الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 8 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

تخصص: أدب جزائري

آليات التجريب في النص المسرحي الجزائري "مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي"

مقدمة من قبل: حياة بن قيراط

تاريخ المناقشة:

2025/06/24

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
وردة حلاسي	رئيسا	أستاذ محاضر "أ"
ندى بوكعبن	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر "ب"
ليلى زغدودي	ممتحنا	أستاذ مساعد "أ"

السنة الجامعية: 2025/2024

بسم الله

الرحمن

الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيـــــــــــو

الحمد والشكر لله تعالى الذي وفقني وأكرمني بفضله وأنار طريقي في إنجاز هذا العمل المتواضع.

إلـى رفيقي وحبيب قلبي، إلى صديق عمري وأنيس روحي الذي رحل عن هذه الدنيا الفانية،

إلى من أضاء بنوره دربي وبين راحتيه عشت في جنت الخلد... إلى بسمة فارقتني أجمل من لمعان ضوء الشمس على الأنهار والبحار...إلى أشد الأشياء حبا... إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله عز وجل وأكسنه فسيح جناته

بين الحب والرحمة .... هناك أمي...إلى غاليتي حبيبتي ورفيقة عمري وريح الجنة على الأرض... حفظها الله

إلى زوجي سندي وحبيبتي وخليلي وتاج رأسي "فيصل طلحي" دمت لقلبي سندا وحبيبا إلى آخر العمر سويا

إلى اعز الناس إخوتي "العيد" و "عبد الحليم"

إلى ابن أخي الغالي "محمد" وأمه

إلى كل عائلتي صغيرا وكبيرا

إلى اعز صديقاتي

شكر وعرفان

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقًا من قوله عزّ وجل في كتابه المبين ﴿ **وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** ﴾ سورة إبراهيم، الآية 7.

«كن عالما ...فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم».

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث، نشكر الله عز وجل على نعمه التي مّن بها علينا فهو العلي القدير، كما أتقدم بأسمى الكلمات وأرقى المعاني إلى أستاذتي العزيزة الدكتورة "**ندى بوكعبن**" على ما قدمته لي من نصائح وتوجّيهات ونصائح طوال إنجاز هذا البحث، فهي لم تتعامل معي على أساس أستاذة فقط، وإنما كانت بمثابة أمي ورفيقة طوال الوقت، شكرا على كل مجهوداتك معي كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم وقراءتهم وتقويم هذه المذكرة.

دون أن أنسى كل من قدم لي يد العون لإنجاز هذا البحث إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا يد المساعدة والتسهيلات والمعلومات.

لكم مني جزيل الشكر.

مقدّمة

تُعدّ ظاهرة التجريب من أبرز سمات الحداثة في المسرح الجزائري المعاصر، حيث تمثل تحرّراً واعياً من الأشكال التقليدية، وسعياً حثيثاً نحو ابتكار آليات جمالية وفكرية قادرة على التعبير عن إشكالات الواقع وتحولات الخطاب الفني، ويتجلى ذلك من خلال استثمار إمكانات التجريب وتوظيفها توظيفاً واعياً، إذ اتّخذ من النص المسرحي فضاءً حيويًا لمساءلة القوالب الجاهزة، وكسر النماذج الموروثة، وتفعيل التداخل الأجناسي، واستغلال تقنيات السرد والشعر والفلسفة داخل البناء الدرامي.

تبرز مسرحية "مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي" بوصفها نموذجاً إبداعياً يكرّس التجريب في مستويات عدة: بنيةً، وحواراً، وشخصيات، ورؤية فكرية، حيث يستنطق المؤلف عبرها أسئلة سياسية واجتماعية من خلال قناع فني ساخر، ينفتح على التراث الشعبي، بما يجعل من النص مرآةً لصراع الذات في محيطها، واستبصاراً حادّاً بتحوّلات الإنسان الجزائري المعاصر.

إنّ دراسة آليات التجريب في مملكة الغراب تقتضي الوقوف عند المكونات النصّية والفنية التي مكّنت الكاتب من خرق النسق التقليدي، وتوليد دلالات جديدة، تجمع بين متعة التلقي وعمق التأويل، مما يمنح العمل المسرحي طاقة تعبيرية مضاعفة، ويجعل منه وثيقة فنية وثقافية في آنٍ معاً.

ولعل اقترابنا من هذه المدوّنة المسرحيّة، كان محاولة منا للإجابة عن الإشكاليّة الآتية:

***كيف جسّد عز الدين جلاوجي ملامح التجريب المسرحي في مسرحيته مملكة الغراب؟** وقد تفرّعت عنها أسئلة استوجبت البحث فيها، منها: **ماهي أبرز الخصائص الفنيّة والجماليّة التي تجسّد التجريب في مسرحيّة مملكة الغراب؟ كيف انعكس الطابع التّجريبيّ على تشّكيل الشّخصّيات، وبناء الحوار، وتفكيك الحبكة؟ كيف ساهم تداخل الأجناس الأدبيّة والفنيّة في تفكيك البنية التقليديّة للنص المسرحي؟**

وقد انبثقت هذه الأسئلة من خلال القراءات المتأنية للنصّ المسرحي الجزائري، والذي يعج بالنقد السياسي والاجتماعي اللاذع من خلال كشف عورات المجتمع بأسلوب ساخر يتماشى وتفكير الفرد الجزائري.

وناشد الباحث جملة من الأهداف رمى إلى تجسيدها وتمثلت فيما يأتي:

-إبراز مدى توظيف الكاتب لعناصر ما بعد الحداثة (التداخل الأجناسي، توظيف التراث الشعبي) داخل النصّ المسرحيّ.

-العمل على قراءة النص المسّرحي الجزائري قراءة مغايرة لما ألفه الدرس النقدي الجزائري من قراءات تاريخية، سيميائية، تداولية.

ومن أجل تفكيك العناصر المحورية الخاصة بموضوع البحث اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتيح تفكيك بنيّة النصّ المسرحيّ ومساءلة مكوناته الفنيّة والجماليّة ضمن رؤية نّقديّة موضوعية، تسمح بفهم آليات التجريب واستجلاء مضامينه في مسرحية مملكة الغراب، وقد تم دعم هذا المنهج ببعض الأدوات المنهجية الأخرى التي تساعد على تعميق التحليل، والربط بين البنية الفنية والحمولات الرمزية والفكرية للنص، مع مراعاة الأبعاد النصّية التي يستدعيها النصّ المسرحي بوصفه خطابًا مركبًا يتداخل فيه الأدبي بالفني، والجمالي بالثقافي.

ومن هنا تعدّدت دوافع اختيّار هذا الموضوع وتنوعت؛ فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي:

1-الدوافع الذاتية:

-إعجابنا بالأسلوب المسرحيّ لعز الدين جلاوجي مع الرغبة في مساءلة حمولة مسرحية مملكة الغراب التي تعمل على كشف الوعي الجمعي بما يتقاطع مع الواقع المعيش.

-شغفي المبكر بالنشّاط المسرحي وما يحمله من خصائص، وحيل، وتقنيات في تمرير الخطاب، وهو ما دفعني إلى تسّليط الضوء على مسرحيّة مملكة الغراب.

2-الدوافع الموضوعية:

-قلة الدراسات في مجال التجريب المسرحي -خاصة من الناحية التطبيقية في حدود ما نعلم.

-السّعي لأجل إثراء المكتبة الجزائريّة ببحث أكاديميّ جاء في مجال الدّراسات المسرحيّة المعاصرة، وكذا معرفة الطّريقة الفنّية التي بُنِي بها هذا العمل المسرحيّ.

وعليه فقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يُقسّم البحث إلى فصل نظري، وفصل تطبيقيّ تسبقهم مقدّمة، وتذيّلهم خاتمة.

ففي **المقدمة** مهدنا للموضوع، ثم تطَّرقنا إلى مختلف عناصرها، أما **الفصل الأوّل** المعنون بـ: **التجريب المسرحي: المفهوم، النشأة، الاتجاهات:** حيث قدّمنا مفهوم التجريب المسرحيّ، ثم تطرقنا إلى نشأته في السياق الغربي وانتقاله إلى المسرح العربي عموماً والجزائري خصوصاً، كما عرضنا أبرز رواد التجريب في المسرح الجزائري، لننتقل بعد ذلك إلى استعراض أهم اتجاهات المسرح التجريبي وسماته الفّنيّة والجماليّة، أما **الفصل الثّاني** فكان تطبيقيّا موسومًا بـ: **تجليات التجريب في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي**، اشتمل على ثلاث مباحث، **المبحث الأوّل:** درسنا فيه البنيّة المسرحية بعناصرها الأساسيّة، من حبكة، وشّخصيات، وحوار، وزّمان، ومكان، بينما خُصّص **المبحث الثاني** لتفكيك آليات التراث الشعبي والأسطورة، مع التوقف في **المبحث الثّالث** عند مظاهر تداخل الأجناس الأدبيّة والفنيّة داخل النص المسرحيّ، وككلّ بحث علمي أكاديمي كانت **الخاتمة** حوصلة للنّتائج المتوصَّل إليها، إضافة إلى **ملحق** تضمن نبذة عن حياة الكاتب "عز الدين جلاوجي" وملخصا للمتن المسرحي.

وحتى تكون دراستنا هذه ذات قيمة، وثقل معرفي كان لابد علينا من اعتماد جملة من المراجع، -تنوّعت بين عربيّة وأخرى مترجمة-التي شَّكلت زادا معرفيا ومرتكزا علميا نذكر أهمها:

***سامي العباسي: التجريب المسرحي من التجديد الفني إلى التعدد الدلالي.**

***عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح.**

***عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما.**

كما لا يفوتنا في هذا المقام الإقرار بأن هناك العديد من الدّراسات السّابقة التي تطَّرقت لدراسة هذه المدونة، ومن بين هذه الدراسات نذكر: رسالة ماجيستير بعنوان المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال الفترة 1965-1975 للطالبة هني عزوز حيزيّة، ومقال الاشتغال الرمزي في مسرحية "التاعس والناعس" لراوية يحياوي.

ولا يخلو أي عمل من متاعب، وعراقيل فمن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث ندرة الأبحاث التطبيقية فيما يخص دراسة النصّ المسّرحي.

وفي الأخير أشكر الله العلي القدير شكرا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه ثم أتقدم بجزيل الشكر للدكتورة: **ندى بوكعبن** على رحابة صدرها، وما بذلته من جهد في سبيل تقويم هذا البحث، كما أتقدّم بالشّكر الموفور إلى السّادة أعضاء اللّجنة المناقشة، الذين بذلوا جهدًا في قراءة هذا البحث، وتصويب هفواته، وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945 بقالمة وعمال مكتبة الآداب واللغات على مجهوداتهم المبذولة من أجل تسهيل عملية استخراج الكتب والمذكّرات.

الفصل الأول: التجريب المسرحي: المفهوم، التأسيس، الاتجاهات

1/مفهوم التجريب

2/التجريب في المسرح الغربي

3/التجريب في المسرح العربي

4/التجريب في المسرح الجزائري

5/أهم رواد التجريب في المسرح الجزائري:

6/اتجاهات المسرح الجزائري التجريبي وسيماته

خلاصة

تمهيّـــــد:

شهد النصّ المسرحيّ تحوّلات كبيرة فرضت على الكاتب تجاوز الصور النمطية، والقوالب الكلاسيكية، والبحث عن طرق جديدة للتعبير، في هذا السياق، ظّهر مفهوم التجريب باعتباره استجابة لهذه التحوّلات، ووسيلة لاستكشاف آفاق جديدة في الشكل والمضمون، وقبل التوسع في هذا المفهوم، يجدر بنا التوقف عند معناه لغة واصطلاحاً.

1/مفهوم التجريب:

أ/لغة:

يحمل مفهوم التجريب دلالات متعددة، تتفاوت باختلاف السياقات التي يُوظف فيها، فهو ليس مصطلحاً جامداً، بل يتسع لمعانٍ لغويّة وفنيّة متجددة، ومن هنا تبدأ محاولة ضبط معناه لغة حيث ورد في معجم لسان العرب لابن منظور «**وجَرَّبَ الرَجُل تجربَّة: اختبره، ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجربها فهو بالفتح مجربتين قد جربته الأمور وأحكمته، المجرب الذي قد جرب في الأمور وأعرف ما عنده...**»[1]، ومنه نستشف أن التجريب كلمة مأخوذة من التجربة، أي المعرفة بالأمور ومجرياتها والخبرة فيها، أيضا يعني الممارسة والتجربة ثُّم الحكم.

كما ورد في معجم "**محيط المحيط**" على أنه «**التجربة: مصدر جَرَّبَ وقيل اسم منه...والمَجَرَّبُ: المختبر...ورجل مَجَرَّبً: عرف الأمور**»[2]، ومنه يتضح أن التجريب هو الوصول إلى المعرفة بشرط الاختبار.

ومنه نستنتج أن مفهوم التجريب يحيل إلى الاختبار والتكرار، ويقال "جَرَبَ الشيء" أي اختبره وامتحنه لمعرفة الحقيقة، واكتساب المعرفة وإثباتها.

---

[1]-ابن المنظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مادة (جرب) ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص110.

[2]-الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص139.

ب/اصطلاحاً:

ارتبط التجريب بالمجال العلمي قبل انتقاله للمجال الأدبي، وردت كلمة التجريب **Expérimentation** التي استخدها الفرنسي **"لاووس"** بمعنى «**الاختبار الذّي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضيّة**»[1]، ومنه يتضح لنا أن التجريب هو الاختبار القائم على أساس الجربة العلمية التي تولد الملاحظة وصولا إلى المعرفة.

وقد انتقل مفهوم التجريب من مجاله الأصلي في العلوم الدقيقة، حيث ارتبط بالاختبار والملاحظة، إلى المجال الأدبي، ليعبر عن نزعة الابتكار، ويحمل بعدا إبداعيًا نقّديًا، يتمثل في تجاوز النماذج الفنيّة التقليدية والسعي نحو إبداع أشكالًا جديدة في التعبير، ويُفهم التجريب ضمن هذا التصور بوصفه «**محاولة متعددة لكسر البنى الجاهزة، واستبدالها بأشكال فنية أكثر توافقا مع تحولات الوعي والأسئلة الجمالية الطارئة**»[2]، ومن هنا ارتبط التجريب بالإبداع الأدبي والفني –المسرحي تحديدا– بفعل التحديث وكسر الأنماط لا سيما من خلال تقويض القوالب الجاهزة، واستبدالها بأساليب متجددة تتيح مساحات أوسع للتعبير الفني.

كما يؤكد الناقد الفرنسي **"جان بيير سارزاك"** أنَّ «**التجريب هو مغامرة جمالية دائمة، تهدفإلى تحطيم الأعراف المسرحية وإعادة صياغتها من خلال البحث في حدود اللغة والفضاء والزمن**»[3]، انطلاقًا من ذلك، يمكن اعتبار التجريب ممارسة فنيّة مركبة، تتخذ من الخرق الجمالي والانزياح عن السائد منهجا جديداً، تستند إلى وعي حاد بممكنات اللّغة والمسرح، وتفتح النصّ والعرض على آفاق غير تقليديّة للمتلقي والتأويل.

---

[1] Le Petit Larousse Illustrè-Ediction2010 anniversaire de la semeuse1890. P399.

[2]–خالدي عبد الله، التجريب في الأدب العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2010، ص22.

[3] Jean-Pierre Sarrazac. L Avenir du drame. Editons Circé. France. 1999. P15.

ج/ماهية التجريب في المسرح:

ظهرت العديد من التيارات في المجال الأدبيّ والفنيّ تدعوا إلى التجريب خاصة في المسرح، في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، إذ تسعى إلى كسر التقاليد والأشكال والقواعد المسرحية الموروثة وتجاوزها، وإحلال محلها أساليب وصيغ وأشكال تعبيرية جديدة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون المسرحي، وهذا ما أكده "**باتريس بافيس**" على أنَّ المسرح التجريبي ّ«**مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير وعمل على الممثل، طرح تساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي**»[1]، يسعى المسرح التجريبي حسب "باتريس بافي" إلى كسر القوالب الكلاسيكية، من خلال التجريب في اللغة، والبنية، وتقنيات الأداء، مع التركيز على جسّد الممثّل، وتفاعل الفضاء المسرحيّ.

وفي سياق موازٍ، يقدّم الناقد "**سمير سرحان**" تصوراً مختلفاً للتجريب المسرحي، يركز فيه على الوعي بضرورة تجاوز القوالب الجاهزة، والبحث عن بدائل فنيّة وفي ذلك يقول: «**كنت أعرف أنَّ القرن العشرين يلغي دائمًا ما هو جديد، وعملاق تفتحت عيونه على وسائل جديدة، كما وضع يده على إحداها راح ينقب ويبحث عن جديد آخر دون كلل في محاولة دائمة للتعبير عن روح العصر واكتشاف أعماقه**»[2].

يرى "**سمير سرحان**" أنَّ التجريب في المسرح هو حركة فنيّة واعية تهدف إلى التجديد في أدوات التعبير المسرحي برؤية معاصرة تواكب تحوّلات الواقع، والجماليات المسرحيّة الحديثّة، وفي ذلك يقول: «**وربما قصرت الأساليب القديمة عن مثل هذا التعبير، وربما كانت العودة إلى هذه الأساليب وسيلتنا في اكتشاف عصرنا، المهم أن نضع فننا وفن القدماء تحت المجهر، أو نجري عليه التجارب في العمل حتى تأتي النتيجة بالنفي أو الإثبات**»[3]، ومنه نستشف أن المسرح

[1] Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre édition sociales. Paris. 1980. P413.

[2]-سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص7.

[3]-المرجع نفسه، ص7.

التجريبي يلغي القدّيم ويعمل على مواكبة روح العصر، فيبدع ويبتكر في كل الأساليب والوسائل المسرحية، ويعمل على إحياء كل ما هو قديم لاكتشاف الجديد والموازنة والمقارنة بينهما، بهدف نفي أو إثبات هذه التجارب المسرحية ومواكبتها مع تطورات العصر.

2/التجريب في المسرح الغربي:

ظهر التجريب مع تطور الحياة المعيشية للإنسان خاصة بعد الحربين العالمتين الأولى والثانية، وأصبح المسرح وسيلة للتعبير عن هذه الأوضاع وكذلك للحث على النهوض والتطلع لمستقل أفضل، ومن هذا نتطرق إلى الحديث عن التجريب في المسرح الغربي.

قامت التجارب المسرحيّة الغربية في نهاية القرن التاسع عشر، بما يعرف بالمسرح الطليعي مع أول مسرحية **"أوبو ملكا"** لـ **"ألفريد جاري"** محاكاة لتطورات العصّر في طريقة الكتابة وموضوع النصّ والإخراج، فقد ظهرت جهود الكتاب الذين سعوا إلى التغيير والتعبير عن الواقع المعاش، فأصبح المسرح مرآة عاكسة لمعاناة الشعوب من الحروب، والقمع والاضطهاد، والتمييز العنصري والبيروقراطية، وسياسة التجويع والاستعمار، وجاءت التجارب المسرحية لتشّد الهمم وتُحفزهم على النهوض والتمرد على الواقع المعاش، وأيضا ظهرت كرّد فعل للأزمة الثقافية حيث «**ظهر المسرح سلاحًا شّديد الدفاع عن الحرية وشديد الهجوم عل الظلم، فمن مسرح الغضب القسوة إلى المنهج البريختي إلى مسرح الطليعة والمسرح الثّوري، وكتبت آلاف المسرحيات التي تمس الحياة السياسيّة والاجتماعيّة مسًا مباشرًا جارحًا لم يعرف مثله تاريخ المسرح**»[1]، فارتبط التجريب المسرحي الغربي بعناصر الّلعبة المسرحية من النص إلى العرض من إخراج وأداء وعلاقة الخشبة بالجمهور، وكذلك الانفتاح على بقية الفنون كالسَّينما، وقد ظهرت عدة معاهد مسرحيّة أكاديميّة شملت عدة تيارات نذكر أهمها:

[1]-فرحان بليل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، دمشق، سوريا، ط2، 2002، ص18.

أ/التجريب في المسرح الحر:

أسس **"أندري أنطوان" "Andri Antoine" 1858م-1943م** المسرح الحر في فرنسا، مجربا خارج القيود التقليدية للمسرح الرسمي، قدّم نصوصاً مرفوضة من المسارح الوطنية، وركز على الواقعية والطبيعيّة، واعتمد في عروضه المسرحية على ديكورات حقيقية، وإضاءة طبيعية، واعتبر المخرج هو المترجم للنص المسرحي، داعيا الممثل إلى عدم المبالغة في تمثيله، فأسس بذلك أصول فن الإخراج، كما «**عمل على تعميق الإيهامي من خلال تحسيس المتفرج بالجدار الرابع**»[1] ، وبذلك لم يعد الجمهور مجرد متفرج بل أصبح جزءا من العمل المسرحيّ، ليمثّل بذلك ثورة مسرحيّة فتحت الباب أمام التجريب الفنيّ والتمثيل الصادق للحياة اليوميّة.

ب/التجريب في مسرح القسوة:

يعتبر الناقد المسرحي الفرنسي **"أنتوان آرتو" "Artoud Antoine"** الذّي توصل « **في تصميمه وابتكاره إلى جدود التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد**»[2]، وذلك من خلال طرح أفكاره الرمزيّة والجماليّة، انطلاقا من مسرحية "**أوبو ملكا**"، تأثرًا بالمسرح الكلاسيكي التقليدي حيث «**رفض أن يكون المسرح عبارة عن تاريخ يروي الأحداث أو مسرحًا سيكولوجيًا صرفًا، لهذا طالب بالعودة إلى ما هو سحري أو أسطوري و كانت ثورته على المسرح هذه تهدف إلى طرد الكاتب من المسرح فلم يعد المؤلف هو السيد، و يعد الممثّلون هم العبّيد، و إنّما أصبح الممثّل يمتلك قداسته وجدارته على الخشبة**»[3]، معطيًا بذلك القدّاسة للممثل على حساب النص المسرحي، واهتم **"أنتوان آرتو"** بطرح الأفكار والآراء معبراً عن قضايا عصره مع إعادة الاعتبار للطقوس الدينية من سحر وخرافات وتنجيم، معتمدا في ذلك على الحوار واللّغة المنطوقة بالإضافة إلى

---

[1]-أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي، في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1989، ص8.

[2]-أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، ص141.

[3]-عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص28.

الحركات والإيماءات ليكون العرض أكثر دلالة «**هذا التحوّل في فهم العملية المسرحيّة ناتج بالدرجة الأولى عن التغيير الجذري في التعامل مع اللّغة المنطوقة، التي بدت عاجزة عن تحقيق التواصل، وأكثر جفافا و ميوعة ومثيرة للاستقرار ولحفيظة الجمهور، الأمر الذي هيأ المناخ العام لتقليل من نص، والتمهيد لإلغائه لفائدة نص المخرج ونص الممثل**»[1]، وبهذا تكون اللغة معبرة عن آهات وآلام وصرخات المجتمع، وبذلك القسوة هي المكان الأكثر التقاء بين الإنسان والقواعد الكونية.

ج/التجريب في مسرح الفقير:

هو توجه مسرحي أطلقه المخرج المسرحي البولندي "**جيرزي غروترفسكي**" الذّي ترجم مضامين النصوص المسرحيّة من قبل الممثّل، واعتمد على المشاركة الحية والمباشرة للجمهور أكثر من أجل تحريك العاطفة والتعبير عن الواقع المعاش، مؤسسًا بذلك "**المسرح الجديد**" " **New Thatre**" فالتجريب هنا لا يعني الترف، بل اختزال الوسائط وتكثيف المعنى «**باعتباره حوارا وتبادلًا مباشرًا للأسس الفكريّة والحضاريّة ما بين الجمهور وخشبة المسرح**»[2]، كما اعتمد على المسرح البسيط البعيد عن الديكورات، والمناظر، والأضواء، والأزياء والملابس، ولذلك سمي بـ "**المسرح الفقير**"، فقد أقام عروضه داخل حجرات عادية لا يتم فيها الفصل بين الممثل والجمهور، رفضا للبهرجة التقنية المكلفة، واعتمد على التجريب عبر تجريد العرض من عناصره الثانوية، وابتكار أشكال جدّيد، مما يجعل المسرح أكثر تفاعلية وبساطة.

3/التجريب في المسرح العربي:

ظهر التجريب في المسرح العربي منذ احتكاكهم بالحركات التجريبيّة للمسرح الطليعي في نهاية الخمسينات، وبداية الستينيات، فقد سعى المسرحيون العرب إلى النهوض ضد التّبعية والتقليد لكل ما هو غربي، وذلك بإدخال آليات التجريب على النص المسرحي لمواكبة تطورات الواقع والتجارب

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

[2]-هناء عبد الفتاح، جير زي غروتوفسكى الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 50، 1993، ص76.

العالمية المتطورة محاولة منهم لإنتاج خطاب مسرحي يعكس الخصوصية الثقافية والاجتماعية العربيّة، إذ «**صار الحدَّيث عن التجريب محكومًا بتوجه جديد تتحكم فيه مجموعة من الاهتمامات الفنية والنقدية المحلية وإكراهات تاريخية بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة وحول إمكانات الحدّيث عن الأفق المنتظر لهذا المسرح في سياق التحوّلات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير بواسطته عن الذات وعن الآخر**»[1]، وقد جاء هذا التوجه مسايرة للتحوّلات السياسية والفكرية التي شهدها العالم العربي.

ومنه يتضح ارتباط المسرح والأعمال الفنيّة والنقدّية بمتغيرات العصر التي فرضت نفسها عليه، ولعل أول محاولة للتجريب في المسرح العربي جاءت كاستنساخ للمسرح الأوروبي كما قال الناقد "**خالد الطريفي**": «**إنِّ المسرح التجريبيّ العربيّ استنساخ للمسرح الغربي**»[2]، استند المسرح العربيّ إلى نماذج غربيّة جاهزة، مما جعله أقرب إلى إعادة إنتاج لمفاهيم وتجارب غير متجذرة محليا، فكان تجريباً مستورداً أكثر منه إبداعاً، والأمر اللافت للانتباه هو كون أغلب الكتاب العرب يجمعون بين التأليف والتمثيل والإخراج في آن واحد.

ظهرت بوادر التجريب في النصّ المسرحيّ العربيّ من خلال التأثر بالمسرح الغربي، ولكن بفضل جهود وإسهامات الكتاب العرب الذين أضافوا طابع خصوصّية المجتمع العربي وتاريخه وواقعه، الممزوج والمتماشي مع الثقافة والأساليب الغربية، ومن أهم إسهامات التجريب في النصّ المسرحي العربي نذكر:

أ/التجريب في مسرح "محمود دياب":

حاكى الكاتب في مسرحية "**ليالي الحصاد**" قضايا الأمة العربية إذ «**التجأ محمود دياب إلى شّكل سامر المصري ليجعل منه شكلاً مسرحيًّا قادرا على احتضان قضايا واقعية ومعاصرة نحو**

[1]-عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص11.

[2]-المرجع نفسه، ص11.

الصراع الاجتماعي، لأن المضامين لا تنفصل على أشكالها»[1]، معتمدًا على الأسلوب الهزلي السّاخر لجذب الجمهور وتعريفه بالمسرح من خلال محاولاته الرائدة في تجريب الشكل المسرحي والمضمون معا، عبر إعادة إنتاج التراث الشّعبيّ والتاريخيّ وفق صيغ فنيّة حديثة، إذ انطلق من بيئته وتاريخه، وراح يختبر إمكانيات جديدة للتعبير المسرحيّ، تزاوج بين المحليّ والكونيّ.

ب/التجريب في مسرح "يعقوب صّنوع":

يمثّل التجريب في مسرح صنوع محطة مفصليّة في تاريخ المسرح العربي الحديث، نظراً لكونه من أوائل المسرحيين العرب الذين خاضوا مغامرة تحديث الشّكل المسرحيّ، حيث مزج بين التراث والحداثة، وبين المحلي والمستورد، في سبيل بناء نصوص مسرحيّة نهضوية «**وأدب صنوع بعد ذلك في مسرحياته على نقد الجاليات الأجنبية كسخرية لاذعة، وأظهر رجلا أسماه جون بول على المسرح ونقد الإنجليز في شخصه، كما كشف المستور على الواقع الاجتماعي والسياسي عبر نصوص مسرحياته، ولذلك من خلال نقده للخدوي إسماعيل نفسه وحاشيته وغيرهم، وهو ما أثار حفيظة الحكام والأجانب عليه»**[2]، معتمدًا على الأسلوب الهزلي السَّاخر للمجتمع الغربي وأكثر انتسابا للمجتمع العربي، بمعنى أن مسرحياته لم تكن تمجد الغرب، بل جاء معبرا عن قضايا الإنسان وهمومه، فقد حرص صنوع على تقديم شّخصيَّات مألوفة من الواقع المعاش، وتناول مشكلات اجتماعية وسياسية حقيقية، واختار العامية أداة للتواصل المسرحي، وهو ما يعكس وعيه بضرورة تجاوز المسرح النخبوي.

ج/التجريب في مسرح "عبد الكريم برشيد":

يعتبر التجريب في النص المسرحي هو: «**شكلا من أشكال أحداث الخلخلة في الذات الساكنة في التراث والمسكونة به كذلك، وبدون هذا التفاعل مع الذاكرة وبدون خلخلتها فان**

[1]-مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 04، المجلد 17، 1987، ص93.

[2]-أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطابعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص78.

الإنسان لابد أن يتحول إلى كائن آلي يستظهر الموروث القديم من غير أن يضيف أي شيء»[1]، فقد عمّد **"برشيد"** إلى التجريب على النص المسرحي من خلال توظيفه لعناصر التراث وشخصياته، ليصبح من آليات التجريب المسرح الاحتفالي.

د/التجريب في مسرح "توفيق الحكيم":

يتمثل التجريب عند **"توفيق الحكيم"** في ضرورة توظيف الأشكال التراثية في النصوص المسرحية تتماشى مع مقومات المسرح الأوروبي، إذ يقول: «**اعتماد الشكل المسرحي الغربي كقالب للمضامين التراثية العربية لم يحقق مسعى الدراميين العرب في التأسيس لمسرح عربي أصيل، فالحداثة المسرحية تجاوزت ما هو ثابت الذي يتجانس ففي القالب وأكدت بطلان القاعدة القائلة بأن المسرح إما أن يكون أوروبيا أو لا يكون**»[2].

ومنه يتضح أن التجريب في كتابة نصوص المسرحية يرتكز على توظيف التراث لم يحقق المسع المطلوب من ناحية، وجاء ليلغي فكرة الملكية للمسرح الأوروبي من ناحية أخرى، فظهر المسرح العربي يتجانس ويتماشى مع أساليب والقوالب الأوروبية.

4/التجريب في المسرح الجزائري:

شهد العالم تطورات عديدة على مختلف الأصعدة خاصة بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، فانتقل العالم من النظام الرأسمالي إلى الاشتراكي، وانعكس ذلك على الأوضاع في الجزائر على مستوى جميع المجالات السياسية والاجتماعية وخاصّة الثقافية.

ويعتبر المسرح من أهم الأنشطة الثَّقافية، فهو المرآة العاكسة للأوضاع المعيشة، ووسيلة اتصال مع الجمهور مباشرة، فقد استفاد المسرح الجزائريّ من التجارب المسرحيّة الغربيّة والعربيّة، فعمل على الاقتباس، والترجمة والنقل، وكتابة مسّرحيّات تساير مختلف الأوضاع، مما أعطاه قدرًا كبيرًا من المرونة التي تسمح له بالتجريب والاستمرار «**والانفتاح على الآليات الغربيّة الموظفة مسرحيًا، تجريب**

[1]-جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي إلى بيتروبروك، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط1، 1979، ص21.
[2]-عبد الرحمان بن إبراهيم، التجريب في النقد والدراما، ص190.

قائم على أسس معرفية، كما هو محاولة تجريبيّة تبدأ في أول مسعى لها مع الجهور، بالشّروع في تقليص الحدود الفارقة بينه (كنوع مسرحيّ دّخيل وجديد) وبين متلقيه»[1].

يشكل التراث الشّعبي خزاناً رمزياً غنياً بالحمولات الثقافية، واللّغة المشّفرة، والحكايات المؤسسة للوعيذ الجمعي، مما جعلهم مصدراً مهما للتجريب، خاصة في ظل بحث المسرح الجزائري عن خصّوصيته الفنيّة، وهذا ما أكدّه المسرحي **"عبد القادر جغلول"** بقوله: «**المسرح الجزائري في بداية ظهوره كان يمثل ثلاثة أمور جديدة، فهو يتضمن موقفًا جديدًا تجاه العمل الثّقافي، فمع "جحا" لا تبقى الثقافة عملًا معياريًا، بل تصبح مشهدًا قائمًا على أداء الممثّلين، وعلى لغة عربية تعمل من جديد لتعبير عن الواقع المعيش»**[2]، ومن هنا يتضح أنَّ التجريب هو إعادة إحياء التراث وتجديده وفقا لروح العصر، والانفتاح على الثّقافات الأخرى، وترك المألوف والإبداع في النصوصّ المسرحيِّة شكلاً ومضمونًا، بالإضافة إلى التلاعب باللّغة من خلال توظيف اللغة الفصحى والعامية اللغات الأجنبية في آن واحد ضمن نصوص مسرحية هجينة لغوياً، وكذلك الترجمة إذ يقول **"مصطفى كاتب"**: «**لم تكن الترجمة بالمعنى المعروف للكلمة وإنما هي نوع من الاقتباس أو الجرأة، أي التحويل إلى الجزائرية ...(وحتى الاقتباس فإنّه) في بعض الأحيان لم تكن تبقى بعد الجرأة سوى عقيدة المسرحيّة أو هيكلها»**[3]، وغيرها من آليات التجريب من كسر التسلسل الزمني، دمج الفنون سنخلص إليها لاحقا بالتفصيل.

[1]-عياد زويرة، التجريب في المسرح الجزائري، ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2019. ص58.

[2]-عبد القادر جغلول، نقلا عن مخلوف بوكروح، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت-لبنان)، ط1، 1984، ص11.

[3]-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999، ص475.

5/أهم رواد التجريب في المسرح الجزائري:

يعد التجريب في النص المسرحي الجزائري من السمات البارزة التي ساهمت في تطويره وإثراء تجربته الفنية، وقد عرفت الساحة المسرحيّة الجزائرية العديد من الرواد الذين سعوا إلى كسر القوالب التقليديّة، والبحث عن أشّكال تعبيرية جديدة تتماشى مع خصوصية الثقافة الجزائرية، وتطلعات الجمهور، وتأكيدا للهوية الوطنية المنشودة، رفضا للتبعية الغربية، ومن أبرز الرواد ومساهماتهم نذكر ما يلي:

أ/ولد عبد الرحمان كاكي(1934-1995م):

يعّد **"ولد عبد الرحمان كاكي"** من الأسماء الرائدة في المسرح الجزائريّ، حيث اقتحم مجال التجريب من خلال العودة إلى توظيف الأشّكال التراثية وتحويلها إلى قوالب مسرحيّة بالاعتماد على التقنيات المسرحية الحديثّة، بهدف التعمق في الشخصية الوطنية الشّعبية القومية، واعتمد في أعماله على **"القوال"** و**"المداح"** وهما من الأشكال التقليدية في الموروث الشعبي، كما استعان بالأساطير، والقصص، والخرافات، والأغاني الشَّعبية، وهذا ما أضفى على أعماله طابعًا فنيًا مميزًا، ومن أبرز أعماله مسرحيّة **"132 سنة"** التي تتحدث فيها عن فترة الاحتلال الفرنسي بالجزائر، بأسلوب جمع فيه بين السخرية والدراما «**فهي ذات طابع ملحمي ثوري و نضالي كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال والمداح في الأسواق الشعبية والساحات العمومية وما ترويه من قصص الأبطال وبطولاتهم عبر التاريخ السلامي إلى جانب الأغاني الفلكلورية، وتجتمع كل هذه المحاولات في رأينا للتعبير عن حاجة إلى مسرح جزائري أصيل**»[1].

ب/عبد القادر علولــة:

يعتبر **"علولة"** من أبرز المسرحيين الجزائريين الذين سعوا إلى تجديد المسّرح الجزائري من خلال التجريب، محاولًا الابتعاد عن الفضاء الأريسطو الكلاسيكي، معتمدًا في أعماله على تقنيات **"مسرح**

[1]-الشريف الأدع، وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص170.

الحلقة الشعري" شكلاً وأداءً وإنتاجًا وفرجة، كما أدخل عناصر من التراث الشفوي الجزائري ليعبر عن همومه وتطلعاته وقضاياه في مختلف مجالات الحياة «**إنَّ إشّكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسّرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمنزلة المادة الخام لرؤيته الإخراجيّة، وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد والمستويات و المنظورات ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى يسمح بمسرحية القوال**»[1]، ومن أبرز أعماله المسرحية الثلاثية "**الأقوال**" و "**الأجواد**" و "**اللثام**"، حيث وظف التراث الشعبي في مسرحية "**الأجواد**" بكثافة، وهذا ما أكسب النصّ جمالية جديدة «**لذلك كان لابد أن تكون له مكانا مهما لإبداعنا المسرحي، إن المسرح كما رأينا لغة ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته، هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها من خلال دّراسة التراث العرّبي الذي هو بالأساس وليد شرعي للوجدان العربي**»[2]، ومن هنا يتضح أن توظيف التُّراث هدفه إحياء ذّاكرة الشَّعب الجزائري، وقد قدم رؤية نقدية للمجتمع الجزائري بأسلوب يجمع بين الفكاهة والعمق الدرامي.

ج/جمال ولد صابر(1941م-2022م):

يعتبر المسرحي المخرج والكاتب والممثل "**جمال ولد صابر**" أيقونة من أيقونات الفن والإبداع بالجزائر، وهو من المسرحيين الذين ساهموا في تطوير المسّرح الجزائريّ من خلال التجريب، وقد عمل على إدخال تقنيات جديدة في الكتابة والإخراج المسرحي، من خلال الدعوة إلى توظيف "**المسرح الشعبي الاحتفالي المفتوح**"، محاولًا تقدِّيم أعمال تتماشى مع التغيرات الاجتماعية و الثّقافيّة في الجزائر، وقد تخصص في "**المسرح الكبير**" أو ما يعرف بـ "**المسرح الملحمي**" حيث قام بإنتاج أربع ملحمات التي كانت تعرض في الفضاءات المفتوحة كالملاعب وأمام مقر البلدية...لتكون أكثر

[1]-جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد الغربي المعاصر، مكتبة المثقف المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2015، ص66.

[2]-محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، مقدمات وبيانات منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ج2، 1994، ص754.

قربا من الشَّعب، كما وظف أشكال الموروثات الشعبية من رقصات شعبية وأشعار، والأمثّال، والخرافة والألعاب الاحتفالية...كان صديقا مقربا للمسرحي **"ولد عبد الرحمان كاكي"**، مما أثّر على تجربته المسرحيّة، وأكسبه فهمًا عميقًا لتقنيات **"مسرح الحلقة"** مما ساهم في تكوين أجيال من الفنانين والمسرحيين.

6/اتجاهات المسرح الجزائري التجريبي وسيماته:

تعكس تجارب المسرحيون الجزائريون اتجاهات المسرح التجريبي الجزائري متجاوزة الأشكال التقليدية للمسرح، بابتكار وتحديث وتطوير أساليب وتقنيات جديدة تتماشى وروح العصر باعتبار المسرح مرآة عاكسة للواقع المعاش، ومن أهم اتجاهات المسرح التجريبي الجزائري نذكر:

أ/الاتجاه التراثي الشعبي:

يمثّل الاتجاه الشّعبي الجزائري مكوّنًا جوهريًا في البنية الثقافية الوطنية، حيث يُستند إلى التراث الشفوي، والمرويات الشّعبية، والحِكم، والأساطير، والأغاني، وكل أشّكال التعبير التي ينحتها الشّعب من واقعه اليومي، ويُعدّ هذا الاتجاه تجليًا لهوية جماعية تعيد إنتاج ذاتها خارج النُظم الرسمية، من خلال اللّغة العامية، والإيقاع المحلي، والرؤية الشّعبية للعالم وفي هذا الإطار، يرتبط الاتجاه الشّعبي بالتجريب بوصفه فعلًا ثقافيًا ينهض على استرداد الخطاب الشّعبي من التهميش، وإعادة توظيفه داخل الحقول الأدبية والفنية، بما يعكس عمق الوعي الشعبي وقدرته على مقاومة الإقصاء الثقافي واللغوي «**فالعودة إلى التراث الشعبي يكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا ما ستوعب هذا الكاتب معطيات وفجر طاقتها، عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار**»[1]، وقد اعتمد المسرحيون التابعون لهذا الاتجاه على التجريب من خلال توظيف الموروث الشعبي بهدف التمسك بالهوية الجزائرية وإحيائها والحفاظ عليها من الاندثار والطمس الذي سعى إليه الاحتلال الفرنسي، وكذلك سعيا لترسيخ الهوية العربية القومية، وفي هذا يقول **"سليم توفيق"**: «**إذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه في مرحلة النضال من أجل**

[1]-عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979، ص67.

الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية الوطنية، فان هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه من أجل الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية»[1]، ومن أهم التجارب المسرحية في هذا الاتجاه نذكر:

* تجربة "**ولد عبد الرحمان كاكي**" في مسرحية "**القراب والصالحين**" سنة 1966م.

* تجربة "**علولة**" في مسرحية "**الخبزة**" سنة 1970م، وكذلك مسرحية "**المائدة**" سنة1972م.

ب/الاتجاه التاريخي:

يعّد التاريخ الهوية الحقيقية والأساسية لكل مجتمع، فهو المنبع الأول الذي يستقي منه المسرحيون نصوصهم من موضوعات وشخصيات بطولية وأمجاد ربية قديمة التي كان لها الأثر في بناء الوقائع التاريخية «**يحاول الكاتب المسرحي إيجاد شخصيات ذات سيمات تاريخية تعبر عن آمال هذه الشعوب الرافضة للظلم والاضطهاد والمطالبة بحقها في الحرية والمساواة في صراعها ضد المعتد**»[2]، وقد صور المسرحيون الواقع المعاش إبان الاحتلال الفرنسي، بالاعتماد على التاريخ الجزائري والعربي والغربي، وذلك بربط تجارب ماضي الأمة والمتشابه مع وقائع الحاضر «**لنعرف من خلال هذه المقارنة بين الماضي والحاضر... وما يمكن استلهامه من تجارب الماضي حلولا المتشابهة لمشاكل الأجداد**»[3]، كل ذلك سعيًا لإيجاد الحلول والمخرج للأمة الجريحة المضطهدة من الاحتلال الفرنسي الغاشم، ولشّد الهّمم والتحريض والوقوف ضد المحتل، وترسيخا لبطولاتهم لتبقى راسخة في أذهان الأمة العربيّة المسلمة، ومن أهم التجارب المسّرحيّة في هذا الاتجاه نذكر:

* تجربة "**أحمد توفيق المدني**" في مسرحية "**حنبعل**" سنة 1947م.

---

[1]-بيار ومونيك فافر، نحو رؤية ماركسية للتراث، تر: نسيم نصر، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988، ص32.

[2]-عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال الفترة 1965-1975، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2018، ص114.

[3]-محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، العدد01، 2010، ص03.

* تجربة "**عبد الرحمان ماضوي**" في مسرحية "**يوغرطة**" سنة 1953م.

* تجربة "**محمد العيد ل خليفة**" في مسرحية "**بلال بن رباح**" سنة 1939 م.

ج/الاتجاه الثّوري:

تحوّل الاتجاه الثّوري إلى قوة تحريضية فعلية في سياق الثّورة التّحريريّة عبّرت عنها الأهازّيج، والأغاني، والحكايات التي كانت تُتداول سرًّا وعلنًا، مشّحونة بروح المقاومة والممانعة، فالشّعب من خلال هذا الاتجاه لم يكن مجرد متلقٍ للثّورة، بل كان فاعلًا فيها ومؤسسًا لها، وقد ساهم التحريب هنا في بثّ الوعي الثّوري وتكريس خطاب شّعبي معادٍ للاستعمار، بما في ذلك توظيف اللّغة والموروث الرمزي كسلاح ثقافي في وجه العدو «**ففي الوقت الذي شدد الاستعمار الفرنسي قبضته على الشعب، كان المسرح يهيئ لثورة عارمة بدأت تظهر في الأفق واستمر نشاطه حتى 1954 حين اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر**»[1]، وقد منحت الثورة الجزائرية المسرح ثراءً ثوريًا، وقد استعمل المسّرحيون الجزائريون التجريب في موضوعاتهم وشخصياتهم «**إنَّ المسرح بالنسبة لنا يمثل إطار للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثّورة، وأننا نمثل مسّرحًا شّعبيًّا يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري**»[2]، أعطى الإيمان بالثّورة حافزا كبيرا للكتاب على الّرغم سياسة الاضطهاد والقمع والسجن والرقابة الشرسة التي مارسها الاحتلال الفرنسي ضدهم، إلا انهم استمروا في ممارسة أعمالهم حتى في السجون والجبا، ومن أهم التجارب المسرحية التابعة لهذا الاتجاه نذكر:

*تجربة "**عبد القادر علولة**" في مسرحية "**حمق سليم**" سنة 1972م.

[1]-بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص21.

[2]-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص87.

*تجربة "**مصطفى الكاتب**" ففي مسرحية "**نحو النور**" سنة 1958م.

*تجربة "**عبد الحليم رايس**" في مسرحية "**أبناء القصبة**" سنة1959م.

د/الاتجاه الاجتماعي:

يُعد المسرح الاجتماعي البدايات الأولى للمسرح الجزائري، حيث سعى المسرحيون إلى التجريب على الموضوعات والقضايا الاجتماعيّة المختلفة، بهدف معالجة الأمراض والآفات المتفشية في الوسط الجزائري قبل وبعد الاستقلال، وذلك من خلال «**التجارب الموضوعية والواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات، وانتقل من الفردية إلى الجماعة وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة**»[1]، خاض الكتاب ضمار التجريب باختيار نماذج حيّة من قضايا المجتمع الجزائريّ وأكثر واقعية، بحيث سلطوا الضوء عليه معتمدين على اللغة العامية البسيطة لأنها أكثر التصاقًا بالجمهور، ولضعف الفصحى على الألسنة الجزائرية على الرّغم من وجود مسّرحيات أخرى بالفصحى، وبأسلوب فكاهي ساخر ثائر على الأوضاع المعاشة.

ومن أهم التجارب المسرحية التابعة لهذا الاتجاه نذكر:

*تجربة "**رسيد القسنطيني**" في مسرحية "**بابا قدور الطماع**" سنة 1929م.

- **قضية الخمر**: تجربة "**محمد الطاهر فضلاء**" في مسرحية "**الشفاء بعد العناء**" سنة 1921م.

***قضية السحر والشعوذة**: تجربة "**علال عثمان**" في مسرحية "**سيدي العفريت**".

يتبيّن من خلال هذا الفصل أن التجريب المسرحي لا يُعد مجرّد خيار جمالي، بل هو موقف فكري وفني يعبّر عن تحوّل في الرؤية إلى المسرح بوصفه خطابًا متجدّدًا وفضاءً حيويًّا للتفاعل الإبداعي، وقد تأسس هذا المفهوم في السياق الغربي مع رواد مثل جيرزي غروتوفسكي وبيتر بروك

[1]-عبد الحميد بلخدوجة، المسرح الجزائري بين التراث والتحديث، منشورات هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص65.

وأنطونان آرتو، ممن سعوا إلى تجاوز الأشكال الكلاسيكية نحو تجارب مسرحية ترتكز على جسد الممثل، والفضاء الطقوسي، والانفتاح على الأسطورة واللاوعي الجماعي.

تأخر التجريب نسبياً عند العرب مقارنة بالغرب، وارتبط بمحاولات الخروج من قوالب المسّرح المدرسي والنقل المباشر من الغرب، نحو تأسيس مسرح يحمل خصوصية ثقافية تستلهم التراث الشّعبي، وتقنيات الحكواتي، والسرد الشفهي، وهو ما تجلى في تجارب سعد الله ونوس، والطيب الصديقي، ويوسف العاني، ومنصف السويسي، وغيرهم، وارتبط التجريب المسرحي في الجزائر بمرحلة ما بعد الاستقلال، حيث سعى المسرحيون إلى بناء هوية فنية تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي، وتحرّر المسرح من القوالب الكولونيالية. وقد برزت في هذا السياق اتجاهات متعدّدة، منها: الشعبي، الثوري، الاجتماعي، التاريخي.

وعليه، فإن التجريب في المسرح الجزائري لم يكن مجرّد تقليد، بل عملية بحث دؤوبة عن لغة مسرحية بديلة، تعكس الذات، وتنفتح على الحداثة دون أن تنفصل عن الجذور الثقافية والاجتماعية.

الفصّل الثاني: تجليات التجريب في "مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي"

المبحث الأوّل: التجريب على مستوى البنيّة المسرحيّة.

1/التجريب على مستوى العنوان

2/التجريب على مستوى الحبكة

3/التجريب على مستوى الشخصيات

4/التجريب على مستوى الحوار

5/التجريب على مستوى الزمكان

المبحث الثاني: جماليات التجريب اللغوي واستدعاء التراث الشعبي

أ/جماليات التجريب اللغوي

2/التجريب وتوظيف التراث الشعبي والأسطورة في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي:

المبحث الثالث: تداخل الأجناس الأدبية في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي":

خلاصة

المبحث الأول: التجريب على مستوى البنيّة المسرحيّة

تمهيـــــــــد:

تبرز مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**" بوصفها نموذجاً إبداعيّاً يكرّس التجريب في مستويّات عدة: بنيّة، وحواراً، وشّخصيات، حيث يستنطق الكاتب من خلالها رؤية وجودية واجتماعيّة عبر الاعتماد على تقنية التجريب بداية من الوقوف عند المكونات النصّية والفنيّة التي مكنّت جلاوجي من خرق النسق التقليديّ، وتوليد دّلالات جديدة، تجمع بين متعة التّلقي وعمق التّأويل، مما يمنح النصّ المسرحي طاقة تّعبيريّة مضاعفة، ويجعل منه وثّيقة فنيّة وثقافيّة في آنٍ معاً.

1/التجريب على مستوى العنوان:

يمثّل العنوان البوابة الأول للولوج إلى النصّ المسرحي، فهو المفتاح الأساسي الذّي يحيل القارئ لمضمون النصّ قصد قراءته أو تأويله «**فالعنوان هو الاسم الذّي يمثّل العمل ويعبر عنه، وهو العلامة البصَّرية الأكبر التي تتصدر العمل وتمثله، فهو لحظة الاتصال الأولى بين القارئ والنص، باعتباره مفتاحًا أساسيًّا يتسلح به القارئ للوصول إلى أعماق النص والحاضر إلى اقتنائه**»[1]، ومنه فالعنوان يمثّل اللوحة الإشهارية لمحتوى النص، فهو المحفز الأول والرئيسي لجذب انتباه وإثارة فضول القارئ للإقبال على النص المسرحي أو النفور منه، حيث نجد العنوان يؤدي دور مهم وفعّال في توجيه العملية القرائية للقارئ حيث يفتح المجال للربط بين العنوان ودلالته في المضمون، وفي هذا المبحث قمت بدراسة العنوان في مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**" حيث يمثل مثالاً بارزاً على عنوانٍ وظّف فيه الكاتب بنية مركبة، تُؤسس لعالم دّرامي رمزي، وتُراهن على تقنية التجريب بوصفها أداة لتحرير الشكل والمحتوى من أسر القوالب الكلاسيكية.

[1]-شيماء فتحي عبد الصادق، غرائبية العنوان في المسرح السيد حافظ، مجلة كلية الآداب، جامعة المينا، مصر، ص65.

أ/البنية التركيبية والدلالية للعنوان:

يهدف المسرحي من توظيف الجمل الاسمية إلى ترسيخ فكرة الثبات والاستمرار لذلك نجد عناوين المسرحية الجديدة صيغت بهذا الشكل «**على المستوى النحوي، فهناك بالفعل ثغرات خلفها الحذف النحوي الذي أملته ظروف تدقيق العنوان وتخليصه من كافة الزوائد**»[1].

يتكوّن عنوان مملكة الغراب من مركبين اثنين: مركب إضافي (مملكة) ومضاف إليه (الغراب) هذه البنية الإضافيّة تُوحي بوجود "حيّز سلطوي "هو المملكة، و"كائن رمزي" المتمثل في الغراب، ومن المعروف أن "المملكة" تتسّم بالنظام، والسّلطة، والتراتبية، والشّرعية، أما "الغراب" في الثقافة العربية فهو طائر مشحون بالدلالة السلبية: الموت، الشؤم، الخراب، بل هو في بعض التأويلات رمز للانفصال والنبذ والطرد، وبذلك، فإن العنوان يحمل مفارقة درامية تجريبية لأنّ اختيار "**الغراب**" رمز للسلطة تكسير لصورة البطل التقليدي، وهو ما يتوافق مع استراتيجية «**نزع المركزية التي يعتمدها المسرح التجريبي، حيث لا بطل، ولا حدث خطيّ، بل شخصيات تتناوب على أداء أدوار رمزية في فضاء مشوَّش زمنيًا ومكانيًا**»[2].

يمكن القول إن عنوان مملكة الغراب لا يؤدي وظيفة جمالية فقط، بل يكرّس رؤية بنائية تجريبية، تجعل من النصّ المسرحيّ مساحة للتقويض وإعادة التركيب، فالعنوان من حيث بنيته التركيبية والدّلالية، يندمج ضمن روح التجريب التي تطبع المسرحية، ويُعيد تعريف العلاقة بين النص والمتلقي، من خلال الانفتاح على أفق دلالي غير مستقر، مما يُجبر المتلقي على أن يكون مشاركًا في إنتاج المعنى.

[1]-محمد معتصم، المتخيل المختلف "دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص192.

[2]-أحمد يوسف، تحليل الخطاب المسرحي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 119.

2/التجريب على مستوى الحبكة:

تُعد الجزء الأساسي والركيزة الأساسيّة في العمل المسرحي، وهي عبارة عن تسلسل الأحداث المترابطة والمتدّاخلة والموحدّة فيما بينها، هذا ما أكده **"أرسطو"** بقوله: «**إنَّ الحبكة هي روح الدراما ومبدؤها الأول، فهي التي تشد أجزاء العمل الدرامي وتجعلها تتآزر فيما بينها لتكون حلا واحدا تنتظم أجزاه تنتظم أجزاؤه انتظاما، بحيث لو تغير جزء منها أو نزع انفرط الكل واضطرب**»[1]، تمنح الحبكة النص المسرحي تماسكه وتساهم في تطور أحداثه نحو الذروة عبر صراع بين الشخصيات، وتبلغ أوجها في قمة التوتر، لتنتهي بحل أو خاتمة، ومنه نستشف أن الحبكة تعطي المسرحية تماسكها وتشويقها، وتساعد في إيصال الفكرة إلى المتلقي.

تعتبر مسرحية **"مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي"** «**من الأعمال المسرحيَّة التي تتسّم بتجريبية واضحة، حيث يتجاوز الكاتب الأطر التقليديّة للمسرح ليقدم رؤية جديدة تتماشى مع تعقيدات الواقع الاجتماعي والسياسي، بهدف هذا التحليل إلى استكشاف مظاهر التجريب في حبكة المسرحية، مع الاستشهاد بنصوص مباشرة لتعزيز الفهم**»[2]، ويبرز ذلك من خلال:

أ/كسر التسلسل الزمني:

لم يعتمد **"جلاوجي"** في مسرحيّة **"مملكة الغراب"** على تتابع الأحداث وترتيبها ترتيبًا زّمنيًّا تقليديًا، بل استخدم تقنيات كسر خطية الزمن من استرجاع، واستباق، وتداخل بين الأزمنة، وذلك لتعميق فهم الشخصيات والأحداث، على سبيل المثال يظهر الحوار التالي تداخل الأزمنة واللّعب بالزَّمن المسرحي، وفي ذلك يقول:

«**التاعس:(يصرخ فيهم وهو يحاول التملص من قبضتهم)**

مالكم هل انقلبت الدنيا يا قوم؟ هل انقلبت الدنيا؟

[1]-مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية في المسرحية، دار الفكر والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013، ص25.

[2]-عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020، ص109.

الملك:(يقهقه قائلا) يا له من حسود غبي، ومتى استقامت الدنيا؟ متى استقامت الدنيا؟ متى؟ متى؟

التاعس: (ينتبه إلى نفسه ينظر في اتجاهات مختلفة قائلا):

صدقت متى استقامت الدنيا؟»[1]، يجّلي الحوار صرخة "التاعس" المدّوية: «هل انقلبت الدّنيا؟»، متبوعة باستدراك عبثي: «متى استقامت الدنيا؟»، حيث لا تعكس الجملة اندّهاشه فقط من فوضى الواقع، بل تؤسس لانهيار المفهوم التقليدي للزمن دّاخل النصّ، حيث يُستبدل الخط الزَّمني التصاعدي بنظام متداخل يفتقد المنطق السببي "**فالتاعس**" الذّي يُفترض أنه يقضي عقوبة حُكم بالسجن مدى الحياة، لا يدرك متى بدأ العقاب، ولا إلى متى سيستمر، في عالم مشوّش لا يقدّم إجابات، ففي هذا السياق، توظف المسرحية تقنية انفلات الزمن، وهي إحدى سمات التجريب ما بعد الحداثي، حيث يتداخل الماضي بالحاضر، ويُقلب ترتيب الأحداث، مما يعمّق الشعور بالاختناق والانفصال عن الواقع، إذ يعيش "التاعس" زّمنًا لا يعرف بداية ولا نهاية، ما يعزز انعدام الجدوى، ويحوّل الحبكة إلى مرآة مفخخة لعالم مقلوب، تتماهى فيه تجربة السجن مع حياة الإنسان العربي المستلبة.

ب/تداخل الواقعي بالفنتازي:

مزج "**جلاوجي**" في مسرحيّة "**مملكة الغراب**" العناصر الواقعية بالفنتازية، ممّا خلق عالمًا مسرحيّا غنّيا بالرموز والدَّلالات، ويظهر ذلك من خلال الشخصيات والأحداث التي تتجاوز المنطق التقليدي، ويظهر على سبيل المثال "**التاعس**" وهو يردد:

«**النظام...يريد...إسقاط...الشُّعوب.**

[1]-المسرحية، ص110.

النظام...يريد...إسقاط...الشُعوب»[1]، ويستخدم هذا التداخل بين الواقع والخيال **"فالتاعس"** يكاد يقول من هول الصدمة أن النظام هو الذّي يسقط الشعوب وليس العكس، وبهذا أصبح التداخل أداة نقدية تعكس عبثية الواقع السياسي والاجتماعي.

ج/تعدد الأصوات السردية:

تقدِّم المسرحيّة وجهات نظر متعددة، مما يخلق تنوعًا في الأصوات السرديّة، ويعكس تعقيد الواقع الاجتماعي، ويظهر ذلك في المقطع النصي التالي:

«**يمط أذنيه وقد التفت إليه، فبدا ككلب هزيل، يقول الناعس بصوت فيه إشفاق.**

أنت يا صديقي ترهق نفسك كثيرا، وتجد في العمل أكثر من أي إنسان آخر.

يرتب التاعس هندامه متنحنحًا معتزًا بنفسه، ثم يقوم، يخطو بثّبات.

هذا صحيح...أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا، العمل عبادة، ألم يقل الأولون أن العمل عبادة؟ ألم يقولوا اعمل في صغرك لكبرك، واعمل في كبرك لقبرك»[2]، يظهر المقطع النصي أن الحياة في ثقافة "**التاعس**" لم تكن هدفا للمتعة، الافتخار، التقاعس، إنما هي عبارة عن أفكار مشجعة على العمل وتُعضد الدلالة من خلال الجملة المفتاح "**العمل عبادة**" التي ردّدها على مداد صفحات المسرحيّة، ليرفع بذلك صوتً بذل الجهد في سبيل الكرامة، والعيش السعيد، بينما يناقضه في ذلك صوت "الناعس" الذي يرى أن الحياة تستقيم على الكسل، والرفاه، والاتكال على الآخر، ومنه نستشف التباين الصارخ بين الشخصيتين المعبر عن الطابع التجريبي في النص المسرحي، حيث يعرض الكاتب كلا الموقفين في صراع محتدم بين الأفكار والمواقف، وهذا ما يبرز من خلال المقطع التالي:

«**ينتفض الناعس إلى جواره، يشده من كتفه صارخا فيه.**

ولماذا تعمل؟ قل لي لماذا تعمل؟

---

[1]-المسرحية، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

يضطرب التاعس في الرد، ويكرر ذات السؤال.

لماذا أعمل؟ لماذا أعمل؟ لماذا...

ينقر التاعس على رأسه بأطراف أصابعه مضطربا وقد فرت منه الإجابة، فيضحك باستهزاء قائلا: أرأيت لم تجد الإجابة الشافية؟»[1]، يبرز الحوار تعددًا يُنم عن صراعات دّاخلية وخارجية للشخصيات، ويعزز العمق الدرامي للنصّ المسرحي، ليفتح جلاوجي بذلك المجال للمتلقي للتفكير والمقارنة، مما يعكس روح التجريب في بناء الشِّخصيات والحوارات.

د/المزج بين التراجيديا والكوميديا (التراجيكوميديا):

وظف "**جلاوجي**" في مسرحية "**مملكة الغراب**" أسلوب التراجيكوميديا، إذ تتدِّاخل المواقف الكوميدية مع المواقف التراجيدية، مما يعكس تناقضات الحياة، هذا المزج يضفي عمقًا على الشخصيات والأحداث، ويبرز السخرية من الواقع، ومثال ذلك نذكر:

«**يغرق في الضحك وهو يشير إلى الناعس بسبابته.**

هههههه...ماذا قلت؟ أمير؟ هههههه، أمير؟ كدت تقتلني ضحكا يا مجنون، عد إلى نومك، عد لنعاسك.

يندفع إليه فيمدده على السرير، تتير ملامح الناعس، ويشتد قلقه وغضبه فينتفض صارخا، وهو يلوح بيده.

بل ملكا عظيما...ملكا تخضع له الرقاب، وتركع له الهامات...وترتعد له القلوب.»[2]، يشير المقطع إلى سخرية مريرة التاعس من طموحات صديقه الناعس بأن يكون أميرًا عبر آلية فنيّة تجمع بين الكوميديا والدّراما في رحاب التجريب المسرحي، إذ يستعمل جلاوجي الكوميديا هنا كمطيّة مضمرة تؤسس لمفارقة حادة بين الحلم والسّخرية، مما يعزز التوتر الجمالي والفكري في المسرحية.

[1]-المسرحية، ص14.

[2]-المصدر نفسه، ص23.

ومنه نستشف تجاوز "**جلاوجي**" الأشكال التقليدية لتقديم رؤية نقدّية جديدة للمجتمع، من خلال توظيفه لتقنيات كسر التسلسل الزمني، وتداخل الواقعي بالفنتازي، وتعدد الأصوات السردية، والمزج ين الكوميديا والتراجيديا، ليقدم العمل تجربة مسرحية غنّية تدفع المتلقي للتفكير والتأمل في واقعهم المعاش.

3/التجريب على مستوى الشخصيات:

إنّ الشّخصية عنصر محوري في البناء المسرحيّ، إذ تمثّل القوة الفاعلة التي تحرك الأحداث، وتجسد الصراع داخلياً وخارجياً، ومن خلالها يُعبر الكاتب عن رؤاه الفكرية والنفسية، وتشّكل صلة الوصل بين المتخيل المسرحي والجمهور «**لذلك تعد عنصّر مهم في العمل المسرحي وأهميتها تكمن في لأحدهما وجود من دون الأخر**»[1]، فالعلاقة بين الشَّخصية والحدث هي علاقة سببية كل منها سبب في وجود الآخر، كما يعتني الكاتب المسرحي برسم شخصياته الحيَّة والهادفة، سواء كانت حقيقية أم خيالية، والتي تقع على عاتقها مهمة الأداء المسرحي، سواء في النص المسرحي أو المجسد على خشبة المسرح «**فهم النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه، أو خياله في لمحة النص المسرحي**»[2]، وعليه يتضح لنا أن الشخصية هي المرآة العاكسة للشخصيات الواقعية، وهي أصعب مهمة تواجه الكاتب، وذلك لخلق وإبداع شخصيات مقتنعة لها تأثير وجذب على المتلقي، والشخصيات في النص المسرحي أنواع نذكر أهمها:

أ/الشخصيات الرئيسية:

تُعد الشخصية الرئيسية محور الأحداث، إذ تدور حولها الصراعات والتحولات الدرامية، وتمثل المحرك الأساسي للفعل المسرحي، وتجسد غالبا مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يطرحها النصّ، من خلال أفعالها وتفاعلاتها مع الشّخصيات الأخرى «**والبطل المسرحيَّ هو**

[1]-عماد الدين خليل، نبهان حسون السعدون، الشخصية في مسرحية المأسورون، دراسات موصلية، جامعة بغداد، العراق، العدد16، ص20.

[2]-المرجع نفسه، ص21.

الشّخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتأثيرها هي على الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات مسرحيّة، وتشهد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن الطبيعة تلك الصلة»[1]، وقد اعتمد **"جلاوجي"** في مسرحيته **"مملكة الغراب"** على شخصيتين متناقضتين هما **"التاعس" و "الناعس"**:

1/الناعس:

صّوره **"جلاوجي"** على أنّه شّخص كسول يقضي يومه في النوم، يعتمد على غيره في تحصيل قوته، يتميز بالخمول والاستسلام، يستّغل الناعس ذكّاءه الخفي في اقتناص الفرصّ، فيتظاهر بالبَّساطة ليحقق مراده بفطنة ودهاء، ومثال ذلك نذكر: «**يجب أن تعرف يا رفيقي، انتهاز الفرصّ يكون حين تعم الفوضى، ألا تراهم يختلفون ويقتتلون؟ وحين يقتتل الأغبّياء، يقفز الأذكياء على ظهورهم لتحقيق أهدافهم**»[2]، كما أنه لا يحترم علاقات الحب أو الصداقة، ويمتاز بقدرته على إقامة العلاقات القوية مع الشخصيات الأخرى والسيطرة عليها، والتي تضحي بنفسها في سبيل إسعاده وتحقيق طموحاته، فهو شخص إيجابي متصالح مع ذاته له أحلام وطموحات كبيرة، ويقول في المثال التالي:

«**أنا أحلم بما هو أكثر أيها الرفيق التاعس، من حقي أن أحلم، الدنيا أحلام وأنا أحلم، أحلم أكثر مما تتخيل وتتصور وتحلم.**

يبتسم التاعس، يطوي ذراعه سائلًا.

وبما تحلم يا سيد الأحلام؟

يسرع الناعس في رّده، وهو يمد صوته بالكلمة الأخيرة.

[1]-عبد القادر القط، من فنون أدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978، ص26.

[2]-المسرحية، ص44،45.

أن أكون أمـــــيرا»[1]، كما يتسّم "الناعس" بالهدوء والبعد عن الانفعلات الحادّة، وسرعة البديهة في مواجهة واحتواء المواقف الصعبة، كما يركز على كثرة الالتقاء والتفاهم بين أفراد المجتمع، وعليه نستشف أن شخصيته غير تقليدية، إذ تجمع بين المتناقضات، فهي تحمل الصفة وضِّدها، وهذا ما ينسجم مع آليات التجريب التي تتجاوز القوالب الكلاسيكية، مما يمنح "الناعس" بعدا تأويليا مفتوحا يعكس طابع التجريب في بنائها الدرامي.

2/التاعس:

اعتمد **"عز الدين جلاوجي"** على الشخصية الرئيسية الثانية والمتمثّلة في **"التاعس"** الشّخص المجد، والعامل المكُّد المعتمد عل نفسه في كسب قوته، وهو المحب للعلم والعمل، ومثال ذلك في خطابه لأهل المملكة: «**لا تقّم لكم إلا بالعلم والعمل، العمل، ثم العمل، ثم العمل**»[2]، يتميز التاعس بنزعة عقلية، تتجلى في سعيه نحو العلم والعمل باعتبارها أهم الوسائل المساعدة على تحسين الواقع المعاش، ما يمنحه بعداً تأملياً يقربه من البطل المثقف.

كما صوره الكاتب التاعس بوصفه يملؤها الصفاء العاطفي، إذ يتجلى حبه لحبيبته من خلال تغزله بثيابها وجمالها، من خلال لغة مشحونة بالشوق والحنين، وهذا ما يضفي على شخصيته بعدًا إنسانياً يعمق التفاعل الدرامي، ويكشف عن طبيعة الصراع القيِّم في المسرحيّة، وهذا ما يتجلى في المقطع النصي التالي:

«ما أروع هذا الثوب سيدتي، لقد زدته جمالا وبهاء.

يقول التاعس، فتضحك منتشية بغزله، تمسك طرفي ثوبها بأصابعها وتمدده.

شكرا لك عزيزي، مادام هو هديتك لي، سيكون جميلا بي، وسأكون به أميرة»[3].

---

[1]- المسرحية، ص22.

[2]-المصدر نفسه، ص103.

[3]-المصدر نفسه، ص34.

وفي مقطع آخر يندب "التاعس" حظه العاثر فيقول: «**ولكنه عاش سنوات أميرا على حساب تعاستي أنا، أشقى وأكدح وأسوق إليه الرزق، فإذا هو يتقلب في النعمة وأكاد أنا أفنى**»[1]، يكشف التاعس عن اختلال ميزان العدالة في توزيع الأدوار والفرص داخل المجتمع، فالجملة "**عاش سنوات أميرًا على حساب تعاستي أنا**" تبرز المفارقة الطبقية، حيث يتحوّل التاعس إلى وسيلة لصناعة رفاهية الآخر، في مشهد مسرحي يستحضر منطق العبث واللامعقول، مما يعكس أحد مظاهر التجريب في الكتابة المسرحية الحديثة.

كما يظهر جانب آخر من شخصيته الحزينة، وشعوره الدفين باليتم والخذلان، وهكذا تتكرس التعاسة كصفة ملازمة لحياته، بداية من فقدانه والديه، ويظهر ذلك في قوله: «**لكني كنت نحسًا على والديَ، ففقدت أبي قبل ولادتي بأشهر، وفقدت أمي في لحظات وضعي، إنه...إنه...**»[2]، تكشف العبارة عن وعي التاعس بثقل الحظ العاثر الذي لازمه منذ اللحظة الأولى لوجوده، مما يؤسس لبنية مأساوية تشكل مصيره، ويمنحه سمة مأساوية وجودية تطبع شخصيته بالانكسار ما جعله يفقد الثّقة بنفسه وتحقيق أحلامه، وكثيراً ما يتهرب من المواجهة والمواقف الصعبة، ومثال على ذلك موقفه من الطوفان الذي دار في ساحة العامة للمدينة، في ذلك يقول:

«**الحمد لله، لقد نجونا هذه المرة، فلنرحل أيها العنيد، لنرحل بسرعة بسرعة.**

يقترب منها كهل يرتسم على ملامحه الحزن، يندفع التاعس واقفا، يجر الناعس من ذراعه خائفا يحاول إبعاده وهو يصيح.

أرجوك لنغادر بسرعة، لنغادر بسرعة»[3].

نستشف أن شخصية "التاعس" تمثّل صّورة للإنسان الضعيف والجبان، وقد استخدمها جلاوجي كأداة تجريبية لتفكيك النموذج الكلاسيكي للشخصية المسرحية التي تتسم عادة بالشجاعة

[1]- المسرحية، ص31.

[2]-المصدر نفسه، ص39.

[3]-المصدر نفسه، ص58.

والإقدام، من خلال انزياحها عن البناء الدّرامي التقليدي، وتوظيفها كصوت جمعي يعكس معاناة الجماعة لا الفرد فقط.

وعليه، فقد وظّف "**جلاوجي**" الشّخصيات الرئيسية دون أسماء «**وكأنَّها شّخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحيَّة، كما تمثل رموزا لعينات واقعية**»[1]، حيث اختار اسم "**التاعس**" "**والناعس**" انحاز فيهما إلى النّمط التّجريبي الذي يختلف عن النّمط التّقليدي في المسرح الكلاسيكي في اختيار اسم الشّخصيتين، وصوّرهما في الواقع بواسطة صفات حسية أسقطها على الأسماء لتتطابق مع سلوكيات الشّخصيتين.

ب/الشخصيات الثانوية:

هي الشَّخصيات التي لا تحتل الصدارة في النص المسرحي، وتُستعمل لدعم الحبكة، وتوضيح بعض الجوانب من الصراع الدّرامي، وعادة ما يكون دورها واضّحًا وغير معقد، خاصة إذا ما تم استثمار وجودها من خلال تقنيات فنية تجريبية «**كما أن فكرة الشخصية الثانوية فكرة ترتبط بالدراما، ولا ترتبط بالقصة، وكلما كثر عدد الشخصيات في المسرحية، كلما أصبح العدد الأكبر منها شخصيات ثانوية**»[2]، ومنه يتضح أن تعدد الشخصيات الثانوية يضيف تفاصيل فرعية ذات أهمية كبيرة في بناء العمل الدرامي.

وقد اعتمد "جلاوجي" على عدة شخصيات ثانوية في مسرحية "مملكة الغراب" بأسلوب مميز يخدم رؤيته التجريبية من خلال توظيفه الذكي لهذه الشَّخصيات باعتبارها عنصرًا فاعلاً في البناء المسرحي، وتتمثل في:

[1]-راوية يحياوي، الاشتغال الرمزي في مسرحية "التاعس والناعس"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، 2012، ص206.

[2]-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2008، ص45.

1/شخصية المرأة:

أبدع **"جلاوجي"** في رسم شخصية المرأة الذّكية البراغماتية بوصفها شّخصية مركبة تتجاوز الصور النمطية التي عادة ما تلصق بالمرأة المنقادة والضعيفة، فهي واعية بموقعها داخل الصراع، وتتحرك بدهاء يخدم مصالحها، مما يجعلها فاعلاً حقيقياً في بناء الحدث المسرحي، ويتجلى ذلك من خلال محاولتها إغراء كل من "التاعس" و "الناعس" معتمدة في ذلك على مكرها الأنثوي، ومثال ذلك:

«**أهلًا أهلًا، بسيدتي الأميرة، تدخل مختالة في زينتها، تتوسط الرفة كأنما تمنحه فرصة رؤيتها جيدا وهي في ثوبها الأزرق الجديد، وتسريحة شعرها الأسود، وقد تهاوى على جانبي رقبتها ليغير مجراه فينساب شلالًا على ظهرها**»[1]، يكشف المقطع النصي عن تسخير المرأة لجمالها، وزينتها، وشعرها، كوسائل إغراء، إذ تستثمر أنوثتها بذكاء لتنال مبتغاها، مؤكدة حضورها كعنصر فاعل في توجيه مسار الأحداث.

كما أنها تتسّم بالحكمة فهي نموذج للمرأة الذكية التي تلعب على أوتار الرجل لإخضاعه لسلطتها، مما جعلها تتحوّل لمصدر قلق وخطر على طموحات الناعس، ويظهر ذلك في المقطع النصي التالي:

«**هل بين اللّعنتين علاقة حب؟ هل تخطط اللّعينة للانقلاب علي؟ لا ثقة في المرأة التي أخرجت أبانا من الجنة، ورمت به في أحضان الشقاء، يلتفت إليها، يتأملها بتوجس، تضحك ساخرة، تشد التاج بكلتا يديها، ترفعه وتعيد تثبيته جيدا على رأسها، يبلحق فيها، تخرجه من هواجسه**»[2]، يبرز الحوار جّدلية ضّدية أساسها التصّادم بين صوتين "صوت الرجل في مقابل صوت المرأة"؛ ويصور طريقة رفض "**الناعس**" مشاركة حبيبته في الحكم قائلا: **هل تخطط اللّعينة للانقلاب علي؟** ليركز الكاتب هنا على قوة وتأثير شخصية "**المرأة**" باتخاذها وسيلة للتعبير عن الكثير من

[1]-المسرحية، ص33.

[2]-المصدر نفسه، ص98.

القضايا، وإعطاءها دور مهم في النص وتجلى ذلك في منافستها الناعس على تاج السلطة لتكرس الحضور الإيجابي الفاعل لها، مما يشير إلى جمعها بين الأنوثة ولبابة الفكر.

كما لها طموحات وآمال لتكون ملكة وتشارك في السلطة لتتجاوز بذلك الصورة النمطية، حيث تسعى إلى فرض ذاتها، لتتحول بذلك إلى فاعل مركزي يعيد تشكيل الظام الاجتماعي القائم على حكم الرجل وفق إرادتها، كما ورد في المثال التالي:

«**تجلس مكانه على العرش، تنصب التاج على رأسها، يسرع إليها خائفا، تقول: الرأي عندي أن نشكل بالتاعس معارضة صورية لنا، حت تشّيع روح الديموقراطية**»[1]، فالشَّخصية الطموحة القوية ليست حكرًا على الرجل فقط إنما للمرأة حظ ونصيب منها فكان من الطبيعي أن ينتج التمركز حول الذّات الأنثوية المثقفة المتعالية، لأنها حملت من العقل والفطنة ما لا يحمله بعض الذكور، حيث يبرز حضورها الطاغي كأحد تجليات تقنية التجريب التي استعملها جلاوجي لتفكيك القوالب التقليدية في بناء شخصية المرأة على مستوى الأحداث لمسرحيّة.

2/أهل المملكة:

رسم "جلاوجي" دورهم في القتال والصراع عن أحقية الملك في الأمر بالقتل والبطش، وتماهيهم مع السُّلطة من خلال تقّديمهم فروض الطاعة والولاء في إطار صَّناعة الطَّاغية، ومثال ذلك نذكر:

«**يتدخل الشاب مقاطعا.**

ولكن يا سيدي، سمعنا ورضينا.

يشير الملك بعصاه إلى الشاب غاضبا.

جزوا رأس هذا المتمرد اللعين، إنه ضد إرادة الغراب، وضد إدارة ولّي الأمر الذي اختاره الغراب»[2]، فكان للقمع دور بارز في تأجيج العنف من خلال الاعتماد على أسلوب الترهيب

[1]-المسرحية، ص97.

[2]-المصدر نفسه، ص85.

والوحشيَّة، وهذا ما يؤسس لثَّقافة العنف ويجيز البطش، ونشر آليات الترهيب، والاستبداد، وقمع حرية التعبير، مع غياب حق الاختلاف والعدالة، وهذا ما تجلى في فترة حكم "الناعس".

إن العدوانية هي قوة يؤكد بها المرء ذاته ويؤسس عليها شخصيته، فالإنسان بدون هذه القوة يصبح عاجزًا عن الاضطلاع بالوقوف في مواجهة الآخر وبدون هذه القوة يصبح في حال هروب دائمة من الآخر، ويصبح أسير الخوف الذي بردعه في مقابل العدو، وهذا ما يظهر في المقطع النصي التالي:

«يجر بعض الحراس الشاب، فيلهج الجميع بالولاء في صوت واحد مرتفع.

عاش الملك.. يحيا الملك.. عاش الملك.. يحيا الملك..

يسرعون الإيقاع، يبتسم الملك رضى بما سمع، يشير أليهم بالانصراف»[1].

يكشف مشهد تعنيف الحراس للشاب عن خلل في النظام السلطوي الذي يلجأ للقوة والردع لإنتاج القمع والتسلط، والاستعباد تحت مسميات ظاهرية منها الحفاظ على الأمن والاستقرار والرخاء، لتشكل بذلك مظهرا لتقنية التجريب التي اعتمدها جلاوجي، إذ تتحول الشخصيات إلى أدوات تجريبية تفضح الانحراف وآليات القمع ضد المعارضة داخل فضاء يتجاوز حدود الواقعية التقليدية.

3/الشيخ الحكيم:

لعب دورا كبيرا في تغيير مجرى أحداث المسرحية باعتباره مستشار **"الناعس"**، وذلك بالدعوة إلى الحفاظ على أعراف المملكة، كما أنّه يمثّل همزة وصل بين الملك والرعية، واللسان الناطق للملك، تارة وللرعية تارة أخرى، والمنفذ الأول لأوامر الملك، ويظهر ذلك في المقطع التالي:

«ينحني الشيخ مرة ثانية، وهو يفتح أوراقا بين يديه.

–بكل ما يرضيك مولانا، لقد طبقت تعاليمك حرفيا، دون زيادة أو نقصان»[2]، نستنتج من القول السابق أن السُّلطة عملت على تنميط الحياة السياسية، وتجميد القوانين الخاصة بحرِّية الرأي

[1]–المسرحية، ص85،86.

[2]–المصدر نفسه، ص77، 78.

والفكر التي تكرس لديمومة الديموقراطية والانطواء تحت سلطة مستقلة بعيدا عن الجور والظلم الذي عرفت به، وقد استعملت في ذلك الذي يمثّل خير مثال على الولاء والطاعة غير المشروطة

د/الحراس (الجنود):

رسم **"جلاوجي"** الحراس على أنهم هم الذين يحافظون على أمن وسلامة الملك والمملكة، وكما تمثل دورهم في نقل أخبار الرّعية للملك، وتنفيذ أوامره، وقد اعتمدت السُّلطة على سياسية الاستّبداد ونبذ الحوار من أجل ترسيخ مفهوم الطاعة متكئة في ذلك على مساحة القول والعمل الممنوحة لها من طرف الشعب، وهذا ما أسهم في تبلور النزعة التسّلطية، ومثال ذلك نذكر:

«**يصرخ الملك طالبا الحراس.**

أيها الحراس، أيها الحراس.

يقبل الحراس سريعا مدججين بالسلاح، مرددين بصوت واحد.

لبّيك مولانا لّبيك سيدنا.

بالرّوح بالدّم نفديك»[1]، استطاع الناعس السيطرة على الحراس بصفتهم خانعين لا تخرج مهمتهم عن السمع والطاعة فقط، مجرد أُناس مهزومين ومغلوبين على أمرهم، ومسلوبي الحقوق غير قادرين على حكم نفسهم.

اعتمد **"عز الدين جلاوجي"** على الشخصيتين **"التاعس"** و **"الناعس"** لطرح قضايا الحياة المختلفة، والصراع الدائم بين قوى الخير والشر، فرغم اشتراكهما في نفس الحلم، لكن الاختلاف في طريقة الوصول إليه، واختلافهم كذلك في نظرتهم للحياة، ومع تداخل أدوار الشخصيات الأخرى، مشكلة عاملًا دراميا مميزا متضمنا الغموض والتجريب في كيفية تقديم هذه الشخصيات والأحداث.

4/التجريب على مستوى الحـــوار:

يتصل الحوار باللغة والشخصيات في المسرحية، وهو الصيغ الكلامية المتبادلة بين شخصيتين أو أكثر والتي تستخدم غالباً للكشف عن أبعاد الشخصيات للوصول إلى الفكرة الكامنة في النص، ومن

[1]-المسرحية، ص109.

ثم محاولة إيصالها إلى الأخرين بطريقة فعالة ولا يكون الحوار موظفاً ألا إذا كان صادراً عن الشخصية التي تستخدمه، ويختلف باختلاف المواقف «**إنَّ الحوار المسرحي وتدّاوله الشّخصيات أثناء تقمصها للأدوار، فهو من أهم عناصّر التأليف المسرحي الذي يوضح الفكرة الأساسيّة ويقيم برهانها، ويجلو الشّخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصّراع الصاعد حتى النهاية**»[1].

يعتمد الحوار على وجود الصراع القائم بين الشخصيات، ومدى قدرة ومعرفة الكاتب المسرحي لشخصياته، وكذلك على مدى ملائمة الحوار للشخصيات، ويشترط أن يكون مفهوما للمتلقي ويلامس وجدانه باعتباره المقصد الأول والأخير في العمل المسرحي، وقد اعتمد "**جلاوجي**" على توظيف الحوار من خلال توظيفه للحوار الدّاخليّ والخارجيّ:

ا/الحوار الخارجيّ:

يُعد من أهم العناصر الأساسية التي يبنى عليها النصّ المسرحي لأنه يترجم أفكار ومواقف الكاتب، ويُتيح للمتلقي فهمًا عميقًا لبنية الشَّخصيات ودلالتها الفكريّة والاجتماعيّة، كما يلعب دوراً مهماً في تجسيد التفاعل الدرامي الحي الذي يميّز المسرح عن غيره من الفنون السردية.

وتتضمن مسرحية "**مملكة الغراب**" الكثير من الحوارات الخارجية، نذكر الحوار الذي دار بين "**الناعس**"و "**الشيخ**":

«زائر يا سيدي.

يهتم الملك للأمر، يعتدل في جلسته، يعتدل تاجه، يستوي الحاجب شبه استواءه، ويقول:

من أهل رعيتي؟

يقاطعه الشيخ الذي كان يقف في مكان قريب منه.

كل الرعية قدمت تهانيها وولاءها سيدي ومولاي، ولا أخاله من الرعية.

[1]-علي أحمد كثير، فن كتابة المسرحية، من خلال تجاربي المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984، ص81.

يسأل الملك بصرامة»[1]، يكشف الحوار هنا عن توتر ملحوظ داخل القصر بسبب هوية الزائر الغريب ودوافع الزيارة، خاصّة أنه قد يحمل رسالة تغيير أو تهديد لحكم "الناعس" وتجلى ذلك في الجملة المفتاح " **يسأل الملك بصرامة"** والتي تجسد بدورها هلع وارتباك الناعس من اهتزاز النظام المألوف.

وتتوالى الحوارات الخارجية التي تصّب في السياق نفسه، مع رفض الزائر الإفصاح عن هويته معتمداً الغموض وسلوك الحذر خوفاً من بطش جنود الحاكم، وهو ما يضفي على الحدث طابعاً دراميا ويخلق فضول المتلقي لمتابعة الحوار والتعرف على الضيف، وهذا ما يظهر في المقطع التالي:

«من هو إذن؟

رفض أن يعرف بنفسه...

يرد الحاجب، يقف الملك غاضبا.

هل يجر اللعين؟»[2]، يكشف الحوار عن تزايد توتر الشخصيات وسعيها لفهم الدوافع الخفية لهذا الزائر، والتي منعته من التعريف بنفسه، ويدخل هذا التكتم المبالغ فيه حول هوية الضيف في إطار تصاعد الأحداث وارتفاع وتيرها عبر كسر التوقع الكلاسيكي للسرد المسرحي وهذا ما يعد توظيفا تجريبيًا يساهم في خلق لعبة من الترقب والتأويل عبر الحوار الخارجي المتواتر.

ب/الحوار الدِّاخليّ:

وهو الحوار الذي يدور بين الشخص وذاته، حيث يُفصح عن صراعه الداخلي وتوتره العميق، مما يعزز البعد الدرامي، ويكشف خفايا لا يظهرها التفاعل الخارجي، لم يعتمد **"جلاوجي"** على هذا النوع من الحوار كثيرا في مسرحيته **"مملكة الغراب"**، ومثال نجد في:

«يتراجع التاعس في اندافاعه، وقد بدت عليه الحيرة، يحدث نفسه.

أستريح...؟؟ فيسوق الله لي تاعسا ليخدمني؟ أكاد اقتنع...صدقت.. أنت محق والله..

[1]-المسرحية، ص80.

[2]-المصدر نفسه، ص81.

لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا عليّ...الأرض ملآى بالأغبياء الأشقياء مثلي، يا ألله ما أشقاني ما أغباني»[1]، يعكس المثال التاعس أن يُساق له تاعس ليخدمه مفارقة ساخرة ومريرة تكشف وعيه بشقائه ورغبته في تغيير مسار حياته، وهذا ما يكشف وعيًا مأزومًا داخل بيئة اجتماعية ظالمة.

ومنه نستشف تفاعل الحوار الدّاخلي والخارجي ضمن تقنية التجريب أعطى شخصيات عمقاً دلاليا من خلال تفكيك الأحداث المسرحية بأساليب فنيّة مبتكرة، مما أسهم من رفع قيمة البناء الدرامي وذلك بفتح المجال لتعدد الأصوات، ومنح المساحة للتعبير عن الأفكار والمعتقدات.

5/التجريب على مستوى الزَّمان والمكان:

يعد كل من الزَّمان والمكان في النصّ المسرحي من الوحدات الهامة في بناء العمل الّدرامي، ويمكن أن يكونا غير محددين بدقة، وقد ينتقلان بسرعة كبيرة أو العكس، وأصبح التّفاعل بينهما سمة مميّزة للمسرحية الحديثة حيث يتقاطعان معا، ويتجلّى ذلك بأشكال عديدة، على سبيل المثال (تعاقب اللّيل والنّهار)، تفاعل المكان مع مراحل العمر (الطّفولة، الشّباب، الشّيخوخة)، بالإضافة إلى تقاطعات أخرى تتعلّق بقدم المدينة وحداثتها.

1/الزِّمان:

لا يخلو أي نصّ مسرحي من عنصر الزمان، فتتواتر الأحداث صعودًا ونزولًا عبر الخط الدرامي، فتلعب الشخصيات أدوارها عبر خط زمني يلتقي فيه الماضي والحاضر والمستقبل «**إدراك الزمن كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان لكن الإحساس بالزّمن يبقى أمرا نسبيًا وآنيًا وذّاتيًا يختلف طرف لآخر، ومن شّخص لآخر**»[2]، ومنه يتضح أنَّ الإحساس بامتداد الزمن يختلف من شخص

[1]-المسرحية، ص21.

[2]-ماري لياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص238.

لآخر حسب طبيعة وذات الإنسانية، وذلك أنّ المسرحية من أكثر الأجناس الأدبيّة تجاوبا مع الزّمن، حيث إنّها تتعامل بحساسيّة كبيرة مع ضغوطات العصر ومتغيّراته.

وقد اعتمد "**جلاوجي**" في مسرحية "**مملكة الغراب**" على توظيف وحدة الزمن عبر خاصية الاسترجاع والاستباق أو بما يعرف بالمفارقات الزمنية:

أ/الاسترجاع:

تعد تقنية الاسترجاع من التقنيات الحديثة التي تسمح للكاتب بالعودة إلى ماضي الشخصيات واستحضارها في زمن الحاضر بهدف توضيح خلفياتها النفسية والاجتماعية، وهي تقنية تستعمل لكسر خطية الزمن «**هي عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وهي أيضا سرد حدث في نقطة ما في الرواية، بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث**»[1]، مما يضفي طابعا دراميا ودلاليا مكثفا على البناء النصّي.

وظّف "جلاوجي" آلية "الاسترجاع" في مسرحية "**مملكة الغراب**" في كثير من المواضع، وهذا المقطع خير مثال عن ذلك، قول الناعس:

«**الأمر الأول أني ولدت نائما، وحتى أني لم أبك كما يبكي الأطفال، وحتى أن القابلة ظنت أني ميت، فانهالت عليا صفعا، ثم قمطتني وسلمتني إلى أمي قائلة وقد رأت فزعها: لا خوف على صبيك نه نائم، سيكون نؤوما"، وضحكت، وهل تعرف ما الأمر الثاني؟**»[2]، تدّل جملة "**سيكون نؤوما**" على نبوءة مبكرة تترسخ في وعي الناعس، لتصبح سلوكه العام وموقفه من الحياة، وهو ما يبرزه "الاسترجاع"، كاشفا عن شخصية تشكلت في بيئة ترفع من الكسل وتقصي العمل، مما يعكس تداخلا بين التكوين النفسي والاجتماعي وهذا ما يظهر في المقطع النصي التالي:

[1] سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ،1985، ص88.

[2]-المسرحية، ص 9.

«**الأمر الثاني أني ولدت وفمي مفتوح، لا أغلقه إلا حين أرضع أمي، والعادة أني أرضع بشراهة**»[1]، استطاع جلاوجي استثمار تقنية الاسترجاع من خلال عرض ماضي الشخصيات عبر استدعاء مشاهد من مرحلة الولادة والطفولة والتجارب الأولى، وقد ساهم هذا التوظيف في تعميق البنية النفسية للناعس عبر الكشف عن حبه للركون والراحة، وميله المزمن إلى النوم وارتباطه بالمسل والهروب من المسؤولية.

ومنه فقد نجح جلاوجي في توظيف الاسترجاع باعتباره جزءًا من تقنية التجريب، حيث لم يستخدم الماضي لعرضه فقط بدون هدف، بل جاء لخلق تداخل زمني كسر به التسلسل التقليدي للأحداث، وجعل المتلقي ينتقل من الماضي إلى الحاضر دون الإحساس بالفجوة الزمنية بالإضافة إلى التعرف على مكنونات الشخصية وسبر أغوارها.

ب/الإستبـاق:

هو شكل آخر من أشكال المفارقات الزمنية، ويمثل التوقع أو الإستشراف أو التنبؤ بالأحداث من زمن المستقبل، واستحضارها في الحاضر «**أنّ الإستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل إنه رؤية الهدف وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها**»[2]، بمعنى أنَّه يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، فهو يخبر صراحة عن أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية عما يأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية، أو بعبارة أخرى فالاستباق هو عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه.

إن الاستباق عبارة عن تقنية زمنية كما هو معروف، فهو يعني الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السارد وقد يكون على شكل تخيلات، ظنون وتخمينات، وقد وظفه "**جلاوجي**" في مسرحية "**مملكة الغراب**" في الكثير من المواضع، ومثال ذلك نذكر المقطع التالي:

---

[1]-المسرحية، ص9.

[2]أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص38.

«يقف مفكرا يخطو خطوات حالما.

أريد أن يكون مولودنا الأول ذكرا، أحشد له العلماء والمدربين ليكون عالما فطنا ذكيا مثل أبيه وأمه»[1]، يرسم التاعس مستقبلا وهو متزوج بحبيبته ويكون لهما مولودا ذكرا، ويحشد له العلماء لتعليمه العلم ويشبه ذكاء ابنه بذكائه وذكاء حبيبته.

استثمر "**عز الدين جلاوجي**" في مسرحية "**مملكة الغراب**" تقنيات الزمن، حيث وظَّف الاستباق والاسترجاع بشكل يجسد التجريب على مستوى البناء الدّرامي، فقد ساهمت تقنية الاستباق في التعرف على المصائر قبل وقوعها، مما أنتج توترًا دراميًا، في حين أن الاسترجاع أعاد الشخصيات إلى لحظات ماضية لفهم الحاضر المعاش، فهذا التلاعب الزمني يكشف عن نضج فنيّ، واطلاع واسع على تقنيات التجريب بعيدا عن القوالب الكلاسيكية النمطية.

2/المكـان:

يُعّد المكان محورًا مهمًا في العمل المسرحي، فلا نتصور مسرحية بدون مكان، فعند "**أرسطو**" يتمثل في مكان واحد وهو خشبة المسرح، وجاء "**الرومانسيون**" وعملوا على كسر هذه القاعدة، فظهر مع "**شكسبير**" ما يعرف بتعدد الأمكنة، وقد عرَّفه "**باتريس بافيس**" بأنَّه «**هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجهات الكاتب المسرحي، ويتم تكوين حيز النصّي عندما يستعمل النصّ ليس كحيز درامي متخيل من طرف القارئ أو المشاهد، بل كمادة خام لتصرف بصر الجمهور وسمعه ونجد فيه الإرشادات مكانية والزمانية ويحتوي على ظروف المكان ومتغيرات المواقع والضمائر التي تربط جميع الألفاظ البيانية المعروضة الدالة على مكانه وزمانه»**[2]، ويمتلك المكان أهمية بالغة تجعله يضفي ظلاله على كلِّ شيء؛ فهو الإطار الذِّي يحتوي المسرحية، وقد أولت له عناية فائقة، وتعاملت معه تعاملا منفردا إذ «**جعلت من المكان عنصرًا حكائيًا بالمعنى**

[1]-المسرحية، ص95.

[2]-باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحظار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،2015، ص213.

الدقيق للكلمة»[1]، هذا ما يعزز من دور المكان في الأعمال المسرحية ويجعله موضع دراسة واهتمام من قبل الباحثين؛

أ/المكان المفتوح:

لا يتقيد بحدود، ويعطي للشخصيات حرية الانتقال ولا يقيدها مما يبعث الراحة والحرية لها، واعتمد "**جلاوجي**" على الأمكنة المفتوحة وهي:

1/المدينـــة:

تعّد المدينة من الأماكن المفتوحة التي اكتسبت أهمية دِّينامكية باعتبارها فضاء رحبًا يتسع ليشمل أحياءها وشوارعها وأزقتها وساحتها، وتضم مختلف فئات المجتمع، ويستطيع كل فرد أن يطرح أفكاره وآرائه ويعبر عنها بكل حرية دون خوف أو قيد، ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

«**ثقا بي أيها الغريبان، أنا ابن هذه المدينة وأعرفها جيدًا، لقد عمت الفتنة كامل أرجائها... الباقي فيها مقتول، والخارج منها مقتول**»[2]، يعّد العنف تيمة مهمة استلهم منها الكاتب نّصه، لتصَّوير الواقع بأدق تفاصيله فالعنف يعني «**الشِّدة وهو ضد الرفق وعكس الهدوء ويعنى كل الأعمال التي تتمثَّل باستعمال القوة ونتيجة إنزال أذى بأشّخاص أم ممتلكات وهو ذو طابع فردي أو جماعي**»[3]، ليتحوّل بذلك المدينة إلى مسرح للفتنة التي شهدت على تأجج العنف، ومن هنا استطاع جلاوجي أن يقدم صورة حية عن المملكة وسكانها، والتي لونها بألوان العذاب والقسوة التي جمعت بينهم.

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص27.

[2]-المسرحية، ص59.

[3]-إبراهيم الحديري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص32.

2/الساحة العامة:

تعتبر الساحة العامة فضاءً مفتوحًا، يمنح الأشخاص الحرية وعدم التقيد أو الخوف، وصّور "**جلاوجي**" الساحة في المقطع النصي التالي:

«**في جانب من ساحة عامة تتوسط المدينة، ترتفع عاليا نصب صخريّ، يستوي عليه تمثال غراب، يفتح جناحيه قليلا كأنما يهتم بالطيران، أعلام بيضاء ركزت مرفرفة هنا وهناك عليها صور غربا، وقع أقدام تتحرك في محيط الساحة، من بعيد تتناهى إلى الأسماع أصوات ضجيج ونقاشات حادة، تقترب رويدا رويدا...**»[1]، ومنه يتضح أن الساحة هي مكان يضم مختلف أفراد المجتمع، ويجمع الآراء المختلفة، وهو مكان غير منظم تسوده الفوضى والهمجية والنقاشات الحادة.

ب/الأماكن المغلقة:

هو المكان الذي يتقيد داخل الجدران أو المساحات المحددة، بحيث تتقيد الشخصيات وتضيق من حريتها، مما تزيد من حدة توتر الأحداث والصراعات الداخلية والنفسية، وهي التي يؤدي إلى التشويق الدرامي، وقد اعتمد "**جلاوجي**" على الأمكنة المغلقة التالية:

1/البيت:

يعيش فيه الإنسان ويمارس حياته بشكل خاص بوصفه مكانا مغلقا، فهو مصدر أمان وطمأنينة للإنسان، وقد وظف "عز الدين جلاوجي" البيت في عدة مواضع منها:

«**وعلى جانبي الشجرة فتح بابان لغرفتين صغيرتين متشابهتين لكل منهما نافذة صغيرة، ما يفرق الغرفتين هو لونهما، حيث طليت إحداهما بلون أزرق فاتح، وطليت الثانية بلون أزرق غامق أميل إلى الأسود**»[2]، ترمز ألوان غرفة "**التاعس**" إلى التعاسة واليأس، حيث تعكس حالة من الركود وفقدان الأمل في الحياة الاجتماعية، إذ تتحوّل الغرفة الملونة بالسواد إلى فضاء مغلق يحاصر

[1]-المسرحية، ص51.

[2]-المصدر نفسه، ص7.

الذات ويعطينا نبذة عن معاناتها، ويمنعها من الانفلات والتجدد، ما يكرس وضعه كشخصية مهمشة ومقموعة، مما يثري الدلالة الرمزية للمكان في النصّ المسرحيّ.

ويواصل **"جلاوجي"** وصف غرفة **"التاعس"** فيقول: «**لم يكن البيت إلا غرفة واحدة، تنفتح على الخارج عبر باب جانبي ناحية الشمال، يجاوره باب آخر يؤدي إلى مطبخ صغير، أثاث بسيط في الغرفة، سرير وخزانة وطاولة يمتطيها كرسي، وببساط بني يتوسط الغرفة يغطي جزء من البلاط القديم، يندفع التاعس مباشرة إلى المطبخ وتتعالى أصوات إعداد الطعام وأكل وأغنية حزينة**»[1]، تعكس هذه التفاصيل بساطة "التاعس"، وكذلك شعوره بالوحدة والمشاعر السّلبيّة لسماعه الموسيقى الحزينة، وتبرز العزلة والجمود في حياته، مما يعزز الشعور باليأس والضياع، كما يشي الديكور البسيط للغرفة لافتقاده للذوق الرفيع، وهذا ما يتماشى مع حياته المثقلة بالشّقاء والتعاسة.

وتتسم غرفة "الناعس" بوصفها فضاء فخماً مفعمًا بالألوان المبهجة، والدّيكور الفاخر، مما يشير إلى حالة من الترف المادي، والتوازن النفسي، وفي ذلك يقول "جلاوجي":

«**في منامته الفاخرة كان التاعس يذرع الرفة عابثا بخاتمه الذهبي في قلق ظاهر، وقد اكتظت الغرفة بالأثاث الفاخر، خزانة بنية ذات أقفال مذهبة، وأريكة جلدية صغيرة، يقابلها كرسي مغلف بالقطيفة الحمراء، بينما طاولة زجاجية فوقها مصباح ليلي، تنفتح الغرفة على باب يؤدي إلى غرفة أخرى، يتوقف الناعس فجأة عند صورته المعلقة الجدار، يلمس الإطار المذهب ينفض عنه غبارا علاه**»[2]، تتضح لنا معالم شخصية **"الناعس"** الدّالة على القوة والذّكاء وحب السلطة والسيطرة، بالإضافة على ذوقه الرفيع وحسن اختياره، وهذا ما يعكس طموحاته وأحلامه الجميلة والعالية.

[1]-المسرحية، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص43.

2/القصـــر:

يمثّل القصر فضاء مغلقًا يرمز إلى الفخامة والسلطة، بما يعكسه من معمار فخم وانغلاق طبقي يبرز هيبة الحاكم ومكانته الراقية، وهذا ما عبر عنه "جلاوجي" في المقطع التالي: «**كان القصر مهيبا، مدثرا بالأثاث الفاخر، وسط القاعة يقوم العرش، يمتد عاليا منقوشا مذهبا، تستند خلفه ستائر حريرة عليها طرزت صورة غراب فخمة، وعن اليمين وعن الشمال قام تمثالان ذهبيان لغرابين فوق دعامتين منقوشتين**»[1]، يتميّز قصر الناعس بالفخامة الزائفة، ما يعكس مظهراً خادعاً للسلطة، هذه الفخامة تخدم تقنية التجريب عبر التضاد بين البذّخ الشكلي والفراغ الروحي، فالقصر فخم في الظّاهر، لكنه خاوي من الفعل والحركة والحكمة، مما يعمَّق البعد الرمزي ويكشف زيف الواقع، كما يمثل مكانا مغلقا تقيد فيه الحريات والآراء والأفكار، فيصبح مليئًا بالرعب والتوتر وعدم الاستقرار، فالسلطة فقط للملك والبقية تابعين لأوامره، ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

«**بم عدت إليَّ أيها الشيخ المبجل؟**

ينحني الشيخ مرة ثانية، لقد طبقت تعاليمك حرفيا، دون زيادة ولا نقصان.

يثبت الملك يديه عل مسندي العرش ويقول:

أعدها على من فضلك، أعدها»[2]، قرر الناعس فرض سيطرته على المملكة ومعاقبة كل من تسول له نفسه خرق التعليَّمات التي قدَّمها، ولهذا لجأ إلى آلية التخويف والتهديد أولا على يد الشيخ وهذا ما ظهر من خلال اعترافه "**لقد طبقت تعاليمك حرفيا، دون زيادة ولا نقصان**"، ومع تزايد حدة وتوتر الأحداث انتقل إلى آلية التعنيف المباشّر خاصة بعد اغتّيال "**الزائر**"، ممَّا أدّى إلى انتشار الوحشّية وثَّقافة الرعب في المملكة وتزايدت معه مشاعر الخوف، ولهذا أصبحت الحياة يسودها العنف بأنواعها ممَّا خَّلف أوضاع مأساوية تنم عن وضع سياسي متأزم.

[1]-المسرحية، ص77.

[2]-المصدر نفسه، ص77،78.

وعليه نستشف أن التناوب بين الفضاء المفتوح والمغلق في مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**" في تقنية تجريبيّة تُبرز التوتر بين الحريّة والقمع، فالأمكنة المفتوحة توحي بالحركة والتواجد الشعبي، بينما المغلقة توحي بالقهر والجمود والشعور بالخوف، هذا التوزيع المنطقي يُفعل الرؤية المسرحيِّة، ويمنح النصّ ديناميكيّة فنيّة تخرق البناء الكلاسيكي للمكان المسرحيّ.

المبحث الثّاني: جماليات التجريب اللّغوي واستدعاء التّراث الشّعبي

تمهيـــــــد:

تُعد مسرحية "**مملكة الغراب**" لعز الدين جلاوجي نموذجًا للتجريب المسرحي الذي يوظف اللغة بأسلوب غير تقليدي، ويمزج بين الفصحى والمحكي، مما يمنح النص طابعًا حيًّا وتفاعليًّا. كما تنفتح المسرحية على التراث الشعبي من خلال الشخصيات والرموز والأسلوب الحواري، في محاولة لإعادة إنتاج الموروث ضمن رؤية معاصرة.

1/التجريب اللغوي:

تنفتح دلالات اللغة على معان متعددة، لذلك توسّل النص المسرحي بالنسق اللغوي لإيصال مضامينه لأنه عبارة عن ممارسة اجتماعية لا تنتج خارج دائرة العلاقات التي تنسجها في الممارسات الخطابية، فلا وجود للغة مسرحية واحدة، ففي كل النصوص المسرحية مزج وصراع بين اللغات واللهجات، وهذا ما نتج عنه الازدواجية اللغوية التي يعرفها "**فرغسون**" بقوله: «**وضع لغوي ثابت نسبي يكون فيه–بالإضافة إلى لهجات اللغة، والتي قد تشمل لهجة معيارية أو لهجات معيارية إقليمية–نوع من اللهجات مختلف اختلافا كبيرا عن غيره من الأنواع ومنظم أو مضف للغاية**»[1]، فكان حضور اللغة العربية واللهجة المحلية العامية خيارًا فنيًّا نهض بوظائف جمالية تسم النص المسرحي بسمة التجريب.

[1]–إبراهيم صلاح الفلاي، ازدواجية اللغة، النظرية والتطبيق والمنهج، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1996، ص21.

أ/توظيف اللهجة المحلية والفصحى:

اعتمد **"جلاوجي"** على توظيف اللغة الفصحى والعامية كخيار جمالي ودلالي يعكس فيه تجاوز الأنساق اللغوية الأحادية، فالفصحى تنمح النص طابعًا أدبيًا ورسميًا، بينما العامية تستخدم لتقريب المعنى من الواقع المعاش، ويأت هذا التنوع اللّغوي في إطار التجريب المسرحي، وقد أحسن المسرحي استغلاله «**وقدرة الكاتب تتمثل في انطلاق كل شّخصية باللّغة التي تناسبها بحيث تتدفق مشاعر الشخصية بالقدر الذي يتيح للمثل القادر أن تقدم عرضا ناجحا... فاللغة المسرحية تُعلى من واقع الشخصية، كما أن لها أهمية كبرى في تحديد المكان والأثاث المسرحي... والكاتب الناضج لا يحتاج إلى قدر من الإرشادات المسرحية**»[1]، وذلك بهدف تحقيق التواصل والتفاعل والتجارب من خلال خلق تفاعل حيّ بين النص والمتلقي، كما أنه يعبر عن تعددية الأصوات والطبقات، وقد مزج "جلاوجي" بين الفصحى والعامية، ونجح في ذلك:

أ/توظيف اللغة الفصحى:

وظَّف **"جلاوجي"** اللغة الفصحى باعتبارها أداة فنيّة تزخر بحمولة رمزية ودلاليّة وثقافية تضفي على النص بعدا تواصليا ورمزياً، عمد فيه إلى كسر النمط التقليدي في استخدام الفصحى من خلال مزجها بالسخرية والتهكم، مما خلق توازناً لغويا بين الجدّية الفكرية والحياة الاجتماعية، ومثال ذلك نذكر الحوار الذي جرى بين "التاعس" و"حبيبته":

«**تتأمله صامتة في إعجاب قائلة له:**

كم أنت عظيم يا حبيبي، من رقيك أن تسافر معه، ومن رقيك أن لا تتركه بمفرده للمخاطر، فلتسافر، ولترافقك السلامة.

تندفع إلى الباب مغادرة، يلحقها سائلا:

تذهبين؟

[1]-أبو حسن سلامة، الظاهرة الدرامية والملحية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص175.

ضروري أدعك تستريح، أنت تستعد لتعاسة أكبر لتحقيق رقيا أعظم»[1]، عبّرت الشخصيات المسّرحية المتمثلة في كل من "**التاعس**" و "**المرأة**"، عن عمق مشاعر الحب العاطفي مبتعدة عن الابتذال للتأسيس لحوار يتجاوز الظاهر نحو مستويات دلالية أعمق عن طريق النسق اللغوي الذي أدى دورًا فعّالًا فعلى المستوى الداخلي للنصّ المسرحي شكّل «**وسيطا يقوم بتثبيت مفردات الدلالة، وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة، والتشيؤ، إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصّويرية ومناط الإبداع**»[2]، وهذا ما أعطى الكاتب القدرة على توظيف الجانب الجمالي اللغوي الذي أضفى على الحوار المتبادل بين الشخصيات بعدا فنيا حداثيا تجريبياً فتح أما القراء آفاق واسعة لتعدد القراءات.

ب/استعمال العامية:

تُعبر اللّغة العامية عن الحياة بكل تفاصيلها، وتنفتح عن كل لغات المجتمع بكل طبقاته «**لأنّ الناس طبقات فليسوا متساويين في المعرفة باللّغة الفصيحة**»[3]، حيث لجأ الكتاب إلى استعمال اللغة/ اللهجة المحلية بحكم باعتبارها أكثر واقعية ونجاعة في التعبير، وتوصيل أفكاره وآرائه وإديولوجياته فهي اللغة الشعبية الجوهرية الأكثر التصاقا بالمتلقي الجزائري الأكثر تعبيرا عن الواقع المعيش.

لا تؤدي اللغة العامية في المسرحيّة وظَّيفة تواصليّة فقط، بل تتجاوزها إلى وظيفة فنيّة وجمالية، إذ تعبّر عن الواقع الشعبي والوجدان الجماعي، وتمنح الشخصيات مصداقية وواقعية، فـ"التاعس" يتحدث بلغة تجمع بين الفصحى والتعابير الشّعبية، مما يقرّب المتلقي من معاناته، يقول مثلًا: "**راني تعبان من هاذ الدنيا... كي اللي راه يحفر فالباطو وهو فيه**"[4]، وهي عبارة دّرامية توحي بالسخريّة

---

[1]-المسرحية، ص51.

[2]-صالح صلاح، سرد (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص48.

[3]- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص146.

[4]-المسرحية، ص27.

والتهكم لتعميق المفارقة، كما أنها تختزل معاناة الوجود وتعبّر عنها بلغة مألوفة للمشاهد وبذلك، فإن توظيف العامية هنا ليس مجرد تلوين لغوي، بل هو خيار فني واعٍ يهدف إلى زعزعة البنية اللغوية الرسمية للتعبير عن ملاذ الشخصية وسخطها على الحياة البائسة التي عاشها.

وعليه، يُعد التعدد اللغوي من أهم تقنيات التجريب البارزة في مسرحية "**مملكة الغراب**"، وذلك لقدرة الكاتب على المزج بين أشكالها المتعددة، حيث استثمر التهجين اللغوي باعتباره أداة فنية تحمل أذواق الأفراد وأفكارهم، وتكشف مهنهم، ومستوياتهم الاجتماعية والثقافي؛ مما انعكس على النص المسرحي فتميز بصراع تعددت مستوياته، وتأرجحت بين المستوى الفكري والاجتماعي والثقافي بعامة واللغوي بخاصة.

2/التجريب وتوظيف التراث الشعبي والأسطورة في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي:

يشّكل التجريب سمة مركزية في المسرح العربي المعاصر عامة والجزائري خاصّة، لاسيما في أعمال عز الدين جلاوجي الذّي سعى إلى تجاوز الأنماط التقليدية من خلال مزج عناصر شكلية وجمالية مع مضامين تراثية مكثفة ضمن بناء دّرامي حديث ينهل من تقنيات السرد والرمزية، والإسقاط الاجتماعي، ويهدف التجريب إلى فتح أفق جديد للتلقي، حيث يغدو المسرح مختبرًا جماليًا وفكريًا يقاوم النمطية ويعيد طرح الأسئلة حول الشكل والمضمون معًا.

تندرج مسرحية "**مملكة الغراب**" ضمن المسرح التجريبي، حيث تعتمد على دمج أنماط تراثية (كالحكاية والأسطورة والمثل) داخل خطاب درامي معاصر، ما يجعل النص مفتوحًا على التأويلات المتعددة، ويمنحه بعدًا معرفيًا وجماليًا مركبًا.

أ/الحكاية الشعبية:

اشتغل "عز الدين جلاوجي" على التراث الشعبي لإضفاء طابع محلي وأصالة على نصوصه المسرحية من جهة، ولتفجير طاقاته الإيحائية لتجاوز القوالب السردية التقليدية، من جهة أخرى، وفي هذا السياق، تبرز مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**" بوصفها نصًا يستثمر الحكاية

الشعبية نظرا لما تزخر به من بنية رمزية ومخزون تخييلي وقد أشار **عبد الحميد بورايو** إلى هذه السمة بقوله: «**الحكاية الشّعبية ليست مجرد قصة للمتعة، بل هي بناء رمزي يعيد إنتاج البنية العميقة للمجتمع وقيّمه**»[1].

تظهر آثار الحكاية الشعبية جلية في بنائها وعلى مستوى الشخصيات؛ **فالناعس**، كشخصية محورية، يجسد الطاغية الأسطوري الذي يجمع بين صفات الحكمة الزائفة والبطش، حيث كانت له مواقف متضاربة تظهر وجهه الحقيقي بطريقة درامية ساخرة اتّسمت بها تصرفاته المتناقضة اتجاه "**التاعس**"، وهذا ما اتّضح عندما استلم العرش، وغير تعامله مع صديقه بقوله: «**يضرب الملك الأرضية بصولجانه المذّهب، صارخا في وجه التاعس ...احترم نفسك والزم مكانك بعيدا، أنا جلالة الملك، جلالة الملك العظيم**»[2]، يحاول الكاتب تطبيق تقنية المفارقة على شخصية الملك "**الناعس**" الشّاهدة على التّناقض بين ظاهر الأشياء المتجلية في تتويجه زعيما على عرش المملكة الذي أدّى إلى انزياح أخلاقي خطير كشف عنها الحوار ممّا ولّد علاقة تصادمية مع صديقه، أما بقية الشخصيات فتتحرك ضمن أدوار نمطية تُذكّر بنماذج الحكاية الشعبية مثل الحكيم المغلوب على أمره، والشعب الخانع، والتاعس الذي يطمح إلى تغيير الواقع، ولكن هذه النماذج تُقدّم بصورة ساخرة ومأساوية، فتفضح هشاشتها أمام آلة القمع.

ويستدعي الكاتب بنية السرد الشعبي القائمة على التكرار، التوازي، إذ تتكرر مشاهد الصراع بين الناعس ورعاياه بأساليب مختلفة لكن بنتيجة واحدة: ازدياد القهر، مما يحاكي طبيعة الحكاية الشعبية التي تعتمد التكرار لتثبيت الفكرة المركزية في الوعي الجمعي، في أحد المشاهد يدور حوار بين "**التاعس**" و "**الناعس**" حول طريقة الحكم:

«**-التاعس: وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء.**

-الملك: (يضحك مقهقها) وهو يربت على كتف التاعس.

[1]-عبد الحميد بورايو؛ الخطاب الشعبي في الجزائر؛ دار القصبة؛ الجزائر؛ ط1؛ 2001؛ ص18.

[2]-المسرحية، ص107.

لقد بدأت في استعبادهم، سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع[1]».

يجّلي الحوار في هذا المقطع النصي الكيفية التي يمارس من خلالها "**الناعس**" عملية العقاب للجميع بفعل انتهاك القوانين والتشريعات، فيحاكي بذلك الحكمة الشعبية التي تصور الظلم على هيئة كائن مخادع يسرق مبادئ الخير.

تتعمق الحكاية الشعبية أكثر عبر توظيف جلاوجي للحكاية الإطار أو الحكاية داخل الحكاية، إذ يروي الرواة الشعبيون داخل المسرحية قصصًا صغيرة عن ظلم الناعس وطمعه، مما يعيد إنتاج الشكل التقليدي للحكواتي، ويجعل المسرحية تبدو كأنها مدونة شفهية مفتوحة تتناسل منها القصص، وهذا ما يظهر في المقطع التالي:

«**–التاعس: وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء.**

–الملك: (يضحك مقهقها) وهو يربت على كتف التاعس.

لقد بدأت في استعبادهم، سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع[2]».

وهي حكاية تتداخل مع السرد الرئيسي وتغذيه برؤية رمزية قاتمة، ويُلاحظ أن المسرحية في توظيفها للحكاية الشعبية، لا تقدم صراعًا بين قوى متكافئة، بل بين قوة باطشة وشعب مستسلم، مما يكسب النص بعدًا تراجيديًا يُحمّل المتلقي عبء التفكير في أفق الخلاص الممكن، هذا ما يجعل نص "**مملكة الغراب**" ليس مجرد محاكاة لعالم الحكاية الشّعبية، بل إعادة إنتاج مأساوية لوعي الجماعة المقهورة جمالي أو محاكاة شكلية للتراث، بل كان جزءًا عضويًا من البنية الدلالية للنص، حيث تتقاطع أنساق الحكاية مع أنساق النقد الاجتماعي والسياسي في توليفة درامية محكمة، ومن خلال هذا التوظيف الواعي، نجح الكاتب أن يحول الحكاية الشّعبية من نصّوص فولكلورية إلى نصوص

[1]- المسرحية، ص88.

[2]-المصدر نفسه، ص88.

احتجاجية عصرية، مما يؤكد انتماء مسرحه إلى المسرح التجريبيّ الذي يستلهم الهامشي والتقليدي ليقاوم به سلطات المركز والنظام السائد.

ب/المثل الشعبي:

يعتبر المثّل الشّعبي أكثر الأشكال التراثية جريانا على الألسن لأنه يعبر عن تجارب الإنسان وقد حظي باهتمام الدارسين، فتنوعت تعريفاته واختلفت، ومن بين هذه التعريفات «المثل الشعبي نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ومزية المثل أنها تنبع من كل طبقات الشعب»[1]، كما تعرفه "**نبيلة إبراهيم**" بقولها: «**إن المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة، ولذلك فهو يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير، إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله، فيعيش تجربة المثل ويعبر عنها تعبيرا تحليليا دقيقا**»[2] إذا فالمثل قول مأثور يلخص تجربة أو فكرة فلسفية في صورة جملة قصيرة تعتمد على الثقافة الشفوية يحكي قصة معينة مماثلة في العقل الجمعي للثقافة، ومن هذا المنطلق، اهتم المسرح الجزائري بتوظيف المثل الشعبي كآلية للتواصل مع الجمهور، مستثمرًا ثقافتهم الشفوية، وجاعلاً من المثل الشعبي أداةً فنيةً لتكثيف المعنى وتعميق البنية الدلالية للنص المسرحي. وقد تجلى هذا التوظيف بوضوح في مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**"، التي اعتمد فيها الكاتب على الأمثال الشعبية ليس فقط كوسيلة تزيينية، بل كأداة تجريبية تدخل في صلب البنية السردية والدلالية للنص.

لقد انطلق جلاوجي في توظيفه للمثل الشعبي من تصور جمالي حداثي، يتماشى مع روح التجريب التي طبعت المسرح الجزائري الحديث، حيث تحوّل المثل إلى عنصر درامي فاعل، يوظف لبناء الشخصيات، وتحديد ملامح الصراع، وترسيخ البنية الرمزية للنص، ومن الأمثال التي وظفها جلاوجي

[1]-ينظر: أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1953، ص61.

[2]-نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط4، د ت، ص167.

في مسرحيته نذكر مثلا: "**اللي طاح من السما تلقاه الأرض**"[1]، وهو مثل يوظفه الكاتب في سياق تأكيد خيبة الأمل التي يعيشها "التاعس" في محاولاته الدائمة لتغيير وضعه الاجتماعي، ليكتشف في كل مرة قسوة الواقع، فالمثل هنا ليس مجرد تعبير عن مأساوية الموقف، بل هو أداة ترميزية تلخص فشل الإنسان البسيط أمام قوى اجتماعية.

كما استدعى جلاوجي مثل على لسان إحدى الشخصيات: "**اللي حب الدوام ما بدّل عادة**"، لتأكيد على أن النتائج تأت دائما من تكرار العادات، ومنه فالمثل وسيلة غير مباشرة لنشر الثقافة الشعبية وصورة تعبيرية تصويرية لتجارب وقيم وعادات المجتمع.

يعمد الكاتب إلى تصوير المثل القائل "الحظ أعور"[2] على لسان التاعس والذي يترجم بؤس وضنك معيشته، وهو بذلك يحقق انزياحًا دلاليًا ينقله من حيز القول إلى حيز الفعل المسرحي، مما يضفي حيوية على المشهد المسرحي.

يأتي هذا التوظيف للمثل الشعبي كجزء من استراتيجيات التجريب حيث سعى جلاوجي إلى البحث عن أشكال تعبيرية نابعة من الثقافة المحلية من أجل «**تأصيل المسرح الجزائري الذي دعا إليه العديد من المسرحيين والباحثين، وعلى رأسهم عبد القادر علولة، الذي كان يعتبر أن اللغة الشعبية بمخزونها من أمثال وحكايات تشكل مادة أولية لابد من استثمارا فنياً**»[3].

ومنه نستشف أن مسرحية "**مملكة الغراب**" تنتمي إلى المسرح التجريبي، حيث تحضر الأمثال الشعبية بوظيفة مزدوجة: فهي من جهة عنصر محلي يؤصل النص ضمن بيئته الثقافية، ومن جهة أخرى عنصر تجريبي يكسر خطية السرد، ويفتح النص على مستويات دلالية متعددة باعتباره عنصرا ديناميكيا في تطور الحدث المسرحي وليس مجرد خلفية كلامية.

---

[1]-المسرحية، ص45.

[2]-المصدر نفسه، ص72.

[3] عبد القادر علولة؛ "عن المسرح والثقافة"، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1986، ص90

يظهر توظيف المثل الشعبي في مسرحية "مملكة الغراب" بوصفه ركيزة أساسية في البناء الفني للنص، وآلية تجريبية فاعلة جسدها الكاتب من خلال تنوع المعاني الدلالية الموجودة على مستوى النص، وقد استطاع عز الدين جلاوجي أن يحقق من خلال هذا التوظيف توازنا دقيقا بين الأمانة للتراث الشعبي والانفتاح على تقنيات الكتابة المسرحية الحديثة، مما يجعل تجربته إضافة نوعية في مسار المسرح الجزائري المعاصر.

ج/توظيف الأسطورة:

استدعى المسّرحيّ الأسطورة بوصفها «**قصة رمزية تروي حادثة غريبة أو خارقة للطبيعة، توجد في ثقافة فرعية، وتتميز الأسطورة بتناقلها، وانتشارها على نطاق واسع وتأثيرها العميق نتيجة ما تنطوي عليه من حكمة، وفلسفة وإثارة وإلهام**»[1]، إذ تشترك الأسطورة مع الخرافة والملحمة في صفة الخرق للطبيعة إلا أنها تنضوي على الكثير من الحكم والعبر، مما جعلها قالبا تراثيا يبرز من خلاله هيمنتها على بنية المجتمع باعتبارها واقعة ثقافية بالغة التعقيد؛ لأنها تروي تاريخا مقدسا وحدثا جرى في زمن البدايات باحثة عن الحقائق[2]، وعليه فالأسطورة تزخر بالأحداث الخارقة التي تستلهم من المخيال الجمعي لتكثيف الدّلالة وإثراء البنية الفكرية للمسرحية، وهذا ما يدخل في صميم التجريب المسرحي.

تشير مسرحية "**مملكة الغراب**" إلى سذاجة أهل المملكة في اختيار ملكهم اعتمادا على أسطورة الغراب، وهو ما دفع بالكاتب للسخرية من إيمانهم واحتفاظهم بهذه الخرافة، وجسّد ذلك من خلال قوله: «**على أن يجمع الناس في صعيد واحد ويؤتى بغراب مدجن يحمله أكبر أهل المملكة ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكا**»[3]، ويمثل توظيف الغراب في اختيار الحاكم نكبة عقلية نسج الكاتب خيوطها من الأسطورة المهيمنة على مجريات الأحداث في

[1]-محمد عاطف غيث، قاموس الاجتماع، دار المعارف الجامعية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص296.

[2]-ينظر: مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد الخياط، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص9-10.

[3]-المسرحية، ص 48.

النص، كما أن اختيار "**عز الدين جلاوجي**" لحيوان "**الغراب**" لم يكن اعتباطيا بل اعتمادا على الدلالة الثقافية له، وبين أن يكون صورة للجماعة نفسها حين تتماهى مع رمز الاستبداد، وقد أشار **جيلبير دوران** إلى أهمية الرموز الحيوانية في تشّكيل المخيال الجمعي حين قال: «**إنّ الحيوان في الحكاية والأسطورة هو مضاعف رمزي للصفات الإنسانية الغريزية والاجتماعية**»[1]،

يوحي حضور أسطورة "**الغراب**" على مداد صفحات المسرحية، بدلالتين الأولى تحيل إلى سذاجة أهل المملكة وغبائهم؛ إذ اعتبروا هبوط الغراب على رأس أحدهم دلالة لحصوله على كرسي العرش، مما يشير إلى التخلف السياسي والرجعية الفكرية عندهم، والثانية تُبرز تأصيل الممارسات الطقوسية مع ترسيخ مفهوم الجهل المتجذر لأهل المملكة، وهذا ما ظهر في الحوار المسرحي الساخر:

«-**الجميع: الولاء للغراب الولاء للغراب.**

-الشيخ: لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب.

-الشيخ: علم الغراب وحي من عرش الله...الغراب أول من أوحي إليه

-الشيخ: الغراب لا ينطق عن الهوى.

-الشيخ: وقد اتخذناه هادينا على مدى الحقب.

-الجميع: الولاء للغراب...الولاء للغراب[2]».

يحيل الاقتباس النصي إلى هيمنة الأسطورة على ذهن أهل المملكة والدليل في ذلك أن الغراب علم قابيل كيف يواري سوءة أخيه لقوله تعالى:{فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ}[3] سورة المائدة، الآية (31)، إن

[1]-جيلبير دوران؛ مقدمات في علم التخيل؛ دار الحوار؛ سوريا؛ ط1؛ 1994؛ ص45

[2]-المسرحية، ص84.

[3]-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421، سورة المائدة، الآية31.

التوظيف هنا يكتسي بعدا رمزيا ساخراً، إذ يتحول الغراب من رمز للتعليم في القرآن إلى أداة من أدوات العرش، ليحدد بذلك مصير أمة وهذا ما يمثل قمة العبث والفوضى في المسرحية.

نجح جلاوجي في توظيف أسطورة الغراب من خلال الابتعاد عن التوظيف المستهلك والصورة النمطية التي حوصر بها لغراب باعتباره طيرا يشير إلى الشؤم وتوالي المصائب كما هو شائع في الموروث الشعبي ليتحول إلى أداة شرعية لاختيار حاكم المملكة، وهذا ما يتماشى مع تقنيات التجريب في النص المسرحي، والتي تسعى إلى كسر التوقعات، وتقديم أفكار مستحدثة وغير معتادة.

المبحث الثّالث: تداخل الأجناس الأدبية في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي":

شهد النصّ المسرحي الجزائريّ المعاصر تحولات عميقة على مستوى البنية والأسلوب بفعل انفتاحه على مختلف أشكال التعبير الأدبي والفني، فقد بات المسرح فضاءً لتلاقي الأجناس وتفاعلها، خاصة بعد أن تجاوز المبدع المعاصر الحدود التقليدية بين الأنواع، سعيًا لتوليد نصوص أكثر تعبيرًا عن تعقيدات الواقع، وأكثر تفاعلًا مع المتلقي في هذا السياق، برز مفهوم "**تداخل الأجناس الأدبية**" بوصفه ظاهرة فنيّة وتقنية من أبرز سمات التجريب المسرحي الحديث، إذ يتجاوز النص المسرحي حدود الجنس الأدبي الواحد إلى مزج عناصر من أنواع أدبية متعددة كالدراما، الشعر، السرد، والنقد، في حركة فنية تفتح آفاقًا جديدة للتعبير والابتكار، ويُعرّف تداخل الأجناس الأدبية بأنه «**الظاهرة التي ينسجم فيها جنس أدبي داخل جنس أدبي آخر، بحيث تنتج نصوصًا هجينة تتماهى فيها خصائص الأجناس المختلفة وتتكامل لتحقيق أهداف إبداعية وفنية مغايرة**»[1].

يظهر هذا التداخل كآلية ضرورية تعبيرًا عن التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تمر بها البيئة الفنية، وخاصة في نصوص عز الدين جلاوجي التي تميزت بالجرأة التجريبية والتجديد الفني، مما جعل مسرحياته مثل "**مملكة الغراب**" تجارب رائدة في نسج الأصالة والحداثة معًا.

[1]-محمد الشريف، مدخل إلى الأجناس الأدبية دراسة نظرية وتطبيقية، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص25.

يرتبط تداخل الأجناس الأدبية ارتباطًا وثيقًا بمفهوم التحريب المسرحي، ذلك الاتجاه الذي يكسر القوالب التقليدية للنص المسرحي من حيث البنية والأسلوب، ويعمد إلى تفعيل صوت المسرح كفضاء متعدد الأبعاد، يتفاعل فيه الحكي، الشعري، والحوار، بالإضافة إلى وسائل التعبير غير اللغوية. «**وهذا التحريب لا يهدف فقط إلى التجديد الفني، بل يهدف أيضًا إلى توسيع دائرة التأثير الدلالي للنص، عبر خلق تعددية في الأصوات والأنساق التي تعكس تعدد واقع المتلقي وتحولاته**»[1].

وتبرز مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي كنموذج حيّ لتوظيف هذا التدّاخل بشكل وظيفي، حيث يشتغل النص على استثمار أجناس متعددة لخلق بنية درامية هجينة، تخدم الأبعاد الرمزية والسياسية التي يسعى المؤلف لتوصيلها.

أ/توظيف اللغة الشعرية في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي":

تمثل اللغة الشعرية في هذه المسرحية أحد أبرز مظاهر التجريب، إذ يلجأ الكاتب إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، وتوظيف المجاز، والانزياح الأسلوبي لإضفاء طابع شعري على الحوار والمونولوجات، يتجاوز هذا التوظيف حدود الزخرفة اللفظية، ليصير أداة في بناء الدلالة وتعميق المعنى الرمزي، ويتجلى ذلك في العديد من المقاطع المسرحية، منها:

«**–التاعس: أعوذ بالله، أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين، أنت في الشرق وهو في الغرب، شتان يا صاحبي شتان، ما أبعد الثرى عن الثريا.**

–الناعس: أحسنت...أحسنت...ما عليك إلا أن تستريح...تخلد إلى الراحة التامة...وسيسوق الله لك تاعسا ليخدمك»[2]، في المسرح التجريبي، يشكّل توظيف الشعر في الحوار الدرامي آلية فنية وجمالية لإعادة تشكيل الخطاب المسرحي وتفكيك اللغة النمطية، ويتجلى ذلك بوضوح في قول "التاعس" لل"ناعس": "**أنت والعمل كالملائكة والشياطين**"، هذه العبارة رغم وجازتها، تنطوي على

[1]–سامي العباسي، التجريب المسرحي من التجديد الفني إلى التعدد الدلالي، دار الكتاب الجامعي، الجزائر، ط1، ص85.

[2]–المسرحية، ص19-21.

كثافة شعرية عالية تبرز من خلال التوظيف المجازي والتقابل الثنائي، إذ تُستثمر صورة المِلَك والشيطان لتجسيد علاقة وجودية بين الإنسان والعمل، تُحمَّل بدلالات أخلاقية وميتافيزيقية، فالعمل هنا يُعادل الطهر والسمو، بينما الكسل يُسقَط عليه رمز العصيان والسقوط، مما يجعل اللغة الشعرية وسيلة لا لتزيين الخطاب، بل لبناء رؤية وصراع رمزي داخل المسرحية، لا تكتفي اللغة هنا بالإبلاغ بل تُنتج معنى مركبًا يضع المتلقي في موقع التأويل والتفكيك، فيتجاوز حضور اللغة الشعريّة حدود البلاغة إلى كونه بنية فاعلة في التوليف الدرامي، إذ يسهم في تعميق أبعاد الشخصيات وتوليد الصراع الدلالي، ومن خلال هذا التوظيف، تصبح اللغة الشعرية أداة تفجير لغوي داخل النص، يحرر الحوار من رتابته النثرية ويمنح المشهد المسرحي كثافة فكرية وجمالية، تنسجم مع روح التجريب الساعية إلى تكسير الحدود بين الأجناس الأدبية، وفتح المجال أمام لغة تتقاطع فيها الفلسفة، والرمز، والتوتر الداخلي، بهذه الطريقة يندمج الشعر عضوياً في النسيج المسرحي، لا كمجرد زخرف بل كفعل درامي، ينتج المعنى ويعيد تشكيل العلاقة بين الشخصيات، وبين المسرحية والمتلقي.

ب/توظيف الفلسفة في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي":

إن العلاقة بين المسرح والفلسفة هي علاقة عضوية، تُترجم تمظهرات الإنسان في بعدها الرمزي والوجودي، وإذا كانت الفلسفة تشتغل باللغة المفهومية الصارمة، فإن المسرح يشتغل بجسد الإنسان، وانفعالاته، وتوتراته، ومن هنا يبرز التداخل العميق بين الحقلين، حيث تغدو الخشبة مختبرًا فكريًا لتفكيك الواقع، وطرح قضايا الذات والوجود. ويبدو هذا التفاعل جليًّا في مسرحية "مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي، حيث تتجاوز الشخصيات دورها الدرامي، وتتحول إلى كائنات تمثل أفكارًا فلسفية، وتعيش صراعًا وجوديًا معقدًا، يعكس أزمة الإنسان في العصر الحديث، يتمثل مظاهر التداخل الأجناسي في المسرحية في النزوع الفلسفي الذي تتخذه بعض الحوارات، وهذا خير دليل على ذلك، حيث يقول جلاوجي:

«–الناعس: هل تؤمن مثلي يا رفيقي أننا نولد أشقياء أو سعداء؟ وأن الأقدار ترسم لنا ذلك منذ الأزل؟ وأن علامات ذلك تظهر منذ صرختنا الأولى في الوجود؟

–بل أؤمن بأن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه، وسأغير واقعي، سأصنعه بعرق الجبين، أؤمن يا رفيقي أن العظمة الحقة تولد من ألم حق، أما ما عدا ذلك فهراء لا معنى له، وخزعبلات وأوهام لا يؤمن بها إلا القصر.

يعود الناعس إلى مكانه، يسند ظهره إلى الشجرة، ويمد يده رجليه إلى الأمام، ثم يقول في ثقة: المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين، فلا تعارض أقدارك الأزلية»[1].

نجح الكاتب في توظيف الفلسفة عبر نقل قضية جدلية كونية مفادها «الإيمان بالقضاء والقدر» أسقطها في ضوء الحاضر، ليخالف بذلك السّياق القبلي، وهذا ما أسهم في إنتاج بعد عقلي للواقع السّياسي والثقافي، ليجسد صُورة مفعمة بالتّصديق الجازم بالقدر، ويتجلى ذلك من خلال قول "**التاعس**": «**المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين، فلا تعارض أقدارك الأزلية**»، لكنّه يحاول تجاوز الأفكار العبثية من خلال كسر المعطيات الدّينية المتجذرة في الوعي الوجداني، رافعا راية التّحدي تحت شعار «أن العمل يغير الواقع، وأن العظمة تولد من رحم الألم»، لترفع بذلك هذه الجملة الفلسفية من عزيمة "التاعس" وتشجعه على أنّ الواقع يمكن تغييره، ويتبلور ذلك من خلال القدرة الفنية للكاتب على استعمال الفلسفة التي تجعل النّص المسرحي يتشكل وفق متتالية من المرجعيات الثّقافية والدّلالية الممتلئة بالأفكار والمرجعيات.

تشتغل المسرحية أيضا على مستوى آخر من العمق الفلسفي، يتجسد من خلال تصور الحياة، حيث يبدو الإنسان ضحية السياقات التي لم يخترها، غير أن جلاوجي لا يسلم تماما بهذا التصور، بل يفتح أفقا فلسفيا آخر، يتمثل في أن الإرادة تصنع سلم الحياة، وهذا ما يظهر من خلال المقطع التالي:

«–لا فلسفة ولا هم يحزنون، الدنيا كالسلم بالضبط، تأمل ماذا سأفعل

يقوم الناعس بصعود درجات السلم، والنزول من الجهة الأخرى.

لا تتفلسف كثيرا وافهمني، الدنيا كالسلم، تصعد لتنزل، وما دمت ستنزل، فلم تتعب نفسك في الصعود»[1]، تعّد فلسفة الحياة سهلة بالنسبة إلى شخصية "**الناعس**" المنغمس في الاتّكال، وعدم

[1]–المسرحية، ص12.

الأخذ بالأسباب في البحث عن الرّزق بحثا عن الرّاحة والكسل، حيث يرى أن تحقيق الأماني يخضع للحظ والمصادفة لا غير، مما يعكس تصورا سلبيا للحياة قائم على العجز واللامبالاة، ويناقض جوهر الحياة كحركة ومسؤولية.

لا يقدّم عز الدين جلاوجي في مسرحيته "**مملكة الغراب**" عرضًا سرديًا أو شعريًا فقط، بل يُؤسس لنص مسرحي فلسفي بامتياز، يُزاوج بين الحوار والتأمل، بين الرمز والجدل. ويُحوّل المسرح إلى فضاء للسؤال المفتوح، ليُجسد ذلك تداخل الفلسفة في هذا النص تحولًا في وظيفة المسرح الجزائري من التسلية إلى التفكير الجاد في مصير الإنسان وموقعه في الكون، مؤكدًا بذلك أن المسرح لا يزال قادرًا على أن يكون فعلاً معرفيًا وموقفًا من العالم، لا مجرد تقليد للواقع.

إنّ تداخل الأجناس الأدبية والفنية في مملكة الغراب يشكّل أحد الملامح المركزية التي تؤسس لتجريب عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية، هذا التداخل لا يُعدّ مجرد ترف فني، بل هو جزء من استراتيجية تعبيرية تسعى إلى تمزيق النمط التقليدي للنص، وخلق شكل درامي مفتوح، متعدّد الطبقات. من خلال انفتاحه على السرد، والشعر، والخطاب الفلسفي، والتشكيل البصري، يقدّم النص نموذجًا للكتابة الهجينة، التي تُواكب تحولات المسرح العربي، وتجعل من النص فضاءً للجدل الجمالي والفكري في آن.

[1]-المسرحية، ص17.

وخلاصة الفصل حيث تكشف مسرحية "**مملكة الغراب**" "**لعز الدين جلاوجي**" عن حضور قوي للتجريب الفني، يتجلى في بنية مسرحية غير تقليدية كسرت الشكل الكلاسيكي للمسرح، من خلال تعدد الأمكنة وتداخل الأزمنة وتنوع الشخصيات بين الرئيسية والثانوية، مما أضفى على النصّ المسرحي طابعاً ديناميكياً بعيداً عن الرتابة.

كما استثمر الكاتب التراث الشعبي والأسطورة بشكل خلاق، حيث استحضر حكايات وأمثالاً شعبية ممزوجة بتوظيف الأسطورة، ساهمت بفتح أبعاد تأويلية متعددة للنص، وعمّقت الدلالة من خلال الربط بين الماضي والحاضر، أما من حيث تداخل الأجناس الأدبية، فقد وظّف جلاوجي تقنيات سردية، وشعرية وفلسفية، مما منح النص بعداً فنياً غنياً، وجعل المسرحية تتجاوز حدود النوع الواحد لتصبح فضاءً مفتوحاً على أنماط تعبيرية متداخلة، لتُظهر هذه العناصر مجتمعة كيف استطاع عز الدين جلاوجي أن يؤسس لنص مسرحي تجريبي يستجيب للتحولات الجمالية والفكرية المعاصرة، دون أن ينفصل عن الجذور الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها.

الخاتمـــــــــــــــــة

حاورت هذه الدراسة " آليات التجريب في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي" وخلصت إلى جملة من النتائج فيما يأتي:

*يُعد التجريب في المسرح توجهاً فنياً يسعى إلى كسر القوالب التقليدية، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير الجمالي والفكري، من خلال توظيف تقنيات مبتكرة وتداخل أجناس فنية وأدبية متعددة، ما يجعل النصّ المسرحي فضاءً للتجدد والتجاوز.

*ظهر التجريب المسرحي في الغرب كرد فعل على الجمود الكلاسيكي، وتبلور مع رموز الحداثة المسرحية روادّه، الذين حوّلوا المسرح إلى مختبر فكري وجمالي يتحدى أنماط التلقي التقليدي.

*ارتبط التجريب في المسرح الجزائري برغبة الفنانين في تأصيل الهوية ومساءلة الواقع، فظهر بأساليب تجمع بين التراث الشفهي والتقنيات الحديثة، كما يتجلى في أعمال عز الدين جلاوجي التي تمزج بين الرمزية، وتعدد الأصوات، وتداخل الأجناس الفنية.

*إن استقراء مسرحية "مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي في ضوء مفهوم التجريب، مكّن من رصد تحوّل عميق في مسار الكتابة المسرحية الجزائرية، والتي باتت تنزع نحو تفكيك البنى التقليدية، وتأسيس خطاب درامي جديد يتجاوز أفق التلقي المألوف، ويُعيد تشكيل المرجعيات الفنية والجمالية على نحو متجدد.

*لقد بيّن التحليل أن التجريب في هذه المسرحية ليس مجرّد تقنية أسلوبية، بل هو رؤية شاملة تتقاطع فيها الجماليات مع الفكر، وتتفاعل ضمنها النصوص مع المرجع الثقافي الجزائري في أبعاده التاريخية، والأسطورية، والشعبية. وتتمثّل أهم النتائج التي يمكن استخلاصها فيما يلي:

*كسر جلاوجي التسلسل التقليدي للأحداث، واستبدله ببنية متعددة الأصوات، متداخلة الأزمنة، تتكئ على التجاوز، وهو ما يكرّس سردية مفتوحة تحفّز التلقي النقدي لدى المتلقي.

*اعتمد الكاتب أسلوباً تجريبياً يمزج بين اللغة الفصحى والعامية، وبين التعبير الرمزي والتقريري، مع توظيف جمالي للبنية الحوارية والانزياحات البلاغية، مما أضفى على النص إيقاعاً لسانياً متعدداً وانفتاحاً دلالياً متجددًا.

*استثمر جلاوجي الحكاية والمثّل الشّعبي، لا لتكريسها بل لتفكيكها وإعادة قراءتها من منظور معاصر يحرّك الوعي الثّقافي لدى المتلقي.

*لعبت الأسطورة دوراً مهماً في إثراء الفضاء الدلالي للنصّ، حيث استدعاها الكاتب بصفتها سلاحا اجتماعيا وثقافيا موجه ضد الأفكار التي يتبناها أهل المملكة، وبذلك يكون النص المسرحي هنا مجرد استجابة لمتطلبات المجتمع.

*يمثّل التراث الشّعبي خلفية ثقافية ومنجم طاقات إيحائية لا ينفذ له قدرة على التأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم، إذ يتميز بهالة من القداسة، لذلك عمل جلاوجي على حشد عدد كبير منه استلهمه من المخزون الثقافي المحلي ليعكس طبيعة الحياة والعلاقات الاجتماعية.

*استدعى الكاتب الأجناس الأدبية، حيث تداخل المسرح مع الحكاية، والسرد مع الشعر، وهو ما مكّنه من بلورة نص هجيني ذي طاقة تعبيرية مرنة، تتجاوز الحدود الفاصلة بين الأنواع التقليدية.

وعليه، فإن "**مملكة الغراب**" تمثّل نموذجاً متميزاً للمسرح الجزائري التجريبي، الذي يُراهن على اللغة، والهوية، والمخيال الرمزي في بناء تجربة فنية تفتح أفقاً بحثياً خصباً أمام الدارسين في مجال الأدب الجزائري المعاصر، وتؤسس لقراءة جديدة لمفهوم التجريب كخيار إبداعي وكمسار حداثي بديل.

الملحـــــــــــــــــــــق

أولاً: التعريف بالأديب:

عز الدين جلاوجي كاتب وأديب جزائريّ وأستاذ التعليم العالي، يعتبر من أهم الأصّوات الأدَّبيّة بالجزائر, درس في جامعة فرحات عباس بسطيف القانون والأدب، وتخصّص في دراسته الأدبيّة العليا في المسرح الشّعري المغاربي، بحيث بدأت أعماله الأولى في سن جد مبكر في بداية الثَّمانينات مع صدور الصحف الوطنية، واشّتغل أستاذ للأدب العربي ونقده، وقدّم إسهامات في شّتى صنوف الإبداع, تمتاز تجربته بالتعدد والتفرد والغزارة, وكانت مجموعته القصصية "**لن تهتف الحناجر**" الصادرة عام 1994 باكورة إبداعه، لتتشعب مجمل أعماله السرديّة التي تحمل هموم الأمة الاجتماعيّة والسياسيّة والثَّقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، ومن ذلك فهي تعبير عن هموم الإنسانيَّة ودعوة لها من أجل الإرتقاء على مدارج القيم الخالدة.

قدّم الأديب عز الدين جلاوجي للمكتبة العربية 50 كتابًا أهمها

- **في الرواية:** (11رواية)
- سرادق الحلم والفجيعة.
- الفراشات والغيلان.
- رأس المحنة 1+1=0.
- العشّق المقدَّس.
- الرماد الذي غسل الماء.
- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
- حائط المبكى.
- الحب ليلا في حضرة الأعور الدَّجال.
- هاء وأسفار عشتار.
- عناق الأفاعي.
- على بابا والأربعين حبيبة.
- **في المسرحية:** (15 عملاً):

- البحث عن الشمس.
- الفجاج الشَّائكة.
- النخلة وسلطان المدَّينة.
- أحلام الغول الكبير.
- هستيريا الدَّم.
- غنّائيّة الحب والدّم.
- حب بين الصُّخور.
- مملكة الغراب.
- الأقنعة المثقوبة.
- رحلة فداء.
- ملح وفرات.
- في قفص الاتهام.
- مسرح اللحظة " مسرديات قصيرة جدا".
- **في القصة** : (3مجموعات)
  - لمن تهتف الحناجر؟
  - صهيل الحيرة.
  - رحلة البنات إلى النار.
- **في النقد:** (11عملاً نقدّيًا)

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- الأمثال الشعبية الجزائرية "أسئلة اللّغة، أسئلة المعنى".
- المسرحية الشّعرية المغاربيَّة.

- تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربيّة.
- أقانيم العنف في المسرحية الشّعرية المغاربيّة.
- قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"، **و** "قراءة في المشهد المسرحي".
- النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية".
- عوالم محمد جربوعة الشعرية "في الرؤيا والتشكيل".
- **في المسرح:**
  - النخلة وسلطان المدينة (مسرحيّة).
  - تيوكا والوحش ورحلة الفداء (مسرحيتان).
  - الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتّان).
- **في أدب الأطفال:**
  - الحمامة الذهبية (أربعة قصص).
  - ضلال وحب (خمس مسرحيات).
  - العصفور الجميل (قصة).
  - أربعون مسرحية للأطفال.

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

- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الأنساق "الحب ليلا في حضرا الأعور الدجال" للدكتور صفاء الدين أحمد فاضل.
- تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية" عز الدين جلاوجي "لعبد القادر فيدوح".
- المغامرة الجمالية في روايات عز الدين جلاوجي للدكتورة حنينة طبيش وآخرون".
- صناعة الوعي في ثلاثية عز الدين جلاوجي للدكتور بوخالفة ابراهيم.

- شّعرية التناصّ التراثي في روايات عز الدين جلاوجي للدكتورة حفيظة طعام.

كما درست تجربته الشعرية في عشرات الكتب المشتركة مع أدباء منها:

- علامات الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.
- السيمة والنصّ السردي لحسين الفيلالي.
- بين ضفتين لمحمد صالح خرفي.
- محنة الكتابة لمحمد ساري.

يعمل عز الدين جلاوجي على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصًا، أطلق عليها مصطلح "المسرديّة" في ثلاثية الخير والجمال، ويعمل أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيراً، واستحضار الموروث، والتنوع في الأشّكال التعبيريّة وغيرها...

ملخص مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي":

عز الدين جلاوجي

مملكة الغراب

دار المنتهى

تعتبر مسرحيّة "**مملكة الغراب**" من الأعمال البارزة لعز الدين جلاوجي، التي تعكس الجوانب الاجتماعيّة والنفسيّة للإنسان في سيّاق مصّغر، تسّلط المسّرحيّة الضوء على التّحديات التي يواجهها الفرد في حيّاته اليوميّة، وتتطرق إلى قضايا مثّل: الإحباط، الطّموح، والصّراعات الدّاخليّة، تتّحذ المسّرحيّة من شّخصيّاتها محوراً لصراع الإنسان مع ذاته ومع الظّروف المحيطة به، يمتاز أسلوب جلاوجي بالجرأة في تّناول الموضوعات التي قد تكون حسّاسة أو غير مألوفة، مما يساهم في إحداث

تَّأثير دّرامي يتجاوز المتّعة والترفيه، كما أنَّ التحليل العميق للأحداث والصّراع بين الشّخصيات يعكس التوجه التجريبيّ الذي يتبناه الكاتب، مما يجعل النصّ دَّعوة فنيَّة للتفكير وإعادة النظر في الحياة.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط11، 1421.

***قائمة المصادر والمراجع:**

1/المصدر:

1.عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020.

2/المراجع العربية:

1.إبراهيم الحديري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

2.إبراهيم صلاح الفلاي، ازدواجية اللغة، النظرية والتطبيق والمنهج، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1996.

3.أبو حسن سلامة، الظاهرة الدرامية والملحية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

4.أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

5.أحمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997.

6.أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطابعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

7.أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي، في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1989.

8.أحمد يوسف، تحليل الخطاب المسرحي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

9.بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

10.جميل حمداوي، صورة المسرح الجزائري في النقد الغربي المعاصر، مكتبة المثقف المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2015.

11.جيلبير دوران؛ مقدمات في علم التخيل؛ دار الحوار؛ سوريا؛ ط1؛ 1994.

12.جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي إلى بيتروبروك، دار الفكر المعاصر، القاهرة، مصر، ط1، 1979.

13.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

14.رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2008.

15.سامي العباسي، التجريب المسرحي من التجديد الفني إلى التعدد الدلالي، دار الكتاب الجامعي، الجزائر، ط1.

16.سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

17.سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ،1985.

18.شريف الأدع، وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

19.صالح صلاح، سرد (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

20.صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005.

21.عبد الحميد بلخدوجة، المسرح الجزائري بين التراث والتحديث، منشورات هومة، الجزائر، ط1، 2005.

22.عبد الحميد بورايو؛ الخطاب الشعبي في الجزائر؛ دار القصبة؛ الجزائر؛ ط1؛ 2001.

23.عبد الرحمان بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

24.عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

25.عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979.

26.عبد القادر القط، من فنون أدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978.

27.عبد القادر علولة؛ "عن المسرح والثقافة"، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1986.

28.عبد الله خالدي، التجريب في الأدب العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2010.

29.عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.

30.عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

31.علي أحمد كثير، فن كتابة المسرحية، من خلال تجاربي المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984.

32.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999.

33.عياد زويرة، التجريب في المسرح الجزائري، ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2019.

34.فرحان بليل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، دمشق، سوريا، ط2، 2002.

35.مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية في المسرحية، دار الفكر والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013.

36.محمد الشريف، مدخل إلى الأجناس الأدبية دراسة نظرية وتطبيقية، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2017.

37.محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، مقدمات وبيانات منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ج2، 1994.

38.محمد معتصم، المتخيل المختلف "دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

39.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط4، د ت.

3/المراجع المترجمة:

1.مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد الخياط، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1999.

2.بيار ومونيك فافر، نحو رؤية ماركسية للتراث، تر: نسيم نصر، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988.

3.عبد القادر جغلول، نقلا عن مخلوف بوكروح، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت-لبنان)، ط1، 1984.

4/المراجع باللغة الأجنبية:

1.Le Petit Larousse Illustrè-Ediction2010 anniversaire de la semeuse1890.

2.Jean-Pierre Sarrazac. L Avenir du drame. Editons Circé. France. 1999.

3.Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre édition sociales. Paris. 1980. P413.

5/المعاجم والقواميس:

1.ابن المنظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مادة (جرب) ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

2.أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1953.

3.باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فحظار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،2015.

4.الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

5.ماري لياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

6.محمد عاطف غيث، قاموس الاجتماع، دار المعارف الجامعية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

6/المجلات والدوريات:

1.راوية يحياوي، الاشتغال الرمزي في مسرحية "التاعس والناعس"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، 2012.

2.شيماء فتحي عبد الصادق، غرائبية العنوان في المسرح السيد حافظ، مجلة كلية الآداب، جامعة المينا، مصر.

3.عماد الدين خليل، نبهان حسون السعدون، الشخصية في مسرحية المأسورون، دراسات موصلية، جامعة بغداد، العراق، العدد16.

4.محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، العدد01، 2010.

5.مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 04، المجلد 17، 1987.

7/الرسائل الجامعية:

1.هناء عبد الفتاح، جير زي غروتوفسكى الورشة البولندية، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 50، 1993

2.عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال الفترة 1965-1975، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2018.

فهرس الموضـــــــــوعات

إهداء.....	/
شكر وعرفان.....	/
مقدّمة	(أ-د)
الفصل الأوّل: التجريب المسرحي، المفهوم، التأسيس، الاتجاهات..	(6-22)
1/مفهوم التجريب.....	(6-7)
أ/لغة.....	(6)
ب/اصطلاحا.....	(7)
ج/ماهية التجريب في المسرح.....	(8-9)
2/ التجريب في المسرح الغربي.....	(9-11)
3/التجريب في المسرح العربي.....	(11-14)
4/التجريب في المسرح الجزائري.....	(14-15)
5/أهم رواد التجريب في المسرح الجزائري.....	(16-18)
6/اتجاهات المسرح الجزائري التجريبي وسيماته:.....	(18-210)
أ/الاتجاه التراثي الشعبي.....	(18-19)
ب/الاتجاه التاريخي.....	(19-20)
ج/الاتجاه الثوري.....	(20-21)
د/الاتجاه الاجتماعي.....	(21)
خلاصة الفصل الأوّل.....	(22)
الفصل الثاني: تجليّات التجريب في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي	24-64

المبحث الأوّل: التجريب على مستوى البنية المسرحيّة.....	(49-24)
1/التجريب على مستوى العنوان.....	(25-24)
2/التجريب على مستوى الحبكة.....	(30-26)
3/التجريب على مستوى الشخصيات.....	(38-30)
أ/الشخصيات الرئيسية.....	(34-30)
ب/الشخصيات الثانوية.....	(38-34)
4/التجريب على مستوى الحوار.....	(38)
أ/الحوار الخارجي.....	(40-39)
ب/الحوار الداخلي.....	(41-40)
.5/التجريب على مستوى الزَّمان والمكان.....	(-41)
1/الزمان.....	(44-41)
2/المكان.....	(49-44)
المبحث الثّاني: جماليات التجريب اللّغوي واستدعاء التّراث الشعبي.....	(49)
1/التجريب اللغوي.....	(52-49)
2/التجريب وتوظيف التراث الشعبي والأسطورة في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي.....	(59-52)
أ/الحكاية الشّعبية.....	(55-52)
ب/المثّل الشّعبي.....	(57-55)
ج/توظيف الأسطورة.....	(59-57)
المبحث الثّالث: تداخل الأجناس الأدبية مع مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي".....	(59)

أ/توظيف اللغة الشعرية في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي".....	(60-61)
ب/توظيف الفلسفة في مسرحية "مملكة الغراب" "لعز الدين جلاوجي".....	(61-63)
حلاصة الفصل الثاني.....	(63-64)
خاتمة.....	(66-67)
الملحـــــــــــق.....	(69-75)
قائمة المصادر والمراجع.....	(77-81)
فهرس الموضوعات.....	(83-85)
ملخص البحث.....	/

ملخص البحـــــــــــث

ملخص البحث

تتناول هذه المذكرة بالدراسة والتحليل مظاهر وآليات التجريب في مسرحية مملكة الغراب لعز الدين جلاوجي، باعتبارها نموذجًا لتجاوز البنية المسرحية التقليدية في المسرح الجزائري. انطلقت الدراسة من الجانب النظري بتحديد مفهوم التجريب وأبعاده الجمالية والفكرية، مع رصد تطوره في المسرح الغربي والعربي، ثم الجزائري. أما في الجانب التطبيقي، فقد تم تفكيك عناصر المسرحية، مبرزين تجليات التجريب على مستوى البناء الدرامي، والشخصيات، والحوار، وتداخل الأجناس الأدبية والفنية، بالإضافة إلى استثمار الموروث الشعبي والتقنيات السردية. وخلصت الدراسة إلى أن جلاوجي يمارس كتابة مسرحية جديدة تُراهن على خلخلة الثوابت وتوسيع أفق التلقي عبر توظيف آليات تجريبية متعدّدة، تجعل من نصه فضاءً للتفاعل بين التراث والتحديث، وبين الشكل والمضمون.

Thesis Summary

This thesis analyzes the manifestations and mechanisms of experimentation in the play "Al-Ta'es wa Al-Na'es" by Azeddine Gellaoj, considering it a model that transcends traditional dramatic structure in contemporary Algerian theatre. The theoretical section explores the concept of experimentation, its aesthetic and intellectual dimensions, and its development in Western, Arab, and Algerian theatre. The applied section deconstructs the elements of the play, highlighting experimental features in dramatic construction, character formation, dialogue, intertextuality with literary and artistic genres, as well as the incorporation of popular heritage and narrative techniques. The study concludes that Gellaoj engages in a new theatrical writing that disrupts conventional forms and broadens the horizon of reception by employing diverse experimental tools. His work creates a dynamic space that bridges heritage and modernity, form and content.