الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الأداب واللغات

مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق

1985

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

Université Mohamed Boudiaf - M'sila

شهادة مشاركة

يتشرف السيد عميد كلية الآداب واللغات والسيد مدير مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، بمنح هذه الشهادة للدكتور (ة) الفاضل (ة): نسيبة طهار -جامعة محمد بوضياف المسيلة-

تقديرا وعرفانا له (لها) على مشاركته (ها) الفعالة ضمن فعاليات الملتقى الوطني حول:"التجريب في المسرح الجزائري المعاصر" المنعقد يوم 12 ديسمبر 2023 بقاعة عبد المجيد علاهم.

بمداخلته (ها) الموسومة بـ: "فعل التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي -مسردية الساحة تسأل عن الشمس أنموذجا"

رئيس الملتقى

الدكتورة العلجة هنا

مدير المخبر

الاستاذ / بوطايع الغمري

عميد الكلية

عميد كلية الآداب واللغات

الأستاذ عمار بن قريشي

Scanné avec CamScanner

فعل التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي– مسردية البحث عن الشمس أنموذجا–

Title in English (Times New Roman; size-12; Interline 1,15)

الدكتورة: طيهار نسيبة[1]

أستاذة مساعدة قسم ب

جامعة المسيلة محمد بوضياف

nassiba.tihar@univ-msila.dz:

ملخص: اعتمد عز الدين جلاوجي على تقنيات تجريبية جديدة، متجاوزاً حدود المألوف، والبنية النصية المؤلوفة السائدة، حيث مست هذه التجارب المسرح الجزائري معتمداً – في ذلك– خط التجريب الحداثي، فقد اندرجت مسرحياته في إطار الانجازات السردية الهادفة عبر دراسة مسردية "البحث عن الشمس" حيث يوظف فيها إبداعاته المسرحية مستخدما آليات جديدة تتجاوز حدود المنغلق إلى فضاء التجريب المعتمد أساسا على الحرية والإنعتاق التجريبي، مخترقا نمطية المعتقد والعادات، وقد سعى فعل التجريب من كسر حاجز الكلمة إلى اختراق حاجز الفعل.

كلمات مفتاحية: التجريب، مسردية، البحث عن الشمس،عز الدين جلاوجي.

Abstract: (not more than 10 Lines) size-12; Interline 1,15)

المؤلف المرسل:طيهار نسيبة ، **الإيميل**: nassiba.tihar@univ-msila.dz[1]

1. مقدمة:

يعتمد المسرح الجزائري في تقنياته الحديثة على البحث عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الراهن الموضوعي، وثوابت الأشكال الفنية، وتبدأ هذه المغامرة بالكلمة المكتوبة، أين يعتمد الكاتب على عددا من الأساليب التعبيرية و التقنية، يوظف فيها إبداعاته المسرحية مستخدما آليات جديدة تتجاوز حدود المنغلق إلى فضاء التجريب المعتمد أساسا على الحرية و الانعتاق التجريبي، مخترقا نمطية المعتقد والعادات التي كانت بمثابة القناع الذي يخفي وجهات نظر-الكتاب المسرحيين-، فهم يبدون من خلالها مواقفهم ما يعترضهم من مشاكل بشكل واقعي محض، وقد سعى فعل التجريب إلى كسر حاجز الكلمة المكتوبة وتسريدها عبر لغة الجسد وسينوغرافيا العرض المسرحي إلى تجسد عمل مسرحي فنتازي يعتمد فيه المؤلف والمخرج معا إلى الخروج عن المؤلوف واختراق المجهول للتعبير عن الهموم المستقرة في أعماق الإنسان إزاء وضعه الواقعي المضطرب وتعبيرا عن قلقه الأزلي واستكناه أغوار واقعه للامستقر، ومن خلال ذلك يحاول جلاوجي الإجابة عن ذلك عبر تمطيط الكتابة المسرحية التقليدية متجها نحو خطية إبداعية جديدة عبر مسرحة اللحظة.

فالكاتب عز الدين جلاوجي يعد أنموذجا مسرحيا بامتياز للمسرح الجزائري حيث حاول أن يغنى بتقنيات مسردية جديدة أن يثري المسرح الجزائري بتقنيات تجريبية جديدة، تعتمد على: التجاوز/ الإبداع/ الحرية والانعتاق/ المغايرة... وأهم ما يميز تجربته المسردية اعتماده خط التجريب الحداثي، فقد اندرجت مسرحياته في إطار الانجازات السردية الهادفة وصنفت ضمن الإبداعات العربية التي تتجه نحو فنيات جديدة للمسرح العربي المعاصرة، مما تعتمد عليه من تقنيات حداثية تجريبية في بنيتها السردية، والتي تقوم على التعدد اللغوي والتناص والتماهي والإدهاش واللحظة.

وتتشكل معمارية النص المسرحي الجلاوجي على الكتابة العجائبية القائمة على تطويع الفنتازي والماورائي وتثير الفضول في حكايتها العجيبة المشوقة، وتغرينا للدخول في عوالمها السردية بغية اكتشاف المخبوء واستنطاق المسكوت عنه في النص والواقع، مما تفتت البنية المسردية المسرحية الجلاوجية إلى انكسار المعنى، والبحث عن مسارات سر الحكاية، فهو يعتمد أساسا على الكلمة+ النص دون إلغاء دور الكلمة واستبدالها بلغة الجسد فهو يشكلهما معا دون اللجوء إلى ذلك، وهذه

التجربة نفسها لا تتكرر عن أي مؤلف آخر، كما فكرة التجريب فكرة متطورة تقوم على التنوع والتجارب من أجل المتلقي ليتمكن من قراءة النص والولوج لعوالمه الخيالية واستنطاقها.

فالمسرديات المسرحية الجلاوجية على الخصوص واكبت موجة التجريب والحداثة السردية واستعانت بالمغايرة لتصور الواقع على ما كان وما لم يكن، وعلى حدود خشبة المسرح بأبعاده الأربعة يقف المسرحي وسطه حالما، مغامرا يحاول الولوج لعوالم غنية تخترق المجهول وتحمل جمالياته، وتكشف عن واقع مأساوي أم جميل عبر هذه العوالم التخييلية المختلفة.

وحول هذا الموضوع يمكننا طرح الإشكالية التالية:

– ما ماهية التجريب؟ وفي أي مستوى يجسد التجريب في المسرح؟

– ما هي أهم السمات التي أضافها التجريب على بنية النص المسرحي؟

– هل نستطيع أن نقول أن التجريب قرين الإبداع في الكتابات المسرحية بحيث يعطيها صبغة جمالية الجديدة للمسرح الجزائري–المسردية–؟

– هل نجد ملامح للإبداع (العجائبي والتراثي) في مسرديات عز الدين جلاوجي–؟

– هل يمكن أن يكون لفعل التجريب وقعا جديدا للحداثة؟ وبالتالي يستطيع أن يصوغ الموروث الثقافي الجديد في ظل مسرحيات الجلاوجية الجزائرية المعاصرة؟

2. التجريب بين المفهوم اللّغوي والمفهوم الاصطلاحي:

1.2 التجريب:

لغة: تناولت العديد من المعاجم وتداول في طياتها مصطلح التجريب بالمعنى اللّغوي فقد جاءت لفظة"تجريب" في اللغة مشتقة من الفعل "جَرَّبَ" قال ابن فارس:" الجيم والرّاء والياء أصلان أحدهما الشيء البسيط يعلوه كالنبات من جنسه، والآخر شيئاً يحول شيئا"[2].

- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1- 1990، مادة (ج.ر.ب).[2]

وجاء في لسان العرب"لابن منظور" قوله:"جرّب، يجرّب، تجريباً، الشيء حوله، واختبره مرّة أخرى"[3].

والتجربة"المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته، والتجريب ارتبط بفن المسرح حيث"فالتجريب يتضمن التجديد ويتجاوز المعهود والمألوف، أو هو إحلال قيم جديدة مبتكرة تحُلُّ بديلاً لقيم معهودة في بناء فنّي متميز، ولعلنا نجد في اختلاف مدى فضفضة هذا المفهوم"[4].

2.2 اصطلاحاً:

وبعد تقديم ورصد دلالات التجريب، وما يدل عليه في المعاجم اللغوية التي حاولت ممارسة وتجربة إلى توالد لهجين يحمل نمطين مختلفين السرد+المسرح، ويقوم التجريب على عناصر وتقنيات جديدة على شكل من أشكال الفكر والمعرفة والأدب والفن، بدءاً بتعريف صلاح فضل للتجريب:" فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعابير الفنية المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح"[5] .

ويرى كذلك سعيد يقطين:" بأن الافراط في ممارسة التجاوز هو ماتتم تسميته عادة بالتجريب"[6]،فالافراط في التجاوز هو التجريب لأنه يشمل مجالات عديدة كونه مصطلح أخذ أساسا من العلوم التجريبية، و"يبدو لي أنّ التجريب بمعنى أنه إستراتيجية فنية تسعى إلى تفويض النمط والنموذج وتطمع إلى أن تجعل الكتابة داخل جنس مفتوح دائما، تتوسل البحث المتواصل

---

[3] -ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري(ابن منظور): لسان العرب،ج1، دارصادر، بيروت، لبنان،ط1،1990،مادة(ج.ر.ب)

[4] - شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2011، ص:13.

[5] - صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس النشر، 2005،ص:4.

[6] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985،ص:287.

عن شكل جديد روؤية متجدد كان سمة جديدة للكتابة السردية في الأدب العربي الحديث في النهاية الستينات السبعينات عموما"[7].

المقصود من هذا هو أن التجريب هدفه الأساسي وغايته جعل الكتابة دائما تبحث عن شكل جديد، ويعرفه كذلك إبراهيم حمادة إن التجريب ما هو إلا تجاوز الشكل التقليدي عن طريق الخيال الذّي ساعد على الإبداع والتجديد وما يؤكد رأيه هذا قوله:" المسرح التجريبي هو المسرح الذّي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور، أسلوب جديد يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى حقيقة فنية وعادة ما يتحقق فنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك للخروج في بعض الأحيان"[8].

3. فعل التجريب في " مسردية البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي:

1.3 عتبة الاهداء وخطية التجاوز :

يحمل النّص عادة– في طياته الكثير من البنيات المتضامة فيما بينهما، تتألف معاً لتشكل فضاءاً تقاطبياً محكماً في بنياته الدلالية الكبرى، فالعنوان عتبة أولى للولوج إلى النّص وسبر أغواره بل هو المفتاح الذّي يفتح لنا عوالم النّص الخفيّة بغية استنطاقها، ومعرفة كننها العميقة ثم تأتي مفاتيح أخرى تتحكم في النص كالإهداء الذّي يلتحم مع العنوان ويجلي خباياه.

ويشكل لنا معمار البُني النّصية إذن عتباتها باعتبارها بنيات لغوية وأيقونة تتقدم المتون وتعقبها لتنتج لنا خطابات واصفة لها تعرف تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القارئ باقتنائها وتمثل"غلاف الكتاب، اسم المؤلف، اسم المؤلف، دار النشر، الإهداء، المقدمة"، وهي ذات موقع

---

[7] - مجموعة مؤلفين: شهادات ودراسات التجريب في المدرسة المصرية، محمد البادري، ملتقى الروائية العرب الأول،دار الحوار،1993م، ص:35..

[8] -إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب،1971، ص:134.

استهلالي موازي للنص، وملازم لمتنه" تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيباً أو أسلوبياً متفاعلة معه دلالياً وإيحائيّاً، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذّي قد يبدو بينهما أحياناً"[9].

الإهداء

لاتخش ظلاما تراكم من حولك

مها اشتد واحتلك

مها علا وسمك

في قلبك شمسك

في عمقك بدرك

أنت النور والضياء

وأنت الفجر والسناء

إلى الموقدين من أنفسهم نورا وضياء

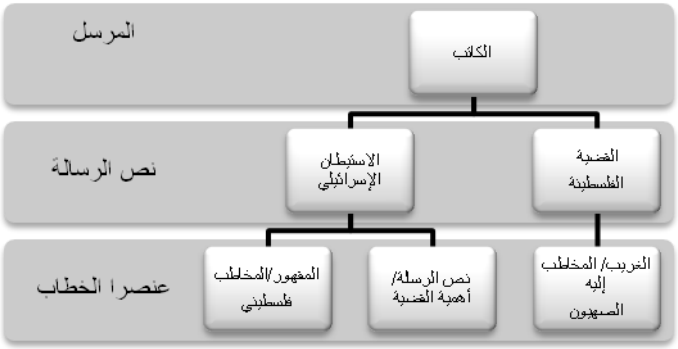
لمسالكم ومسالك البشرية جمعاء

أرفع هذا الإيحاء[10]

استخدم عز الدين جلاوجي في إهداءه إيحاءات ذات مفردات بسيطة لكنها منفلتة المعنى(**الشمس =تمثل القدس/فلسطين/**)وعنوان البحث عن الشمس هو البحث عن الأمل، في تحقيق استقلالية أرض فلسطين من الاستيطان الاسرائيلي، هو بحث في حقيقة عن مجد العرب الموجود في فلسطين، لذا ولج إلى أعماق بدرك ياقدس يا مدينة الصلاة أصلى-فهي النور المشع، والضياء المستفيض عبقا بطهر الأنبياء، وعليها أن لا تخش الظلام حولها تخلي العرب عن —جزء من أرضهم فلسطين، فكتب ذات فجر هذا الإيحاء إلى الموقدين من أنفسهم نورا وضياء، وهنا يوظف

[9] - يوسف الادريسي: عتبات النّص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، (1432هـ ،2016م)، بيروت،ص:21.
[10] - عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، 2020، الجزائر، ص:6.

الدلالة المكونة للعناصر لهذا التركيب المزدوج وهم أبناء فلسيطين ثم يذم ويستنكر أفعال العرب ويؤكد بأن فلسطين مسلك البشرية تاريخاً ودیناً وفكراً **لمسالكم ومسالك البشرية جمعاء**



الشكل (1) إعداد الباحثة

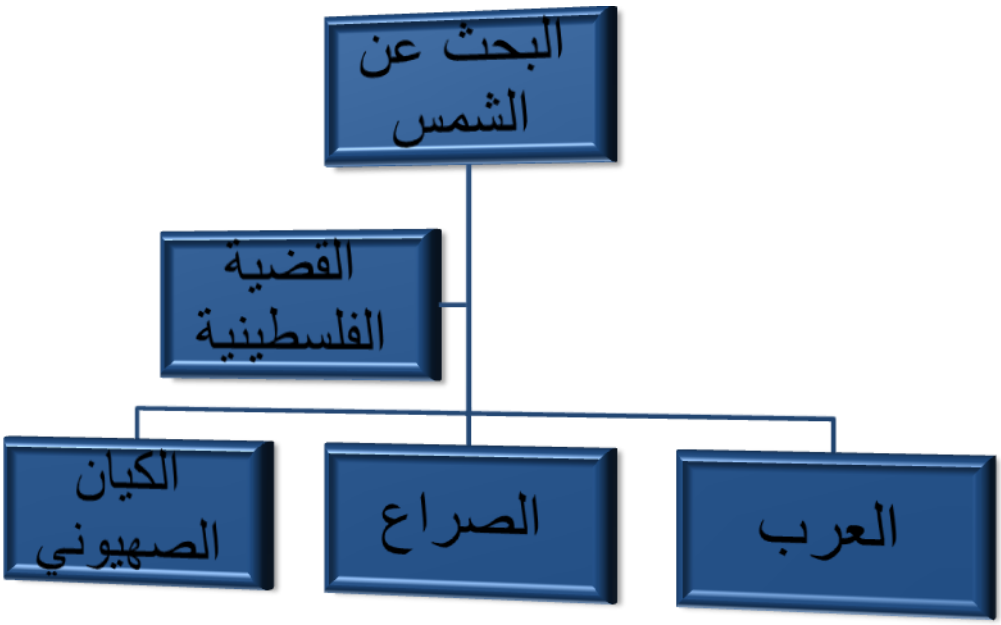
استخدم جلاوجي كذلك الثنائيات الضدية: الظلام= الشمس متشابكة المعاني للدلالة على استنطاق الواقع الوجودي وتجاوز المتخيل الواقعي يصور فيه جلاوجي أحاسيسه اتجاه القضية الفلسطينية، كما يمثل: نور/ ضياء/فجر/بدر ،التي تعنى الأمل مطابقة ومماثلة تعبيرية للفكر ويصور اتجاهه الفكرية للواقع، ليصل به إلى التصوير المأسوي للحدث الفلسطيني، وهذه المطابقات تحمل في طياتها أبعاداً إيحائية من الواقع، وقد تقع حيّز التقريرية إذا بلغ المشهد ذروته في الاستيعاب، ومن هذه الصور التقريرية تلك التي تمثله ثنائية:" الضحية: المقهور/الجلاد: الغريب، بالمقابل نجد: الوطن: الشمس، المنفى: الذي مثل الحجرة، الحيز المكاني الضيق، كما نجد أيضا: الظلام: الذي يمثل المستعمر، في رسالة نصية قصيرة ذات سرد مسرحي يحاكي الواقع ويعكس فكر المؤلف.

2.3 عتبة العنوان:

العنوان عتبة وفاتحة نحو التخييل حيث يعكس العنوان حمولات دلالية مكثفة داخل بنية النص الروائي، كونه العلامة اللسانية الأولى التي يقاربها القارئ على سطح الغلاف،حيث تتشابك أمامه وتتداخل مختلف الدّلالات السيميائية والرمزية المحيطة بعوالم النص،

يعد العنوان من أهم العناصر للنص الموازي وملحقاته الداخلية نظرا لكونه مدخلاً أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والمسرحي بصفة خاصة، ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى.

حيث أن العنوان يشكل بصفة مفتاح النص وعتبته فتناسي العنوان أو اهماله يجعل التعامل مع النص عمل ما تعاملا غير شرعيا"[11].



إعداد الباحثة: عتبة العنوان

يستم العنوان" البحث عن الشمس"بتكثيف دلالي تجريبي هو الأخر، ذا إيقاع متوازي يشكل جوهر الحياة،ووجود فعل التجريب، فغالباً ما تكون عنوان المسرحية ذا كلمة أو كلمتين، فعنوان:

[11] - نبيل حمدي شاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص:386،385.

البحث عن الشمس يغرقنا في المتاهات الجلاوجية، والسؤال: من أين استلهم جلاوجي عنوان مسرديته؟. ولماذا الشمس؟

رغم أن هذه المسردية في الحقيقة أهداها الكاتب عز الدين جلاوجي إلى الطفل الشهيد محمد جمال الدرة الذي صاعد ذات انتفاضة إلى سدرة الشهداء إلى كل الواقفين في طليعة الشهداء الأمة العربية الذائدين عن حياضيها المنافحين عن عزتها وكبريائها الرافعين ألوتها خفاقة مكابرة إليهم جميعا أرفع هذا الإيحاء، حيث نالت هذه المسرحية الجائزة الأولى في مسابقة إبداع لسنة 1991م.

حيث في حجرة رطبة ، لا باب لها، حيث أن أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير، كان المقهور نائما مدثراً بغطاء ممزق، يملأ شخيره الحجرة، وبعد لحظات يدخل الحجرة الغريب، وهو رجل عليه سمات الوقار، يلبس ثيابا بيضاء جديدة.وقد ظهر مفهوم العنوان في آخر مقطع مسرحي في النهاية.

الشمس هو البحث عن الخلاص، ربما تشرق شمس الحرية يوما على أرض فلسطين، وتطهر هذه الارض من الدنس والجرذان، والصراصير عندما يأتي يستيقظ المقهور من غفلته، ويمسح الدم عن ذراعه قائلا: لا بأس ، لا يغسل العار إلا الدماء بل سأقوم الآن بإزالة هذا الجدار الوهمي الذي أقامه الربيب، ثم أطلب الشمس بعده، بل سأقوم بتحطيم كل الجدران، كل الجدران.(يبدأ في العمل، فيحطم كل الجدران، فتتهاوى بسهولة).

ملك الشمس: (وهو يظهر خلف الجدار المهدم، أشعث أغبر)

ياولي ما هذا البركان؟ ما هذا البركان؟= دلالة على المقاومة الفلسطينية.

المقهور:((مهددا))انتظرني أيها الداعى الأفاك، انتظرني.

الحكيم: (مستغربا) من هذا العملاق؟؟ من فعل به هذا؟ من فعل به هذا؟...الفرار...الفرار ياجماعة الفرار.

(يفرون جميعا، وتشرق الشمس فيضئ المكان الرحب، وتلاحظ الجرذان والصراصير والعناكب فارة)[12].

يستطيع العنوان–كذلك– أن يقبض على بعض دلالات نص المسرحية، لكن المتلقي عندما يغوص في أغوار المسرحية سوف يقبل على شتى الدلالات الدلالات الممزوجة بالألم والقهر، وبالانتصار والظفر، فالعنوان يقدم كوناً درامياً يخلق من صوت واحد أو عدة أصوات، حيث يعطي المسرح ذلك الإحساس بتأول المعنى باعتبار أن العنوان خطاب مستقل بذاته يمارس سلطته في التواصل مع القارئ، ومع النص باعتباره كذلك نصاً موازياً، فأثناء –ممارسة التمثيل يكون المرسل قادراً على تحقيق معالجة دراية مضمون فكرة ما من خلال إيماءات وحركاته التي ينظر فيها إلى سقف المسرح باحثا عن الشمس، نصف جالس مدثر يتنظر اللحظة المناسبة لإذابة الجليد–الإذلال والظلم–، وهذا التجسيد لفحوى العنوان ليس في السينوجرافيا أو في الممثلين والمؤثرات، وإنما في كل ما هو غير مرئى –قراءة المخرج للمسردية– لأن المخرج بالذات هو المدعو لاستخدام السرد–الرواية–وسيلة لإعطاء العرض المسرحي حجمه الفكري وبعده غير مسبوق[13].

3.3 التجريب و تيمة الصراع:

شكلت الثورة الفلسطينية في مخيال–عز الدين جلاوجي –مساحة حرة لحوار الموضوعاتي الذّي قدمه جلاوجي بين ثنائيتي: المقهور والغريب، يمثل كلا منهما صراعاً موضوعاتيا للمحنة الفلسطينية ويجسد عبر تلك الحوارية نمطية السرد الحكائي لثورة فلسطين، هو قمة الخنوع والسكوت والإذلال للاستيطان الإسرائيلي:"

–قم، كفاك نوما، كفاك شخيراً، قم...قم.

لا يرد الشخص، ولكنه يتحرك قليلاً ينكمش على نفسه أكثر، كأنما لسعه البرد يركله الغريب مرة ثانية بقدمه، ولكن بقوة أشد، صارخا.

---

[12] ـ عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه،ص:

[13] ـمجموعة من المؤلفين: السرد والمسرح(إعداد النص-السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي)، تر:أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة،2000، ص:200

...يتململ المقهور مرة ثانية ولكنه لا يرد أيضاً، ينحني الغريب على المقهور، يمده يده يزيل يده عنه الغطاء على المقهور، يمد يده يزيل عنه الغطاء، يمسكه من يده، يحاول رفعه...."[14]

ويشق الصراع وجوده في نفس لعز الدين جلاوجي، من خلال مطابقة ومماثلة تعبيره الفكري والنفسي للواقع، ليصل به إلى التصوير المأساوي للحدث الفلسطيني من خلال تجسد شخصية المقهور –الفلسطيني، والغريب: الاسرائيلي لأنه غريب عن هذه الأرض ، وهذه المطابقة تحمل في طياتها أبعاداً إيحائية من الواقع، وقد تقع في حيّز التقريرية إذا بلغ المشهد ذروته في الإستعاب، ومن هذه الصور التقريرية تلك التي تمثله ثنائية: الشمس / الليل، الظلام/ النهار،يقترب/ يبتعد،نائم / مستيقظ،الموت/ الجهاد،....وغيرها من الثنائيات التي تمثل مأساة الواقع الفلسطيني"[15]

الشكل(2) إعداد الباحثة

للاستهلال متعلقات عديدة لا تتم بمعرفته إلاَّ بمعرفتها وهي:

1- مبدع النّص(المرسل).

2- اختيار الموضوع وهدفه(الرسالة).

[14] - عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، المصدر نفسه،ص:8.

[15] -عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، المصدر نفسه، ص:18-19-20-إلى 26.

3- نسيج البناء(بناء الرسالة).

4- الرسالة المتضمنة في النّص(الهدف).

5- القارئ(متلقي الرسالة)

وكمثال على هذه الصور الشعرية التي قدمها جلاوجي:

-لن تراني؟ ياويلي ما أشقاني، ما أشقاني؟

-إن الشمس لا تحب الأموات وأهل القبور.

يمد المقهور يده للغريب كالمستغيث.

-والحل؟

-والحل؟.....

-كي لا تفقد نخاعك عليك أن ترى الشمس وتراكظ هل فهمت؟[16]

ومن استعمالات التي وظفها-كذلك- المطابقة الايحائية التي تمثل أشد أنواع الصراع النفس مع الأنا والآخر(مع فلسطين / إسرائيل)، حيث استخدم جلاوجي الجمل الإشارية بحث لا تكون مع بعضها البعض بل ذات علاقة التوائية إيحائية متكافئة مع بعضها البعض، والنص هو الذي يستنطقها في سياق تكتسب من خلاله دلالاتها، بحيث تكون هذه الجمل مطابقة للواقع مطابقة نفسية فكرية، أي أنها توحي بفكرة نفسية:" المقهور، الغريب، الحشرات، الجرذان، الصراصير....."، وغيرها من الكلمات المتباعدة بمنحها عن النص، حيث تفهم من خلاله هذه اللغة الايحائية المفلتة: فالمقهور هو الفلسطيني، والغريب، الإسرائيلي، والحشرات والصراصير والجرذان هم حكام العرب، حيث يوضح ذلك جلاوجي بقوله:

-طولها وقصرها يتوقف عليك أنت، لا يوجد في الدنيا شيء قصير وآخر طويل ، الأشياء العظيمة تصغر أمام الهمم العالية، والأشياء الصغيرة تعظم أمام المتقاعسين.

-ماذا سأفعل الآن إذن؟

[16] - عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:24.

يلزم الغريب الصمت، يوزع نظره في أرجاء الحجرة، تشتد أصوات الجرذان والصراصير، يتابعه المقهور لحظات حتى يتيه، فجأة ينتبه إلى نفسه والغريب يصرخ فيه.

–نظف بيتك من الجرذان والصراصير.

–ولكن، ولكن.....

يتمتم المقهور، يقاطعه الغريب بغضب.

–لا تستدرك، كفاك استدراكا، إلى متى وأنت تستدرك، قم نظف بيتك.

–حاضر، حاضر.

يظهر المقهور طاعة لأوامر الغريب، يتأمل المكان، يتحرك خطوة إلى اليمين، ثم يعود إلى الغريب.

–لكن، هل ستعينني على تنظيفها؟

يصرخ الغريب فيه رادعا

- قلت لك ألف مرة اعتمد على نفسك، ولا تتوكل على غيرك.
- ولكنني...ولكنني..."[17].

3.4 الشخصية وملامح التجريب:

إن مفردة الشخصية غير ثابتة وقارة في شخص الإنسان جماداً، وقد تكون حيواناً و...إلخ ، فالشخصية بالمفهوم المعجمي بعيدة عن الفعل خالية الدلالة على الإنجاز، شخصية محركة للأحداث على خشب المسرح، توازي السرد بمفهوميه العاملي: المساعد/ والمعارض وهو يمثل محور الصراع، والتركيبي لأنها تعد ترسيمة سردية(دلالة الشخصية وتركيبها) التي تشغلها وتتحرك ضمنها، حيث:"تتسرب الشخصية كتأكيد لهذه الترسيمة من حيث أنها لا يمكن أن توجد خارجها، ولكنّها تمثل أمامنا في الآن نفسه كانزياح وخروج عنها"[18]، لأن الاستخدام الفعلي للكشف عن هذه

[17] - عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:34-35.

[18] - سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجاً، الأردن –عمان: دار مجدلاوي، ط1، 2003،ص:11.

الشخصية استخدام التحليل السيميائي للكشف عن كنه المسرحية عن طريق الاهتمام بالوظائف– من وجهة نظر بروب– وهذا ما دفع بروب إلى الاحتفاظ بالوظيفة وجعلها عصب النص ومحور الرئيسي، فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار"[19].

الشخصية	عدد التكرارات	عدد الصفحات
الغريب	**300مرة**	**عبر كامل المسردية**
المقهور	**467مرة**	**عبر كامل المسردية**

الشكل(4) إعداد الباحثة

وتتجسد أهمية الشخصية حيث تنبثق من أهمية الوظيفة نفسها التي تسمها وتلتصق بها، حيث يضاف إلى ذلك علاقة الشخصية مع باقي الشخصيات في المسرحية، سواء الممثلين الرئيسيون أو الثانويين، أي تتحدد أهمية الشخصية بالأدوار الثيمية الموضوعاتية، حيث تكرر اسم الغريب في النص المسردي حوالي:300مرة، في حين تكرر إسم المقهور 467مرة، كطرفان في النص المساعد/ المعارض، على غرار باقي الشخصيات الأخرى الموضوعاتية(الحكيم، الربيب، الناس–السادة–، جماعة، ملك الشمس، الحليف، اللجنة، الاخوة، الجنود..)، وهي أداور عامليه تحققها سيرورة المسرحية الداخلية"النص".

الشخصية	**التيمة المضمرة**	**القوى الفاعلة في المسردية**
المقهور	**المرسل إليه–الفلسطيني–**	**محورا الصراع**
الغريب	**المرسل إليه–الاسرائيلي/ طرفا الرسالة**	**معوق/ المساعد**
الربيب	**قناة الرسالة**	**الموضوع/ الفاعل**
ملك الشمس	**محور الإبلاغ**	

[19] - سعيد بنكراد: المرجع نفسه،ص:9.

الحليف	**المؤتي**	**ذات إيجابية**
الحكيم	**المؤتى إليه**	
الإخوة	**مرسل إيجابي/ المساعد**	**موضوع إيجابي/ موضوع سلبي**
الجاهل	**مرسل سلبي/ المعارض**	

إعداد الباحثة الشكل (4)

يستدرك المقهور، فيقاطعه ملك الشمس.

–ولكن ماذا؟ أتظن الأمر بسيطا؟ أنت معذور أيها القهور، هذا الأمر نحن نحيط به علما، أما أنت فلا **نخاع لك**.

يمد المقهور يده يتلمس رقبته، وهو يذعن وقد فغر فاه مندهشا لشرح ملك الشمس.

–حق ذاك أيها الملك ، فأنا أجهل الناس بالقانون.

يواصل ملك الشمس حديثه بهدوء، غير مبال بتعليق المقهور.

–ثم تقدم تقاريرها لهيئة الأخوة والوئام لدراستها، وستدعونا جميعا للاجتماع، وإذا تمت الموافقة **سنقسم القطعة بينكما**.

يسير المقهور خطوتين محدثا نفسه.

–وإذا تمت الموافقة، سنقسم القطعة بينكما[20].

يصمت المقهور لحظات، وهو يمسد شفته السفلى بإصبعيه، ثم يلتفت إلى ملك الشمس سائلا.

–وإذا لم تتم الموافقة؟

يبتسم ملك الشمس، وهو يربت على كتف المقهور.

–ستعود إذ ذاك كالبطل إلى الميدان لتدافع عن حقك، ولا أحد يجرؤ على أن يتهمك بالوحشية.

[20] - عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه،ص:92

يشمخ المقهور بأنفه، مذعنا للفكرة، سعيدا بالوصف.

-قلبت وسأكون حاضرا لطرح قضيتي، فإما نصر وإما جهاد حتى النصر، لن أكون إلا كما كان أجدادي دوما، شلالا للدماء والتضحيات، ونهرلـ....

يقاطعه ملك الشمس مؤيدا، وهو ينصب إبهامه مبديا إعجابه.

-نعم الخلف أنت والله يا مقهور، ونعم الدرب درب الدماء يامقهور، ولكن لا تتعب نفسك، لا تتعب نفسك.

-يقاطعه في حيرة....استرح تماما فحقك سيصل إلى بيتك كاملا.

....ثقتنا فيكم كبيرة سيدي[21].

إيماءات الجسد على خشبة المسرح، إشارة صامتة ناطقة ضمنية، تتحدث بلغة يؤطرها الحقل الثقافي المحض للكاتب المبدع، وتجسدها الشخصية، ويعود ذلك لأمرين إثنين-في نظر بنكراد-:

1-الحياء/ الخجل والخوف: وجسده المقهور والجاهل.

2- الاستهزاء: أو التبجح وإثارة مشاعر المتلقى وجسده الغريب والربيب.

3-ملك الشمس سياق كلامه مضمر لغوي رمزي، كما يحلو تسميته ما وراء اللغة، وهي المضمون بالنسبة إلى الكلام، تعمل لغة الجسد على تجسيده على خشبة المسرح. لإضافة بعض الاضاءات النصية.

4-الكلام المكتوب باللغة المرئية الطباعية" كلام الحكيم، والجنود...والحليف.

3.5 المكان والزمن في التجريب المسرحي:

لماذا الحجرة؟ وما دلالة التقسيم في المسردية؟ ما دلالة البيت الجديد؟

ينطلق عز الدين جلاوجي من دلالة درامية للمكان حيث اختار الحجرة الحيز الضيق المكاني للعب الأدوار الدرامية للشخصيات منذ بداية مسرديته، وقد اعتمد جلاوجي على طريقة سرد المكان الذي يتم ذلك من خلال تحركات الشخصيات، وانتقالهم من مكان إلى آخر، مما يضيق مساحة

[21] - عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:93.

الأمكنة في النصوص المسرحية، مسردية جلاوجي استخدمت تقنيات السرد والمسرح(حجرة فارغة باردة رطبة، ضيقة، أرضية مليئة بالماء، جدرانا، سقف شبه مفتوح، يتسلل منه هواء بادر قارس)، بعيش داخله مقهور، انسان ضيف، لا يوجد أي مصدر للحياة، تنزل داخل بيته جرذان وصراصير، رجليه وقد تعالت أصواتها، وهو يخبط برجليه[22].

ولذا فقد بنى الباحث منصور الدليمي أرضية تأسيسية للمكان في النص المسرحي، ووجد أن المكان الدرامي يتوزع في دائرة البنية السطحية، وما يتوالد عنها من بُني عميقة، تبقى توالدات المكان في البنية العميقة منسجمة مع فكر المؤلف، حيث تتحرك باتجاه معاكس للبنية السطحية/ الظاهرة، ليحدد موقفه من قضية يعالجها مستخدماً مستويات المكان، وقد صنّف الباحث– منصور الدليمي تلك البني في أربعة أنواع هي:

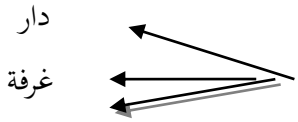
1–البنية المكانية المتولدة.

2–البنية المكانية المتدرجة.

3–البنية المكانية المتداخلة.

4– البنية المكانية المتكررة.[23].

وعليه:" فالمكان لا يعيش معزولا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والأحداث والروايات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد"[24]



إعداد الباحثة الشكل (5)

[22] - عز الدين جلاوجي: المصدرنفسه، ص:98.

[23] -أنظر: منصور الدليمي: المكان في النص المسرحي، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، 1999،ص:31.

[24] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: بيروت-الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990،ص:26.

4. خاتمة:

يقول صباح الأنباري عن مسرديات عز الدين جلاوجي بعنوان مقال: اجتراح تجريبي لنوع أدبي جديد قائلاً بأن ما أضافه عز الدين جلاوجي للمسرح عبر مسردياته القصيرة جداً ضمن مسرح اللحظة أكدت على مهمة إيصال مفهوم هذا المسرح بوصفه عملية تجريبية حاولت الانفلات من أسر الخشبة، وقوالبها الجامدة، وتأسيس مساحة حرة على الورق شكلاً ومضموناً، واصطلاحاً، ومن المهم بداية الوقوف عند المصطلحين الجديدين وإلقاء نظرة على السابقين لهما هما:((قصر حية)) للكاتب العراقي الراحل محي الدين زنكنة((أوراقي))و((سي مسرحية)) للكاتب السوري رواس قلعة حي((الطريق إلى السدرة)) والاثنان لم ينفصل عنوانُهما عن اسم قرينهما الأساس((المسرحية)) في الأولى جاء المصطلح من مفردتي القصة والمسرحية بعد وصل بعضهما ببعض ليكونا ((قصر حية)) أنجبت لنا نوعاً غير مسبوق لم يقتصر على الشكل حسب، بل وعلى روحية كلا الفنين معاً.

وأما الثانية وهي((الطريق إلى السدرة)) فتولدت من قطع الحروف المكملة سينما والاحتفاظ بحرفين منها فقط هما السين والياء أضيفا إلى الكلمة القرينة مسرحية لتكونا معا(سي/مسرحية)وأهم ما في هذا النوع هو استخدام تقنية السينما كعنصر رئيس ومتوازن مع تقنيات النص المسرحي عندما تتعذر بعض الحلول البصرية:إن هذا الاتصال والمزاوجة في كلا العمليتين:((القصر /حية))و((سي/ مسرحية)) أكدتا للقارئ على الانفلات من استقلالية كل منهما كفنين منفصلين حتمته ضرورة اتصال بعضهما مع بعضه الآخر ضمن موازين محددة في إطار حداثي مطلوب تجريبياً.

وثمة تجربة أخرى سبقت هاتين التجربتين قام بها الكاتب المصري الكبير توفيق الحكيم وأطلق عليها مصطلح((مسرواية)) وفيها زاوج الحكيم بين المسرحية والرواية مولداً عنهما نوعاً جديداً تجسدت آلياته في نصه((بنك القلق)) ومع أن تجربة الحكيم تقدمت على باقي التجارب الأخرى ريادياً إلا أنها لم تحقق غرضها غرضها الفني كاملاً فظل السرد متنحياً بعض الشيء عن نصفه الآخر((المسرح))وباعثاً على الملل في أغلب مواضعه داخل النص، ووجدت أن من الممكن الاستغناء عن قراءة السرد، والاكتفاء بقراءة الحوار المسرحي فقط.

و من خلال ماسبق نخلص التالي:

1- أن مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده نظراً لتعدد زوايا النظر إليه، لأنه عرف في بدايته بمجال العلمي قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب.

2- يعد عز الدين جلاوجي أو مؤسس لفكرة التجريب المسرحي الذي جمع من خلاله بين المسردية والمسرحية وهو تهجين لقي إقبالا واسعا في ساحة النقد الأدبي عربيا، وصدى كبير جداً جزائرياً.

3- استحداث مصطلح مسرح اللحظة من قبل المسرحي عز الدين جلاوجي فانه فصل ما بين كلمتي مسرحية وسرديات، ثم تعامل مع مفردتي"قصيرة جداً" ليربط المصطلح الجديد بالقصة القصيرة جداً كفن سردي محدث من شأنه إفضاء الشرعية على نصه /المسردي/الجديد مع أنه لم يستقل أو يستبعد المسرحية عن مصطلحه الجديد تماماً، عندما جعل عنوان الكتاب مبنياً على ثنائية طرفها الرئيس هو(مسرح اللحظة) وطرفها الفرعي هو مسرديات وتتشابه المفردة، لفظاً وإيقاعاً، مع مفردة مسرحيات ولكنها تظل منفصلة عنها بمسافة ملائمة، والمشترك بينهما هما حرف الميم والسين، والسين هو صلة الوصل الوحيدة بين المسرحيات والسرديات(لفظاً).

4- مسردية "البحث عن الشمس لعز الدين جلاوجي تضمنت أنواعا تجربية وهي:

5- "الشخصية: بين ثنائيتي المقهور، والغريب وتمحورت حول الصراع الاسرائلي والفلسطيني.

6- تيمة الصراع التي شكلت محور التجريب الإبداعي ومثلت الفلسفة الوجودية بكل أشكالها حيث بينت عن صراع وجودي متأثراً فيه عز الدين جلاوجي "بجون بول سارتر" في روايته الذباب، حيث وصف تخاذل العرب وأشباههم بالصراصير والحشرات،والضادع...وغيرها كعلامات ضمنية المعنى.

7- يجسد المكان والزمان دلالة أخرى أكثر تكثيفا يتجاوز المؤلوف وهي"الحجرة" الصغيرة وهي دلالة على تلك المساحة التي منحت على حدود أرض فلسطين، وكذا عن تلك الانقسامات على الحدود الاسرائلية الفلسطينية.

8- اللغة التي تحدث بها عز الدين جلاوجي في النص المسرحي، لغة تتسم بقوة الافتكاك المعرفي والثقافة الموسوعية التي تحدث بها جلاوجي، وكذا على امتلاكه لتقنيات السرد وأدوات المسرح وحسن إطلاعه الموسوعي، وخبرته المعرفية.

9- تجاوز عز الدين جلاوجي ركح المسرح إلى توظيف تقنيات السرد، وخلق أشكال تجريبة وشخصيات جديدة، تروم إلى كسر النمطية لترسم لنفسها أفقا جديداً في الكتابة، فالمسردية هي تلك الحرية التي تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال، وتتبني قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص، وتصنع ذلك الإيقاع المزدوج على ركح المسرحي الجلاوجي.

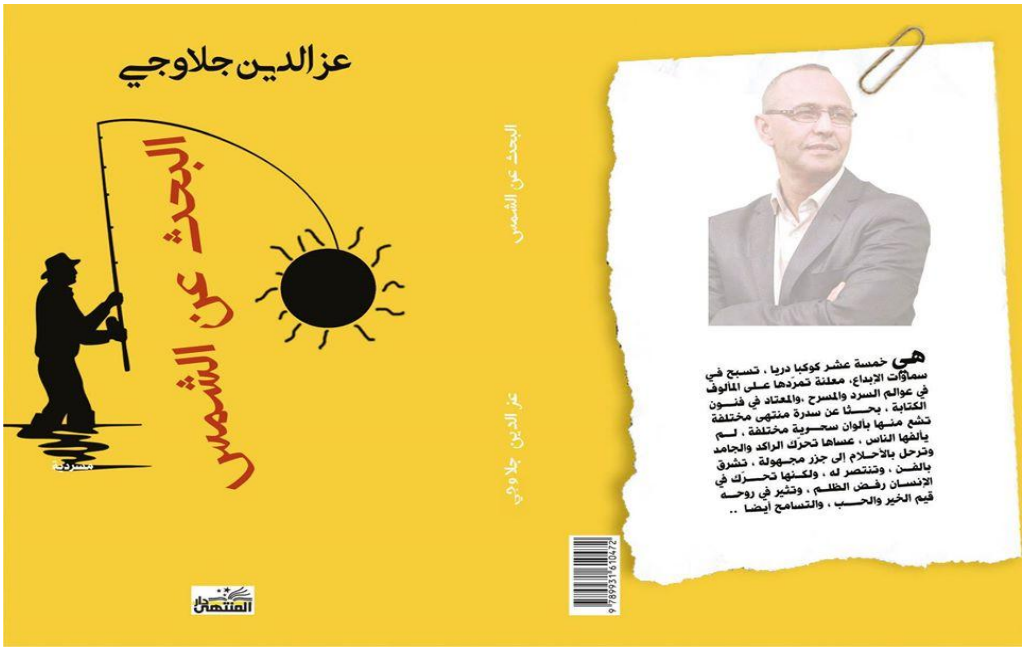
المتوقع من هذه المسردية/ الحلول والآفاق/

1- من خلال هذه المسرديات المتميزة التي قدمها جلاوجي فكآفاق مستقبلية لهذه المسرديات:

2- تمثيلها على الركح المسرحي في المسارح الجزائرية والعربية وحتى العالمية

3- أتمنى من وزارة الفنون المسرحية أن تتكفل بالتضافر مع التلفزيون الجزائري أن يتم أفلمة المسرحيات.

4- تشجيع الطلبة الجامعيين على تناول التجريب المسرحي –المسردي- في أطروحاتهم ومذكراتهم .



5. قائمة الإحالات:

1– أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1. 1990، مادة (ج.ر.ب)

2––ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري(ابن منظور): لسان العرب،ج1، دارصادر، بيروت، لبنان،ط1990،1،مادة(ج.ر.ب)

3– شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2011، ص:13.

4– صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس النشر، 2005،ص:4.

5– سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985،ص:287.

6– مجموعة مؤلفين: شهادات ودراسات التجريب في المدرسة المصرية، محمد البادري، ملتقى الروائية العرب الأول،دار الحوار،1993م، ص:35..

7–إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب،1971، ص:134.

8- يوسف الادريسي: عتبات النّص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، (1432هـ ،2016م)، بيروت،ص:21.

9- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، 2020، الجزائر، ص:6.

10- نبيل حمدي شاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص:385،386.

11- عز الدين جلاوجي، المصدر نفسه،ص:143

12-مجموعة من المؤلفين: السرد والمسرح(إعداد النص-السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي)، تر:أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة،2000، ص:200

13- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، المصدر نفسه،ص:8.

14-عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، المصدر نفسه، ص:18-19-20-إلى 26.

15- عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:24.

16- عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:34-35.

17- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة أنموذجاً، الأردن –عمان: دار مجدلاوي، ط1، 2003،ص:11.

18- سعيد بنكراد: المرجع نفسه،ص:9.

19- عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه،ص:92

20- عز الدين جلاوجي: المصدر نفسه، ص:93.

21- عز الدين جلاوجي: المصدرنفسه، ص:98.

22-أنظر: منصور الدليمي: المكان في النص المسرحي، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، 1999،ص:31.

23- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: بيروت-الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990،ص:26.