العربية».[1] لقد استطاع علالو أن يضع اللبنة الأولى لمسرح جزائري يخاطب الفئة الشّعبية البسيطة وينطلق من واقع الشّعب الجزائري ليعبّر عن همومه ويستطلع آماله ومن هذا المنظور يكون علالو رجل المسرح الأول الذي عني بالفنّ الأول للحياة – فن المسرح- واستطاع أن يصبغه بصبغة عربية جزائرية بمحاولة العودة إلى التّاريخ والتّراث الشّعبي قصد تبيئته وإعطاءه البعدالثّقافي الجزائري.

3-3-رشيد القسنطيني:

يعدّ القسنطيني أحد أعمدة المسرح الجزائري وأحدأبرز مؤسّسيه وروّاده وهو الكوميدي المتميزواسمه الحقيقي هو رشيد بلخضر المعروف بـ رشيد القسنطيني « ولد في 11 نوفمبر 1887 م بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية ثم انقطع عنها ليعمل تاجرا إلى جانب والده، هاجر بعد ذلك مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته، وهذا على متن باخرة تعرضت للغرق في عرض البحر فوجد القسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا،ثم واصل سفره -كما يقول علالو- إلى بلد الجن والملائكة ولم يعط أي خبر لعائلته لمدّة طويلة، حتى ظنّت أنه مات في الحادثة، وفي نهاية الحرب، عاد إلى الجزائر العاصمة ولكنه وجد امرأته تزوجت، فازداد تشاؤما وقرّر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملا؛ فاشتغل عدّة سنوات قبل أن يعود برفقة زوجته الثانية إلى باب الوادي بالعاصمة».[2]وبعد هذه العودة التقى القسنطينيبعلالو -صدفة- فكان هذا اللّقاء بداية لمشواره المسرحي المتميّز حيث أدّى ولأول مرّة دور **شاهد المحكمة** في مسرحية **زواج بوعقلين** فأبهر الجمهور بآداءه الكوميدي المتميز. كما أدّى دورين في

---

[1]- ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 50.

[2]- المرجع نفسه ، ص 52.

مسرحية **أبو الحسن أو النائم اليقظان** في 22 مارس 1927م، وأسّس فرقة**الهلال الجزائري** والتي عرضت أول مسرحية لها –ألّفها رشيد القسنطيني – **العهد الوفي** ولكن العرض مني بفشل ذريع ويذكر علالو في مذكراته أنّ هذا الفشل أثّر على علاقته بالقسنطيني فعرفت علاقتهما فتورا وسرعان ما التقيا مجدّدا واّتفقا على طريقة عمل تكون مفيدة للمسرح –المسرح الجزائري–».[1]

3-4-أعمال القسنطيني المسرحية:

رغم إنتاج القسنطيني لعدد من المسرحيات والسكاتشات والأعمال الغنائية؛ إلاّ أنّ غياب التّدوين جعل الدّارسين للمسرح الجزائري في محل اختلاف حولها ففي كتابها المسرح الجزائري تذكر آر**ليت روث** أنّه ألّف ما يربو عن مئة مسرحية وسكاتش وقرابة الألف أغنية ويقدر عبد القادر جغلول إنتاجه بخمسة عشر مسرحية وست مئة أغنية، فيما يرى علالو أنّ مسرحيات القسنطيني تقدّر بـ 20 مسرحية.ويعد القسنطيني ظاهرة في المسرح الجزائري لأنّه يغرف موضوعاته مناواقع الشّعب الجزائري ولقد أخصب عمليّاته التّمثيلية بقوة الارتجال والتمرّد عن الحوارات المخطوطة وبذلك غدا مسرحه مسرحا حيّا يخضع لعبقريته الفذّة المستمدّة من الحس الفكاهي والنّمط السّخري الذي تتمتّعه به شخصية القسنطيني كما أنه يرتبط بالتّراث العربي والإسلامي لا سيّما حكايات ألف ليلة وليلة وهزليات جحا المعروفة في تراثنا الشّعبي.

وفيمايلي جدول توضيحي لأعمال رشيد القسنطيني:

الرقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها
1	العهد الوفي	3	1927 م
2	زواج بوبرمة	3	22 مارس 1928 م
3	زغيربان وشريطو	/	10 فيفري 1929 م
4	تونس والجزائر	/	11 مارس 1929 م
5	بابا قدور الطماع	3	23 ديسمبر 1929 م
6	لونجا الأندلسية	/	21 فيفري 1930 م
7	شد روحك	3	26 جانفي 1931 م
8	ثقبة في الأرض	/	18 فيفري 1931 م
9	تشرش	3	11 جانفي 1932 م
10	بوسيسي	3	18 جانفي 1932 م

[1]–ينظر المرجع نفسه، ص 53.

11	عائشة وباندو	4	22 جانفي 1932 م
12	المورسطان	3	25 جانفي 1932 م
13	زيد عليه	3	2 جانفي 1933 م
14	الله يسترنا	/	22 جانفي 1933 م
15	بابا الشيخ	3	أفريل 1933 م
16	تأخير الزمان	3	1933 م
17	يا راسي، يا راسها	/	1936 م
18	آش قالوا	3	19 نوفمبر 1938 م
19	بوه على حسان	/	1943 م
20	عائشة أم الزبائل	3	1943 م

جدول (رقم2): بعناوين أعمال القسنطيني.[1]

3-5-محي الدين بشطارزي:

بعد أن تعرّضنا للثّنائي علالووالقسنطيني وبعد الإشارة إلى جهودهما الرّائدة في التّأسيس لحركة الفعل المسرحي في الجزائري من خلال أعمالهما المسرحية التي تعدّ ريبيرتواراأساسيا في المنجز الإبداعي المسرحي الجزائري، نتطرق إلى عَلَمٌ آخر من أعلام المسرح الجزائري ومؤسّسيه والذي لقب برائد المسرح الجزائري بأتم معنى الكلمة –على حد تعبير أحمد بيوض– فلقد ظلّ يرعى المسرح لأكثر من نصف قرن كما أرّخ له من خلال مذكراته الشّخصية « لقد ولد محي الدين باشطارزي في 15 ديسمبر 1897 م، بنهج نفيسة رقم 12 بحي القصبة العتيق في الجزائر العاصمة حسب ما جاء في الجزء الثاني من مذكراته، فهو أصغر من القسنطيني بـ 10 سنوات، وأكبر من علالو بـ 5 سنوات إلاّ أنّ الثّلاثة ولدوا بنفس الحي الذي أنجب العديد من رجالات الفكر والأدب والفّن في الجزائر، وقد ترعرع في وسط ميسور لأن عائلته عريقة من أصل تركي ... حفظ القرآن الكريم وأصول التّجويد وأصبح حزّابا حيث تطوّع للتّجويد في الجامع الكبير بالعاصمة في سنة 1910م، ثمّ وسّع نشاطه ابتداءا من عام 1912م ليشمل الجامع الجديد ومنه إلى مدن البليدة والمدية، وتعلّم التّواشيح والمدائح الدّينية على يد الشّيخ المفتي بلقندوز»[2] والتحق بالمجالس الغنائية للطرب الأندلسي وانصبّ اهتمامه على الغناء إلى سنة 1932م ثمّ « التحق بفرقة رشيد

[1]– ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 55، ص 56.

[2]– المرجع السابق، ص 60.

القسنطيني المسرحية وأسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية، وحقّق بذلك نجاحا كبيرا، كما حدث في مسرحية الصياد والعفريت التي ألّفها علالو سنة 1928م، ولم يباشر باشطارزي مهمة التّأليف المسرحي سنة 1932م».[1]

3-6-أعمال محي الدين بشطارزي المسرحية:

انحصرت الأعمال المسرحية لبشطارزي بين سنتي 1934م و 1939م وقاربت مسرحياته زهاء العشرين مسرحية وارتبطت بداياته الأولى في التّأليف المسرحي بصديقه الفرنسي **لويس شابرو Louis Chabrot** والذي ألّف بمعيته ثلاث مسرحيات.

ويبدو أنّ باشطارزي فنّان حاذق استطاع أن يراوغ كمائن المستعمر -الذي فرض الرّقابة على المسرح الجزائري- ويتصدّى للقضيّة السّياسية ويبثّ الوعي في الجماهير لاسيما مسرحياته: فاقوا و بني وي وي، والخداعين وهي مسرحيات تنمّ عن وعي سياسي واستبصار ثقافي لرجل يجيد فنّ المناورة الثّقافية انطلاقا من الواقع السّياسي الذي كانت تعيشه الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، ولم يغفل باشطارزي – إلى جانب القضية السياسية – عن القضايا الاجتماعية؛ إذ وصف مسرحه بالمسرح الهزلي التّوعوي الهادف؛ فهو – والحال هذه- ذو هدف مزدوج، وبعد « أن قام الحاكم العام Le Beau باتخاذ قرار الحظر ..... لم يستأنف باشطارزي نشاطة إلاّ في 2 نوفمبر 1939م بعد تدخل محاميه، وهذا بعرض مسرحية الحاج قاسي محند تناولت قضيّة تجنيد الجزائريين في الحرب العالمية الثّانية إلى جانب الحلفاء، كما أنتج عدّة اسكاتشات قصيرة، قدّمها من راديو الجزائر منها سلسلة حلقات اقتبسها من المسرحية الآنفة الذّكر»[2] وعلى ذكر عملية الاقتباس نشير إلى أنّ هذه الأخيرة -أي عملية الإقتباس- تعدّ ابداعا تميّز به باشطارزي عن غيره -وهو ما عبّر عنه مصطفى كاتب- وفيمايلي جدول توضيحي عن مجموعة المسرحيات المقتبسة ومصدر اقتباسها.

المسرحية	المسرحية المقتبس عنها
سليمان اللوك	مريض الوهم (لموليير)
المشحاح	البخيل (لموليير)
المجرم	Tartuffeلموليير

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 65.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 62.

عيوازالزقطي	Les fourberies de Scapin (Molyeer)
في سبيل الشرف	في سبيل الوطن (لمحمد منصالي)
حب جنية	العهد الوفي (للقسنطيني)
الهبال	بوبرمة (للقسنطيني)
الراقد	زغيربانوشريطو (للقسنطيني)

جدول رقم 1: مسرحيات باشطارزي المقتبسة.[1]

من خلال العرض السابق نستطيع أن نقول أن عمليّة الاقتباس عند باشطارزي كانت متنوّعة ولم تقتصر على مسرح موليير فقط؛ إذ أغنى هذا الأخير –باشطارزي– المسرح الجزائري بروافد عديدة كالتّراث العربي الاسلامي ومسرح موليير ومسرح زملائه خاصة رشيد القسنطيني الذي أحبّه كثيرا خاصة بعد وفاته 1944».[2]

4- مصادر ومرجعيات المسرح الجزائري:

4-1-الاقتباس والترجمة:

رغم وجود تلك الاشكال التّعبيرية وعروض الفرجة كالمدّاح والقوّال الرّاوي ومسرح خيال الظّل؛ إلاّ أنّ الجزائريين لم يعرفوا المسرح بمفهومه الأوروبي بوصفه هيكلا إلاّ في عهد الاستعمار الفرنسي مع أول دار للأوبرا عام 1953م. وفي هذا السّياق نشير إلى أن المسرح الجزائري النّاطق باللّغة العربية والعاميّة قد ارتكز في بداياته على عمليتي الاقتباس والتّرجمة ولم يبق من تلك العروض سوى العنوان والهيكل وهو ما ذهب إليه مصطفى كاتب حين قال: « يبقى إلاّ هيكل المسرحية وعنوانها»[3] لأن رواد المسرح الجزائري عمدوا إلى اقتباس العنوان والموضوع ثم تطويعهما؛ إذ يقوم الممثّل بالتّدريبات على الخشبة لكنهم –أي الرّواد– أهملوا عملية الإخراج، واقتصروا على كتابة مسرحياتهم المقتبسة وهو ما نجده في المسرحيات المقتبسة عن موليير البخيل، مريض الوهم... و« مسرحية **الحياة علم** لمؤلفها **كاليدون**، ومسرحيات **بريخت وفيكتورهيغو** وغيرهم، كما حدث هذا مع مسرحيات لمؤلفين عرب كمسرحيةالسّلطان الحائر

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 64.

[2]– المرجع نفسه، ص 64.

[3]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 184.

لصاحبها توفيق الحكيم، ومسرحية حروف العلّة لعلي سالم».[1] ومجمل القول هو أنّ المسرحي الجزائري آنذاك نهل من معين الثّقافة الإنسانية لجيمع الشّعوب والأمم، نظرا للقيم الموحّدة؛ إذ حاول الاستفادة منها والتّشبع بأفكارها وإستلهام قضاياها العادلة كالمساواة والعدالة والحرية ولقد عمل على تجسيد ذلك في المسرحيات ذات الإبداع الإنساني والجمال الفنّي ليتعرف عليها الجمهور الجزائري ويستنير بأفكارها ويتمتّع ببعدها الفنّي والجمالي.

4-2-التراث الشعبي:

يعدّ التّراث مصدرا خصبا استعان به المسرح الجزائري وهو ما تجسّده مجمل العروض المسرحية التي قدّمت عبر مسار المسرح الجزائري ذلك لأنّ «الإنسان ميّال بطبعه إلى التّمسك بجذوره، والحنين إلى تراث أجداده وآبائه بذكر مفاخرهم وأمجادهم لتكون له طاقة دافقة»؛[2] ولعلّ المشافهة كانت الطّابع الغالب على الثّقافة الجزائرية إبّان الفترة الاستعمارية –لأنّ التّعليم الرّسمي كان حكرا على بعض الفئات– وهذا ما رسّخ فكرة العودة إلى التّراث الشّعبي الشّفوي وهو ما عبّر عنه محمد الديب بقوله: « المكتبة هي التّراث الشّفوي للمجتمع الجزائري»؛[3] ولعلّ شخصية **جحا** التي ميّزت التّراث الشّعبي هي الشّخصية التي ارتهن اليها الإبداع المسرحي « فجحا شخصية خيالية تعتمد الذّكاء والحيلة للخروج من ورطة ما أو مأزق معيّن إذ تستخدم أنانية التّفكير والتّحايل وأحيانا تنتهج السلوكيات الخيرية والسّذاجة والحكمة وهذا ما نجده في مسرحية **جحا** لمؤلفها علالو ومسرحية **جحا باع حماره** للمؤلف نبيل بدران».[4]ولقد وظفت هذه الشّخصية التّراثية بما يخدم العروض الدّرامية المقدّمة والتي جسّدت أفكارها عبر قناة التّلميح والتّصريح وانتهاج اسلوب الحثّ على التّغيير والتّهذيب وإعادة بعث الوعي في الجمهور المتلقي من خلال معالجة القضايا الإجتماعية وأحيانا أخرى نقد الوضع السياسي والدّعوة إلى الثّورة على ذلك الوضع بتوظيف الحوار الدّرامي والأسلوب الحكواتي السّردي باستلهام مواضيع من التّراث الشّعبي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 65.

[2]– عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة، 2000، ص 73.

[3]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، ص 186.

[4]– المرجع نفسه، ص 186.

4-3-التّاريخ والدّين:

التّاريخ هو ذاكرة الشّعوب التي لا يمكن الاستغناء عنها، فلقد ساهم في إثراء الإبداع والفكر الإنساني عبر الزمن وليس المنجز الإبداعي المسرحي -والحال هذه- بمنأى عن ذلك ومن أمثلة ذلك «مسرحية حنبعل لصاحبها أحمد توفيق المدني والتي تحكي عن مقاومة حنبعل للرومانيين والثّأر من هزيمتهم للقرطاجنيين ومسرحية يوغرطا الشّخصية النّوميدية التي تصدّت للرومانيين، حينما أرادوا تجزئة الحكم وتقسيم شمال إفريقيا».[1]

ولقد انبرى المسرحيون الجزائريون إلى تاريخهم العربي الاسلامي يستمدون من أحداثه وشخصياته خامات لكتاباتهم المسرحية. وفي سياق التّأكيد على ضرورة استلهام التّاريخ في مواضيع المسرحيات يقول الطاهر زنير «يجب أن تكون مادة الروايات المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التّاريخ العربي الحافل بالوقائع والحوادث وبذلك يتسنّى للحاضرينأن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ملائمة لتذوقهم مثيرة لعواطفهم وشعورهم»[2] ومن المسرحيات التي استقت موضوعها من التاريخ الإسلامي مسرحية **نصيب الشّاعر الزّنجي** لصاحبها محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ومسرحية **بلال** التي عالجت قضية إنسانية عالجها الإسلام وهي الدعوة إلى المساواة والقضاء على نظام العبودية وتحرير الإنسان من ظلم الإنسان.

4-4-الحياة الإجتماعيةوالإقتصادية:

إنّ القضايا الإجتماعية منبع استقى منه المسرح الجزائري موضوعاته سيما مسرح ما بعد الاستقلال، فالمتتبع لمسار الحركة المسرحية في الجزائر إبّان هذه الفترة يجد أنّ المسرحيات والعروض المقدمة كانت لسان حال للفرد الجزائري الذي كان يكابد واقعا اجتماعيا صعبا تحفّه العراقيل والآفات الإجتماعية التي خلّفتها ظواهر إجتماعية مختلفة لذلك « جاءت هذه المسرحيات الاجتماعية هادفة إلى تربية النّشئ وإبعاده عن مخاطر الانحراف والفساد ....»؛[3] ولعلّ من أبرز تلك النّماذج المسرحية**هذا يجيب هذا**، ناس الحومة، وقّدمت عروضها بالمسرح الجهوي لقسنطينة وفي إطار مواجهة المشاكل الاقتصادية ألّف بوجادي علاوة مسرحيته **المنتوج**، المائدة والتي عنيت بتعاونيات الثّورة الزّراعية ومشاكل

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص 186.

[2]- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص 89.

الملكيات الفلاحية كما أثارت هذه المسرحيات نقطة التّحول التي عرفها المجتمع الجزائري خاصةالعزوف عن القراءة والتّوجه نحو الاستهلاك دون الإنتاج.

5- المراحل التاريخية للمسرح الجزائري:

مرّ المسرح الجزائري عبر مساره بمراحل عديدة تناولها المشتغلون على الدّرس المسرحي الجزائري بتقسيمات وتفريعات عديدة؛ لعلّ أهمّها مرحلة ما قبل الاستقلال، ومرحلة ما بعد الاستقلال وفيمايلي نحاول بسط هذه المراحل وفقا لتسلسلها الزّمني، ولقد تميّزت هذه المراحل بخطابات متنوّعة تبعا لتنوّع المرحلة واقتضاء الضّرورة بداية بخطاب الهواة –أقطاب المسرح الجزائري– وصولا عند خطاب الأزمة والخروج منها فخطاب الاحترافية الذي جسّدته العروض المسرحية التي قدّمت منذ 2006م إلى 2019م.

5-1-المرحلة الأولى: "مرحلة الهواة الناجحة" 1926م- 1932م:

انطلق المسرح الجزائري انطلاقة الهوّاة الذين كتبوا له هذه البداية النّاجحة رغم أنّهم كانوا يمارسونه –أي المسرح– كهواية فلم يكونوا كتّابا مؤلّفين لكنّهم عزموا وهم أصحاب المهن الاجتماعية البسيطة أن يؤرّخوا لأبي الفنون في الجزائر، لقد نحا المسرح الجزائري في هذه المرحلة منحى ترفيهيا، اجتماعيا، هادفا حيث تغلغل إلى يوميات الفئات الشّعبية فلامس اهتماماتها وعبّر عن قضاياها الاجتماعية وبذلك «عالج رجال المسرح: علالو، لقسنطينيوباشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية، وتعاطي الخمر والمخدّرات، وكذا توعية المرأة»[1] وبهذا أبان أقطاب المسرح الجزائري –علالو–، باشطارزي، لقسنطيني –عن وعي كبير بالواقعفعالجوا عدّة قضايا اجتماعية في مسرحيات متعدّدة نذكر منها: مسرحية زواج بوعقلين لـ علالو، بابا قدور الطماع للقسنطيني.والجدير بالذّكر في هذا السّياق هو تفطّن أقطاب المسرح الجزائري إلى الأسباب التي أدّت إلى فشل مسرح **جورج أبيض** لاسيما عامل اللّغة الفصحى التي لاقت إعراضا من قبل الجمهور الذي لم يفهمها؛ فعمدوا –أي الأقطاب– إلى اللّغة العاميّة التي تنفذ إلى ذهن الجمهور البسيط وطعّموا عروضهم المسرحية بعروض غنائيّة لاستقطاب جمهور المسرح من جهة وجمهور الغناء والرّقص من جهة أخرى ولقد كانت «العروض المسرحية تقدّم يوم الجمعة، ويخصّص وقت للرّجال وآخر للنّساء وكانت مصادفة الانطلاقة المسرحية لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن

[1]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 39.

أماكن لقضاء السّهرة»؛[1] إلاّ أنّ تلك العروض المسرحية قد جابهت صعوبات وعوائق كثيرة من أبرزها غياب العنصر النّسوي في التّمثيل والجوانب الفنّية التّقنية كالدّيكور والملابس والإخراج وفي أحيان كثيرة لجأ المسرحيون الجزائريون إلى رجال المسرح الفرنسي لابتداع الحيل الدّيكورية وفي هذا الصّدد يقول علالو « كنّا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، وكانوا يوفّرون لنا كل الدّيكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أيّة مصاعب لأنّنا كنّا نعرف كيف نتعامل معهم»[2] وفيما يخصّ الدّعاية والاشهار لهذه العروض اعتمد على الإعلان الصحفي أو الملصقة الإعلانية وهو ما يؤكّده محي الدين بشطارزي « كنّا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانية؛ لكي تلصق في واجهات المحلّات، وكنّا نقوم بالإعلان في الصّحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحية دون مقابل»؛[3] كما لعبت الدّعاية الشّعبية المجّانية دورا كبيرا في التّرويج لتلك العروض المسرحية؛ حيث يدور حديث النّاس بعضهم مع بعض حول تلك المسرحيات ومضامينها وأوقات عرضها وتنقلات الفرق المسرحية عبر التّراب الوطني.

5-2-مرحلة البحث عن الذات (1932م- 1939م):

وهي المرحلة التي يجزّؤها المؤرّخون للمسرح الجزائري إلى فترتين: فترة الانتشار وفترة الحصار والانحسار.

أ- **فترة الانتشار: (1932م- 1936م):** تزعّم هذه الفترة كل من رشيد القسنطيني، ومحي الدين باشطارزي، فبين عامي (1932م- 1933م) قدّم القسنطيني عدّة مسرحيات منها **بوسيسي، عائشة ويندو، المورسطان، بابا الشيخ، تأخير الزمانولونجة الأندلسية».**[4] وما بين (1934م، 1935م) أنتج محي الدين باشطارزي مسرحيته **فاقوا** ومسرحيته **البوزريعي في العسكرية»**[5] وفي هذا السّياق نشير إلى أن أغلب الدّراسات والمذكّرات تتفّق على أنّ المسرح الجزائري في هذه الفترة عكف على استقطاب وحشد الجماهير، وتوسيع قاعدته الشّعبية وراح يستبعد كل الموضوعات التي من الممكن أن تثبّط مسيرته وتعمل على انتكاسته ولعلّه الشيء الذي حصل فيما بعد.

---

[1]- مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثون عام مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 95.

[2]- ينظر مصطفى كاتب: مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39، جانفي 1986، ص 57.

[3]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 40.

[4]- ينظر مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998، ص 46.

[5]- المسرح نفسه، ص 46.

ب- فترة الحصار والإنحسار: (1937م- 1939م): في هذه الفترة تمّ تضييق الخناق على المسرح الجزائري من طرف الحاكم العامle beau الذي أصدر قرارا بحصر النّشاط الدّرامي والغنائي، وإيقاف الجولات التي تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي»،[1]تعدّ هذه الفترة فترة النّكسة التي مُنِيَّ بها المسرح الجزائري خاصة على أعقاب عرض مسرحية **الخدّاعين**. وفي هذه المرحلة تمّ تأسيس جمعية العلماء المسلمين التي ألحقت خطابها الدّيني بالمسرح وهو ما جسّد في عروض مسرحية اتّسمت بالطّابع الدّيني، ومنها مسرحيات محمد العيد آل الخليفة: عمر بن الخطاب، بلال.

«ولقد ظلّ العمل المسرحي يشتغل بقاعة الأوبرا بإشراف محي الدين باشطارزي إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956».[2] وظهر في هذه الفترة ما يعرف بالمسرح الإذاعي والذي أرّخ له بأوّل مسرحية إذاعية يوم 03 أفريل 1938م، بعنوان **الطبيب الصقلي**، وقد أدّى دور البطولة فيها محي الدين بشطارزي نفسه.

5-3-مرحلة المصاعب: (1939م- 1946م):

تزامنت هذه المرحلة وقيام الحرب العالمية الثّانية وما صاحبها من تغيّرات سياسية وثقافية واجتماعية ولم تكن الجزائر -والحال هذه- بمنأى عن هذه التغيّرات باختلافاتها؛ بل كانت طرفا في الصّراع القائم خاصة في حرب فرنسا ضد ألمانيا، ويمكننا أن نفرّع هذه المرحلة بدورها إلى فترتين جزئيتين:

أ- فترة ما بين 1939م إلى 1943م: نشط المسرح الإذاعي خلال هذه الفترة وعملت السّلطات الفرنسية على ترويجه كردّ فعل على النّازية الألمانية وعرضت في هذه الفترة بعض أعمال باشطارزي النّاجحة مسرحيته ما **ينفع غير الصح** ومسرحية البشير الإبراهيمي **الثّلاثة**؛ كما أعيد عرض مسرحيات محمد التوري أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو».[3]

ب- فترة ما بين 1943م إلى 1946م: تميّزت هذه المرحلة بركود العمل المسرحي إثر وفاة بعض رجالاته: رشيد القسنطيني1944م، ابراهيم دحمون 1942م، وبن شوبان 1943م كما كان لدخول الحلفاء إلى الجزائر الأثر في تعطيل وشلّ الحركة المسرحية فسادها نوع من الرّكود والجمود – على حد تعبير المؤرّخين للمسرح الجزائري-.

5-4-مرحلة الاستفاقة:(1947م- 1955م):

---

[1] ينظر: -Mahieddine Bachtarzi , Memoires tome 1 SNED , Algerie, 1969

[2]- ينظر موسى حمومي: "المسرح الجزائري والثورة"، صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985، ص 15.

[3]- ينظر موسى حمومي: "تأريخ المسرح الجزائري"، مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي / جوان 1985، ص 237.

أعقبت مرحلة الرّكود مرحلة جديدة هي مرحلة الانبعاث والاستفاقة ومن أهمّ العوامل المساعدة على ذلك هي اهتمام السّلطات الفرنسية ببعض أقطاب المسرح الجزائري واستمالتهم ففي « 30 سبتمبر 1947متمّ تعيين محي الدين باشطارزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تمّ تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له».[1] والجدير بالذّكر في هذا السّياق هو ترجيح –أقطاب المسرح الجزائري الكفّ لصالحهم؛ إذ عملوا على تضمين مسرحياتهم أبعادا دينية وسياسية دون أن تتفطّن السّلطات الفرنسية وتركوا مهمة فك الشفرات والتأويل للجمهور، وفي هذه المرحلة كتبت عدّة مسرحيات نذكر منها: مسرحية بلال لمحمد العيد آل الخليفة، و المولد و الهجرة النّبوية لعبد الرحمان الجيلالي، ومسرحية توفيق المدني حنبعل التي كتبها سنة 1951م؛ إلاّ أنّ السّلطات الفرنسية عادت لممارسة الخناق على الفعل المسرحي من جديد ومع اندلاع الثّورة سنة 1954م، انصرف الجمهور عن المسرح وانشغل بالأحداث العسكرية والسّياسية كما أنّه خشي من الرّقابة ومن ثمّة انحسر الخطاب المسرحي بفقدان جمهوره لكنّ الفرق المسرحية انتقلت إلى بلدان عربية وحتى إلى أوروبا لمزاولة نشاطها هناك، أين تمّ التّعريف بالثّورة من منطلق النّضال الثّقافي، فظلّ هذا البعد –البعد السّذياسي– الهدف الأساسي لأقطاب المسرح إبّان تلك الفترة.

5-5-مرحلة الدّعاية والثورة (1955م- 1962م):

تعدّ هذه المرحلة مرحلة تعبئة للجماهير واستمالة للرّأي العام حول الثّورة الجزائرية ونشر صداها والإقرار بشرعيتها عبر الخطاب المسرحي الذي عملت الفرق المسرحية والاستعراضية على بثّه فلقد « شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 12 شابا في مهرجان الشّبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام 1951م، وبوخارست العام 1953م، وفارسوفيا العام 1955م وظلّت تنشط هناك فترة من الزّمن »[2] واستمرّذ عمل هذه الفرقة ففي 1959م سافرت إلى تونس أين عرضت مسرحية **أبناء القصبة** لعبد الحليم رايس في المسرح البلدي لتونس، وتعدذ مسرحية أبناء القصبة من المسرحيات التي تناولت الوعي الثّوري لدى الأسرة الجزائرية كما عبّرت عن نضال المرأة الجزائرية، فكانت الثّورة الجزائرية بواقعها الجديد مصدرا استوحى منه معظم المسرحيين موضوعاتهم فجاء مسرحهم مسرحا هادفا معبرا عن ذلك الواقع.وأبعد من ذلك قامت الفرقة المسرحية لجبهة التّحرير الوطني سنة 1960م « بجولة فنّية إلى كل من الصّين والاتحاد السوفياتي

[1]– مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، ص 13.

[2]– المرجع السابق، ص 14.

دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية، كمسرحية الخالدون لـ عبد الحليم رايس حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك **شوان لاي**»[1] ولعلّذ أهم مسرحية تؤرّخ لهذه الحقبة مسرحية مصرع الطّغاة لـ عبد الله الركيبي والتي وصفها محمد الطمار قائلا: «إنّها تدل دلالة واضحة على تقدّم هذا النّوع من الأدب في الجزائر، والمسرحية تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التّاريخ، باعتبار أن لها ماضيا عريقا»،[2] ولقد قدّمت أغلب المسرحيات بلغة شعبيّة بسيطة؛ إلاّ أنّها كانت سفير الجزائر في باقي بلدان العالم نفحت عن القضيّة الوطنيّة وأكسبتها الدّعم والقبول في المحافل الدولية، وتميّزت هذه المرحلة بالعمل الدّؤوب وغزارة الإنتاج، ويعدّ كاتب ياسين من أغلب المسرحيين الذي تصدّروا المرحلة إذ ألّف عدّة مسرحيات منها: الرّجل صاحب النّعل المطّاط، فلسطين المخدوعة و الجثّة المطوّقة التي «تصوّر لنا مأساة البطل لخضر، الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضّغط الاستعماري ؛ بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذّاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزقة خلف قناع المستعمر، وفي غمرة هذا الصّراع مع ظروفه، يتوصّل إلى أن الإنتفاضة الثّورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء التي يدور فيها»[3] ورغم أنّ مسرحيات كاتب ياسين كانت مكتوبة باللغة الفرنسية إلاّ أنّ هذا لم يمنعها من توظيف التّاريخ القديم وإدانة المستعمر والتّعبير عن الواقع الجزائري ونبذ الظّلم والاستعباد.

5-6-مرحلة النهوض الإجتماعي:(1963م- 1972م):

من الطّبيعي أن يخضع المسرح لمفرزات المرحلة ويسايرها وإيمانا منها بدور المسرح في البناء الاجتماعي والتّربوي فقد أصدرت الحكومة الجزائرية مرسوما بتاريخ 08 جانفي 1963م يقضي بتأميم المسرح، وجاء في هذا المرسوم « أنّ النّهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب».[4] وغلب على هذه المرحلة الطرح الاجتماعي فعولجت عدّة قضايا اجتماعية كقضايا المرأة، البطالة والعمل والبيروقراطية ومحاربة الممارسات المتفشية عن الجهل لاسيما المسائل العقديّة كالتقرّب من الأولياء والصالحين وانتشار ظاهرة الشعوذة والمشعوذين، وفي هذا السّياق نشير إلى العلامة

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 86.

[2]- محمد الطمار: الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 273.

[3]- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص 61.

[4]- نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ: 8 جانفي 1963 تحت رقم 12/ 63.

المائزة في مسرح هذه المرحلة وهي إدراج الموروث الشّعبي كالقوال والمدّاح في العروض المسرحية.على نحو ما قام به ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته **القرّاب والصالحون** ليخرج من العلبة الايطالية ويميل إلى البريختية، وعمد المسرح في هذه المرحلة إلى تعرية كل السّلوكات والظّواهر الاجتماعية التي تحدّ من التّطور الاجتماعي وفضح كل المحاولات الانتهازية التي تعيق وتكبح العجلة الاقتصادية، وفي الغالب يقسّم الباحثون هذه المرحلة إلى فترتين يمكن إدراجهما على النحو الآتي:

أ- الفترة ما بين 1963م و 1966م: وهي فترة الذّهبية للمسرح الجزائري وتميّزت بالزخم الفنّي على حد تعبير المنشغلين على المسرح الجزائري.

ب- الفترة ما بين 1967م إلى 1972م: شهدت هذه الفترة نقلة نوعية في تسيير مؤسسات الدّولة؛ إذ طبّق نظام اللامركزية الذي ساعد على امتداد المسارح الجهوية في عدّة ولايات من الوطن نذكر منها: قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس.وفي هذه الفترة عمد شيوخ المسرح الجزائري إلى ظاهرة الاقتباس فظهرت أعمال كثيرة مقتبسة عن كبار المسرحيين العالميين مثل: موليير، بريخت، شكسبير، توفيق الحكيم، وفي نفس السّياق يشير مفتاح خلوف إلى ظهور الخطاب المسرحي النسوي ويسوق مثال ذلك بالكاتبة آسيا جبار التي عنونت مسرحيتها بـ احمرار الفجر.

5-7-مرحلة الركود: (1972م- 1982م):

تعدّ سياسة اللاّمركزية التي طبقتها الدّولة على مختلف مؤسساتها – في المرحلة السّابقة – عائقا لمسيرة المسرح آنذاك نظرا لتعدّد المسارح الوطنية وكذلك فتح مسارح جديدة مستقلة في المدن الكبرى ممّا شتّت وأضعف الموارد المادية و البشرية للمسرح فتوزعت الطاقات عبر مختلف المسارح الجهوية ممّا أدّى إلى ضعف الإنتاج والمردود المسرحي، ولقد ركّز المسرح في هذه المرحلة على الواقع الاجتماعي ونقده؛ كما دعّم مسارات الدولة الحديثة الاستقلال في جميع توجهاتها إن سياسية أو اجتماعية أو الاقتصادية أو الإيديولوجية، وتميّز المسرح آنذاك بظاهرة التّأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس أكثر من الابداع والتّأليف، إضافة إلى أنّ بعض المسارح الجهوية خاضت تجربة مسرح الطّفل؛ مثل مسرح وهران الذي أنتج مسرحية النحلة وقدّمها كرمز للجدية والعمل والإتقان. وقد كان ذلك العام 1975»،[1] والجدير بالذّكر

[1]- ينظر عبد السلام بوشارب: مجلة الجيش.

ههنا هو أنّ المسارح الجهوية –ورغم الصعوبات التي لاقتها– إلاّ أنّها أغنت الرّصيد المسرحي الجزائري وسجّلت محطّات هامّة في مسيرته، وبذلك استطاعت الفرق الهاوية أن تشكّل فضاءات فنّية ثقافية وتنظّم أياما مسرحية ممّا أنعش الحركة المسرحية وخلق جوا تنافسيا بين مختلف هذه الفرق.

5-8-مرحلة الانتعاش: (1983م-1989م):

رغم آثار اللّامركزية على المسرح ورغم فقدانه لبعض رجالاته؛ إلاّ أنّ ظهور بعض العوامل ساعد على انتعاشه ومن أهمّ تلك العوامل اعتناء الدّولة بالمسرح ولقد تجسّد ذلك «فيإقامة ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمّة تطويرالمسرح تحت شعار (من أجل تطوير المسرح الجزائري) والتي عالجت مجموعة القضايا العالقة في الفضاء المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتّمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتّكوين المسرحي»[1] واتخذت عدة قرارات وهياكل كالمديرية الفرعية للأعمال المسرحية التّابعة لوزارة الثّقافة التي تعمل على تنظيم المسارح الجهوية وتدعيمها بالوسائل والتّجهيزات اللازمة؛ كما تسهر على تكوين وتأطير الفنّانين والممثّلين ورغم أنّ هذه الإجراءات عادة ما تكون حبرا على ورق وتظلّ حبيسة الأدراج على حدّ قول مفتاح خلوف إلاّ أنّها أعطت دفعا للفعل المسرحي وإثراء الظّاهرة المسرحيةفي الجزائر، ولو تقصّينا المراحل السّابقة لوجدنا «أنّ هناك جملة من العوامل المباشرة وغير المباشرة والتي أسهمت جميعها في تدهور الخطاب المسرحي الجزائري والتي منها:

- المنافسة الشرسة من وسائل الاعلام كالتلفزيون، السينما، و الفيديو .....
- قلة اهتمام الدّولة بالمسرح وضعف الميزانيات .
- انعدام التّنظيم وانعدام القانون الخاص بالفنّان الذي يكفل له حقوقه وقلّة التّشجيع المعنوي.
- تفاقم البيروقراطية وارتباط الخطاب المسرحي بالمناسبات .
- ضعف التّكوين والتّنسيق والاستمرارية في العمل.
- اعتبار المسرح آخر الاهتمامات إن على المستوى الجهاز الإداري (الدولة) أو على مستوى المواطن.
- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.

---

1 – مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، ص35.

- افتقاد المسارح للتّقاليد المسرحية، وتمركز عملها في المدن الكبرى»[1].

ولكنّ الفعل المسرحي ظلّ مواكبا لحركية المجتمع متزامنا مع معطيات كل مرحلة يصل إليها.

5-9-مرحلة الأزمة (1990م-1999م):

عرفت الجزائر خلال هذه المرحلة انتكاسة حقيقية أعقبت أحداث أكتوبر 1988م ودخلت دوامة العنف حتى أطلق على تلك المرحلة **العشّرية السوداء** ومن الطبيعي أن تنعكس تلك المعطيات على المسرح، فاستهدف أقطابه من أمثال عز ادين مجوبيو عبد القادر علولة رحمة الله عليّهما ويذكر مفتاح خلوف أنّ المسارح الجهوية أغلقت في هذه المرحلة وكممّت الأفواه، ولا عجب أن يتراجع المسرح ويتدهور« فالمسرحيات التي قدّمت آنذاك تعدّ على أصابع اليد والتي نذكر منها مسرحية **محند أفحلول** من تأليف سليم سوهالي وإخراج حسين بلاغماس إنتاج مسرح باتنة الجهوي، ومسرحية **عالم البعوش** وهي من اقتباس عمر قطموش وإخراج عز الدين مجوبي وإنتاج المسرح الجهوي بباتنة سنة 1994م، ومسرحية **المخضرم** لمحمد آدار وإنتاج مسرح وهران سنة 1994م وفي السّنة نفسها ألّف كمال زرارة مسرحية **لعبة الموت** والتي أخرجها المخرج شيبة لحسن وأنتجها المسرح الجهوي باتنة وفي سنة 1998م ألّف عزالدين ميهوبي مسرحية **الدّالية** والتي أخرجها المخرج جمال مرير وأنتجها المسرح الجهوي باتنة، وجابت ربوع الجزائرثمّ شاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بالأردن، فحصدت خمس جوائز أوسكار عربية من أصل سبعة جوائز أوسكار عربية، رصدت في المهرجان»؛[2] ولا ريب أنّ تلك المسرحيات قد طبعت بطبيعة المرحلة – أي العشرية السّوداء- فاكتست بالحزن والخوف والتوجس وغلب عليها هاجس اللاّأمن وكان الموت تيمتها المائزة.

5-10-مرحلة الخروج من الأزمة ولملمة الجراح (2002م -2005م):

عرفت الجزائر خلال هذه المرحلة نقلة سياسية نظير طرح الرّئيس المنتخب آنذاك لميثاق السّلم و المصالحة الوطنية؛ فانتعش القطاع الثّقافي شيئا فشيئا حاله حال بقية القطاعات، فبعثت التّعاونيات

1- محاضرات مفتاح خلوف: مقياس المسرح الجزائرين، ص39، ص40.

2 -مقابلة أجراها مفتاح خلوف مع المخرج جمال مرير في صيف 2007 بالمسرح الجهوي عنابة.

الثّقافية وأسّست الفرق الهاوية والجمعيات التي احتضنتها دور الثّقافة والمسارح، لكنّ المسرحيات التي أنتجت في هذه المرحلة تميّزت بضعف المستوى على الرغم من تنوعها.ونذكر منها «على سبيل التّمثيل لا الحصر مسرحية **الرايس** التي ترجمها وأخرجها بوزيد شوقي وأنتجها مسرح باتنة سنة 2000م، ومسرحية **ليلى والكوابيس** التي ألّفت تأليفا جماعيا وأنتجها مسرح باتنة الجهوي، وطرحت فيها مخلفات العشرية السّوداء، وإشكالية كيفيّة تجاوز الأزمة السّياسية والأمنية وفي العام 2004م ألّف العربي بولبينة مسرحية **الغلّة** وأنتجها المسرح الجهوي بباتة في العام نفسه والتي تدعو إلى الوطنية وضرورة المحافظة على البلد والسّعي به للتّطور والتّنمية"»[1] وحملت هذه المسرحيات في طياتها مبدأ المصالحة الوطنية والدّعوة إلى الأمن والانعتاق من ماضي العشرية السّوداء وتداعياته.

5-11-مرحلة الاحترافية(2006م-2019م):

تعدّ هذه المرحلة –أي مرحلة الاحترافية– مرحلة حاسمة في تاريخ المسرح الجزائري –على حد تعبير النّقاد و الدّراسين– إذ خاض غمار الاحترافية من بابها الواسع وانفتح على تجارب الغير وتمت مشاركته في المسابقات والمهرجانات الدّولية « فحصد جوائز مشرّفة وأقام مهرجانات للمسرح المحترف بالجزائر، والسّعي إلى التّنافس الشّريف بين المسارح الجهوية، وتشجيع الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدّورية في البلدان العربية، كما عرف المسرح في هذه المرحلة ميلاد أول طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006م بإشراف الرّاحل محمد بن قطاف رحمه الله».[2]والجدير بالذّكر في هذا السّياق هو نشاط المسارح الجهوية وغزارة إنتاجها، فتوالت عروضها النّاجحة لا سيما مسرح وهران الذي قّدم مسرحية الطّلاق والتي لاقت إعجابا كبيرا من الجمهور؛ كما قدّمت «مسرحية **هاملت** المسرح الجهوي للعلمة، مسرحية **ماذا ستفعل الآن؟** المسرح الجهوي بلعباس ثم مسرحية **امرأة من ورق** المسرح الجهوي عنابة، وبعض مسرحيات الجمعيات والتّعاونيات الثّقافية كمسرحية **نساء بلا ملامح** لجمعية النّوارس البليدة، ومسرحية **رسالة إنسان** لفرقة الرّاية قسنطينة».[3] ويمكننا القول بأنّ المسرح في هذه المرحلة لقي دعما واهتماما من

1-محاضرات مفتاح خلوف: مقياس المسرح الجزائري، ص 41.

2-ينظر وزارة الثقافة، المسرح الوطني، نشرية المهرجان، العدد الثالث، 26 ماي 2006، الجزائر، ص2.

3-ينظر وزارة الثقافة، المسرح الوطني، ريبيراتوار المسرح الوطني، جوان 2014.

طرف الدولة بوصفه ظاهرة ثقافية اجتماعية وجب تثمينها وتكريسها لتخطّي الواقع المرير الذي انعكست ويلاته على حياة الفرد الجزائري؛ فكان من الضّروري استثمار المسرح كآداء للملمة الجراح وإنعاش الواقع.

6-المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

إنّ الوسيط اللّغوي علامة فارقة في المنجز الإبداعي المسرحي الجزائري؛فثمّة المسرح الجزائري المكتوب باللّغة العربية وهناك المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية وفي هذا السّياق نشير إلى أنّ الأقلام النقدّية قد عنيت بالمسرح الجزائري المكتوب باللّغة العربية في الوقت الذي ظلّ فيه المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية مجهولا مستبعدا عن دائرة الدّراسات والأبحاث النّقدية على الرغم من أنّ هذا الأخير –أي المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية– يتميّز بالجرأة في الطّرح والنّضج الجمالي والفنّي واختلاف الإشكالات والقضايا والمواضيع التي يعالجها سواء الاجتماعية منها أو السّياسية أو التّاريخية؛ فلا يمكن –والحال هذه– إسقاطه من ريبرتوار المسرح الجزائري فهو ظاهرة ثقافية جزائرية تحقّب بمراحل تاريخية هامّة –ما قبل الاستقلال وما بعده وتداعيات الأزمة الجزائرية وما بعدها– ونأتي في هذه الأسطر على لمحة حول المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

6-1-نشأة المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية:

إنّ المتتبّع لمسار المسرح الجزائري يجد أنّ المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية لم يكن وليد الصّدفة؛ وإنّما أظهرته إلى الوجود تلك الممارسات الاستعمارية التي عمدت إلى إقصاء البعد الوطني وذلك بطمس هوية الفرد الجزائري بالقضاء على مقومات الدّين الإسلامي ومحاربة اللّغة العربية وإدراج اللّغة الفرنسية محلّها فأبان المشهد الثّقافي آنذاك عن تيارين –أحدهما ناطق باللّغة العربية والآخر ناطق باللّغة الفرنسية– وليس المسرح– والحال هذه– بمنأى عن تلك التّأثيرات «فإلى جانب تلك المسرحيات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللّغة العربية العاميّة كانت هناك مسرحيات على مستوى فنّي عال مكتوبة باللّغة الفرنسية ممّا جعلها بعيدة عن مخاطبة العامّة ولا تخاطب بذلك سوى الخاصة الذين يتكلّمون

الفرنسية أو أولئك الذين يفهمون الفرنسية بالدّرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحداث المسرحية»[1] وعليه ظلّ العائق اللّغوي يشدّد الخناق على هذا المسرح الذي ظلّ غريبا رغم انتمائه فهمّشه المؤرخون والنّقاد لاعتقادهم أنّه نتاج فكري خلّفه الإرث الاستعماري.ولعلّ تكريس هذا الاعتقاد أو هذه النّظرة هو ما أغمط هذا الإبداع –المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية– حقّه في الدّراسة والتّحليل. وفي الوقت الذي ظهرت فيه الّرواية ظهورا مبكّرا « حيث حفلت سنة 1921م بأوّل رواية جزائرية للقايد بن الشريف (1897م–1921م) بعنوان أحمد بن مصطفى القومي ثم أعقبتها روايات أخرى كرواية زهرة زوجة المنجمي لعبد القادر حاج حمو سنة 1925م»[2] تأخّرت المسرحية المكتوبة باللّغة الفرنسية إلى مرحلة الثّورة؛ ولعلّ مسرحية الجثّة المطوّقة لصاحبها كاتب ياسين التي نشرها سنة 1955م تعدّ فتحا حقيقيا في تاريخ المسرحية الجزائرية النّاطقة باللّغة الفرنسية وفيمايلي سنرصد جملة من العوامل الكثيرة التي ساهمت في بلورة النّشأة الحقيقية للمسرحية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية ومنها:

– الممارسات الاستعمارية وتضييق الخناق على اللّغة العربية وفرض التّعليم المفرنس والالتحاق بالمدارس الفرنسية وفي ذلك يقول أبو القاسم سعد الله: «منذ سنة 1920م أثّرت– أي المدارس الفرنسية– في عدد من الجزائريين، فأخرجت منهم مجموعة تعاطت السّياسة، ووصلت إلى القيادة، ومارست الأدب باللّغة الفرنسية حتى أصبحوا من أعلامه»[3] فمعظم؛ الشّعراء أو الرّوائيين أو المسرحيين النّاطقين باللّسان الفرنسي هم خريجي المدرسة الفرنسية وأتباع التّيار الذي نهج منهج التّعليم الفرنسي الذي فرضته السلطة الاستعمارية ونذكر منهم: آسيا جبار، مولود معمري، محمد ديب، كاتب ياسين ومولود فرعون.

–المثاقفة والتّناسج من خلال الاطلاع على الآداب الفرنسية والتّأثر بها وبأعلامها مثل البير كامي وغيره، ممّا أظهر اتجاها أدبيا فكريا تزعّمه مجموعة من الكتّاب الجزائريين– آنذاك–الذين كانت«كتاباتهم جزائرية

1– سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د.ت، د،ط، ص59، ص60.

2–جبور أم الخير: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية– دراسة سوسيو نقدية– أطروحة دكتوراه، إشراف: عز الدين المخزومي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010م–2011م، ص33.

3– الشرق والغرب في ثقافة الجزائر الحديثة، مجلة الثقافة (دورية ثقافية إبداعية تصدر عن دار الثقافة)، ع9، الجزائر، 2007، ص34.

أمّا وسائلهم واتجاهاتهم فكانت كلها غريبة»؛[1] فصنعوا واقعا جزائريا بلغة فرنسية وتقنيات جمالية لا تقل شأوا عن جماليات المنجزات الإبداعية المكتوبة باللّغة الفرنسية.

–ارتباط المثقّفين الجزائريين ثقافة فرنسيّة بالقضيّة الأم والاحساس بالغبن ومعاناة الشّعب الجزائري جراء الممارسات الاستعمارية، ممّا حمل هؤلاء على التّعبير عن ذلك وتجسيده ولو كان باللغة الفرنسية ومجازر 8 ماي 1945م هي المحطّات الأليمة التي أيقظت الشّعور الوطني في مجموعة من الكتّاب ونذكر منهم كاتب ياسين ومسرحيته الجثة المطوّقة التي جسّدت ذلك الواقع المرير الذي كابده الشّعب الجزائري.

6-2- إشكالية الهوّية:

تعدّ الهوّية من أبرز الإشكالات التي طالت المسرح الجزائري المكتوب والناطق باللّغة الفرنسية، فهو منجز ارتبط بالكثير من الأسئلة التي تنطلق من زاوية البحث حول مدى نجاعة نصوص كتبت بغير اللّغة الأم –اللّغة العربية– في القدرة على التّعبير على آلام وآمال الفئات الشّعبية الواسعة والتي تجهل في أغلبها هذه اللّغة التي تعتبرها ارثا استعماريا لا يعبّر عن حقائق الفرد الجزائري، وكيف نقرأ هذه النّصوص؟ وكيف نحدّد سماتها الجمالية ومدلولاتها؟ هل ننطلق من جودتها الفنيّة أم من رهانات الوسيط اللّغوي وما يمليه؟ كل تلك الأسئلة باتت هاجسا وضع المسرحية المكتوبة باللّغة الفرنسية في مأزق تعدّدت أبعاده ما بين البعد الهويّاتي، اللّغوي والدّيني والسياسي والايديولوجي. وتجدر الإشارة إلى أنّ الكتابة باللّغة الفرنسية أحدثت صدعا في المؤسّسة الثّقافية الجزائرية فحدث انقسام في الآراء حول هذا الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية؛ إذ اعتبره المحافظون المنتصرون للّغة العربية ارثا استعماريا لا يمتّ إلى الهويّة الوطنيّة بصلة وإن استمد موضوعاته من الواقع الجزائري وفي هذا السّياق يرى إلياس الخوري «أنّ كلّ مرحلة استعمارية في بلد ما تنتج كتّابها المخلصين لها والقابلين للتّدجين وتقديم القرابين مثل: ... كاتب ياسين، محمد ديب، مولود فرعون..»[2]ووجهة النّظر هذه تصنّف هؤلاء الكتّاب عملاء ثقافيين لفرنسا ولو عبّروا عن قضايا جزائرية إذ أنّ«الأدب الذي يكتبه عرب باللغة الفرنسية، هو في النهاية، أدب فرنسي أيّا كانت الحساسية

1– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، ط2، 1977، ص23.

1–عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص380.

الكامنة فيه وأيّا كان دوره الاجتماعي وأيّا كان مضمونه الذي يعالج هموما ومشاكل وشخصيات عربية»[1] إنّ هذه المواقف العدائيّة التي تعاملت على النّتاج الأدبي والمسرحي المكتوب باللغة الفرنسيّة هي عوامل رئيسية أدّت إلى إهماله وعدم العرض له بالتّحليل والنّقد ممّا أفقد أو قلّل من المراجع التي تعنى بالمسرحية المكتوبة باللّغة الفرنسية ومن ثمّة عدم التطرق إلى جمالياتها ومضامينها الجزائرية بل وأبعد من ذلك التّشكيك في وطنية كتّابها وضربهم في ايديولوجيتهم وعقيدتهم. وبعيدا عن الحساسيات الايديولوجية انبرى فريق من النّقاد ينافح عن المسرحية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية فبدا موقفهم أكثر لينا وتقبّلا إذ تقول عايدة أديب باهية: «أنّ الأدب الجزائري هو كل عمل أدبي مؤلفا سواء باللّغة لعربية أو باللّغة الفرنسية من قبل أي من سكان الجزائر الأصليين»،[2] وبلا ريبسينسحب الكلام السّابق على المسرح وليست اللغة إلاّ وسيطا ينقل المبدع عبره مواقفه وأفكاره وتجربته إلى الآخر وفي هذا السّياق يقول كاتب ياسين: «نعم أكتب الفرنسية وفيها أعبّر عن روح الوطن بطريقة ليست لها علاقة بالفرنسية».[3] ظلّت المسرحية المكتوبة باللّغة الفرنسية تراوح مكانها بين معارض ومنتصر؛غير أنّ الموقف الوسط تجاه هذه الظّاهرة الثّقافية –المسرح المكتوب باللغة الفرنسية– يظلّ الحلّ الأنسب فهذا المنجز يعدّ جزء من كل وهو ريبيرتوار هام في المسرح الجزائري كما يعدّ علامة مائزة وورقة تلعب لصالح الثقافة الجزائرية.

6-3-موضوعات المسرح الجزائري المكتوب بالفرنسية:

رغم الحملة الشعواء التي شنّت على المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، إلا أن روادها أثبتوا عكس ما روّج عنهم بطرحهم للموضوع الثوري والمضي بقضيتهم الوطنية إلى أسماع العالم؛ إذ عملوا على تصوير ويلات الاستعمار ومعاناة الشعب الجزائري وناضلوا من أجل التعريف بالقضية الوطنية العادلة وذلك من خلال العديد من النصوص المسرحية فعبّروا عن آلامهم وآمالهم بلغة عدوهم. «فقد جاءت مسرحية "الجثة المطوقة" لترسم الواقع المأساوي للشعب الجزائري إبّان فترة الاحتلال، حيث عمد كاتب ياسين إلى تعرية وكشف الجانب المظلم من الممارسات الوحشية الاستبدادية للمستعمر، مبرزا مشاهد

1-المرجع السابق: ص386.

2-تطور الأدب القصصي في الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص50، ص51.

[3]-Mokhtar Chaalal , Kateb Yacine L'homme libre . 2éme édition, Casbah édition. Revue et complétée Alger, 2005 , P82.

المعاناة والاضطهاد والعنصرية التي كانت تمارسها السلطات الفرنسية آنذاك»،[1] وتعد مجازر 08 ماي 1945م مرجعية نصّه المسرحي الذي أبدى فيه تعاطفه مع المتظاهرين الذين غدرت بهم فرنسا، ولعل النزعة الثورية والتحررية التي تميز بها كاتب ياسين قد شملت قضايا الوطن العربي وهو الرافض لكل أساليب وأشكال المستعمر، ولقد جاءت مسرحيته «الأجداد يزدادون ضراوة في شكل ملحمة تاريخية حيث يبدي فيها ياسين موقفا ايديولوجيا يخص قضية الحدود مع المغرب والصحراء، ويدعو إلى عدم الحياد عن الذاكرة الجماعية، مستحضرا واقعة الخيانة بين سلطان المغرب والأمير عبد القادر»[2]وتعد مسرحية فلسطيني المغدورة واحدة من المسرحيات التي جسد فيها كاتب ياسين المنحى التمردي الذي نهجه وهو بهذا إنما يؤكد على انتمائه العربي ويدعو إلى تحرير الشعوب المستعمرة. ويمكننا إدراج مسرحيات كاتب ياسين ذات المنحى الثوري في الجدول الآتي:

عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج
محمد خذ حقيبتك	كاتب ياسين	كاتب ياسين
الجثة المطوقة	كاتب ياسين	كاتب ياسين
صاحب النعل المطاطي	كاتب ياسين	كاتب ياسين
فلسطين المخدوعة	كاتب ياسين	كاتب ياسين

- جدول يمثل المنحى الثوري لمسرحيات كاتب ياسين

وفي نفس السياق كتبت آسيا جبار مسرحيتها **إحمرار الفجر** تجسيدا لكفاح الأسرة الجزائرية ومشاركتها في الثورة المظفرة، وتدور أحداث هذه المسرحية «حول عائلة جزائرية يشارك ابنها في المقاومة، ثم تلحقه أخته التي وجدت رفضا من قبل أبويها، وبهذا تبرز المسرحية دور المرأة الجزائرية ومساهمتها في الثورة، وإلى جانب ذلك تكشف المسرحية عن إيمان الشعب الجزائري واحتضانه للثورة معتمدة على شخصيتين رئيسيتين... هما شخصيتا الشاعر والمرشد، رمزا للتقاليد الفنية الشعبية....»[1]التي كانت وسيطا فعالا في الثورة الجزائرية.وإذا تخطينا واقع الثورة وفترة ما بعد الاستقلال وصولا إلى فترة التسعينات نسجل مسرحا جديدا، كتب على يد مسرحيين جزائريين في ديار الغربة، «إلا أن خصوصية هذه المختارات لا تكمن فقط

[1] –إسماعيل براهيمي: الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة النص، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ع2، أفريل 2015، ص16.

[2] – ينظر حساني أمين: مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، ص24.

في كون كتابها من أبناء جيل واحد، هو في العموم جيل الاستقلال من الكتاب الجزائريين الذين هاجروا إلى أوروبا وحملوا لواء الكتابة المسرحية باللغة الفرنسية، معبّرين عن راهن الواقع الجزائري في قوة وجرأة وشجاعة، قد لا نجدها عند الكثيرين من الكتاب الآخرين»،[1] ولقد عكف المترجم أحسن ثليلاني على ترجمة 10 مسرحيات منها، ضمّها بين دفتي كتاب تحت عنوان **مختارات من المسرح الجديد الجزائري،** ورغم ما طال هذه المسرحيات من انتقاص وتصنيف اقصائي بوصفها أدبا استعجاليا وسم مرحلة تاريخية من تاريخ الجزائر المستقلة غير أن «قارئ هذه المختارات المسرحية، يشعر لا محالة على قدرتها على تشخيص المأساة الوطنية ورصد مختلف أبعادها وتجلياتها، وذلك بعيدا عن أية مزايدات سياسوية، ودون اتخاذها سجلا تجاريا لتحقيق مآرب شخصية أوالانتصار لطرحات ومواقف حزبية مسبقة، فما تقوله هذه المسرحيات هو أقرب إلى الشهادة عن حقيقة ما يعرف بعشرية الدماء والدموع»[2] التي كابدها الفرد الجزائري، فهي تنزع إلى عالم أكثر عدلا بعيدا عن عالم الحقرة؛ هذه اللفظة العامية الجزائرية التي تجسّد من أين انطلقت الأزمة دون تحديد وجهة لها. إنّ رهانات هذه النصوص المسرحية تتجلى في طموح **سلامة** المرأة المسكية التي تجرعت ويلات الأزمة في أقبح وأعنف صورها، إنها تصبو إلى عالم آخر وتستجدي زوجها الكاتب سلام في نهاية مسرحية **جنة الآمال الزائفة** لعيسى خلادي قائلة له: «في نظري فإن الذين هم على خطأ أو الذين هم على صواب، لا يشكلون أية أهمية، أنت من يدين ومن ينقذ، لكن الأطفال، بماذا سيفكر الأطفال؟ ماذا سيصبحون؟ سيكونون يوما في حاجة إلى كتابك من أجل معرفة وتقرير ما الذي يجب أن يكونوا عليه، إنهم بين يديك، لا أحد لديه سلطة حقيقية أخرى عليهم، لقد أغريتني من أجل هذه الأسباب ولأجل أخرى أيضا، أمسكني من يدي واصطحبني أنا مع أبنائي، والذين هم أبناؤك أيضا، نحو وجود أقل شقاء، أنا لك».[3] إن الوجود الأقل شقاء، هو بلا ريب وجود يطمح إليه البسطاء، إذ يتوقون إلى الحرية والتعبير عن آلامهم وليستشرفون آمالهم في عالم ووجود ممكن. وتعد هذه المختارات المسرحية بيانا توثيقيا وهي تستجيب لخصوصية المسرح بوصفه فن الجماهير الواسعة. إنها – أي هذه

---

[1]-عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: احسن تليلاني، منشورات المعهد العربي العالي للترجمة، د، ط، د، ت، ص3.

[2]–نفس المرجع، ص03.

[3]–المرجع السابق، مسرحية جثة الآمال الزائفة،ص266.

المختارات– «لا تقدم وعيا سياسيا مجانيا ولكنها تتصّب مرآة للواقع تعرضه في صفاء وصدق ثم تمنح مطلق الحرية للمتلقي لبناء وعيه بنفسه، وذلك حتى يتسنى له الوعي بذاته وبالعالم من حوله فيتكيّف مع واقعه ويتصالح مع ذاته ومجتمعه فيدرك التوازن الموجود بين الحرية والمسؤولية».[1] ويمكننا أن نجمل هذه المسرحيات في الجدول أدناه:

المسرحية	كاتبها
سائق سيارة الأجرة	علاق بايلي
كيروسين	نجمة حاج وغوي درمول
قلائد الياسمين	يوسف طهاري
جولة أخرى	عمر أومعزيز
جبل الأموات	صوفي عمروش
المرحومة	عاشور أوعمار
جنة الآمال الزائفة	عيسى خلادي
الجيرينو	نور الدين مرغسلي
أمسية في باريس	مجيد بن شيخ
فتيات جيفلين	حمة ملياني

- جدول يوضح مختارات المسرح الجزائري الجديد لمجموعة من المؤلفين

وفي مقدمة كتابه –مختارات من المسرح الجديد– يقول أحسن تليلاني : «وصفوة القول أن تقديم هذه المختارات المسرحية وترجمتها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية يشكل مكسبا ثريا لثقافتنا الوطنية الجزائرية المتعددة في أشكالها والمتنوعة في أدواتها التعبيرية»،[2] ويعد مرآة عاكسة لبعض كواليس وحقائق الأزمة –أو العشرية السوداء– التي كابدها المجتمع الجزائري من خلال ملابسات اجتماعية وسياسية ناءبها حمل ذلك الواقع الذي امتد ما يقرب العشر سنوات، ويظل سؤال العشرية السوداء الهاجس الحقيقي والمرجع الواقعي الذي استند إليه كتّاب تلك المختارات المسرحية.

[1]–المرجع نفسه، ص04.

[2]–عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجديد الجزائري، ص4.

المبحث الثاني: المسرح الجزائري ومساره التجريبي.

1-مفاهيم نظرية:

إن موضوع التجريب من الموضوعات الكبيرة التي تسوغ اشكالياتها وتطرح أسئلتها باستمرار وهو –أي التجريب– يتميز بالشمولية والاتساع لاكتساحه لمجموعة كبيرة من الحقول المعرفية. وقبل الحديث عن التجريب المسرحي سنحاول التطرق لهذا المصطلح من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

1-1-التجريب في اللغة:

تنحدر كلمة تجريب من الفعل جرّب، وقد ورد في معجم لسان العرب لابن منظور(ت711هـ/ 1228م) قوله: «جرّب يجرب تجربة وتجريبا الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... وجرب الرجل تجربة: اختبره، ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجربها فهو بالفتح مجربتين قد جرّبته الأمور وأحكمته: المجرب الذي قد جرب في الأمور وأعرف ما عنده ... ودراهم مجربة: موزونة».[1]ونعثر على المعنى نفسه– تقريبا– في القاموس المحيط الذي جاء فيه:«جرّبه تجربة: اختبره، وجرب مجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة»،[2] فالمعاجم العربية تؤسس المفهوم– مفهوم التجريب– على أساس معنى الاختبار والمعرفة. وفي معجم لاروس الفرنسي (Le petit Larousse illustré) ترد كلمة تجريب بمعنى«الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية».[3] ولا نكاد نلمس اختلافا بين المعاجم العربية –في التطرق لمفهوم التجريب– والمعاجم العربية إذ تكاد تجمع على أن التجريب هو اختبار الأشياء قصد الوصول إلى المعرفة.

1-2- التجريب اصطلاحا:

يصدر التجريب غالبا عن ذات مجربة لها دراية بالأمور وهو عملية تنهض أساسا على المعرفة أولا والاختبار ثانيا. وفي هذا السياق وقبل الخوض في التجريب عموما والتجريب المسرحي على وجه

[1]–ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم):لسان العرب،ج1،دارصادر،بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 110.

[2]–الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ–1997م، ص139.

[3]-Voir le prtit Larousse illustré: édition, universitairedelasemeuse2010, p399.

الخصوص لا بد أن نشير إلى أنّ هذا المصطلح قد انحدر من القاموس العلمي ليَشُقَ طريقه إلى بقية الحقول المعرفية الأدبية والفنية والإنسانية المختلفة.

ويعد تشارلز داروين (Charles Robert Darwine)(1809-1883) أول من سكّ مصطلح التجريبية" Expérimentale" في منتصف القرن التاسع عشر وذلك في نظريته التحول التي عنيت بنزعة التحرر من ربقة النظريات القديمة والسعي لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة. وفي أبحاثه حول العلوم الطبية التجريبية استخدمه –أي مصطلح التجريبية– كلود برنار " Claude Bernard" (1813–1887) للدلالة على نفس المعنى. ولقد تبلور مفهوم التجريب في نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويقينا اقترن بمفهوم الحداثة: "La modernité " إذ «ظهر في الفنون أولا و خاصة في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين كانت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن الربح المادي. وبهذا المنحى يعتبر المسرح التجريبي "Théâtre Expérimentale" عكس المسرح التقليدي وعكس المسرح التجاري»[1] ورغم كل المحاولات التي تسعى إلى تعريف "التجريب" إلا أن يظل مفهوما مراوغا عاتم الملامح والدلالة، وفي مهرجان القاهرة وعلى امتداد دوراته الثلاث حاول الباحثون المسرحيون العرب والأجانب تحديد مفهوم التجريب ولقد جمعها فرحان بلبل فيما يقارب أربعة عشر تعريفا:

« –التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

–التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

–التجريب مزج بين الماضي والحاضر.

–كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

[1]–فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا، دمشق، 2002، ص18.

-لا يوجد نوع محدد من التجريب.

-التجريب انفتاح على ثقافة الآخرين.

-التجريب إبداع.

-التجريب مرتبط بعملية العرض.

-التجريب عملية معملية.

-التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.

-التجريب تجاوز للركود.

-التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.

-التجريب ثورة»[1].

يبدو أن التعاريف السابقة تربط بين عملية التجريب ومصادرها وأساليبها وأهدافها التي ترومها، كما أن بعضها ينطبق على بعض المنجزات المسرحية والإبداعية بصفة عامة. والجدير بالذكر هو أننا « لو تتبعنا عروض المسرح التجريبي أكثر من تتبعنا لتعاريفه لوجدنا رابطا مشتركا هو (مخالفة المألوف)، ومخالفة المألوف هذه ليست بمعناها البريختي، بل تعني شيئا آخر هو (مخالفة الدرامي) في مختلف مدارسها واتجاهاتها؛ فكل نص مسرحي يسير على أصول الدراما كلاسيكيا كان أم (ابشنيا) أو (بريختيا) أم (رمزيا) أما غير ذلك يخرج عن وصفه بالتجريبي وكل عمل يؤخذ نصه المسرحي ناجزا قبل بدء التدريبات عليه يخرج عن وصفه بالتجريبي. وكل عمل يلتزم إنجاز التمثيل فيه بأسلوب آداء الشخصية المسرحية يخرج عن وصفه بالتجريبي»[2] من هذا المنطلق أمكننا القول بأن تحديد ما هو تجريبي يقودنا ضرورة إلى غير التجريبي. ورغم ذلك يظل المفهوم-مفهوم التجريب- مفهوما هلاميا وقد يسهل التمسك به والتستّر خلفه حين الوقوع في الأخطاء الفنية التي تشوب بعض العروض «فإن تقديم نص شكسبير ممثلا بلباس

[1]-فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص19.

[2]-المرجع نفسه، ص 20.

معاصر يعتبره البعض تجريبيا رغم تفاهة هذه التجربة، ويعتبر البعض تقديم عمل مسرحي من غير ديكور لنص يفترض أن يمتلئ فيه المسرح بالديكور عملا تجريبيا رغم سذاجة هذه التجربة، ولكن المسرح التجريبي ليس بهذه السذاجة ومجوعة التعاريف الأربع عشر التي سبق ذكرها للمسرح التجريبي- رغم أنها وصف للتجريب أكثر مما هي تعريف له – تدل على أن التجريب لا يقوم به إلا مسرحيون مثقفون متمرسون بالعمل المسرحي»؛[1] فالتجريب ليس عملية ابتذالية عشوائية وليست أي مخالفة للمألوف أو الدرامي هي بضرورة عملية تجريبية.

1-3-مفهوم التجريب المسرحي:

يعدّ التجريب بوصفه آلية تطبيقية وجها للحداثة التي تتمظهر في الحقول الإبداعية وهو مغامرة جديدة في مجال الفنون والآداب –وهذا الأخير-« يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة»[2] إنه تخطّ للأشكال التقليدية والسعي لتحقيق أنماط مغايرة « فالتجريب يتضمن نفسا حدثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلما به، إنه فعل التمرد على الثابت والتعاليم المطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير، وهو ما نستخلص منه أن التجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلا بالمزيد من طرح الأسئلة».[3]إن حركية الفعل التجريبي حركية متوترة متجددة تقوم على نوع من أنواع الوعي الضدي فالتجريب يؤسس نفسه موضوعا للمسائلة والنقد والتجديد في شكل استمراري ينحو به من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، غير أن التجريب- و الحال هذه – لا يمكن أن ينساب وفقا لتداعيات الحرية المطلقة وإلا صار محض ابتذال و عشوائية ذلك أن السياقات التاريخية والممارسات الإيديولوجية والخصوصيات الاجتماعية لها انعكاساتها الفاعلة على الفعل التجريبي إذ «تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع، بالبحث عن أشكال جديدة، وهذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي»،[4]ولا ينحصر التجريب بوصفه عملية تسعى إلى المغايرة في إطار الفلسفي الجدلي فقط، كما

---

[1]-المرجع نفسه، ص21.

[2]-فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع 86، اكتوبر، 1992م، ص144.

[3]-عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص119.

[4]-المرجع نفسه، ص114.

أنه لا يقوم في واقع اجتماعي ساكن تنعدم فيه القابلية للتغيير والمجاوزة «لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد خصوصا إذا تعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو ف التواصل والتوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة»[1]وفي نفس السياق يرى عبد الرحمن بن إبراهيم أن التجريب المسرحي ينهض على مستويين هما المعرفي والجمالي « فالمستوى الجمالي يتحدد في البحث المستمر عن صيغة يراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة، وعاجزة عن استشراف آفاق مغايرة في إطار شروط جمالية أقدرعلى بلورة الطابع الإشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية»،[2] ومن ثمة لا بد من التأكيد على أن الثورة والتمرد على الأشكال المسرحية التقليدية هو ليس بالضرورة تجريبا لأن المتلقي بحاجة إلى الإشباع الجمالي وإن كان غير ذلك فإننا لا محالة أمام محض ابتذال يفرضه ذلك التجاوز الذي لا يتقيد بالضوابط الفنية، والصيغة الجمالية التي تتزيّابلبوساتها الأشكال المسرحية التي تمخضت عن عملية المجاوزة التي تعنى بها العملية التجريبية. والمسرح التجريبي لا يمكن أن يفرغ من المحتوى المعرفي ذلك أن«الإمتاع الفني والمتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق عمليا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى الشرط المعرفي –على اعتبار أن التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي– علاقة تتجلى في كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية إلى مشاعر وعواطف الناس، وآنذاك تكتمل شعرية الخطاب المسرحي التجريبي».[3] ولما كان التجريب مرتبطا في المقام الأول بالتجربة الملموسة والممارسة العلمية ناجزا عن مرجعية فكرية نظرية تعنى بمعطيات الحداثة بوصفها بحثا مغامرا متجاوزا للأطر التقليدية في شتى الحقول المعرفية الإنسانية؛ فإن مفهوم التجريب المسرحي يتضمن دلالة حداثية أساسية تبحث عن تأكيد الذات المبدعة والاشتغال باستمرار على المعطيات الإنسانية المتحورة انطلاقا من الملابسات الاجتماعية، والتاريخية والايديولوجية التي فرضتها مرحلة الحداثة التي فرضت صراعا بين الممارسات

[1]– عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 115.

[2]–المرجع نفسه، ص128.

[3]–المرجع نفسه ص129.

الإبداعية العتيقة ونظيرتها الحداثية و «لقد تفجّر الصراع بين المسرحين الكلاسيكي ونظيره الحداثي نتيجة للظروف العامة التي هيأتها الحداثة والتي تجسدت في إعادة التأسيس لمكونات العملية المسرحية النص الدرامي والعرض الدرامي بعد أن ترسخ في أذهان المسرحيين الطليعيين أن النص الدرامي شيء، والعرض المسرحي شيء آخر، وأن لغة هذا غير لغة ذاك، وأن القول بوجود علاقة بينهما ليست سوى تبريرا لهيمنة الأول على الثاني وبالتالي تكريس ما هو مسرحي لما هو أدبي»[1] ويؤكد هذا الاتجاه على خصوصية المسرح التي تعنى بالعرض الفرجوي. ويلحق مفهوم التجريب بهذا الأخير في محاولة لتخطي النص المكتوب والترجمات الأمينة له على خشبة المسرح، لكننا نؤكد على أن التجريب المسرحي عموما قد شمل كل عناصر الفن المسرحي بدءا بالنص والعرض. واختلفت التقنيات التجريبية إن على مستوى النص المكتوب أو العرض المشاهد و« لقد ظل الكاتب المسرحي يقاسم المخرج حقل التجارب الجديدة ومنذ قدّم ألفريد جاري مسرحية **أوبو** عام 1896م تتالت ثورات الكتاب المسرحيين على الدراما، فمن مسرحيات السريالية والدادائية إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري وإلى المسرح الملحمي. وقد برزت أسماء عشرات الكتاب الذين يفككون أصول الدراما ويعيدون تركيبها من جديد»؛[2] ولعل ظروف الحربين الكونيتين وما أفرزته على الشعوب كان دافعا أساسيا للثورة لرفع الظلم، والاضطهاد، والاستعمار، والقضاء على التمييز العنصري وبلا ريب فقد «ظهر المسرح سلاحا شديد الدفاع عن الحرية وشديد الهجوم على الظلم، فمن مسرح الغضب والقسوة إلى المنهج البريختي إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري ولقد كتبت آلاف المسرحيات التي تمس الحياة السياسة والاجتماعية مسّا مباشرا جارحا لم يعرف مثله تاريخ المسرح»[3] لأن المسرح ابن المجتمع ينفذ إلى قضايا العميقة ويسعى إلى طرح البدائل الضرورية «فإذا كان **أبسن** يبدو مبدعا غريبا في القرن التاسع عشر لأنه انحاز إلى قضايا المجتمع، وجعل أوروبا تهتز لأن **نورا** صفقت باب الزوجية، وغادرت بيتها حتى لا تكون دمية فيه، فإن كتّاب القرن العشرين وخاصة في النصف الثاني منهاتجهوا كلهم أوجلّهم إلى الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي عصفت بهم بحيث تبدو ثورة **أبسن**

---

[1]–عبد الرحمن بن ابراهيم: مرجع سابق، ص130

[2]–فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص37.

[3]–المرجع نفسه، ص35.

الاجتماعية قاصرة ضئيلة أمام ثورتهم»[1] التي جسدت العملية التجريبية المسرحية التي عنيت بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وراهنت على تشريح الواقع عبر الممارسة المسرحية التجريبية. ويعّد تاريخ التجريب في المسرح الغربي تاريخا طويلا شهد مرحلتين متواليتين هما «أ-مرحلة تقديس النص المسرحي: التي ابتدأت منذ اسخيلوس، حيث بدأ طغيان النصوص في العروض المسرحية واضحا وتقلصت مشاركة المتفرج في العرض المسرحي. ب-مرحلة الانسلاخ مما هو كلاسيكي وإعلان الثورة المسرحية مع برخت. وبهذا نبذت طريقة العرض الإيطالية، وتعددت النظريات المسرحية خلال القرن العشرين، اهتمت معظمها بالإخراج المسرحي بصفة عامة وبعضها الآخر بتقنيات التمثيل. واستطاعت أن تبلور وتطور الفعل المسرحي شكلا ومضمونا، كما تجاوزت هذه المدارس المسرحية الكلاسيكية السائدة، الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج متعددة وتقنيات مختلفة، وهكذا خلقت أسماء مجموعة من الفنانين والمخرجين والمؤلفين في سماء المسرح العالمي وقد انصبت جهودهم التجريبية على عناصر التركيب المسرحي سواء تعلق الأمر بالتأليف أو بالإخراج كل حسب منهجه ووسائله الخاصة»[2] وتشير أغلب الدراسات إلى أن التجريب في المسرح الملحمي تأسس على يد الثلاثي "ماكس رينهاردت"Max Reinhardt" و أروين بسكاتور"Piscator" و بريخت "B .Brecht" ولقد «استعارهذا الأخير كلمة ملحمي من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم، فهي كانت تعني دائما حسب المنظور الكلاسيكي الحدث أو العقدة وإبراز الطبائع المماثلة أو المتعارضة فيما بينها انطلاقا من مصير إنساني عام ومعروف، كما كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي والمنظور للمشاهد»،[3] إلا أن بريخت يخالف هذا الطرح فالمسرح عنده «لا يعتبر حدثا أو تحريكا لهذا الحدث الدرامي، وإنما هو سرد وتحريك نظامي للحجة الجدلية»[4] ما بين العروض المسرحية وجمهور المتلقين ولقد أسمىبريخت مسرحه مسرحا ملحميا «فالكاتب يتخذ وسيلة لاستمرار حكم من الجماهير على قضية من القضايا، مثلما تفعل ذلك الكثير من وسائل الإعلام، فهو يقدم حيثيات الحكم الذي يريد أن يستصدره من الجماهير، وهو بذلك يقدم عملا أشبه بالملحمية التي تتألف من مشاهد حوارية ومن سرد

---

[1]-المرجع نفسه، ص36.

[2]-عقا امهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشروالتوزيع،سوريا،ط01، 2013،ص28.

[3]-عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص146.

[4]-حسن المنيعي: المسرح والارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط01، 1992، ص29.

يرويه الراوي».[1] وقد أرسى بريخت لمسرحه الملحمي قواعد جديدة أكسبت مسرحه نزعة تجريبية جديدة فعمد إلى الفضائين: فضاء الفرجة وفضاء الجمهور. ومن الثوابت التي أقام عليها فضاء الفرجة وقد ارتكز المسرح الملحمي على ما يسمّى بالايهام الذي هو« تحطيم اي ايهام بالحقيقة، وأن يكون واضحا لدى المتفرج فهو لا يشاهد أحداثا واقعية تجري أمام عينيه الآن، ولكنه جالس في مسرح يسمع تقريرا حيا واضحا عن أحداث حدثت في الماضي»،[2]وبهذا نخلص إلى القول بأن ما قام به بريخت من خلال عنصر الايهام إنما «يدخل في إطار محاولة تطوير الشكل المسرحي من مستوى المسرحيات السياسية التعليمية التي أرسى قواعد ما أدوين بسكاتور إلى مستوى المسرحيات الملحمية التي تتضمن ما هو سياسي وتعليمي على أساس أن الشكل المسرحي أقدر على تبليغ المضامين الفكرية بالشكل الذي يضمن تحريك الوعي وتحريض المتفرج وتنوير الفكر».[3] وفي نفس السياق ينبغي التأكيد على أن النزعة التجريبية في المسرح الملحمي تميزت باستلهام موضوعاتها من الأساطير بوصفها خامة أساسية لمرجعية النص المكتوب، كما أن شخصياته من الطبقات الاجتماعية البسيطة أو من الواقع الذي يعيشه الجمهور«باعتباره محل تفاعل المسرح والمجتمع وموضع الجدل بين المتعة والسلوك اليومي وتفاعل التجربة الجمالية والتجربة الحياتية، لقد كان مدار تفكير بريخت أن يجعل المتفرج يمتلك الواقع ويؤثر عليه».[4] وإذا كانت رؤية بريخت قد تأسست على هذا النحو من التفكير (التغريب/ الايهام) فإن أنتونانأرطو " Antonin Artoud"(1848م–1886م) سعى إلى تكريس نزعته التجريبية في المسرح من خلال ما أسماه نظرية القسوة حيث «رفض أن يكون المسرح عبارة عن تاريخ يروي الأحداث أو مسرحا سيكولوجيا صرفا، لهذا طالب بالعودة إلى ما هو سحري وأسطوري وكانت ثورته على المسرح هذه تهدف إلى طرد الكاتب من المسرح فلم يعد المؤلف هو السيد ولم يعد الممثلون هم العبيد، وإنما أصبح الممثل يمتلك قداسته وجدارته على الخشبة».[5]إنّ مسرح القسوة هو إرباك للمسرح التقليدي الذي ظل حبيس اللغة الأدبية المنطوقة ونزوعا

---

[1]–عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 2011، ص59.

[2]–امين العيوطي: المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 14، 1984، ص 88.

[3]– عبد الرحمان بن ابراهيم: مرجع سابق، ص152.

[3]- سعيد الناجي: لمسرح الملحمي والشرق، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص86.

[5]–عقا امهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، ص66.

جديدا إلى الإيماءة والحركة وهي إمكانيات أتاحها الممثل بتجاوزه تخوم النص الدرامي المكتوب ونستطيع القول أن «هذا التحول في مفهوم العملية المسرحية ناتج بالدرجة الأولى عن التغيير الجذري في التعامل مع اللغة المنطوقة التي بدت عاجزة عن تحقيق التواصل، وأكثر جفافا وميوعة وإثارة لاستفزاز حفيظة الجمهور، الأمر الذي هيّأ المناخ العام للتقليل من نص المؤلف والتمهيد لإلغائه لفائدة نص المخرج ونص الممثل».[1]وتطالعنا الممارسة المسرحية التجريبية لجيرزي جروتوفسكي Jerzi Grotowskiالذي «لم يكن يهدف إلى تأسيس صيغة فنية محددة كما أنه لم يكن ينطلق من تصورات قبلية جاهزة، وإنما كان يهدف إلى تعويض المفهوم التقليدي السائد للفرجة المسرحية، وإعلان القطيعة الجمالية معها»،[2] فهو بذلك يسعى إلى إنشاءالمسرح الجديد"New Théâtre"«باعتباره نوعا جديدا للفن المسرحي، باعتباره حوارا وتبادلا مباشرا للأسس الفكرية والحضارية ما بين الجمهور وخشبة المسرح».[3]

1-4- التجريب في المسرح العربي:

ظهر مفهوم التجريب في الوطن العربي في نهاية الخمسينات وبداية الستينات عن طريق الانفتاح على التجارب المسرحية الغربية «ولم يعد الحديث عن التجريب المسرحي المعاصر محصورا في المفاهيم التي واكبت ميلاده واستمراريته من حيث مناقشته لمسألة التأصيل والاقتباس والتعامل مع التراث بكل أشكاله ومضامينه بل صار الحديث عن التجريب محكوما بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية والنقدية المحملة بإلحاحات وإكراهات تاريخية جديدة بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة، وحول إمكانات الحديث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح، والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر»[4] غير أن العلامة الفارقة في المسرح العربي هو كون أغلب المسرحيين العرب كانوا كتابا ومنظّرين ومخرجين في الوقت نفسه، ولعل ذلك ناتج عن تلك الهوة المعرفية والجمالية التي مُني بها هؤلاء، فلعبوا -والحال هذه- دور المبدع المؤلف والمنظر والنافذ. وفي

---

[1]-عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق، ص174.

[2]-المرجع نفسه، ص175.

[3]-هناء عبد الفتاح: جروتفسكي، الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد50، 1993، ص76.

[4]- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبوعات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001،ص11.

هذا السياق تجدر الإشارة إلى ظهور بعض الجهود التي نادت بضرورة البحث عن هوية عربية مسرحية تؤسس لمسرح عربي من جهة وتنفتح على التجارب المسرحية الغربية من جهة أخرى ومن ثمة «قد وعى المسرحيون العرب هذه الحقيقة ونادوا بضرورة تأسيس شكل مسرحي أصيل مفتوح على التجارب العالمية المعاصرة على اعتبار أن عملية التأصيل تبدأ أولا من الشكل»[1] فانبرت ثلة من الكتاب المسرحيين العرب تنافح عن هذه الدعوة مثل: توفيق الحكيم، يوسف ادريس، محمود دياب وسعد الله ونوس «فقد التجأ محمود دياب إلى شكل السامر المصري ليجعل منه شكلا مسرحيا قادرا على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة نحو الصراع الاجتماعيلأن المضامين لا تنفصل عن أشكالها»[2] ومن ذلك مسرحية ليالي الحصاد وتجدر الإشارة إلى أنه «قد وظّف تقنيات مسرحية تجريبية وتعكس هذه التقنيات توجها تأصيليا مضادا لمرحلة الاقتباس والترجمة التي تبين أنها لم تقدم جديدا في سبيل بلورة مسرح يتخذ من هموم وقضايا الإنسان والواقع والمستقبل مادة له»[3]ومن الملامح التجريبية للمسرح العربي ما يعرف بالاحتفالية فلقد اقترن التجريب في المسرح العربي المعاصر «بالدعوة إلى الاحتفالية التي وجد فيها روادها مدخلا إلى ميدان التجريب بحثا عن شكل مسرحي أصيل نابع من صميم الواقع الثقافي العربي ويستمد تقنياته وآليات اشتغاله من الأشكال الشعبية».[4]

وتقوم الاحتفالية في أساسها على إعادة قراءة نصوص تراثية وحكايات شعبية احتفالية «قراءة مسرحية ليتم الوصول بعدها إلى ضوابط المسرح العربي وقوانينه، شأن نحّاتها الذين انطلقوا من الأثر الأدبي المروي والمدون ليصلوا إلى ضوابط اللغة العربية وقواعدها».[5] وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن التجريبيين العرب المعاصرين قد صاغوا رؤيتهم التجريبية استنادا إلى الأسس الآتية:

«أ–أن تجربة المسرح العربي في فترة الريادة ظلت حبيسة الاقتباس والترجمة في الكتابة والآداء والإخراج، ب– الحضور القوي للغة الأدبية التراثية، مما أثّر على الحدث المسرحي وأفقد الفعل بعده الدرامي المتمثل في

---

[1]–عبد الرحمن بن براهيم: مرجع سابق، ص184.

[2] –مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد4، مج17، السنة 1987، ص93.

[3]–يظر عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع السابق ص 184.

[4]–ينظر عبد الرحمن بن إبراهيم: مرجع سابق ص 185.

[5]–عبد الفتاح قلعة جي: نحو مشروع آخر في المسرح العربي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي،بيروت،العدد69، 2013، ص58.

الصراع والحوار. ج- عدم استيعاب المسرحيين الرواد للدلالة الدرامية للمصطلحات المسرحية ذات البعد المفهومي مثل: تجريب، مأساة، كوميديا سوداء/الفضاء التقنيات المسرحية»[1] إلا أن التأصيل وإعادة استلهام التراث ليس مجرد إحياء وبعث للتراث وتوظيف أشكال مسرحية تراثية فدعوات التأصيل هذه«هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر»،[2]وحتى لا يطول بنا الحديث عن قضية التجريب في المسرح العربي بين قضايا التأصيل والاقتباس والتعامل مع التراث نؤكد أ ن الحديث عن هذا التجريب- التجريب المسرحي- «قد صار محتوما بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية المحمّلة بإلحاحات وإكراهات تاريخية جديدة بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول إمكانات الحديث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر»[3]ومن هذا المنطلق «تكونت صورة العالم في وعي العملية المسرحية العربية، وهي تعيد النظر في مجموع الموضوعات التي تحكم الرؤية للمسرح من مارون النقاش إلى بداية طرح السؤال عن هذه الرؤية، والبحث عنن بنية مسرحية تقدم العرض المسرحي بتأسيس جديد يساهم فيه جل المسرحيين العرب بعطاءات أدبية وفنية انضمت إلى ما قدمه توفيق الحكيم وعلي الراعي ويوسف ادريس وسعد الله ونوس، والجماعات المسرحية في الوطن العربي التي سعت إلى امتلاك تقنيات جديدة تستفيد من التطورات المنجزة في الغرب والعمل على توظيف هذه التقنيات في آلياته والمزاوجة بين الصيغة المسرحية الأوروبية، والصيغة الفرجوية الأدائية العربية لإعطاء التجريب المسرحي خصوصيته الفنية والجمالية نصا وعرضا»[4]. وفي وصف هذه الصيغة الجديدة يقول ممدوح عدوان:«إنّهم يجربون ليجددوا ونحن نجرب لكي نجذر»،[5]هذا التجذير الذي ينصبّ في وعاء التأصيل للظاهرة المسرحية العربية وإمدادها بملامح من التراث العربي كالاحتفالية والقصص الشعبية

---

[1]-عبد الرحمن بن إبراهيم: المرجع السابق، ص186.

[2]-عبد الله أبو هيف: مرجع سابق، ص40.

[3]-عبد الرحمن بن زيدان:التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،2001، ص11.

[4] -بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، دار تورحية، بحث مقدم لنيل الدكتوراه، جامعة وهران، 2005، 2006.

[5]-ممدوح عدوان: في التجريب المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية، محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، العدد 41، 1993م، ص08.

والأشكال التعبيرية الشعبية القابلة للتوظيف الدرامي وهي ممارسات فرجوية سادت في المخيال المصري والمخيال العربي عامة.

2-التجريب في المسرح الجزائري (الآليات والملامح):

في الوقت الذي أصبح فيه الشكل المسرحي الأوروبي متجاوزا من الناحية التجريبية تعلق به المسرحيون الجزائريون، وعدوه نموذجا فنيا يحتذى به، ويظهر ذلك في أعمال الروّاد مثل ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة اقتباسا وإعدادا وإخراجا وفي هذا السياق نؤكد على أنّ«أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني، ويعجزون عن استكمال شرط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا. إن الكاتب لا يبتعد كثيرا برأيه هذا الرأي السابق الذي رأى في الاقتباس نوعا من التستر إلا أنه يرى فيه جانبا ربما اعتبره إيجابيا إلا إذا قام بجانب حركة نشيطة في التأليف وتوفرت له شروط معينة من الجودة»،[1] ولعل أهم تلك الشروط هي الشرط التنظيري الذي سعى سعيا حثيثا إلى مواكبة التأليف الدرامي والفعل الإخراجي، وإذا كان التجريب في أساسه قائما على تخطي القواعد الأرسطية ومخالفة التصورات والممارسات المسرحية التقليدية على نحو ما فعله بريخت فعند حديثه عن علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي يقول عبد القادر علولة:«لم ينبهنا بريخت بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال وإنما حاول الخروج عن النمط الأرسطي، فبحث عن الحواجز الكائنة في هذا النمط، واقترح إمكانية الخروج عنها، ومسرح بريخت كما نعلم يرتكز على نقطتين أساسيتين هما: التغريب والمسرح اللاأرسطي، ومادام اهتمامنا منصبا حول النقطة الثانية فإننا نجد أن بريخت سعى إلى انتهاج التغيير وتثوير الواقع، حيث يقول: لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعلمون على تغييره؛ فالمسرح إذن حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي على المسرح الدرامي، ومن ثمة لابد من

[1] -محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص50 نقلا عن "المسرح المغربي من أين وإلى أين؟" وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 11.

تغيير الشكل»[1] وفي هذا السياق نؤكد على أن التجريب «كان قدر مسرحنا الناشئ في بداية القرن الماضي لا لاعتباره اختيارا حرا أو ترفا فنيا وإنما كضرورة تاريخية حددتها وتحكمت فيها عوامل اللحظة التاريخية، والزمن الثقافي والأطر الاجتماعية العامة»[2]وتعدّ ممارسات الرواد الأوائل من أمثال رشيد القسنطيني و محي الدين بشطاري و علي سلالي تجريبا مسرحيا حاولوا بوعي منهم أو بغير وعي استنبات الجنس الدرامي وتبيئته «عبر توليف الشذرات والتكييف والاقتباس، والعبث أحيانا بالنصوص/ النماذج، لا سيما في الكوميديا .... وقد استمر هذا النمط من التجريب لفترة طويلة من بدايات المسرح الجزائري، بل إننا نستطيع القول إن تاريخ المسرح الجزائري يكاد يكون تاريخ تجارب وتكاد تكون كلمة تجربة أو تجارب ثابتة وملحّة تتردد باستمرار في قاموس كل الخطابات النظرية والنقدية حول مسرحنا»[3] الذي ولد من رحم التجريب شاقا طريقه إلى الممارسة التنظيرية التي سعى من خلالها المؤسسون الأوائل إلى إعطائه صبغة جزائرية تنبع من هوية المجتمع الجزائري، وتعبّر عن قضاياه الكثيرة منذ الاستقلال إلى اليوم.

2-1-آليات التجريب في المسرح الجزائري:

إنّ المسرح الحلقوي من أهم أشكال المسرح التجريبي الجزائري ويعد التراث من أهم المرجعيات الفنية والجمالية التي نهل منها المسرحي الجزائري في ظل غياب نظرية مسرحية جزائرية واضحة المعالم وإذا تقصينا تاريخ المسرح الجزائري نجد«أنه غني بأشكاله التراثية التي إذا وظّفت بصفة عقلانية وبرؤية فنية جديدة سوف تحقق الغرض من التجريب؛ فالتراث هنا يشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، لتقديم أفكار جديدة تخدم التجريب، وقد بدأ المسرح العربي منذ فترة في الاتجاه نحو التراث والاغتراف من الأشكال التراثية، وما من مناسبة مسرحية إلا وكان التراث حاضرا، إنّ المسرح التجريبي مغامرة تتطلب الحركة وتتنافى مع كل ما هو ساكن وجامد»،[4]ولقد دأبت جل الممارسات المسرحية التجريبية على استثمار الأشكال التراثية التعبيرية

---

[1]-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1962م، 1989م)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1988، ص168.

[2]-ابن ياسر عبد الواحد: ص233.

[3]-المرجع نفسه، ص124.

[4]-ياسين النصير: الحداثة في المسرح، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2010، ص76.

في عروضها الفرجوية «كتوظيف شخصية المداح والقوال والحلقة والشعر الملحون والرقص وحركة الجسد».[1] وفي إطار الحديث عن هذا النوع من التجريب المسرحي –الحلقة وتوظيف التراث الشعبي– تطالعنا تجربتين بارزتين في تاريخ المسرح الجزائري تقاسم فضل السبق فيهما كل من عبد القادر علولة و ولد عبد الرحمن كاكي والجدير بالذكر هاهنا هو تلك القدرة الفنية التي يحوزانها سيما الجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج. ولقد استند مشروعهما المسرحي التجريبي إلى ابتكار فن مسرحي أصيل يجمع ما بين الأصيل والفن والواقع، تمكن كل من عبد القادر علولة و ولد عبد الرحمن كاكي من تشريح الواقع الاجتماعي الجزائري وطرح قضاياه في شكل جمالي فني اعتمادا على الحلقة بوصفها شكلا تراثيا يحمل دلالة فنية ويجسد دلالة تاريخية لحقائق اجتماعية أفرزها الواقع الاجتماعي ما بعد الاستقلال «ومن هنا أخذ شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمتين جديدتين: فكرية وجمالية، وبعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة على الاعتماد المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية»[2] التي تأسر المتلقي وتجسّد له واقعه الحاضر بأدوات تراثية تستلهم وجدانه وتحفّز تفكيره في الآن ذاته. ونكاد نعثر على هذا الملمح التجريبي في مسرحية **القراب والصالحين** لولد عبد الرحمن كاكي والتي جسدت الإنسان في طبيعته الازدواجية إنّ الخيّرة أو الشريرة «والعرض نفسه يحدد الموقف، فالصالحون يعثرون على امرأة طيبة ويطلبون منها أن تظل كذلك، ولكن الصالحين في الوقت نفسه يرفضون إرشاد هذه المرأة على الخير، ومن هنا كان الصراع الأساسي، فالعوامل الاقتصادية هي العوامل التي تقف دائما في وجه الخير، فطلب الصالحين في الإنسان أن يكون طيّبا ورفضهم التدخل في مساعدته وتوجيهه للخير أمران متناقضان».[3] ومسرحية **القراب والصالحين**هي من أهم نماذج التجريب الحلقوي المسرحي في الجزائر «وقد تميزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار، كما انكبت اجتهادات الإخراج على استعمال الحيّز السينوغرافي المستوحى من الحلقة، واعتمد العرض كذلك على عناصر الغناء ليس كفعل

[1]–حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2002، ص360.

[2]–مباركي بوعلام: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراما تولوجية.

[3]–حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 214.

استعراضي بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية»[1] ذات الطابع الملحمي والملاحظ نّ شخصيات هذه المسرحية شخصيات بسيطة إذ تمّ التركيز فيها على العلاقات الاجتماعية بينها وتمّ وصفها –أي الشخصيات– بصفاتها الاجتماعية فلا نكاد نعثر على أسمائها. ولقد تمّ استلهام التراث الشعبي بأبعاده الفنية الجمالية والفكرية وبتطويع شكلي الحلقة والمداح/ القوال استطاع عبد القادر علولة أن يؤسس لمشروعه التجريبي من خلال ثلاثيته المسرحية **الأقوال، الأجواد، اللثام** التي طرح من خلالها قضايا وانشغالات الطبقة الكادحة والمتأمل لمسرحيات علولة يجد أن شخصية القوّال أو المداح شخصية محورية إذ تلعب دور الوسيط الحيوي في ننقل أحداث المسرحية إلى الجمهور عن طريق سردها والتعليق على حيثياتها «وهكذا تميّزت تجربة عبد القادر علولة من خلال تجربته للأشكال التراثية الشعبية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية استقاها من مناهل الثقافة الشعبية؛ فأصبح توظيف القوّال واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغني عن الخشبة الإيطالية وعناصرها السينوغرافية مثل الديكور والملابس والمؤثرات المسرحية».[2] ولم يبتعد علولة عن محيطه الاجتماعي وواقعه السياسي وهو ما يؤكده هو نفسه –أي عبد القادر علولة– بقوله:«أن المسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية ومن الواقع المعاش الحقيقي واليومي لشعبنا... مسرح يمسّ أعمق مشاعر المشاهد ويجعله معنيا من خلال عروض ذات جوهر ايديولوجي وعاطفي واجتماعي شديد الاتساع، وأخيرا مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية للمستهلك ليشغل وظيفة أخرى ألا وهي المبدع–المساعد».[3]

ويمكننا القول أنّ الحلقة هي ممارسة شعبية تتميز بشكلها الدائري إذ تجتمع الفئات الشعبية في المناسبات والليالي وتتميز الحلقة بالطابع الاحتفالي وهي موروث شعبي«وتعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها، وهي شكل فرجوي شعبي يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصوتية الأخرى، فهي أحد أقدم الفنون الفرجوية بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي الذي يؤثثه **الحلايقي**

[1]–المرجع نفسه: ص215.

[2]–بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، ص10.

[3]–ينظر مذكرات عبد القادر علولة: ص235.

وفق أسلوب عمله، من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش بذاته بطريقه تختلط فيها العجائب بالواقع، بحيث يظل مفتوحا على شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد وبلاغة الجسد والموسيقى»،[1] ومن هذا المنطلقنعرّف الحلقة بأنّها شكل فرجوي بسيط يتميز بطابع الاحتفالية واللعب. ويسعى إلى التأثير في وجدان وتفكير الجماعة المتحلقة وهي كذلك و«من هذا المنظور إحدى تعابير التراث الحضاري الشفوي، كما أنها تشكّل في الوقت نفسه شكلا بدائيا لفن ما قبل المسرح، وبناء على هذا يكاد يتفق جل الباحثين والدراسين على تعريف جامع مانع لمفهوم الحلقة، فهي في نظرهم عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدّم للمتحلقين»[2]وتختزن الحلقة دلالات تراثية«وموضوعها يحتوي على رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها يغلب عليها طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك»[3]نلاحظ أنّ أهم خصائص موضوع الحلقة هو ارتكازها على الحكاية الشعبية كما تتميز بالارتجال والحوار والتسلسل المنطقي. والجدير بالذكر في هذا المقام هو خروج الحلقة عن الأصل الديني وحركتها في فضاء أرحب هو الساحات والفضاءات الشعبية والأسواق العامة لانفتاحها على شريحة شعبية عريضة وفي هذا الشأن يقول عبد القادر علولة:«في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجمهور، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرحة والمتعة، تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد والهزل».[4] ولقد استطاعت الحلقة بشكلها الشعبي البسيط أن تعبّئ الجماهير وتستقطبهم لأنها لسان حالهم عبرت عن واقعهم وامالهم وآلامهم، إنها –أي الحلقة– ممارسة شعبية شفوية تندرج ضمن الثقافة الشعبية الشفوية لذلك يصعب التأريخ لها وبالرغم من ذلك حافظت على جمهورها ومد يديها رغم تطور الزمن

---

[1]–بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، ص14.

[2]–المرجع نفسه، ص15.

[3]–محمد خراف: نشأة المسرح وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06، ص05.

[4]–عبد القادر علولة: مسرحيات الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، ص15.

والمكان. ولعل ذلك هو السبب الرئيسي الذي حمل كل من عبد الرحمن كاكي و عبد القادر علولة على استلهام الحلقة تجربة جديدة للتأصيل للمسرح الجزائري وتجاوز مرحلتي الاقتباس والترجمة بهدف مسرحة الحلقة. وفي هذا السياق يشير حسن المنيعي إلا أن الحلقة «مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية، وكان الممثل الذي قد يكون مداحا أو شخصية مسلّية يعرض إبداعاته في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى».[1]

والحلقة بهذا المفهوم تجسّد الشكل الما قبل درامي والإرهاصاتالفنية للممارسة المسرحية التي نعرفها اليوم بتقنياتها وفصولها ومشاهدها وتحقق الحلقة الفرجة بفضل ما قيض لها من فصل بين العناصر الفنية والتركيب بينها إذ تقوم على« –تقسيم أجزاء الحكاية والتركيب بينها، واستبدال التطور العضوي بالتطور عبر القفزات التيتقطع الحدث وتجزؤه وتجعله غريبا مدهشا، –استعمال الأغاني، الأشعار والموسيقى وما يتضمنه هذا الاستعمال من انتقال من مستوى جمالي إلى آخر ينبذ النثر لصالح الشعر ويتجاوز الإلقاء لصالح الموسيقى والغناء –تقسيم الجهاز السينوغرافي إلى قطع متحركة تنتج أشكالا تركيبية مختلفة، لا توهم بواقعيتها لأنها بسيطة وفقيرة، تعلن تمسرحها وتكشف عن تمسرح الفضاء المسرحي وفراغه –تحقيق جدلية الفارغ والممتلئ بما هي تكسير لاندماج وتغريب له في كل مستويات العمل المسرحي»،[2] وهو الشيء الذي أكسب الحلقة سمة جمالية ترتقي بالملتقي وتعبر عن همومه وواقعه، وتجسد طموحاته وآماله في شكل فني عدّه النقاد فيما بعد شكلا ما قبل مسرحيا؛ إذ« تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، وفي هذا الإطار فإن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية لا يصل إلى حد القطيعة، ولكنه يجعلها تجربة مكثّفة وهذا ما ينتج إمكانية لحظات التوهج الوجداني التي تندثر فيها الفوارق الاجتماعية بين الناس»،[3] فتصبح الحلقة بذلك فن الطبقات الشعبية جميعها تستوعب الحياة الاجتماعية لكل الفئات،وتكتسيطابع التكثيف الدلالي من ناحية والطابع الفرجوي من ناحية أخرى؛ ولعل تظافر هذين العنصرين هو ما يحقق

[1]–حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط01، 1974م، ص15.

[2]– سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق (قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012،ص91.

[3]–خال أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الآداء، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2011، ص133.

جمالية الحلقة التي راهنت بمرونتها على احتواء قضايا متعددة كالسلطة والتاريخ، والأصالة والذاكرة... إنّ الحلقة نص وسيط تتيح له إمكاناته التغلغل في الأوساط الشعبية واستمالتها «فالحلقة توظّف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد، وهو النص الذي يكون حواريا باستمرار»،[1] وبهذا يؤثّث الحوار فضاء الحلقة ويكسبها خاصية التمسرح، وتعد شخصية الحلايقي المحور الذي يحرك دواليب الحلقة، «**فالحلايقي** يملك من القدرات الكفيلة لتخوّل له ممارسة عمله بتجميع النصوص وانتقائها ودراستها للتركيز على نصوص تحتوي على أبعاد درامية من حكاية وصراع وتحولات في المواقف والوضعيات والتشويق حتى يبقى المتلقي مشدودا أمام الأحداث ومتتبعا بتلهف للنهاية المنتظرة»،[2] وهو الدور الأساسي الذي تضطلع به الحلقة. وإذا أتينا إلى الراوي أو المداح/ القوال الذي يجسّد شخصية القصاص نجد أن هذا الأخير «تتوفر في فعاليته مجموعة من العناصر المسرحية من خلال روايته للحكايات والخرافات والأخبار والقصص التي تأتي تارة منظومة، تتخذ هذه المواد الفنية قالبا نثريا يمتح منالتاريخي و الديني و الملحمي والعجائبي دون أن تفوتنا الإشارة إلى عنصر الغناء».[3] ويغلب على الخامة التي يتوسلها القصّاص أو الحلايقي طابع التناص فهي قصص وخرافات وأساطير تتوارد على لسان القصاص لتترجم بعدا جمعيّا شعبيا وتجسد اشتغالا دراما تولوجيا يشبه إلى حد كبير الفعل المسرحي، كما يعمد القصاص على إيصال الجوانب التعبيرية اعتمادا على حركات آدائية «وهو ما يتيح له ممارسة أفعال إنجازية تتسم بالخفة والأناقة والاقتصاد والدينامية والتحول، وقد يؤدي إكسسوار واحد مثل العصا إلى تعدد دلالي مكثّف بفضل تحوله وحياته ونموه.... وقد عبر الفنان المسرحي **الطيب الصديقي** عن إعجابه بتوظيف العصا في الحلقة يقول متحدثا عن أستاذه الحلايقي: منك تعلمنا جوهر مهنتنا، من خلال عصا واحدة لا غير تحوّلها حسب إرادة الحكي، فتصبح العصا شجرة مخضّرة، تتحول إلى مظلّة أو إلى حصان راكب.... وفجأة هو ذا السيف الذي هو يجرح أو هو

---

[1]–خال أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، ص135.

[2]–محمد جلال أعراب: التمسرح... المسرحة... التفضية في فرجات ساحة جامع الفنا ومرجعيتها في المسرح المغربي، سلسة تحولات الفرجة، فرجة التحولات، مصنف جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ع21، ط1، 2013،ص87.

[3]– رشيد أمحجور: فن الراوي كشكل مسرحي –المسرح المغاربي نموذجا– مجلة الثقافة المغربية، السنة الأولى، 1991،ع3،دار المناهل للطباعة والنشر، ص63.

ذا القلم الذي يدوّن.... المجد لك أيها الراوي القديم الذي يبتعد بتؤدة كل مساء عن حياته».[1]إنّ توظيف العصا بهذه الأشكال تكثيف جمالي لآداة واحدة تستقطب فضول جمهور المتلقين، ويعد تأثيث المكان بالأكسوسورات أوّل خطوة لتهيئة الفضاء، الحلقوي وفي هذا السياق يقول بيتر برول BETER BROL:«أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح»،[2] أي الناظر والمنظور إليه وموضوع النظر، إنّ الرهان الذي تقوم عليه الحلقة بوصفها شكلا تراثيا شعبيا ينبني أساسا على استثمار بعدها الجمالي في تحقيق هدنة دلالية فرجوية في علاقات مفتوحة مع الجمهور. إن رهانها هو الارتقاء إلى اشتغالات دراما تولوجية وتمسرحية وهو ما حصل مع الكثير من الفرجات الشعبية التي آلت إلى فعل مسرحي في ممارسة واضحة المعالم خاضها غمار التجريب المسرحي في الجزائر عبر تجارب العديد من المسرحيين.

3-التجارب المسرحية الجزائرية:

3-1-تجربة عبد القادر علولة:

لقد راهن الراحل عبد القادر علولة في تجربته المسرحية على تقديم منظور مسرحي جديد ضمن إطار تجريبي أطلق عليه بعض النقاد ما يسمى بمسرح السرد التمثيلي محاولا بذلك تخطي العلبة الإيطالية والخروج بالمسرح إلى فضاءات أوسع، إذ يتجاوز نمطية المسرح الأوروبي متوسلا أبرز أشكال التعبير الشعبي في التراث الجزائري ونقصد بذلك شكل القوال والحلقة. وفي هذا السياق تعد مسرحية الأجواد من أبرز الإبداعات المسرحية الجزائرية، ويذكر مباركي بوعلام أن هذه المسرحية قدمت في مسرح وهران الجهوي في سبتمبر 1985م، وبمجرد عرضها تحصلت في العام نفسه على جائزتين متتاليتين هما: جائزة أحسن تمثيل بمهرجان قرطاج الدولي بتونس، ثم بجائزة أحس نص وأحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة، كما نالت جائزة أحسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة عام 1994».[3]ويكاد يجمع النقاد على أن مسرحية **الأجواد** هي علامة مائزة في تاريخ المسرح الجزائري منذ نشأته

---

[1]-المرجع نفسه، ص88.

[2]-بيتر بول: المساحة الفارغة، ترجمة وتقديم عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، ص15.

[3]-بوعلام مباركي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران،2001،ص87.

وإلى اليوم ولعل حسن استلهام الأشكال الشعبية وتوظيف القوال –خصوصا– هو ما جعل هذه المسرحية ظاهرة إبداعية مميزة وفي حديثه عنها –أي عن مسرحية الأجواد– أورد عبد القادر علولة قائلا:«فيما يتعلق بعنوان (الأجواد) إنه يعني بالمعنى الأوّلي والحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة لي إلى حد ما الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية، هذه الأخيرة هي عبارة عن جداريه تمثل الحياة اليومية، أو بالأخرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنّها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و (المحقورون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود، وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصّلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم، أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه (العناصر الأساسية للمضمون) عن طريق أنصال خلفية».[1]في هذه المسرحية –مسرحية الأجواد– استعان عبد القادر علولة بالسرد على لسان القوال؛ إذ يضطلع القوال بالتمهيد للأحداث إما معلقا عليه أو راويا حاكيا لها ثم منسقا بين لوحاتها عبر تحريك الفعل الدرامي من خلال الحوار أو من خلال مناجاة الشخصية لنفسها ولم تخل المسرحية من الأغنية الشعبية لاستمالة المتلقي والتأثير في وجدانه.

في اللوحة الأولى للمسرحية يعمد عبد القادر علولة إلى شريحة معينة من المجتمع ويشير من خلالها إلى معاناة العمال البسطاء وجسّدها في شخصين أساسين هما: شخصية (علال الزبال)وشخصية(الربوحي الحبيب).أما شخصية (علال الزبال) فهي تقدم لنا شخصية عامل النظافة الذي كان يؤدي عمله بإتقان وتفان وفي كثير من الأحيان يطفح منه ذلك الوعي الجمعي للطبقة البسيطة التي ينتمي إليها، فيكشف دعمه للقطاع العام أو مناهضة للاتجاهات القاضية بالخوصصة، غير أن هذه الشخصية لا تبرز ملامحها من خلال الصراعات والمواقف التي تدخل فيها مع غيرها من الشخصيات على عكس ما نعرفه من تقاليد الدراما التي تقتضي قيام حركة صراعية ما بين الشخصيات، ولكنها –أي المسرحية– توكل مهمة الكشف عن الشخصيات والأحداث إلى القوّال الذي أبان عن ملامح علال الزبال من خلال موقف سردي شعري يمكن أن يلقى أو يغنى:

[1]–عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمه إنعام بيوض، ص234، ص235.

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكثير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس»[1]

إنّ شخصية علال الزبال هي شخصية بسيطة تؤدي عملها بإخلاص ومهارة.وهي تنتمي إلى الطبقة الكادحة التي تكابد قهر الظروف الاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري الحديث الاستقلال نتيجة للتحولات التي أفرزتها تشكيلات المجتمع الجديد؛ فشخصية علال الزبال تعي تلك التحولات وما نجم عنها من ظواهر خطيرة، وفي ظل ذلك الوعي القائم تمارس عملها –وإن كان وضيعا– ولعل آدائها لعملها بإخلاص وتفانٍ هو بداية لوعي ممكن ترومه الطبقة الكادحة، إذ يقتضي تثوير الواقع السائد مراحل يؤسسها علال الزبال –بداية– على أداء عمله بغية تحسين أوضاعه وتجاوز عقباته وعقبات طبقته الاجتماعية؛ فانتشار ظواهر كالبيروقراطية والمحسوبية واحتكار السلطة، وتعفن المؤسسات الاقتصادية في فترة ما بعد الاستقلال شكّل واقعا سائدا تصدت له الطبقة الكادحة بالجد والتفاني في العمل للقفز من شريط الوعي القائم إلى شريط الوعي الممكن الذي يرومه علال الزبال وأفراد جماعته. وبالموازاة مع هذا البعد الدلالي الذي أرسله عبد القادر علولة على لسان قوّاله أو سارده يتجسد لنا ملمح جمالي عمد من خلاله عبد القادر علولة إلى تصوير شخصية علال الزبال تصويرا حسّيا عبر تقنية الوصف لتحصيل تلك الصورة البائسة في ذهن المتلقي من خلال شريط دلالي تتابعت فيه الدوال: (ناشط، ماهر، زاهي)، فتبدو بذلك شخصية علال الزبال شخصية نشيطة، ماهرة، فرحة ولكن سرعان ما ينكسر هذا الشريط الدلالي بإقحامعبد القادر علولة متوالية الدوال (مكناس، وسخ الناس، الوسواس) فيحدث تقابل ضدي بين الصورتين: صورة النشاط والمهارة والفرح وصورة الانكسار والقهر التي شكّلتها الدوال الثلاث الأخيرة فيرتسم في ذهن المتلقي هذا التناقض، واللاتآلف بين الصورتين إلا أنّ عبد القادر علولة يثبت الصورتين معا ويرغم المتلقي على الربط ذهنيا بينهما، وهذا الربط هو مكمن الجمالية التي بثها الكاتب عبر سارده إلى متلقيه.وتطالعنا شخصية محورية أخرى هي شخصية **الربوحي الحبيب** الذي

[1]–عبد لقادر علولة: الأجواد، ص79.

يشتغل حدادا، إلاّ أنّ فاعليته فاقت وضعه الاجتماعي البسيط إذ كان يسعى إلى خدمة الصالح العام ولطالما طالب السلطات المعنية بالاهتمام بحديقة الحيوانات ولكنّه في الأخير تطوع برفقة مجموعة من الشباب لمساعدة حيوانات الحديقة، فلما تحسنت أوضاع الحديقة، كشف حارسها حقيقة اختلاس المسؤولين للميزانية المخصصة لهذه الحديقة، وقارئ هذه المسرحية يقف على تقديم هذه الشخصية –شخصية الربوحي الحبيب– عبر تقنية الوصف سواء على ألسنة الشخصيات أنفسهم أو على لسان القوال وهو ما نتبينه من خلال المقطع التالي «الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين، في القامة قصير شوية، السندان والمطرقة خلاو فيه الأمارة، لون أسمر بلوطي، وسنيه واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة..»،[1] ومن ثم أمكننا تحصيل الملامح الخارجية للربوحي اللحبيب، ورسم صورة هذه الشخصية في ذهن المتلقي وهي صورة تنم عن كبرها وضعفها وبؤسها،لكنّ هذه الصورة لا تنفي عن الربوحي الحبيب صورة أخرى هي صورة صنع القرار وخدمة المجتمع. وهو ما يحقّقه المقطع التالي «في ختام هذه الدراسة خاذ الربوحي الحبيب موقف ودبّر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية، ودخل شبان الحي في العملية، عادوا كل يوم وقت المغرب يلهوا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات: لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز ، حشيش، خضرة، وفاكهة، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سرّيا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة، أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة في المهمة داخل لجان يتلزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجرة خوفا، إذا العساس اللي يبات يحضي يلقفه وتكشف الحركة، الحيوان والفو الربوحي الحبيب، عادوا يحبوه ويشموا ريحته من بعيد، عادوا كل ما يوصلهم يفرحوا بيه أحسن رحاب».[2]ولقد طغى الجانب السردي وشكّل موقفا جماليا تتناغم في حركية الحوار سيما في موقف لقاء حارس الحديقة (العسّاس) مع (الربوحي الحبيب) أين سرد له قضية إطعام الحيوانات وطابوهات الاختلاسات التي يقف وراءها مسؤولوا البلدية أنفسهم. ومن المؤكد أن عبد القادر علولة انتخب شخصية الربوحي لحبيب إلى جانب شخصية علال الزبال ليقدم نموذجا ايجابيا حول تكفل البسطاء بقضايا المجتمع، وإيجاد حلول للمشاكل الاجتماعية العامة فشخصية الربوحي الحبيب تكتشف الفساد الذي يقترفه المسؤولون وتسعى من خلال وعيها بهذا الأمر إلى

[1]–عبد القادر علولة: الأجواد، ص 82.

[2]–المصدر نفسه، ص 85.

إيجاد الحلول وهو ما يعبر عنه بالوعي الممكن الذي ترومه الطبقة الاجتماعية البسيطة التي مثّل وعيها الربوحي لحبيب. وفي نفس السياق تدور أحداث اللوحة الثانية حول شخصية تُعْرَضُ على لسان القوّال بأسلوب شعري غنائي وهي شخصية قدور البناء الذي كان يعمل بعيدا عن أسرته حتى أنّ ابنته لم تعد تعرفه وفي الوقت الذي كان فيه قدور يشيّد المباني والسكنات الفاخرة لغيره كانت أسرته تسكن سكنا مهددا بالانهيار، ورغم تلك المعاناة يبدي قدور وأسرته صبرا وأملا وهو ما جاء على لسان القوال:

«ابنى وعلاّ، كب جهده في البغلي والياجور.

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

وحش المرأة، والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

في خاطره طعيمة وحنان مراته فطيمة.

قال: نشوف ولادي، نحي التعب، نفاجي الغمة.

نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة.

طالت المسافة نسف طويل ما قال كلمة».[1]

سعى عبد القادر علولة إلى انتخاب شخصياته من البيئة الشعبية ومن الطبقة الكادحة التي تعايش وضعا اجتماعيا قاهرًا، فتسعى إلى تغييره بالمساهمة في الخدمة العامة وهو ما يجسّد صراعات الطبقة الكادحة من أجل تغيير الواقع ووعيها التام بضرورة هذا التغيير رغم ما تدخل فيه هذه الشخصيات من صراعات داخلية وخارجية؛ ولعل ذلك ما حصل مع جلول الفهايمي العامل بمصلحة حفظ الجثث والذي يسعى إلى خدمة المصلحة العامة للمجتمع، وكثيرا ما كان يفضح السلوكات والبيروقراطية التي تعيق مشروع الطب المجاني وهو ما عرّضه لعقوبات مهنية سلّطها عليه مسؤولوه، فصار رجلا عصبيا يصارع حالات نفسيّة كئيبة يتجاذبها طرفان: الصمت من جهة ومحاولة الجهر بالممارسات الفاسدة خاصة قضايا الإهمال التي طالت الأرواح على إثر اكتشافه للرجل حي داخل ثلاجة غرفة مصلحة الجثث. ويصور المقطع التالي تلك الحال

[1]–المصدر السابق، ص 102.

التي بات عليها جلول الفهايمي«أنا الفهايمي ما نسواش... عندهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي مسميني الفضولي... لوكان راني عايش في بلاد أخرى لوكان راهم سجنوني على طول العمر... لوكان راهم سجنوني طول العمر... لوكان راهم حكموا علي بالإعدام... مانسواش أنا... يلزمني السوط... السوط... اللكوط... هراوة... واجبد أعطيه السوط على الظهر الأكتاف لجناب... المقعد والركايب... نستهل السقلة في الفم... جلول الفهايمي بليه... آفة اجتماعية، اربطوا جلول الفهايمي أقتلوه... علاشمخليني حي؟... خيطولي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا... والسوط...السوط»،[1] من خلال جلول الفهايمي أراد عبد القادر علولة أن يبين ذلك القهر والقمع الذي يعانيه أفراد الطبقة البسيطة وهم يحاولون التغيير مما يسبب لهم صراعات جدلية ما بين الخارج والداخل، فيراوحون مكانهم في وعي زائف بقضاياهم الاجتماعية التي باتوا عاجزين عن إيجاد حلول لها في ظل الممارسات القهرية التي تفرضها السلطة التي تشكّل المناخ الايديولوجي والاجتماعي السائد.

أ–مسرحية الأجواد وجمالية الفعل بالسرد:

إنّ قارئ مسرحية الأجواد يتبادر إلى ذهنه ما أورده فارس نورالدين الذي أورد «أنّ بناءها العام ينوء بتكديس المواضيع والأحداث والمواقف، في ظل غياب التكثيف والتركيز المطلوب في فن الدراما عموما».[2] يبدوا أنّ منطلق هذا الرأي هو طغيان السرد –في مسرحية الأجواد– على حساب الفعل والحوار، ممّا أتاح لها إمكانيات روائية كبيرة، ولكن السرد جعل مضمونها تقريريا وصفيا سكونيا مجردا من العناصر الجدلية –الفعل والفعل النقيض والصراع والانتقاء– فالشخصية في المسرحية لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف عيانية سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري وارتباطاتها الإنسانية الأخرى، إنّما شكّلت على لسان الراوي بصورة وصفية إخبارية حرمت المتلقي من أسباب التعرف عليها وهي في حالة حضور يتجسد من خلال الفعل والحركة».[3] ولكن نور الدين فارس يصدر في رأيه هذا عن القواعد الأرسطية التقليدية

[1]–المصدر السابق، ص132، ص133.

[1]–فارس نور الدين: "الأجواد بين الدراما والسرد"، الحلقة الأولى، جريدة المساء (الجزائر)، العدد 867، ليوم: 1988/07/14م.

[3]–فارس نور الدين: "الأجواد بين الدراما والسرد"، الحلقة الأولى، جريدة المساء (الجزائر)، العدد 874، ليوم 1988/07/22م.

التي تقوم على تقديس التمثيل، التشخيص والفعل. فيما تعد تجربة الأجواد نوعا من التخطي لهذا الشكل الأرسطي وتقديم منظور مسرحي جديد يحاول الاستفادة من أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي. ولم يكن هذا المنظور الجديد الذي قدمه عبد القادر علولة خيارا جماليا نابعا من رؤى تنظيرية مسرحية، بل فرضته سلطة المتلقي بناء على ردود أفعال المتفرجين وهذا ما يؤكده عبد القادر علولة بقوله:«نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972م إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى».[1]ونستطيع القول أن المسرح خطاب ليس بإمكانه إقصاء طبيعة المتلقي المحمّلة بمرجعيات تاريخية، حضارية ونفسية. وأبعد من ذلك يرى بعض الدراسين أن عبد القادر علولة في مسرحية الأجواد لم يستمع إلى النظرية بقدر ما استمع إلى نداء المتلقي؛ فلبى نداءه وصيّر منظورا مسرحيا جديدا لم يكن من هدي النظرية بقدر ما كان من هدي التجربة.

لقد نهض الملمح الجمالي لمسرحية الأجواد على توظيف القوال بوصفه شكلا تعبيريا تراثيا عَمَدَ إليه عبد القادر علولة موكلا إياه مهمة تقديم الشخصية والكشف عن أبعادها الجسدية، الاجتماعية والنفسية بتوسل الوصف واستحضار ماضيها ثم عرضه على المتلقي ليستوعب حاضرها وما تكابده من صراعات من خلال السرد، وإلقاء الأغاني الشعبية والأشعار المؤثرة المرتبطة بالشخصية والمواقف التي تواجهها. وبهذا يكون عبد القادر علولة قد قلب مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام مبتكرا مسرحا جديدا يدخل في إطار العملية التجريبية قوامه اللعبة بالسرد والحركة. وهو ما حرك الأقلام بين مؤيد ومعارض إذ يرى بوعلام مباركي أن تجربة مسرحية الأجود «تشكل قالبا مسرحيا جزائريا خاصا، حاول علولة من خلاله أن يرقى به إلى مستوى المسرح العالمي»،[2] في حين يرى بعض الدراسين «أن هذه المسرحية ذات بناء مترهل حيث طغى الجانب السردي الإخباري فيها على الجانب الحركي الدرامي»،[3] غير أن صاحب هذا الرأي يعدل عنه قائلا:« بأن هذه المسرحية تصطف إلى جوار الأعمال المهمة والمتميزة في مسيرة المسرح الجزائري»،[4] وفي نفس السياق

[1]–حوار أجري مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820،ليوم 13 ماي 1989.

[2]–مباركي بوعلام: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001،ص75.

[3]–فارس نور الدين: الأجواد بين الدراما والسرد، الحلقة الاولى، جريدة المساء، (الجزائر)، العدد874، ليوم 1988/07/22.

[4]–المرجع نفسه.

أكد الشريف الأدرع أن مسرح عبد القادر علولة يشكل محاولة أصيلة لإبداع كتابة مشهدية جزائرية»،[1] ولعل رهانات عبد القادر علولة باتخاذه السرد التمثيلي وتوظيف بعض الظواهر المسرحية –ظاهرة القوال– هي بناء الجماليات مسرحية تستنبط قيمها الفنية من مخزون تلك الظواهر التراثية في محاولة تجريبية تأصيلية جريئة للمسرح الجزائري وحتى العربي «فلقد اتجه –عبد القادر علولة– إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق، ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها، فإذا كان خطاب الحداثة في التجريب في المسرح العربي يتوسل بالتجريب؛ فإن عبد القادرعلولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضلية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني».[2]

3-2-تجربة ولد عبد الرحمن كاكي من خلال توظيف الحلقة والتراث:

يعد ولد عبد الرحمن كاكي (1934م-1995م) من رواد التجريب المسرحي في الجزائر فقد عمد هذا الأخير ومنذ ستينات القرن الماضي على استلهام الحلقة والقوال بوصفهما وسائط تراثية تؤصّل للظاهرة المسرحية الجزائرية ويعرف هذا الأخير –ولد عبد الرحم كاكي– «بتشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية والمحاولة استنباتها بشكل مسرحي قائم بذاته، ولعل أبرز مسرحيات كاكي التي استلهمت تقنيات القول الشعبي هي القراب والصالحين التي توّجت في مهرجان صفاقس سنة 1966م، كما أن جل مسرحيات كاكي المقتبسة تتشكل في فضاء بيني مثل مسرحية القراقوز 1964م والمقتبسة عن الإيطالي كارلو غورزي، ولكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة وليلة وملحونيات الغرب الجزائري».[3]

---

[1]–الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي)،مذكرة ماجستير،جامعة الجزائر، 2008، ص 137.

[1]–مصطفى رمضاني: مسرح القوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1،سنة 2006،ص323.

[3]–خالد أمين: المسرح المحكي في المغرب والجزائري، وجدان فرجوي مشترك، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2006،ص101.

ارتكز العمل المسرحي عند ولد عبد الرحمن كاكي على رصد الظواهر الاجتماعية سيما الظواهر التي انتشرت في المجتمع الجزائري إبان الفترة الاستعمارية والثورة التحريرية، كما شكلت القضايا التاريخية موضوعا أساسيا في مسرح ولد الرحمن كاكي خاصة مسرحيته **132 سنة**، ومسرحية الشبكة 1957م وديوان القراقوز 1960 م وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النص، عمد ولد الرحمن كاكي إلى محاولات إبداعية ارتقت إلى مستوى فني ينمّ عن تلك التجربة الواعية والتي استثمر فيها أشكالا تراثية كالمداح «فلقد وظّف ولد عبد الرحمن كاكي المداح بسرد الحكاية الشعبية بشكل متقطع أشبه باللوحات، ولقد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية، ويعلّق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته وإجباره على المشاركة».[1] وفي هذا السياق يجدر بنا أن نتذكر أن ولد عبد الرحمن كاكي «من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية و العربية على حد سواء إن تجريبيا أو تأصيلا، وقد استوعب مجموعة من التجارب المسرحية العالمية كانفتاحه على مسرح اللامعقول والمسرح العنف، ومسرح بريختي، وكوميديا ديلارتي، ومسرح المداح الحكواتي ومسرح الحلقة»[2] الذي تأثر فيه بأسلوب الحلقة من جهة و بالأسلوب البريختي من جهة أخرى محاكيا أسلوب الحكواتي الذي يعرفه العرب، ومن ثمة حاول ولد عبد الرحمن كاكي أن يقضي على منظور التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية ففي مسرحيته **بني كلبون** يعمل على استهلال يخبر فيه الممثلون عن أدوارهم وعن مضمون المسرحية ويؤكدون على أنه مجرد تمثيل فقط في مطلعها –أي المسرحية– يقول:

«المجموعة: احنا جينا زيار والزيارة محبة.

الممثلات: احنا الممثلات.

الممثلين: احنا الممثلين، احنا جينا زيار والزيارة محبة، زايرين ناس هذه البلاد.

الممثلات: الله يسترنا من الخشين... الله يسترنا من الشين.

المداح 1: رواية بني كلبون نمثلها لكم.

---

[1]–أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926–1989، منشورات التبين الجاحظية،1998، ص169.

[2]–جميل حمداوي:صورة المسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1،2015،ص61.

الممثل 1: الله يسترنا من الخشين.

الممثل 2: الله يبعدعلينا الشين.

المداح 2: بالمعناوي يسمى مرحبا.

المداح 1: واللي ناوي الخير يخبر الصابي.

الممثل 3: الله يلعن اللي ينكر الصحبة.

الممثل 4: والحسود ما يشوف الخير.

المداح 1: اللي يصلي يقابل الكعبة.

المداح 2: واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير.

الجماعة: اللي فات مات.

الممثل 3: ناس الأولين يقولوا تمشى واتصنتللفال.

الممثل 4: وإذا واجبت اطرز كلامك بالمثال.

المداح 2: أخطاك من قال والقال.

المداح 1: إذا شريت سقسيبشحال.

الممثل 2: وإذا جلت احضي البال.

الممثل 3: وإذا ما تعرفش سال.

الممثل 4: رد بالك من الذل.

المداح 1: لازم على الممثل يمثل.

المداح 2: وهذا مكان للتمثيل.

الممثل 1: احنا نعطوا للمثل.

الممثل 2: وأنتم ردوا البال.

الممثل 3: في الرواية كاين المعنى والفال.

الممثل 4: واللي ما هوش معناوي بعدما انكمل سال».[1]

في المقطع السابق يتضح أن ولد عبد الرحمن كاكي توجه إلى المتلقي توجها مباشرا يكسر فيه الإيهام البريختي ويفصل ما بين الحقيقة والتمثيل وما بين المتلقي وشخوص مسرحيته (الممثلين والمداحين) وهي فعل تجريبي يندرج ضمن آليات الحلقة التي تقوم على الشكل الدائري أين يبسط الحلايقي لمستمعيه خطابه الذي يرومه.

أما في المقطع التالي يعرض ولد عبد الرحمن ملامح مسرحيته بني كلبون:

«المداح 1: ها هي رواية بني كلبون.

المداح 2: الرواية اللي رح نمثلوها.

المداح 1: ها هي رواية بني كلبون.

المداح 2: والمعناوي بلا شك يفهمها.

المداح 1: اشكون يفرحوا للمغبون.

الجميع: بني كلبون.

المداح 1: باش عايشين؟

الجميع: بزعمة وكون .

1 –ولد عبد الرحمن كاكي: مسرحية بني كلبون، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20أوت، 2002، ص201.

المداح 2: كون هو الشيطان وزعمة زوجته، زيدوا... زيدوا... زيدوا ما تنساو ما تتحدثوا.

المداح 1: شكون اللي يعطي العهد ويخون.

الجميع: لبني كلبون.

المداح 2: اشكون اللي يحكموا بلا قانون.

الجميع: بني كلبون.

المداح 1: بني كلبون عندهم صفة بني آدم ولكن إذا قلت لهم السلام تندم.

المداح 2: إذا شفتهم يحشموا وإذا بداو ينبحوا سلم.

المداح 1: وشكون يفرحوا للمغبون.

الجميع: بني كلبون.

المداح 2: شوفوا واسمعوا ما صرى لانسان بن آدم كثير الإحسان اللي قاسيتوا القدرة وجاء يشارك بني كلبون في لكسرة، عايش في بر اللي يكدوا العظام وهو مسكين يحوس على المكتوب، كثير الاحسان، ويعظم السلام وإذا طلبته ما يعجزش على جيبه.

المداح 1: شوفوا وسمعوا ما صرى لإنسان بن آدم كثير الاحسان في بني كلبون، يوم من الأيام ظلموه وانهار اللي طال حقه هجروه، وليلة الهجرة صعيبة والكلمة في روحها صعيبة، خلى دار ابنها بيده في وسطها أهله، وقال للصديق أيا نسهروا.

المداح 2: الصديق راه قدام الباب، والإنسان راه يبقى على خير داره واحنا ما بقى لنا غير المسرح الفخروا».[1]يشير ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته إلى البعد الإنساني وتمجيد البطولة الشعبية في مقاومتها للمستعمر موظفا كلمات شعبية بأسلوب شعري ملحمي متفاصح وغلبت صفة الشعبية على مسرح ولد عبد

[1]–المصدر السابق ص201.

الرحمن كاكي لتأثّره بالحي الشعبي الذي نشأ فيه وتشبّع فيه بالثقافة الشعبية التي أغنت رصيده الفكري والثقافي فتجلّى ذلك واضحا في مسرحه.

لقد قامت تجربة ولد عبد الرحمن المسرحية على تحقيق الانفصال بين المسرح والمتلقي حتى لا يتماهى – هذا الأخير – مع المسرحية ومن ثمة يتسنى به أن يقرأ المسرحية قراءة نافذة «لأن المسرح وهم يجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح، إن المسرحية ليست حقيقية، وإنما هي توضيح لحالة لا يمكن أن تغير».[1]وعلى هذا الأساس جنّد ولد عبد الرحمن كاكي مجموعة شخوصه (الممثلين والمداحين) لتقديم المسرحية وإخبار المتلقي أنها مجرد مسرحية تؤدى وهو ما جاء على لسان المداحين الأول والثاني.وقد ألف ولد عبد الرحمان كاكي الكثير من المسرحيات سعيا منه لتجسيد مشروعه التجريبي، فقد استند إلى التراث ليعطي للمسرح التجريبي الجزائري هوية محلية. ومن مسرحياته مسرحية **الجوهر**وهي قصة فتاة تبلغ من العمر 14 سنة، أقبلت على الانتحار لأنها أرغمت على الزواج من شيخ كبير متزوج وله أولاد. ويعود أصل هذه الحكاية إلى الأهازيج الفلكلورية التي تؤدى في الأعراس وهي أيضا مأخوذة عن خرافة **الجوهر بنت شط البحر**.ولقد تمثّلها كاكي واستلهمها ليضفي عنصرا فنيا جماليا آخرا هو الخيال الذي حوّل الحلم إلى حقيقة وأعاد الجوهر المنتحرة إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ جبور وفي نفس السياق يذهب صالح لمباركية إلى أن «هذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة»،[2]في مسرحية **كل واحد وحكمه** يستهل ولد عبد الرحمن كاكي موضوعه باستهلال بين البخار والجماعة فيقول:

« البخار: ها البخور.

الجماعة: اللي يبخر يرجع مستور.

البخار: ها البخور.

---

[1]–حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، 2002، ص206.

[2]–صالح لمباركية: المسلاح في الجزائر، النشأة والرواد ولنصوص حتى 1972 ، در الهدى، عين مليلة، الجزائر،2005، ص15.

الجماعة: اللي يبخر، يروح عليه السطور.

البخار: ها البخور.

الجماعة 1: يكفينا من البخور.

الجماعة 2: ومنفعته.

الجماعة 3: احكي الحكاية.

الجماعة 4: بلا ما تكثروا من بركة الله فيك.

الجماعة 5: بلا مزية.

البخار: نحكيلكم حكاية الجوهر.

إذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها.

البخار: في الغنيات اتخمسوامعايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

الجماعة: احكي احكي رانا معاك.

الجماعة 6: هذي حكاية اللي شاف.

الجماعة 1:ولا حكاية الفراق.

الجماعة 2: هذي حكاية الناس الملاح ولا السراق.

الجماعة 3: اللي يتبعها يبكي ولا يضحك.

الجماعة 4: اعلمنا إذا ضاق.

الجماعة 5: ولا نشرح الخاطر؟

البخار: الحكاية صارت وفيها شتى حكمات في الحقيقة كالحياة شتى خطرات تضحك شتى خطرات تبكي.

الجماعة: احكي... احكي رانا معاك احكي»،[1]ويترسل ولد عبد الرحمن كاكي على لسان شخوصه:

«البخار:هذي واحد لميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات أهنا، كان راجل شايب واقريب ينحني غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة، زعفران التالي ايجيه بسفينة، ماله كثير وجاهل لغبينة، اللي مالوا كثير واش ايدير؟

الجماعة: ايحج ولا يزوج قالوا الأولين.

البخار: على هذا الشيء تبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين اقبلها تجارة، واهنا تبدا الحكاية».[2]بعد هذا المقطع الاستهلالي تطالعنا شخصية الشيخ جبور الذي يعرض رغبته في الزواج:

«جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما انوييلقاونيبالبندير، كلي اتبليت حاب نتزوج مع بنت ونبنيلها بيت، ما عندكم فاهش تتخلعوا في الزواج أنا اشتهيت».[3]

ولكن طلب الشيخ جبور يلقى الإعراض من قبل أولاده وزوجاته وهو ما نستشفه من المقطع التالي:

«الجماعة 1: بابا أنت كبير في السن.

جبور: مازالو أسناني.

الجماعة 2: بابا أنت الحاج.

جبور: واللي حاج ماشي بنادم.

الجماعة 3: بابا خايفينك إذا تتزوج تندم.

جبور: والقاضي والشرع لاش مديورين إذا ما عجبتنيش الحال انطلق.

---

[1]–ولد عبد الرحمن كاكي: "كل واحد وحكمه": منشورات الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10–20 أوت 2002، ص04.

[2]–المصدر نفسه، ص05.

[3]–المصدرنفسه، ص05.

الجماعة 4: يا بابا أنت ماشي عازب تزوجت ثلاث خطرات.

جبور: سكتوني خير.

المرأة 1: يبني بيته اللي ما عندوش البيت، أنت عندك ثلاثة.

المرأة 2: كل وحدة منا أعطاتك أربع رجال تحسب تجبر اثنا عشر.

المرأة 3: اثنا عشر راجل في أكتافك.

جبور: حبتوني نقول الله يبارك، ايقول الله يبارك اللي رايحايجاهد وصابهم، أنا راني في راحة، وزيد بزيادة راني أنوكلهم.

المرأة 1: الأول يسموه محمد والتالي بوزيد، كون تتزوج ما تحصي اتزيد.

المرأة 2: واشكون يعطيك بنته أنت ولادك راهم قد الزواج.

المرأة 3: يا أنهار جيت تخطبني والديا قالوا عندك زوج انسا وكل امرأة عندها الذراري ما قبلوا غير بالسيف».[1]

ورغم ذلك الصراع بين جبور وزوجاته وأبنائه إلا أنه يرسل في خطبة الجوهر بنت سليمان الذي قبل تحت وطأة العوز والفاقة وهو ما يتضح في المقطع التالي:

«نقوس: الحاج سليمان.

سليمان: واش كايننناقوس؟

نقوس: جيت نخطبك.

سليمان: راك تهدر ولا تعجر.

[1]–ولد عبد الرحمن كاكي: المصدر السابق، ص06.

نقوس: ماشي أنا جيت بني الدار، لكن سيدي الحاج احميدة جبور التاجر.

سليمان: حاب يزوج واحد من أولاده.

نقوس: لا، حاب يزوج هو.

سليمان: مع من؟

نقوس: مع بنتك.

سليمان: عندي غير بنت وحدة، والزنقة مازالت تلعب.

نقوس: راه حاب يتزوج معاها وحبها تتحجب»،[1] ورغم رفض الجوهر لهذا الزواج إلا أن سليمان يوافق على مضض نظرا لكثرة ديونه وفقره. وإزاء هذا الموقف تقرّر الجوهر الانتحار ليلة زفافها وهو ما جاء على لسان البخار وهو يسرد لنا تلك الأحداث:

«البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حب ايدير عرسو، نحكيلكم الحالة كي اصرات.

ما اسمعت ما تسمعوا، نهار عرسها أداو البنت يزروها ومن بعد هودوها للبحر يوضوها، أخطاتالقلتة وين كانوا معاهاالزغرادات، وراحت عمدًا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، وفي طوع ما لعشا لعرسها حضروا لعشا لموتها، الناس في ذلك الليل تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الموت، وكاين اللي قال اداوها الجنون، كون اجينا امدادحا اهنا تكمل لحكاية لكن هاذي رواية، فيها درس وقراية، تتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفو الشي راه رايح يصرى».[2] ينتقل السرد بالقارئ إلى منعرج آخر وهو انتقال حكاية الجوهر إلى عالم الجن، ولقد أبان عن ذلك ولد عبد الرحمان كاكي حين ظهرت في مسرحيته شخصيات من عالم الجن اختطفت الجوهر، وإذ ذاك أرسل جبور خادمه نقوس الى **الْفْقِير** الذي له علاقة بالعالم الآخر ويستعمله كوسيط بينه وبين عالم الجن وهو مانقرأه في المقطع التالي:«جبور أنا من هذا الشيء ما نبرا متحقق باللي الدعوة الجنون وحق ولد جارها من ذلك الليلة ما بانش، الجنون يبها بلا شك.

---

[1]–المصدر نفسه، ص14.

[2]–ولد عبد الرحمن كاكي: المصدر السابق، ص16.

جبور: ما تفوتش هاك، شوف اللي طالب فقير يكون عفريت راني حاب نشتكي.

نقوس: لمن يا سيدي؟

جبور: للجنون هم أيكون عندهم حكم وقانون وهذي خطفة».[1]لقد تحولت عملية الانتحار إلى عملية اختطاف، وانتقلت القضية إلى عالم الجن، ومن ثمة عَمَدَ ولد عبد الرحمن كاكي إلى مبدأ التغريب والانزياح بعالم المسرحية لخلق أفق القارئ وهو ما نقرأه في المقطع التالي:

«جبور: السيد قال حس روحه كلي انغدر، كان رايح يتزوج وخطفوا له زوجته جنون البحر، دار اللي جاب الشمع، وانجر واستغفر، راه يقول بللي هذا الشيء ظلم، شر انعداو عليه واداها جن من جنون البحر.

الجن 1: اصنت يا جبور هذا الشيء اصرا في البحر واحنا نجموا نفتوهوانشوفوا وين راه الشر.

الجن 2: إذ جن من جنون البحر، اتعدى وقيلة احسب مع هذا البنت يصيب السعادة.

جبور: قليل من الناس تفرز بين جنون البر وجنون البحر وجنون السماء».[2]في قراءة لهذه المسرحية أورد نورالدين عمرون أن «الفقر وسيلة تسلّط الحكام كما لخصها في ثلاثة أهداف:

-يعيش كثير من الأفراد المراهقة المتأخرة.

-يتسلط الأغنياء على المحتاجين.

-أكبر صديق للحكام الديكتاتوريين الفقر»،[3] وبهذا تعد مسرحية كل واحد وحكمه من أبرز مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي التي جمع فيها بين الفكرة وجماليتها، فلقد عمل على استلهام حكاية شعبية وطورها، وعمل على تأطيرها في قالب حلقوي أبان فيه عن مهارة خاصة من حيث التعبير عن التراث واستخدامه في قالب تقليدي (الحلقة) على استحضاره لعالم الجن فيه رمزية إلى مسرحيات المعجزات والخيال عبر تقنية التصوير الخرافي الذي توسله ولد عبد الرحمن كاكي لتشويق القارئ من جهة وتجسيد قيمة العدالة

---

[1]-المصدر نفسه، ص 16.

[2]-مصدر سابق، ص37.

[3]-نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت،الجزائر،ط1،2000،ص155.

من جهة أخرى. وفي نفس السياق لقد ألف ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية حلقوية تراثية أخرى هي مسرحية القراب والصالحين التي تتحدث عن خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي كانت يقصها المداحون في الأسواق، ويلاحظ أن كاكي قد اشتغل في هذه المسرحية التأصيلية على المنهج البريختي، وتوظيف المداح، وتشغيل الفضاء الدائري بالشعبي»،[1] وبذلك يمزج ولد عبد الرحمن كاكي بين المسرح البريختي العالمي وبين التراث المحلي الشعبي في تجربة رائدة في مسرحيته القراب والصالحين.ولقد بدا كاكي متأثرا بمسرحية الإنسان الطيب **لسيتشوان**.

ويجمع أغلب الدارسين أن مسرحية «القراب والصالحين تعد من أهم تجارب الهواة في الستينات والتي تجسد الأسطورة الشعبية المحلية التي تعتمد عليها الملحمية، وصدق أن هذه الأسطورة موجودة حقيقة في منطقة وهران، أسطورة حليمة الضريرة التي تستعيد بصرها في نهاية الحكاية، وقد تميّزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة وعناصر الحوار»،[2]فكانت بذلك تجربة مسرحية جمالية قيّض لها ولد عبد الرحمن كاكي الفعل التأصيلي والبعد العالمي والبعد التراثي الأسطوري الشعبي المحلي.

3-3-التجربة المسرحية لمحمد بن قطاف:

إن قارئ مسرحيات امحمد بن قطاف يقف علىتجربة مسرحية أسسها صاحبها-أي امحمد بن قطاف- على محورين أساسين أولهما:الإعداد، وثانيها المسرحة، وفي هذا السياق نأكّد أن الكتابة إنْ تأليفا أو إعدادا، أو اقتباسا إنما تنبني على ممارسة إبداعية أحاطها الكاتب بكل التحولات والتغيرات التي تطرأ على التجربة الإنسانية ذاتها؛ ولعل بن قطاف بتجربته هذه إنّما يحاول الإحاطة بهذه التجربة الإنسانية في علاقاتها المتواترة من الإبداع الفني ويعد الإعداد عملية فنية أساسها التحوير إذ «نسمي الإعداد في المسرح كل تحويل نص غير درامي لحكاية، (قصة، سيناريو، فيلم، بالإضافة إلى المذكرات والمقالات الصحفية) إلى نص درامي صالح للعرض».[3]ويقوم الإعداد، إما على الحذف أو الاختصار أو الإضافة في محاولة لإبداع نص جديد، أو خلق نص ثاني دون المساس بهيبة النص الأول (فكرته الأساسية ومقدمته

---

[1]-جميل حمداوي: مرجع سابق، ص62.

[2]-حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق، ص215.

[3]-Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K Larousse- Paris. P25.

المنطقية) وبهذا يكون«الإعداد Adaptation بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تجرى على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصّل إلى شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد وتشتمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة، وهذا ما يطلق عليه بالعربية اقتباس».[1]وإذا تحدثنا عن النصوص المسرحية القابلة لعملية الإعداد نجد أن كل نص مسرحي له من الإمكانات ما يجعله مادة تحويلية إذ يشكل –أي النص المسرحي– وحدة حيوية قابلة للتحويل وفي الوقت نفسه بإمكانها الحفاظ على عناصر البقاء وبهذا المعنى يمكننا القول بأن:

«الإعداد نوع من الكتابة لأن أية تعديلات تدخل على النص تعطيه معنى جديدا يختلف عما كان مطروحا في النص الأصلي».[2] وتندرج هذه التعديلات ضمن المساق العام للمنظور الفكري الذي يرومه الكاتب دون التناقض مع الرؤية الأولى التي ولد بها النص الأول، وليس الإعداد محض تجريب من أجل التجريب وإنما لا بد له من آليات وإلا صارت العملية ابتذالا وتشويها فكريا وجماليا للنص الأول. وتختلف عملية الإعداد من كاتب إلى آخر، فهناك من يعمد إلى حذف الحوارات الطويلة، وتهميش الشخصيات الثانوية، وتجاوز بعض المشاهد وهناك من يغير أسماء الأماكن والأزمنة أو قد يضيف شخصيات ومشاهد أخرى، فالإعداد بهذا المعنى لا يخضع لقاعدة أو آلية بعينها وهو ما نجده عند امحمد بن قطاف الذي يرتكز في تعديله على الإبقاء على ملائمة النص للبيئة الاجتماعية والثقافية الجديدة المنقول إليها. ففي إعداده لمسرحية باب الفتوح حافظ امحمد بن قطاف على عنوان المسرحية –وهو ما ورد في النص الأصلي وكذلك النص المعد– دلالة على أهمية العنوان وتواشجه مع متن النص،فالعنوان هو عتبة النص الذي يحيل إلى مضمونه الذي يعالج قضية سبعة شبان حاولوا المغامرة عبر أبواب حقب تاريخية كثيرة، مبرزين إنجازات شخصياتها وتمجيدها ومناقشين بعض مواقفها الأخرى في محاولة تحليلية وتشخيصية لعلل الوضعية الراهنة التي يعايشونها، ولقد أولى بن قطاف أولوية قصوى للنص الأول، إذ حافظ على الشخصيات وطريقة عرضهم للأوضاع التاريخية ثم أعاد كتابتها من جديد بما يوائم الأوضاع الجديدة التي

[1]–حنان قصاب و ماري إلياس: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنونالعرض(عربي،إنجليزي،فرنسي)،ص44.

[2]–المصدر السابق: ص44.

يعيشونها. لقد أبقى بن قطاف من خلال الحوار على زمن ومكان النص الأصلي –زمن الفتوحات الإسلامية– ولكنه حاول أن يبثها بإيهاب العصرعلى ألسنة شخوصه:

«الفتاة1: ما كتنش أجمل من التوقف عند عصر الفتوح الإسلامية... اشحالرايع ذاك التاريخ....! غير نتفكر ذاك العصر نرتعد من راسي إلى رجليه.

المجموعة: الفتوح الإسلامية.

الفتاة 1: أتصور شعب صغير... مدفون في الصحراء... شعب ما يزيدش العدد امتاعه على شعب القاهرة اليوم... يا درى كان يزيد؟ تهبط عليه رسالة... يا من بيها... فيحملها في قلب ويحمل سيفه بيده...ويسير بيها باش يغزي العالم...الشعب الضئيل المستسلم لقدرة الصحاري أصبح عملاق في وحد اليوم... يمشي فتتساقط تحت أقدامه الممالك والامبراطوريات باش في النهاية يشيد دولة عظمى وحضارة.

المجموعة: الفتوح الإسلامية.

الفتاة 1: أتصور جسد واحد يمتد من الأندلس إلى المغرب ... حتى لبلاد فارس في الشرق هذا مشي رايع؟ أنا ما نتذكرش العدد امتاع الدول والجزر اللي بلعها هذا الجسد، وأنتم راكم عارفين؟ اما لا هيا...من غير شك هي بداية ممتعة».[1]من خلال ما سبق تبدو لغة الحوار لغة متفاصحة إذ عمد بن قطاف إلى الجمع ما بين الفصحى والعامية وهي اللغة التي ستقرب النص الأصلي من البيئة التي سيعرض فيها، فلما كان الاقتباس تاريخيا اختار محمود دياب – صاحب النص الأصلي لباب الفتوح – اللغة الفصحى التي تناسب المضمون التاريخي للنص أما بن قطاف فقد طوع تلك اللغة حتى تتناسب والبيئة الجزائرية، وتقع في ذهن المتلقي البسيط. لهذا كانت لغة بن قطاف لغة بسيطة امتزجت بالفصحى وهذا في حد ذاته ممكن جمالي يبطن تلافيف المضمون الدلالي الذي سعى الى إيصاله المسرحي ابن قطاف وفق تقنية الإعداد التي تعد سفيرا للظاهرة المسرحية وحلقة وصل ما بين النص الأصل والنص المعد.ولم تكن تقنية الإعداد التجربة الوحيدة في جعبة بن قطاف وجهوده في خلق النص المسرحي بوصفه – أي النص– العائق الذي شكّل أزمة الظاهرة المسرحية الجزائرية وإنّما اشتغلعلى ما يسمى بالمسرحة وهي «الكلمة المشتقة من فعل

[1]–محمد بن قطاف: مسرحية باب الفتوح، نص مسرحي مخطوط– المسرح الوطني الجزائري–، ص5، ص6.

مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطلق عليه في اللغات الأجنبية كلمتي "dramatisation / théâtralisation"فيقال مسرحة الرواية ومسرحة القصيدة .... الخ، في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية(ماهية المسرح) في العمل المسرحي، تماما كما يقال عن الأدبية"littéralité" إنها خصوصيته الأدب "littérature" في العمل الأدبي ».[1] ومن ثمة فالمسرحة هي فعل الخروج بالنص الأدبي إلى الحلقة الدرامية أين يكتسي صفة التمسرح فيخرج من دفتي لكتاب إلى خشبة المسرح أين يتحقق عنصر الفرجة الذي يميز الخطاب المسرحي عن بقية الخطاب. ولا يخفى أن العلاقة بين الرواية والمسرحية هي «علاقة التحام وبناء يصعب الفصل بينهما، فالأدب المسرحي هو القصة المسرحية ذات الهدف أو القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة، والتي تقدّم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا يستوعبه القارئ أو المتفرج، ثم يخرج منه وقد حدث في نفسه شيء ما أو قد خرج بشيء ما، هو ما قصد إليه المؤلف وما رمى إليه من وراء كلمته »،[2] ومهما يكن من أمر يقتضي تحويل الرواية إلى المسرحية شروطا شكلية ومضمونية حتى تتسنى عملية المسرحة، ومنها وحدة من الزمان والمكان، تحديد فعالية الشخصيات وأبعادها سيما أن هذه الأخيرة –أي الشخصيات– في الرواية لا تعدو وكونها رسما للكاتب تعنى فقط بالدور المنوط بها على عكس المسرحية التي تتيح للشخصيات إمكانات أخرى فهي تحمل المعنى، تعبر عنه ثم توصله إلى المتلقي بمنظور فني فرجوي محمل بشحنة دلالية جديدة. فعند مسرحته لرواية الشهداء يعودون هذ الأسبوع أبقى محمد بن قطاف على المكان وهو قرية صغيرة من قرى الجزائر، وهو ما نستخلصه من المقطع التالي:

«خليفة: أنا ما عندي الوقت دير واش قلت لك.... ولوكان نولي ونلقى الحالة ماهيش تشعل راك تخلص، أنت وسليمان.... هيا ما بقى الوقت.... وما تنساش كيف تكملوا تروحوا تجيبوا الزربية الحمراء وتوصلوها لمحطة القطار (وهو مار بخديجة)... آه أنت...ما تقعديش هنا اليوم...ما تفسديش علينا حفلة الاستقبال يرحم والديك، اليوم ماشي كيف ساير الأيام، وماذبينا بهذه المناسبة السعيدة نمدوا صورة تشرف القرية وسكانها.

---

[1]–ماري إلياس، حسان قصاب:مرجع سابق، ص462.

[2]–حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2003، ص75.

خديجة: مضربي وين يكونوا هوما.

خليفة: ولكن إذا شافوك تكسر لينا الخدمة وبالاك ما يزيدوش يولوا وهذا ماشي في صالح القرية».[1]

أمّا على مستوى اللغة فتظل اللغة الوسيط الحيوي لنقل مضمون الرواية أو مضمون المسرحية إلى متلقيها سواء كان قارئا أو متفرجا إلا أنّ اللغة في رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع جاءت ألفاظها فصيحة على نحو «عندما خرج قائد وحدة الدرك، قابلته حركة غير عادية، الناس رجال وأطفالا وعجائز يتراكضون إلى الأسفل نحو سكة القطار، وهم يهتفون: الشيخ العابد، الشيخ العابد، ركض بدوره، وعند السكة وجد دركيين آخرين يقفان على رأس جثة الشيخ العابد ويبعدان الناس

–لقد ألقى بنفسه أمام القطار.

–قال السائق:

–رآه بعضهم وهو يلوح بهذه الرسالة.

–قال دركي: فتناول قائد الوحدة الرسالة وتمتم:

–إنها فعلا...سبحان الله العلي العظيم»[2] على عكس لغة محمد بن قطاف في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع والتي جاءت مزيجا بين الفصيح والعامي من اللفظ، ولعل بن قطاف أراد أن يسيّق مضمون المسرحية بما يتواءم والبيئة والفئة التي يرومها وهو ما يتضح من خلال ما أورده بن قطاف في هذا المقطع:

«حسين: عمي العابد مات... (للجماعة) روحوا ارفدوا الزرابة وخبوا العلامات خبوا الأمواس وخلوا النعجة تولد... خلوا ضرعها مليان حليب... خلو صوفها لوليد غدوا... (يخرج).

خديجة: يا أمي خيتي.

[1]–محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص6.

[2]–الطاهر وطار: رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، ص19.

المجموعة: واش قال الحاكي لما لحق لهذا الحد؟ واش قال؟... زلق البندير من يده والركبة فشلت.

حكم في قلبه يتنهد والدمعة تجري.

سمعوا بيه أولاد جاو في عشرة.

توسد صدر الكبير ورفد صبعه....

واش قال الحاكي لما دارو بيه أولاده؟

قال: طول حياتي قوال.... واليوم على فراش موتي...

محتاج قوال يقلي واش نقول».[1] إذا تجاوزنا عنصري المكان واللغة إلى عنصر الشخصيات نجد أن محمد بن قطاف قد أبقى على كل الشخصيات التي تم ورودها في الرواية–رواية الطاهر وطار الشهداء يعودون هذا الأسبوع– إلا أنه أقدم على حذف شخصيين هما: شخصية إمام المسجد، وشخصية الابن– الابن الثاني لعمي العابد– وأضاف شخصية خديجة وهي شخصية ذات بعد تجسيدي لحقيقة الكفاح – كفاح الشعب الجزائري– وتضحية الشهداء:

«المجموعة:واش بيه الشيخ العابد؟ مريض... ما نظنش... راه في أحسن ما يرام... آمالا واش هذا الكلام اللي يقول فيه الشيخ العابد رجل الثقة... يوزن كلامه قبل ما يخرجه... وليده استشهد وهو موصل بريد الولاية لخارج الحدود...قدور كان معاه.... وقدور يقول انفجروا زوج ألغام تحته.... وزاد قال دفنه بيديه.... قدام السلك.... قدور كان شجاع.... والمهمة كانت خطيرة.... هكذا وصلونا الأخبار.

خديجة: خبرونا بالمهمة على السبعة نتاع العشية... على التسعة خرجنا بالسلاح معبي على ظهورنا أنا ما كنتش رافدة بالزاف وكنت نعرف الناحية.... على هذا قبلوني... هو كان يمشي القدام. البشير وراه والطاهر هو الآخر... على خاطر دايما مزروب... كنا نضحكوا ساعة على ساعة....أوقات صغار ينسونا في التعب».[2]وفي نفس السياق– سياق إضافة شخصية جديدة شخصية خديجة– يجنّد محمد بن

[1]–محمد بن قطاف: مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، ص23.

[2]–المصدر السابق: ص15.

قطاف شخصية خديجة للتعبير عن الحالة المتردية والأوضاع السياسية والمستويات الاجتماعية المترهلة التي يكابدها الفرد الجزائري وهو ما جاء على لسان خديجة:

«خديجة: امالا قول يا الحاكي: الحصان بالفارس، السرج غير سبة...

راه الأدهم شق التاريخ بلجام ذهب وتخطى على كهن في الظلام...

قول يا الحاكي: كل كبير واجد المراية... وكل صغير عطاها بالظهر.

... واللي يخاف من عيوبه ما تزل عليه عيوب ما تخطيه هانة...

قول يا الحاكي: الأوراق قعدت بيضا والحرف انسرق...

قول يا الحاكي: الدم احمر واللي كحال دمه من النسيان...

قول يا الحاكي: حب الأوطان يكبر ويعز».[1]

يبدو أن بن قطاف وهو يؤسس لتجربته المسرحية، قد سعى إلى إيجاد معادل مسرحي، ينطلق من البعد الروائي بكل عناصره وتقنياته الفنية والجمالية وذلك من خلال بتقديمه تجربة في مسرحة الرواية تنهض بما تنضويه هذه التجربة من تحديث نصوص درامية انطلاقا من نصوص سردية روائية.

3-4-عزالدين جلاوجي وتجربة المسردية:

الأديب الجزائري عزالدين جلاوجي من الأدباء الذين حازوا قصب السّبق في إغناء ريبيرتوار الإبداع الجزائري والعربي بجنس أدبي جديد أطلق عليه –وهو ينظّر له– المسرديّة. وتعد المسردية منطقة وسطى ما بين المسرح والرواية، سخّر لها الكاتب كل إمكانياته التي تنخرط ضمن مساره الإبداعي والاكاديمي الطويل، لقد انتهى جلاوجي إلى اقتراح نص جديد مفارق وتقديم نص بديل مغاير ويعد مفهوم المسردية «ذو أهمية علمية، لحداثته وجدّته، ولقيمته في مجال الدراسات الروائية السردية والمسرحية، وقد امتلك، دونما شك، شرعية معرفية ومصداقيه علمية، جاءتا من كونه شق طريقا واسعا وأضاء دربا مظلما للنص

[1]–المصدر السابق: ص15.

المسرحي المهجور أو شبه المهجور ليعود إلى الحياة مجددا، وليستمر في وجوده وديمومته، وذلك بعودته إلى القراء والمتلقين بحلة قشيبة ما كانت له من قبل»،[1] ومن ثمة راهن عز الدين جلاوجي على انعتاق النص من دفتي الكتاب والارتماء بين أحضان المتلقّي الذي يمكنه مشاهدة المسردية فرجة على خشبة المسرح كما يمكنه قراءتها «وبذلك يكون هذا المفهوم الجديد قد قدم حلًا فعالًا لأزمة قراءة النص المسرحي الذي طالما ارتبطت حياته، هويته، خصوصياته بلحظات العرض المعدودة، وفضاءات الركح المحدودة ووسائل الإخراج المتاحة».[2]وهو يعلن عن ميلاد جنسه الأدبي الجديد لم يتوان عزالدين جلاوجي في ضبط مفهومه من خلال بيان توثيقي صدّر به مسردياتهومسرحه اللحظي، إذ يقول: «كان كتّاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة، ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ ومع مرور القرون صارت المسرحية أيضا تصدر بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد آلاف العروض المسرحية التي كانت تربط بالمشاهد في حينها، ثم تختفي إلى غير رجعة، مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكّل مادة خصبة للمتلقي في كل مستوياته، مما هيأ للدارسين المتخصصين فرص دراسة ذلك، غير أن ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي إلىغير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل الإغراء، جعلت المسرح منبوذا إلى حد بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله. في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفّه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حذا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي، ولكن بنكهة السرد، فتكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون ان نجرح كبريائه، بحيث يكون النص مهيّأ أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج و الممثل»،[3]ومهما يكن من أمر نستطيع أن ندرج المسرديةالجلاوجية في سياق التجريب والانفتاح على باقي الأجناس الأدبية وتداخلها، فتحت مسمى التجريب أفصح جلاوجي عن

[1]–رابح بن خوية، الزهرة ختو: المسردية رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب واللغات، ع11، جوان 2020، ص3.

[2]–نفس المرجع، ص3.

[3]–عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مسردية، دار المنتهى للطباعة والشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2016،ص8.

إبداعه الجديد هادما الفواصل العتيقة التي حكمت مملكة المسرح مشرعا أبوابها للاحتفاء بفعل المسردة الذي حول بموجبه المسرحية إلى مسردية مرتكزا على آليات السرد وشعرية الوصف والحوار، مما يأسر القارئ ويعيده طواعية إلى قراءة النص المسرحي الممسرد. ولقد أنمّ المسار الإبداعي لجلاوجي على المسرديات وهي نصوص أكثر طولا بالمقارنة مع ما أسماه مسرح اللحظة وهي نصوص قصيرة جدا، ومن مسردياته الطويلة: حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، هستيريا الدم، التاعس والناعس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبير، النخلة وسلطان المدينة. وفي سياق حديثه عن مسرح اللحظة يقول جلاوجي: «راودتني فكرة كتابة ما أسميته "مسرح اللحظة" أو مسرديات قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم إلى العرض على الركح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل، بمعنى أنها ترتبط بالركح، والثانية تنصرف إلى القارئ. وقد أسميتها الإرشادات القرائية، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح، فكانت المسردية مصطلحا قائما بذاته يجمع بين السرد والمسرح، ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءه بعد أن خسرهم لقرون من الزمن في ظل ديكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء».[1] ويبدو أن اشتغال جلاوجي ضمن هذه الصيغة التجريبية قد تمحور أساسا حول اللغة التي طعّمها بالوصف والسرد وأبقى على وهج الحوار الذي أكسبه جمالية وشعرية تلامس شغاف القارئ دون مساس أو خدش بحرمة المسرح. وفي نفس السياق –سياق ميلاد المسردية وسبب كتابتها– يقول جلاوجي: «لم تراودني فكرة التجريب في النص المسرحي إلا بعد معايشة ميدانية تأليفا للمسرح إبداعا ونقدا، وتدريسا له، في مدرجات الجامعة، وقد لاحظت العزوف الكبير عن تلقي نصوصي ونصوص غيري من أساطين المسرح العربي والغربي قراءة ونقدًا، في وقت تشهد فيه الرواية ومنها نصوصي إقبالاً شديدًا، مما حتّم التفكير في البحث عن طريقة جديدة لكتابة النص المسرحي كتابة تمنحه جواز العبور إلى قلب القارئ دون أن تبعده عن المسرح، ودون أن تصد المخرج والممثل وغيرهما من أركان الفرجة عن التعامل معه، وكان أن خضت غمار كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة

[1]–عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص9.

ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد»،[1] ولقد اكتسى هذا الفعل التجريبي –المسردة– شرعيته العلمية وافتك له مرتبة في المعاجم والدراسات والأبحاث المسرحية والسردية كما لاقى قبولا في وسط جمهور القراء إذ يقول جلاوجي :«فلما رأيت الإقبال عليها كبيرا، وقد كسرت أفق التلقي لدى القارئ أعدت صياغة نصوصي المسرحية السابقة كلها بذات الطريقة الجديدة، وهذا حتّم عليّ البحث عن مصطلح لهذا المولود الجديد فكانت المسردية مصطلحا منحوتا من المسرح والسرد وكانت نصوصي:أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، البحث عن الشمس، مملكة الغراب، وغيرها».[2]ورغم إقرارنا بفضل الزيادة لعزالدين جلاوجي في خوض غمار النص المسردي إلا أننا نخشى أن يدور النص المسردي دورته إلى الوراء، وتلتهمه الرواية خاصة إذا أقبل عليها ناشئة الكتاب الذين لم تكتمل أدواتهم وآلياتهم، فيكتبون تحت مسمى المسردية ما هو بعيد عنها، ومن ثمة تصبح الضرورة أكثر من ملحّة في رصد المزيد من التنظيرات وخلق حدود وترسيمات هذا الجنس الأدبي الهجين –المسردية– حتى يحافظ على فرادته وتميزه عبر خصوصياته الغالبة.ولقد كتب عزالدين جلاوجي ما يعرفبمسرح اللحظة من منطلق فكرته التي توحي بارتباط المسرح بالحياة وما الكون –حسبه– إلا خشبة مسرح كبرى «وبمثل ما أنّ الحياة كلها هي مسرحية كبرى، فإن كل لحظة فيها يمكنأن تكون مسرحية أيضا، نعم تكاد تكون كل لحظة فعل بشري مسرحية قائمة بذاتها، إن الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما هو يمسّرح أحلامه وأفكاره، وقد تقول اللحظة واللحظات القليلة مالا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة، كأن هذه مضغوطة في تلك، وكأن البلاغة في الإيجاز على حد قول أسلافنا».[3]ومن ثمّ نظّم جلاوجي الفعل البشري في فعل مسرحي لحظي قصير فكل لحظة زمنية في حياة الإنسانهي مسرحة لحياته وطموحاته وأفكاره وآماله ويندرج مسرح اللحظة ضمن حلقة التجريب التي دخلها جلاوجي فتكون هذه التجربة –أي مسرح اللحظة– التجربة الثانية بعد المسردية وما يعرف على مسرح اللحظة كونه «مسرحا يقوم على التكثيف مكانا وزمانا ولغة وشخصيات ومشهدا وعرضا وسينوغرافيا، ليصير هذا المسرح هاجس الجميع، لا يفترض مختصين احترافين أو هواة، إذ يمكن أن يقدّمه أفراد الأسرة في البيت، والطلبة في مدارسهم وجامعاتهم،

[1]–عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص164.

[2]–المصدر السابق: ص165.

[3]–عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص8.

والأصدقاء في تجمعاتهم، وحتى المتعبدون في مراكز تعبدهم، والمصطافون في مرافقهم السياحية. وحتى في الحافلات والطائرات، ثم هو إضافة إلى ذلك يمكنه أن يحقق الإغراء بالقراءة».[1]ولعل رهان الكاتب – عز الدين جلاوجي– ضمن ما أسماه بيان كتابة المسردية يعدّ كسْبًا وطموحًا إلى ابتكار أجناسي جديد عدّ فتحا حقيقيا في نظرية الأدب ويجسّد مشروع التجريب الذي جاء انطلاقا من حب مغامرة التجريب وتجاوز السائدلتكون التجربة الجلاوجلية تجربة فريدة أغنت رصيد الكاتب ورصيد المسرح الجزائري الذي بشّر بمولود جديد هو المسردية ومسرح للحظة.

[1]–عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص166.

الفصل الثاني

الأبعاد الدلالية والملامح الجمالية لمسرحية –سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي.

الفصل الثاني: الأبعاد الدلالية والملامح الجمالية لمسرحية –سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي.

المبحث 1: جيوبوليتيكا المكان في مسرحية –سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي.

1–وصف المدونة.

2–مفهوم الجيوبوليتيكا.

3–سياسيّة المكان وتضاريسه الدلالية.

المبحث 2: ظاهرة العنف في مسرحية سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي وجمالية الديداسكالية النصيّة.

1–مفهوم العنف إشكاليته.

2–واقع الشخصيات وتمظهرات العنف.

3–جماليات الديداسكالية في مسرحية –سائق سيارة الأجرة –لعلاق بايلي.

المبحث1: جيوبوليتيكا المكان في مسرحية –سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي.

1–وصف المدونة:

عنونت المدونة قيد المقاربة ب سائق سيارة الأجرة وهي مسرحية كتبت باللغة الفرنسية عمد فيها صاحبها علاق بايلي إلى تشريح الواقع الجزائري زمن المحنة، ترجمها لحسن ثليلاني ضمن مجموعته مختارات من المسرح الجزائري الجديد وهي تقع في ثماني لوحات:

اللوحة الأولى:

دون عنوان، تضمنت مشهدين تزعمهما "عمي السعيد" سائق سيارة الأجرة في بيته الكائن بحي الأبيار في أعالي الجزائر. وهو يستمع إلى إذاعة إم إ وهي تذيع أخبار مهاجمة بعض سكان بلدية بوقرة، واختطاف العديد من الشخصيات، وقتل خمسة عشر شخصا ورميهم جثثا هامدة داخل بئر. فيبدو عمي السعيد مستاء وهو ينزل إلى الشارع ويعاين هذه الجثث التي لا يعرف أهلها. وسرعان ما يفاجئ بسرقة عداد السرعة من سيارته، وهي صنيعة عشاق الهوائيات المقعرة.

اللوحة الثانية:

دون عنوان، تضمنت مشهدًا واحدًا، تزعمه عمي مراد مقدم حصة "بلا مأوى" عبر استوديو القناة الإذاعية الجزائرية الثالثة.

اللوحة الثالثة:

عنونت "بالأمراء"، تضمنت خمسة مشاهد، تناوبت فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوارات التي قامت بين حارس السرداب والفيلسوف سارتر، وبين أمير (شاب في العشرين من العمر) الذي لخّص ملابسات حياته في كلمتين أوصلتاه إلى ما هو عليه: الاحتقار والظلم، وبين سارتر وعلي (ذو اللهجة العاصمية) والذي يشرح لسارتر المعاناة والإهانة التي تعرّض لها وأسرته إلى أن ارتاد المساجد واستفاد من دروس خصوصية، علّموه فيها كل شيء، فأقسم أن ينتقم من الجميع: السلطة القائمة التي تقرّ بالمسؤولية لكنها تدّعي أنها غير مذنبة، ثم من الآخرين الذين رأوهم –علي وأسرته– يعانون ولم يفعلوا لهم شيئا يذكر، وبين

سارتر وبوعلام ابن الحركي الذي عانى في مخيمات "سان موريس الأردواز" المأخوذ بذنب أبيه الذي ساند فرنسا، فكان نصيبه من فرنسا مجرد "طابع بريدي" يمجّد أبناء الحركى المستضعفين. فعاش مهمشا فقيرًا، وفي منتهى هذا اليأس يبصّر بنور الإسلام، فيقول: أنا اسلاموي وأعتز بذلك وبما نقوم به. ويستمر الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" في حواراته مع هؤلاء الأمراء. فبعد علي وبوعلام يأتي دور أحمد وهو مجاهد قديم في صفوف جبهة التحرير الوطني الأصيلة والحقيقية، وهو ممن حضروا مؤتمر الصومام وقام بحراسة المشاركين فيه، كما كان من أبرز أنصار الحكومة المؤقتة في سنة 1962م ويؤكد لسارتر أن الاتفاق كان بشكل ديمقراطي عن أولوية الداخل عن الخارج وأسبقية السياسي عن العسكري... لكن حدث العكس والبلاد مسلوبة بالقوة ولابد من تحريرها بالقوة، ثم يطلب أحمد من سارتر أن ينزل بنفسه إلى ناحية الرويسو ومنطقة منحدر السيدة المتوحشة ليشهد بأم عينيه الفساد الذي يقوم به أصحاب السيارات السوداء التي تنفث الموت، يستطرد أحمد مخبرًا سارتر بأنه طرد من المدرسة وفرضت عليه البطالة وصار دون مدخول واستبيح عرض أخته أمام عينيه فما عسى من مثله أن يفعل؟ ولكن سارتر –ورغم تلك الظروف– يعيب عليه الانتقام من السكان العزّل والالتحاق بصفوف القتلة. ثم يأتي دور خالد الذي ولد في منطقة "غيتونا نتير"، وعانى من ظروف اجتماعية قاهرة رغم تفوّقه في الدراسة، ولكن ظلّت كل الآفاق مسدودة في وجهه حتى بعد حصوله على "البكالوريا" فلم يكن له بد سوى تعاطي المخدرات والأقراص المهلوسة والكوكايين، لكن الله هداه والإسلام أنقذه بعد أن تعرف على أمين، ويلخّص تلك الحوارات الطويلة "جمال" الذي يخبر سارتر قائلا: «أنت ترى يا سيد سارتر أننا جميعا عانينا الحقرة... التي لا توجد في كتبك الفلسفية رغم أنها حاضرة هنا وهناك. إنها –أي الحقرة– تأتي من إقدام شخص قوي جدًا على الاعتداء على آخر أصغر منه وأكثر ضعفا، هكذا مجانا ودونما مبرر، فيتساءل سارتر قائلا:« ألم تتساءلوا أبدًا ما إذا كان غربي وحلفاؤه يستعملونكم... بالتقريب... قليلا؟ القتلى يتساقطون وأنتم... أنتم تحقنون أنفسكم بمخدر المسحوق الأخضر لإتقان الذبح.

اللوحة الرابعة:

دون عنوان، تضمنت سبعة مشاهد، ظهرت فيها شخصية "عمي السعيد" "سائق سيارة الأجرة" وزبنائه بمختلف شرائحهم ودارت غالبية أحداث هذه اللوحة في السيارة وفي الطريق ومن محطة إلى أخرى، إلا أن

الحدث الأبرز هو سرقة العدادات من السيارات، هذه العدادات كانت تستخدم لفك القنوات المشفرة وارتفعت أثمانها –حتى المستعملة منها– بسبب الندرة والإقبال الكبير عليها. وفي كل حاجز أمني يستوقف أفراد الشرطة عمي السعيد ويسألونه عن "عداد سيارته"، فيخبرهم أنه سرق منه وليس بإمكانه شراء آخر، تعددت وجهات الركاب الذين يقلهم "عمي السعيد": حسين داي، الحراش، البريد المركزي، باب الواد، الجزائر الوسطى، الأبيار، المطار، وفجأة يشغّل عمي السعيد مذياعه: «أنتم تستمعون إلى إذاعة الجزائر، من المحتمل جدًا أن يكون سائق سيارة الأميرة ديانا قد تعرض للتسمم، فالأطباء...»،فيستاء عمي السعيد لحديثهم عن سائق الأميرة ديانا وتجاهلهم لمقتل مائة مواطن عند أبواب الجزائر العاصمة، فهذه الإذاعة – حسبه– تجيد الحديث عن الأخرين وتنسى شعبها!!! وفي طريقة يناقش "عمي السعيد" مع ركابه مسألة الحياة والموت ويربطها بقضاء الله وقدره، ويبدو أن أغرب ركابه كانتا امرأتين جاءتا إلى المقبرة وتحكيان عن قصة الجثث والقبور المرقّمة وحادثة المرأة التي تبكي ولديها؛ الابن الشرطي/ والابن الملتحي.

اللوحة الخامسة:

دون عنوان، تضمنت ثلاثة مشاهد، ظهر فيها سارتر وهو يتوجه إلى محطة سيارات الأجرة ويسارع إلى "عمي السعيد" وعلى أمواج إذاعة إ–م –إ يذاع خبر مجزرة في الجزائر العاصمة، وانفجار قنبلة بباب الواد قرب السوق وقضاء قوات الأمن على ثلاثة إرهابيين كانوا يحاولون الفرار. بينما قرر سارتر الذهاب إلى الفندق في انتظار عقد ندوة صحفية بدار الصحافة ولكن عمي السعيد يخبره بأنهم في إضراب. وفي غمرة حديثه مع سارتر يقول عمي السعيد أن هناك حواجز أمنية كثيرة وهناك أحياء مهمشة وأحياء موضوعة تحت الحراسة المشددة، وأنه ينقل الشابين تشي تشي يوميا إلى ثانوية ديكارت، الفتاة ابنة جنرال والشاب ابن الوزير، فيقطع عليه سارتر:" أبناء السلطة" ! فيجيبه عمي السعيد أنه مجبر على تحصيل رزقه حتى ولوكان لدى هذه السلطة المتسلطة والمتعفنة. الشابان يدرسان في الثانوية المفرنسة وهما معفيان من اللغة العربية، رغم أنها إجبارية، السلطة تسنّ القوانين وهي خارج القوانين فأبناؤها معفيون لأنهم مهيؤون للدراسة في الخارج والعودة إلى السلطة والمراكز الحساسة يعقّب عمي السعيد إنها مافيا ونحن رعاياها. يلحّ "سارتر" على اللقاء بمعالي المارشال ولكن عمي السعيد يرفض ذلك خوفا على حياته ولكن سارتر يقنعه بذلك ويطلب منه زيارة "جنرال"، ذلك الذي تم توقيفه إثر اختلاسه مائة مليون دولار. وفجأة ينصرف سارتر

عن هذه الفكرة مقررا رؤية المارشال، ولما كان سارتر شبحًا فإنه ينفذ إلى الأماكن دون أن يراه أحد وكان معه قلادة من الجنة جعلت من عمي السعيد غير مرئي وبعد بروتوكولات الحراس الشخصيين "مداح"، "مساح" و "مفتاح"، استطاع سارتر أن يلتقي بمعالي المارشال ودار بينهما حوار طويل، أكد فيه "المارشال" على أن الأمور في الجزائر معقدة جدًا جدًا... المجازر، الفرق الإسلامية، الجيا، العسكر، السلطة، الانتخابات، الصراعات، المديونية. كلها قضايا أراد سارتر أن يفهمها ويقنع المارشال بحوار الأطراف – أطراف الأزمنة– لكن المارشال ظل يصرّ على صعوبة اللعبة وظل يصف الأوضاع بالمعقدة والمعقدة جدًا وفي الأخير أقنع سارتر بالنزول إلى الشارع والخروج إلى الناس لفهم هذه الأوضاع، فالشارع يعي جدًا قضاياه رغم تعقدها...

اللوحة السابعة:

دون عنوان، تضمنت مشهدين، دارت أحداثها في حي باب الواد في الجزائر العاصمة، حيث انتقل سارتر برفقة عمي السعيد إلى هؤلاء الشباب الضائعين، البائسين، الجائعين محاولا أن يفهم منهم ما عجز عن فهمه من حضرة المارشال، قدّم "عمي السعيد" سارتر على أنه صحفي يسألهم عن أوضاعهم، إنهم يلعبون لعبة الورق التي يشرحها "رواي رول" على أنها لعبة 1997م "الروندا" وركائزها الخمسة :" هوندا، بلوندا، فيلا، بيرة، روندا" وبعد شرح طويل لطريقة لعب هذه اللعبة وكسب رهاناتها يكشف الشاب ضمنيا عن حقائق رهيبة: البقاء في السلطة، الانتخابات، الحزب الواحد، الحزب الجديد، التعريب، فساد التعليم، الأزمات والآفات الاجتماعية، قمع الحريات، كل ذلك بلغة معلّبة مارسها الشاب وفقا لقانون لعبة الورق إلا أنه أبان عن شيء مهم «كل واحد يرى هذه البلاد حست نظّاراته لكن الجزائر متعددة الألوان، انظر إلى طاولتي، فهي لا تسقط أبدا لأن لها ثلاثة أرجل: هذا يصلي ولا يشرب الخمر ويفضّل الاستماع للقناة الإذاعية الأولى، أما هذا فإنه يشرب الخمر ولا يصلي، ويفضّل الاستماع إلى القناة الإذاعية الثانية، ثم هناك عمي السعيد، إنه يستمع للقناة الثالثة، ولا يشرب الخمر ولا يصلي ولا يشاهد القنوات الفضائية، كلهم يختلفون ولن تجد اثنين متفقين أبدًا».

اللوحة الثامنة:

عنونت ب "الندوة الصحفية"، تضمّن أربعة مشاهد، جرت أحداثها بدار الصحافة في شكل ندوة صحفية عقدها "سارتر" مع مجموعة من الصحفيين وهو الذي كان يريد أن يساعد أصدقائه الصحفيين والمثقفين لاسيما الفرونكوفونيين لأنهم كانوا يعانون من مطرقة الإرهاب وسندان السلطة، في هذه الندوة الصحفية يبين "سارتر" أنه كان مختطفا من قبل "الجيا" وكان من الممكن تحريره، إلا أنه فضّل البقاء والنفوذ إلى أمكنة كل الأطراف الفاعلة في هذه الأزمة المرعبة والحديث معها. ولم يكن بحاجة إلى حراس شخصيين ولم يكن خائفا على حياته لأنه ميت من قبل، في إطار هذه الندوة الصحفية تطرح على سارتر أسئلة دقيقة ومركّزة تحفر في جدار الأزمة الجزائرية وتمحورت جلها حول: الاستئصال، مناصرة الحوار، جماعة المختطفين، الإسلامويين، السلطة، "الجيا"، الفرق المسلحة، الحواجز المزيفة، المجازر، قتل المدنيين الأبرياء، الغرب وعلاقته بالأزمة الجزائرية، الإعلام، المديونية، وفي الأخيرة سئل سارتر عن الحل – حل الأزمة الجزائرية–«فأجاب عموما، عندما يكون التشخيص جيدًا فإن العلاج بسيط، أما في حالة الجزائر، فإن الوضعية معقدة، كل شيء، فيها يتحرك ويتغير، تعلمت أن... ثلاثة في واحد تساوي واحد وأن عدادات الأجرة تصلح لحل شفرة القنوات، ويبدو أن كل شيء تم حسمه، فالبلاد مختطفة، هذا المنطق يتجاوزني، إذا كان هناك حل فإنه لا يوجد في فيشي، ولا في إيفيان، ولا في روما... ولكن الحل موجود في الجزائر، إذ يتعين على الجزائريين إيجاد الحل الذي يليق بهم بأنفسهم وعلى أرضهم، لكن بين الطاعون والكوليرا، أنا أختار المقاومة».

2–مفهوم الجيوبوليتيكا: (Geopolitique):

الجيوبوليتيكا من الموضوعات الكبيرة التي تثير أسئلتها وتسوغ إشكالياتها باستمرار وهو مصطلح منحوت من لفظين: الأول هو "Geo" وتعني الأرض والثاني (بوليتيكا) وتعني السياسة، «جوهر الجيوبوليتيكا هو تحليل العلاقات السياسية الدولية على ضوء الأوضاع والتركيب الجغرافي ولهذا فإن الآراء الجيوبوليتيكية يجب أن تختلف مع اختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان وما ينطوي عليه

ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض»،[1]ومن ثمة فمفهوم الجيوبوليتيكا مفهوم دينامي يخضع في تطوره إلى تغير المعطى الجغرافي تحت تأثير العوامل التكنولوجية وما تفرزه من مفاهيم جديدة ووفقا لظهور قوى جديدة لنفس المكان وفي هذا الشأن يؤكد ماكيندر "Makinder" أن «لكل قرن جيوبوليكيته، وإلى اليوم فإن نظرتنا إلى الحقائق الجغرافية مازالت ملونة بمفاهيمنا السابقة المستمدة من الماضي وذلك لأغراض عملية»،[2]والجدير بالذكر هو أن الجيوبوليتيكا خرجت من عباءة الدراسات الجغرافية تحديدًا بعد ظهور الجغرافيا السياسية القائمة على أمرين أساسين «الأول: وصف الوضع الجغرافي وحقائقه من خلال الارتباط بالقوى السياسية المختلفة، الثاني: وضع الإطار المكاني الذي يحتوي على القوى السياسية المتفاعلة والمتصارعة»[3] وإن كانت الجيوبوليتيكا معرفة قديمة قدم الحضارات الإنسانية كالفرعونية منها والاغريقية والإسلامية. وهذا أمر طبيعي طالما أنها مرتبطة بالجغرافيا المحيطة بشعب ما أو فكر ما. إلا أننا نعنى فقط بالفكر الجيوبوليتكي الحديث؛ ولعل الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" من الأوائل الذين أقبلوا على هذا الموضوع السياسي. ولقد أخذ الفكر الجيوبوليتيكي يتطور في مضمار الدراسات الجغرافية الحديثة إلى وقتنا وساهم في سيرورته ذلك التحور الذي يطرأ على جغرافية الأرض بسبب تبدل الرؤى السياسية والفكرية. وليس من الغريب –والحال هذه– أن تتماشى الجيوبوليتيكا الجغرافية مع جيوبوليتيكا النص الأدبي، فكلاهما يتعامل مع المكان وإن اختلفت الأدوات الإجرائية لكلا العلمين، علم الجغرافيا/ علم النص. ولا يخفى أنّ انقلاب المواضعات السياسية والفكرية يأثّر إلى حد كبير على الممارسات الحياتية للذات الإنسانية فتنقلب من حال إلى حال، ومن موقف إلى آخر ومن منظور فكري إلى آخر.

3–سياسية المكان وأبعاده الجمالية:

[1]– محمد رياض: الأصول العامة في الجغرافيا السياسية والجيوبوليتيكا، دار النهضة العربية،بيروت،ط2، 1989م، ص65.

[2]-Makinder, Mj, democratic ideals and Realty. Holt. Ney Yorst (2), 1942, P29.

[3]–مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ،الإسكندرية، ط1، 2002، ص7.

3-1-تعريف المكان:

يعدّ المكان عنصرا محايثا تتموضع فيه الأشياء والموجودات والكائنات وأفعالها، وفي هذا السياق يرى حسن نجمي أن المكان صار معيارا لقياس الوعي والترتيبات الوجودية وكذا العلاقات الاجتماعية والبنى الفكرية والثقافية؛ ومن ثمّة أمكننا الربط بين السلوك "سلوك الفرد" ووعيه المشكّل داخل مكان ما؛ فالعلاقة بين الوعي المكاني وسلوك الفرد الذي هو جزء من هذا المكان –هي علاقة جدلية يستقر طرفها الأول بتوافر الطرف الثاني-. فالمكان شرط من شروط الوجود الإنساني لا تحدد ذاته إلا به وفيه فهو إذ يمارس لعبة البقاء والانتقال فإنما يمارسها في إطار مكاني جغرافي له حدوده الواقعية التي ترتسم ظاهريا بأبعادها الهندسية الفيزيائية الدقيقة، غير أن الإنسان يضفي من إدراكه ووعيه على المكان فيساهم في إعادة بنائه وتشكيله «والإنسان مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها، ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة وانتهاء بالمكان المطلق (الكون) ».[1]

إنّ المكان يتّسم بالثبات رغم حركيّة الفرد الذي يعيش فيه إلا يتجاوز جغرافيته وهندسيته عبر الوسيط اللغوي، إذ تعيد هذه اللغة –وخاصة في الأدب- إعادة رسم حدود جديدة وتحديد أبعاد هندسية، بل إنّها تعيد فضائية جديدة فالمكان في النص الأدبي هو جغرافية النص الأدبي تتبدل معالم تضاريسها وتتقلب مناخاتها تبعا لأفعال الشخصيات وأدوارها. فيكتسي المكان دلالات متباينة ويتزيا بلبوسات عديدة: فهو يدلّ على "المكان الجغرافي" المرجعي "Espace géographique" كما يسميه "بورنوف" "Bornof"، وقد يدل على الفضاء النصي " Espace textuel" حسب ما يراه "ميشال بوتور" "Michel Boutour" وقد يدل على الفضاء الدلالي "Espace sémantique" وفقا لرؤية جيرار جينات" "Girra Ginette"»،[2]إن المكان في النص الروائي أو النص المسرحي –بوصفه معطى لغويا- هو محصّلة للمكان الجغرافي والفضاء النصي والفضاء الدلالي، وقد يستفيض الحديث حول المكان والفضاء على أننا سنوظف مصطلح المكان للدلالة على الأمكنة التي وظفها "علاق بايلي" في مسرحيته "سائق سيارة الأجرة" –المدونة قيد المقاربة- بأبعاده – أي المكان- الجغرافية، الفيزيائية الهندسية، الفكرية والجمالية والاجتماعية سنتعامل معه بوصفه «معطى

---

[1] –صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة ط1997/1، ص12.

[2]-ينظر إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، 2001، ص31.

وجودي ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبا من معطيات الحياة، ولكن الصعود قدمًا في سلم التفكير، الذي يتشكل من ماهية مجردة، يخضع المحسوسات ذاتها إلى قدر من التجريد، ولطالما اعتبرت القدرة على الانتقال من المحسوس إلى المجرد إحدى وحدات قياس الرقي الفكري وتطوره، فضلا عن التفكير بالشيء، أمر يختلف عن الشيء موضوع التفكير، وهذا من المصوغات التي تجعل المكان قابلا للصياغة النظرية التجريدية، وقابلا للتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة».[1]إنه – أي المكان– يتصيّر كائنا جديدًا مثقلا بتجارب الإنسان الاجتماعية والفكرية والثقافية فهو لم يعد في نظر الدارسين– مجرد رقعة جغرافية خاوية، إنه صار مملوء بالخبرة الإنسانية وهو ما يؤكده غاستونبشلار "GhastonBachlar" حين قال: «إن المكانالذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»،[2] وبذلك يتخلّص المكان من ربقة النقد القديم الذي وصفه بالسكون والخواء، وعلى هذا الأساس ترتسم حدود علاقة الشخصيات بالمكان في النص المسرحي –بوصفه نصا أدبيا له تقنياته الفنية (شخصيات، حدث، مكان، زمان)– فهي تتحرك فيه وبه وله في علاقة اندماجية والمكان بهذا المعطى لا ينعزل عن باقي مكونات النص المسرحي ولا يمكن إذ ذاك فك بعده الدلالي – وحتى الجمالي– بعيدًا عن هذه المكونات بموجب «تأثير الفضائية على الفعل التأويلي من حيث أن النص يخلق حقلا مطابقا مولدًا بإدماجه القارئ في علاقة دينامية مع هذا النص»[3]تحت تأثير اللغة التي تعيد ترتيب المكان للدلالة على قضايا فكرية ونفسية، اجتماعية وكذا سياسية وايديولوجية فينتقل المكان من مجرد رقعة وخلفية إلى مستوى فني جمالي يسعى إلى خلق كيانات اجتماعية وبلورة رؤى ومنظورات فكرية حول قضية اجتماعية أو سياسية في مجتمع ما على أن هذه القضايا تتبدل وتتباين أنماطها من مجتمع إلى آخر «ومن ثمة تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية

---

[1]–المرجع السابق: ص41.

[2]–غاستون بشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع،بيروت ط3،1987، ص31.

[3]–جوزيف –إ–كيستر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن أحمامة، افريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص30.

فكرية أخرى»[1]وبالتالي لا يمكن النّظر إلى المكان بمعزل عن الحركة الدياليكتكية مع البناء الاجتماعي ضمن اللغة التي تقوم على توصيفه.

وإذ تطمح هذه المقاربة إلى استنطاق مجتمع النص عبر ما تقوله اللغة وما تعبر به من ملفوظات لغوية لسانية لتطوّق المكان –مكان مسرحية سائق سيارة الأجرة لصاحبها علاق بايلي– الذي أنتج عبر وعيه مجتمعا لغويا يعبر عن قضايا اجتماعية وسياسية وايديولوجية تمظهرت بين ثنايا اللغة أبانت عنها تضاريس المكان الجغرافي –في مسرحية سائق سيارة الأجرة–. واستئناسا بطرحات علم الدلالة ومقولات المقاربة السوسيونصية نستهدف تضاريس المكان الدلالية –للمدونة قيد المقاربة– إذ تشرعن لنا هذه الآلية الانتقال من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز الدلالي الذي تصوره الأمكنة في نص المسرحية. وبذلك يتسنى لنا القفز من الحيز ذو البعد الضيق الواحد إلى الحيز الواسع ذو الأبعاد المتعددة بتوسل الوسيط اللغوي أداة رئيسية لذلك. وفي هذا السياق يحدد مجال التضاريس الدلالية للمكان بالتحرك من سلطة الدال إلى سلطة تضاريس المدلول –ولسنا نعني هنا علاقة الدال بالمدلول من منظور دي سوسير– فيتخلّق فضاء دلالي "Espace sémantique" ويتموقع هذا الأخير بعد الدلالة المباشرة التي تخضع لخاصيّة التضاعف والتعدد والتكثيف الدلالي من جهة والربط بالمرجع من جهة أخرى.فنستطيع خلق فضاء دلالي موازي هو الفضاء الجمالي Espace esthétique.إننا حين نقرأ نص مسرحية سائق سيارة الأجرة نقع على أمكنة تم ورودها عبر اللغة، وهي أمكنة جغرافية محددة بحدود معينة منها: العاصمة، باب الواد، الحراش، الأبيار، المقبرة، قصر المارشال، حسين داي، الجزائر الشرقية، فرنسا، أفغانستان، باكستان.... وهي أماكن جغرافية مرجعية حقيقية تحرّك فيها مجتمع النص –نص المسرحية– وأتاحت هذه الحركة –أي حركة مجتمع النص– تحديدًا جديدا لمعالم الأمكنة –الواردة في النص–، كما حددت تضاريسها الدلالية. وفي هذا السياق نتساءل عن حقيقة وماهية مجتمع النص، والمجتمع الذي أنتجته اللغة، (وفقا لمنظور المقاربة السوسيونصية) ونتحدث عن رؤيته وكيفية تجسدها؟ وبلا ريب فإن رؤية مجتمع النص مرتبطة بواقعه، وهو واقع أنتجته اللغة كذلك. إن واقع مجتمع النص هو واقع شخصياته التي تعيش فيه ويتحدد هذا الأخير –أي الواقع– بكل حيثياته الاجتماعية، الفكرية

[1]–مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي–تضاريس الفضاء الروائي نموذجا–، دار الوفاء الإسكندرية،ط1، 2002، ص9.

الأيديولوجية والسياسية. ومن ثمّة تمتلك هذه الشخصيات وعيا قائما بهذا الواقع السائد فهي يقينا ستعي حيثياته وأسبابه وستتطلع إلى حلم التغيير، ونحن نقرأ نص مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي نجد أن واقع مجتمع النص هو واقع أبان عن شبكية من الأزمات تتواتر تحت وطأة واقع سياسي تموضع بين وعيين: الوعي الأول لطبقة معينة من المجتمع والوعي الثاني لطبقة تحاول تثبيته –أي الواقع السياسي المتأزم– عبر طموح سياسي تخوّله إياها مركزيتها بوصفها السلطة الفاعلة. وعليه يصبح الوعي القائم لشخصيات المسرحية وعيا قائما مزدوجا لطبقتين: الطبقة الأولى هي السلطة التي تعمل على تكريس منظور سياسي معين وتسعى إلى تثبته وشرعنته، والطبقة الثانية هي الطبقة التي تناهض هذا المنظور السياسي وتحاول كسره في إطار ما يسمى بالوعي الممكن، ويوفّر الوعي بهذا الواقع للطبقة المناهضة منظورًا بوليتيكيا ينسحب بالضرورة على أمكنة النص في إطار التضاريس الدلالية للمكان. ومن ثمة يكتسي المكان جيوبولوتيكيته –نعنى بالجيوبوليتيكا في حدود المقاربة النقدية للنص– التي تتمظهر فيها سياسيته انطلاقا من نشوء الصراعات السياسية والجيوبولوتيكية في مجتمع النص.

3-2-التمظهرات السياسية لواقع الشخصيات مجتمع النص:

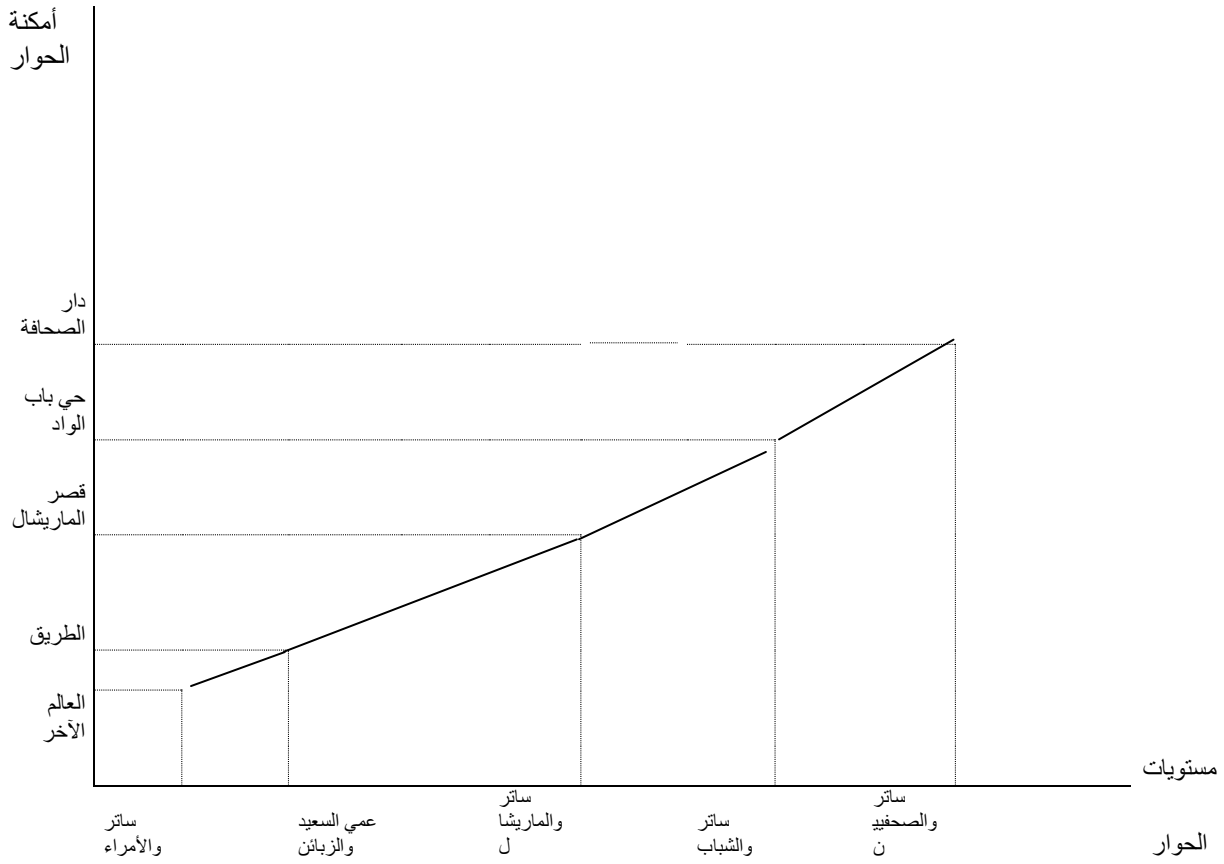
يعد الحوار الخامة الأساسية للنص المسرحي، فمنه ينطلق وبه يصل إلى ذهن المتلقي. ويتشكل الحوار في إطار لغوي ويدور بين شخصيات النص معبرا عن أفكارها وقضاياها محددا معالم زمنها وأمكنتها «لذا يعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن باقي الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلاّ عن طريق الحوار وخشبة المسرح».[1]ويظل الحوار العنصر المهيمن على باقي عناصر النص المسرحي فهو الذي يدير أدوار الشخصيات وعلائقها والجدير بالذكر هو أن «الحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه عن معنى يكشف عن حقيقة معينة، وتعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة ولا افتعال فيه».[2]إننا إزاء قطاع هو الأخطر في هيكلة النص المسرحي؛ ولعل هذا ما يوضحه محمد منظور بقوله«الحوار هو الذي يتكون منه نسيج المسرحية وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية»،[3]ونجد أن هذا الرأي يتفق مع ما ذهب إليه "بيترز روندي" "PitersRoundi" الذي يرىأنّ الحوار هو التقنية

[1]–عادل النادي: مدخل فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله،ط1، تونس،1987، ص28.

[2]–المرجع نفسه: ص28.

[3]–محمد مندور: الأدب وفنونه، دار النهضة،مصر للطباعة والنشر،الفجالة،ط1، القاهرة، ص113.

المهيمنة على النص المسرحي. فمن خلاله تتبدى ديكورات النص المسرحي وتأثيثاته التي تترتب حسب مستوياته –أي الحوار–. إنه المحور الأساسي لبنائه؛ فقارئ النص المسرحي هو قارئ لحوار النص المسرحي، فحين نقرأ نص مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي نقع على خمسة مستويات للحوار أظهرت خمسة أماكن عادية ذات أبعاد جغرافية معلومة –مرجعيا– سرعان ما تتحول تضاريسها إلى تضاريس دلالية أوسع تحت فاعلية حوارات مجتمع النص –شخصياته– بكل شرائحه وتناقضاته؛ هذه الفاعلية –أي فاعلية الحوار– تكسب مجتمع النص دينامية عبر أبعاد المكان مما ينشئ تقاطعا بين محورين: الأول محور مستويات الحوار والثاني محور التضاريس المكانية الجغرافية –المرجعية– فتنشأ عن هذا التقاطع محصلة عامة هي: محور التضاريس الدلالية للمكان؛ مكان مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي ويمكن توضيح ذلك من خلال التخطيط البياني الآتي:



الحوار مادة لغوية يتكلم بها مجتمع نص مسرحية سائق الأجرة لعلاق بايلي وبه –أي الحوار– نحدد أمكنة مجتمع النص إذ يتم ورودها في حوارات الشخصيات وهي تتحدث مع بعضها البعض. ويمكن إيراد هذه الأماكن حسب مستويات الحوار في الجدول التالي:

	مستويات الحوار في مسرحية سائق الأجرة	الأمكنة الجغرافيةفي مسرحية سائق الأجرة
1	حوار سارتر مع الأمراء الملتحين.	العالم الآخر (عالم الأموات).
2	حوار سارتر مع معالي الماريشال.	قصر الماريشال الواقع في الأحياء التي تشدد عليها الحراسة.
3	حوار عمي السعيد سائق سيارة الأجرة مع الزبائن ممن يقلهم في سيارته يوميا.	الطريق، الشارع، ومحطات الانطلاق والوصول.
4	حوار سارتر مع شباب باب الواد.	شارع من شوارع باب الواد.
5	حوار سارتر مع الصحفيين (عقد الندوة الصحفية).	دار الصحافة بالجزائر العاصمة.

- جدول يوضح مستويات الحوار في مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي، وعلاقتها بالأمكنة الجغرافية التي يتحرك فيها مجتمع النص – الشخصيات–.

يبدو أن علاقة مستويات الحوار بالأمكنة هي علاقة تشي بواقع سياسي عايشته شخصيات النص –نص مسرحية علاق بايلي– استطعنا أن نقبض على بعض ملابساته –أي الواقع السياسي– من لغة النص وحركة الشخصيات في الأمكنة، هذه الأخيرة –أي الأمكنة– قد عانت وطأة الواقع السياسي السائد فاكتست طابعا جيوبوليتيكا يتوافق والمعطى المهيمن والذي فرضته التمظهرات السياسية العديدة والتي أظهرها النسيج اللغوي والذي يدخل في جدلية متواترة مع الواقع السياسي المرجعي الحقيقي ويمكننا تحديد سياسية المكان من خلال:

3-3-الممارسات التعسفية للسلطة/شرعية البقاء والاستمرارية:

-حوار سارتر مع الأمراء الملتحين:

تحتل شخصية سارتر مكانة رئيسية في النص المسرحي –سائق سيارة الأجرة– بفعل حواراتها وانتقالها من مستوى إلى مستوى، وهي تجوب أرجاء الأمكنة من العالم الآخر إلى باب الواد والأبيار ومحطات

الانطلاق والوصول إلى دار الصحافة. محاولة تقصي وفهم أبعاد الواقع الذي تعيشه شخصيات النص، فحين التقى بأحمد وهو أحد الأمراء الملتحين سأله عن ملابسات وصوله إلى الحال التي هو عليها، فرد عليه «أحمد:أنا مجاهد قديم في صفوف جبهة التحرير الوطني الأصيلة والحقيقية، لقد حضرت مؤتمر الصومام وقمت بحراسة المشاركين فيه وكنت من أنصار الحكومة المؤقتة في سنة 1962م لأننا تناقشنا من قبل وانتخبنا، اتفقنا بشكل ديمقراطي على أولوية الداخل على الخارج وأسبقية السياسي عن العسكري ولكن ما يحدث اليوم هو العكس تماما، فالبلاد مسلوبة بالقوة.... ولابد من تحريرها بالقوة»،[1]ينم المقتطف السابق عن خرق الاتفاق الذي جرى بين الحكومة المؤقتة وأنصارها، هذا الاتفاق الذي كان من منطلق النقاش والانتخاب بصفة ديمقراطية وتسبيق الشؤون الداخلية وإبقائها في الداخل عوض التدخل الخارجي، كما سبّق السياسي على ما هو عسكري، ويدخل خرق هذا الاتفاق ضمن الممارسات التعسفية التي تجترحها السلطة للبقاء في سدة الحكم وهذا ما أوضحه الكاتب على لسان أحمد: "البلاد مسلوبة بالقوة؛ فخرق الاتفاقيات وحدوث عكسها وسلب البلاد بالقوة صار وعيا قائما تدركه شخصية أحمد، وتسعى إلى وعي ممكن من خلال إرباك الوعي القائم وتثوير الواقع وهو ما جاء على لسان أحمد".... ولا بد من تحريرها" أي تحرير البلاد التي سلبت بالقوة بعد ضرب الاتفاقات وخرقها وحدوث العكس، ويبدو أن هذه الممارسات التجاوزية التي تقوم بها السلطة تلوّح بتمظهر سياسي طال العالم الآخر –لأن أحمد أمير مقتول وسارتر شبح ميت، دار بينهما الحوار في العالم الآخر– فاكتسب المكان وعيًا جيوبوليتيكا ظهر من خلال لغة أحمد الذي أبدى وعيا مضادًا للواقع السياسي السائد آنذاك.

خرق الاتفاق (النقاش/ الانتخاب/ أولوية السياسي على العسكري)، الاستحواذ على شؤون البلاد وسلبها بالقوة هو ممارسة سلطوية تعسفية من أجل الاستمرار في الحكم يقابله وعي ضدي بضرورة استرداد البلاد بالقوة.

–حوار سارتر مع عمي السعيد "سائق سيارة الأجرة":

[1]–عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائريالجديد، تر: أحسن تليلاني، منشورات المعهد العربي العالي للترجمة في إطار السنة الثقافية العربية بالجزائر، ص18.

إنّ شخصية "عمي السعيد" شخصية انعطافية أثّرت في مجريات الأحداث وربطت بين أجزاءها ؛ فرغم أنه كان يتحرك في حدود مكان بسيط بوصفه سائق سيارة أجرة إلا أنه أكسب هذا المكان –أي الطريق– جيوبوليتيكا خاصة ساهمت في بلورة الرؤية العامة للتمظهرات السياسية لواقع مجتمع النص؛ وهو ما تبينه لغة النص من خلال الحوار الذي جرى بين سارتر وعمي السعيد سائق سيارة الأجرة.

«سارتر: في أية ساعة استيقظت اليوم؟

عمي السعيد: الساعة الخامسة، أنا أستيقظ في الساعة الخامسة وذلك منذ أكثر من عشرين سنة... أنهض باكرا لأشتري الخبز وأملأ أواني الماء، ثم هناك النقل اليومي للشابين "تشي تشي"... أوصلهما يوميا إلى الثانوية، الفتاة ابنة جنرال والشاب ابن وزير.

سارتر: "أبناء السلطة !"

عمي السعيد: نعم، وأنقلهما إلى الثانوية الفرنسية، ديكارت، طبعا هما معفيان من تعلم اللغة العربية، فهما غير معنيان بإجبارية تعلمها.

سارتر: "إنهما فوق القانون".

عمي السعيد: الصحيح، خارج القانون، إنها الدولة: السلطة تسن القوانين وتعفي أبناءها من تطبيقها، لماذا؟ لا داعي لمحاولة فهم الأمر، الأمر قائم هنا في التناقض إنهم يهيئون أولادهم لمواصلة التعلم في الجامعات الغربية وعندما ينهي هؤلاء مرحلة دراسة الحلقة الثالثة فإنهم يجدون الطريق مفروشا للتعيين بصفة إطارات سامية في شركة مختلطة أو خاصة... للاستيراد والتصدير، ولكن عدا المحروقات لا يوجد شيء يتم تصديره، أما بالنسبة للاستيراد فإن نشاطه مفتوح على المواد الغذائية والأدوية والاسمنت، وغيرها من المواد التي يحتكرون تجارتها، وما تحرير السوق إلا كذبة يتم تسويقها من أجل إحكام قبضتهم على احتكار التجارة الخارجية لهم ولأبنائهم، كل خيرات البلاد بين أيديهم، المتسلطون علينا هم من المجانين والمرضى، إنهم مافيا حقيقية، ونحن رعاياها».[1] بالرغم من أن "عمي السعيد" شخصية بسيطة إلا أن لغته

[1]–المصدر السابق: ص31، ص32.

تكشف عن الكثير من الخبايا والملابسات الخطيرة التي تميز الواقع الذي يعيشه ففي حواره مع سارتر أوضح أنه ينقل أبناء السلطة إلى الثانوية الفرنسية، حيث يتعلمون تعليما مفرنسا، حتى يتسنى لهم الدراسة في الخارج ومن ثمة يحكمون القبضة على المراكز الحساسة في الدولة ويتحكمون في دواليب الاستيراد والتصدير والاحتكار. وفي مساحة لغوية عريضة يعرض عمي السعيد لفضح ممارسات السلطة "وما تحرير السوق إلا مجرد كذبة يتم تسويقها من أجل إحكام قبضتهم على احتكار التجارة الخارجية لهم ولأبنائهم، كل خيرات البلاد بين أيديهم، المتسلطون علينا هم من المجانين والمرضى، إنهم مافيا، ونحن رعاياها". يبدو أن "عمي السعيد" شخصية في السّلم الاجتماعي الأخير لكن لغته توضح مدى وعيه ومعرفته لحقائق الأوضاع التي يعيشها مجتمعه آنذاك، فواقعه واقع مستلب تتحكم فيه السلطة التي تنهب خيرات البلاد وأبعد من ذلك يصفها "عمي السعيد" بالمافيا الحقيقية التي تجنح إلى ممارسات خارج القانون من أجل تثبيت منظورها السياسي وإحكام قبضتها على الحكم واستنزاف خيرات البلاد لصالحها، كل هذه الممارسات فضحها "عمي السعيد" وهو يحاور "سارتر" الذي كان يسعى إلى تحليل الواقع وفهم حيثياته.

-سن القوانين وإعفاء أبناء السلطة منها، احتكار المناصب الحساسة في شركات التصدير والاستيراد ممارسات تعسفية تبلور تمظهرًا سياسيا فاسدًا يشي بفساد السلطة التي وصفها "عمي السعيد" بالمافيا الحقيقية.

-حوار سارتر مع المارشال:

يعد حوار "سارتر" مع المارشال حوارا نوعيا عَمَدَ فيه سارتر إلى مواجهة السلطة محاولا معرفة بعض الحقائق لتشريح الواقع السياسي وفهم حيثيات السلطة وملابسات التقنّع السياسي والبقاء في السلطة:

«سارتر: إذن فأنت هو الرئيس؟

معالي المارشال: لست الرئيس، لم أعد في الخدمة، أنا الآن متقاعد، وأشتغل في الأعمال الحرة، لكنني ما زلت مؤثرا.

سارتر: باختصار، فأنت لديك اليد الطولى في صنع القرار.

معالي المارشال: تقريبا.

سارتر: العراب.

معالي المارشال: يمكنك استخدام هذا الوصف، غير أنها مباراة تلعب بعدة كرات وأحيانا بمشاركة العديد من أقطاب اللعبة، كل الأساليب والضربات فيها متاحة».[1] إنّ لغة سارتر مع المارشال لغة خطابية مباشرة أوضح من خلالها ذلك الالتباس القائم حيث أن المارشال متقاعد ولكنه لا يزال يؤثر في معطيات الحكم وصنع القرار، فهو على حد تعبير سارتر "العراب" وأبعد من ذلك يكشف المارشال عن سر خطير ويبين أن السياسة مباراة تلعب بعدة كرات وبمشاركة العديد من الأقطاب، كما يشير عن كل الأساليب والضربات فيها ويعتبرها "متاحة". يؤكد الحوار السابق على "نزعة تشاركية" لأفراد لهم اليد الطولى في الإبقاء على السلطة وتثبيتها، وتبرير ذلك تبريرات غير منطقية، فكيف تكون السلطة أو السياسة كلعبة مباراة تتعدد فيها الأقطاب والكرات وهذا ما يترجمذلكالواقع السياسي الفوضوي الذي يسعى دعاته إلى تثبيت منظوراتهم وإحكام سلطتهم على البلاد بكل الأساليب.

–الاستفادة من التقاعد من ناحية وإحكام القبضة على السلطة تحت مسمى "التشاركية" ممارسة تعسّفية تفضح ممارسات الماريشالات والجنرالات صورة أخرى لتمظهر سياسي أبان عن جيوبوليتيكا تعسفية/ تصور القادة والزعماء المتقاعدين.

من المنطلق السابق يفترض أن مهام المارشال قد انتهت بمجرد إحالته على التقاعد إلا أن ذلك لم يحصل وهو ما عبر عنه هو نفسه "لم أعد في الخدمة، ولكني ما زلت مؤثرا" فتحول قصره إلى مكان جيوبوليتيكي يصنع تمظهرات سياسية جديدة تتيح للمارشال القدرة على الانخراط في اللعبة السياسية رغم بلوغه التقاعد. ويظهر أن الكاتب –وعلى لسان سارتر– يستمر في حواره الجريء مع معالي المارشال فيسأله سؤالا فاضحا:

«سارتر:لماذا تقومون بتسيير البلاد كأنها ملك خاص لكم؟

[1]–لمصدر السابق، ص 37.

فيرد عليه المارشال :أنا المسير، لكنني الضامن، ضامن الاستقرار، حيث أن أول شيء نركز الاهتمام عليه هو تجنيب البلاد مخاطر الانقسام، إذ لولا حرصنا لكانت البلاد قد انهارت وأصبحت مثل الصومال والبوسنة والهرسك»،[1] نلاحظ أن المارشال قد راوغ "سارتر" وعبرت لغته عن نوع من المقايضة، المشاركة في التسيير –تسيير شؤون البلاد– مقابل ضمان الاستقرار، ويبرر المارشال هذه الممارسات بحرصه على تجنيب البلاد مخاطر الانقسام؛ فالواقع إذ ذاك بين فكين: الأول المشاركة في تسيير شؤون البلاد رغم الإحالة على التقاعد، والفك الثاني هو تسويغ ذلك وإيجاد مبررات له والمتمثل في تجنيب البلاد خطر الانقسام، وهي معادلة اختل طرفاها مما يجعل القارئ ينفتح على تمظهر سياسي جديد اصطبغ به الواقع آنذاك، إذ تبدو لغة المارشال لغةً مموهة تسعى إلى شرعنة الممارسات التعسفية لأجل البقاء والاستمرار في السلطة، وأبعد من ذلك يعقد المارشال المقارنات وهو يقول "إذ لولا حرصنا لكانت البلاد قد انهارت مثل الصومال والبوسنة وأفغانستان" وهو بذلك –أي المارشال– يقارب الواقع السياسي بواقع دول أخرى انهارت مثل الصومال، البوسنة والهرسك، وتأتي هذه المقارنة في سياق إعماء القارئ وإقناعه بصحة الممارسات التي يقوم بها المارشال بوصفه رمزًا من رموز السلطة الفاسدة التي تبرر فسادها بمعطيات من الواقع. ويقول المارشال: «قد ترتكب الدولة أحيانا تجاوزات، لكنها تسعى لحفظ النظام في البلاد... من المؤسف الاعتراف بهذا، لكن لدى البعض مصلحة في استمرار المحنة، لقد قلتها لك من قبل: إنها مباراة تجري بعدة كرات ليست دومًا مستديرة، وتحت إشراف عدة حكام، يمكن توجيه نقد لبعض المسؤولين، فالكثير منهم استفاد من الريوع».[2] لقد كشف المارشال عن بعض المستور والمتخفي من راهن الواقع آنذاك فهو يقر بتجاوزات السلطة وفي نفس الوقت يبررها بحفظ النظام كما يكشف عن مصلحة البعض في استمرار سيل الأزمة، وبلغة اللعبة يصرّ المارشال على إلغاز المتلقي "إنها مباراة تجري بعدة كرات ليست دوما مستديرة وتحت إشراف عدة حكام" ويستدرك –المارشال– ويقول أنه يمكن نقد بعض المسؤولين الذين استفادوا من الريوع.

–قيام الدولة ببعض التجاوزات لقاء حفظ النظام في البلاد، والقضاء على الفوضى... واستمرار اللعبة – المباراة– التي تلعب بكرات عديدة وتحت إدارة العديد من الحكام، تأكيد على سمة "التشاركية" والتمحّل

[1]–المصدر السابق، ص37.

[2]–المصدر السابق، ص39.

الذي يفضح التمظهرات السياسية ويكشف عن الانحلال واستفادة المسؤولين من الريوع واستغلال ظروف وخيرات البلاد لصالحهم.

ورغم ما قاله المارشال إلا أن له رؤية أخرى حول أحوال البلاد فيقول: «بالرغم مما يمكن أن يقال، تظل الجزائر هي أكثر البلدان ديمقراطية في العالم العربي»،[1] وهنا يبدو الشرخ واضحا في منظور المارشال فهو يعترف بأنّ الرهان في البلاد هو رهان مباراة بعدة أطراف وأقطاب ويبرر النزاعات التشاركية للماريشالات والجنرالات –لاسيما المتقاعدين منهم– فالسلطة بالحفاظ على البلاد وتجنيبها مزالق الانقسام والشتات كما يقر بتلك التجاوزات التي تمارسها الدولة وفي نفس الوقت يقر بأن الجزائر هي أكثر البلدان ديمقراطية.

–رغم التجاوزات إلا أن الجزائر أكثر البلدان العربية ديمقراطية حسب المارشال.

من خلال ما سبق نستطيع أن نقبض على تمظهر سياسي جديد هو "الديمقراطية" التي جاءت في حديث المارشال وهو قناع سياسي تبطّن به السلطة الواقع المتعفن حتى توهم الرعية بالاستقرار السياسي ونزاهة الممارسات التي تقوم بها السلطة. يواصل الكاتب الحفر في ذلك الواقع وعلى لسان سارتر يواصل الحديث عن القضايا الساخنة التي تزيا بها الواقع إبان المحنة:

«سارتر :وماذا عن التزوير الفاضح للانتخابات؟ .... كيف تفسرون أن حزبا ولد في آخر لحظة يحصد أغلب الأصوات وينال أغلبية المجالس المنتخبة؟ لقد كان التزوير فادحا إلى درجة تسليم إحدى البلديات إلى حزب لم يتقدم أصلا بمرشحين لتلك الانتخابات.

معالي المارشال: لقد أخبرتك بأنها مباراة تلعب بعدة كرات وتحت إشراف عدة حكام».[2]

تعد الانتخابات آلية من آليات انتقال السلطة وهي تكفل حق الشعب في اختيار ممثليه في السلطة، ولكن سارتر يكشف عن ممارسة التزوير وضرب قواعد الانتخابات ويسأل المارشال ويطلب منه تفسير ذلك. ولكن تقابلنا –والحال هذه– لغتان: الأولى لغة صريحة تسعى إلى كسب رهان الحقيقة والثانية –لغة المارشال وهو يمثل السلطة –وهي لغة خشبية مقنّعة تتكرر مع كل إجابة من إجاباته "لسارتر" ويظل

[1]–المصدر السابق: ص40.

[2]–المصدر السابق: ص40.

المارشال مصمما على أنّ الوضع في البلاد بحال المباراة التي تلعب بعدة كرات وتحت إشراف عدة حكام، أي أن السلطة تمارس نوعا من العبودية في التسيير والحكم فحتى وإن كان الأمر شبيها بالمباراة فهي لها قواعدها الثابتة والخاصة، وإن خرقت اختل اللعب، ومن هذا المنطلق يفضح سارتر بسؤاله الذي جاء بلغة مباشرة مرة أخرى وما اجترحه بعض الماريشالات وذوو اليد الطولى في السلطة من التجاوزات خطيرة، وضرب حرية الاختيار –الانتخابات–وإرباك المسار الديمقراطي في تسيير شؤون البلاد.

–تزوير الانتخابات ومحاذير التجاوزات وعرقلة المسار الديمقراطي، وتقنيع المارشال للأوضاع السياسية بقناع المباراة التي تلعب بعدة كرات وعدة حكام.

–حوارات سارتر مع مجموعة شباب (باب الواد):

شخصية "سارتر" هي الشخصية الكاشفة –عبر حواراتها– عن حقيقة واقع البلاد ومن خلالها يمكن للمتلقي أن يسمع الكاتب مباشرة وهو يحاول مكاشفة ذلك الواقع –واقع المحنة– فانطلاقا من الأمراء الملتحين إلى عمي السعيد –صاحب سيارة الأجرة– إلى معالي المارشال وصولا إلى مجموعة الشباب (شباب باب الواد):

«سارتر :كيف تسير الانتخابات؟

رواي روا:في المتوسط، مرة في السنة ولا لأنهم ملوا من الانتخابات، فإنهم أصبحوا يخرجون المحاضر من أدراج الخزانات،.... تريس ضرب مترشح تساوي واحد، ثم هناك المترشحون المستقلون، تريس في عشرة في مترشح تساوي دائما واحد، وهكذا فإن تناوب البايات يساوي دائما دايا واحدًا يجلسونه على الكرسي، حتى الأشباح تشارك في الانتخابات، هاي، هاي وهوب... اقتراع متعدد ويفرز التوجه المراد»،[1] لعل الفضول المعرفي "لسارتر" من جهة وعدم قناعته بإجابات المارشال هو ما حمله على إعادة نفس السؤال لشاب من شباب باب الود. وهم من الطبقة المهمّشة يمارسون نشاط الترابانذو وهي تجارة موازية يحصّلون بها لقمة عيشهم في مكان بسيط يفترشون الكارتون تشي حالتهم بوضعهم الاجتماعي المزري،فهم ينزوون في ركن حق أركان شارع باب الواد، ورغم أن المكان –أي الشارع باب الواد– مكان شعبي بسيط لا

[1]–المصدر السابق: ص46.

تحضر فيه البروتوكولات الرسمية إلا أنه اكتسى طابعًا جيوبوليتيكيا ومن زواياه انبعثت حقائق كثيرة حول تعسف السلطة أبانت عن الفساد السياسي الذي كانت تحركه دواليب السلطة.

–ضرب مصداقية الانتخابات بداية الفساد السياسي في البلاد.

"رواي روا" هو شاب من الطبقة الشعبية البسيطة التي تكابد شظف العيش في واقع اجتماعي مزري ولكنه يملكوعيا حول حثيات ذلك الواقع،فهو يدرك جيدا الوضع السائد ولكنه يكتفي بوصفه "لسارتر" ويكشف له عن ملابساته ابتداء بأحادية السلطة وما جاء في قوله" تريس ضرب مترشح تساوي واحد"

"وهكذا فإن تناوب البايات يساوي دائما دايا واحدا يجلسونه على الكرسي" وفي حواره مع سارتر يتحدث الشاب بتوصيف الضمير الغائب هم "لأنهم، ملوا، أصبحوا، يخرجون المحاضر من أدراج الخزانات...." وهو: إذ يستعمل ضمير الغائب في الحديث عن ملابسات إجراء العمليات الانتخابية إنما يمارس لعبة التخفي وراءه حتى لا يشير صراحة إلى المتسببين في عمليات التزوير والفساد ويبقى "رواي روا" بذلك محايدا فهو لا يسعى إلى وعي ممكن ولا يفكر في التغيير ولعلها قناعة راسخة في بعض الشباب الذين تملّكهم اليأس والإحباط تحت وطأة ذلك الفساد الذريع، فحتى الشارع صار يعرف مناورات هذا الواقع المتعفن ومنه –أي من الشارع– وعبر لغة الشاب "رواي روا" اكتشفنا اعتباطية الممارسة الانتخابية في البلاد وحقيقة الاقتراع المتعدد الذي يفرز التوجه المراد الذي تريده السلطة الفاسدة التي تسعى إلى تكريس استمراريتها والعمل على خدمة مصالحها.

–جيوبوليتيكا الشارع –شارع باب الواد– تكشف عن اعتباطية الممارسة الانتخابية في البلاد وتشي بذلك الدور المقنّع الذي يلعبه مريدوا البقاء في السلطة.

يستمر "سارتر" بطرح أسئلته على الشاب "رواي روا"

«سارتر: وماذا عن التلاعبات السياسية؟

رواي روا: ري ري، البلاد كلها ملعب للمتلاعبين من كل صنف، من رؤساء أي شيء إلى زعماء المشاتي والأرياف وحتى الكولونيلات... فقد أصبح المرتزقة اليوم إلى أمراء ومقاولين كبارا».[1]إن التمظهرات السياسية التي نحن بصدد تقصّيها تأتي ضمن معطى أساسي عبّر عنه سارتر بقوله "التلاعبات السياسية" فملفوظ التلاعبات يشي: بالاعتباطية، العشوائية خرق القواعد والقوانين، ضرب المصداقية، الإبحار في عالم الفساد المذرع. هذه الممارسات تمارس في الرقعة الجغرافية للبلاد والتي صارت حسب "رواي روا" "ملعب المتلاعبين" ونجد أن هذه الرؤية –رؤية الشاب الذي ينبعث صوته من الشارع– تتفق مع رؤية المارشال الذي ينبعث صوته من القصر –قصر السلطة– ومن هذا المنطلق نستطيع ان نقبض على الجيوبوليتيكا المتساوية لكل من الشارع وقصور السلطة، فالمكان باختلافاته اكتسى نفس الطابع الجيوبوليتيكي الذي أبانت عنه التمظهرات السياسية التي وردت في لغة الشخصيات المختلفة والمتراتبة بداية في المارشال –الهرم– إلى الشباب البسيط في الشارع –القاعدة–.

–رغم تراتبية الطبقات (السلطة / الطبقة البسيطة) واختلاف الأمكنة (الشارع / قصور السلطة) إلا أن جيوبوليتيكا الأمكنة متساوية، أبان عنها الوعي السياسي الذي أبداه أفراد الطبقة الشعبية البسيطة، فالحقائق السياسية للبلاد المعروفة في قصور السلطة وحتى وفي الشوارع.

ولكن رؤية "رواي روا" تبدو أعمق وأوضح "البلاد كلها ملعب للمتلاعبين من كل صنف، من رؤساء أي شيء إلى زعماء المشاتي والأرياف وحتى الكولونيالات فقد أصبح المرتزقة اليوم أمراء ومقاولين كبارا"،يكشف "رواي روا" عن أصناف المتلاعبين (وهم من أشار إليهم المارشال بالأقطاب المتعددة والحكام المتعددين لنفس المباراة) وهم من لا شيء إلى الكولونيالات؛ ولعل هذا الذي يوحي بفوضى الممارسة السياسية وأبعد من ذلك فقد اغتنم المرتزقة هذه الفوضى ليصيروا أمراء ومقاولين.

–التلاعبات السياسية محض ابتذال وفوضى تتيح الفرصة لكل الأصناف من ارتياد السلطة واتخاذها مطية للمراكز الحساسة والثراء الفاحش.

[1]–المصدر السابق: ص47.

3-4- خلاصة الحوارات (حوارات سارتر مع: الأمراء، عمي السعيد، المارشال، شباب باب الواد) وجدليتها مع المرجع الواقعي:

ترتكز المقاربة السوسيونصية -وهي المقاربة الأساسية المعتمدة في إنجاز هذا البحث- على استنطاق مجتمع النص وسبر أغواره، ورصد واقعه الاجتماعي والسياسي والايديولوجي انطلاقا من اللغة وعبر اللغة بوصفها الوسيط الحيوي الذي يرتكز عليه منهج الدراسة، ويكتمل مسعى هذه المقاربة من الجدلية مع الواقع المرجعي، أي الانطلاق من مجتمع النص وربطه مع مجتمع الواقع وبتقصينا للأبعاد الدلالية لحوارات المدونة -قيد المقاربة- والتي لخصت في حوارات أساسية هي:

-حوارات سارتر مع الأمراء الملتحين.

-حوارات سارتر مع عمي السعيد -سائق سيارة الأجرة-.

-حوارات سارتر مع معالي المارشال.

-حوارات سارتر مع شباب باب الواد.

نستطيع تلمّس وقائع مجتمع النص باختلاف وتنوع طبقاته التي مثلتها عديد الشخصيات التي أقحمها "علاق بايلي" واستنطقها على لسان شخصيته الشبح "سارتر"؛ لنقف على اصطباغ الأمكنة بالجيوبوليتيكا السائدة آنذاك، ابتداء من الشارع إلى قصور الماريشالات وحتى في العالم الآخر، وإن كان على المستوى الفني التخيلي، فتغيرت التضاريس الجغرافية للأمكنة إلى تضاريس دلالية جديدة، واتسعت رقعتها عبر مساحات التمظهرات السياسية في أشكالها المختلفة والتي عبرت عنها الشخصيات عبر ملفوظاتها اللغوية التي فضحت كل الممارسات، والتجاوزات التي ارتكبتها السلطة وأتباعها من أجل تكريس واقع سياسي يخدم رأس الهرم، ويربك القاعدة ويهمشها، بالرغم من أنها أساس ذلك الهرم. ويبدو أن الوعي القائم والوضع السائد يدركه الجميع ابتداء بالسلطة ووصولا إلى الطبقات الشعبية البسيطة التي بدا وعيها الممكن باهتا لا يلوح بالتغيير، رغم إدراكها التام لحيثيات التلاعبات السياسية وانعكاساتها الخطيرة على المجتمع؛ وإذ نفصل تلك الممارسات والتجاوزات نوردها متواترة بحسب ما جاء في المدونة استنادا إلى مجمل الحوارات وهي أي الممارسات والتجاوزات التعسفية- تتمثل في:

–خرق الاتفاقيات والاستحواذ على شؤون البلاد وسلبها بالقوة من أجل الاستمرار في الحكم.

–سن القوانين وإعفاء أبناء السلطة منها واحتكار المناصب الحساسة سيما في شركات التصدير والاستيراد.

–الاستفادة من التقاعد من الناحية وإحكام القبضة على السلطة تحت قناع "التشاركية" وهي آلية تفضح تلاعبات الجنرالات والماريشالات.

–قيام الدولة ببعض التجاوزات لقاء حفظ النظام في البلاد والقضاء على الفوضى واستمرار اللعبة –المباراة التي تلعب بعدة كرات وتحت إدارة عدة حكام– تأكيدا على الانحلال والتميع واستفادة المسؤولين من الريوع واستغلال زمن المحنة وخيرات البلاد لصالحهم.

–تقنيع الواقع والتستر على التجاوزات والادعاء بأن الجزائر من أكثر البلدان العربية ديمقراطية.

–تزوير الانتخابات وعرقلة المسار الديمقراطي ووصف الماريشالات للأوضاع السياسية في الجزائر بلعبة –المباراة– التي تلعب بكرات عديدة.

–ضرب مصداقية الانتخابات مؤشر من مؤشرات الفساد السياسي في الجزائر.

–جيوبوليتيكا الشارع –شارع باب الواد– يكشف اعتباطية الممارسة الانتخابية في البلاد وتشي بذلك الدور المقنّع الذي يلعبه مريد والبقاء في السلطة.

–رغم تراتبية الطبقات (السلطة/ الطبقة الشعبية البسيطة) واختلاف الأمكنة (الشارع/ قصور السلطة) إلا أن جيوبوليتيكا الأمكنة متساوية أبان عنها الوعي السياسي الذي أبداه أفراد الطبقة الشعبية البسيطة فالحقائق السياسية للبلاد معروفة في قصور السلطة وكذلك في الشوارع البسيطة.

–التلاعبات السياسية محضر ابتذال وفوضى تتيح الفرصة لكل الأصناف من ارتياد عوالم السلطة واتخاذها مطية للمراكز الحساسة والثراء الفاحش.

تعد النقاط السابقة أبعادا دلالية للمدونة قيد المقاربةوهي أبعاد نصية تم استدراجها من اللغة –لغة المدونة– وهي في حقيقة الأمر على تماس وجدلية واضحة مع الواقع الخارجي –المرجع الخارجي–؛ ولعل المتصفح

لتاريخ الجزائر المعاصرة يقف على مرحلة انعطافية سميت "بالعشرية السوداء" أو "المحنة والأزمة الجزائرية" والتي كانت بدايتها سنة 1988م، وتمحورت حسب الدارسين حول –نظام السلطة– والصراعات السياسية بين عدة أطراف أشهرها الطرف الإسلاماوي وسياسة التعددية الحزبية وفساد الجهاز الانتخابي بإلغاء نتائج الاقتراع مما أدى إلى انزلاقات خطيرة أحدثت صدوعا في المجتمع الجزائري الذي خضع للممارسات سلطوية جائرة تكرس نظاما سياسيا بعينه.

المبحث الثاني:ظاهرة العنف في مسرحية –سائق سيارة الأجرة– لعلاق بايلي وجمالية الديداسكاليا النصية.

1–مفهوم العنف وإشكالياته:

إنّ العنف واحد من المفاهيم التي أشكلت على الفكر الإنساني، ولقد ارتبط بأبعاد كثيرة فاختلفت زوايا النظر إليه باختلاف العلوم التي تترصّد له مما جعله –أي العنف«إشكالية معقدة، تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كل عمل قولي أو فعلي، يصاحب في جوهره كل ممارسة تحويلية اجتماعية كانت، أو ثقافية أو خطابية، فهو سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوة أو يهدد باستخدامها لإلحاق الضرر والأذى بالذات، أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتأثير على إرادة المستهدف».[1] إنّ قطاع العنف الذي يعنى بالتهديد واستخدام القوة ضد الآخر من أجل الاستيلاء والسيطرة وتحقيق المآدب السلطوية واكتساح حريات الآخرين وإجبارهم إلى الإذعان إلى الأطراف القوية المُعَنفة فيصبح المُعَنَف آنذاك ضحية إحدى العمليات التحويلية التي يخضع لها المجتمعات على اختلاف تركيباتها وفي هذا السياق نؤكد على تنوع العنف، إذ «تحدد أشكاله في العنف الحكومي الذي يوجهه النظام إلى المواطنين، أو إلى جماعات أو عناصر معينة، وذلك لضمان استمراره، وتقليص القوى المعارضة، والمنازعة له، ويمارس النظام العنف من خلال أجهزته القهرية كالجيش والشرطة والمخابرات، والقوانين الاستثنائية، والعنف الشعبي الموجه من

[1]–الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، دون ط، أربد الاردن، 2010، ص11.

طرف المواطنين إلى النظام، وهناك نوعان من العنف الشعبي تمارسها أجنحة السلطة بعضها ضد بعض، أو قوى وجماعات ضد قوى وجماعات منافسة لأسباب سياسية أو اقتصادية، أو اجتماعية، أو دينية، وعادة ما يرتبط العنف الشعبي بمسألة شرعية النظام التي تأخذ في التآكل نتيجة عدم كفاءة آدائه الاقتصادي وكذا لغياب آليات التوزيع العادل للثروة والسلطة والقوة»،[1]

ولعل تلك الأسباب مجتمعة هي التي تركّب محصّلة مفهوم العنف ولقد أضاف علي بوعناقة ما يعرف بالعنف الاجتماعي «الذي يتمظهر في شكل أفعال منفردة أو جماعية منعزلة، تستهدف الأشخاص والجماعة، والمؤسسات سواء كان الفعل ضربا أو سطوا، أو اغتصابا أو تكسيرا، ويتمظهر أيضا في المادة الإعلامية التي تقدمها وسائل الإعلام المختلفة خاصة التلفزيون»،[2]فالعنف بهذا المفهوم لا ينحصر في جهة معينة وليست له أسباب واحدة مما صعّب عملية تحديده وفيما يلي نعرض لجملة من التعاريف التي أوردها بعض المفكرين والباحثين في مجال تحديد مفهوم العنف:

عرّفه إحسان محمد الحسن بأنه «كل فعل أو نشاط أو تصرف فيه خروج عن قيم وتقاليد ونظم المجتمع، أو الخروج عن القيم الدينية والأخلاق التربوية والتهذيبية». [3]يقوم هذا التعريف على سلوك الخرق للقيم والقواعد بأفعال وأنشطة تجسد مظهرا تعنيفيا للآخر. وفي ذات السياق –أي سياق مفهمة العنف يرى (ليمرت) Lémertفي كتابه (المرض الاجتماعي) «بأنه أي تصرف يجلب إدانة وسخط الناس عليه لأنه يخرج عن القواعد والضوابط السليمة التي يقرها ويقبلها المجتمع»،[4]إلا أن تعريف (ليمرت) Lémertالسابق أتى على رد فعل الناس على ظاهرة العنف دون إدراج أسبابه ودوافعه الحقيقية وأطرافه الفاعلة فيه. وبنظرة شمولية يعد العنف «سلوكا أو فعلا يتّسم بالعدوانية يصدر عن طرف قد يكون فردا أو جماعة أو طبقة اجتماعية أو دولة، بهدف استغلال طرف آخر وإخضاعه في إطار علاقة قوة غير متكافئة اقتصاديا أو اجتماعيا أو سياسيا، مما يتسبب في إحداث أضرار مادية أو معنوية أو نفسية لفرد أو جماعة أو لطبقة

---

[1]–المرجع نفسه: ص11.

[2]–عليبوعناقة: العنف الاجتماعي المظاهر والتوتر، ملتقى العنف والمجتمع، مداخل معرفية متعددة، أعمال الملتقى الدولي الأول، مارس 2003 كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم علم النفس، علم الاجتماع، ص89.

[3]–إحسان محمد الحسن: (علم اجتماع الجريمة)، دار وائل للنشر، ط1 ، عمان، 2008، ص364.

[4]-Lemort, Edwin (social Pathologie), New York, The free Press, 1972

اجتماعية أو لدولة أخرى».[1]وللعنف انعكاسات كثيرة على المجتمعات تتراوح ما بين ثنائية الفاعلين والمتفعلين بظاهرة العنف ولعل هذا المنطلق هو أحد مسببات العنف الذي تزيا بلبوسات كثيرة فتعددت أسبابه ما بين الاجتماعية والسياسية والعقدية والأيديولوجية، ولقد طال العنف الفئات الاجتماعية وكل الأطراف المدنية ولم يسلم منه المثقف المناهض للسلطة، إذ مورست عليه كل أشكال العنف المعنوي والمادي من أجل تكميم الحقيقة التي يسعى إلى تعريتها وفضح السلطة التي تحاول تثبيت الواقع الذي يخدم استمراريتها متوسّلة في ذلك أجهزتها الأمنية المتمثلة في الجيش والشرطة والمؤسسات العقابية، كما تسعى إلى تضليل الرأي العام بقمع الرأي المخالف، وترسيخ الأيديولوجيات المعلّبة التي يصادرها الإعلام من خلال وسائله المختلفة؛ إلا أن الجدير بالذكر هو أن السلطة ليست الطرف الوحيد الممارس للعنف فهناك وجوه أخرى وأطراف أخرى للعنف فثمة مجموعات اجتماعية يسعى أفرادها لتحقيق أهدافهم السياسية أو الفكرية أو الدينية من خلال فكر تعصبي يقوم على إلغاء الآخر، والحلول في منطقته، ولعل الخطاب الديني هو أحد الوسائل الناجعة التي تنفذ من خلالها هذه الجماعات الاجتماعية إلى السيطرة على المتلقي وإتفاقه بشرعية الممارسات التي تتخذ من العنف إجراء لها. ولقد ربط "فوكو" "Foko" ظاهرة العنف بالقوة، وقد ميّز هذه القوة التي لا تنحصر –فقط– في الأجهزة القمعية للسلطة بل ذهب إلى أبعد من ذلك؛ فتراكم المعرفة الاجتماعية وتنميطها يعد نوعا من القوة التي تعد ممارسة ضمنية للعنف.

ولقد تخطى العنف حدود الزمن وطبوغرافيا المكان في مجاوزة جريئة لحدوده ومفاهيمه ليصبح –والحال هذه– قيمة مائزة في النص الإبداعي «لأن الإنسان لا يستطيع أن يبدع طالما ظل واضحا لحدود القهر، ولكنه ليس أبدا محرضا على الإبداع، وباعتبار أن كل إبداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر، فإنه بنفس القدر يعتبر دليلا دافعا على وجود الإبداع».[2] ومن هذا المنطلق صار العنف موضوعا أدبيا ورغم أن المشهد الروائي استأسد على غيره من الأجناس الأدبية في تناول موضوع العنف وتحليله إلا أني أشتغل على نص مسرحي راح يصور الشخصيات التي كانت أطرافا لظاهرة العنف؛ فاعلة لها أو منفعلة بها فيكتشف القارئ ظاهرة العنف ويحدد تمظهراتها وأسبابها وخلفياتها الفكرية والعقدية فيميّز أطراف العنف

[1]–أمل سالم عواودة: (العنف ضد المرأة العاملة في القطاع الصحي)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009،ص36.

[2]–ماجد حوريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفارابي، بيروت، ط1/ 1999، ص19.

الفاعلة فيه وهي شخصيات متعصبة تعاني من التحجر الفكري، والاستبداد السياسي و تسعى إلى تكريس منظور سياسي يتيح للسلطة البقاء والاستمرار، وشخصيات مقهورة تعاني القهر والظلم مما يؤدي إلى الانفجار الاجتماعي، وتثوير الواقع لتتوازن معادلة العنف بين أطراف تكرسه وبين أطراف ترفضه وتقاومه وبين طرفي هذه المعادلة يراوح النص المسرحي –قيد المقاربة– مكانه في تفتيت هذه الظاهرة التي كابدها المجتمع الجزائري إبّان العشرية السوداء وما صحبها من اضطهاد وتهميش للفرد الجزائري، ويعرّي هذا النص سقطات النظام –آنذاك– ويبين عن ملابسات وأطراف ذلك العنف الهمجي الذي طبع فترة من الفترات التاريخية للجزائر المعاصرة.

2–واقع الشخصيات –شخصيات مجتمع النص– و تمظهرات العنف:

2–1–الواقع الاجتماعي المزري لمجتمع النص: (حوار عمي مراد وليلى).

أبانت اللغة من خلال المستويات الحوارية على أبعاد اجتماعية وملابسات كثيرة تحيلنا إلى ذلك الواقع المزري الذي يكابده مجتمع النص، ولقد راهنت لغة النص على استنطاق ذلك الواقع وتعريته فعمدت إلى توسّل الحوار الإذاعي الذي يديره مقدم برنامج حصة "بلا مأوى" عمي مراد هذا الأخير يحاور عبر الأثير طبقات المجتمع السحيقة التي تعاني شظف العيش وهو ما نلمسه من قراءة المقتطفات التالية:

«عمي مراد: معكم عبر الأثير عمي مراد، أنتم في الاستماع لحصة "بلا مأوى" حصة معدة وموجهة ومنتجة ومخرجة من طرفكم ومن أجلكم، أنتم الشعب الضعيف في الجزائر العاصمة، لا تمتلكون ملاجئ ولا مخابئ أصحاب الأيدي الخاوية والآمال المصادرة».[1]

«ليلى: ألو، أنا أبحث عن مسكن.

عمي مراد: هنا الإذاعة، اتصلي بمكتب الوزير يا آنسة، هنا برنامج " بلا مأوى" وهو مخصص للذين لا ملجأ لهم.

[1]–عدد من المؤلفين :مختارات من المسرح الجديد الجزائري، ص10.

ليلى: لقد قدمت طلبات كثيرة، ووضعت سبعة ملفات، إني أنتظر منذ سنة 1973م، دون أن أحصل على شيء».[1] يبدو أن حصة "بلا مأوى" هي حصة للفئة المهمشة الفقيرة التي تفقد أدنى شروط الحياة الكريمة والتي أُهْدرَ حقها في الحصول على سكن لائق، فهي فئة خاوية الأيدي، مصادرة الآمال وهو ما ينم عن ذلك الوضع الاجتماعي الذي ترصّدته اللغة من خلال الاتصال الإذاعي بين "ليلى" وعمي مراد مقدم الحصة، ويبدو أن الحصول على سكن بات أمرا مستعصيا وهو ما نستشفه من قول "عمي مراد" :"اتصلي بمكتب الوزير" ويبدو أن معاناة "ليلى" في الحصول على سكن طال أمدها "منذ 1973م" فهي حاولت كثيرا بوضعها لسبعة ملفات دون جدوى، وانطلاقا من ذلك نستطيع أن نرصد أهم ملامح ذلك الواقع –واقع ليلى بوصفها شخصية من شخصيات مجتمع النص– الذي افتقد فيه الفرد حق الحصول على مأوى أو سكن يحفظ له إنسانيته وكرامته، فأول مشاكل ذلك الواقع الاجتماعي مشكل السكن الذي أضحى هاجسا يؤرق "ليلى" وأمثالها.

–الآمال المصادرة والأيدي الفارغة، الشعب الضعيف في الجزائر العاصمة ورحلة المعاناة والبحث عن حل لمشكل السكن.

–مشكل السكن مشكل يطبع المشهد الاجتماعي لشخصيات مجتمع النص.

يواصل حصة "بلا مأوى" حواره الإذاعي مع ليلى:

«ليلى: .... هل تخبرني أين أجد الصوف وإبر الحياكة،؟ أبحث أيضا عن مكواة لكن مستعملة، المحلات مملوءة لكن الأسعار غالية، أصبحنا نرهقها من بعيد فقط.

"عمي مراد: اذهبي إلى سوق العقيبة في بلكور، ستجدين كل ما تبغين فالشباب هناك يبيعون كل شيء، أنا أقولها بصراحة، الشباب هم مستقبل هذه البلاد، لابد أن ندعهم يشتغلون».[2] تسأل ليلى مقدم "البرنامج" عمي مراد عن "إبر الحكاية والصوف وعن المكواة" وفيما يظهر أنها تعمل خيّاطة لكنها تشتكي غلاء الأسعار. ويرشدها "عمي مراد" إلى سوق العقيبة أين يشتغل الشباب ببيع كل شيء، من خلال ما سبق

[1]–المصدر نفسه: ص12.

[2]–المصدر السابق: ص13.

نحصّل ملمحا آخرا من ملامح الواقع الاجتماعي لشخصيات مجتمع النص، هذا المجتمع الذي يواجه مشاكل كثيرة وغلاء الأسعار من أبرز هذه المشاكل.

-غلاء الأسعار مشكل يكابده مجتمع النص.

-اشتغال الشباب ببيع كل شيء في سوق العقيبة.

- ملامح اجتماعيةتدل على الفقر المدقع والواقع الاجتماعي المهترئ.

-"**حوار عمي مراد مع كريمو**"

كريمو هو أحد شخصيات مجتمع النص، تثقله الهواجس والهموم وها هو يتصل بعمي مراد:

«كريمو: يمكننا أن نتقبل ندرة الأرز والإطارات، لكن عندما يصبح الدقيق والبطاطا بذخا، فإن ذلك مدعاة للعويل، ماذا نأكل عندما لا يتوفر الخبز والبطاطا...؟ بإمكاننا أن نقتات بالخبز والماء البارد،....لكن كيف نقتات بالريح».[1]

«عمي مراد: لابد من اختراع طريقة، أُنظر إليهم، إنهم ينعمون بتذوق بساط الريح، ماذا تريد؟»[2]

«كريمو: أي... مال يضحك ومال يبكي، هم يضحكون، وأنت تموت، ثم هناك كثير من اللصوص... خاصة أولئك الذين يصرخون إياكم واللصوص مثلما يحدث في بلاد المافيا».[3]يكشف "كريمو" عن مشكل اجتماعي اقتصادي وهو مشكل الندرة في ضروريات العيش، غياب البطاطا والدقيق وهي الغذاء الواسع للشريحة الفقيرة من المجتمع، ومن هنا نستنتج أن مجتمع النص صار يعاني حتى في الحصول على لقمة العيش البسيطة، بينما ينعم اللصوص الذين يشتكون من اللصوص ويفضح "كريمو" على أن هذا الأمر لا يحدث إلا في بلاد المافيا. وبذلك تحصّل اللغة من خلال الحوار الذي دار بين عمي مراد وكريمو مظهرا

[1]-المصدر السابق: ص13.

[2]-المصدر السابق: ص14.

[3]-المصدر السابق: ص14.

آخرا من مظاهر ذلك الواقع المزري الذي يعيشه مجتمع النص وهو الحرمان من لقمة العيش بسبب مشاكل الندرة، فيما يهنأ اللصوص بعيشهم.

-ندرة الأرز والدقيق والبطاطا.

-افتقاد -مجتمع النص- لأدنى شروط الحياة/الحصول على لقمة العيش.

-ملامح أخرى عن شظف العيش الذي يعانيه مجتمع النص.

2-2-علاقة الواقع الاجتماعي -لمجتمع النص- بالعنف: (حوار سارتر مع الأمراء):

ليس العنف وليد لحظة من الخواء ولكنه كيان أفرزته ملابسات عديدة وليس الواقع الاجتماعي المزري -واقع شخصيات مجتمع النص- بمنأى عن ذلك وهو ما نستنتجه من خلال ترصّد حوارات سارتر مع الأمراء الذين التقى بهم والذين بينوا له أسباب ارتيادهم لمنطقة العنف التي قادهم إليها الشعور بالظلم والاحتقار واستلاب الحقوق:

«سارتر: آسف... لم أكن أعلم، لم أنو قول أي شيء سيئ، أحب أن أعرف كيف، كيف وصلتم إلى هذه الحالة؟

أمير: لن تصدقني... الأمر ليس بسيطا، إنه معقد جدا... لكن ألخص لك حياتي في كلمتين: الاحتقار والظلم، مظاهر كثيرة من الاحتقار والظلم تجرعتها فانتهيت بالصعود إلى الجبل... كلنا متعبون»،[1] إضافة إلى تلك الظروف الاجتماعية القاهرة التي يرزأ تحت نيرها مجتمع النص يظهر ملمح الشعور بالظلم والاحتقار الذي كان التيمة المائرة التي طبعت المشهد الاجتماعي لشخصيات مجتمع النص وهو ما حمل "أمير" على الصعود إلى الجبل واختيار العنف كرد اعتبار ودفاع عن انسانيته المهدورة، وهذا ما يثبت ذلك التفاعل ما بين الظروف الاجتماعية القاهرة وظاهرة العنف إذ تعد الأولى مثيرًا للثانية.

-الظلم والاحتقار من مسببات العنف.

[1]-المصدر السابق: ص15.

يواصل سارتر تحريه لأبعاد المحنة والبحث في الأسباب الحقيقية للعنف:

فيرد عليه علي:

علي : «لقد كنت طفلا عندما كنا نسكن قوراية، وهي إحدى الضواحي المعدمة غير بعيد عن الجزائر العاصمة، فجاءت الشرطة في أحد الأيام، وطلبوا منا بطاقات الهوية، وفي غياب أبي الذي ذهب إلى المشغل، أمرونا بجمع حوائجنا ووضعونا على متن شاحنة، انطلق بنا السائق، ولم يتوقف إلا بعد ساعة من المسير جنوبا، ثم رمونا وحوائجنا في الوحل بمنطقة خالية، وكأننا أسوأ من الكلاب، حتى الكلاب لها حجراتها يا سيد سارتر، أما نحن فلا شيء، ليس مجرد جحر كلب، لقد بكت أمي وإخوتي وأخواتي دموعا حرى... لم نكن نعرف أحدًا في ذلك الربع الخالي.

سارتر: ألم يعيدوا إسكانكم؟

علي: هل تمزح...؟ المساكن تقتسم بينهم، أما نحن فلم نكن نملك شيئا، ولذلك رمونا في المزبلة مثل الأوساخ، لجأنا إلى المسجد وراحت أمي تبكي وتستجدي... فجمعونا وأطعمونا، لقد نمنا في العراء مفترشين الكارتون، في اليوم الثالث أركبونا حافلة، لم نعرف إلى أين نلتجئ، فأقمنا عند جدينا لمدة ستة أشهر، كنا عشرة أفراد نقيم في غرفة واحدة.... كان هذا حظنا من سياسة مكافحة الأكواخ القصديرية، الإهانة يا سيد سارتر، هل تعرف ما معنى إهانة عائلة بأكملها؟ هل هناك حديث عن الإهانة في كتبك؟ أرأيت أمك تتسول؟

علي :... ثم بدأت أرتاد المساجد... لقد ساعدوني حتى أنني استفدت من دروس خصوصية، علموني كل شيء فأقسمت أن أنتقم لوالدي».[1] يتحدث علي عن معاناته وعائلته ضمن ما عرف بسياسة مكافحة الأكواخ القصديرية ولقد ابانت لغته السردية عن مرارة الوقف الذي كان أشبه بمواقف الكلاب، تحدّث عن الإهانة وعن التشرد والبيات في العراء، تلك الإهانة أماطت اللثام عن واقع اجتماعي قاهر فجّر روحا انتقامية في "علي" الذي قرر أن يسلك مسلك العنف بعد أن تلقى تكوينا في بعض المساجد، لقد أفرزت

[1]–المصدر السابق: ص16.

سياسة مكافحة الأكواخ القصديرية عن عائلات مشرّدة شحن أفرادها بروح الانتقام بعد أن تجرعوا الإهانة، فتكون معادلة العنف بطرفين فيها مُسَبِبٌ ومُسَبَبٌ.

-سياسة مكافحة الأكواخ/ القضاء على الأكواخ/ إخراج الساكنين منها/ رميهم في الشارع/ عدم إسكانهم/ مكابدتهم للإهانة وشعورهم بالقهر/ رد الفعل/ الانتقام/ العنف.

ويبقى الاحتقار والإهانة القاسم المشترك الذي يميز المشهد الاجتماعي لشخصيات مجتمع النص وهو ما أورده الكاتب على لسان جمال أحد الأمراء الذين التقاهم سارتر وحاورهم:

«جمال: الاستبداد زائد الظلم، زائد الإهانة كل ذلك مجبولا بالاحتقار...!!! يهينونك ويبصقون عليك علانية... هل ذقت كل هذا؟ تلك هي الحقرة، إنها تأتي من خلال إقدام شخص قوي جدًا على الاعتداء على آخر أصغر منه وأكثر ضعفا، هكذا مجانا ودونما مبرر».[1] يشير "جمال" إلى تلك الممارسات التعسفية المجانية واللامبررة التي ظهرت في مجتمع النص ويوضّح ذلك أكثر من خلال قوله:

«جمال: شخص يهينك، ويبصق عليك، ويشتم أمك ويذل أباك دونما مبرر، لقد عانيت هذا كل حياتي يا سيد سارتر... إنها مدرستي، لقد أقسمت أن أجعلهم يدفعون الثمن يوما ! بعد عمر من الإهانة والتهميش والفقر المدقع، تمّ تجنيدي في فرنسا وإرسالي إلى باكستان للتدرب ثم بعثوني إلى أفغانستان للجهاد ضد الشيوعيين، كنا بضعة آلاف.... تم تدريبهم من طرف غربكم، إنه خطأكم وتتحملون تبعاته».[2] يكشف جمال عن ملابسات خطيرة تم من خلالها تجنيده في الخارج من طرف الغرب وذلك بعد أن تجرّع مرارة الفقر وذل التهميش والإهانة، فكانت الأسباب الأخيرة رافدًا لتغيير مسار "جمال" واستغلاله من طرف فرق أجنبية تحت مسمى الجهاد في أفغانستان.

-الممارسات التعسفية (الإهانة والاحتقار) مظاهر سادت مجتمع النص.

-الفقر المدقع والتهميش يغير مسار شخصيات مجتمع النص -جمال- ويدفعها إلى منطقة العنف تحت مسمى الجهاد في أفغانستان.

[1]-المصدر السابق: ص19.

[2]-المصدر نفسه: ص19.

-علاقة الاضطهاد والفقر بتراكمات العنف ومآلاته.

-حوار عمي السعيد مع الزبائن:

تفشت في مجتمع النص مظاهر وآفات اجتماعية كثيرة تمّ التطرق إليها من خلال الحوار الذي دار بين عمي السعيد -سائق سيارة الأجرة- والزبونين "تشي- تشي":

«عمي السعيد: ...هل لاحظتما غياب عداد الأجرة من سيارتي؟ لقد سرق مني... إنها المرة الثالثة... هناك من يختطف السائقين، وهناك من يخطف العدادات، ألا تعرفان أين أجد عدادًا آخرًا لأشتريه.

تشي تشي: عند الطرابنديست، وإلا في باريس»[1] ثم يواصل عمي السعيد الحديث عن اللصوص في السابق وفي الحاضر.

«عمي السعيد: لقد كان اللصوص يحسنون السرقة في ذلك العهد، اللصوص الكبار يسرقون قليلا، أما الصغار فلا ينزلون إلى مستوى سرقة عدادات الأجرة، ربما يمدون أيديهم لسرقة المذياعات ولكن ليس العدادات، لقد كان اللصوص مؤدبين ومن العائلات الأصيلة... سابقا كان الشباب يكنون احتراما لأصحاب السيارات الأجرة، كان اللصوص الكبار يأخذون1% أو 2% فقط بخشيشا أما اليوم فإنهم يطمعون في 10 أو 20 أو ربما 30% كعمولة وبالعملة الصعبة، ويشترطون تحويلها إلى حساب بنكي في سويسرا».[2]نستطيع أن نتبين الطابع العام الذي كان يسود مجتمع النص الذي انتشرت فيه آفات اجتماعية كثيرة، كانتشار السرقة واللصوصية وفي إشارة ضمنية كشف "عمي السعيد" عن أنواع للسرقات، فهناك لصوص صغار يكتفون بسرقة العدادات وهناك لصوص كبار يشترطون تحويل مسروقاتهم إلى حسابات بنكية في سويسرا.

-انتشار الآفات الاجتماعية (السرقة) في مجتمع النص.

[1]-المصدر السابق: ص21.

[2]-المصدر نفسه: ص21.

-أنواع اللصوص: لصوص يسرقون العدادات واللصوص الكبار يحولون مسروقاتهم إلى حسابات بنكية في سويسرا.

-لسرقة واللصوصية أنواع وهي ملمح من ملامح مجتمع النص.

يمكننا تلخيص مظاهر الواقع الاجتماعي المزري لمجتمع النص في الجدول الآتي:

مستويات الحوارات/ الحوار الإذعي:	المظاهر الاجتماعية لمجتمع النص
-عمي مراد/ ليلى -عمي مراد / كريمو	- إنتشار أزمة السكن. - غلاء الأسعار.
حوار سارتر مع الأمراء.	-الضلم والاحتقار. -سياسة مكافحة الأكواخ وتشريد العائلات. -الممارسات التعسفية للسلطة (الإهانة والاحتقار). - الفقر المدقع والتهميش رافدا للعنف.
حوار عمي السعيد مع الزبونين "تشي تشي".	-انتشار اللصوصية والسرقة وتفشي الآفات الاجتماعية في مجتمع النص. -اللصوص الصغار وسرقة العدادات. -للصوص الكبار وسرقة الأموال وتحويل العملة إلى حسابات بنكية في سويسرا.

- جدول يمثل المظاهر الاجتماعية لمجتمع النص.

إن المظاهر الاجتماعية السابقة هي ما دفع شخصيات مجتمع النص إلى ممارسة العنف ذلك أن:«أسباب العنف تتعدد، قد تكون سياسية، اجتماعية، فكرية، عقدية، تؤدي كلها إلى نتائج سلبية سوى متفرقة أو مجتمعة، فالانحباس الاجتماعي مثلا قد يؤدي إلى العنف، إذا كانت وسائل فكه تؤدي إلى العنف»،[1]فالجدلية إذن قائمة ما بين المظاهر الاجتماعية المزرية والظروف المعيشية القاهرة التي تعانيها شخصيات مجتمع النص ومظاهر العنف التي جاءت كرد فعل انتقامية على حد تعبير "أحمد" و "علي".

[1]-الشريف حبيله: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص12.

2-3-أطراف العنف:

- حوار سارتر مع الصحفيين:

يكشف حوار سارتر مع الصحفيين عن الأطراف الفاعلة للعنف الذي يكابده مجتمع النص وهو ما نقرأه في المقتطفات الآتية:

«صحفي3: لقد تكلمت إذن مع إسلامويين.

سارتر: هذا أكيد، فقد تمّ اختطافي، فتحاورت مع الذين اختطفوني، كما تكلمت أيضا مع رجال السلطة ولاحظت أن الطرف الأول متمسك دوما بالخطاب الإقصائي، وأن الطرف الثاني يريد دوما البقاء في السلطة، أريد أن أنبّه إلى أنني مع الديمقراطية، وأن الحوار لا يعني الاستسلام، أو الانتساب إلى فيشي»،[1]لقداشار سارتر إلى طرفي العنف وقد تمثل الطرف الأول في الإسلامويين الذين اختطفوه، أما الطرف الثاني فتمثل في رجال السلطة ويظهر حابيا أن الإسلامويين متعصبين للخطاب الإقصائي فيما يظل رجال السلطة متمسكين بالبقاء في سدّة الحكم.

-يتمثل طرف العنف في: الإسلامويين ورجال السلطة.

-يتحيّز الإسلاماويون للخطاب الاقصائي.

-يتمسك رجال السلطة بالبقاء فيها.

مما سبق يتبين قيام صراع بين الطرفين (التيارالإسلاماوي ورجال السلطة) وامتد هذا الصراع ليولّد ردّة الفعل التي تمثلت في ظاهرة العنف التي تشابكت ملابساتها، وتداعت حيثياتها لتتأزم وضعيات شخصيات مجتمع النص التي صارت تعيش العنف الذي سيطر على يوميات الأفراد وغيّر مجرى حياتهم، وعلى لسان الصحفيين يمارس الكاتب . وعبر لغة النص استنطاقا لسارتر:

«صحفي1: من يكون المختطفون؟

[1]-عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، ص35.

سارتر: رجال ملثمون ومقنعون.

صحفي2:من كان خلف الأقنعة؟

سارتر: فرقة مسلحة، أكيد ودون أن نغفل إدعاءات لندن وواشنطن وغيرهما فإن ما رأيته انا كانت فرقة من الجيا الحقيقية.

صحفي2: هناك حواجز مزيفة لكنها حقيقية، وحواجز حقيقية لكنها مزيفة، إذا كان الأمر لذلك فهل هناك جيا مزيفة على اعتبار أن هناك جيا حقيقية؟

سارتر: ولكن جماعات إسلامية مسلحة، وملثمون مسلحون أيضا مرتبطون بالبعض، هؤلاء يمثلون غطاء لأولئك، هو أن الضحايا غالبا ما يعرفون القتلة، الكثير منهم يقولون لك: إننا نعرفهم فهم من أبناء القرية وقد ولدواهنا».[1] يبدو أن أطراف العنف متداخلة ولا تنحصر في الطرفين الأولين (الاسلاماويون/ رجال الشرطة) فقط وإنما هناك أيدٍ أخرى وهو ما يبرر تشعّب ظاهرة العنف في مجتمع النص وتعدد أطرافها.

-المختطفون ملثمون ومقنعون.

-الفرق المسلحة.

-عدم إغفال إدعاءات لندن وواشنطن (الجيا الحقيقية).

-الجماعات الإسلامية المسلحة والملثمون المسلحون.

-القتلة من أبناء القرية.

-أطراف كثيرة للعنف الذي تعايشه شخصيات مجتمع النص.

لقد تعددت أطراف العنف ما بين الجماعات الإسلامية المسلحة، والملثمين المسلحين وفرق الجيا الحقيقية، إلا أن الطرف المفاجئ هو الغرب وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي:

[1]-المصدر السابق: ص54.

«صحفي2: الغرب...هل هو مذنب؟

سارتر: نعم، وذلك بعدم تقديمه المساعدة لمدنيين في خطر، وبتعاونه مع الذبّاحين.

صحفي2: ماذا تقصد بذلك؟

سارتر: إن الغرب يمنح اللجوء السياسي للقتلة، ويردّد دونما توقف عبارة "لا نعرف من يقتل"، إنه أمر لا يصدق، عندما نجد بعض وسائل الإعلام المؤثرة تواصل الحفاظ على إشاعة الغموض وزرع البلبلة».[1]
يؤكد الكاتب على لسان سارتر أن الغرب طرف فاعل في محنة مجتمع النص وذلك بعدم تعاونه مع المدنيين الأبرياء وتواطئه مع المجرمين بمنحهم اللجوء السياسي وتخفّيه خلف عبارة " لا نعرف من يقتل" إضافة إلى الإعلام وممارساته التي تقضي بإلغاز الأوضاع وتعمية الرأي العام وزرع الغموض والبلبلة حول ظاهرة العنف وأطرافها.

-الغرب طرف فاعل في محنة مجتمع النص.

-منح الغرب اللجوء السياسي للقتلة وتواطئه معهم.

-الممارسة الإعلامية وإلغاز الأوضاع وزرع الغموض والبلبلة حول ظاهرة العنف وأطرافها في مجتمع النص.

-الغرب طرف خطير وفاعل وغامض في ظاهرة العنف التي سادت واقع مجتمع النص.

2-4-قضايا مجتمع النص وجدليتها مع المرجع الخارجي:

لقد أفصح المناخ العام لمجتمع النص عن قضايا كثيرة وملابسات عديدة أفرزتها الظروف الاجتماعية القاهرة التي عاشتها شخصيات مجتمع النص بداية بالأزمات الاجتماعية؛ وانعدام متطلبات العيش الكريم، وانتشار الظلم والقهر، ممّا جعل شخصيات مجتمع النص تثور وتبدي ردة الفعل في الانتقام من القائمين على الممارسات الاقصائية والتهميشية اللامبررة، وهو ما غيّر مجرى الأحداث لتجد شخصيات مجتمع

[1]-المصدر السابق: ص55.

النص طريقها إلى العنف الذي تعددت أطرافه وتشابكت، ولعل ما حصل في مجتمع النص هو ما يجد مبرره في المرجع الخارجي/ المجتمع الحقيقي فلقد عايش المجتمع الجزائري في تسعينات القرن الماضي أوضاعا اجتماعية قاسية، عانى فيها الفرد الجزائري ويلات الفقر والحرمان إضافة إلى الممارسات والتجاوزات التي امتهنت إنسانيته، وأنقصت من قيمته، مما أدى إلى الانحباس الاجتماعي الذي انعكس في أحداث الخامس من أكتوبر 1988م، أين انفجر المجتمع الجزائري ضد أوضاعه وحكّامه ومنذ ذلك دخل في دوامة الإرهاب والعنف الذي قامت به الفرق المسلحة والجماعات الإسلامية والسلطة التي راهنت على الاستمرار، وكرّست لذلك كل الإمكانات. ولقد كان للجهات الخارجية دور في المحنة الجزائرية وهذا ما عبّر عنه الكاتب على لسان سارتر «هناك مجتمع مدني يتعرض للقتل، وبالمقابل نجد في الداخل وحوشا تقوم بالذبح وقطع الرؤوس، ثم الادّعاء والكذب، أما في الخارج فهناك أوروبا تمارس الخنق الاقتصادي، والغرب أيضا يملك جماعاته الضاغطة، كل المنتفعين من المحنة على أتم الاستعداد للتوافق والتفاهم على حساب الشعب».[1] لقد استطاع علاق بايلي أن يعيد خلق واقعه في نصّه سائق سيارة الأجرة، واستجلب كل حيثياته وبذلك صيّر مجتمع نصه بصراعاته وتعدد أصواته وانفعالاته بحدود الأزمة كان ذلك في قالب لغوي فني مكّن الكاتب من صبر أغوار زمن المحنة، ليطلعنا على مجمل القضايا والملابسات التي سادت الفترة – فترة المحنة– التي سادت واقع الكاتب ولكأنه يخاطب المتلقي مباشرة ولكن بأسلوب فني مراوغ أتاح له لعبة التخفي وراء شبح سارتر لتتضيح العلاقة الجدلية بين معطيات النص بوصفه كائنا لغويا والمرجع الخارجي واقع الجزائر في التسعينات الذي كشف فساد السلطة، الهيمنة، العنف، تعدد أطرافه والمشاكل الاجتماعية التي أثقلت المجتمع الجزائري آنذاك. فمسرحية علاق بايلي وجه حفر لغوي في حيثيات الأزمة الجزائرية إبان التسعينات.

[1]–المصدر السابق: ص55.

3-جماليات الديداسكاليا في مسرحية –سائق سيارة الأجرة- لعلاق بايلي.

3-1-مفهوم الديداسكاليا:

يعود أصل اشتقاق كلمة الديداسكاليا إلى الكلمة اليونانية التي تعني التعليم والإرشاد ويتفق هذا الأصل الاشتقاقي مع الدلالة الاصطلاحية التي تتيح للديداسكاليا دور الإرشادات المسرحية التي تعمل عل تفسير أجزاء المسرحية التي تخرج عن سطوة الحوار، ولقد اكتسب مصطلح الديداسكاليا معاني مختلفة على امتداد العصور «ففي العصور اليونانية القديمة، كان النص يكتب بغرض العرض لذلك كانت الديداسكاليا تقدم تعليمات الشاعر الدرامي للمؤدين، أما عند اللاتين فتمثلت في الملاحظة المختصرة التي تسبق المسرحية تلك الوريقة التي تعطي معلومات عن منشأ المسرحية، ووقت العرض... وعادات الكلمة للظهور مرة أخرى في القرن التاسع عشر»،[1] كما ارتبطت بما يوافق التحولات والتطورات التي طالت الدراما الحديثة؛ وبالرغم من النظرة الاجتزائية للديداسكاليا وتصنيفها كعنصر ثانوي يوجه للمخرج أو الممثل، وقديتم تجاهله في غالب الأحيان، تنبعث الديداسكاليا بوصفها نظرية أسست في أواخر الثمانينات على يد ثلة من الدارسين ومن أشهرهم : ايزاكاروق(Ezakarok) ، وساندا جلوبينتا(Sanda Djlopinta).وفي هذا السياق يعرّف ايزاكاروق الديداسكاليا بقوله بأنها:« كل ما ليس بحوار، فهي كل نص ليس المقصود به أن ينطق على خشبة المسرح، وتشمل الديداسكاليا بذلك الإرشادات المسرحية وكل إشارة، مثل الاسم الذي يحدد المتحدث والإرشادات التي تعين المكان الذي ينطق فيه الحوار».[2] يلاحظ أن ايزاكاروق قد قدم تعريفا عاما نفى من خلاله ما ليس ديداسكاليا غير أنه لم يعرف طبيعة النص الديداسكالي مما يلغز على القارئ واكتفى بتقديم أربعة أنماط للديداسكاليا أوردتها الباحثة هبة عمر محمد عبد الواحد –في بحثها الموسوم بسيميائية النص الموازي في الأدب المسرحي- مسرحية "قهوة الملوك" أنموذجا- على النحو الآتي:

---

[1] –Noth, Winfried. Semiotics Foundations of Iconicity in language and literature. In The Motivate sing: Iconicity in language and literature2, eds Ogla Fisher. Max many. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 2011, P19.

[2] –ينظر جيرارد ولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي،دار الحوار، اللاذقية، ، 2011، ص108، ص109.

النمط الأول: وأطلق عليه مصطلح"Extratextual"، وينطق هذا النمط من ما هو خارج النص كالمقدمة، ويربط ايزاكاروق هذا النمط بتاريخ تطور علاقاته بالنص المسرحي فرغم خواء المسرح الكلاسيكي الديداسكاليا الداخلية إلا أنه تميز بوجود الديداسكاليا الخارجية –لاسيما مسرح راسين وكورناي– لتفسير وشرح طريقة معالجة الأحداث المقدمة للقارئ، وقد لاحظ ايزاكاروق أن المسرح الحديث قد اختلف عن المسرح الكلاسيكي بطريقتين الأولى ظهرت عند كتاب الدراما الفرنسية في القرن السابع عشر "عندما يقدم سابقة نصية"pretext" تتمثل في مقالة أو بحث وربما محاضرة طويلة عن مشكلة سياسية أو اجتماعية والمثال الأوضح لذلك مقدمة، "برناردشو" لمسرحية "The doctors dilemmo" التي استغرقت صفحات عديدة تربو عن المئة صفحة... فالمقدمة عند برناردشو أخذت من النص الموضوع فقط بعد عزله عن العام الدرامي.... وانطلقت لتعبر عن رأيه دون ربطه بأحداث المسرحية، فالمقدمة هنا استخدمت كمنبر للتعبير عن الرأي مستغلة النص المسرحي،ولعل هذا المنحى الجديد هو ملمح تجريبي جديد يستثمر المعطى الديداسكالي لبلورة فكرة معينة وتحقيق منظور ما باستغلال الجسد النصي للمسرحية.

النمط الثاني: أشارت الباحثة هبة عمر عبد الواحد إلى أن ايزاكاروق قد أطلق عليه مصطلح (الديداسكاليا المستقلة) ولقد اعتبرها ارشادات مسرحية إضافية تتوجه إلى قارئ النص مباشرة وهي لا ترشد العرض وضرب لها مثالا بمسرحية "برنارد شو" ومسرحية فرنسية "المغنية الصلعاء"، وتقع الديداسكاليا المستقلة والشبيهة بالسرد في ثلاثة أنواع:

1–الديداسكالية السّردية (الشبيهة بالسرد الروائي).

2–الديداسكاليا السّاخرة.

3–الديداسكاليا التي تربط علاقة مباشرة بين القارئ والكاتب.

النمط الثالث:يشير ايزاكاروق إلى قلة هذا النوع من الديداسكاليا مقارنة بالنمط الثاني وهي «تلك الديداسكاليا التقنية وغير الموجهة للقارئ"unreadable" وتتم صياغتها في صورة مصطلحات تقنية، الهدف منها صنع العرض المسرحي فقط كما مسرحية صمويل بيكيت "comédie"، ومن الواضح أن المخاطب

بتلك الإرشادات المسرحية هو مدير الخشبة والمصمم وفني الإضاءة».[1] وهي بذلك أي –هذه الديداسكاليا– لا تتعلق بالقارئ وإنما بالمخرج وعمليات الإضاءة والديكور والعرض المسرحي الذي يوجه للمتفرج كعلامة بصرية تخضع لسلطة الفرجة لا لسلطة القراءة واستنباط المعنى من خلال عملية القراءة. ورغم أن جهود ايزكاروق في "الديداسكاليا" تعد منعرجا حاسما في تاريخ دراسته إلا أننا لا ننكر جهود "ساندا جلوبينتا" وهي التي تعرف الديداسكاليا بقولها :«الإضافات الشارحة التي تتيح للقراء معرفة المتحدث في الحوار ومعرفة السياق العام، الذي وضع فيه الكاتب الحوارات والأفعال الدرامية، كي تساعد القارئ على تخيل الأفعال غير الكلامية التي تتقاطع مع الحوار أو تحل محله، والطريقة التي تتبع بها الحوارات بعضها بعض، وكيف يضاف الحوار إلى الحوار الآخر في بنية أكبر، وكيف يفترض لتلك القطعة من المسرحية أن تتشكل في الذاكرة وتستقر في الذهن».[2] وبهذا التعريف تكون ساندا جلوبيتا قد تجاوزت الخطأ الذي وقع فيه كل ما سابقيها انجاردن وايزاكاروق اللذين ربطا الديداسكاليا بالعرض لتربطها هي –ساندا جلوبينتيا– بالنص المسرحي المقروء. وفي سياق تنظيرها للديداسكاليا أسست جلوبينتيا منظورها الديداسكالي انطلاقا من ثلاثة أنواع:

النوع الأول: الديداسكاليا الكبرى ويبدو من اصطلاحها أنها «تؤثر في المسرحية كلها بتأطير النص، وتوجية تفسير القارئ للنص، وذلك لأنها تحتوي العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي،وقائمة الشخصيات، والابعاد الدرامية التي تشير إلى الزمان والمكان في المسرحية (التي تخبر القارئ أين ومتى وقعت أحداث المسرحية بشكل عام) ».[3] وهذا المفهوم لا يبتعد عن مفهوم النصوص الموازية والعتبات النصية عند جيرار جينات التي بلورها في مقارباته للنصوص الروائية، وباستثمار هذا المعطى في النص المسرحي يمكننا تحصيل ملامح دلالية وجمالية تغني الممارسة النقدية المسرحية التي تشتغل على النصوص المكتوبة.

النوع الثاني:الديداسكاليا المتوسطة: وتتجسد في الإشارات المنظريّة بين الفصول والمشاهد والانتقال من فصل لآخر وتتحكم في دخول الشخصيات وخروجها.

[1] –آن أو برسفليد: قراءة المسرح، تر: سمية زياش، عمان، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2015، ص33.

[2]–Glopentia ; Sanda et Monique Martinez Thomas, voir les didascalies, Paris, CRICO phrp, 1994, p23.

[3]–المرجع السابق ص114.

النوع الثالث:الديداسكاليا الصغرى: يعتبر تأثير هذا النوع تأثيرا محدودا وهو يعنى بعلاقته بالحوار ويرتبط بالإشارات المنظرية داخل السطر من الحوار، كقولنا مثلا، دخل× (ضاحكا) أو (متلهفا) وهي تعمل على إخبار القارئ كيف ينطق هذه الكلمات لتحيله على حال الشخصية.إلا أن الجدير بالذكر هو أن النظرية الديداسكالية عجزت عن الإلمام بالجسم المركب للنص الديداسكالي مما دفع "جين ماري" إلى وضع مصطلح النص الموازي ليحل محل مصطلح الديداسكاليا ولقد عرّف "باتريس بافيس" النص الموازي بقوله: «هو مصطلح اقترحه توماسو ليتجنب التراتبية التي وضعها انجاردن، عندما قسّم النص المسرحي إلى نص رئيسي ونص ثانوي، ويعرّف توماسو النص الموازي بقوله النص الموازي هو النص المطبوع بشكل مائل أو بأي نوع آخر من الحروف يميّزه بصريا عن أجزاء العمل الأخرى، ويغلّف الحوار المسرحي، ويتكون من العنوان وقائمة الشخصيات والتعليمات المسرحية الزمنية والمكانية وأوصاف الديكور وتوجيهات كاتب المسرحية للمخرج وللمثل حول كيفية العرض، ويتضمن أيضا تغييرات الوجه والمصاحبات النصية كالمقدمة وعكسها وهي مقالة توضح في نهاية الكتاب بالإضافة إلى الإهداء».[1]ولقد ارتبط مصلح النص الموازي بأعمال جيرار جينيت الذي بحث في شعرية أو بويطيقا قوانين الخطاب الأدبي واشتهر بحثه حول العتبات النصية غير أن «الذي لا يعرفه الكثيرون هو أن هذا المصطلح –مصطلح النص الموازي– استخدم في المسرح على لسان "جين ماري توماسو" بتقسيمات مختلفة تتلاقى مع جينيت في بعضها بقدر ما يلتقي النص السردي بالنص المسرحي، وتتميز نظرية "جين ماري توماسو" بإظهار أقسام النص الموازي المسرحي المرتبطة بخصوصية كجنس أدبي مميز».[2]وتأكيدا لذلك استدلت الباحثة هبة عمر محمد عبد الواحد بالقصة التي أوردها "جين ماري" في سياق حديثه عن ملابسات انتقال المصطلح –مصطلح النص الموازي– للمسرح فيقول«اقترح جيرار جينيت استخداما لمصطلح النص الموازي يختلف عن استخدامنا له في محاضرة له في الرباط عام1987م، وفي محادثة لنا معه بشأن استخدام مصطلح النص الموازي في التوجه المسرحي الذي أعطيناه للمصطلح، وافق "جينيت" على ملائمة استخدامنا، بناء على تلك المحادثة اعتبرنا أنفسنا مخولين باستخدام مصطلح النص الموازي دون أن نشعر أننا نرتكب سرقة أو

[1] –نقلا عن الباحثة هبة عمر عبد الواحد: سيميائية النص الموازي في الادب المسرحي، مسرحية فهوة الملوك أنموذجا، مجلة الدراسات العربية ،كلية دار العلوم جامعة المنياجامعة عين شمس..

[2] –هبة عمر عبد الواحد: سيميائية النص الموازي في الادب المسرحي، مسرحية فهوة الملوك أنموذجا، مجلة الدراسات العربية ،كلية دار العلوم جامعة المنياجامعة عين شمس،ص5190.

اختطاف لمصطلح جديد».[1]وحدد ماري توماس أقسام النص الموازي في: العنوان، الإهداء، قائمة الشخصيات، الإرشادات الزمنية والمكانية في بداية المسرحية، النص الموازي الديداسكالي.

3-2-نماذج ديداسكاليا سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي:

أ-الديداسكاليا المستقلة:(الشبيهة بالسرد الروائي)، "حسب تقسيم ايزاكاروق".

ونورد لها مثالا بالمقتطف الآتي: «المقدم (في الستينات من العمر)، آه... أخيرا لقد وصلتم! يا أيها الأشباح، أيها العائدون، أيها القادمون الجدد، إليكن وإليكم جميعا نقول: أهلا وسهلا

لقد رويت لكم في المرة الماضية حكاية مثقف ورفيقته، اختطفتهما مجموعة دولية مسلحة على الضفة الأخرى من البحر... في افريقيا الشمالية، وتحديدا بالمغرب الأوسط، تلك الأرض الملعونة منذ ولادتها... في البلاد التي أحبها والتي غادرتها رغما عني، تلك التي لا أستطيع نسيانها والتي تلاحقني وتطاردني ليلا حتى غسق الدجى وإلى غاية منتهى كوابيسي. لقد تركت أمي وحيدة بعد وفاة والدي... ونزلت في هذا الوطن كما يحطم اليتيم بين أحضان زوجة أبيه، تلك التي قاومتها من قبل، لقد آلمتني الجزائر، هكذا قال أحد الرجال الأوائل، إننا نتألم جميعا تجاه هذه الأم ذات الأبناء المعذبين، المذمومين والتي تواصل إلقاء نسلها اللّقيط في البحر مثلما ترمى الزجاجات الفارغة»[2]، وهي مقدمة سردية خارج الحوار جاءت على لسان المقدم، غلب عليها الطابع السردي الوصفي، اختزنت شحنة جمالية وجرعات دلالية، أشار فيها الكاتب على لسان المقدم إلى أهم منعرجات وملابسات المحنة الجزائرية.

ب-الديداسكاليا الوسطى: -حسب جلوبينتيا-

نمثل لها بالمقطع التالي: «خريطة الجزائر عّوضت اليد التي تحتوي عينا وسط راحتها، يظهر إيزوب حاج في وقت متأخر من الليل وهو يرتدي بذلة، ويضع على عينيه نظارات شمسية، وعلى رأسه قبعة أفلام الكاوبوي، تحت سترته من الجانب الأيمن خنجر، وعلى اليسار مسدس، يدخل شابان يرتديان الجينز عبر الباب الأيسر، فنلاحظ أهما الشابان ذاتهما اللذان رأيناهما في المشهد الأول، إنهما مقنعان،

[1]-المرجع نفسه: ص5190.

[2]- عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجديد الجزائري، ص9.

يضع كل واحد منهما كيسا أمامه ثم ينزع قناعه، (شاب بالجينز، الجزائر، بلكور، (ويوزع حاج إيزوب عليهم أسلحة كلاشينكوف، ومن الباب الأيمن يدخل الشباب أنفسهم وهم يرتدون قمصانا وعلى وجوههم تظهر لحي».[1] يعد المقطع الديداسكالي السابق من أنماط الديداسكاليا الوسطى، أبان من خلالها الكاتب عن أطرا فالعنف زمن المحنة (جماع ايزوب، معالي الماريشال، حراسه، الشباب، الملتحون). وجاءت كخاتمة النص الديداسكالي الخاص بالمدونة –قيد المقاربة–

ج–ديداسكاليا اللوحات والمشاهد.

امتدهذا النوع من الديداسكاليا على مدار ثماني لوحات تضمنت العديد من المشاهد. نورد بعضا منها:

اللوحةالأولى: وتضمنت مشهدين، اللوحة الثانية تضمنت مشهدا وحدا، اللوحة الثالثة والتي إمتدت إلى خمسة مشاهد، اللوحة الرابعة احتوت خمس مشاهد، أما اللوحة الخامسة فقدمت في ثلاثة مشاهد، وتأتي اللوحة السادسة بمشهد واحد واللوحة السابعة بمشهدين، وتختم باللوحة الثامنة التي تضمن ثلاثة مشاهد على التوالي. وعبر هذه للوحات والمشاهد يستطيع القارئ أن ينفتح على المتن قبل قراءته للمستويات الحوارية، مما يدلّ على أهمية هذا النوع من الديداسكاليا لذي يقابل مفهوم النصوص الموازية والعتبات النصية التي اكتسحت المقاربات النقدية للنصوص المسرحية.

3–3–جماليات ديداسكاليا مسرحية سائق الأجرة لعلاق بايلي.

أ–جمالية التقديم الشبيه بالسرد:

استهل الكاتب مسرحيته بمضمون –خارج حواري– جسده من خلال ذلك التقديم الشبيه بالسرد والذي يندرج ضمن الديداسكاليا الوسطى –حسب ايزاكاروق– ولقد لعب هذا النوع من الديداسكاليا دور الفلاش باك الذي أتاح للقارئ تشكيل صورة عامة عن حيثيات وملابسات المحنة الجزائرية، وتعد هذه الصورة صورة

[1]– المرصدر نفسه: ص 58.

استباقية تشكلت في ذهن القارئ قبل قراءته لنص الحوار ولعل ذلك هو ممكن الجمالية التي راهن عليها النص الديداسكالي الذي توسل لغة السرد والوصف.

ب–شعرية السرد والوصف وتشكيلات صور المحنة الجزائرية:

لقد هيمنت تقنية السرد والوصف على الجنس الروائي وظلت لصيقة به إلى أن أربكت طرحات التداخل الأجناسي هذا المنظور الكلاسيكي وأتاحت العبور بين الأجناس ليطعم السرد المسرح في فعل تجريبي سمح بكسر الحواجز بين الجنسين في حركة تفاعلية راهن عليها كتاب المسرح وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى تجارب رائدة: مثل تجربة جلاوجي فيما أسماه بالمسردية؛ غير أن الذي نعنى به هنا هو الديداسكاليا الشبيهة بالسرد –والتي صدّر بها الكاتب مسرحية –سائق سيارة الأجرة– والتي سنعمل من خلالها على تقصي مكامن الجمالية/ الشعرية من خلال تشكيلات صورة المحنة الجزائرية وملابساتها:

–صورة حادثة الاختطاف: تتشكل حيثيات هذه الصورة من خلال اللغة السردية الإخبارية «لقد رويت لكم في المرة الماضية حكاية مثقف ورفيقته، اختطفتها مجموعة دولية مسلحة على الضفة الأخرى من البحر...في إفريقيا الشمالية وتحديدا بالمغرب الأوسط».[1]وهذه الصورة هي صورة عامة تتفرع عنها باقي الصور التي تتشكل تباعا في مخيلة القارئ الذي يتعاطى مع اللغة التي تستثيره فينعكس ذلك في هذا التصوير أو التشكيل الجمالي للصور التي تشكل شريطا دلاليا يكشف عن خبايا وملابسات الأزمة الجزائرية.

ج–صورة الألم الذي يعانيه ايزوب حاج:

بعد تشكيل صورة حادثة الاختطاف يعمد الكاتب إلى صورة موالية يوقعها في ذهن القارئ من خلال قوله «لقد آلمتني الجزائر، هكذا قال أحد الرجال الأوائل، إننا نتألم جميعا تجاه هذه الأم، ذات الأبناء المعذبين المذمومين والتي تواصل إلقاء نسلها اللقيط في البحر مثلما ترمى الزجاجات الفارغة إنني أشعر بالحنين إلى البلاد التي تنزف دما، والتي لا تتوقف عن إدمائنا، أشعر بالألم في حياتي وأشعر بالألم في مدينتي، إني أجرجر صفيح حياتي في المنفى بين نيويورك وباريس والجزائر، أجرجرها من زيف الحواجز الحقيقية

[1]–المصدر السابق: ص9.

إلى حقيقة الحواجز المزيفة... أجرجرها من المذابح إلى المهازل»،[1]يبدو أن ايزوب حاج –وهو أحد المغرر بهم– يعاني ألما شديدا خالطه الحنين إلى البلاد الدامية والحيرة من حرارة المنفى بين نيويورك وباريس والجزائر وصولا إلى الحواجز المزيفة والحقيقية وحقيقة المذابح والمهازل؛ وهي صورة تشي بذلك الألم الشديد الذي يعاينه ايزوب حاج ولقد شكلتها اللغة السردية الوصفية عبر قناة شعرية ألفها الشريط الدلالي "آلمتني... نتألم جميعا... الأبناء المعذبين... الحنين.... تنزف دما... أشعر بالألم... في حياتي، في مدينتي..." ولعل هذه الدوال التي تقع في سياق معجمي واحد هي التي عملت على تركيب وتشكيل صورة الألم الذي يعاينه ايزوب حاج وهو ألم عايشه لمجتمع الجزائري بكل طبقاته بسبب أحداث العشرية السوداء التي طبعت مرحلة عصيبة من تاريخ الجزائر المعاصر.

د–صورة العنف وحقيقته:

شكل العنف تمظهرا عاما تعددت صوره وأشكاله وأنواعه، وتصدت له المقاربات بالدرس والتحليل لأنه يشكل ضاهرة خطيرة تهدد كينونة المجتمعات وتعد صورة العنف والبحث في حقيقته من أهم الصور التي شكلتها اللغة السردية وهو ما نقرأه المقطع الآتي:«إنها دوما الأحجية نفسها، كل يوم يمضي يترك خلفه شحنته المرعبة، نتساءل: هل هي جماعة دولية مسلحة أو أناس مسلحون مجهولون؟ ما هذا الشعب المختطف والذي لا يتوقف عن خلق مزيد من الأرامل واليتامى؟ ربما يصل العدد إلى خمسين أو ستين أو سبعين ألف ضحية؟ إنهم أكثر من مئة ألف كما يؤكد البعض، لقد غصّت بهم الفنادق والمخيمات، وحتى المقابر أعلنت امتلائها: أصبحنا ندفن ضحايا بالجرافات ونعطيهم أرقاما مجهولة».[2]عمد الكاتب على لسان ايزوب حاج إلى رصد ظاهرة العنف التي تشكلت صورتها في ذهن القارئ عبر اللغة العنيفة "شحنته المرعبة، جماعة دولية مسلحة، مسلحون مجهولون حتى المقابر أعلنت امتلاءها، ندفن الضحايا بالجرافات،..." يبدو أن الدوال السابقة متآلفة فيما بينها؛ إذ تجسّد دلالة العنف الذي يقع في مخيال القارئ عبر الجمالية التي تتوسّل شعرية عنف اللغة في حد ذاتها. إذ انتقل ظاهرة

[1]–المصدر السابق: ص9.

[2]–المصدر السابق: ص9.

العنف التي تسود المجتمع إلى اللغة لعبّر الكاتب عن واقعه وواقع جماعتهبلغة عنيفة تصور مآلات العنف وتمظهراته وتداعياته.

هـ–الصورة الدامية للبلد وحال أبنائه:

يواصل القارئ/ المتلقي تشكيل الصور من خلال –المقطع الشبيه بالسرد– الديداسكاليا الوسطى «الجزائر التي تضحك، والجزائر التي تبكي، شمسها الباهتة وسماؤها الزرقاء المحتجبة، أمراضها ونجومها: نسيان عام، كل شيء يمحي ويتخدر فلم يعد هناك أية ذاكرة، إنه الجنون... »،[1]يستطيع القارئ تشكيل صورة عامة حول البلد انطلاقا من أسلوب التقابل "الجزائر تضحك والجزائر التي تبكي" إذ أوضح هذا التقابل شعرية التناقض وأثره في الصورة التي تتوارد في خاطر القارئ وتتضح تفاصيل تلك الصّورة أكثر من خلال شعرية الوصف "شمسها الباهتة، وسماؤها الزرقاء المحتجبة، أمراضها ونجومها..."، وهي في مجملها مجموعة لمتوالية الدّوال التي تصف الجزائر من خلال كآبة الطبيعة التي تصوّر ذلك الوضع الذي تعانيه البلاد، وليس حالها –أي البلاد– أفضل من حال أبناءها إذ «لم يعد هناك أب ولا معلم، وطفقنا نردد: إنها العاصفة، والقارب بنا يغرق في بعبعها، إنّهم يجدّفون للانفلات من الطامة إلى حيث يوجد مضيق على بعد دقائق من أوروبا، يتامى هؤلاء الذين لا يحسنون المراوغة، يحاول الواحد منهم العبور، فيتحطم رأسه... بمجرد أن يقترب من مدينة طنجة، فإنه يبكي فراق وهران، وقائع خطيرة، بركة الدم، موت مائة، البحر للشرب، البحر للدم، أمي... تموت... »،[2] تتضح معالم صورة الأبناء –أبناء الجزائر– من خلال شعرية لغة السّارد التي تصور حالة الضياع والتيه التي يعانيها أبناء الجزائر "إنهم يجدّفون للانفلات من الطامة... لا يحسنون المراوغة... فيتحطم رأسه... يبكي فراق وهران... بركة الدم، موت مائة..."، استطاع الكاتب وعبر انتقائه لشريط الدوال السابق أن يحاصر ذهن القارئ ويشكل فيه الصورة البائسة التي أضحى عليها أبناء الجزائر جرّاء ظاهرة العنف الذي ولّدته ملابسات المحنة الوطنية.

لقد تمكن الكاتب من استصدار جمالية ديداسكالية انطلاقا من التقديم الشبيه بالسّرد اعتمادا على شعرية اللغة السردية التي شكلت أربعة صوّر تمثلت في ذهن القارئ في شكل محور صوري:

---

[1]–المصدر نفسه: ص9.

[2]–المصدر نفسه: ص9.

ولعلّ جمالية هذه التشكيلات تكمن في ذلك التجانس الدلالي الذي يقع في ذهن المتلقي كمحصلة إجمالية لموضوع المسرحية (الخارج حواري)، إذ أتاح الشريط الصوري للمتلقي أن يدرك الحقائق العامة لمسرحية – سائق الأجرة– انطلاقا من حادثة الاختطاف التي تعرض لها "سارتر" ورفيقته إلى غاية الصورة الدامية للبلد وحال أبنائه المغرر بهم. مما يؤكد على أهمية الديداسكاليا وأثرها الجمالي في المتلقي، والملاحظ أن موضوع الديداسكاليا لا يكاد ينفصل عن الحوار المسرحي وإنما تتحقق بينهما جدلية، يدركها القارئ بعد قراءته للديداسكاليا منفردة وللحوار النصي منفردا، ثم يعمل على تشكيل العلائق الوظيفية بينهما وهو ما يثير فيه استجابة جمالية من خلال تلك الصور التي ركّبتها مخيّلته انطلاقا من لغة السرد والوصف التي عمد إليها كاتب المسرحية –علاق بايلي– ليموضع قارئه في مدارات نصه التي توهجت بحيثيات المحنة التي كابدها المجتمع الجزائري إبّان فترة التسعينات.وبالتالي تواشجت السمات الجمالية مع السمات الدلالية لنص علاق بايلي وتمضي في مكاشفة أبعاد الأزمة التي صاغها علاق بايلي بأسلوب فني يتدفق شعريّة في ذهن القارئ.

و–جمالية ديداسكاليا المشاهد:

كشفت ديداسكاليا المشاهد عن شخصيات المسرحية الفاعلة في أحداثها: ويمكنإيرادها – أي الشخصيات– كما يلي:

<u>اللوحة الأولى</u>:

المشهد1: ظهور شخصية " عمي السعيد" في بيته الكائن بالأبيار.

المشهد2: ظهور شخصية "عمي السعيد" وهو يعاين الجثث.

<u>اللوحة الثانية</u>:

المشهد1 :عودة "شبح سارتر" في مكان احتجازه.

المشهد 2: ظهور شخصية "ايزوب حاج".

المشـهد 4: ظهـور خمسـة رجـال (علـي، بـوعلام، أحمـد، خالـد،جمال) بألبسـتهم الأفغانيـة، العمـائم، السراويل....

المشهد5: ظهور شبح "سارتر" والأمراء (علي بلهجة عاصمية وبوعلام بلجهة مارسيليا).

اللوحة الرابعة:

المشهد 1: ظهور شخصية عمي السعيد والشابان المعروفان بكنية "تشي تشي"

المشهد 2: ظهور الزبائن الثلاثة.

المشهد 4: ظهور أفراد الشرطة.

المشهد 5: ظهور أفراد من الشرطة المقنعين.

اللوحة الخامسة:

المشهد 1: ظهور "سارتر" وعمي السعيد.

المشهد 2: ظهور الشخصيات: مداح، مساح، مفتاح (وهم ثلاثة ملتحين ببزات فاخرة).

اللوحة السادسة: رجل في ستين من العمر، شعره رمادي.

اللوحة الثامنة:

المشهد 1: ظهور الصحفيون الأجانب، الممثلون عن المجتمع المدني وشخصية الشبح "سارتر".

المشهد 2: ظهور شاب في العشرين من العمر وأفراد من الشرطة.

من خلال ما تقدم نستطيع عرض شخصيات المسرحية من خلال ديداسكاليا المشاهد: شخصية "عمي السّعيد" سائق سيارة الأجرة، شخصية "سارتر" الشبح، شخصية "ايزوب الحاج" الأمراء الملتحون، عمر، خالد، بوعلام، أحمد، جمال، الزبائن (زبائن عمي السعيد)، أفراد الشرطة، الشابان المكنّيان بتشي تشي، الشاب ذو العشرين من العمر، الرجل ذو الشعر الرمادي ذو الستين عاما.راهنت ديداسكاليا المشاهد على

تمثيل الشخصيات الرئيسية وإحضارها إلى ذهن المتلقي وفقا لمعيار التراتبية التي تشي بالعلاقات الضمنية المتشابكة فيما بينها والمختلفة من شخصية إلى أخرى.

3-4-تمثيلات الشخصيات وأدوارها:

تكمن جمالية تمثيلات الشخصيات في كون الشخصيات عتبة نصية ذات دلالة رمزية توحي بتنوع واختلاف شخصيات المسرحية من حيث مكانتها الاجتماعية التي تحددها أدوارها وفقا للسلم الاجتماعي الذي يمكن للقارئ أن يتبينه من خلال العرض الديداسكالي الموازي حول الشخصية: "فعمي السعيد" شخصية اجتماعية بسيطة تمارس مهنة سائق الأجرة إلا أنها حركت دواليب نصه أما شخصية الشبح سارتر فتوحي بجمالية الإغراب ومخالفة المألوف، مما يضع القارئ في حيرة وريب ودهشة لما تكتنزه هذه الشخصية من رمزية وفاعلية في خلق المعنى ونسج العلاقات الواصلة بين أفراد النص –المسرحية– أما "ايزوب حاج" فهو المقدم الذي بلغ ستين عاما ولقد ظهر في الديداسكاليا الوسطى بحال من الألم والحيرة والتيه وهو أحد المغرر بهم، تلي هذه الشخصية، شخصيات أفراد الشرطة التي توحي بالمراقبة والاستعداد وحفظ الأمن، ويظهر الأمراء الملتحون و الشابان المكنيات "تشي تشي" كناية عن يسر الأحوال، بينما تبقى شخصية الرجل ذو الستين عاما والرمادي الشعر، شخصية مبهمة لا تظهر الديداسكاليا عنها شيئا وربما تعمّد الكاتب ذلك فاسحا المجال للحوار النصي الذي سيكشف عن هذه الشخصية، مما يؤكد على تكاملية العلاقة بين الديداسكاليا والحوار النصي.

3-5-جمالية الديداسكاليا الختامية/ الديداسكاليا الختامية وظاهرة العنف:

وردت الديداسكاليا الختامية من خلال المقتطف الديداسكالي الآتي:«يوزع حاج ايزوب عليهم مسدسات وخناجر، يأخذ أكياسهم ويضعها جانبا، ثم يتجه نحو ميمنة الجمهور دون أن يتكلم ولكنه يقوم بإشارات مؤداها):

1-حذار (ينزل جفنه نحو الأسفل).

2-صه (يضع سبابته على شفتيه المقفلتين).

3-خنجر (يهددهم بالذبح بواسطة خنجره الذي يمرره على رقبته)

يتجه نحو ميسرة الخشبة، دون أن يتكلم ولكنه يقوم بإشارات مؤداها:

1-حذار (ينزل جفنه نحو الأسفل).

2-صه (يضع سبابته على شفتيه المقفلتين).

3-مسدس (يهددهم بالقتل بواسطة مسدسه).

تنفتح الستارة البيضاء، فيبرح ايزوب حاج الخشبة ويتجه نحو مؤخرة الستارة البيضاء، ثم يأخذ قبعته ويستعد للمغادرة، يدخل سيد علي معراش إلى الكواليس في مؤخرة الستارة البيضاء، إنه مسلح، يلتقيان في وسط الخشبة، كل واحد في مواجهة الآخر (برهة من الزمن) يعود الشباب الأربعة الذين خرجوا والسلاح بين أيديهم فيستقرون خلف ايزوب حاج، يظهر أربعة من الحراس الشخصيين لمعالي الماريشال ويستقرون خلف سيد علي معراش. الجميع على استعداد تام لإطلاق النار، وبين الطرفين يمكننا مشاهدة الخريطة الضخمة للجزائر. نسمع تشويشا صادرا عن محاولة أحدهم تغيير محطة الراديو، بعد لحظات... ظلام».[1]تمحور الموضوع الرئيسي لمسرحية -سائق سيارة الأجرة- حول المحنة الجزائرية وملابساتها وظاهرة العنف التي وشّحت المشهد الاجتماعي آنذاك، وهو ما توصلنا إليه من خلال تقصي تمفصلات الأزمة الجزائرية فيما سبق من المقاربة وذلك من خلال المستويات الحوارية التي رصدناها. إلا أن الديداسكاليا الختامية أبانت عن ظاهرة العنف وعن أطرافها (الفرق المسلحة/ السلطة) فأحدثت بذلك تجانسا بينها وبين الموضوع الرئيس للنص الحواري للمسرحية، ولعل ذلك التجانس الذي يلمسه القارئ من خلال قراءته للنص الحواري أولا ثم من خلال قرائته للديداسكاليا الختامية هو مكمن الجمالية التي تستثير القارئ وتحفّز مخيلته لعقد القرائن وربط العلاقات بين شخصيات النص وأحداثه للوقوف على حقيقة العنف التي شهدها المجتمع الجزائري في العشرية المسماة بالسوداء نستطيع القول أن ديداسكاليا في مسرحية -سائق سيارة الأجرة- تعد من السمات الجمالية للمسرح التجريبي الجزائري وقد تمثلت جماليتها في:

-شعرية السرد والوصف وتشكيلات صور المحنة الجزائرية.

[1]-المصدر السابق: ص58.

-جمالية المشاهد وتمثيلات الشخصيات وتراتبيتها.

-علاقة الديداسكاليا الختامية بظاهرة العنف وتجانسها مع الحوار النصي المسرحي.

الفصل الثالث:

نقد المؤسسة السياسية وملامح الجمالية في مسردية "النخلة وسلطان المدينة" لعزالدين جلاوجي"

الفصل الثالث:نقد المؤسسة السياسية وملامح الجمالية في مسردية "النخلة وسلطان المدينة" لعزالدين جلاوجي

المبحث الأول: جدلية الصراعات السياسية: وجمالية الرمز والتخييل السياسي في مسردية النخلة وسلطان المدينة لعزالدين جلاوجي.

1-وصف المدونة.

2-مفاهيم نظرية.

3-فراغ السلطةوآليات إنتقالها في مسردية "النخلة وسلطان المدينة".

4-قهر السلطة للمعارضة.

5-المشروع السياسي الخارجي.

6-تعبئة الطبقات الشعبية وتثوير الواقع.

المبحث الثاني: جمالية اللغة في مسردية "النخلة وسلطان المدينة".

1-شعرية اللغة في مسردية "النخلة وسلطان المدينة".

2-جمالية توظيف الرمز الطبيعي في مسردية "النخلة وسلطان المدينة".

3-جمالية تقابل البنى الإسمية للشخصيات في مسردية "النخلة وسلطان المدينة".

جدلية الصراعات السياسية: وجمالية الرمز والتخييل السياسي في مسردية النخلة وسلطان المدينة لعزالدين جلاوجي.

1-وصف المدونة:

تعد مسردية "النخلة و سلطان المدينة " واحدة من أهم إبداعات "عزالدين جلاوجي" وهي تقع فيإحدى عشر دفترا غلب عليها الطابع الرمزي التخييلي، وعكف صاحبها عزالدين جلاوجي إلى تعرية المؤسسة السياسية وتناقضاتها في العالم العربي بدء بالفراغات السياسية، وآليات انتقال السلطة ووصولا إلى الثورات الشعبية والحركات السياسية في مدينة النخيل.وهي مدينة عانت ويلات الحروب الخارجية، وكان شيخها وفيا لعهد الأجداد أعاد غرس النخلة وحفر الينبوع وأوصى بتوجيه الأبواب إلى الشرق وسرعان ما وافته المنية لينقلب حال المدينة ويقلق حالها اتباع الشيخ " السيف، اللسان، النخلي" الذين فوجؤوا بابن الشيخ الغائب الذي عاد إلى المدينة معلنا أنه سلطانها. يحدث هذا الأخير تغيرات جذرية، يكمم الأفواه، ويسجن أتباع الشيخ(اللسان، السيف، النخلي) ليقضي على المعارضة، ويستمر في استبداده وضربه لرموز المدينة وتدجينه للرعية وقهره لها. ويسعى إلى تثبيت مشروعه السياسي بالولاءات الخارجية مع قوم الأعداء الشقر الحمر، فيتزوج منهم ويوطد علاقاته بهم وتظل الرعية تراوح مكانها ما بين الموالاة والمعارضة. ويتربع السلطان على العرش. ويبني قصرا فخما وينغمس في الملذات والسكر، ويعيّن قائده مخبريين يراقبون حال الرعية ويوافونه بالتقارير العامة ، ولعل أهم تقرير بلغه هو ذاك الذي أقيم حول طفل ارتكب جريمة قطف زهرة من حديقة السلطان، وذلك الكلب الذي تبول على سور قصره وتلك النملة التي توقفت عند باب قصره، ولعل هذه القضايا هي ما يرمز إلى تفسخ الحكم وسذاجة الحكام الذين ينصرفون إلى صغائر الأمور دون الامعان في القضايا الكبرى التي تهم الرعية والبلاد، ولم يكن السلطان يمارس جبروته إلا بمعية أيد ملوثة بالخيانة كاللسان والسيف ، إلا ان هذا الأخير – أي السيف– قد انقلب على السلطان في حركة معارضة استطاعت الرعية بفضلها أن تغير الأوضاع وتثّور الواقع وتعصف بصولجان الحكم وتقضي على السلطان الظالم وتضع حدا للسلطة المستبدة .

2-مفاهيم نظرية.

2-1-مفهوم المؤسسة السياسية:

يعد مفهوم المؤسسة السياسية مفهوما حيويا، لا يمكننا تجاوزه و إن كان في الحدود التي تعنى بها المقاربة التي نرومها والتي تتغيا مكاشفة الصراع السياسي وتحديد فعالية الرمز والتخيل الذي توسلته لغة المدونة "مسرحية النخلة و سلطان المدينة "وفي هذا السياق يرى محمد بالروين« أن للمؤسسات اليوم دورا أساسيا في تعريف وتشكيل كل ما هو ممكن ومحتمل في الحياة السياسية للشعوب وذلك ان طريق تكوين وتطوير الهياكل والقواعد والأعراف التي تقوم عليها كل دولة وإن نوع و طبيعة المؤسسة هو الذي سيحدد الكيفية التي تمارس بها دولة ما نشاطاتها، وتحكم بها نفسها وعليه فلا بد على كل شعب يريد أن ينهض و يتقدم أن يهتم بهذا المكون الأساسي والضروري لبناء الدول وأن يسعى إلى تطويره واستخدامه الاستخدام الأمثل»،[1]ولعل الطابع السياسي للمؤسسة هوالذي يفرض علينا الاحتراز والتعامل مع هذا المفهوم بأكثر جدية ويمكن أيضا « تعريف المؤسسات على أنها مجموعة من القواعد والأدوار والمعايير المتمحورة حول هدف يلبي حاجات معنية لمنتسبيها بمعنى أنه يمكن النظر للمؤسسات على أنها مجموعة من العلاقات الإنسانية الدائمة والمستقرة نسبيا للأفراد الذين تجمعهم أغراض ومصالح مشتركة وبمعنى آخر نستطيع فهم المؤسسات على أنها كل الهياكل التنظيمية و الإجراءات الدائمة للنظام السياسي والتي توجه وتقيد وتراقب سلوكيات وتصرفات المواطنين في الدولة ».[2] كماأنّ المؤسسة السياسية هي مؤشّر من مؤشرات السلطة في دولة ما وتعمل هذه السلطة على إحاطة الرعية وتنظيم دواليب الحكم وفقا لقوانين والعقائد والأعراف، وقد يكون اتجاه السلطة موافقا أو مفارقا لإرادة الشعوب ومن هنا تحدث الصراعات السياسية وتنشأ المعارضات السياسية المناوئة للمؤسسة السياسية السائدة.

وتنحصر طبائع المؤسسات السياسية في:

«1-الوجود: بمعنى أين يمكن أن توجد المؤسسات السياسية ؟ وهنا يمكن القول بأنه ليس بالضرورة أن توجد المؤسسات السياسية في مكان أو مقر أو مبنى واحد بل من الممكن أن توجد في أماكن متعددة أو كروابط ينتمي لها أفراد متواجدون في أماكن مختلفة ودون أن يكون لها مكان معين ،

[1]-berween@hotmail.com

[2]-berween @hotmail.com

والأمثلة على هذه الأنواع كثيرة منها على سبيل المثال رابطة القبلية أو العشيرة أو الشعب. 2-"التفاعل": من المتعارف عليه أنه من طبيعة المؤسسات السياسية أنها تتعامل بفعالية مع قيمها وقواعدها وعاداتها مما يعود في النهاية لتكوين ثقافة سياسية خاصة وعقلية قادرة وفريدة لكل مؤسسة من هذه المؤسسات واستنادا على هذا الفهم يمكن أن نستخلص أن المؤسسات هي مكوّن أساسي وضرورة من ضروريات تجسيد وتفاعل القيم في كل مجتمع وبدون هذا المكوّن لا يمكن لأي شعب تطبيق المبادئ والقيم التي يؤمن بها ولا الشعارات التي يرفعها التطبيق الصحيح.3-"الانتماء": إذ تقوم المؤسسات في العادة بتعريف وتحديد نوع وطبيعة الانتماء الذي تسعى إلى توفيره في أعضائها وبمعنى آخر تشترط المؤسسات على كل أعضائها أن ينتموا ويحترموا ويلتزموا بكل النظم والإجراءات والأعراف التي تم وضعها والاتفاق عليها لكي تستطيع القيام بدورها على أحسن وجه»،[1] فالمؤسسات السياسية تتعلق بثلاثة شروط : الوجود، التفاعل، الانتماء، وهي ثلاثة شروط تحقق للمؤسسة السياسية القيام بأدوارها المنوطة بها لتحقيق مشاريعها السياسية وتكريس منظوراتها حول تسيير شؤون البلاد الداخلية والخارجية .

2-2-تعريف المعارضة معجميا:

«أن تعارض هو مصدر المعارضة" فبالاستناد إلى معجم اللغة العربية المعاصرة : "عارضه: رفض قوله أو عمله وناقشه فيه، ناقشه في كلامه وخالفه، جانبه وعدل عنه، قاطعه، عارض بعض النواب مشروع الحكومة".وتبعا للمعجم الكافي تعرف "المعارضة" في العرف السياسي على أنها: الهيئة او الحزب الذي لا يوالي الحكومة في مجلس النواب تقابله الموالاة، " وهذا التعريف مشابه لما ورد في معجم الغني، [ع،ر،ض] ، (مصدر، عارض) كانت معارضته شديدة اللهجة، الاحتجاج، المخالفة، الممانعة، المعارضة السياسية، انتقاد حزب أو فئة برلمانية لأعمال الحكومة والتصدي لها بإضهار عيوبها »،[2] فالمعنى اللغوي للمعارضة يقوم على مبدأ المخالفة والمناهضة.

[1]- berween@hotmail.com

[2]- نقلا عن إلهام ناصر: المعارضة السياسية" politiacal opposition، المؤسسة السياسية 2017-07-15،بتاريخ آخر دخول 2022/12/27 ، المعارضة السياسية https://political–encyclopedia.org/dictionnary

2-3--مفهوم المعارضة السياسية:

يعدّ تعريف روبرت دال robert dahl للمعارضة السياسيةمن أبرز التعريفات، إذ أورد لها " تعريفا بسيطا فمثلا(أ) هو الطرف الذي يمارس السلطة ويقرر سياسة الدولة (ب)هو الطرف الذي لا يقرر سياسة الحكومة و (ب) في هذا الاصطلاح والمقصود بالمعارضة " بالإضافة إلى ذلك يعتبر جين بلوندل"JEAN BLONDEL"أن المعارضة مفهوم تابع .... وهذا يعني أن طابع المعارضة مرتبط بطابع الحكومة وبالتالي إن فكرة المعارضة إذا جاز التعبير، هي التشويش على أفكار الحكومة والحكم والسلطة، ومع ذلك فإن الاعتراف بوجود اعتماد للمعارضة على الحكومة لا يعني أنه لا ينبغي النظر في الاختلافات في أنواع وأشكال المعارضة، يمكن الفهم من تعريفه أن المعارضة مرتبطة بوجود الحكومة بقول سيريست مصطفى رشيد أميدي حول المعارضة السياسية هي قوى وهيئات تعبر عن آراء ومصالح فئات اجتماعية، لها أهداف ومشاريع وخطط، تختلف عن أهداف وخطط السلطة السياسية القائمة. وهي قد لا تمتلك الأدوات والآليات ذاتها التي تمتلكها السلطة في تنفيذ خططها وبرامجها، فللمعارضة وسائلها الخاصة في الوقوف بمواجهة السلطات الحاكمة والوصول إلى تحقيق أهدافها" ويقصد بها التعريف ان المعارضة السياسية تقابل السلطة السياسية من حيث أهدافها ومشاريعها كما يذكر محمد كنعان أن " مصطلح المعارضة مشتقة من الكلمة اللاتينية OPPOSITUS التي تعني العرقلة أو الوقوف في وجه الحكومة ولقد أصبحت المعارضة في أيامنا عنصرا أساسيا في أي نظام ديموقراطي».[1]

2-4- مفهوم الخيال والتخييل:

يعد الخيال من المفاهيم التي استوقفت المفكرين والنقاد، فعرضوا لها بالتحليل والدراسة، ولعل "يوسف الادريسي" واحد من هؤلاء، إذ يعرف الخيال على أنه « ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الادراكية السابقة، وتسهرعلى تشكيل تمثيلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وعلاقتها وطرق اشتغالها »،[2] فيعمد الكاتب الأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتبا مسرحيا إلى تشغيل هذه التمثيلات الذهنية للارتقاء بالموضوع الحسي المألوف إلى مستوى فني جمالي عبر لعبة الانزياحات اللغوية التي تسعى إلى مفارقة الواقع من خلال التصوير الفني الجمالي،واشتغال

[1] نقلا عن الهام ناصر: مرجع سابق .

[2] يوسف الادريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مكتبة النقد الأدبي ، ط1، 2005، ص7.

الإمكانات اللغوية باعتبار النص الأدبي مجموعة لترابطات لغوية – أولا وأخيرا– تخضع لسلطة التأليف والترتيب في سعي إلى خرق المألوف وكسر أفق توقع المتلقي الذي يستشعر هذه الجماليات من خلال شعرية اللغة التي تقفز بالمتلقي بعيدا عن المدلولات المباشرة وتكتسح منطقة الانزياح والعدول والمفارقات اللغوية من أجل تحصيل مدلولات جديدة تقع في ذهن القارئ / المتلقي من خلال عملية التخييل والتشكيل والتصوير.

2-5- مفهوم التخييل السياسي:

ليس التخييل السياسي كالرواية السياسية فهذه الأخيرة – أي الرواية السياسية–«تقدم الأحداث مباشرة او عبر المرآة الجدلية لتصوير فضاعة هذا الواقع وفضاضة المأساوية باستعمال أسلوب سردي تقريري يقترب من أسلوب الأطروحة الشعارية أو أسلوب الروايات الإيديولوجية الحرفية ذات البرامج السردية لقراءة الواقع الراهن المتردي على جميع المستويات ».[1] ومن هذا المنطلق تكون الرواية السياسية انعكاسا واضحا لمخططات البرامج السياسية الكائنة والتي « تلعب القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب ... بالإضافة إلى تقديم رؤية سياسة تتلاءم مع أهداف المجتمع وطموح الشرائح التقدمية من أبنائه».[2] كما تعكس المنظور السياسي للكاتب ورغم ذلك تظل للرواية السياسية سمتها الفنية والجمالية وتنحصر وظيفتها في: « الاقناع الأيديولوجي إزاء قضية سياسية»،[3]وحتى نتبين حدود الفرق بين الرواية السياسية أو التخييل السياسي نؤكد على أن التخييل السياسي هو ليس الانعكاس السياسي لواقع ما عند مبدع ما ولكنه الحضور غير المباشر للمادة السياسية داخل العمل الفني من خلال اللجوء إلى التراث والتاريخ والنبش في تجارب الماضي ، والتفاعل معها تناصا أو حوارا أو مساءلة، ثم تجاوزا وإعادة بناء أو تشييد لواقع متخيل لا يقول الماضي بقدر ما يجسد مفارقات الواقع ».[4] من خلال استثمار جماليات الرمز واستلهام مقولات التراث وإعادة تطويعها من أجل الارتقاء من المستوى المألوف إلى المستوى الفني الجمالي الذي تتيحه شعرية اللغة عبر التصوير الجمالي

[1]– جميل حمداوي: الرواية السياسية والتخييل السياسي مجلة الكلمة، مدينة لندن، المملكة المتحدة ، العدد 4 أبريل 2007.

[2]– طه الوادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان – د، ط ، د ت، ص 06.

[3]– طه الوادي: مرجع سابق، ص 07.

[4] السعيد زعباط: التخيل السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية ، الجزائر، المجلد 1، ع50، 2012، ص342.

للقضايا السياسية إذ « يحتفظ القراء في مخيلتهم عادة بأشتات من العوالم المبعثرة في الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخوص ومواقف وكلمات تنتمي إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا على بناء هذه المخيلة»،[1] التي يمتلكها القارئ ويختزن فيها العديد من التشكيلات والتمثيلات التي تتيحها شعرية اللغة ليصنع الأدب أدبيته بواسطة الخيال، يكسر بالتخييل رتابة الأسلوب الاعتيادي. مما يبعث في القارئ نهما لفك الرموز وفهم الأساليب الجمالية من أجل إماطة اللثام عن المدلولات المتخفية .

2-6- مفهوم الرمز:

إن الرمز مفهوم شائك، يستعصي على الحد الدقيق « لأنه ما من فرع من فروع المعرفة، إلا يحاول احتكار الرمز ويدّعي بأنه الأقدر على تفسيره، مثل علم النفس، وتاريخ الحضارة والديانة، وعلم الأناسة الثقافية والنقد الفني وعلم اللغة، والطب والدعاية والسياسة »،[2] فصعوبة تحديد مفهوم الرمز تتعلق بانتقال هذا الأخير – أي الرمز-إلى مجالات معرفية كثيرة فليست الرموز في الأدب هي الرموز في الانثروبولوجيا وعلم النفس، ولعل هذا ما أدى إلى ظهور أنواع كثيرة من الرموز يختص كل منها بمجال معرفي بعينه .«وأصل مادة الكلمة "رمز" في اللغة اليونانية هو "Sumbolein"التي تقابلها في الفرنسية "symbole" والانجليزية ""Symbolالتي تعني الحرز والتقدير، وهي مؤلفة من "sum" بمعنى مع و "bolein" وتعني حرز، كما أن لهذه الكلمة"sumbole " تاريخا طويلا في علوم "اللاهوت " theologie" إذ تترادف كلمة"sumbole " مع كلمة"greed " والتي تعني دستور الايمان المسيحي، كما كانت تستعمل منذ القدم في الشعائر الدينية، والفنون الجميلة عموما، والشعر خاصة، ولا تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية، »،[3] ولقد أورد زوبير دراتي في محاضراته في مقياس الأدب الأجنبي « ان رجال الكنيسة المسيحية مثلا استعانوا به قديما لتبسيط الحقائق الشاماوية المجردة»[4] لتغدو في شكل رموز ايحائية تلائم مستوى الادراك الحسي لديهم.وورد "الرمز" في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ

---

[1]-صلاح فضل: أشكال التخيل من فئات الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط1، القاهرة 1996/ ص19.

[2]-قاسم مقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق، 1984.

[3]-ينظر: محمود فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،دار المعارف، مصر ، 1988، ص34

[4]-زوبير دراتي: محاضرات في الادب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 57.

إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كثيرا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ﴾»،[1] ولقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن الرمز هو « تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيحاء بالعينين و الحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة العربية : كل ما أشرت إليه ، مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا أي غمتزه»،[2] وعليه فالرمز بمعناه اللغوي لا يكاد يحيد عن إطار الإيماءة والاشارة والإيحاء والتلميح بالشيء من أجل إيراده في ذهن المتلقي.ولقد ربط "أرسطو" الذي يعد من الأوائل الذين عرضوا للرمز – بين الكلمة المنطوقة والمعاني المجردة في الذهن إذ يقول أن «الكلمات المنطوقة هي رموز لمعان مجردة في الذهن»،[3] إلا أن ارسطو – وبهذا المفهوم – يكون قد ضيّق مفهوم الرمز وحصره في الرموز اللغوية فقط، بينما هنالك العديد من الرموز التي لا ترتبط باللغة، فالرمز اللغوي واحد من مجموع الرموز التي يدركها العقل البشري على مستوى إدراكه الحسي، وفي نفس السياق يرى" امبرتو ايكو" أن الرمز« كيان تصويري أو غير تصويري من خلال خصائصه الشكلية، أو من خلال طابعه العرفي، حدثا او قيمة أو حدسا أو هدفا مثلا: الصليب (علامة الصليب)، المنجل و المطرقة، جمجمة ميت، (علامات شعارية)، علامات البحرية (شراع، شهب، مربع منحرف) وهذا الكيان يحيل بطريقة فضفاضة وإيحائية أو غير دقيقة إلى حد أو قيمة»،[4]فالرمز عند امبرتوايكو يتعدى الأبعاد اللغوية إلى الأبعاد غير اللغوية، أما "سيغمونت فرويد" فيتناول الرمز من الناحية النفسية فيقول: «عن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولي" PRIMITIVE" يشبه صور الأساطير التي ترد في التراث ».[5]ومن ثمة يؤكد فرويد على أن منطقة اللاوعي التي تسيطر على نشأة الرمز ودلالاته في أذهاننا و إدراكاتنا، ويعد تعريف "يوهان غوتة"JOHAN GEOTHE" (1749م–1832م) للرمز الأكثر تأثيرا على معاصريه إذ يعده– أي الرمز– " امتزاجا للذات مع الموضوع الخارجي .... فحينها بتمزج الذاتي بالموضوع يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة

---

[1] سورة آل عمران: الآية 41.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة "رمز"، مجلد 3، د ت، ص: 1727.

[3]–مخمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

[4]–إمبرتواكو: العلامة ، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2 ،دار البيضاء، المغرب، 2010، ص37.

[5]–محمد محمود أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص37.

الفنان بالطبيعة ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة»،[1] وبهذا يرقى الرمز بالموضوع إلى المستوى الفني الجمالي الذي يرومه الفنان أو المبدع والذي يلقيه بدوره في ذهن المتلقي الذي يتلقى الموضوع بوساطة الرمز فيكسر الاعتياد والمألوفية، ويخرج بالموضوع عن حدوده المعيارية المعروفة وهذا ما يكشف عن المدلولات الخفية ويتقصى الأبعاد الجمالية لا سيما إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي ويذهب "كارل يونغ" carlyong" إلى أن الرموز: «وسيلة لإدراك ما يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبيرعن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعد أو يستحيل تناولهفي ذاته».[2]ولعل تعريف يونغ هو أشمل تعريف للرمز أماعز الدين إسماعيل فيطرح الرمز على أنه قناع من أقنعة التعبير، وعلى هذا الأساس تقنّع جلاوجي بقناع الرمز في مسرديته " النخلة وسلطان المدينة". فكان مادة دسمة تتناسب و طروحاته وقضايا نصّه.

3-فراغ السلطة وآليات انتقالها في مسردية النخلة وسلطان المدينة:

إن فراغ السلطة يعد من المراحل الخطيرة في حياة الشعوب والأمم، وهذه القضية – أي فراغ السلطة- هي ما يجسده عز الدين جلاوجي في بداية مسرديته " النخلة وسلطان المدينة" وقبل الحديث عن فراغ السلطة وآليات انتقالها نتبين ما قبل هذه المرحلة من خلال المستويات السردية / الوصفية / الحوارية التي وظفها جلاوجي في مسرديته:

3-1-مرحلة ما قبل فراغ السلطة / الأمن والاستقرار:

لقد شهدت هذه المرحلة حربا ضروسا، خاضها أهل المدينة وجيشها ضد الأعداء (الشقر / الحمر)، مما جعلهم يكابدون مأساة هذه الحرب ويتجرعون ويلاتها « كأن الحرب قد وضعت أوزارها اللحظة، دمار يعرش في كل المدينة، آثار الحرب بارزة ... دخان وخرائب وجذوع متهالكة ... وآلات حرب متناثرة هنا وهناك مازالت أصوات حمحمات وأنين تصل الأسماع مرتفعة حينا، خافتة أحيانا أخرى، وقع جر، وقعقعة و سنابك خيل تمر من بعيد مسرعة أحيانا و متباطئة أخرى ».[3] ويواصل جلاوجي الحديث عن هذه الحرب على لسان النخلي « خضنا معركتنا من شارع لشارع، قتلنا وقوتلنا، جرت

---

[5]-محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 38

[2]-يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية ، دار البعث للطباعة والنشر،ط1، قسنطينة، 1987م، ص335.

[3]-عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 7.

دماء الطرفين أنهارا، دون رحمة ولا شفقة، كنا منتصرين ، وكانوا ينهزمين أمامنا بسرعة عجيبة، حتى حاصرناهم، حاصرنا آخر فلو لهم».[1]من خلال ما سبق ويبدو أن الحرب رغم قساوتها وخسائرها إلا أنها انتهت بانتصار أهل المدينة " حاصرنا آخر فلو لهم " لقد أبانت اللغة عن فكرة عامة مفادها: "الحرب الدامية وحال المدينة " وعليه يمكننا أن نقرأ واقع مرحلة ما قبل فراغ السلطة وهو واقع مرير ساده اللاأمن واللااستقرار بسبب وطأة الحرب التي دارت بين أهل المدينة والغرب وهم قوم "الشقر الحمر" على حد تعبير جلاوجي .

-مرحلة ما قبل فراغ السلطة.

-حالة اللاأمن والاستقرار التي سادت واقع المدينة.

-قساوة الحرب وحال المدينة.

-انتصار أهل المدينة والقضاء على فلول "الشقر الحمر".

أبان المستوى السردي -المقتطفان المنتخبان- على حال المدينة و ضراوة الحرب التي دارت بين الطرفين: أهل المدينة وجيشها، الغرب (قوم الشقر الحمر) وعن حالة اللاأمن واللااستقرار التي شهدتها مرحلة ما قبل الفراغ السياسي الذي شتشهده المدينة وهو ما سنتعرف عليه و نستشفه من لغة المدونة – النخلة وسلطان المدينة لاحقا –.

3-2-إجراءات السلطة بعد انقضاء الحرب: (مرحلة ما بعد الحرب):

تميزت مرحلة ما بعد الحرب بالاستقرار السياسي ووجود سلطة ثابتة – أي حاكم يسير شؤون المدينة و يدير الرعية – وهو ما نلمسه من قراءة هذه المقتطف « يقبل الشيخ من بعيد وعليه لباس الحرب، وعلى وجهه جراح، يندفعان لملاقاته، يرفع سيف صوته مرحبا، مرحى بعزتنا و كبريائنا»،[2]إنّ حاكم المدينة هو الشيخ وهو حاكم محبوب ومبجّل ونستدل على ذلك من خلال قول سيف -وهو أحد أتباع الشيخ- " مرحى بعزتنا و كبريائنا" و « ليتك تبقى في أيدينا قناة نشق بها كبد الأعداء»،[3] من خلال المقطع الأخير نتعرف على علاقة الشيخ بأتباعه، أي علاقة السلطة بأتباعها وهي علاقة ثابتة مستقرة

[1]-المصدر نفسه: ص13.

[2]-المصدر السابق: ص 16.

[3]-المصدرنفسه: ص 16.

تدل على استقرار حكم المدينة الذي يتولاه الشيخ – سلطة المدينة / حاكم المدينة/ الشيخ– وبما أن علاقة الحاكم / الشيخ بمحكوميه و هي علاقة مستقرة يسارع الشيخ إلى اتخاذ إجراءات و إحداث تغييرات في فترة ما بعد الحرب و هو ما يجسده المقتطف التالي: « كنت مع الجرحى أضمد و أواسي وأساعد، ثم زرت الثكالى والأرامل و اليتامى، وزّعت عليهم كل ما غنمناه من الحرب أمامنا، عمل جبار هذا المساء، يقف الشيخ، فيسرع النخلي للسؤال متحمسا.

–ما هو؟

–يجب أن نعيد توزيع المال والثروات والخيرات والممتلكات بين الناس وبالمساواة حتى إذا انطلقوا انطلقوا جميعا وقد تساوت عندهم الحظوظ والأسباب والوسائل»،[1] ويبدو من خلال ما سبق أن الشيخ الحاكم، حاكم عادل يفكر في الرعية وفي اقتسام الحظوظ بالتساوي وبذلك يكون أول إجراء يتخذه الحاكم بعد نهاية الحرب هو توزيع المال والثروات والممتلكات بين الناس، ولربما أحس الشيخ الحاكم بدنو أجله« إن جراحي في جسمي لعميقة، لقد أصبحت ثقيلا عن النشاط والعمل ... أراني أكملت دوري ».[2]ويواصل قائلا : «بل أكل المدينة و أهلها، أليكما أنتما عينا المدينة ومن دونكما تكون كفيفة تسير على غير هدى »،[3] لقد أحس الحاكم بقرب نهايته وأبدى ما في نفسه حتى أنه أشار إلى تعويضه " أكل المدينة وأهلها لكما" و هو يقصد تابعيه (النخلي /سيف) ، تتراءى ملامح مرحلة قادمة (مرحلة فراغ السلطة) وتتضح نية الشيخ في قضية استخلافه وتعويضه، غير أن ذلك لا يتضح تمام الوضوح. وتتوالى سلسلة الإجراءات والتغييرات التي يمارسها الشيخ الحاكم« شرايين المدينة و أوردتها جافة، يجب أن نسقيها حتى نزرع الحياة فيها، يجب أن نعيد إليها نخيلها، لقد حرصوا على اجتثاثها ويجب ان نحرص على استنباتها، ليعود إلى مدينتنا وجهها الجميل»،[4] تعد عملية استنبات النخيل من أهم الإجراءات التي قررها الحاكم فهو يسعى إلى إعادة المدينة لحالها الطبيعي بعد أن اجتث العدو نخيلها، و استنزفت خيراتها، فأول خطوات البناء التي قررها الحاكم هي إعادة غرس النخيل« يحفر حفرة ينظفها جيدا, ومن الكيس يخرج فسيلة خضراء, يحملها بهدوء, يهيل عليها التراب, ثم يشق اليها

[1]–المصدر السابق: ص17.

[2]–المصدر السابق: ص18.

[3]–المصدر السابق : ص18.

[4]–المصدر السابق: ص18.

بيديه من النبع جدولا يسقيها».[1]تقع هذا الإجراءات موقعا حسنا في نفوس الرعية وهو ما جسده جلاوجي بقوله:« يرفع رأسه فجأة, يمد بصره بعيدا و قد تناهت الى سمعه أصوات تقترب, ثم صارت جلبة أشد وضوحا فيها فرح وأمل إنهم أهل المدينة وقد أقبلوا من كل حدب وصوب و على وجوههم علائم الفرح،يتأملهم الشيخ في حبور، يخطو إليهم خطوات مرحبا مرحبا ... يا أهل مدينة النخيل كما هزمتهم أعداءكم فاهزموا الجفاف المتوحش، والقحط المرعب، أعيدوا لأرضكم الواسعة بكارتها ... هلموا .. أقبلوا ... هذا ينبوعكم ... هذه نخلتكم»،[2]لقد استتبّ الشيخ مهماته واستكمل مشاريعه التي سطرها بعد نهاية الحرب ولقد لاقى استبشارا وقبولا حسنا في رعيته.

-مرحلة ما بعد الحرب والإجراءات التي قامت بها السلطة

-تفجير الينبوع وغرس النخيل أول الخطوات لبناء المدينة

-الوفاق بين الحاكم الشيخ والرعية/أهل المدينة.

لقد أبانت المستويات السردية المنتقاة على مرحلة سبقت مرحلة الفراغ السياسي وهي ما أطلقنا عليها مرحلة ما بعد الحرب وفيها اتخذ الحاكم الذي هو شيخ المدينةإجراءات و مخططات تتماشى وطبيعة المرحلة: توزيع الثروات والغنائم على أهل المدينة، تفجير الينبوع، وغرس النخيل ولقد لاقت هذه المخططات والإجراءات استحسانا من الرعية مما يثبت حال الوفاق بين الشيخ الحاكم ورعيته/أهل المدينة.

3-3-وصية الشيخ الحاكم لأهل المدينة/الرعية:

بعد استكمال المشاريع و تنفيذ برامج البناء -التي سطرها الشيخ / حاكم المدينة بعد نهاية الحرب- لم يبق للشيخ الا وصية يستأمن عليها رعيته: «سأموت قرير العين، هانئ البال، لقد تركت خلفي رجالا اياكم ان تنسوا ما فعل بكم الأعداء، اياكم أن تركنوا اليهم ولو فتونكم ببهارج الدنيا، ولو تبرجت لكم مدنهم ذهبا وجواهرا، لا تأمنوهم،إن خداعهم وسحرهم ليفّرق بين المرء ونفسه ... احفظوا العهد... هاهي المدينة ستغدو عروسا وها هي النخلة ستغدو واحة، وها هو الينبوع يسري ماؤه في شرايينكم،

[1]-المصدر السابق: ص 22.

[2]-المصدر السابق: ص 22.

وها هو بيتي سيبقى لكم محجا ومقصدا، و ستبقى أبوابه مشرعة لكم أبد الآبدين»،[1] يتضمن المقتطف السابق وصية الشيخ التي يشير فيها الى العلاقات العدائية بين أهل مدينته والغرب ويزيد ذلك ايضاحا بقوله: « نحن أمة الشروق ... افتحوا أبوابكم للشرق لتكونوا أول من تشرق عليه الشمس ... لتنهضو مع النور والدفئ ... لتضحك معكم الشمس و تضحكوا معها ... افتحوا أبوابكم للشرق تشرقوا في الكون كالشمس»،[2] في وصية الشيخ إشارة ضمنية الى قطع العلاقة بين الأعداء وتوجيه الأبواب للشرق دون الغرب.ولقد تنذر هذه الوصية بقدوم مرحلة جديدة في تاريخ مدينة النخيل وهي مرحلة ما بعد الشيخ أي ما بعد موته.

س-موت الشيخ / انقضاء فترة حكمه:

بعد ان اذاع الشيخ / حاكم المدينة وصيته في أهل مدينته، انتقل الى رحمة الله وهو ما نقرأه في المقتطف التالي: «حين أسفر الفجر فاضت روح الشيخ الى بارئها، وتهافت أهل المدينة من كل حدب وصوب يلقون عليه نظرة الوداع، حتى إذا أمسى النهار حملوه مشيعين...».[3] يعد حدث موت الشيخ /حاكم المدينة نهاية مرحلة وبداية أخرى، فموت الشيخ يعني غيابه و غياب الحاكم يعني فراغ السلطة، وفراغ السلطة هو مرحلة أخرى من تاريخ المدينة.

3-4- هواجس الرعية وسد فراغ السلطة:

من الطبيعي أن تتلقى الرعية صدمة المرحلة الجديدة و تفكر في حاكم جديد يقوم على شؤون المدينة ففي «بيت أقيم قريبا من النخلة راح أبناء المدينة يجتمعون للأعداء للمستقبل الذي صار يخيف الجميع، في الركن الأيمن كان سيف يجلس منكسا حزينا، وأمامه كان النخلي يذرع المكان قلقا، ومن الخارج كانت تتناهى الى الأسماع موسيقى حزينة، يلتحق اللسان بالحاضرين يجلس الى جانب يقول بنبرة حزينة وهو يضرب على ركبتيه:

[1]-المصدرنفسه: ص، 26-27.

[2]-المرجع السابق ص 27.

[3]-المرجع السابق ص 31.

–إن تعويض الشيخ لأمر صعب لكنني واثق من تجاوز المحنة أخشى أن ننكس على أعقابنا يا لسان، أصعب مفاصل حياة الشعوب هو انتقال القيادة، كل شيء منفتح على المجهول».[1]تتبدى ملامح المرحلة وتظهر الهواجس التي تدور في أنفس الشخصيات التي تظهر في المقتطف السردي السابق وهي شخصية النخلي ،السيف،اللسان، وهم أتباع الشيخ الذين أوصاهم على المدينة في حال رحيله ، ولكن السيف يدرك جيدا خطورة المرحلة." أخشى أن ننكس على أعقابنا يا لسان، أصعب مفاصل حياة الشعوب هو انتقال القيادة..."إن الشخصية [النخلي/السيف/اللسان]تدرك صعوبة المرحلة وتعي جيدا ما يعنيه فراغ السلطة وهي اذ ذاك تفكر في البديل لأن أي فراغ للسلطة يستدعي الملء «يطوي اللسان ذراعيه ويمد بصره بعيدا ويقول:

–ننتظر الشيخ الجديد.

–وأين هو؟ والى متى ننتظره؟ وبما سيفاجئنا؟».[2]أسئلة تساور اللسان وتبوح بمكنون التوجس، وحالة القلق التي يعيشها إزاء هذا الواقع، واقع مدينة النخيل التي صارت دون راع يقود رعيتها ولكن سرعان ما يبين "النخلي" عن حل لهذه المعضلة التي صارت تؤرقهم وتهدد وحدة مدينتهم–مدينة النخلي– «لا نملك الا أن نحترم قوانين المدينة، لا يمكن أن نقفز على دستور وضعه الأجداد وأجداد الأجداد، وتناقله الأحفاد جيلا بعد جيل، فالمعروف لدينا هو أن الحكم ينتقل من الشيخ الى أبناءه وأحفاده».[3] من خلال المقتطف نستطيع أن نستشفّ آلية انتقال السلطة من مدينة النخيل وهي أن الحكم ينتقل تلقائيا بمجرد موت الشيخ الحاكم الى أبنائه وأحفاده.

وصية الشيخ لأهل المدينة وتأكيده على العلاقة العدائية بين أهل مدينته وقوم (الشقر_الحمر)

–انقضاء فترة حكم الشيخ (موته).

–حدوث فراغ السلطة.

–هواجس الرعية وسد فراغ السلطة .

–آليات انتقال السلطة في مدينة النخيل (من الشيخ الحاكم اللى أبنائه وأحفاده).

[1]–المرجع السابق ص 31–32 .

[2]–المرجع السابق: ص 32.

[3]–المصدرنفسه: ص 35.

تظهر تلافيف النسيج اللغوي معطيات كثيرة طبعت واقع مدينة النخيل وهي تجابه واحدة من أصعب المراحل التي تمر بها الشعوب –مرحلة الفراغ السياسي– التي أفرزت هواجس أرّقت الرعية التي كانت تبحث عن سد لفراغ السلطة وأخيرا استقر الرأي الأخير على أعراف الأجداد الذي كشف عن آلية انتقال السلطة التي تؤول مباشرة الى الأبناء والأحفاد.

3-5-الوافد الجديد/شيخ المدينة الجديد:

بعد أن أطلعنا عز الدين جلاوجي على آلية انتقال السلطة في مدينة النخيل،هاهي هذه الآلية تتجسد فعلا وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي:« ترتفع الأصوات خارجا، وقد امتزج فيها الاحتجاج والهتاف، يطل النخلي من جديد، حتى يخرج رأسه تماما كأنما هو يتبادل حوارا مع أشخاص في الخارج ، ترتفع زغاريد فرح، يهم اللسان أن يزاحمه على النافذة، ولكن يعدد أدراجه حيث كان مستبشرا.

–لقد عاد ، الحمد لله لقد عاد.

–ومن تقصد؟

يسأل اللسان فيرد النخلي :

–الشيخ الجديد، حفيد شيخنا، الحمد لله ، لقد عاد، حلت مشكلتنا الآن»،[1]ورغم أن المشكلة حلت بمجيئ الشيخ الجديد الذي سيسد فراغ السلطة الذي تعاني منه المدينة الا أن الشكوك والمخاوف تظل تساور الثلاثة:(اللسان /النخلي/السيف) أتباع الشيخ السابق، «اذ يقول سيف حزينا:

–عاش كل عمره مهاجرا لا يحضر المدينة الا قليلا، انه لا يعرفنا، لا يعرف المدينة، هل نثق به ؟ يرد النخلي وقد انشرح وجهه وانبسطت اساريره،وهو ينقل بصره بين رفيقيه:

–لا شك أنه كسب تجارب عظيمة من أسفاره الدائمة، وهذا سيفسدنا كثيرا »،[2] ولكن اللسان يخالف النخلي « ولكنه يا صديقي وأنت سيد العارفين، لم ينبت وسط أبناء المدينة، ولذا فهو لا يعرف عنهم ما يجب أن يعرفه كل حاكم عن رعيته، يرد النخلي بهدوء وهو يطوّق كتف اللسان :

[1]–المصدر السابق: ص،35–36.

[2]–المصدرنفسه: ص،36.

–ان العرف يقضي بوجوب استشارة الحاكم لنا نحن الثلاثة، ومشيخته أمر رمزي فقط ».[1]ان أتباع الشيخ السابق –النخلي ، اللسان ،السيف– ورغم قناعتهم بآلية انتقال السلطة –حسب أعراف الأجداد– إلا أن هناك نية مبيتة وقناعة ثانية في رمزية هذا الشيخ الجديد إيمانا منهم بضرورة استشارتهمفي أمور الحاكم ولقد أشار عزالدين جلاوجي ضمنيا الى بداية تبلور فكرة المعارضة التي ستناوئ السلطة الجديدة.

إن مجتمع النص – أهل المدينة وأتباع الشيخ الثلاثة– كانوا قد واجهوا ثلاثة مراحل خطيرة تمثلت في مرحلة الحرب الضروس التي خاضوها ضد أعدائهم الشقر الحمر، ليتجاوزوا تلك المرحلة بانتصارهم وانتقالهم إلى مرحلة أخرى اتسمت بالهدوء والاستقرار، اذ عكف فيها شيخ المدينة علىإحداث تغييرات ومخططات جديدة لخدمة الرعية (توزيع الثروات، حفر الينبوع، غرس النخيل) بعدها تنقضي هذه المرحلة بوفاة الشيخ الحاكم، ليعاني مجتمع النص من مشكلة فراغ السلطة والتي تحل بعد ذلك وقفا لدستور المدينة الذي يقضى بانتقال السلطة من الشيخ الى أبنائه، ورغم حلول الوافد الجديد (الشيخ الجديد)، إلا أن المخاوف والهواجس تتبدّى في نفوس مجتمع النص لتتراءى ملامح المعارضة عند أتباع الشيخ (النخلي، اللسان، السيف)،ولعل قضية مجتمع النص هي قضية ذات مرجع واقعي خارجي تعانيه المجتمعات العربية في العالم العربي ولقد عمد عزالدين جلاوجي أن يعرض لذلك من خلال مدونته –النخلة وسلطان المدينة– فلقد عرفت أغلب البلدان العربية (العراق، الجزائر، ليبيا، تونس ، لبنان...) قضايا متشابهة ولقد راح عز الدين جلاوجي يشاكس الواقع العربي لينقل حيثياته إلى القارئ المتلقي في قالب رمزي سعى من خلاله إلى الحفر في القضايا السياسية العربية متوسلا للتخييل السياسي الذي يعد إحالة فنية جمالية تضع القارئ في قلب الواقع العربي وتطلعه على أهم القضايا السياسية التي عرفها المجتمع العربي المعاصر ولعل حيثيات الربيع العربي خير مرجع لذلك.

[1]–المصدرنفسه: ص36–ص37.

4-قهر السلطة للمعارضة:

4-1-المؤسسة السياسية الجديدة وانقلاب الموازين:

بعد حلول الشيخ الجديد -السلطة الجديدة- على مدينة النخيل، وبعد تبلور ملامح المعارضة - رمزية المشيخة الجديدة التي يعتقدها الأتباع الثلاثة للشيخ الراحل- تتجلّى تمظهرات سياسية جديدة ممثلة في التنظيم السياسي للسلطة (السلطان، القائد، الجنود) وهذا التنظيم أو التركيبة الجديدة تخالف التركيبة القديمة (الشيخ وأتباعه) مما ينم عن تشكيل مؤسسة سياسية جديدة بأعضاء جدد وتنظيم جديد وهو ما أورده عز الدين جلاوجي في المقتطف التالي:

يتقدم القائد صائحا: « أيها الناس، يمد صوته... ويضرب بعدها الطبل.

- يا أهل المدينة الأعزاء.

ضربات على الطبل.

- اسمعوا...اسمعوا

ضربات على الطبل.

- سلطانكم الجديد.
- يخرج عليكم في يومك السعيد ».[1]لقد تغير مسمى الشيخ إلى السلطان وهي أول التغييرات التي تسم المؤسسة السياسية الجديدة ولعل هذا التغيير هو ما لاقى استهجانا من قبل الرعية « ترتسم علامات الاستغراب على وجوه الجميع مرددين:

سلطان...سلطان...سلطان»[2] وتنقطع دهشة الجميع بالتغيير الثاني الذي يعبّرعن معطى جديد في المؤسسة السياسية الجديدة والتي تزمع قيادة مدينة النخيل « يرفع القائد صوته وهو يردد:

- أنا قائد جيش السلطان ...أخيف الانسان والحيوان .

يردد الجميع باندهاش

- قائد جيش السلطان؟ قائد جيش السلطان؟»[1]

---

[1]-المصدر السابق: ص38-ص39.

[2]-المصدر السابق: ص39.

من خلال ما سبق أنّ زعامة المدينة –مدينة النخيل– قد تحولت الى سلطنة –يديرها سلطان– تحت تنظيم مكون من (السلطان، القائد، الجيش) هذا المكوّن الجديد يعد إيذانا بتحولات راديكالية تشي بميلاد مؤسسة سياسية جديدة قامت على قلب موازين السلطة السابقة –الشيخ وأتباعه–إذ نسفت الرموز السابقة فلم يعد هناك شيخ ولا أتباع والهيكلة الجديدة تضم سلطانا وقائدا وجيشا.ولعل هذه التغييرات هي عادة الملامح الجديدة التي تقوم عيها الحكومات التي تعتمد مؤسسات جديدة مناهضة للأنظمة السياسية السابقة، فالكاتب يخلق مجتمع نصه ويجعله في حركة دياليكتية مع المرجع الخارجي لاسيما اذا تعلق الأمر بالأنظمة السياسية العربية وما اعتراها من إرباكات ما بين قيام نظام وأفول آخر وهو ما شهده العالم العربي خاصة في ما يتعلق بانتقال الحكومات وسلاسل الصراعات ما بين المعارضة والسلطة نظير ما حصل في تونس ومصر وليبيا فيما يعرف بالربيع العربي، فمجتمع النص بتناقضاته ما هو إلا معادل موضوعي على مستوى فني لغوي للمجتمع الواقعي المرجعي الذي أحاطه جلاوجي بقالب تخييلي غلب عليه الطابع الرمزي الذي يبطّن دلالات خفية أراد جلاوجي أن يسوقها للقارئ العربي مؤكدا على أبعاد المؤسسات السياسية الجديدة واستراتيجياتها التي تقوم على قلب الموازين وخرق التنظيمات الهيكلية السابقة،فالسلطة الجديدة تقوم على إنشاء مؤسسة سياسية جديدة والتي تعمد بدورها إلى تنظيم جديد لخلق جهاز سياسي جديد يلغي المنظورات السياسية القديمة ويؤسس لمنظوره السياسي الخاص به وهو ما حصل في مدينة النخيل (من المشيخة الى السلطة بما يحويه ذلك التغيير من تغييرات وانتقالات وتحولات أخرى).

4-2-ظهور المعارضة:

لقد ظهر السلطان وقائده وجيشه وأدرك أتباع الشيخ الراحل –النخلي، السيف، اللسان– تلك التغييرات التي تلوح بها هذه المؤسسة السياسية وهو ما جعلهم يؤلّبون الرعية وبذلك «ترتفع حناجر الجميع بصوت واحد :

رافضون رافضون... على السلطان غاضبون...رافضون رافضون... على السلطان غاضبون...رافضون رافضون...على السلطان غاضبون»،[2] ها قد أبان الجمع(الرعية) عن الرفض والغضب على هذه السلطة الجديدة، ومن هذه النقطة يبدأ المنعرج الحاسم: صراع السلطة/معارضة

---

[1]–المصدر السابق: ص39.

[2]–لمصدر السابق: ص42.

وهو صراع تقليدي وحتمي عرفه البشر منذ تجلي الفكر السياسي عندهم ولكن السلطان يقابل هذا الرفض والغضب بقرار حاسم « سأعلّمكم درسا في الأخلاق لن تنسوه أبدا وليعلم الجميع أنني سحبت من هؤلاء الثلاثة مراتبهم، بل وحذفت هذه المراتب تماما، فلا سيف بعد اليوم، ولا لسان، ولا نخلي، أنا السيف، وأنا اللسان، وأنا النخلي، وأنا السلطان»،[1]وبذلك يستبعد السلطان أتباع الشيخ وينزل بل ويلغي مراتبهم ويعلن أنه صاحب المراتب جميعها وهو فكر ديكتاتوري وضّحه جلاوجي ليتمظهر الواقع الجديد لمجتمع النص–نص مدونة النخلة وسلطان المدينة– واقع الحكم الديكتاتوري الذي أعلنه السلطان من لغته "فلا سيف بعد اليوم، ولا لسان، ولا نخلي، أنا السيف، وأنا اللسان، وأنا النخلي، وأنا السلطان."، ويظل السلطان–الذي تبدت فيه ملامح الديكتاتورية– يخاتل أهل المدينة من أجل تكريس مشروعه السياسي وتجسيده فعليا، وإذ « يقف السلطان كالخطيب:

–حفاظا على مصلحة المدينة وأهلها، ووفاء لمبادئ الشيخ الجليل وتطبيقا لتوصياته، وقطعا لدابر الفتنة، وحرصا على سلامة الصغار والكبار من خطر الزنادقة والفجار، ونزولا عند رغبة أهل المدينة الأعزاء والمنادين بموت الظالمين كما سمعتهم، فإني آمر فورا بسجن هؤلاء الثلاثة المشاغبين الظالمين يعطي السلطان الأمر بالقبض عليهم»،[2]يتستّر السلطان خلف مصلحة أهل المدينة وتوصيات الشيخ الراحل ليضرب المعارضة في عقر دارها اذ يسجن النخلي، السيف، اللسان، وبذلك يكون قد أوهم مجتمع النص –أهل المدينة– بالقضاء على الظالمين وبهذا يتحقق قهر السلطة /السلطان/ للمعارضة /النخلي/ اللسان/ السيف، ويعد قهر المعارضة مرحلة مفصلية من مراحل السلطة الجديدة ولقد أدرك جلاوجي حساسية هذه المرحلة(القضاء على المعارضة) وتكميم أفواه الرعية(مجتمع النص) فأبان عنها من خلال المستويات السردية السابقة، ولا يكاد ينفصل مجتمع النص وهو يعرض لقضية قهر السلطة للمعارضة عن المرجع الخارجي الواقعي الذي يشكل– كما أشرنا سابقا– الحركة الجدلية لوقائع مجتمع النص (أهل مدينة النخيل) مع المجتمع العربي وهو يكابد فساد أنظمته السياسية وتعسف حكامه وبذلك يكون جلاوجي قد صنع مجتمعا لغويا يعاني قهر الساسة والحكام ليصوّر من خلاله واقع المجتمع العربي الذي عرفت خرائطه السياسية العديد من التقسيمات، فتوالت عليه الحكومات والاستراتيجيات السياسية التي تسطرها المؤسسات السياسية انطلاقا من برامج

[1]–المصدر نفسه: ص،42–ص43.

[2]– المصدر السابق: ص43.

ومخططات تكفل لها الاستمرارية والبقاء في شدة الحكم، لقد «استطاع السلطان بدهائه أن يمتص هيجان الناس، وهو يقلب صفحة الحياة التي ألفوها، وأن يمرر مشروعه بعد تغييب الأقطاب الثلاثة الذين يمكن أن يكون لهم بالغ التأثير في عامة الناس».[1]

-إجراء تغييرات جذرية ملمح من ملامح تكريس وجود المؤسسة السياسية الجديدة في مدينة النخيل.

-حركة المعارضة/ تمويه السلطة الجديدة لمجتمع النص (أهل المدينة) وضرب المعارضة.

-قهر المعارضة (سجن رموز الحكم السابق) وإعلان لبداية مرحلة سياسية جديدة في مدينة النخيل.

4-3-ضرب السلطة الجديدة لرموز الحكم القديمة:

لقد قضى السلطان على المعارضة واستطاع أن يخادع الرعية -أهل مدينة النخيل-إلا أن رموز الحكم القديم -حكم الشيخ- لازالت تؤرقه فيقرر قائلا: «أزيلوا كل آثار الشيخ، لا تتركوا شيئا...

-أمرك يا سيدي.

-ثم أقيموا ما يخلدني مدى الأزمان والأحقاب.

يستل القائد سيفه:

-منك الأمر ومنا الطاعة.

يشير السلطان بيده الى النخلة آمرا:

-إذن أزيلوا النخلة .

يندفع القائد مستعدا.

-نجتثها من جذورها.

-واردموا الينبوع.

-لن نبقي له أثرا، سنغطيه بحبل من التراب والحجارة.

يواصل السلطان بحماس:

[1]-المصدر نفسه:ص43.

-وباب البيت.

-نغلقه سيدي.

يهز السلطان قائده غاضبا:

-لا ويحك.

يضطرب القائد متمتما:

-نزيد في طوله وعرضه.

يصيح السلطان غاضبا.

-لا ويلك.

يضطرب القائد وقد علاه العرق.

-ماذا نفعل يا سيدي؟

-حولوه الى الغرب، وحولوا النافذة الى الشرق.

يضرب القائد الأرض مستعدا:

-قبل أن يرتد اليك طرفك سيدي».[1]يأمر السلطان قائده باجتثاث النخلة التي غرسها الشيخ الراحل – الحاكم السابق لمدينة النخيل– وردم الينبوع ، وتحويل باب البيت الى الغرب وتحويل نوافذه الى الشرق، وبهذا يكون قد ضرب وصية الشيخ السابق عرض الحائط، فحتى يؤسس لكينونته بوصفه السلطان/ الحاكم الجديد للمدينة لابد له من القضاء على رموز الحكم السابق (النخلة، الينبوع، الباب المتجه الى الشرق) لأنها رموز تذكر الرعية -أهل المدينة– مجتمع النص بالشيخ الراحل فيكون الغائب الحاضر بينهم.

-القضاء على رموز الحكم السابق (النخلة، الينبوع، الباب المتجه الى الشرق) بداية تأسيس لكينونة السلطان الجديد.

[1]-المصدر السابق: ص59،ص60.

-القضاء على رموز الحكم السابق (النخلة، الينبوع، الباب المتجه الى الشرق) قتل رمزي لذكرى الشيخ (الحاكم السابق لمدينة النخيل في مخيال الرعية -مجتمع النص.

إن القضاء على رموز الحكم السابق فكرة السلطان الجديد ولقد لاقت ثناء وقبولا من قبل قائده إذ «يثني القائد على السلطان حذرا:

-انها تغييرات عظيمة، يشهد لك بذلك القاضي والداني وسيسجلها التاريخ بأحرف من ذهب...إنك يا سيدي تحقق شخصيتك وتطمئن المدن المجاورة، كرهنا الجرب يا سيدي، نريد أن نستريح...نريد أن نهنأ... أن نعيش... أن نأكل ونشرب».[1]يشيد القائد بالتغييرات التي قام بها السلطان واعتبرها من المنجزات التي سيشهد بها الجميع، وأن التاريخ سيحفظها، كما أنها ستحقق للسلطان شخصيته ومكانته وتطمئن المدن المجاورة / الغرب، ولعل مجتمع النص وعلى لسان قائد الجيوش يبين بأنه كره الحرب واللاأمن، إنه يريد واقعا آمنا مستقرا، ينعم فيه الأفراد بالهناء والعيش والأكل والشرب.

إنّ موقف القائد موقف متقاعس، تنازل من خلاله عن الولاء للشيخ الراحل والانتصار للتغييرات الجديدة التي أحدثها السلطان الجديد، والتي رأى فيها -أي القائد- إنجازات عظيمة تحقّق الأمن وتضمن العيش الهانئ للرعية. ويبدو أن القائد -قائد الجيوش- شخصية ذات وجود لغوي استفزها جلاوجي في موقف حواري -جسّده كل من السلطان والقائد- ليطّلع القارئ على مدى انسيابية المؤسسة السياسية وإذعانها لقرارات السلطة (الرئيس الحاكم /الديكتاتور)وخضوعها للقرارات السياسية المعلبة، وهي في الحقيقة قرارات انفرادية؛ فمجتمع النص -الرعية- مستبعد عن هذه الخيارات ولعل جلاوجي ظل يحاول الحفر في مجتمعه اللغوي ليبين عن سلبية السلطة وانفرادها في اتخاذ القرارات مما يحيل القارئ إلى المرجع الخارجي/ الحكم في العالم العربي، فأجهزة الحكم العربية أقصت نظام الشورى في اتخاذ القرارات، فلا نكاد نلمس هذا الملمح في الحكومات العربية المعاصرة، فالحكم إما ملكي أو رئاسي أو ديمقراطي في شكله عسكري في جوهره، وغالبا ما تحدد مصائر الشعوب العربية في غيابها وبقرار من حكامها.

-انسيابية القائد وتشجيعه للسلطان وتثمين التغييرات التي أحدثها موقف سلبي يدل على سمة الانفرادية في اتخاذ القرارات بمعزل عن الرعية -مجتمع النص- .

[1]-المصدر نفسه: ص60 ،ص61.

-قبول قرارات السلطان ضمان لإلغاء ديمقراطية الحكم وإلغاء مبدأ الشورى في مدينة النخيل .

5-المشروع السياسي الخارجي:

بعد القضاء على المعارضة وتدجين الرعية وإيهامها بشرعية السلطة الجديدة، وإقناعها بجدوى التغييرات الجديدة والمخططات السياسية المستحدثة من قبل الحاكم الجديد؛ بداية تثبيت للسلطة الجديدة ومرحلة استقرار بالنسبة للمؤسسة السياسية الجديدة بوصفها تشكّل تنظيما له أعضاؤه ومنظوره السياسي الجديد.

5-1-الانفتاح على الخارج/المدن المجاورة:

رغم توازن معادلة الحكم الجديد (قضاء السلطان على المعارضة وإحداثه لتغييرات جذرية بمدينة النخيل) إلا أن القلق والهواجس تظل تطارده وبيّن عزالدين جلاوجي نظرة السلطان إلى أهل المدينة – مدينة النخيل- إذ يرى أنهم « وحوش... هؤلاء وحوش... ألفوا التوحش والتخلف والانغلاق...لا يمكن أن يرفعوا رؤوسهم للشمس... سحقا لكم يا أوغاد...سحقا لكم... سحقا ل...»،[1] يصور الكاتب انطباع السلطان حول أهل مدينته في صورة وحوش منغلقة وهذه الصورة التنميطية لهذه الرعية هي ما سببت للسلطان حالة من القلق والتوتر ولكن سرعان ما ينقطع عن هذا القلق والتوتر وذلك للبشرى التي يحملها القائد -قائد الجيوش- إلى السلطان وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي: «يقترب السلطان منه سائلا، وقد سرى في نفسه اطمئنان:

-وهذه البشرى تزيل ما بي من هموم؟

-وإلى الأبد يا سيدي، إلى الأبد.

-تنبسط أسارير السلطان»،[2] وبانبساط أسارير السلطان تنقلب حالة القلق عنده، أي أن البشرى التي يحملها القائد فيها ما يريح السلطان ويكشف المستوى الحواري الآتي عن هذه البشرى «يفزع القائد ثم يتمالك نفسه وقد صار أكثر جدية.

-جاء لزيارتك ضيف عزيز يا سيدي.

---

[1]-المصدر السابق: ص68.

[2]-المصدرنفسه: ص65.

ترتسم على ملامح السلطان علائمالتعجب يقترب منه متسائلا:

–ضيف عزيز؟ من؟

–ومن تظنه؟

يبتسم القائد ولكن السلطان يصرخ فيه غاضبا:

–ليس لي وقت أخمّن فيه، من هو ويحك؟

–ضيف كريم سيدي، أعطاني ذهبا وجواهر، انظر انظر.

يسأل السلطان مندهشا، فيرد القائد وقد كاد يطير من شدة الفرح، يقترب منه السلطان يقلب قطعا بين يديه.

–عظيم إنها حقيقية... من هذا الزائر يا أحمق؟

–أعظم مما تتصور يا سيدي .

يصمت لحظات، ثم يواصل وهو يفرك كفيه.

–رسول من إحدى المدن المجاورة .

تتغير ملامح السلطان، فيسال بصرامة:

–رسول من أعدائنا؟

–نعم سيدي.

–ممن؟

–من بني الأشقر سيدي».[1]نلاحظ أن الضيف ، ضيف مميز، فهو رسول من الأعدء، وهو من قوم من بني الأشقر تحديدا وهو يحمل إلى السلطان ذهبا وجواهر مما يبعث شكوك السلطان وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي:« هذه هي هدايا الملوك والسلاطين ... إن وراء الأمر ما وراءه سيدي.

[1]–المصدرنفسه: ص66، ص67.

يعلق السلطان في دهشة، فيرد القائد.

-وراءه الخير سيدي.

يشير إلى القائد بيديه آمرا.

-أفسح له فليدخل».[1]نلاحظ أنّالقائد -وهو أحد أعضاء المؤسسة السياسية الجديدة- يطمئن السلطان ويستبشر بزيارة رسول الأعداء إلى مدينة النخيل ويقنع السلطان باستقباله. ومن هذا المنطلق- زيارة رسول الأعداء/ قوم بني الأشقر- تعرف السياسة الخارجية لمدينة النخيل بداية الانفتاح على المدن المجاورة مما ينبئ بمشروع سياسي خارجي يلوح في الأفق.

-زيارة رسول الأعداء -لمدينة النخيل- واستقباله من طرف السلطان،إيذان بانفتاح السياسة الخارجية لمدينة النخيل على المدن المجاورة.

5-2-ملامح المشروع السياسي الخارجي:

يستقبل السلطان رسول الأعداء ويسمع ما جاء به وهو ما أورده عز الدين جلاوجي في هذا المستوى الحواري، «يجلس الرسول ثم يجلس السلطان مبالغا في ترتيب جلسته وهيأته، يقول الرسول:

-جئت أحمل تحيات وتهاني إمارتنا وأهلها.

يجمع السلطان يديه بين فخذيه فرحا.

-إن زيارتكم هذه لشرف عظيم لنا.

-إنهم جميعا يباركون لك اعتلاءك عرش السلطة.

يمتلئ السلطان فرحا مغتبطا يواصل الرسول.

-كما أنهم معجبون بك، وبهذه التغييرات العظيمة التي أحدثتها بعبقريتك... بسرعة البرق ثم الارتقاء من الشيخ الأمير إلى السلطان القدير، ومن المدنية إلى السلطة الحصينة...إننا حقا متفائلون خيرا بحضرتكم»،[2] يبدو أنّ رسول الأعداء يحمل تبريكات قومه للسلطان بمناسبة اعتلائه كرسي العرش ثم

[1]-المصدر نفسه : ص67.

[2]- المصدر السابق: ص69.

يحمد ويثني على إنجازاته خاصة التغيير الحاصل على مستوى المؤسسة السياسية الجديدة–الانتقال من المشيخة إلى السلطنة–.

–تبريكات رسول الأعداء–رسول بني الأشقر

–للسلطان وتثمين إنجازاته أي الارتقاء بالمشيخة الى السلطنة.

لم يكتف رسول الأعداء بذلك وها هو يمهّد للعلاقات بين مدينة النخيل وإمارته وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي: « يتمتم السلطان ليرد، لكنه يحجم وقد اضطرب لكل هذا الإطراء، يسلم الرسول كيسا للسلطان.

–هذا شيء من الذهب الخالص والجواهر النادرة، هدية تقدمها سلطنتنا عربون وفاء وإخلاص».[1]

يهادن رسول الأعدء السلطان بوساطة الإطراء والهدايا من أجل مباشرة علاقات مستقبلية جديدة.

–الرسول –رسول الأعداء– يحمل عربون وفاء وإخلاص لسلطان مدينة النخيل وهو مؤشر على العلاقات المستقبلية بين إمارة الأعداء وسلطنة مدينة النخيل.

إن المشروع السياسي الخارجي لمجتمع النص– السلطان والقائد– ورسول الأعداء قد بدأ يتجسد من خلال رهانات اللغة التي توسّلها جلاوجي ليضع قارئه في مدارات الفكرة التي يريد إيصالها إليه –أي القارئ– ويتضح أن المعارضة تشكّل دوما بؤرة قلق في تاريخ السياسة والحكام وهو ما كان يدور في الواقع السياسي لمجتمع النص –نص النخلة وسلطان المدينة– وهو ما جاء على لسان الرسول –رسول الأعداء– «لا تلمهم لايزالون رعاعا، وقد بلغنا ما فعلت بالسيف والنخلي واللسان، وقد أحسنت صنعا، نحن نعرفهم إنهم طلاب زعامة»،[2]يؤكد الرسول –رسول الأعداء– للسلطان أن إقصاءه لأتباع الشيخ (النخلي، اللسان، السيف/المعارضة) فعل حسن وينعتهم بطلاب الزعامة، وينتقل جلاوجي من هذا المستوى اللغوي إلى مستوى لغوي ثان ينم عن المخاوف التي تشكلها المعارضة « إن انتصارهم وفوزهم بزعامة السلطنة، وهم المتعصبون المتعطشون للدماء لا يفكرون إلا بأنيابهم يعني عودة الحرب بيننا، ونحن طلاب سلام، مللنا هذه الحروب، ولكنها إن عادت هذه المرة سنحرق الأخضر واليابس، وعليك أن تحيط رعيتك بهذه الحقيقة، ويجب أن تفرض شخصيتك على أهل

[1]– المصدرالسابق: ص69.

[2]– المصدر نفسه: ص،70.

السلطنة»،[1]يتهم رسول الأعداء (المعارضة) ويؤكد أن عودتهم إلى السلطة هو العودة إلى الحروب التي ستكون قاسية هذه المرة ويطلب من السلطان أن يفرض وجوده على أهل السلطنة.

-مخاوف الأعداء من المعارضة وتأكيدهم على أن عودتها إلى السلطة هو عودة إلى الحروب.

-من خلال ما سبق تتبين نوايا الأعداء التي عبّر عنها رسولهم - في ضرب المعارضة والتهديد بالحرب في حال عودتها- أي عودة المعارضة الى معترك الواقع السياسي لمجتمع النص- فالعلاقات السياسية الخارجية لمجتمع النص تقوم على أسس معينة منها: إقصاء المعارضة (أتباع الشيخ، النخلي، اللسان، السيف).

-التهديد بحرب تأكل الأخضر واليابس في حالة عودة المعارضة المتعطشة للدماء.

-ضرورة إعلام السلطان أهل مدينة النخيل بهذه الحقيقة.

-فرض السلطان لشخصيته على رعيته-أهل مدينة النخيل-.

-هدنة رسول الأعدء والسلطان.

إنّ المشروع السياسي الخارجي الذي صاغته اللغة وفرضته على مجتمع النص - في مدينة النخيل- مشروعا أبان من خلاله جلاوجي على فاعلية العلاقات السياسية الخارجية في مجريات الأحداث السياسية للسلطة الجديدة، وفي هذا السياق يؤكد جلاوجي على جدلية العلاقة بين مجتمع النص والمرجع الخارجي الواقعي، فواقع العلاقات السياسية الخارجية لمجتمع النص والمدن المجاورة لا يختلف كثيرا عن مجريات العلاقات السياسية الخارجية للمجتمع العربي، عادة ما تقوم هذه العلاقات على مشاريع سياسية تقتضي مواصفات سياسية تفرضها القوى الخارجية، باعتبار هذه القوى مهيمنة بفعل التطور الاقتصادي ولعل الواقع العربي المتأزم اجتماعيا واقتصاديا وحتى فكريا، هو ما يفرض على الساسة العرب الإذعان لمعادلة الغالب/المغلوب أو التابع/المتبوع، فالقرى الاقتصادية الكبرى هي التي تفرض توجه سياسات الدول التابعة لها اقتصاديا. ومن هذا المنطلق تستهدف الدول الكبرى المعارضات في الأنظمة العربية حتى تؤمّن علاقاتها ومشاريعها في المنطقة العربية، وعادة ما تتدخل

[1]-المصدر نفسه: ص71.

باسم المنظمات والهيئات العالمية كصندوق النقد الدولي، أو منظمة هيئة الأمم المتحدة، أو بموجب اتفاقيات حماية الأقليات وحماية حقوق الإنسان .

6-تعبئة الطبقات الشعبية وتثوير الواقع:

6-1-الوعي القائم/الوعي الممكن لأهل مدينة النخيل :

مصطلح الوعي القائم من أهم المصطلحات التي قدمها لوسيانغولدمان في بناء منهجه، ويعرف الوعي القائم بأن: « الوعي بالحاضر ويرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة، من خلال علاقتها بالطبقات الاجتماعية الأخرى»،[1] فهو والحال هذه يصنف كل واقعة اجتماعية بواقعة وعي بالدرجة الأولى، ولعل أهل المدينة -مدينة النخيل- يعون واقعهم جيدا«فمن أهل السلطنة من سار خلف السلطان وأيّده في أعماله إن قناعة وإن خوفا...لكن الأكثرية تظهر رضا وتبطّن حقدا دفينا وبركانا يكاد ينفجر، إن خيانة السلطان وخاصة بعد تزوجه من الأعداء، وتنكيل جنده بأبناء السلطنة أصبح أمرا لا يطاق ولا يمكن السكوت عنه أبدا...وهاهم جماعة من أهل السلطنة يجتمعون عند النخلة في صخب وضجيج».[2]إن أهل مدينة النخيل يدركون واقعهم الأليم ويبدو أن الحقد يكاد يفجّر أنفسهم، فواقع الخيانة والظلم الذي سلّطه عليهم السلطان صار واقعا قائما يفهمونه ويعونه جيدا، بل إن هذه الممارسات والتجاوزات التي اجترحها السلطان هي بداية الوعي الفعلي لدى أهل المدينة، حيث أدركوا طبيعة وعي ثقافة السلطة التي تحكمهم، وهو وعي زائف يستلب قيمة الإنسان وحريته ووجوده ولذلك يرفض أهل المدينة هذا الواقع وهذا ما يتضح من خلال هذا المقتطف «وفجأة يقوم من بينهم شاب خطيب.

-يا أهل المدينة هل رأيتم ما حل بكم؟ هذه النخلة وقد نخرها الدود، وهذا الينبوع وقد تلوث، وهذا السلطان اللعين يدوس أعرافنا ويتزوج من أعدائنا، وهؤلاء رجالكم في السجن، وها أنتم تنتهكون في أموالكم وأعراضكم»،[3]لقد أدرك الشاب بوعيه الفعلي (القائم) الممارسات التعسفية للسلطة بداية القضاء على النخلة والينبوع والزواج من الأعداء وزج الرجال في السجون وانتهاك الأموال والأعراض.

-الوعي القائم لأهل المدينة -مدينة النخيل- إدراك وفهم التجاوزات التي قامت بها السلطة/السلطان.

---

[1]- لوسيانغولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، تر:محمد برادة،ص33 .

[2]-عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 107.

[3]-المصدرنفسه: ص 107.

إن الوعي القائم للشاب يبين عن الوعي الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها، فلا يمكن انفصال وعيه عن وعي الجماعة التي ينتمي إليها ولعل نسق الرفض هو ما يميز هذه الجماعة –أهل مدينة النخيل– وهو ما نقرأه من خلال المقتطف الآتي: «رافضون رافضون على السلطان زاحفون، رافضون رافضون على السلطان زاحفون، رافضون، رافضون على السلطان زاحفون، رافضون، رافضون على السلطان زاحفون»،[1] إن هذه الجماعة تمتلك وعيا قائما بالواقع الذي تعيشه وهي ترفض هذا الواقع، ولعل نسق الرفض –والذي أسلفناه– هو بداية أو مؤشر على وعي آخر، هو الوعي الممكن وهو «يشكّل–من منظور لوسيانغولدمان– الوعي بالمستقبل ومن ثمة يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات الأخرى»،[2]والجدير بالذكر في هذا السياق هو « أن بنية العمل الأدبي هي نتاج لوعي الطبقة الاجتماعية، أو نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد، أن بنية العمل الأدبي تواجه عالما اجتماعيا مبنيا على نحو يحدث تعارضا بين طموحاتها وعلاقاتها،وينتج التعارف ما بين أبنية العالم الاجتماعي المستقلة والموجودة سلفا وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتحل بها الذات الجماعية مشكلتها وتخلق بها توازنا جديدا يمكّنها من الاستمرار في هذا العالم، هذه الأبنية الجديدة هي وعي ممكن يصنع بتلاحمه ووحدته "رؤية العالم" وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحمة فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة تواجه مشكلا تاريخيا لا يعمل إلا بعملية هدم لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفتقد وتمكّن من تطور الحياة من منظور المجموعة أو الطبقة»،[3] ولعل ذلك ما ترومه جماعة أهل مدينة النخيل.

–الوعي الممكن وعي مستقبلي، تسعى من خلاله الجماعة إلى إيجاد حل لمشاكلها حتى تحقق التوازن في علاقاتها مع الطبقات الأخرى.

6–2–تثوير الواقع/تحقيق رؤية العالم:

[1]– المصدر نفسه: ص 107.

[2]– لوسيانغولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن،ص33.

[3]– جابر عصفور: قراءة في لوسيانغولدمان عن البنيوية التوليدية، فصول يناير، 1981،ص87.

تعد رؤية العالم من أهم مقولات البنيوية التكوينية ولقد قصد بها –لوسيانغولدمان– محصلة الوعيين: القائم والممكن كما أن « رؤية العالم عنده بناء من الأفكار والطموحات والمشاعر التي تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما في مواجهة الجماعات الأخرى، ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هي فحص تجريدي، ويتحقق لها وجود أو شكل مجسد في نص أدبي أو فلسفي ما، فالرؤية الشاملة للعالم...هي نفسها ما يدعوها غولدمان في أحيان أخرى بالوعي الجمعي لشريحة اجتماعية معينة»،[1]

–و حتى تحقق الجماعة –أهل مدينة النخيل– هذه الرؤية (رؤية العالم) فإنها تنتقل من نسق تثويري ينهض على تعبئة الجماهير التي تعي واقعا جيدا وهو ما يتضح من خلال المقتطف الآتي :« يجب استغلال حماسة الجماهير الى أقصى الحدود.

–وهل تعوّل يا رفيقي على هؤلاء العامة، الحماسة أشبه بالزوبعة تثور ثم تخمد سريعا ولا تقدم شيئا سوى أنها تشوّه نفسها،وتهدم كل جميل حولها .

يتنفض الشاب ضد رفيقه وقد صار في صوته بحة.

–ألا تثق في إرادة الشعوب، وهي التي إن أرادت قلع الجبال اقتلعتها، يكفي أن نشحذ هذه الشعوب لتصير رماحا تمزق الظلم»،[2] إن الوعي بالواقع يفرض التفكير في التغيير وهذا التغيير هو ما يصبو الى تحقيق ما يسمى "رؤية العالم"، إلا أن التغيير لن يحدث إلا عن طريق الثورة وهو ما يتوارد في فكر مجتمع النص من خلال ما يلي :«أعتقد ان هذه مهمة النخبة، هي التي يجب أن تضغط لتغير،ومهما كانت الوسيلة التي استعملتها ستصل الى الهدف، لأنها عقلانية أبعد ما تكون عن الغوغاء ، ويجب ...

يرد الثاني فيقاطعه الأول بحماس فياض .

–لانفع مع هؤلاء الا العنف الثوري، وإسأل التاريخ ينبّئك أن أمثال هؤلاء الطواغيت لا يركعون إلا للقوة »،[3] فهذا الشاب الذي يمثل–أهل المدينة– يدرك أن نهاية الطغاة لا تأتى إلا بالقوة، فظلم الطغاة وجورهم حقيقة ماثلة وواقع قائم ،وتغيير هذا الواقع وعي يمكن من خلاله تحقيق واقع مستقبلي تجسده

[1]– صبري حافظ: الأدب والمجتمع، مجلة الفصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد يناير،1981.

[2]– عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص108، ص109.

[3]– المصدر نفسه: ص 109.

"رؤية العالم".ولقد حاول الشباب المتحاورون تجاوز الوعي الفعلي الى القائم عندما فكرو في الثورة على الأوضاع السائدة/ظلم السلطان. وفي هذا السياق نؤكد على أن «العمل الادبي- على حد تعبير غولدمان – هو التعبير عن رؤية للعالم،وعن نمط من الرؤية و الإحساس بعالم ملموس من الكائنات و الأشياء، يمكن أن يكون هنالك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية و السياسات الأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحس بها العالم الذي يخلق فيه، وهذا الفارق يوجد فعلا في بعض الحالات،والمسألة هي معرفة كيفية تحول تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة الى طريقة للرؤية و للإحساس لدى الفرد دون أن يمس ذلك أفكاره ونواياه»،[1] "رؤية العالم " التي يرومها مجتمع النص – أهل مدينة النخيل- هي الرؤية التي عبّر عنها جلاوجي من خلال المقتطف التالي: « لن أركع للباطل مهما فعلت، وما بنيته على باطل فهو باطل، والباطل إلى زوال واندثار، وسيظل نشيدا.

مناضلون لا نهاب الردى// مناضلون لا نخاف العدى.

نحلم بالشمس طول المدى// نحلم بنور سرمدا.

نبذر الحب والسؤددا// نزرع العز أبدا أبدا».[2]بهذه اللغة الشعرية وعلى لسان النخلي يوضح جلاوجي أبعاد "رؤية العالم" التي يطمح إليها مجتمع النص- أهل المدينة- الذين يحلمون بالنور والسؤدد والعز، فهم يريدون وانطلاقا من الواقع القائم إلى الوعي الممكن تحصيل " رؤية العالم" الذي يقضون فيه على جور السلطان والطواغيت، يريدون عالما مضيئا بالحب والنور، ومن أجل ذلك يقول النخلي –وهو فرد من جماعة أهل المدينة- "مناضلون لا نهاب الردى// مناضلون لا نخاف العدى. فالعالم الذي تسعى إليه هذه الجماعة لن يتحقق دون نضال، بل إنه يتطلب الشجاعة –لا نهاب الردى /لا نخاف العدى- والمضي قدما من اجل تغيير الأوضاع السائدة وتحقيق رؤية العالم المؤمولة.

الطبقات الشعبية(أهل مدينة النخيل) /الوعي القائم/ ظلم السلطان، الطبقات الشعبية (أهل مدينة النخيل)/ الوعي الممـــــــــــكن / القضاء على ظلم السلطان، الطبقات الشعبية(أهل مدينة النخيل) / التغييـــــــــــر/ تثوير الواقـــــــــــع، القضاء على ظلم السلطان/ رؤية العالم، عالم

[1]- يون يوسكادي: بحث البنيوية التكوينية، ولوسيانغولمان، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سيلا، ص 48.

[2]- عزالدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 183.

مضيء منير خال من ظلم الحكامومنـــــــــه: الوعي القائم +الوعي الممكن يعطينا "رؤية العالم" التي تسعى إلى تحقيقها جماعة مدينة النخيل.

6-3- القضاء على السلطان الظالم:

إن تثوير الواقع / تغيير الواقع جدلية تستدعي حضور الطرفين:

التغيير/ التثوير، ولعل حلم الطبقات الشعبية (أهل مدينة النخيل) في تغيير واقعها هو ما ألزم عليها فعل التثوير وتعبئة الجماهير وشحذها -كبداية وعي ممكن- من أجل الإطاحة بالمؤسسة الحاكمة -السلـــــطان وحاشيته-.ويتجسد فعل الإطاحة بهذا السلطان الغاشم فيما جاء في المستوى الحواري الآتي :« خوف وصمت رهيبان يخيمان على المكان يتقدم سيف خطوات إلى الأمام، حتى يقف بين المساجين والسلطان،ويجمد لحظات يجدد السلطان أمره .

-دونك يا سيفي البتار، مالي أراك مترددا ؟

-أمرك أيها السلطان العظيم يا سيد السلاطين .

يمد يده ويصفع السلطان حتى يكاد يسقط.....

-بل قيدوه ...قيدوه...قيدوا كلابه»،[1] لقد أبان سيف وهو من أتباع الشيخ الراحل ومن المعارضة -معارضة السلطان- عن وعيه القائم/رفض السلطان وجسّد وعيه الممكن في رغبة الإطاحة والقضاء على حكم هذا السلطان والأمر بتقييده وإنهاء ظلمه وجوره وهاهو ذا يخاطب السلطان الذي كان يحاول الدفاع عن نفسه «تشترى القلوب بالحب والعدل لا بالسيف والسوط أيها الجبار الظالم ...لا تتعب نفسك لقد زال ليل الظلم وإلى الأبد»،[2] فليل الظلم هو الواقع المر الذي عاناه -أهل المدينة- في ظلم حكم السلطان الغاشم، وتشكل حيثيات هذا الواقع الوعي القائم لأفراد الطبقة التي يستهدفها جلاوجي في مجتمع نصه، ويبدو أن سيف يمتلك هذا الوعي القائم الذي يمثل وعي الجماعة التي ينتمي إليها، فنظرته إلى هذا الواقع هي نظرة شمولية يتحد فيها الوعي الفردي بوعي أفراد جماعته: إلا أن سيف يتجاوز هذا الواقع -واقع الاضطهاد والظلم الذي يمارسه السلطان الظالم- إلى الوعي الممكن بضرورة

[1]- المصدر السابق: ص 184، ص185.

[2]- المصدر نفسه: ص 185.

وإمكانية تغيير هذا الواقع، ولعل ملامح هذا التغيير تجلت في بوادر التمرد على السلطان الظالم ثم الإطاحة به، وتعد الإطاحة بهذا السلطان الظالم مرحلة تؤسس لوعي جديد يطرح "رؤية العالم" العالم الذي يرنو إليه –أهل مدينة النخيل–.

إن "رؤية العالم«الناجمة عن وعيين قائم/ممكن تتجسد في إعادة إحياء الرموز والغرس والإعمار وهذا ما يتضح من المقتطف التالي:« ينصرفون في ذل شديد، يظهر الدرويش فجأة، يخرج كيسا، يخرج منه حزمة كبيرة من الفسائل.

–لا تقلقوا ها هي ذي النخلة.

يحيط به الجميع، يوزعها عليهم، ينهمكون في غرسها، يبتعد الدرويش مرددا:

–انتشروا في الأرض ... ازرعوا فيها النخيل...»،[1]إن "رؤية العالم" تجلت في صورة إعادة الإعمار وغرس النخيل وهي الصورة المستقبلية التي تحلم بها الجماعة وما الدرويش إلا فرد ضمن الجماعة يتجسد وعيه القائم والممكن ورؤيته العالم داخل هذه الجماعة التي تتسم بالشمولية.من خلال الوعي القائم لدى الطبقة –أهل مدينة النخيل– تجسدت ملامح الظلم والممارسات والتجاوزات التي كانت تصدر على الملك وحاشيته (الطبقة الثانية) ومن الطبيعي أن يحدث صراع ينطلق بموجب وعي ممكن تمتلكه الطبقة الأولى (أهل مدينة النخيل) إزاء الطبقة الثانية (السلطان وحاشيته). ويطمح أفراد الطبقة الأولى إلى تغيير الواقع السائد (واقع الظلم والقهر) وباتحاد الوعيين القائم والممكن نشأت "رؤية العالم" الذي تتطلعه إليه الطبقة الأولى (أهل مدينة النخيل) العالم الخالي من الحكم الفاسد والقهر والظلم، ويتجسد هذا العالم في مجتمع النص بالإطاحة والقضاء على الطبقة الثانية (السلطان وحاشيته) وبداية إحياء الرموز –النخلة– وغرس الفسائل والانطلاق في طور البناء والتعمير .

[1]– المصدر السابق، ص، 186، ص187.

المبحث الثاني:جمالية اللغة في مسردية النخلة وسلطان المدينة لعزالدين جلاوجي:

1-شعرية اللغة في مسردية -النخلة وسلطان المدينة-:

1-1-مفهوم الشعرية:

يعد النص الأدبي نصا لغويا -أولا وأخيرا- وهو يشتغل على إعمال إمكانيات اللغة الواسعة بغرض تحصيل خصوصيات وتوليفات وابدالات تمنح لهذا النص صفة التفرد والتميز عن باقي النصوص، ولعلّ الترابطات اللغوية الجديدة وهذه التركيبات الاستعارية الجديدة -والتي تتيحها المرونة اللغوية- والتي تقفز بالدوال بعيدا عن مدلولاتها الأصلية هي اللحظة الحاسمة في انبثاق ما يعرف "بشعرية النص الأدبي" وفي هذا السياق نشير إلى أن كمفهوم الشعرية مفهوم كبير عنيت به النظرية النقدية القديمة والحديثة، وكلمة الشعرية (POETICS) كلمة يونانية أصلا، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي تعد نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجمالياته».[1]ولقد أورد يوسف وغليسي أن جذور الشعرية تعود إلى "أرسطو" رغم أن المصطلح لم يتبلور إلا في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني».[2]وفي سعي منا لتقصي حدود المفهوم – مفهوم الشعرية – نلحظ أن النقد الحديث غيّر مسار التصور القديم حول ماهيات الشعرية ليدل بمصطلح الشعرية على قوانين الكتابة»،[3]وآثر تودوروف أن يعرّف الشعرية بأنها "العلم الذي يتجاوز الأدب الحقيقي إلى الممكن وبعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي الأدبية»،[4]وتعنى هذه الأدبية التي قصدها تودوروف بلغة النص الأدبي في صورها الانزياحية، وتختلف شعرية "جون كوهين" و "جاكبسون" عن شعرية تودوروف" «ومجمل القول هو أن القاسم

---

[1]- ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1994، ص 11.

[2]- ينظر يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة،2007،ص 05.

[3]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الإنشاد العربي،ط1، بيروت- لبنان، 2008،ص 46.

[4]- تزفيطانتودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال، ط2، المغرب،1989، ص 23.

المشترك بين هذه الشعريات هو السعي لإيجاد قوانين تحكم الخطاب الأدبي»[1] وتضفي على الظاهرة الأدبية ودراستها طابعا علميا.

1-2-شعرية التركيب الاستعاري من منظور الرؤية التجسيمية:

سعيا منه لإثبات موضوعة – السلطة والفساد السياسي/ نقد المؤسسةالسياسية العربية– عمد جلاوجي إلى لعبة التخييل السياسي ليبسط للقارئ الحقائق الكثيرة والمعاني المختلفة في اليسير في اللفظ، ولعل ذلك هو ملمح شعرية نصه – النخلة وسلطان المدينة– الذي طغى عليه شريط التركيب الاستعاري، فلقد تخفى الكاتب خلف الاستعارة ومارس لعبة مشاكسة المعنى في طرح غير اعتيادي يخرج باللغة عن الاستعمال المعياري، ومن ثمة «هيأ عز الدين جلاوجي إعدادات لغوية وإبدالات داخلية مكّنته من أن يجري عمليتي الاستبدال والتركيب، وأن يسقط مبدأ الاختيار على محور التأليف ويولد معاني جديدة لا تنتمي كلية إلى مدلول الدال الأول، وكذلك لا تنتمي لمدلول الدال الثاني بل تنتمي إلى منطقة هي –بلا ريب– منطقة تقاطع يتحد فيها الدالان ويتقاطعان ليولدا مدلولا جديدا غير مألوف وبانزياحه وخروجه عن المألوف تتأتى ملامح الشعرية في نصه لتمنحه وهجا جديدا فيقع موقعا مختلفا في نفس المتلقي»،[2] وهو ما يساعده –أي القارئ– على تركيب صور تخييلية هي من تصميم التحور الدلالي الذي يخلقه الجمع بين المتنافرات وإرغام الدوال على الانصياع والبوح بالمعنى الجديد الذي يرومه الكاتب. والملاحظ أن الرؤية التجسيمية شكلت أداة فنية عمد إليها عزالدين جلاوجي ليضفي الطابع التخييلي على فضاء مسرديته وتعد « علاقة التجسيم التي هي تقديم المعنوي في صورة الحسي وهو "ميل معاكس" للتجريد، أي إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في صورة وتشابيه محسوسة هي في واقعها رموز معبر عنها»،[3]من أهم الممارسات الفنية التي دأب عليها جلاوجي في مسرديته النخلة وسلطان المدينة هو ما سيتضح في المقتطف الآتي:«...يمتد كالمزهو يتأملها، يبتعد قليلا دون أن يحول بصره عنها قائلا:

---

[1]– صليحة بوترعة، كمال بن عمر: أبعاد الشعرية ودلالاتها في مسردية الفجاج الشائكة، لعزالدين جلاوجي أنموذجا، المدونة،مج8، ع2، جوان2021، ص، 2056.

[2]– المرجع السابق: ص 2053.

[3]– أكرم علي معلا: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث قدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث،2009، ص295.

–ارتوي ...ارتوي يا نخلة... مدي الجذور في أعماق قلوبنا... اهزمي الهجير والقحط في أرواحنا... كسري الصخور... املئي الشقوق في أنفسنا ... كوني يا نخلة عشا دافئا لأحفادنا واساقطي علينا رطبا جنيا».[1]يوجه الشيخ كلامه للنخلة وهو بهذا الفعل يؤنسها ويضفي عليها طابع جسم الإنسان الذي يمتلك عقلا يدرك به الأشياء وهو بإسدائه لفعل الأمر إنما يأمر النخلة ويطلب منها أن ترتوي وتمد الجذور، وتهزم الهجير وتكسر الصخور وتملأ الشقوق وتكون عشا دافئا وتتساقط رطب جنيا فتتحول النخلة من كائن جماد إلى كائن إنساني حي يسمع ويعي وتأتي جملة الأوامر التي وجهها الشيخ للنخلة في سياق معجمي يوحي بالخصب والنماء وتحول الحال من حال إلى آخر وهو ما نلمسه من تجميعية الأفعال المتوالية" ارتوي، مدي، اهزمي، كسري، كوني، اسّاقطي..." وهي أفعال توحي بقوة النخلة (المأمور) وإذ يأمرها الشيخ (الآمر) تتحدد علاقة الآمر بالمأمور الشيخ/النخلة، وهي علاقة حب وتواصل ارتقت بالنخلة إلى مستوى الإنسان الذي يستمع إلى محدثه ويستجيب لأوامر آمره وهو ملمح جمالي أكده جلاوجي بتوسله فعل الأنسنة والتجسيم.ولا يتوقف مفعول علاقة التجسيم ومنح البعد الإنساني –لغير الإنسان– للنخلة على الشيخ فحسب –أي شيخ مدينة النخيل– إذ إن رهانات جلاوجي على لعبة التخييل جعلته ينساق ويرغم النخلة على أن تكون في صورة إنسان حي يؤمر في حين ويناجى في الأحايين الأخرى على نحو ما فعله الدرويش، وهو ما نقرأه في المقتطف الآتي:« يشتد فزع الدرويش، وقد أرعدت السماء بشدة.

–إنها ترعد أماه.

–إنها ترعد.

–يغلق أذنيه ويجلس القرفصاء في خوف شديد.

–إنها ترعد.

–لك الله يا أماه.

–مات الذي كان يحميك.

–من شرايينه كان يرويك.

[1]– عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 22.

-هل تذكرين فرسه الأدهم.

-حين يعزف لك الألحان فتطربين.

-على وقع أقدامه وصهيله ترقصين »،[1]إن الخوف والفزع حالات تعتري الإنسان وهي حالات شعورية تنتابه إزاء مواقف أو ملابسات معينة، ولعل الأم هي ملاذ الأمان الذي يقصده الخائف على شاكلة ما فعل "الدرويش" فهاهو ذا يلوذ إلى النخلة ويناديه "أماه" وفي حوار داخلي يقربها منه وهو يخشى عليها قلة الحماية في صورة استذكارية، يشير من خلالها إلى الشيخ الذي كان يتعهد النخلة بالرعاية، يسأل النخلة "هل تذكرين الذين كان يحميك؟" ويجيبها معددا لها أفضال الشيخ: (من شراييه يرويك، ويذكرها بفرسه الأدهم الذي كان يعزف لها الألحان فتطرب وترقص على وقع أقدامه) وهي صورة تخييلية قامت في المقام الأول على فعل التجسيم وأنسنة النخلة ومنحها رابط الأمومة لما لها من مكانة في مدينة النخيل ومن هنا تتجلى « شعرية التجسيم في تلك القفزة الخيالية في المغايرة التي تجعل غير الحسي حسيا، فجمالها لا يعني موافقة الحواس فحسب، بل يعني ربط البعيد بالقريب»،[2]وعليه ربطت النخلة بالأم والمرام توضيحه في هذه الصورة الاستعارية وهو تشبيه النخلة بالأم في فضلها ومكارمها ومكانتها وبربط المحسوس بالملموس: الأم بالنخلة حدث الانزياح الذي تلاعب فيه الكاتب بالدوال لتحصيل المدلولات الجديدة التي تتدفق صورا تخييلية في مخيلة القارئ/ المتلقي.

2-توظيف الرمز الطبيعي في مسردية النخلة وسلطان المدينة -لعز الدين جلاوجي-:

2-1-السمات الجمالية للرمز:

-الإيحائية: يعد الإيحاء سمة فنية يكتنزها الرمز وهي عنصر أساسي في تشكيله الفني ويعني ذلك «أن الرمز الفني، له دلالات متعددة، لا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا، لا يمنع أن تتصدى إحدى الدلالات، فالإيحاء هو إيحاء مكثف،وكثير بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها تأويل الظواهر، والاشياء و التجربة »،[3] فمهمّة الإيحاء في الرمز تشتغل حين يعجز تأويل و تفسير وتحليل الأشياء و التجارب.

---

[1]- المصدر السابق: ص 48.

[2]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،1997، ص 72.

[3]- أكرم علي معلا: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، ص291.

–الانفعالية: وهي من أبرز السمات التي يتسم بها الرمز وهي ترتبط بانفعال منتج الرمز ارتباطا وثيقا وهي عادة ما تكون خزانا لجرعة من الدلالات تصدر عن مبدأ الانفعالية في حد ذاته ونعني بذلك«أن الرمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة، لأن وظيفة الرمز ليست نقل أبعاد الأشياء، وهيئاتها كاملة إلى الملتقى، ولكن وظيفته أن يوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساسات،وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية،و المنطقية، والعلمية، التي هي مقولات ومفاهيم انفعالية».[1] ولا غرو أن هذه السمة هي من جوهر التجربة الجمالية والتي هي بطبيعتها ذات صبغة انفعالية، فالانفعال هو يحملنا على الإحساس و الشعور بالجمال تجاه شيء ما من عدمه.

–الاتساع:هناك من الألفاظ ما يتسع فيها التأويل وهو ينطبق على التعبير الرمزي وقد أشار إلى ذلك السبكي حين قال:« هو كل كلام تتسع تأويلاته، فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاته، كفواتح السور».[2] وتجري هذه السعة في التأويل على الرمز لكثرة احتمال تأويلاته وتوسيعات معانيه ومدلولاته حسب سياقاته ومنطلقاته المعرفية والفكرية التي ينطلق منها المبدع الذي يشكل بالرمز مادته الإبداعية.

–الغموض:وهو تلبّس المعنى وبلوغه درجات الإبهام والغموض وهو اتجاه من اتجاهات المدرسة الرمزية، إذ جنح روادها إلى الغموض والتعقيد وعدوا المباشرة في المعنى قتل اللذة والغاية والجمالية والغموض عندهم هو« غموض الأحاسيس وتصوير الحالات النفسية الغامضة، بما يشاكلها من تعبير غامض».[3]وتعد سمة الغموض سمة أساسية يغلّف بها الرامز/المبدع، المرموز/الموضوع، فالتعبير الرمزي يتوسل الغموض ليثير في القارئ متعة البحث عن المعنى وإدراك الشفرات التي تدسها تلافيف الخطاب الأدبي، وفي رحلة فك "غموض الرمز" تتحقق معادلة جمالية النص الأدبي، –شعر أو رواية أو مسرحا– إذ تنزاح اللغة بفعل الغموض الرمزي إلى مستوى غير مألوف، يحقق للقارئ الابتعاد عن معياريه اللغة المباشرة والإبحار في متاهات الرمز والسعي لفك مغاليق النص واستباحة حرمة المعنى التي ظلت متوارية عنه بفعل سمة الغموض التي تكتنف الرمز .

---

[1]– محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز: قراءة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص 38.

[2]– صلاح فضل: شفرات النص، الدراسات في البحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة،1995، ص31.

[3]– عبد الرحمان العقود: الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة،ع279، الكويت2002، ص 102.

-الحسّية:ومفاد هذه السمة هو « كون الرمز يجسد ولا يجرد، بخلاف الرموز الأخرى، أي التحويل الذي يتم في الرمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر لم يكن لها من قبل، أولم نعهده فيها وهو يتلاءم وصفته الحسّية التي يتصف بها الفن عامة غير أنه لابد من الإشارة إلى أن الحسية في الرمز لا تتنافى والايحائية المعنوية فيه، فقد تكون عناصر النص الشعري كلها حسية، إلا أن دلالاته معنوية، إذ أن المعنوي في الفن لا يمكن إلا أن يبتدأ حسيا»،[1] فالحسية تنتقل بالرمز من مستوى حسي أدنى إلى مستوى حسي أرقى منه.

-غير المباشرة في التعبير: وهي السمة الأساسية التي طبعت مدرسة الحداثة الشعرية وفي هذا الصدد يقول الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه: «سم شيئا باسمه، تحذف منه ثلاثة أرباع شاعريته»،[2]فعدم مباشرة المعنى من خلال الترميز غير المباشر هو جوهر جمالية توظيف الرمز.ويمكن أن نقول أنّ الدافع الأول الذي حمل عز الدين جلاوجي على توسل الرمز والتخييل السياسي -الذي هو صورة فنية للواقع السياسي العربي وممارسات المؤسسة السياسية العربية- هو الجرعة الجمالية التي يختزنها الرمز والتي تتيحها إمكانات اللغة الرمزية من: إيحائية وانفعالية واتساع وغموض وحسية وغير المباشرة في التعبير.

إن قارئ مسردية -النخلة وسلطان المدينة- يقف على غلبة الرمز الطبيعي الذي قصد إليه جلاوجي حتى يصور مشاهد مسرديته التي تعري الواقع السياسي العربي وتفضح جور الحكام وتكشف عن الفساد والممارسات التعسفية التي يرتكبونها في حق الشعوب المقهورة .

2-2-رموز السلطة الفاسدة:

استثمر عزالدين جلاوجي السمات الجمالية للرمز الطبيعي وراهن على الاشتغال على فعل الإيحاء وتجاوز المباشرة في التعبير، وراح يخاتل الرمز الطبيعي ويربطه ربطا مباشرا بالسلطة ليضفي عليها من دلالات هذا الرمز -أي جلاوجي- بهذه العملية إنما يتوخى المقصدية -يقصد المتلقي- ويستهدف المتلقي الذي سيتعقّب الرمز في النص، ومن ثمة يسعى إلى مكاشفة تمفصلاته ويحدد دلالاته الرمزية انطلاقا من البعد الايحائي الذي يفرضه الرمز على اللغة والتي ستصطبغ بسماته وتنزع إلى الإنزياحات التي مارسها -جلاوجي- في تراكيب استعارية أتاحتها الإمكانات اللغوية السردية والتي

[1]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 39.

[2]- نجيب عقيقي: في الأدب المقارن، دار المعارف،1948، ص 33.

سخرها "الكاتب" ليوقظ في متلقيه رغبة الاستكشاف والوقوف عند حدود الدلالات الرمزية انطلاقا من البعد الجمالي الذي يكتسيه الرمز –ولا سيما الرمز الطبيعي–.

أ–الرمز الطبيعي الأول / الفأر:

إن قارئ مسردية –النخلة وسلطان المدينة– سيلحظ أن كاتبها "عز الدين جلاوجي" اغشتغلعلى تأثيث فضائها العام بالرمز، تحديدا الرمز الطبيعي الذي يعد أداة فنية تسهم في عملية التخييل السياسي التي تبناها الكاتب في نصه وهو ما يتضح من المقتطف الآتي:

«يقترب السلطان منه متأملا حاله، ثم يسأله مصطنعا الإشفاق:

–ومن هدم عشّك؟

–هدمه فأر.

رد السلطان وهو يشير ببنانه لصغر حجم الفأر، يفتح السلطان عينيه إلى آخرهما متعجبا في هزء.

– فأر؟

يقترب منه الدرويش ويهمس له

–أجل فأر حقير يسمى الشيـــــ.....سطان.

ينفجر السلطان مقهقها

–وهل هناك سلاطين في الفئران؟

–كل السلاطين فئران»،[1] نلاحظ أن الكاتب جسّد الرمز الطبيعي في الفأر وهو حيوان وضيع، صغير الحجم من فصيلة القوارض، تشمئز منه النفوس، وظّفه جلاوجي في المقتطف السابق وارتقى به من المستوى الطبيعي إلى المستوى الإيحائي وما يثيره فينا هذا الحيوان –الرمز الطبيعي– من شعور الاشمئزاز والاحتقار والرفض، وبربط السلاطين بالفئران "كل السلاطين فئران" تتوارد إلى ذهن المتلقي الصورة التخييلية الجديدة التي حول من خلالها الدرويش السلاطين إلى فئران، وفي هذا السياق ترتد

[1]– عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 52، ص53.

الدوال السابقة(الاشمئزاز، الاحتقار، الصغر، الرفض) لتتسدل على السلاطين، ومن ثمة يهوي –عز الدين جلاوجي– بالسلطان إلى مرتبة الفأر:

الفأر(رمز طبيعي)	السلطان(رمز المؤسسة السياسية)
حيوان	إنسان
غير عاقل	عاقل
الصغر	الكبر
الوضاعة	الفخامة
الاحتقار	الهيلمان والوقار
/	الحكم وتسيير الرعية

فالسلطان بوصفه رمزا قويا (رمز المؤسسة السياسية) يحيل إلى الدوال الآتية: إنسان عاقل، كبير، فخم صاحب هيلمان ووقار ونفوذ وهذه هي الصورة التخييلية الطبيعية التي ترتسم في ذهن المتلقي حين يقرأ "السلطان" وبالمقابل الفأر رمز طبيعي وهو حيوان غير عاقل، صغير، وضيع وحقير ليس بذي بال، ليس بإمكانه الحكم وتسيير الرعية، وهذه هي الصورة التخييلية الطبيعية التي تقع في ذهن القارئ مباشرة بمجرد توارد لفظ الفأر فصورة السلطان منافية تماما لصورة الفأر:

الصورة الأولى (السلطان) /علاقـــــــــة تضاد/ الصورة الثانية(الفأر)،

ورغم علاقة التضاد بين الصورتين (صورة السلطان وصورة الفأر) إلا أن جلاوجي وبتطويع لغوي جريء يقول على لسان درويشه " كل السلاطين فئران"؛ ليحيل القارئ على حقيقة الحكام وحقارتهم ووضاعتهم وصغرهم، فالفأر بوصفه رمزا طبيعيا راهن على إحداث التطابق بين متضادين (صورة السلطان وصورة الفأر) ونستطيع القول أن مكمن الجمالية في هذا الموضع هو تخفي "جلاوجي" وراء الرمز الطبيعي وضربه لصورة السلطان أرداه فأرا حقيرا.

ب–الرمز الطبيعي الثاني/ الأفعى:

من رمز الفأر الحقير، يمتطي جلاوجي صهوة رمز طبيعي آخر أورده على لسان درويشه مجددا حين قال: «يقف الدرويش كالخطيب في ثيابه الرثة وهو يضرب الأرض بعصاه:

–الأفعى سوداء ... سمها ماله داء ... سمها في الناب ... نابها خطير ... على كل البشر، حتى الشجر ... والحجر ... والثمر وضوء القمر ... ونابها في الرأس ... الرأس تقطعه الفأس ... الفأس ... الرأس ... الرأس ... الفأس ... الرأس ... الرأس ... الرأس.

ينظر إليه الشاب الأول والثاني بدهشة ويصيح الأول:

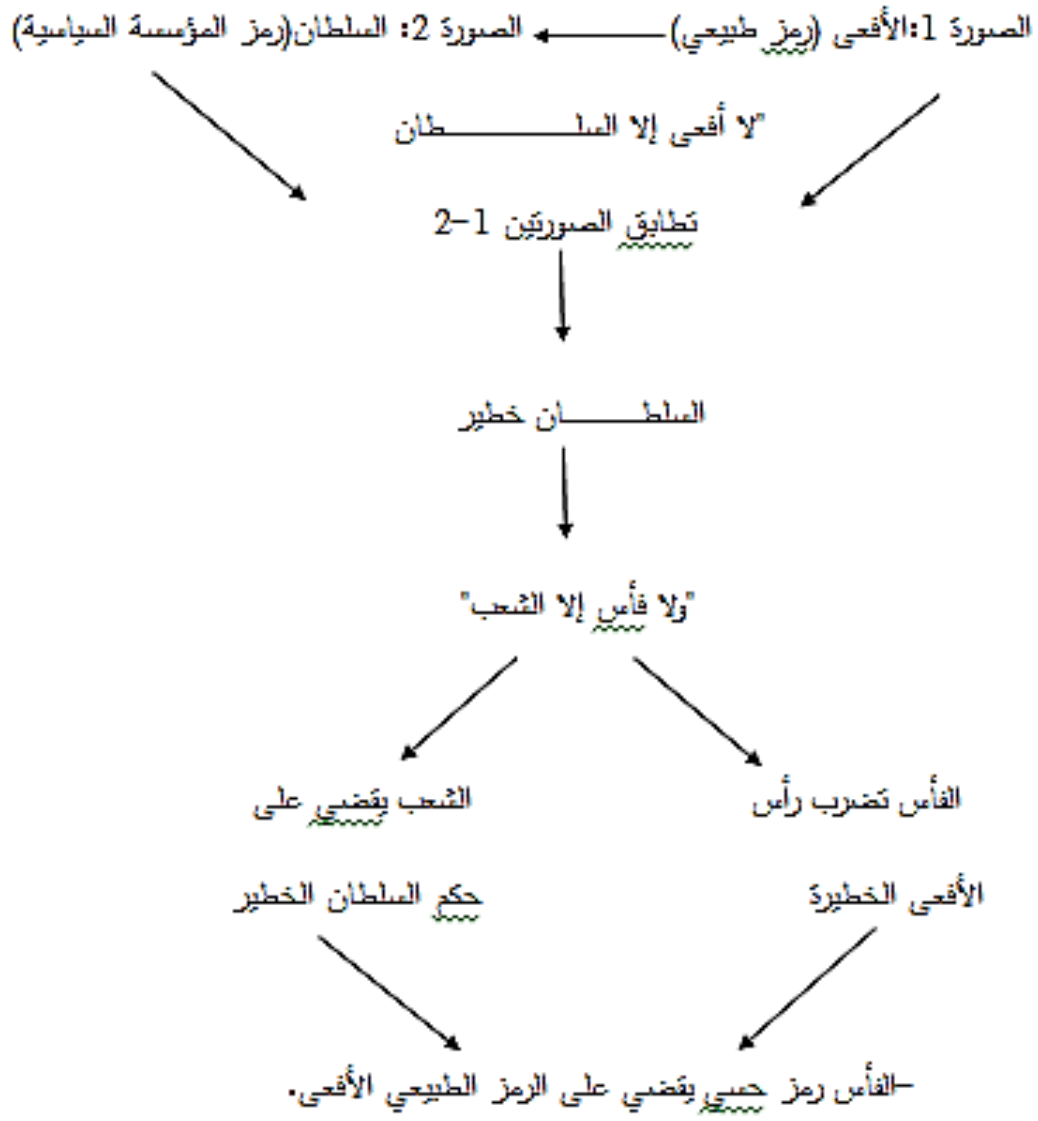
–يا قوم لا أفعى إلا السلطان، ولا فأس إلا الشعب، فليسقط السلطان، فليحيا الشعب».[1]إن الأفعى رمز طبيعي وهي من فصيلة الزواحف وهي زاحفة خطيرة بما تدسه من السم القاتل فهاهو الدرويش يصفها بأوصاف تدل على خطورتها على البشر والشجر والثمر وحتى ضوء القمر، ويشير إلى أن السم في نابها والناب في رأسها ويوضح أن الرأس تقطعها بالفأس وبانفعال شديد وتجاوب كبير يفضح الشاب الأول ما قصد إليه "جلاوجي" على لسان الدرويش "لا أفعى إلا السلطان"

الأفعى(رمز طبيعي)	السلطان(رمز المؤسسة السياسية)
زاحف (من فصيلة الزواحف)	إنسان
غير عاقل	عاقل
صغير	كبير
خطير	يمتلك البأس والقوة
/	الحكم وتسيير الرعية

إن السلطان بوصفه رمزا للمؤسسة السياسية يحيل إلى الدوال الآتية إنسان عاقل كبير، يمتلك البأس والقوة وهو من يحكم ويسير الرعية، وهذه الدوال ترسم الصورة التخييلية للسلطان في ذهن المتلقي أما الأفعى فهي رمز طبيعي يمثل زاحفة غير عاقلة صغيرة ولكنها خطيرة وهذا ما يرسم الصورة التخييلية للأفعى في ذهن القارئ.الصورة الأولى (صورة السلطان)، والصورة الثانية (صورة الأفعى)، لقد طوّع جلاوجي وشائج الربط بين الصورة الأولى (صورة السلطان) والصورة الثانية (صورة الأفعى) من خلال أسلوب الاستثناء "لا أفعى إلا السلطان" ، ومن ثمّة يحدث في ذهن القارئ فعل التطابق بين الصورتين ليتحقق في ذهن القارئ معنى السلطان الأفعى/ او الأفعى السلطان، ومن خلال ذلك التطويع اللغوي يعري جلاوجي السلطان ويكشف عن خطورته على الشعب، فخطورة السلطان تتمثل في التعسف والتجاوزات والممارسات السياسية الفاسدة وهو ما يحدث في معظم الأنظمة العربية، وأحالنا الرمز

[1]– المرجع السابق: ص 112، ص113.

الطبيعي (الأفعى) على تلك الممارسات الفاسدة من خلال خطورة سمّها الذي لا يذر الشجر ولا البشر، فالربط بين الرمز الطبيعي ممثلا في الأفعى وبين السلطان هو ما يكشف عن حقائق الحكام وخطورتهم على الشعوب المستضعفة.ورغم قوة الرمز الطبيعي (الأفعى) إلا أن جلاوجي يشير إلى رمز ملموس–مادي– آخر هو الفأس التي تقضي على رأس الأفعى، أي رأس السلطان وذلك من خلال استثمار أسلوب الاستثناء "ولا فأس إلا الشعب" فتتحول الصورة في ذهن المتلقي على النحو الآتي:



ج–الرمز الطبيعي الثالث/ الكلب:

لقد انغمس سلطان مدينة النخيل في الملذات والشهوات وانحصر دوره في حدود قصره، وانهمك في السكر وتعربد بين القيان والراقصات، مما شغله عن الرعية والشؤون الكبيرة للحكم ولقد أوكل المهام لقائد جنوده الذي عيّن عن مخبرين يسهرون على حال السلطة والرعية ويأتونه بالأخبار والتقارير الدقيقة المفصلة وهو ما أورده الكاتب في المقتطف الآتي:

«يستعد المخبر جيدا ويظل على تلك الحالة من الانضباط قائلا:

–كلب سيدي.

يشتد غضب السلطان فيسأل:

–قطف زهرة أيضا.

–بل بال على سور حديقة مولاي.

–اقتلوه

–نقتله سيدي ... وغازل كلبتك سيدي.

يضرب السلطان كفا بكف متحسرا.

–كلبتي العزيزة يغازلها كلب حقير مجعد الشعر متسخ الجسم، اقتلوه».[1]يستحضر جلاوجي رمزا طبيعيا آخرا ممثلا في (الكلب) لكن توظيفه لهذا الرمز اختلف عن سابقيه (الفأر والأفعى)، إذ ركّز على الفعل الذي قام به الكلب (التبول على صور القصر، مغازلة كلبة السلطان) فالرمزية في هذا المقام تجاوزت الرمز الطبيعي الفعلي (الكلب) على فعل هذا الرمز الطبيعي (الكلب) ويبدو أن هذا الفعل (التبول على صور القصر، مغازلة كلبة السلطان) فعل بلا قيمة تستحق التفات السلطان واهتمامه "كلبتي العزيزة، يغازلها كلب حقير مجعد الشعر متسخ الجسم، اقتلوه"، إلا أن جلاوجي أراد أن يحيل إلى سفاهة الحكام واشتغالهم بالصغائر دون الكبائر وهو ما يرسم صورة السلطان في ذهن القارئ فتتبدى

[1]– عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 158، ص159.

صورته، صورة باهتة تنم عن سذاجة فكره وانحداره إلى سفاسف الأمور بدل الانشغال بشؤون الرعية والسلطنة. وتتمثل جمالية هذه الصورة في تجاوز دلالة الرمز الطبيعي على دلالة فعله.

د–الرمز الطبيعي الرابع/ النملة:

يستمر جلاوجي في رسم صورة السلطان الساذج الذي يهتم بالأفعال الصغيرة التي لا قيمة لها وهو ما يجسده من خلال المقتطف الآتي:

« يقترب المخبر الثالث، وقد بدا أشد انضباطا:

–ونملة سيدي.

يسأل السلطان بحيرة.

–نملة ؟ وماذا فعلت النملة أيضا؟

يضرب السلطان رأس المخبر بعصاه ويسأل حانقا:

–توقفت عند سور حديقة مولانا.

–توقفت؟ ارتكبت جريمة التوقف؟ ألا تعلم اللعينة أن القانون يمنع ذلك»،[1] النملة رمز طبيعي، تجاوزت جمالية توظيفه كرمز ذو شحنة إيحائية إلى الفعل الذي قام به (فعل التوقف أمام باب قصر السلطان)، هذا الفعل الذي لفت اهتمام السلطان وأثار حفيظته، إذ صنفه في خانة الجريمة وبحذاقة فنية يحيل جلاوجي قارئه مرة أخرى إلى سقطات السلطان وابتعاده عن جوهر الحكم الرشيد وتتبع الهامشيات التي تسقطه من عليائه إلى مستوى أفعال الرموز الطبيعية المتمثلة في الكلب والنملة، ومن ثمّة ترتقي جمالية اللغة في توظيف الرمز الطبيعي إلى الإحالة على فعله الذي يصور للقارئ –وفي قالب جمالي– انحطاط مستوى تفكير الحكام والسلاطين وتغافلهم عن القضايا الكبرى، وتعميتهم للرعية من أجل ضمان الاستمرارية في سدّة الحكم وامتلاك المؤسسة السياسية.

[1]– المصدر السابق: ص159، ص160.

3-جمالية تقابل البنى الإسمية للشخصيات في مسردية- النخلة وسلطان المدينة- لعز الدين جلاوجي:

3-1-تعريف الشخصية:

لقد انبثق مصطلح الشخصية من الكلمة اللاتينية (persona) التي كانت مرتبطة بالمسرح الاغريقي في العصور القديمة، وتعني الكلمة القناع الذي يرتديه الممثلون الاغريق فوق وجوههم على خشبة المسرح واستنادا إلى هذا المفهوم فالشخصية هي الأثر والتأثير الذي يتركه الفرد عندما يرتدي القناع على وجهه ويخفي وجهه عن المشاهدين، وهذا أساس فلسفة أفلاطون المثالية الذي يرى الشخصية هي مجرد واجهة لمادة ما أو جوهرها»،[1]ومن الجانب الأدبي تعد الشخصية «العامل الأساس في تحقيق الآثار الفنية وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا، وتتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها وفي تنفيذها والأسلوب المتبع فيها فإذا ما سيطرت شخصية البطل على آثاره خرج من دائرة التقليد والمحاكاة وانطلق في دروب الإبداع وهذا ما دعا عددا من النقاد إلى دراسة شخصية البطل قبل النظر إلى انتاجه ومحاولة فهمه».[2]وتعدّ الشخصية من المكونات الفنية المهمة في بنية النص الأدبي، إذ تقوم لشخصية بأداء أدوارها وربط أجزاء النص بوساطة حواراتها اللغوية التي تختلف من مستوى لغوي إلى مستوى آخر.

3-2-أسماء شخصيات مسردية -النخلة وسلطان المدينة-:

تعددت الشخصيات في مسردية -النخلة وسلطان المدينة- ولكننا سنكتفي بذكر الشخصيات التي أطلق عليها جلاوجي أسماء معينة وسنستند في ذلك إلى مستويين، المستوى اللغوي والمستوى النصي وسنعتمد على المعاني والألقاب لتحديد دلالاتها وبلاغة جماليتها علما أن«دعوة شخصية باسم خاص يشكل العنصر الأبسط للتمييز»،[3]أي تميزها عن غيرهامن الشخصيات، ولقد وقع اختيارنا على أسماء الشخصيات التي كان لها حضورا فعالا ومميزا على امتداد فصول المسردية وهذه الأسماء هي:

---

[1]- ينظر: محمد محمود عبد الجبار الجبوري: مطبعة دارالحكمة،1990، ص18.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 146، ص147.

[2]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت_لبنان،2005، ص 33.

النخلـي، اللسـان، السـيف، الـدرويش أمـا ألقـاب الشخصـيات فهـي: الشـيخ، السـلطان، القائـد، المخبرين.سنعمل على تحديد أوجه التوافق بين الاسم والمسمى حتى نتبين مختلف الأبعاد التقابلية التي بنيت عليها هذه الأسماء وفي الجدول الموالي رصد لهذه الأسماء ولدلالاتها السيميائية:

الاسم	أمثلة من النـــــــــــــص	الدلالة السميائية للاسم	علاقة الاسم بالشخصية
سيف	تنبسط أسارير النخلي وهو يتأمل سيف بكثير من الإعجاب.	السيف هو الحسام وهو دلالة على القوة و الشجاعة و هو رمز من رموز البطولة و هو رمز له دلالاته في الثقافة العربية.	يبدو أن هناك توافقا بين الاسم و الشخصية.
النخلي	يمد النخلي نظره إلى الأفق مستفسرا في حيرة :–هل يمكن أن نقضي على عنف الإنسان حين نجمع كل أسلحته ونحرقها.	اسم مشتق من النخلة و النخلة شجرة مباركة لها دلالاتها في الثقافة الإسلامية.	يبدو أن هناك توافقا بين الاسم و الشخصية .
اللسان	يقترب منه اللسان وقد انقبضت ملامحه: ولكنه يا صديقي وأنت سيد العارفين لم ينبت وسط أبناء المدينة، ولذا فهو لا يعرف عنهم ما يجب أن يعرفه كل حاكم عن رعيته .	اللسان:يدل على اللغة و الكلام و الفصاحة بإفصاحه عن مكنونات الأفكار التي تتجسد بواسطة الكلام فتتضح للسامع.	يبدو أن هناك توافقا بين الاسم و الشخصية.

من الجدول السابق نلاحظ أن هناك تقابلا جماليا بين الشخصيات الثلاثة وحصل ذلك التقابل الجمالي من خلال تقصي الدلالات السيميائية للأسماء –أسماء الشخصيات– سيف/ النخلي/ اللسان وهي دلالات تندرج ضمن سياق معجمي يوحي بحس الصفات: القوة والشجاعة والبطولة والبركةوالفصاحة واللغة والإبانة والإيضاح، وهو ما يجعلنا نصنف هذه الشخصيات ضمن خانة الصلاح الذي هو ضد الفساد، ونستطيع أن نصف التقابل الحاصل بين هذه الشخصيات والذي يأتّى من خلال البنى الاسمية بالتقابل الإيجابي والذي يوحي بالانسجام بين هذه الشخصيات وأفعالها، كما تبدو الأسماء موافقة لطبائع الشخصيات حسب توارد الأحداث عبر الامتداد على مستوى المتن المسردي.

وفي الجدول الموالي سنعمل على رصد ظاهرة التقابل بين الشخصيات من خلال ألقابها التي منحها إياها الكاتب:

اللقب	أمثلة من النـــــــــــــص	الدلالة السميائية للقب	علاقة اللقب بالشخصية
السلطان	فـلا سـيف بعـد اليـوم، ولا لسـان، ولانخلي، أنا السيف، وأنا اللسان، وأنا النخلي، وأنا السلطان.	يـدل علـى الحكـم والهيبـة والوقار والكبر/التعنت.	هنـاك توافق بـين اللقـب والشخصية
القائد	يرفع القائد صوته وهو يردد: أنا قائد جيش السلطان.... أخيف الإنسان والحيوان.	يدل على السيطرة والقوة	هنـاك توافق بـين اللقـب والشخصية
الشيخ	يقبـل الشـيخ مـن بعيـد وعليـه لبـاس الحـرب، وعلـى وجهـه جـراح ينـدفعان لملاقاته ، يرفع سيف صوته مرحبا.	يدل على رفعة الشأن أو كبر السن والمقام.	هنـاك توافق بـين اللقـب والشخصية.
الدرويش	يظهـر الـدرويش فـي ثيابـه القديمـة متجها نحو النخلة. – لا نخل إلا نخل القلب. – لا ماء إلا ماء القلب – القلوب مريضة. – القلوب مريضة. – الفئـران هنـا، الفئـران هنـاك، الفئران هنالك.	تدل على شخص مختل ولكنه يقول الحقيقـــــــــة.	هنـاك توافق بـين اللقـب والشخصية.

من خـلال الجـدول السـابق نلاحظ أن هنـاك تقابلا جماليا بـين شخصـيتي: السلطان والقائد من حيث الصفات التي أحال عليها اللقبان: الحكم، الهيبة، الوقار، الكبر، التعنت، السيطرة والقوة، كما تبدو الألقاب موافقة للشخصين، أما الشيخ والدرويش فشخصيتان متقابلتان تقابلا إيجابيا من حيث الشأن وكبر المقام وقول الحقيقة. ويمكن أن نجسد ذلك على النحو التالي:

السلطـــــــــــان /**تقابـــــــل إيجـــــابي**/ القائد

الشـــــــــــيخ /**تقابـــــــل إيجـــــابي**/ الدرويش

(السلطـان/ القائـد) / **تقابل ضدي سلبي** / (الشيخ/ الدرويش)

من خلال ما سبق نخلص على أن التقابل الذي رصدناه من خلال البنى الاسمية للشخصيات في مسرديته –النخلة وسلطان المدينة– لعزالدين جلاوجي ينقسم إلى قسمين:

تقابل إيجابي وتقابل ضدي سلبي أتاحته الإمكانات الجمالية والدلالية التي يختزنها الاسم بوصفه علامة لغوية مائزة تعبر عن ملامح الشخصية التي ألحقت بها، ولعلّ هذا مكمن جمالي آخر من مكامن الجمالية في مسردية –النخلة وسلطان المدينة–.

الخاتمة

الخاتمة:

إذ يشارف هذا البحث على ختامه أجمل نتائجه في ما يلي:

- رغم السّجال القائم حول نشأة المسرح الجزائري إلاّ أن هناك أشكالا تعبيرية ما قبل مسرحية أرهصت له – أي للمسرح الجزائري– وتمثلت في **الحلقة والمدّاح والقوّال ومسرح خيال الظل والفارس الشعبي**.
- ولد المسرح الجزائري ولادة مقاومة لينخرط بأدواره في دعم القضية الوطنية ويندرج ضمن المسار الثوري ضد المستعمر الفرنسي.
- تنازع ريادته وتأسيسه الأقطاب الثلاثة، محي الدين بشطارزي، رشيد القسنطيني، وعلي سلالي.
- أثّرت فيه جملة المصادر والمرجعيات كالاقتباس والترجمة والتاريخ والدّين والحياة الاجتماعية والاقتصادية.
- مر المسرح الجزائري بعدة مراحل تراوحت ما بين الانبعاث والركود والانتكاسة والحصار والانحسار ثم الاستفاقة والانتعاش.
- المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية منجز إبداعي يضاف إلى رصيد الريبيرتوار الثقافي الجزائري.
- المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية علامة فارقة في الأدب الجزائري.
- المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يصدر عن قضايا المجتمع الجزائري الأصيل ولا يمكن إقصاؤه تحت مسمى العمالة الثقافية.
- المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ليس مجرد ارث استعماري لأنه هوية جزائرية طالما أنه كتب بأقلام جزائرية تعبر عن قضايا المجتمع الجزائري .
- ليست المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية والمترجمة إلى العربية خاوية من الجمالية.
- خوض المسرح الجزائري لغمار التجريب النصي.
- تجسد ملامح و أليات التجريب في المسرح الجزائري على أيدي ثلة من كتّابه (عبد القادر علولة، ولد عبد الرحمان كاكي، محمد بن قطاف، عز الدين جلاوجي).

- استلهام التراث وتوظيف الحلقة والمداح والقوال في المسرح الجزائري ملمح تجريبي ظهر عند علولة وولد عبد الرحمان كاكي.
- الإعداد والمسرحة ملمحان تجريبيان تجسدا عند الكاتب المسرحي(أمحمد بن قطاف).
- المسردية و مسرح اللحظة جنسان أدبيان يندرجان ضمن المسرح التجريبي الجزائري و هما مشروعان كبيران صاحبهما الكاتب الجزائري (عز الدين جلاوجي) .
- مسرحية – سائق الأجرة– لعلاق بايلي نص جزائري مكتوب باللغة الفرنسية مترجم إلى اللغة العربية وهو لا يخلو من المكامن الجمالية التي تستثير القارئ.
- مسرحية – سائق الأجرة– لعلاق بايلي نص استوعب المقاربة السوسيونصية من حيث مستوياته الحوارية ولغته الاجتماعية و تعدد أصواته .
- واقع اللغة المتخيل عبر النص استطاع أن يعكس واقع الكاتب (واقع العشرية السوداء) والذي عبرت عنه شخصيات عديدة، ترك لها علاق بايلي حرية عبر مساحات الحوار فأظهرت الكثير من الأبعاد الدلالية انطلاقا من صراع الطبقات الاجتماعية التي تجسدت في مجتمع نص علاق بايلي – سائق سيارة الأجرة–.
- استطاع كاتب المسرحية – سائق الأجرة– عبر المتخيّل اللغوي أن يميط اللثام عن التمظهرات السياسية لواقع الشخصيات – مجتمع النص– مستندا إلى آليات الحوار الاجتماعية و ما تحصّله من دلالات معجمية عبر ملفوظاتها.
- في مسرحية – سائق الأجرة– اكتست الأمكنة طابعا جيوبوليتيكيا، اصطبغت به وفقا لحركية الشخصيات و تعدد أصواتهم و اكتساحهم لمنطقة الحقائق السياسية التي كان يعيشها مجتمع الكاتب آنذاك.
- تعدد الحوارات والشخصيات والأصوات في مسرحية – سائق الأجرة– لعلاق بايلي أبان عن تلك الصراعات الطبقية والاجتماعية التي أفرزها الواقع السياسي السائد في عصر الكاتب زمن العشرية السوداء.
- استطاع الكاتب من خلال مخاتلة اللغة أن يعري و يفضح الممارسات التعسفية للسلطة (السلطة الجزائرية إبان التسعينيات) ويكشف عن معطى العنف الذي ساد واقع الكاتب كما أنه استدرج شخصياته على اختلاف طبقاتهم للبوح بعلاقة الواقع الاجتماعي و ظاهرة العنف (الإرهاب زمن المحنة الجزائرية).

- أبان الكاتب علاق بلايلي عن ابعاد الأزمة الجزائرية كما سعى عبر متخيله اللغوي إلى فضح أطراف العنف على اختلاف توجهاتهم و ايديولوجياتهم (التيار الإسلاماوي، الجماعات المسلحة، السلطة، الغرب، الجيا ....).
- يبدو واقع الكاتب واقعا مهترئا أربكته المعطيات السياسية والاجتماعية والصراعات الطبقية واستفحال ظاهرة العنف و غيرها من الآفات الاجتماعية كالفقر، البطالة وأزمة السكن وانتشار اللصوصية.
- إن علاقة النص الأدبي بمجتمعه هي علاقة تلازمية تفرض الواحدة وجود الأخرى، إذ لا يمكن الفصل بينهما، والكاتب أو المثقف هو فرد ينتمي إلى جماعة اجتماعية تملك توجها طبقيا معينا، يعنى هذا الأخير – أي الكاتب– بالدفاع عنها وعن أفكارها لتحقق وجودها إزاء وجود الطبقات الأخرى والتي غالبا من تدخل معها في صراعات اجتماعية.
- رؤية علاق بايلي لعصره و مجتمعه هي رؤية ثائرة ناقدة تسعى إلى كشف ملابسات المحنة الجزائرية.
- لغة – بايلي– (لغة نصه المترجم إلى العربية) استوعبت جميع الصراعات والقضايا والمشاكل الاجتماعية والأزمات السياسية لمجتمعه إبان العشرية السوداء.
- نص – علاق بايلي– يعبر عن واقع العشرية السوداء من خلال المستويات الحوارية بتفريعاتها المجتمعية، السردية والدلالية التي تشكلت وفق الثنائيات الضدية، والتي تعكس مفارقات تلك الفترة وتبين عن الممارسات السياسية وظاهرة العنف والحالة الاجتماعية المزرية للطبقات الفقيرة التي أثقلت واقع الكاتب – واقعه هو العشرية السوداء–.
- أجواء الحرية التي كتب فيها النص هي ما أتاحت للكاتب جرأة كبيرة و مقدرة واضحة للخوض في عديد طابوهات العشرية السوداء.
- المتخيل اللغوي كشف عن بعض الآراء والتوجهات الايديولوجية الخاصة بالكاتب.
- الأزمة الجزائرية هي محصلة عدة عوامل : سياسية، اجتماعية، ايديولوجية، وحتى اقتصادية.
- الديداسكاليا مكمن جمالي يحفّز مخيلة القارئ لربط القرائن والعلاقات بين شخصيات النص وأحداثه و امكنته و أزمنته لتحصيل حقيقة العنف.
- في مسردية –النخلة و سلطان المدينة– عمد جلاوجي إلى نقد المؤسسة السياسية العربية ووضّح الجدلية القائمة بين السلطة و المعارضة.

- يبدو أن –جلاوجي– ثائر على واقع الساسة العرب وهو يحاول عبر متخيله اللغوي أن يعرض لجملة من الممارسات السياسية الفاسدة التي تطبع المؤسسة السياسية العربية.
- مارس " جلاوجي" لعبة التخفي وراء الرمز لفضح المؤسسة السياسية العربية.
- عبر متخيله اللغوي و تعدد الأصوات الاجتماعية، استطاع "جلاوجي" أن يبرز الكثير من القضايا والتجاوزات التي تجترحها السلطة ضد الرعيّة.
- التخييل السياسي خامة أساسية توسلها "عز الدين جلاوجي" في نصه.
- نص – النخلة و سلطان المدينة– أبدى مقدرة واضحة على استيعاب مقولات البنيوية التكوينية.
- تتجلى السمات الجمالية لنص –النخلة و سلطان المدينة– في شعرية اللغة وفقا لعلاقتي التجسيم و الأنسنة والخصائص الأسلوبية للغة كالانزياحات والتركيبات الاستعارية اللاعتيادية التي تخرج باللغة عن المألوفية والمعيارية.
- توظيف الرمز الطبيعي في مسردية –النخلة و سلطان المدينة– ملمح جمالي جسده جلاوجي في مسرديته.
- سمة التقابل بين البنى الإسمية وسيميائيتها ملمح جمالي آخر استثمره " جلاوجي" في مسرديته.
- من خلال المقارنة بين المدونين يتضح أن:

السمات والأبعاد الدلالية للمسرح التجريبي الجزائري تجسد في تعرية الممارسات السياسية والصراعات الاجتماعية وكشف ظاهرة العنف وملابساتها في مسرحية –سائق الأجرة– لعلاق بايلي، بينما عنيت مسرديته –النخلة وسلطان المدينة– لعزالدين جلاوجي بفضح المؤسسة السياسية العربية و نؤكد على أن، الطرح في المدونة الأولى كان أقوى منه في المدونة الثانية، ولعل المدونة الثانية – النخلة و سلطان المدينة– عنيت بجمالية الرمز والتخييل مما يتيح للمتلقي أفقا تأويليا رحبا.

الملاحق

الملحق 01: أهم المصطلحات الواردة في البحث:	
علم الدلالة	مصطلح فني يستخدم في الإشارة الى دراسة المعنى، ويعرف كذلك بأنه علم معاني الكلمات و أشكالها النحوية. وهو من مجموعة الدراسات اللغوية البحتة، وهو يدرس مأخذ المعنى، ومناهج استخراجه من اللفظ، كما يدرس أنواع الدلالة و تطورها والعلاقة بين الألفاظ ومعانيها، ووظائف الصيغ، و إذا كان علم الدلالة فرعا من فروع علم اللغة فإنه يعتبر " غاية الدراسات الصوتية والفنولوجية والنحوية والقاموسية أي أنه قمة هذه الدرجات ، و لعل أشمل تعريف له هو أنه علم يعنى بـ" دراسة المعنى أو ذلك النوع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك النوع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى.
الجمالية	الجمالية أو علم الجمال موضوع فلسفي بالدرجة الأولى و يعرفه القاموس الفرنسي بأنه جزء من الفلسفة يدرس الجمال تاريخه و مبادئه . و يعد الألماني " بومجارتن" اول من صك هذا المصطلح، أما الجمالية الأدبية فهي تعنى بالبعد الجمالي للغة من خلال التصور الأسلوبي لها باعتبارها فنا تعبيريا يبلغ ذروته الجمالية في العمل الأدبي علما أن الأبعاد الجمالية تتجلى في كل الأجناس الأدبية دون استثناء و يعد النص أو الخطاب هو الفضاء الأساسي للحضور الجمالي و يتصل البعد الجمالي بالخطاب الأدبي بالسياق الجمالي الذي تتمظهر فيه المنظومة الجمالية للخطاب.
البنيوية التكوينية	لقد أرسلت البنيوية التكوينية وجودها على أنقاذ البنيوية الكلاسيكية التي لا تؤمن إلا بالتحليل النسقي دون سواه ولقد استعانت بالسياق الاجتماعي في إطاره المادي الماركسي ، وعليه فإن هذا المنهج يقوم على التوفيق بين الطرح البنيوي و الفكر الماركسي و ذلك فهي تقوم على مبدأين أساسيين هما: البنية و التكوين و هي تدرس" المقولة التي تخترق كيان النص باعتبارها رؤية يصوغها النتاج بشكل جدلي ، و هي البنية التي يصادفها الباحث أولا ، وتمنحه طابعه الشمولي فهما أعمق من الخلفية الإيديولوجية و الفكرية للمجتمع أو الفئة الاجتماعية المعبرة عنها. وترتكز البنيوية التكوينية في دراستها للنصوص الأدبية على مقولات أساسية: الوعي القائم الوعي الممكن رؤية العالم

السوسيو نصية	ظهر مصطلح " علم اجتماع النص" عند الناقد بريزما والذي عرفه بأنه العلم الذي يهتم بمعرفة كيفية تجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص و تتجاوز السوسية نصية النصوص الأدبية لتشمل النصوص النظرية والاديويوجية فهي ليست مجرد منهج في تحليل النصوص أو استراتيجية ذهنية فقط، بل أن اهتمامها بدور حول التحليل و نقد التركيبات الاجتماعية ولقد انطلق علم اجتماع النص من سؤال مركزي يبحث في الطريقة التي يتفاعل بها النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية و التاريخية على مستوى اللغة أي: استدراج القضايا الاجتماعية الثاوية في تلافيف اللغة، وعليه يمكن القول أن علم اجتماع النص هو البحث عن العلاقات الاجتماعية داخل البنى النصية، ويقع هذا التفاعل في علاقة جدلية بين البنية النصية و المرجع الواقعي الخارجي.
التجريب	يعد مصطبح التجريب من المصطلحات الكبيرة" و تعود أصول التجريب إلى الكلمة اللاتينية experimentum وتعني البروفة او المحاولة والتجريب عبارة عن آلية فنية تنزع للخروج على التقاليد الفنية المألوفة لارتياد آفاق جديدة ، وفتح نوافذ أخرى للابداع . وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع و هو طريقة قبل أن يكون أسلوب وحتى يمتد خطابه لا بد أن يتوسل بأليات خاصة، كذلك لا بد من تجربة عميقة تغذيه و تخلق أدواته ليخرج من الانطباعات التي تطور الرؤى التي تتسم بالسعة والشمول والعمق الفني . ولقد ارتبط مفهوم التجريب بالابداع فإنه قرين الابداع لأنه يتمثل في ابتكار طبائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الابداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة و المغامرة و الاستهداف المجهول و نستطيع أن نجمل القول بأن التجريب مفهوم مرن سيتعصى على التحديد الواحد إنه آلية وطريقة و أسلوب فني هدفه التمرد على القوانين السابقة شعاره الاختلاف يرتبط بإبداع أشكال و طرائق فنية جديدة من خلال تجربة ذاتية فردية يخوضها المبدع مع نصه بكل حرية
التجريب المسرحي	يعتبر التجريب المسرحي ثورة على المسرح التجريبي، لأنه تمرد على النظام المسرحي السائد، باعتباره نظاما غير قادر على مسايرة حركة التاريخ وتطوره ، ولهذا قامت التجارب المسرحية الحداثية وما بعد الحداثية باستكشاف طرائق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية نصا وعرضا ، كما استحدثت هذه التجارب المسرحية تقنيات جديدة على

مستوى جماليات العرض المسرحي تتجاوز المألوف و تساير العصر إنه أي التجريب المسرحي ثورة على القواعد الأرسطية ينزع إلى التجديد في أشكاله و يثور على القوالب المسرحية السائدة و هذا ما تثبته الارهاصات التجريبية المسرحية التطبيقية في الاختلاف عن الاشكال و التقاليد الدرامية المتوارثة .	

الملحق 02: التعريف بأهم الكتاب المسرحيين الجزائريين.

1- علي سلالي: (30 مارس 1902 – 19 فيفري 1992):

يعتبر "علالو" ((علي سلايلي)) أحد رواد الحركة المسرحية الجزائرية، ولد في الثالث مارس 1902 م بحي القصبة أعالي الجزائر العاصمة، بدأ نشاطه المسرحي في بداية عشرينيات القرن الماضي مع " محي الدين بشطارزي" حيث شكل فرقة الزاهية وقدم رفقة " دحمون" و " جلول باش جراح" تمثيليات قصيرة ممزوجة بالغناء والرقص ، وساهم " علالو" في تأسيس الحركة المسرحية الجزائرية رفقة " محي الدين بشطارزي" و " رشيد القسنطيني" ، وفي عام 1926 كتب مسرحية " جحا" وهي ملهاة من ثلاثة فصول و تعتبر أول مسرحية جزائرية مكتوبة بالعامية، وحققت نجاحا كبيرا والف علالو إضافة إلى مسرحية "جحا" عدة مسرحيات وهي: " زواج بوعقلين) ، (أبو الحسن) (الصياد والعفريت)، ("عنتر الحشاشي) (الخليفة والصياد) (حلاقغرناطة) وقد ألف علالو كتابا حول نشأة المسرح الجزائري بعنوان: (شروق المسرح الجزائري).

2- رشيد القسنطيني: هو رشيد بلخضر المعروف ب" رشيد القسنطيني" ، مطرب وشاعر جزائري، ولد في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، وتوفي في 13 يوليو 1944، دخل المدرسة الابتدائية وانقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده، ثم هاجر إلى فرنسا في بداية الحرب العالمية الأولى ليعيل عائلته، اشتغل هناك عدة سنوات ليعود إلى الجزائر سنة 1925، وفي نفس السنة كان اللقاء التاريخي مع الممثل علالو، فأقنعه بالعمل معه في فرقة الزاهية، شارك في أول مسرحية : " زواج بوعقلين" التي حققت نجاحا كبيرا، تم في ست لوحات مقتبسة من " ألأف ليلة و ليلة" لقد ألف رشيد القسنطيني و مثل أكثر من 30 عملا مسرحيا منها:

(العهد الوفي، بني كوجو، بابا قدور، الطماع، يا حسرا عليك، بونقاب، ....).

يقول عنه علالو: (إنه كوميدي كبير و أستاذ في الارتجال، يحتل مكانة خاصة في مسرحنا).

ويقول عنه بشطانزي: (إن قيمة الابداع لديه لا تكمن في الحوارات التي تنام بين الورق التي تشكل بالنسبة إليه خيوطا أو محاور موجهة، ولكن في الحياة النشيطة وخياله كمؤلف بارع يعطيه القدر على تكوين العبارات الناطقة لشخصيات المسرحية ووصف سلوكياتها الخارجية في حركاتها).

3- **محي الدين بشطانزي:** بدأ حياته قارئا للقرآن الكريم في مساجد الجزائر العاصمة، وشارك مع طلبة المدارس الإسلامية في تمثيل عدة مسرحيات، ومثل رفقة علولة في اسكتشات قصيرة هزلية. وبعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية (فرقة جورج أبيض ونجيب الريحاني.) شكل محيي الدين بشطارزي مع مجموعة من الهواة فرقة «المطربية» التي كانت تقدم أعمالا مسرحية ممزوجة بالغناء والرقص. وأنشأ في عام 1947 فرقة المسرح العربي بدار الأوبرا، وبعد الاستقلال عين مديرا للمعهد البلدي للموسيقى. ويعد محي الدين بشطارزي أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف المسرحي والتمثيل والإخراج والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية. فقد أنشأ فرقا مسرحية عديدة، وكون جيلا مسرحيا وترك محيي الدين تراثا مسرحيا ضخما، وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية. توفي عام 1986 بالجزائر.

4- **عز الدين جلاوجي :** هو كاتب وأستاذ جامعي جزائري، ولد في مدينة سطيف الجزائرية، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات في الصحف الجزائرية والعربية، حصل على دكتوراه العلوم من جامعة قسنطينة، أسس برفقة عدد من الأدباء «رابطة إبداع الثقافية الوطنية» في 1990، وفي 2001 أسس برفقة أكاديميين وأدباء جمعية ثقافية وطنية باسم «رابطة أهل القلم» وترأسها، واختير في 2003 عضوًا في الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين، وهو أستاذ محاضر بجامعة محمد البشير الإبراهيمي في مدينة برج بوعريريج الجزائرية.

ألف العديد من الكتب وصدر له أكثر من 40 مؤلفا في النقد والرواية والمسرح والمجموعات القصصية وأدب الأطفال، وصدرت له مجموعته القصصية الأولى في 1994 بعنوان «لمن تهتف الحناجر؟»، عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: «البحث عن الشمس»، و«ملحمة أم الشهداء»، و«سالم والشيطان»، و«صابرة»، و«غنائية أولاد عامر»، و«قلعة الكرامة».

قُدمت عن أعماله عشرات الدراسات والرسائل الجامعية..

صور أهم الكتاب المسرحيين الجزائريين:

عز الدين جلاوجي

محي الدين بشطانزي.

رشيد القسنطيني

علي سلالي

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

سورة آل عمران: الآية 41.

سورة الأحزاب: الأية 28.

سورة النحل: لأية 06.

أولا: المصادر:

1. بن قطاف أمحمد: مسرحية باب الفتوح، نص مسرحي مخطوط- المسرح الوطني الجزائري-.
2. جلاوجي عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مسردية، دار المنتهى للطباعة والتشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.
3. جلاوجي عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.
4. جلاوجي عز الدين: النخلة وسلطان المدينة،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
5. جلاوجي عزالدين: الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016
6. عدد من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: احسن تليلاني، منشورات المعهد العربي العالي للترجمة، د، ط، د، ت.
7. علولة عبد القادر: مسرحيات الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر
8. كاكي ولد عبد الرحمن: "كل واحد وحكمه": منشورات الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10-20 أوت 2002.

ثانيا: المراجع

- **المراجع باللغة العربية**

1. 28-خالد أمين: المسرح المحكي في المغرب والجزائري، وجدان فرجوي مشترك، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 2006.

2. ابراهيم أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

إحسان محمد الحسن: (علم اجتماع الجريمة)، دار وائل للنشر، ط1 ، عمان، 2008 .3

4. الادريسي يوسف: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مكتبة النقد الأدبي ، ط1، 2005.

5. امهاوش عقا: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

6. أمير ابراهيم القرشي: النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

7. أمين خالد: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوربيس، ط1.

8. بعلي حفناوي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2002.

9. بعلي حفناوي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

بلبل فرحان: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا، 10.
دمشق، 2002.

11. بن إبراهيم عبد الرحمن: الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

12. بن زيدان عبد الرحمن: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبوعات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

13. بن زيدان عبد الرحمن:التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،2001.

14. ثليلاني أحمد: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، سحب الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، 2007.

15. جدري عبد الكريم: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

16. جلاوجي عز الدين: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

17. حبيلة الشريف: الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، د ط، أربد الاردن، 2010.

18. حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2003

19. حمداوي جميل: صورة المسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2015.

20. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1.

21. الدسوقي عمر: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

22. الركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

23. رمضاني مصطفى: مسرح القوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، سنة 2006.

24. رياض محمد: الأصول العامة في الجغرافيا السياسية والجيوبوليتيكا، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1989م.

25. سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د.ط، د، ت.

26. سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي (1830- 1989)، ج5، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1998.

27. سلام محمد زغلول: المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط1، د.ت.

28. شكري عبد المجيد: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، د.ط، 2011.

29. شكري عبد المجيد: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 2011.

30. صالح مباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، 2005.

31. صقر أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية للكتاب، د.ط.

32. صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة ط1/1997.

33. عباس إبراهيم: تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، 2001.

34. العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980.

35. عمرون نورالدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت، الجزائر،ط1،2000.

36. عواودة أمل سالم: (العنف ضد المرأة العاملة في القطاع الصحي)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

37. فضل صلاح: أشكال التخيل من فئات الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة 1996.

38. فضل صلاح: شفرات النص، الدراسات في البحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة،1995.

39. قرقوة ادريس: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السيّاق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

40. قواس هند: مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

41. كاكي ولد عبد الرحمن: مسرحية بني كلبون، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20أوت، 2002.

42. كحلوش فتيحة: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الإنشاد العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008.
43. كعوان محمد: التأويل وخطاب الرمز: قراءة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009.
44. الكفاط محمد: بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص50 ثقلا عن "المسرح المغربي من أين وإلى أين؟" وزارة الثقافة، دمشق، 1975.
45. كليب سعد الدين: وعي الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،1997.
46. لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972 ، در الهدى، عين مليلة، الجزائر،2005.
47. لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005.
48. ماجد حوريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.
49. محمود فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،دار المعارف، مصر ، 1988.
50. محمود يوسف نجم: الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1980.
51. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
52. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان2005.
53. مقداد قاسم: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق، 1984.
54. المناصرة عز الدين: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004.
55. مندور محمد: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، الفجالة، ط1، القاهرة.

56. مندور محمد: الكلاسيكية والأصول الفنّية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، د.ت.

57. مندور محمد: المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

58. مندور محمد: نماذج بشرية، طبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

59. المنيعي حسن: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط01، 1974م.

60. المنيعي حسن: المسرح والارتجال، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1992.

61. الناجي سعيد: المسرح الملحمي والشرق (قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

62. الناجي سعيد:المسرح الملحمي والشرق، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

63. النادي عادل: مدخل فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس،1987

64. ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1994.

65. النصير ياسين: الحداثة في المسرح، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2010.

66. يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية ، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، قسنطينة، 1987م.

- **المراجع المترجمة**

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

2. إمبرتوايكو: العلامة ، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2 ، دار البيضاء، المغرب، 2010.
3. آن أو برسفليد: قراءة المسرح، تر: سمية زياش، عمان، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2015.
4. بوتيتسيفا تمارا ألكنسدروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981.
5. بوكروح مخلوف: المسرح الجزائري ثلاثون عام مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.
6. بيتر بول: المساحة الفارغة، ترجمة وتقديم عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح.
7. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال، ط2، المغرب،1989.
8. جوزيف كيستر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن أحمامة، افريقيا الشرق، المغرب، 2003.
9. جيرارد ولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
10. سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، عدد 55، وزارة الإعلام والثقافة، يناير، فبراير، 1980، الجزائر.
11. الطمار محمد: الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
12. عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط1، 2006.
13. غاستون بشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت ط1987،3.
14. فيولا لاسبولين: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح (د.ت)، مطبعة جامعة نورث ويسترن.

15. يون يوسكادي: بحث البنيوية التكوينية، ولوسيان غولمان، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سيلا.

- **المراجع باللغة الاجنبية**

1. Bachtarzi- Mohiédine: Mémoires tome1 SNED ,Alger, 1968.
2. Bachtarzi, Mohiédine- mémoires, Alger, S.N.E.D ,1969 , tome 1.
3. Buffet, Roselyne , Tradition théâtrale et modernité en Algérie, édition harmattan, paris,1985.
4. Glopentia ; Sanda et Monique Martinez Thomas, voir les didascalies, Paris, CRICO phrp, 1994.

5. Hamouni ,Ahmed et autre, L'Algérie, histoire, société et culture, édition casbah , Alger 2000.

6. jandou, jacob M, Etude sur le théâtre et cinéma arabe , Maisonneuve et la rose, paris, 1965.
7. le prtit Larousse illustré: édition, universitairedelasemeuse2010.
8. Lemort, Edwin (social Pathologie), New York, The free Press, 1972.
9. Makinder, Mj, democratic ideals and Realty. Holt. Ney Yorst (2), 1942.
10. Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K Larousse- Paris.
11. Mokhtar Chaalal , Kateb Yacine L'homme libre . 2éme édition, Casbah édition. Revue et complétée Alger, 2005 .

12. Noth, Winfried. Semiotics Foundations of Iconicity in language and literature. In The Motivate sing: Iconicity in language and literature2, eds Ogla Fisher. Max many. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; 2011.

- **المعاجم والموسوعات**

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب،ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
3. البكري وليد: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر، عمان، 2003،.
4. جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
5. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

6. الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ-1997م.
7. قصاب حنان و ماري إلياس: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(عربي، إنجليزي، فرنسي).
8. ماري إلياس وقصاب حنان: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.

- **المجلات والرسائل والمطبوعات الجامعية**

1. الأدرع الشريف: بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي)، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2008.
2. أعراب محمد جلال: التمسرح... المسرحة... التفضية في فرجات ساحة جامع الفنا ومرجعيتها في المسرح المغربي، سلسة تحولات الفرجة، فرجة التحولات، مصنف جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ع21، ط1، 2013.
3. أمحجور رشيد: فن الراوي كشكل مسرحي –المسرح المغاربي نموذجا- مجلة الثقافة المغربية، السنة الأولى، 1991،ع3، دار المناهل للطباعة والنشر.

مباركي بوعلام: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران،2001.
4. براهيمي إسماعيل: الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة النص، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ع2، أفريل 2015.
5. بن خوية رابح ، ختو زهرة: المسردية رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب واللغات، ع11، جوان 2020.
6. بن عمر عبد الرحمان: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013.
7. بوترعة صليحة ، بن عمر كمال: أبعاد الشعرية ودلالاتها في مسردية الفجاج الشائكة، لعزالدين جلاوجي أنموذجا، المدونة، مج8، ع2، جوان2021، ص2056.

8. بورايو بن الطاهر عبد الحميد: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1978.
9. بوعناقة علي: العنف الاجتماعي المظاهر والتوتر، ملتقى العنف والمجتمع، مداخل معرفية متعددة، أعمال الملتقى الدولي الأول، مارس 2003 كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم علم النفس، علم الاجتماع.
10. جابر عصفور: قراءة في لوسيان غولدمان عن البنيوية التوليدية، فصول يناير، 1981.
11. جبور أم الخير: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية– دراسة سوسيو نقدية– أطروحة دكتوراه، إشراف: عز الدين المخزومي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010م–2011م.
12. حمداوي جميل: الرواية السياسية والتخييل السياسي مجلة الكلمة، مدينة لندن، المملكة المتحدة ، العدد 4 أبريل 2007.
13. خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مجلة السرديات وفنون الآداء، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2011.
14. خراف محمد: نشأة المسرح وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06.
15. خلوف مفتاح: الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعزالدين ميهوبي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007، 2008.
16. دراتي زوبير: محاضرات في الادب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.
17. زعباط السعيد: التخيل السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية ، الجزائر، المجلد 1، ع50، 2012.
18. صبري حافظ: الأدب والمجتمع، مجلة الفصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد يناير،1981.

19. صبيان نصر الدين: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945– 1980)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1984، 1985.

20. عبد الفتاح هناء: جروتفسكي، الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد50، 1993، ص76.

21. عدوان ممدوح: في التجريب المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية، محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، العدد 41، 1993م.

22. العقود عبد الرحمان: الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة،ع279، الكويت2002.

23. علي معلا أكرم: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث قدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث، 2009.

24. قلعة جي عبد الفتاح: نحو مشروع آخر في المسرح العربي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد69، 2013.

25. مباركي بوعلام: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، دار تورحية، بحث مقدم لنيل الدكتوراه، جامعة وهران، 2005–2006.

26. محاضرة الأستاذ خلوف مفتاح ، مقياس المسرح الجزائري، لطلبة السنة الثانية ماستر، قسم اللغة العربية، سنة 2020/2019.

27. مسعودي مباركة: المسرح الجزائري، التأسيس والريادة، البدر، مج 9، ع 12، 2017.

28. مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد4، مج17، السنة 1987.

29. منور أحمد: مسرح رضا حوحو، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1989.

30. ميراث العيد: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، انسانيات، مج3، ع 12، 2000.

31. النقاش فريدة: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع 86، اكتوبر، 1992م.العيوطي امين: المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 14، 1984.

32. الوادي طه: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان – د، ط ، د ت.

33. وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة،2007.

- **المواقع الالكترونية**

[1]- berween@hotmail.com

[2]– المعارضة السياسية" politiacal opposition، المؤسسة السياسية 2017–07–15، بتاريخ آخر دخول 2022/12/27 ، المعارضة السياسية https://political–ncyclopedia.org/dictionnary

- **الدوريات والجرائد**

1. بوشارب عبد السلام: مجلة الجيش.
2. الشرق والغرب في ثقافة الجزائر الحديثة، مجلة الثقافة (دورية ثقافية إبداعية تصدر عن دار الثقافة)، ع9، الجزائر، 2007.
3. صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 63 ليوم 16 فبراير 1985.
4. فارس نور الدين: "الأجواد بين الدراما والسرد"، الحلقة الأولى، جريدة المساء (الجزائر)، العدد 867، ليوم: 14 /07/ 1988م.
5. فارس نور الدين: "الأجواد بين الدراما والسرد"، الحلقة الأولى، جريدة المساء (الجزائر)، العدد 874، ليوم 1988/07/22م.

- **النصوص القانونية**

نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ: 8 جانفي 1963 تحت رقم 12/ 63.

الـــفـــهـــــرس

المحتوى الصفحة

-الإهداء .....

-شكر وعرفان.....

-مقدمة.....

-الفصل الأول: المسرح الجزائري من البداياي إلى التجريب.....008

-المبحث الأول: نشأة وتطور المسرح الجزائري.....008

-توطئة.....008

1-الإرهاصات والجذور التاريخية للمسرح الجزائري.....014

1-1-مفهوم المسرح.....014

1-2-الأشكال التعبيرية في المسرح الجزائري.....019

2-بدايات المسرح الجزائري.....025

3-الريادة والتأسيس.....028.

3-1-علي سلالي المعروف (بعلالو).....030

3-2-أعمال علالو المسرحية.....031

3-3-رشيد القسنطيني.....032

3-4-أعمال القسنطيني المسرحية.....033

3-5-محي الدين بشطارزي.....034

3-6-أعمال محي الدين بشطارزي.....035

4-مصادر ومرجعيات المسرح الجزائري.....036

4-1-الاقتباس والترجمة.....036

4-2-التراث الشعبي.....037

4-3-التاريخ والدين.....038

4-4-الحياة الاجتماعية والاقتصادية.....038

5-المراحل التاريخية للمسرح الجزائري.....039

5-1-المرحلة الأولى: مرحلة الهواة الناجحة(1926م-1932م).....039

5-2-مرحلة البحث عن الذات.....040

5-3-مرحلة المصاعب: (1939م-1946م).....041

5-4-مرحلة الاستفاقة: (1947م-1955م).....042

5-5-مرحلة الدعاية والثورة: (1955م-1962م).....042

5-6-مرحلة النهوض الاجتماعي:(1963م-1972م).....043

5-7-مرحلة الركود:(1972م-1982م).....044

5-8-مرحلة الانتعاش:(1983م-1989م).....045

5-9-مرحلة الأزمة: (1990م-1999م).....046

5-10-مرحلة الخروج من الأزمة ولملمة الجراح.....047

5-11-مرحلة الاحترافية: (2006م-2019م).....047

6-المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.....048

6-1-نشأة المسرح الجزئري المكتوب باللغة الفرنسية.....048

6-2-إشكالية الهوية.....050

3-6-موضوعات المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية.....051

المبحث الثاني: المسرح الجزائري ومساره التجريبي.....056

1-مفاهيم نظرية.....056

1-1-التجريب في اللغة.....056

1-2-التجريب اصطلاحا.....057

1-3-مفهوم التجريب المسرحي.....059

1-4-التجريب في المسرح العربي.....064

2- التجريب في المسرح الجزائري (الآاليات والملامح).....067

2-1-آاليات التجريب في المسرح الجزائري.....068

3-1-تجربة عبد القادر علولة.....074

3-2-تجربة ولد عبد الرحمان كاكي من خلال توظيف الحلقة والتراث.....081

3-3-التجربة المسرحية لمحمد بن قطاف 092

3-4-عز الدين جلاوجي وتجربة المسردية 099

الفصل الثاني:الابعاد الدلالية والملامح الجمالية لمسرحية – سائق سيارة الاجرة – لعلاق بايلي

المبحث الاول: جيوبوليتيكا المكان في مسرحية – سائق سيارة الاجرة لعلاق بايلي ...105

1 وصف المدونة 105

2 مفهوم الجيوبوليتيكا.....109

3 سياسية المكان وابعادة الجمالية.....111

3-1- تعريف المكان 111

3-2- التمظهرات السياسية لواقع الشخصيات مجتمع النص.....114

3-3- الممارسات التعسفية للسلطة / شرعية البقاء والاستمرارية.....116

3-4- خلاصة الحوارات وجدليتها مع المرجع الواقعي.....126

المبحث الثاني : ظاهرة العنف في مسرحية – سائق سيارة الاجرة- لعلاق بايلي وجمالية الديداسكاليا النصية 128

1 – مفهوم العنف واشكاليته.....128

2- واقع الشخصيات – شخصيات مجتمع النص- وتمظهرات العنف 131

2-1- الواقع الاجتماعي المزري لمجتمع النص 131

2-2- علاقة الواقع الاجتماعي بالعنف.....134

2-3- اطراف العنف 139

2-4- قضايا مجتمع النص وجدليتها مع المرجع الخارجي 141

3 – جماليات الديداسكاليا في مسرحية – سائق سيارة الاجرة- لعلاق بايلي.....143

3-1- مفهوم الديداسكاليا 143

3-2- نمادج الديداسكاليا في مسرحية – سائق سيارة الاجرة – لعلاق بايلي.....145

3-3- جماليات الديداسكاليا في مسرحية – سائق سيارة الاجرة – لعلاق بايلي...148

3-4- تمثيلات الشخصيات وادوارها.....154

3-5- جمالية الديداسكاليا الختامية / الديداسكاليا الختامية وظاهرة العنف 154

الفصل الثالث : نقد المؤسسة السياسية وملامح الجمالية في مسردية – النخلة وسلطان المدينة- لعز الدين جلاوجي .....

المبحث الاول : جدلية الصراعات السياسية وجمالية الرمز والتخييل السياسي في مسردية – النخلة وسلطان المدينة– لعز الدين جلاوجي .....

1 وصف المدونة 158

2 –مفاهيم نظرية.....159

2–1 مفهوم المؤسسة السياسية 159

2–2 تعريف المعارضة معجميا.....160

2–3– مفهوم المعارضة السياسية 161

2–4– مفهوم الخيال والتخييل 161

2–5– مفهوم التخييل السياسي.....162

2–6– مفهوم الرمز.....163

3 –فراغ السلطة واليات انتقالها في مسردية – النخلة وسلطان المدينة –.....165

3–1– مرحلة ماقبل فراغ السلطة / الامن والاستقرار 165

3–2– اجراءات السلطة بعد انقضاء الحرب 166

3–3– وصية الشيخ الحاكم لاهل المدينة / الرعية 168

3–4– هواجس الرعية وسد فراغ السلطة 169

3–5– الوافد الجديد / شيخ المدينة الجديد 171

4 – قهر السلطة للمعارضة 173

4–1 – المؤسسة الساسية الجديدة وانقلاب الموازين.....173

4–2– ظهور المعارضة 174

4-3- ضرب السلطة الجديدة لرموز الحكم القديمة.....176

5 – المشروع السياسي الخارجي 179

5-1- الانفتاح على الخارج / المدن المجاورة 179

5-2- ملامح المشروع السياسي الخارجي 181

6- تعبئة الطبقات الشعبية وتثوير الواقع.....184

6-1- الوعي القائم / الوعي الممكن لاهل مدينة النخيل 184

6-2- تثوير العالم / تحقيق رؤية العالم.....186

6-3-القضاء على السلطان الظالم 188

المبحث الثاني: جمالية اللغة في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....190

1-شعرية اللغة في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....190

1-1-مفهوم الشعرية.....190

1-2-شعرية التركيب الاستعارية من منظور الرؤية التجسيمية 191

2-توظيف الرمز الطبيعي في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....193

2-1-السمات الجمالية للرمز الطبيعي في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....193

2-2-رموز السلطة الفاسدة 195

3-جمالية تقابل البنى الاسمية للشخصيات في مسردية النخلة وسلطان المدينة...202

3-1-تعريف الشخصية في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....202

3-2- اسماء الشخصيات في مسردية النخلة وسلطان المدينة.....202

الخاتمة.....207

الملاحق 211

قائمة المصادر والمراجع: 220

- **القرآن الكريم.....220**

أولا: المصادر:.....220

ثانيا: المراجع:.....220

- **المراجع باللغة العربية:..... 220**
- **المراجع المترجمة:..... 225**
- **المراجع باللغة الاجنبية:.....227**
- **المعاجم والموسوعات:..... 227**
- **المجلات والرسائل والمطبوعات الجامعية:..... 228**
- **– المواقع الالكترونية:.....231**
- **الدوريات والجرائد:.....231**
- **النصوص القانونية:.....231**

الفهرس.....232