الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص أدب جزائري)

التشكيل الفني في المسرح الجزائري المعاصر- مسرحية النخلة و سلطان المدينة لعز الدين جلاوجي نموذجا -

إعداد الطالبة:
راوية بوطهير

إشراف الأستاذة:
نادية موات

تاريخ المناقشة: 22 جوان 2016

أمام اللجنة الفاحصة الآتية

فوزية براهيمي	رئيسًا	الرتبة: أستاذ مساعد - أ -	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
نادية موات	مقررًا	الرتبة: أستاذ مساعد - أ -	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
راوية شاوي	ممتحناً	الرتبة: أستاذ مساعد - أ -	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة

السنةالجامعية

2015- 2016م

1436 -1437هـ

مقدمة

كان ولازال الأدب أحد أهمّ أشكال التعبير عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهواجسه بأرقى الأساليب الكتابيّة وتعدّد أجناسه الأدبيّة، وعلى رأسهم المسرح الذي يعد من أكثر الفنون تعبيراً عن هموم الشعب وانشغالاته، وأحسن طريقة للتأثير في سلوكاته، كما يعد الفن الذي تجتمع فيه معظم الفنون لهذا سمّي بأب الفنون كلّ هذا جعلني أحدّد مجال البحث وأقلّصه في المسرح، بالتحديد في المسرح الجزائري الذي يتميز عن غيره من المسارح على مستوى الشكل و المضمون؛ حيث ينفرد المسرح الجزائري بخصائص ومميزات سواء في طريقة المعالجة أو الكتابة والإلقاء وهذا راجع للظروف المحيطة به و طبيعة المتلقي .

فجاء موضوع البحث موسوماً ب" التشكيل الفني في مسرح عز الدين جلاوجي النخلة وسلطان المدينة أنموذجاً" ولم يكن اختياري هذا محظ صدفة بل لعدّة أسباب منها:

- ميولي الكبير للمسرح وخاصّةً المسرح الجزائري

- شغفي وإعجابي بكتابات عز الدين جلاوجي التي تتّسم بالثورة والتّمرّد على الواقع

- طريقة تقديم أفكاره في قالب أدبي راق ملئه الغموض والرمزية

وانبثقت عن تساؤلاتي إشكالية مفادها" فيما تتجلى التقنيات الفنية التي اتبعها عز الدين جلاوجي في مسرحيته" ، وهذا وضعني أمام المنهج الوصفي التحليلي كونه يتناسب وموضوع البحث فهو يساعد في الوصف والتحليل وفك شفرات الأساليب الفنّيّة الموظّفة في المسرحيّة.

واقتضت الدراسة أن تكون خطّة البحث مكونة من فصلين مسبوقين بمدخل وملحق السيرة الذاتيّة للكاتب وخاتمة جمعت فيها كل ما توصلت إليه من نتائج.

أمّا المدخل فتطرّقت فيه إلى مفاهيم حول المسرح والمسرحيّة والخطاب المسرحي والتشكيل الفنّي وأهم المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري وأبرز خصائصه.

أمّا الفصل الأوّل الموسوم بالتشكيل الفنّي في اللغة اشتمل على أهمّ الظواهر الفنيّة التي اعتمدها الكاتب في المدونة من تناص و رمز وانزياح.

ثم الفصل الثاني الموسوم بالتشكيل الفني في السرد تطرقت فيه إلى الشخصيات والفضاء الزمكاني والحوار.

وقد حاولت في هذا البحث رصد التقنيات والآليات الفنّيّة التي اتبعها الكاتب ،كما اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع لإثراء البحث.

أمّا المصادر فكانت : لسان العرب ومسرحية النخلة وسلطان المدينة.

أمّا المراجع فاعتمدت على كتاب فنون النثر الأدبي في الجزائر لعبد المالك مرتاض، وكتاب المسرح في الجزائر لصالح مباركية، بالإضافة إلى التناص الأسطوري في المسرح لإياد السلامي ، والتناص اللغوي لنعمان عبد السميع متولي، أما بالنسبة للبحوث الأكاديمية فقد اعتمدت على " الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي" مذكرة ماجستير لزبيدة بوغواص.

وفي أثناء رحلتي الشيّقة في البحث واجهتني بعض الصعوبات أبرزها:

ـ قلّة المراجع التي تتناول الموضوع

ـ تعذّر الحصول على النصوص المسرحية

ـ معظم المراجع التي درست المسرح غلب عليها الطابع التاريخي فكانت دراسات إحصائيّة

رغم هذا حاولت تخطّي الصعوبات وتدارك الوضع و حاولت الإحاطة بالموضوع قدر المستطاع.

وفي الأخير أتقدّم بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة " نادية موات " على توجيهها ونصائحها القيّمة وصبرها على هفواتي، كما أشكر اللجنة المناقشة وقسم اللغة والأدب العربي الذي احتضنني ورعاني طوال خمس سنوات وكل من ساهم في البحث من قريب ومن بعيد.

توطئة:

يعد المسرح من أقدم الفنون في تاريخ الأدب العالمي عرف منذ عهد اليونان، هو تعبير عن الحياة يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور وهو ليس وسيلة ترفيه فقط بل توجيه وتقويم و إصلاح سلوك الفرد ، إنه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان و مخاطبة عقله وعواطفه ولذلك يعتبر المسرح أحد أهم مظاهر تقدم ورقي الأمم.

1ـ مفهوم المسرح:

أ ـ لغة:

لقد تناولت العديد من المعاجم القديمة والحديثة كلمة مسرح و من خلال اطلاعنا على هاته التعريفات وجدنا تشابها كبيرا بينها وقد ورد في معجم لسان العرب في مادة سرح تعريف كلمة مسرح كالآتي :

" المسرح من فعل سرح، المسرح المال السائب، الليث .سرحت الماشية : تسرح سرحا و سروحا .والمسرح بفتح الميم :مرعى المسرح و جمعه المسارح "[1]

أي إن المسرح حيز ترعى فيه الماشية وتطور مفهومه ليدل على مكان تعرض فيه المسرحية.

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية تعريف كلمة مسرح على النحو الآتي:" المسرح : أصل الكلمة يوناني يماثل أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر وقد فسرت الكلمة وطبقت بطرق مختلفة منذ بداية استخدامها ولكن المصطلح ظل جزءا حيا من الأدب و ما يزال يتضمن معنى جوهريا

هو عرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل سيتتبع صراعا بين شخصيات"[2]

([1]) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ،(د.ط)،(د،ت)، مجلد 02،مادة سرح، ص478.

([2]) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،صفاقص، تونس،(د،ط)،(د،ت)، ص322.

ب ـ اصطلاحا:

هناك تعريفات كثيرة للمسرح سنكتفي بعرض بعضها:

" المسرح نشاط إبداعي وفكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلقّ له، فالمسرح حاضرين جسداً وذهنا ومشاعر"[1]

ويعرفه مُحَمَّد حلاوة وطارق جمال الدين عطية بأنّه:" قصّة حوارية تمثل ويصاحبها مناظر ومؤثرات، ويراعي فيها جانب التأليف المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حياً"[2]

مما سبق نستنتج أنّ المسرح عبارة عن قصة تقوم على الحوار و السينوغرافيا من ديكور وأثاث وموسيقى وأضواء، أمام مرأى حشد من المتفرجين.

وفي ظلّ تعريف المسرح وجب علينا توضيح العلاقة بينه وبين المسرحية لكن قبل ذلك نتطرق إلى تعريف المسرحية فيُعرّفها محفوظ كحوال بأنّها:" قصّة فنّيّة تكتب لتمثّل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثّلين ،والمسرحية أو الدراما فن من الفنون القديمة، ترتكز على الحدث أو الفعل وقد تتضمّن أفعالاً خارجيّة وداخلية، الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشّخصيّات والثانية تتمثّل في تجاوب أو عدم تجاوب شخصيّات المسرحيّة مع الأفعال الخارجيّة، ويقصد بالأفعال الداخلية الصراع النفسي أو المسلك الخلفي"[3]

([1]) سلام أبو حسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2 ،1993،ص19.

([2]) طارق جمال عطية ومُحَمَّد سيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر،(د،ط)،2002،ص9.

([3]) محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية والنثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع،(د،ط)،2007،ص11.

من خلال ما سبق نستنتج أن المسرح فنّ أدبيّ أدائي يعرض قصة تحرك أحداثها مجموعة من الشخصيات أمام الجمهور وهذه القصة هي المسرحية، فيكون المسرح شكل فنّيٌّ عام والمسرحية عنصر من عناصره.

2 ـ التشكيل الفني في الخطاب المسرحي:

شهد الخطاب المسرحي في نهاية القرن العشرين تحولات وتغيرات على مستوى البناء وتشاركت العديد من الأنماط الجمالية والمقاييس الفنية لتنتج خطاباً مسرحيّاً يحتاج تأويله قراءة عموديّة متعمّقة متسائلة ، وقبل الخوض في مسألة التشكيل الفنّي علينا أن نحدد أوّلاً مفهوم الخطاب ومصطلح التشكيل كلٌّ على حدة.

أ ـ مفهوم الخطاب:

يعد الخطاب من المصطلحات التي كانت ولا تزال محل اهتمام الدارسين ورغم قدمه إلا أنه يتطور ويتجدد مع ميلاد كل نظرية ويتبدل عبر الأزمان والعصور ، والخطاب بمفهومه العام السطحي هو التوجه بالكلام إلى طرف مستمع، وعلى المستوى الدلالي هو نص أو رسالة أو محاضرة وبالنسبة للسانيين هو تلك النصوص المتعالية كالقرآن والشعر.

وقد جاء في معجم لسان العرب التعريف اللغوي لكلمة خطاب في مادة خطب كالآتي:"يقال خطب المرأة يخطبها خطبا وخطبة بالكسر الأول، يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه و أخطبه أي أجابه و الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا و هما يتخاطبان. وخطبت على المنبر خطبة بالضم وخطبت المرأة خطبة بالكسر و اختطب فيها "[1]

يفيد هذا الكلام أن الخطاب لغة هو تبادل الكلام ووسيلة تسمح لأفراد المجتمع بالتواصل وتبادل الآراء والمواقف الفكرية.

([1]) ابن منظور: لسان العرب، مادة خطب ،ص321

أما اصطلاحا فهناك تعريفات كثيرة ومختلفة سنقوم بعرضها ثم نقارن بينها.

"الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل "[1]

يرجع دومنيد مانفونو الخطاب إلى أنه مجموعة من الجمل اللغوية المترابطة ترابطا منطقيا .

أما جيرار جينيت فيعرف الخطاب على أنه :"الوسيط اللساني في نقل مجموعة الأحداث الواقعية والتخيلية"[2]

اعتبر جينيت أن الخطاب بمثابة الرسالة التي تحمل ملخّص لأحداث معينة مكونها الرئيسي الكلمة.

وتعريف آخر مفاده أنّ"كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[3]

أي الخطاب هو كل ما هو منطوق يشترط متكلم هدفه توصيل فكرة معينة لمتلق مستمع، على سبيل المثال الخطاب الإعلامي غرضه التأثير على الرأي العام

أمّا في الدّراسات العربيّة الحديثة فالخطاب "يشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارسته الخطابية المختلفة وأن أيّة نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة"[4]

أي أن الخطاب يسمو بالعقل الإنساني ويطور نظرته تجاه الواقع المعيش كما أن له دور كبير في المجتمع بوصفه ممارسة اجتماعية .

([1]) دومنيد مانفونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر: مُحَمَّد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،(د،ت)ص35.

([2]) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر:مُحَمَّد معتصم وآخرون،،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط3، 2003ص38و39.

([3]) مُحَمَّد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، (د،ط)، 2004،ص1

([4]) جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق،سوريا،ط1، 1997،ص50.

" و قد انتبه النقاد العرب القدامى إلى العناصر غير اللغوية في الخطاب قال ابن يعيش: والأشياء الدالة خمس: الخط والعقد والإشارة والنصية واللفظ. وقد قسم الجاحظ العلامات إلى علامات ملفوظة و أخرى غير ملفوظة"[1]

ما نستنتجه أن الخطاب لا يقتصر عن اللفظة و اللغة بل يمتد إلى العلامات كالإيماءات والإشارات والرموز التي تمرر رسالة دون التلفظ بكلمة.

رغم تعقيد مصطلح الخطاب واتساع مفهومه يسعنا القول أن الخطاب مجموعة من الجمل اللغوية المتسلسلة والعلامات الدالة تحمل هدفا و رسالة معينة للمتلقي المقصود من طرف المتكلم ، كما ينقسم الخطاب إلى أنواع كثيرة كالخطاب السياسي والديني والثقافي و الأدبي والمسرحي ولكل نوع خصائص ومميزات ينفرد بها عن غيره .

ب ـ مفهوم الخطاب المسرحي:

يتميز عن باقي الخطابات بكونه نصا مكتوبا معداً للعرض على ركح المسرح ،يشتمل على عدة مكونات أدبية وغير أدبية أو ما يسمى "عدم التجانس" وهي إحدى خصائص الخطاب المسرحي

بالإضافة إلى "خاصية التمسرح التي تعتبر همزة وصل بين النص والعرض فمن دونها لا يمكن أن تقوم له قائمة"[2]

ومن ثم فإن الخطاب المسرحي يكون دائما بين نص مكتوب ونص معروض وهذا ما يجعله متميزا عن الخطاب الأدبي.

بالإضافة إلى جملة من الخصائص تتمثل في:

([1]) علي حسين يوسف: الخطاب بين المعنى اللغوي و الاصطلاحي،12مارس 2014، الموقع الإلكتروني: www.kitabat.com/index.php.mod page num :2449

([2]) سمير أمسايح: الخطاب المسرحي،24 ديسمبر 2014 ، الموقع الاكتروني:WWW.bohotti.blogspot /699/m

. أن الخطاب المسرحي له إمكانيّة العرض

. المرسل في الخطاب المسرحي : مخرج ومؤلف و ممثل و مسؤولين الإضاءة والديكور و التأثيرات السمعية و البصرية، في حين المرسل في الخطاب الأدبي يكون مرسلا واحدا ألا وهو الكاتب

. المتلقي في الخطاب المسرحي هو جمهور حاضر على مدرجات المسرح تختلف ثقافته وانتماءاته ومن أعمار متفاوتة وطبقات مجتمع متباينة، في حين المتلقي للخطاب الأدبي يكون في مستوى ثقافي عال وليس موجها لفئات الشعب البسيطة

. إلى جانب كل هذا فالتلقي في الخطاب المسرحي المعروض على خشبة المسرح يكون مباشرا آنيا على عكس النص الأدبي التلقي فيه مؤجلا دائما ولا يشترط فيه الحضور الجسدي للقارئ ، أما الرسالة في الخطاب المسرحي تكون لغوية شفوية وبصرية من خلال الإيماءات والإشارات التي يقوم بها الممثل أو ما يسمى بالسينوغرافيا.

كما يتميز الخطاب المسرحي بتعدد النصوص وتنوعها " فالحديث عنه يستدعى بالضرورة الحديث عن عدة نصوص كالنص الدرامي والنص السينوغرافي ونص العرض ونص الجمهور"[1]

و ذلك راجع لخصوصيته و تميزه عن باقي الفنون.

ج ـ مفهوم التشكيل الفني:

ـ مفهوم التشكيل:

لغة: ورد مصطلح الشكل في المعجم الوسيط بمعنى" هيئة الشيء وصورته وتشكل الشيء تصور وتمثل"[2]

([1]) سمير أمسايح: الخطاب المسرحي، موقع إلكتروني.

([2]) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار الدعوة،القاهرة،مصر،(د،ط)،(د،ت)،ج1، مادة شكل،ص538.

وفي لسان العرب" الشبه والمثل وشاكلة الإنسان شكله وناحيته وطريقته وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة وتشكل الشيء تصور وشكله صوره"[1]

من خلال هذه التعريفات نستنتج أن كلمة "شكل" تقوم على التصوير و التخييل .

عادة ما ترتبط كلمة تشكيل بالفنون الجميلة كالرسم والنحت" وإذا ما أخذنا التشكيل بمفهومه الفني ، فإننا سنجد أنه يظهر في الفنون البصرية على نحو أكثر وضوحا من الفنون الأخرى لسببين فأما الأول : هو متأت من طبيعتها المادية فخاصتها تؤخذ من المواد التي يمكن استعمالها في الغايات العملية مثل الحجر والطين والأصباغ والخشب وغيرها، وأما الثاني فهو كون الفنون التشكيلية كالنحت والرسم والعمارة فنونا مكانية فحضورها المادي الثابت يسهم في إمكانية إدراكها بطريقة أقل عناء من سواها"[2]

فيقصد بالتشكيل تحويل الفنان مجموعة من المواد الأولية إلى لوحة فنية يضع فيها بصمته ويمكننا من خلالها إدراك درجة الإبداع لهذا الفنان بشكل ملموس ومادي.

هذا فيما يخص مصطلح التشكيل

. مفهوم الفن:

جاء في المعجم الأدبي تعريف الفن كالآتي: " الفن: جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة جملة للوسائل التي يتوصل بها الذكاء البشري إلى نتائج تطبيقية"[3].

بمعنى أن كل نشاط إنساني يتوفر على قدر من الجمالية والإبداع والإحساس المرهف يسمى فنا.

([1]) ابن منظور: لسان العرب،ص179.

([2]) محمود عايد عطية: منطق التشكيل وفضاء الرؤيا في رواية مدينة لحسن حميد، مجلة الآداب الفراهيدي، ع17،كانون الأول،2013،ص.102

([3]) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط2، 1984ص197.

ثم تطور مصطلح التشكيل وأخذ بعدا واسعا عميقا و ديناميا وأصبح يستعمل في الحقل الأدبي"فترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتلقي والاستيعاب والتمثل والتشغيل والدمج من الأمور المماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ"[1]

بمعنى أن التشكيل في الأدب عبارة عن مجموعة من العناصر والمكونات تنصهر مع بعضها البعض لتعطي لنا في الأخير نصا أدبيا على قدر كبير من الجمالية والفنية والنسج المحكم، يوقظ في نفس المتلقي الفضول وحب الاطلاع والتساؤل والتفاعل معه.

د ـ التشكيل الفني عند الفلاسفة: ارتبط مفهوم التشكيل الفني عند أفلاطون وأرسطو بنظرية المحاكاة "حيث يقول أفلاطون في التعبير الشعري والتشكيل الفني: فإذا ما نزعت عن الشعر قالبه الشعري فلاشك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر"[2]

أي إن التشكيل الفني بمثابة القالب الذي يجعل من الشعر شعرا والذي يميزه عن الكلام النثري العادي.

أما أرسطو فقد تبنى نظرية المحاكاة عن أفلاطون لكنه سلك نهجا مختلفا عنه" ينطلق أرسطو في تحليله و دراسته للظاهرة الشعرية و الفنية من التأكيد على أن الفاعلية الشعرية والفنية لدى المبدعين عموما، تتعلق أساسا بالمحاكاة وتختلف الأعمال والمبدعات الفنية الشعرية ، بعد ذلك تبعا للأنحاء التي تكون بها المحاكاة وهي إما ترجع إلى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب والشكل الفني.. أصبحت المحاكاة هنا مع

([1]) محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا،20 أوت 2010، الموقع الالكتروني:
WWW .arrafid.arrafid /php/html.com

([2]) محمد المعطي القرقوري: مفهوم المحاكاة بين أرسطو و فلاسفة الإسلام،11 أكتوبر 2011، الموقع الإلكتروني:
www.aljabriabed.net/n03;03Kakorihotmail.com

أرسطو هي جوهر العمل الشعري والفني الذي يتوقف على فهمها وتحديدها فهمنا وإدراكنا للفعالية الخالقة والمبدعة بكل عناصرها ومكوناتها "[1]

نفهم من هذا أنّ المحاكاة ليست نقلاً أو استنساخاً لمعطيات بقدر ما هي محاكاة لعالم الشاعر الخاص الخارجي و الداخلي، فالشاعر يحاكي الصورة المثالية ويخلق أخرى مشابهة لها على قدر من الجمالية وهذا ما يطلق عليه بالتشكيل الفني.

هـ ـ التشكيل الفني عند النقاد:

يتعلق التشكيل عند النقاد القدامى بالتركيب اللغوي و البلاغي مثلما وجد عند الجاحظ والجرجاني فمقولة الجاحظ الشهيرة " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" [2]

يتطرق الجاحظ هنا إلى مكونات وعناصر التشكيل التي تكمن في الوزن والقافية وانتقاء الألفاظ مع مراعاة سلامة المخرج وسلاسة النطق وشرعية المعنى، بعد ذلك يلفت انتباهنا إلى أهم مرحلة في التشكيل ألا وهي الصياغة والتركيب (جودة السبك) أي حسن البناء والنسج المتين لبنيات النص الشعري وتناسق المعاني فيما بينها وانسجامها لتضفي عليه موسيقى تستسيغها الأذن.

([1]) مُحَمَّد المعطي قرقوري: مفهوم المحاكاة بين أرسطو و الفلاسفة المسلمين.

([2]) الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،مصر،ط2، 1965،ص131و132.

ويقول مُحَمَّد صابر عبيد في مصطلح التشكيل "أنه محول أولا من منطقة الرسم الأدواتية الفنية والجمالية،وثانيا لأن حركته في ميدان اللغة واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومشتبكة لا يمكن أن تحددها حدود واضحة"[1]

ما نستنتجه حول مفهوم التشكيل الفني أنه يمثل القالب الذي يحوي الإبداع الأدبي، وهو بمثابة الحجر الأساس في الخطاب الأدبي فهو الذي يميزه عن الخطاب العادي كما يضفي عليه جمالية ورمزية.

3 ـ نشأة المسرح الجزائري ومراحل تطوره:

كانت بدايات المسرح في الوطن العربي عامة و الجزائر خاصة عبارة عن عروض شعبية و غناء شعبي يقام في المقاهي و الساحات وأبرز هذه العروض نجد ما عرف بالمداح والقوال،و"هي عبارة عن دراما شعبية وظل هذا النوع مستمرا حتى احتلت الجزائر من قبل فرنسا عام 1830 ليقوم الفرنسيون عام 1850 بتشييد دار الأوبرا بالجزائر العاصمة"[2]

وهذا كان أحد الأسباب في زيادة عدد المثقفين الفرنسيين

ما أجمع عليه النقاد والدارسين أن المسرح الجزائري نشأ متأثرا بالتجربة المشرقية إثر زيارة جورج الأبيض للجزائر 1921 ولتسليط الضوء أكثر عن نشأة المسرح الجزائري وتطوره سنعرج على أهم المحطات والمراحل التاريخية التي مر بها المسرح في الجزائر.

([1]) مُحَمَّد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا،20 أوت 2010، الموقع الالكتروني:
www.arrafid.arrafid/p208.2010HOTMAIL.com

([2]) عيسى دافوزي: أدب الأطفال، منشأة المعارف، الإسكندرية،(د،ط)،1988،ص89.

أ ـ مرحلة النشأة: (من 1926 إلى 1962)يتفق معظم الدارسين على أن " مسرحية جحا الذي ألفها علالو هي أول مسرحية أعلنت بداية المسرح الجزائري كفن ثقافي له طابعه الخاص وعرضت هذه المسرحية عام 1926 بقاعة الكورسال بباب الواد الجزائر العاصمة"[1]

هي مسرحية كوميدية تتكون من ثلاث لوحات لاقت رواجاً كبيراً رغم بساطتها و عدم رقي مستواها الفني

" إننا لا نستطيع أن نجد في مسرحية علالو أي تطور درامي للأحداث أو أي عقدة متصلة أو أي تأليف فالمشاهد تتوالى دون رابط بينها ماعدا حضور جحا"[2]

لعل ذلك راجع لعدم التكوين المسرحي من جهة وطبيعة الجمهور المتلقي ومستواه الثقافي من جهة أخرى فقد حاول الكاتب العزف على الوتر الحساس للشعب باستدعاء التراث القديم من خلال

شخصية جحا التي تتمتع بالعجائبية و الكوميديا من خلال وضع المسرحية في قالب بسيط وبلهجة بسيطة خالية من التعقيد يستوعبها الشعب.

" وكان محي الدين بشطارزي مديراً للمسرح البلدي بالجزائر،يتعصب للعامية ويعطف عليها، ويتعصب على الفصحى ويحارب الذين يمثلون بها"[3]

بالإضافة إلى رشيد القسنطيني الذي" وحده ألّف أكثر من مائة مسرحية"[4]

([1]) صالح مباركية: المسرح في الجزائر ـ النشأة والرواد حتى 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،(د،ط)،2005، ج1، ص11.

([2]) خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مذكرة مقدمة لنيل ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة ، السنة الجامعية(20102009)، ص23.

([3]) عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(19541931)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د،ط)،1983،ص203.

([4]) المرجع نفسه،ص203.

وغيرهم من الأسماء التي بفضلها انتعشت حركة المسرح في الجزائر وازدهرت أيّما ازدهار فقد ساهموا في إرساء معالم المسرح الجزائري وأعطوه صبغة خاصة من خلال اللغة المستعملة" الدارجة" والمضامين والأهداف المرجوة من المسرحيات.

ونظرا للظروف الخاصة التي مرت بها الجزائر ووجودها تحت وطأة الاستعمار عرفت الحركة المسرحية ركودا وانقطاعا لها مابين (1939 .1945)وهي فترة الحرب العالمية الثانية وهذا الركود والانقطاع مرده للأسباب الآتية:

". فقدان المسرح الجزائري لبعض رجالاته على شاكلة **إبراهيم دحمون و رشيد القسنطيني**

. تزايد الرقابة الاستعمارية ببروز الأحزاب السياسية الوطنية

. تشديد الخناق على المسرح الذي كان له دور في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير باعتباره المعبر الحقيقي عن هذه الأوضاع المزرية

. سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر"[1]

أمّا بعد الحرب العالمية الثانية ازداد الوعي الثقافي والسياسي والقومي وازدهرت معها الحركة المسرحية وتكثف النشاط في هذا المجال "فحصل المسرح الجزائري على حق استعمال قاعة المسرح البلدي يوماً في الأسبوع،وانتخب محي الدين بشطارزي مديرا متصرفا لما كان يسمى بقسم المسرح الناطق بالعربية فاختار أحسن العناصر من فرق مختلفة وكون منها فرقة متجانسة أصبحت تقدم مسرحية كل يوم جمعة "[2] فانتعشت حركة التأليف وتطور المسرح الجزائري ومن أهم الأعمال المسرحية التي كتبت في العقد الرابع.

([1]) خديجة جليلي: المرجع السابق،ص133.

([2]) المرجع نفسه،ص134.

نذكر منها:"مضار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجلالي، وشبان اليوم لمحي الدين باشطارزي، والناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان، ... والحذاء الملعون لجلول البدوي"[1]

لقد عرف المسرح في هذه المرحلة ازدهارا كبيرا وفتح المجال للكتابة باللغة الفصحى، والفضل الأكبر يعود لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ونشاطها الدائب وكانت القضايا الوطنية محل اهتمام الكتاب المسرحيين حيث"كان العزوف عن المواضيع الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا وأصبحت الثورة المحور الأساسي التي التف حوله كل الكتاب المسرحيين"[2]

وجاءت مسرحيات تروج لمبادئ الثورة كمسرحية" حنبعل لأحمد توفيق المدني الذي كتبها ليلقن فيها الشعب الجزائري درساً نافعا في الوطنية، ومسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي"[3]

وغيرها من المسرحيات التي حملت قيم الثورة والنضال والأهداف السامية بعيداً عن الذاتية والهزلية، وتدعو للتضحية في سبيل الوطن.

ب ـ مرحلة التأصيل: (من 1962 إلى 1972)

كان من الطبيعي أن تكون رسالة المسرح الجزائري امتدادا للمهمة التي قام بها في الثورة التحريرية المتمثلة في التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي، وحماية القيم الوطنية ومحاربة الآفات الاجتماعية، لذا في فترة ما بعد الاستقلال أي فترة التشييد والبناء ومحاولة التحرر الاقتصادي و الاجتماعي والثقافي كان لابد للمسرح أن يكتسب نفسا طويلا متجددا لمواصلة الدرب والتحرر التام وهذا ما دفع الحكومة لتأسيسه كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاتجاه الاشتراكي التي تبنته الجزائر.

([1]) عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)،ص201و202.

([2]) صالح مباركية: المسرح في الجزائر ،ص37.

([3]) ينظر لعبد المالك مرتاض:المرجع السابق،ص210و212.

(وهذا ما جعل الجزائر تقوم بتأميم المسرح وقد جاء في اللائحة الصادرة في فيفري 1963 عن إدارة المسرح الوطني برئاسة مصطفى كاتب ما يلي:"أن المسرح يظل ملكا للشعب، يكون أداة فعالة في خدمته، مسرحنا سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب"[1])

أي أن المسرح في الجزائر سيكون مرآة لأوضاع الشعب والناطق الرسمي لهمومه، فكانت المسرحيات ذات طابع اجتماعي تتحدث عن الأوضاع الاجتماعية للشعب الجزائري ونذكر منها

"مسرحية**الغولة**1965، مسرحية **البوابون** 1970، مسرحية **حسان طيرو** للمبدع رويشد و **الجثة المطوقة** 1968 لكاتب ياسين التي تعرض قدرته المسرحية في تقديس الحرية"[2]

"دون أن نغفل ذكر التجربة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي هي تجربة المسرحي **عبد الرحمان كاكي** الذي كان عمله منصبا في إطار تأصيل المسرح الجزائري بناء على المزج بين الطابع المحلي بتوظيف المآثر الشعبية وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال والبعد الإنساني بالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية ومن أهم أعماله : كل واحد وحكمه، القراب والصالحين، ديوان القراقوز"[3]

"ولم يصل عام 1967 حتى لاح في الأفق مهرجان مستغانم الذي جمع شمل الفرق الهاوية ودفع الحركة المسرحية بقوة إلى الأمام وأعطى فرصة التعبير المسرحي للشباب عن انشغالاتهم بالقضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية والدولية"[4]

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة نضوجا واحترافية سواء على مستوى الشكل أو المضمون

([1]) خديجة جليلي: المتعاليات النصية،ص138.

([2]) المرجع نفسه،ص139.

([3]) المرجع نفسه، ص141.

([4]) المرجع نفسه، ص141.

ج ـ مرحلة الركود: (من1972إلى 1981)

مر المسرح في الجزائر بفترة ركود و ذلك راجع لظروف سياسية أثرت عليه من حيث الإنتاج والنشاط، و بدأت هذه الفترة مع قرار اللامركزية لعام 1972 والذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران و عنابة و قسنطينة وسيدي بلعباس وقد أنتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة مسرحيات عالجت مجموعة من القضايا الاجتماعية

نذكر منها: " باب الفتوح، سلاك الحاصلين،العاقرة، دائرة الطباشير القوقازية، بني كلبون، قف، آه يا حسان،الإنسان الطيب لتشوان أما المسرح الجهوي بوهران، فقد أنتج المسرحيات الآتية: الجفوة حمام ربي، الخبزة، حوت ياكل حوت، النخلة للأطفال، وكانت هذه المسرحيات من إنتاج جماعي"[1]

"ومنذ عام 1977 نجد أن المسرح المركزي بالعاصمة قد قدم الأعمال التالية: فرسوسة والملك، عفريت وهفوة، وبونوار وشركائه،جحا والناس، وبجانب الفتور والشلل الذي أصاب المسرح الجهوي بقسنطينة وسيدي بلعباس فقد لاحظنا أن المسرح الجهوي بوهران قد قدم في هذه الفترة أعمالا ثورية كتبها **علولة** ومنها الأقوال، كما قدم مُحَّد أدار وعباس الأخضر مسرحية ميمون الزوالي"[2]

د ـ مرحلة الازدهار: (من1982إلى 2008)

إن التطور والتغيير في المجال السياسي لابد أن يصحبه تغيير في المجال الثقافي والأدبي وخاصة المسرحي الذي لطالما كان ولازال الناطق الرسمي لهموم الشعب وانشغالاته، وهذا ما حصل في الجزائر من تحول سياسي واقتصادي المتمثل في التعددية الحزبية وتخليها عن الاشتراكية

([1]) مكتب I TECH للأبحاث العلمية بالتعاون مع أساتذة المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي من موقع http://tebessa.info

([2]) المرجع نفسه.

" لذا فإن المتتبع للحركة المسرحية يلاحظ تغييرا واضحا في الفن المسرحي على جميع الأصعدة على صعيد النصوص المسرحية المؤلفة وتأسيس المسارح وما قدمته من عروض والمهرجانات المسرحية وإحداث معهد الفنون المسرحية ونشاطات أخرى"[1]

و للتوضيح أكثر حول التطورات التي رافقت التغير السياسي والاقتصادي سنعرض بعض الإحصاءات والأرقام فيما يخص النصوص المسرحية والمسارح وغيرها.

. النصوص المسرحية :

لقد عرفت حركة التأليف ازدهاراً و انتعاشاً و هذا ما تدل عليه الإحصاءات حيث بلغ" مجموع النصوص المسرحية المؤلفة من عام 1983إلى غاية 2006 183 نصا"[2]

. تأسيس المسارح الجهوية و ما قدمته من عروض:

"لعل أسباب التحول في المسارح الوطنية و الجهوية تعود إلى تاريخ انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب سنة 1983 أين صب المتخصصون جل اهتمامهم حول كيفية النهوض بالحركة المسرحية وبموجب المرسوم رقم 82/269 المؤرخ في 28أوت 1982والمتضمن تنظيم إدارة وزارة برامج مسرحية سنوية وما قدمته الدولة من المساهمات المالية لتجهيز المسارح بكل المعدات المادية وتكوين الإطارات و لاسيما الهواة والمحترفين لتشجيع التأليف المسرحي ورعاية العاملين في المسرح بتنظيم ترقيات ودعما لهذا التوجه نظم المسرح الوطني أياما مسرحية من 3إلى 5ديسمبر 1983 تحت شعار من أجل تطوير المسرح الوطني"[3]

بالإضافة إلى إجراءات اتبعت للنهوض بالمسرح ونشر ثقافته وأولت اهتماما كبيرا بهذا الفن الذي يعد أداة للتوجيه والتثقيف ونشر الوعي بين أوساط المجتمع

([1]) خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، ص146.

([2]) المرجع نفسه، ص146.

([3]) المرجع نفسه ،ص146.

"ورغم هذا النشاط ورغم ما حصده من جوائز في الخارج إلا أنه ثمة عامل آخر تمثل في الفهم الخاطئ للمسرح الملتزم من بعض المبدعين حيث تحولت النصوص المسرحية إلى شعارات تفتقر إلى الفهم الإبداعي الخاص للفن المسرحي"[1]

أي أصبحت النصوص المسرحية جامدة بسيطة تخلو من التصوير و التخييل وطغى عليها الجمود وعدم مراعاة المعايير الفنية للمسرح.

هكذا كانت مسيرة المسرح في الجزائر وكغيره من الفنون الأدبية قد تأثر بالسلب والإيجاب للعوامل السياسية والاقتصادية والثقافية والظروف التي طرأت على الجزائر فتقلب بين الركود والفتور والازدهار والانتعاش من جديد

4. خصائص المسرح الجزائري:

ينفرد المسرح الجزائري بجملة من الخصائص تميزه عن غيره من المسارح العربية والعالمية نظرا للظروف الخاصة التي نشأ في ظلها وتبلور ولعل أول خاصية تشد انتباهنا **الشعبية** "من خلال العرض الشعبي المرتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاسكاتشات الأولى تقدم مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان وهو بشكل أو بآخر مسرح تجاري أي أنه ينتمي إلى المحترفين سواء كانوا فنانين أو منظمي عروض مسرحية وبهذا فقد لبى ذلك المسرح منذ بدايته الأولى مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة "[2]

بمعنى المسرح الجزائري يقوم على الحلقة و القوال و المداح والفرجة الشعبية

أما ثاني خاصية هي **العامية**

([1]) عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر ،باتنة، السنة الدراسية(2012.2013)،ص38.

([2]) المرجع نفسه،ص 53.

العامية هي "لغة الحديث الذي نستخدمه في شؤوننا العادية ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة ، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها لأنها تلقائية متغيرة تتغير بتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم" [1]

فالعامية لغة الشعب وهي في مقابل اللغة الفصحى لغة النخبة واللغة الرسمية، العامية هي اللهجة الرائجة في تعاملات الحياة اليومية في الشارع والبيت والسوق.

كانت اللغة العامية هي اللغة السائدة والمستعملة في المسرحيات الجزائرية لأنها لهجة الجماهير ولأن المسرح موجه للشعب البسيط يعبر عن آمالهم وآلامهم.

بالإضافة إلى الشعبية والعامية هناك خاصية الغنائية كما هو معروف أن الغناء هو جوهر العمل المسرحي لأنه أقدر على إيصال الفكرة للمتفرج، ويسهل الحفظ كما يخلق ألفة بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح،فقد كان المسرح الجزائري"مرتبطا بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير وأيضا وافق ذوق المتفرج وغلبت عليه سمة الفكاهة عن طريق الأداء حتى في المسرحيات الجدية"[2].

وبصفة عامة لا يمكن فصل المسرح عن الموسيقى والتأثيرات الصوتية،و خاصة الغناء في المسرح الجزائري.

إلى جانب كل هذه الخصائص توجد خاصية الشفوية حيث نجد مسرحيات عرضت ولم توثق نصوصها ، كما أن رجل المسرح الجزائري تناط به عدة مهام فهو المخرج والمؤلف والممثل دون أن نغفل خاصية الارتجالية حيث يقوم الممثلون عند أداء أدوارهم على المسرح بإضافة كلام أو حذفه ولعل هذا راجع لأمية الممثلين.

([1]) خولة طالب الابراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، تر محمد يحياتن ،دار الحكمة، الجزائر،(د،ط)،2007،ص196، عن عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية، ص67

([2]) عبد الرحمان بن عمر: المرجع السابق،ص53.

فالمسرح الجزائري "مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجال الأدب ، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت كتاباتهم أعمال أدبية نشرت في المجلات والكتب ،إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي و كان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى الكتابة في وقت لاحق ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض"[1]

الكوميديا:

تعد خاصية الكوميديا المحرك الأساسي في المسرح الجزائري فلطالما كان فكاهي يعتمد على الترفيه وإذا ما بحثنا عن مفهوم الكوميديا نجده مرتبطا بالجانب السيكولوجي للإنسان والضحك"يرى الناقد بنتلي أن الضحك يتفرع منه تبويبات أخرى تتصل بالكوميديا والفارس في المسرح فيقول((يميز فرويد بين نوعين من النكات ، نوع حسن النية لا يؤذي ، ونوع له هدف واتجاه وغاية يبتغي الوصول إليها. ثم إنه يفرق بين غايتين : الهدم والتعريض، التهشيم والتعرية ...ولكن عندما يؤول الأمر إلى حقائق ومتطلبات خشبة المسرح ذاتها فإن هناك أيضا قدرة مدمرة للنكتة، عن حيث أنها قادرة على أن تفشى وتفضح))"[2]

فعمد رجالات المسرح في الجزائر إلى الفكاهة للترفيه عن النفس واستجابة لذوق الجمهور وفي نفس الوقت تقوم الكوميديا بتمرير رسالة هادفة تبني المجتمع، وتفضح المؤامرات المحاكة ضد الشعب وتقوم بتعرية الواقع وذلك في قالب هزلي.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن المسرح الجزائري استطاع أن يواكب التطورات الحاصلة في العالم من حركات تحرّريّة و أخرى سياسيّة اجتماعيّة و ثقافيّة، تمكّن من خلالها التّعبير عن آمال الشّعب وآلامه، كما ساهم في توجيه و صقل سلوكه وذلك في قالب ترفيهي يتّسم بالبساطة، هذا الأخير خلق نوعاً من

([1]) المرجع السابق،ص53.

([2]) مولوين ميرشنت وكليفورديتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود وشوقي سكري، عالم المعرفة، الكويت،(د،ط)،1979،ص20.

الألفة و الحميمية بين الجمهور و المسرح، فتجد الجمهور ينفعل ويتأثر كما يؤثِّر من خلال رد فعله كالضحك أو الحزن أو الغضب أو السكوت.

توطئة:

يعد التشكيل اللغوي مفهوم واسع لا يقتصر على النظر إلى الجوانب اللغوية والتركيبية في النص فحسب بل يتجاوزها للجوانب الفنية؛ فالتشكيل اللغوي يمثل دعامة من الدعامات الأساسية التي تساعد في إماطة اللثام عن مكنونات النص وخفاياه، و التشكيل اللغوي للنص المسرحي يختلف عن النص الأدبي؛ و ذلك لما يحتويه المسرح من مميزات وخصائص من أدوات لغوية وأخرى سمعية وبصرية وإرشادات مسرحية

1 ـ الإرشادات المسرحية:

تعد الإرشادات المسرحية من أبرز مكونات المسرح و يعرفها إبراهيم حمادة على أنها:" التعليمات التي يكتبها المؤلف في نصه المسرحي خلال الحوار كي يوجه القارئ، أو المخرج، أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير أو تعليق ما أو وصف شيء معين أو نحو ذلك، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة المسرح أو خارجها كأثاث من نوع معين أو ممتاز ذات لون خاص أو إضاءة ملونة أو شخصية ذات صوت معين أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة، ولقد اشتهرت بعض مسرحيات برنارد شو بكثرة إرشاداته المسرحية بل مقدمتها التحليلية المساعدة"[1]

هذه الإرشادات نجدها متوفرة في أي نص مسرحي والهدف منها الشرح والتوضيح للمسرحية.

كما نجد في مسرحية النخلة وسلطان المدينة إرشادات مسرحية تخص الشخصيات وبعض أحياز المدينة وقد وضعها الكاتب ليسير للمتلقي عملية القراءة والاستيعاب وترسيخ الفكرة، فقد عمد الكاتب على وصف حركات الشخصيات بكلمة أو كلمتين ليتسنى للقارئ تشكيل صورة تكاد تكون حقيقية ويتمثل هذا الوصف في صفات نفسية وجسدية ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط3،1993،ص46

أ ـ تقنيات الوصف:

أضفت هذه التقنية سمة الحيوية على الشخصيات فوفرت للقارئ جوا خاصا لفهم الأحداث وتصورها

وقد جاء الوصف في المسرحية متنوعا نذكر منها:

" السيف (يغمد السيف) لم يبق منهم سوى فلول منهكة

السيف تخيل معي كم طحنت هذه الحرب(يشير بيده) إن كل شبر من تراب مدينتنا هو الآن مضمخ بالدم"[1]

" الشيخ (منبسط الأسارير)مرحى يا سيف مرحى يا نخلي"[2]

" شاب (يجلس في ظل نخلة) الله..أجهدنا السير

النخلي (وهو يمسح العرق) طريق المقبرة أم طريق الحياة

اللسان (وهو يجلس بجوار الشاب تحت النخلة) كلاهما درب شائك

السيف (وهو يضع يده على مقبض سيفه)أحدهما يؤدي للآخر"[3]

هذه كلها حركات تساعد في عملية تمثيل المسرحية على خشبة المسرح وتوضيح الأحداث أكثر

ب ـ الإنفعالات:

وهي جملة من التغيرات التي تحدث على الصعيد النفسي للشخصيات ونذكر منها

(1) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر،ط3،(د،ت)، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص10.
(3) المصدر نفسه، ص23.
(4) المصدر نفسه،ص10.

"النخلي (متخوفا) إنك تخيفني

السيف (قلقا)كيف؟ وهل بأيدينا حيلة"[4]

" النخلي (بحماس)وإنا لعلى العهد باقون

الشيخ (فزعا) لا تزيدوا عليها"[1]

"الشاب (غاضبا)، تفكرون ببطونكم كالبهائم"[2]

هذه كانت مجموعة الإرشادات التي وضعها الكاتب لتكون دليلا ومساعدا في يد المتلقي

2 ـ العنوان:

يعد العنوان العتبة الأولى من عتبات النص التي تساعد القارئ على الولوج إليه، والمفتاح الذي يمكنه من فك شفراته والغوص في مكنوناته، وقبل أن نحلل العنوان يجب علينا الوقوف أولا عند مفهومه في اللغة والاصطلاح

أ ـ لغة: جاء في معجم لسان العرب مادة عنا تعني" الظهور ويقال عنت الأرض بالنبات تعنو عنوا، وعنا النبت إذا ظهر"[3]

وفي المعجم الأدبي :"عنن الكتاب عنونه، والعنوان، الكتاب، اسمه بمعناه عنوان، عنيان،عنون الكتاب، كتب عنوانه"[4]

من خلال هذين التعريفين نخلص إلى أن العنوان هو علامة تأتي في مقدمة الشيء بغض النظر عن ماهيته.

([1]) المصدر السابق،ص21و22

([2]) المصدر نفسه،ص110

([3]) ابن منظور:لسان العرب،مادة عنا، ص101

([4]) عبد النور جبور:المعجم الأدبي،ص185

ب ـ اصطلاحا: حدد جيرار جينيت الجهاز العنواني فقال"هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصرا حقيقيا[1]

ويذهب عز الدين مناصرة في تعريفه للعنوان بأنه"تركيب لغوي مختصر"[2]

لكنه يحمل دلالات كثيرة وهو بمثابة فكرة عامة لما يحتويه النص فهو"يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والترميز والتلخيص"[3]

بل هو أكثر من ذلك، هو هوية النص وخصوصيته

إذا أردنا أن ندرس العنوان يجب علينا الوقوف عند البنية التركيبية والدلالية وذلك لفك شفراته وتسهيل الولوج داخل النص

أما البنية التركيبية فتشمل الجانب اللغوي للعنوان، حيث جاء العنوان جملة اسمية مكونة من ثلاث كلمات

أما الكلمة الأولى" النخلة " مفردة، وضعها الكاتب في بداية الجملة ليستحوذ على ذهن القارئ نظراً لما تحمله النخلة من دلالات.

أما الكلمة الثانية " سلطان " مفردة ومعرفة بالإضافة وربط الكاتب بين النخلة وسلطان المدينة بواو العطف. على العموم جاء العنوان بسيطاً خالياً من السجع والإيقاع.

أما البنية الدلالية: فورد العنوان رمزيا وذلك من خلال لفظة النخلة التي تحمل دلالات مكثفة فهي ترمز للوطن و الأصالة والبقاء على قيد الحياة، وهذا محور الموضوع الذي طرحه الكاتب.

([1]) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالا ته التقليدية)، دار توبقال، المغرب، ط1،2000،ص91.

([2]) عز الدين مناصرة: غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري، عمان، ط1،2006،ص273

([3]) شعيب حليفي:النص الموازي وإستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص، ع46،1992،ص23

ولفظتي النخلة وسلطان تشكل ثنائية متضادة فالنخلة هي الوطن والسلطان عدو هذا الوطن وهما بذلك يشكلان البؤرة المركزية للنص.

3 ـ اللغة:

لقد ذكرنا في السابق أن من خصائص المسرح الجزائري" العامية" إلا أن هذا لا ينطبق على مسرح عز الدين جلاوجي، إذ يتميز مسرحه باعتماده اللغة الفصحى، وهذا ليس غريبا عليه كونه من مؤيدي العربية الفصحى والداعين إليها فلغته راقية تكاد تعانق اللغة الشعرية، ولعل هذا الميول سببه ثراء الفصحى بمعاني وألفاظ تفتقر إليها العامية" إذ أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها في اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالواقع وبالمحسنات في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة"[1]

فاللغة الفصحى شاسعة وواسعة على قدر كبير من الألفاظ والمعاني تتيح للكاتب الإبحار في عنانها على عكس العامية التي تضيق عليه الخناق وتقيده كونها قاصرة وتفتقد للألفاظ العميقة والموحية التي تحمل دلالات كثيرة متنوعة.

أما اللغة في مسرحية النخلة وسلطان المدينة فجاءت بسيطة سهلة الألفاظ وبالرغم من بساطتها إلا أننا نلمس جمالا وفنية في الأسلوب ورقي الألفاظ حيث عمد الكاتب إلى توظيف الرمز وبعض النصوص الغائبة، ومجموعة من الانزياحات التي أضفت روعة وسحرا كما أثرت النص وجعلته أكثر عمقا.

[1] حنان عثامنية التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر،(تخصص تحليل خطاب)، قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات،جامعة 8ماي 1945،قالمة،السنة الجامعية(2013-2014)، ص29.

أما اللوحات كانت أول لوحة تحت عنوان "الأمل" يستهل الكاتب اللوحة بوصف المكان والشخصيات وصفا دقيقا متبعا أسلوبا بسيطا ومتداولا قريبا للغة العادية، نذكر على سبيل المثال وصف الكاتب لشخصيتي السيف و النخلي

يقول:" كان السيف يجلس وعليه لباس المحارب وفوق رأسه خوذة من حديد وفي يديه سيفه ينظفه ويمسح عن نصله الدم، بعد لحظات يقبل النخلي من بعيد وعلى وجهه آثار الجراح"[1]

جاءت هذه اللوحة كتمهيد للنص وضع فيها الكاتب الخطوط العريضة وأهم المعالم حيث ذكر فيها الشخصيتين المحوريتين"السيف والنخلي" كذلك استعرض مكارم الأخلاق لهذين المقاتلين"المقاتل الحقيقي لا يضع السلاح حتى يموت، يعطي دائما ولا يأخذ، يضحي دائما ولا يطمع"[2]

كما ورد ذكر النخلة حيث دعا الشيخ إلى غرس النخلة والحفاظ عليها، فهي رمز البقاء التي عمد الأعداء على اجتثاثها.

أما اللوحة الثانية" الجذور"

بعد طرد الأعداء ودحرهم حان موعد التعمير والتشييد، فحفروا الينبوع وغرسوا النخلة، ولجأ الكاتب في هذه اللوحة إلى توظيف صور بيانية تارة والتقابل في الجمل تارة أخرى، وذلك لتوضيح وترسيخ المعنى وجعل العبارات أكثر سلاسة كقوله:"جذورها في قلب المدينة ورأسها في كبد الجوزاء، بها تحيون ومن دونها تموتون...كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، بها الظل والظليل، يأوي إليها العزيز والذليل ..وذات ليلة باردة مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السعي، هاجمتنا من الشمال والغرب قطعانا من الخنازير ..وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين وحين تسمعهم تفتنك أقوالهم، فإن طلعت على حقيقتهم وليت هاربا..وحولوا الخضرة جفافا وقحطا"[3]

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص 7.

([2]) المصدر نفسه ،ص10.

([3]) المصدر نفسه ،ص 18.

كما تزخر اللوحة بالألفاظ التي تدل على الدعاء والشكر والاستعانة بالله مثل:" يارب عونك ومددك... لك الله يا شيخنا ولا أفجعنا فيك، يرحمه الله ، أطال الله عمرك"[1]

يعكس هذا التوظيف مدى ارتباط الكاتب بعقيدته وتمسكه بتعاليم دينه، والإيمان المطلق به، أما من الناحية اللغوية فقد أضفت هذه الألفاظ جمالا واتساقا كبيرين.

اللوحة الثالثة "الفئران"

وفيها يتغير مسار الأحداث في هذه اللوحة فبعد أن انتقلت روح الشيخ لبارئها، خسرت المدينة فرسها ومخلصها وقائدها الصنديد فتجرأت الفئران على نبش الجذور في قوله:" وفجأة ظهر الدرويش يردد الفئران تنهش الجذور"[2]

تخير الكاتب لفظة" الفئران" لما تحمله من دلالات الضعف والفساد والفوضى، ولا يلبث في توضيح المعنى بتوظيف محسنات بديعية كقوله:" ما أحقر التراب الذي لا يفرق بين الرماد والنار..ولا يميز بين الحديد والذهب"[3]

كما ورد تشبيه الشيخ بالفرس والسيف والجذع وذلك في قالب رفيع محبوك النسج"ضيعت فرسها الذي كانت تمتطيه، ضيعت سيفها الذي لا ينبو..كان الشيخ يرحمه الله جذعا لنا وكنا أغصانا له نزهو فوقه ونزهر"[4]

كل هذا زاد في تقريب المعنى لذهن المتلقي

اللوحة الرابعة" الحيرة ": يفسح الكاتب مجالا للقارئ لاستيعاب ما يحدث وإعطائه فرصة للتفكير والتأويل فيما يحصل بعد استلام الابن مكان أبيه وفي ثنايا الحوار يلاحظ المقارنة بين الشيخ والابن في

([1])المصدر السابق ،ص15و16و18و 19.

([2]) المصدر نفسه،ص26.

([3]) المصدر نفسه،ص25.

([4]) المصدر نفسه، ص26.

قالب أدبي على قدر كبير من الجمالية كما في قوله:"..كانت تحرسه خفقات قلوبنا وكنا نعشش في عينيه كطيور الربيع المرحة..ما كان الشيخ يتركنا نقف له الساعات الطوال ننتظر خروجه"[1]

يتكرر ذكر الفئران في أكثر من مناسبة "يا لضيعة النخيل يا لضيعة النخيل، الفئران..الفئران ..لقد تجرّأت الفئران على النخلة"[2]

و يدلّ هذا التكرار على الخوف من المستقبل كما يفيد الربط بين اللوحات والأحداث

كما ورد أسلوب النداء" أيها الناس اسمعوا اسمعوا وعوا وعوا"[3]

للفت الانتباه كذلك:"القائد سلطانكم الجديد يخرج عليكم في يومكم السعيد"[4]

"السلطان يا أهل مدينتي الأعزاء لست أدري أأعزيكم أم أعزي نفسي..."[5]

إلى جانب أسلوب النداء يلاحظ هتافا من حين لآخر مثل

"الجميع رافضون رافضون عن السلطان غاضبون..لا لا..لا لا

البعض يحيا سلطاننا يحيا سلطاننا"[6]

وكان الغرض من هذا شد الانتباه

اللوحة الخامسة " الفرس"

ترددت هذه اللفظة أكثر من مناسبة استعملها الكاتب كرمز خاص به يرمز بها إلى القائد الصنديد، لكن

([1]) المصدر السابق ، ص 35 و 36.

([2]) المصدر نفسه،ص35و36.

([3]) المصدر نفسه،ص37.

([4]) المصدر نفسه،ص 37.

([5]) المصدر نفسه، ص 37.

([6]) المصدر نفسه، ص 43.

هذه التسمية للوحة كان فيها نوعا من التلاعب بأفكار المتلقي لأن السلطان من الشخصيات الشريرة والمعادية. لقد برزت شخصية الدرويش في هذه اللوحة وكلامه كان بمثابة ألغاز و إيماءات ورموز

كقوله:" أمطرت جراد..ماتت عصافير عيوننا، أنا فرخ صقر..يالذلة الصقور في بلد البوم وبغاث الطيور"[1]

يمثل الدرويش صوت الحكمة لذا ورد كلامه في شكل موزون ومسجوع على قدر كبير من الرمزية والاستعارة

اللوحة السادسة " الفرج "

كانت بمثابة نقطة تحول في حياة السلطان، عندما جاءه رسول بني الأشقر ونصحه بالزواج من إحدى بناتهم وردم النخلة والينبوع وربط أواصر المودة بين الأعداء.

أما لغة الحوار كانت بسيطة خالية من التكلف

اللوحة السابعة " الكهف "

الكهف مكان مظلم حبس فيه السلطان "السيف والنخلي واللسان" وذلك للتخلص من تأثيرهم على سكان المدينة، وفي هذه اللوحة جاء عرض للحوار الذي دار بين الثلاثة، حيث تجاذبوا أطراف الحديث وفيها تراجع اللسان وضعف على عكس النخلي والسيف الذي زادهما السجن قوة وإصرارا وبقائهما على الوعد. وكانت اللغة خلالها بسيطة فيها شيء من الجمالية على نحو:

"السيف لن يذهب ضيق القفص صولة الأسد..ولن تجعل البراري والآكام من القطط أسودا

اللسان حين أفتح الكوة ينخلع قلبي رعبا كأن الحارس خازن جهنم"[2]

اللوحة الثامنة " الذكاء "

عمد الكاتب هذه التسمية ليكسر أفق توقع القارئ لأن الأحداث التي تحتويها عكس ذلك تماما

([1]) المصدر السابق، ص44و45.

([2]) المصدر نفسه، ص69.

" السلطان (يدور في قلق) ترى أين هذا المجنون؟ ماذا فعل؟أو ماذا فعلوا به أنا الغبي لأنني أثق في غبي مثله"[1]

"القائد حين أخبرتهم أن زوجة مولانا ـ حفظه الله وأدام عزه ـ حامل في شهرها الخامس ..أخبرتهم كلهم أن بركة شيخ المدينة خرجت من القبر وحلت على زوجة مولانا فحملت واختصرت الزمان فإذا بالجنين يقطع مسافة ستة أشهر في ليلة واحدة"[2]

كما جاءت اللغة سهلة وبسيطة.

اللوحة التاسعة " الرأس "

يرمز لفظ الرأس للسلطان، حيث نجد الدرويش يقول:" يا قوم..يا قوم..الأفعى سوداء وسمها ماله دواء، سمها في الناب نابها خطر على كل البشر حتى على الشجر والحجر والثمر وضوء القمر ونابها في الرأس والرأس تقطعه الفأس.. اقطعوا الرأس يزل الهم يزل اليأس"[3]

ما يلاحظ على هذه الفقرة أنها موزونة ومسجوعة وغارقة في الرمزية

اللوحة العاشرة " القوة "

إختار الكاتب هذه الكلمة لتدل على ما تحمله اللوحة، فالسيف تيقن بأن القوة هي الملاذ الأخير لتخليص المدينة من بطش السلطان"السيف القوة التي تنقصنا حين نملك القوة نملك الناس ونغير الناس، الناس ليسوا في حاجة إلى مواعظ"[4]

وقد قام الكاتب باستدعاء نصوص غائبة ليثري اللغة والمعنى.

([1]) المسرحية، ص70.
([2]) المصدر نفسه، ص80.
([3]) المصدر نفسه، ص92.
([4]) المصدر نفسه، ص105.

اللوحة الحادية عشر " الإجهاض "

سميت كذلك لأن حلم أهل المدينة ذهب أدراج الرياح بعد خيانة اللسان وإطلاق سراح النخلي الذي لم يحرك ساكنا و خيانة السيف

اللوحة الثانية عشر "السد"

نلمس فيها نوعا من الجمالية في الأسلوب على نحو:

"السيف يا سيدي يا بدر الدجى، يا ضوء الأبصار، يا عملاق الزمان، إن لساني ليخونني في وصفك وتعداد مزاياك وقدرك.."[1]

و قد تم بناء قصر غاية في الروعة وإلى جانبه حديقة منقطعة النظير، تعمد الكاتب ذلك لما يدل عليه القصر من قوة وطبقية

اللوحة الثالثة عشر " النملة "

في هذه اللوحة أصبح السيف الآمر الناهي له السلطة الكاملة في تحريك الجيش بأكمله، وهنا بداية نهاية السلطان وحكمه الجائر ، وجاءت اللغة سهلة وبسيطة، تسرد الأحداث بروية وبالتدريج

اللوحة الرابعة عشر " اليأس "

كان هذا العنوان لكسر أفق توقع القارئ، لأن هذه اللوحة هي بداية سقوط سلطنة السلطان وحكمه الجائر

اللوحة الخامسة عشر " المحاكمة "

في هذه اللوحة يسقط القناع عن وجه السيف ويتخلص من السلطان وكل الخونة

([1]) المصدر السابق، ص119.

وفيما يلي سنعرض أهم الظواهر التي ساهمت في التشكيل اللغوي للنص المسرحي ومنها التناص والرمز والانزياح

4 ـ التناص

أ ـ مفهوم التناص:

ـ لغة

يعد التناص من أهم الأدوات النقدية في الدراسات الأدبية، وهو ظاهرة نجدها كلما قرأنا نتاجا أدبيا أو علميا

ولفظة تناص" مصدر قياسي على وزن تفاعل تناصص، وقع إدغام الصاد الأولى في الصاد الثانية فقيل تناص يتناص تناصا"[1]

ومصطلح تناص مشتق من كلمة نص، ورد في معجم لسان العرب لفظة نص بمعنى"رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا:رفعه وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمرو بن دينار: مارأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ويقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض، وكل شيء أظهرته، فقد نصصته، يقال نصص الرجل عزيمته إذا استقصى عليه"[2]

ما نستنتجه من هذا التعريف اللغوي السابق أن لفظة نص تعني رفع الشيء وتحريكه من مكانه، وجعل بعضه على بعض.

ـ اصطلاحا:هناك تعريفات و مفاهيم كثيرة حول مصطلح التناص سنكتفي بتعريف الدكتور نعمان عبد السميع متولي حيث يعرفه في كتابه التناص اللغوي ويحدد ماهيته، كما يستعرض مجموعة من مسمياته

([1]) خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث،ص19.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، مادة تناص، ص162.

فيقول:"التناص يعني حدوث تفاعل أو تشارك بين نصين يستفيد أحدهما من الآخر،ويطلق عليه بعض الباحثين مسميات كثيرة منها: العلاقة بين النصوص، المتعالقات النصية، التداخل النصي، التفاعل النصي.و بمعنى أوضح: هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا من نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون متسقة وفي إطار الفكرة التي يطرحها الشاعر"[1]

وعليه فالتناص هو تفاعل وتشارك نصوص سابقة أو معاصرة لإنتاج نص جديد، أو بمعنى آخر التناص هو استدعاء نصوص غائبة بغرض الاستفادة وإثراء الفكرة المراد توضيحها.

ب ـ التناص في ميزان النقد:

ـ التناص في ميزان النقد العربي القديم:

لقد تفطن النقاد العرب القدامى لهذه الظاهرة وأولوها عناية وبحثا كبيرين لكنها لم تعرف عندهم بمصطلح التناص، بل عرفت بمسميات عديدة كالانتحال والاقتباس والسرقات الأدبية والتضمين والمعارضة وغيرها،ومعظم الدراسات كانت تصب في السرقات الأدبية، يقول الجاحظ في هذا الصدد:"وهو استعمال الشاعر والناثر لما جاء من معاني سابقيه وألفاظهم مع تحوير"[2]

أقر الجاحظ بأخذ الشاعر من الشعراء الذين سبقوه معاني وألفاظ يقوم بتطويعها لتلائم نصه.

أما ابن رشيق الذي "كان من أبرز النقاد القدامى الذين تناولوا ظاهرة السرقة واستفاضوا فيها وعددوا نماذجها وقد بدأ حديثه عنه قائلا: وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"[3]

أي لا يمكن لشاعر إنكار سرقته لمعاني وألفاظ شعراء آخرين مهما بلغت ملكته وموهبته الشعرية.

" ويتحدث ابن رشيق ناقلا عن شيوخه: قالوا السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه"[1]

([1])نعمان عبد السميع متولي:التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه . دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دسوق، ط1،2014،ص27.

([2]) البوشيخي:مصطلحات بلاغية نقدية في كتاب البيان والتبيين، دار الأفاق،بيروت،ط1،1982،ص56.

([3]) نعمان عبد السميع متولي: المرجع السابق، ص39.

أي تكون السرقة في المعنى دون اللفظ

كما تناول الجرجاني ظاهرة السرقة في كتابه"الوساطة بين المتنبي وخصومه،ويدلل بنماذج متعددة له،وهي كما يقول:وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز"[2]

يعترف الجرجاني بظاهرة السرقة في الأدب ومدى تعقدها وتتطلب خبرة عالية للفصل فيها، ويقسم المعاني التي وردت تحت السرقة فيقول:"ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله فنفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس"[3]

ثم يفصل بين:"المعاني المشتركة والمتداولة مبينا أن هناك أمورا يشترك فيها الناس جميعا، فلا يصح أن يسمى من يتناولها سارقا..ثم يتحدث عما أسماه(السرقة المذمومة) وهي عنده تعني تغيير اللفظ وإبقاء المعنى كماهو"[4]

من خلال ما سبق تطرق الجرجاني للتناص تحت اسم السرقة.

أما حازم القرطاجني حط من شأن السرقات الأدبية واستهجنها ورفضها كل الرفض و قسم المعاني التي يؤخذ منها إلى أربعة أقسام،

يقول عنها: مراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة اختراع واستحقاق وشركة وسرقة،فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الأخير فيه الأول فهذا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا المعيب والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض"[5]

فهو بذلك يرفض السرقة ويقبل ما سماه الجرجاني بالمعاني المشتركة.

([1]) المرجع السابق،ص41.
([2]) المرجع نفسه ،ص49.
([3]) المرجع نفسه ، ص49.
([4]) المرجع نفسه،ص50و51.
([5]) المرجع نفسه، ص49.

من خلال ما سبق نستنتج أن التناص وجد منذ القديم تحت عدة مسميات، ويكون التناص في اللفظ والمعنى وحتى الوزن والقافية، كما يوجد سرقة مقبولة ومرفوضة وأخرى مذمومة، وبالرغم من كثرة الكتب النقدية التي تناولت هذه الظاهرة إلا أنها لم تعرف تحت مصطلح التناص.

ـ التناص في ميزان النقد الغربي:

ـ التناص عند ميخائيل باختين:

عرف التناص عند باختين تحت مصطلح الحوارية و" التداخل السيميائي والتداخل السوسيولفظي، وتعالق اللغات القائم على الحوار والحوارية الخاصة"[1]

واعتبر الحوارية "مبدأ الكتابة الأدبية وأساس وجودها، حيث لا يمكن لأي نص أدبي أن يقرأ بمعزل تام عن الحوار الإيجابي الذي يقيمه مع نصوص أخرى سابقة له ومعاصرة له"[2]

فمبدأ الحوارية ينفي وجود نص مغلق أو مستقل عن غيره" ومما لا يمكن إغفاله بخصوص الخطوط العامة التي وضعها باختين فهو قد قصر الحوارية على النثر تحديدا الرواية دون الشعر"[3]

ومع التطور الحاصل في مجال الأدب" فقد تداخلت الأجناس الأدبية وأدخلت الكثير من السمات النثرية إلى الشعر مما أعطى مبررا لترحيل الحوارية نحو الشعر أيضا"[4]

فلم تعد الحوارية حكرا على النثر فقط وانتقلت إلى الشعر كونه أصبح أقرب للنثر من خلال قصيدة التفعيلة وماطرأ عليه من تغييرات كالمزج بين العمودي والنثر، وتوظيف أساليب السرد

والحوارية هي وجود علاقة بين عدة ملفوظات، وقد كانت بمثابة القاعدة التي بنت عليها جوليا كرستيفا أبحاثها.

([1]) إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح،الرضوان،عمان، الأردن،ط1،2014،ص15.

([2]) المرجع نفسه،ص37.

([3]) المرجع نفسه، ص40.

([4]) المرجع نفسه، ص41.

ـ التناص عند جوليا كريستيفا:

تعد جوليا كريستيفا أول من أدخل مصطلح التناص على الدراسات النقدية"ظهر مصطلح التناص 1966 على يد جوليا كريستيفا إذ عرفت التناص أنه التفاعل النصي بعينه، وهي ترى أن النص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وهو نص تشرب وتحول لنصوص أخرى"[1]

انطلاقا من تعريف كريستيفا للتناص فهي تلغي أبوة النص وترى أن النص نسيج من نصوص سابقة.

ولم تقتصر أبحاثها في مجال النثر بل تعدت إلى الشعر كذلك.

" والتناص عند جوليا كريستيفا إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معاصرة له..وبناء على تصور الباحثة على أن النصوص القادمة من حقب زمنية مختلفة تلتقي مع النصوص الحاضرة وهذا لايعني غياب اللمسة الذاتية أو انعدام الجانب الإبداعي في النص الحاضر"[2]

فالتناص لا ينقص من إبداع الكاتب بقدر ما يفضي جمالية وفنية على العمل الأدبي.

ـ التناص عند النقاد العرب المحدثين:

لم يلتفت النقاد المحدثين العرب إلى هذه الظاهرة إلا في أواخر السبعينيات ومن هؤلاء النقاد، مُحَّد بنيس وعبد الله الغذامي، صلاح فضل وغيرهم لكن سنكتفي بعرض ما جاء به مُحَّد مفتاح وسعيد يقطين.

ـ التناص عند مُحَّد مفتاح:

يعرف مُحَّد مفتاح التناص على أنه" تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]

([1]) نعمان عبد السميع متولي: التناص اللغوي، ص27.

([2]) سارة بوجمعة: جماليات التناص في شعر مُحَّد جربوعة،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية، تخصص أدب حديث معاصر، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة، السنة الجامعية(2014 . 2015)، ص27.

([3]) مُحَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4،2005،ص125.

ويقول حول أهمية التناص أنه:" بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما و لا عيش له خارجهما"[1]

أي التناص ظاهرة لا سبيل للمبدع التملص منه بل يستطيع إنتاج نص بدون استدعاء نصوص سابقة أو معاصرة

ـ التناص عند سعيد يقطين:

أطلق سعيد يقطين مصطلح " التفاعل النصي" على ظاهرة التناص كونه أشمل وأعم من التناص "فالتناص في رأيه ليس سوى واحد من أنواع التفاعل النصي"[2]

واعتبر التفاعل النصي ظاهرة لها أهمية كبرى في الإبداع الأدبي" فيجب على الناقد أن يركز على كيفية تحرك النصوص السابقة في النص المحلل لا أن يكتشف مواضعها فقط، لذا فالتفاعل النصي لديه خاصية إبداعية وحتمية الوجود في النص تعتمد على قدرات المبدعين علما أنها تتغير بتغير العصور"[3]

هذه كانت لمحة على عجالة حول ظاهرة التناص ومساره في الدراسات النقدية.

ج ـ التناص في مسرحية النخلة وسلطان المدينة:

يعد التناص أحد أهم سمات النص الأدبي عامة والمسرحي خاصة حيث عمد الكتاب إلى استدعاء نصوص غائبة قصد بسط المواقف وتشكيل الرؤى وتوفير الانفتاح الدلالي على النص. فجاءت التناصات في مسرحية النخلة وسلطان المدينة متنوعة بين الديني والشعبي والأدبي.

([1]) المرجع السابق، ص125.

([2]) سارة بوجمعة: جماليات التناص في شعر محمد جربوعة، ص33.

([3]) المرجع نفسه، ص33.

ـ التناص الديني:

يحتوي النص على تناصات دينية وظفها الكاتب لتضفي على نصه جمالا ورونقا وسرا عجيبا متميزا عن باقي التناصات الأخرى وإعطاء كتاباته مصداقية وقوة.

ويتمثل التناص الديني الموجود في المسرحية في التناص القرآني و الحديث النبوي الشريف.

ـ مع القرآن الكريم:

لقد اهتم الأدباء بالقرآن الكريم وجعلوا منه منهلاً ينهلون منه لتكون كتاباتهم أكثر مصداقيّة، فوظّفوا آيات وقصص لما تحمله من عبر وحكم وما فيها من شفاء للأمراض النفسية التي غزت المجتمعات الإنسانية فكانت الغاية من استدعاء النصوص القرآنية, إلباس النصوص الأدبية عباءة مطرزة بأعمق العبارات والألفاظ الموحية، بالإضافة لتوظيف التعاليم والقيم التي جاء بها القرآن وذلك في قالب أدبيّ راقٍ "فالإشارة القرآنية تغني النص الشعري وتكسبه كثافته التعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفتة الإشارة وسياق المعاني"[1]

وفيما يلي استعراض لأهم نماذج التناص القرآني التي وردت في النص

قول الكاتب "يجب أن نحول المدينة إلى جنات معروشات"[2]

عند قراءة هذه العبارة نلحظ من الوهلة الأولى توظيف الآية الكريمة:{ وَهُوَ الذِي أَنْشَأَ جَنّات مَعْرُوشَات وَغَيْر مَعْرُوشَات وَالنَّخْل وَالزَّرْع مُخْتَلِفٌ أُكُلُهُ وَالزَّيْتون والرُّمَّان مُتَشَابِهاً وَغَيْر مُتَشَابِه كُلُوا مِنْ ثَمْرِهِ إِذَا أَثْمَرُوا}[3]

كما وظف الكاتب تناص قرآني في عبارة "وخرج السيف منتصف الليل وولى وجهه شطر بيت الشيخ ليطلع على مايحضر"[1]

([1]) مُحَمَّد بن عمارة: الصوفية في الشعر العربي المعاصر ـ المفهوم والتجليات ـ شركة النشر والتوزيع، المغرب، ط1،2001،ص10.

([2]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص13.

([3]) سورة الأنعام، الآية 141.

لقد ضمّن الكاتب في هذه العبارة الآية الكريمة قال الله تعالى:"فولّ وجهك شطر المسجد الحرام"[2]

كما هو معروف المكانة المقدسة التي ينفرد بها المسجد الحرام عند المسلمين ومن هذا المنظور أسقط الكاتب مزايا المسجد الحرام على مكانة الشيخ في نفوس أهل المدينة.

وفي موضع آخر يقول الكاتب:"إنّك تلبس الحق ثوب الباطل وتلبس الباطل ثوب الحق"[3]

هذا تناص واضح مع الآية:{ وَلَا تُلْبِسُوا الحَقّ بِالبَاطِل}[4]

وظف الكاتب هذا النص القرآني ليظهر للمتلقي مدى ظلم السلطان وبطشه وافترائه على أهل مدينة النخيل فكان توظيفا مناسبا حيث وضح المعنى ورسّخه، بالإضافة إلى المعنى نجد جمالا وانسيابا، بالإضافة إلى هذا فإن الكاتب بتوظيفه لهذا النص يكون قد أثرى فكرته و أكسبها حجةً وبرهاناً.

وقول الكاتب :"جنات تجري من تحتها الأنهار"[5]

ضمنت العبارة الآية الكريمة قال ـ تعالى ـ:{إِنّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُم جنات تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَار"[6]

استحضر الكاتب هذه الآية ليبين مدى حسن القصر المتخيل فشبهه بالجنة التي وعد بها الله عباده الصالحين، فكأنه يقول للسلطان نشيّد لك قصرا لم يوجد في حسنه وجماله على الأرض قط.

فاستطاع الكاتب أن يوصل المعنى وذلك في قالب جمالي.

وفي عبارة :" ابدءوا بكبيرهم الذي علمهم السحر"[1]

([1]) عزالدين جلاوجي: المصدر السابق،ص32.
([2]) سورة البقرة، الآية149.
([3]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص114.
([4]) سورة البقرة، الآية 41.
([5]) عز الدين جلاوجي، المصدر السابق، ص124.
([6]) سورة البروج، الآية 11.

هناك تضمين واضح للآية:{إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمْ الذي عَلَّمَكُم السِّحْرَ فَلَسَوْفَ تَعْلَمُون} [2]

لعلّ الكاتب استدعى النص القرآني لما يحمله من صفات فرعون الطاغية فحاول إسقاط هذه الصفات على السلطان، وبهذا الاستدعاء تمكن الكاتب من رسم الصورة الحقيقية للسلطان في مخيلة القارئ وأعطى هذا التناص بعداً دلاليا وإيحائيا وجماليا.

بالإضافة إلى هاته الاستدعاءات يصادفنا عبارة:"كوني يا نخلة عشاً دافئاً لأحفادنا"[3]

تحيلنا هذه العبارة إلى الآية قال ـ تعالى ـ:{ يَا نَار كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم} [4]

ضمن الكاتب العبارة هذه الآية وذلك بتوظيف لفظة "كوني" وتحوير هذا النص القرآني تحويراً جمالياً ممّا أكسب العبارة إيحاءً وتأثيراً في نفس المتلقي.

بالإضافة للعبارات والجمل الموظفة في المسرحية، نجد مفردات وضعها الكاتب ليزيد حسن نسج العبارات كقوله:"الشاب لعنهم الله (متأوّهاً) أي زبانية غلاظ كأنّ قلوبهم غدت من حديد أو من حجر"[5]

"الشاب 2 سنعصف بكم يا كلاب السلطان "[6]

من خلال مجموعة النصوص القرآنية المستدعاة في النص نلاحظ أن هذا التناص كان تمظهرا لغوياً ومعنوياً، أي يقوم الكاتب بنقل بعض الجمل والعبارات القرآنية التي تكسب النصّ الأدبي جماليّة وفنيّة وتوفير دلالات ومعاني للقارئ من شأنها أن تساعده على تأويل النّصّ وإقناعه بأفكار الكاتب.

([1]) عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة،ص148

([2]) سورة الشعراء، الآية 48.

([3]) عز الدين جلاوجي، المصدر السابق،ص15.

([4]) سورة الأنبياء، الآية69.

([5]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص102.

([6]) المصدر نفسه، ص112.

كما تدل هذه الاستدعاءات للنصوص القرآنية على إيمان الكاتب وتمسكه بعقيدته كما تعكس مخزونه الأدبي والثقافي والديني.

ـ مع الحديث:

لعلّ أوّل ما يلفت الانتباه في النّصّ هو قلّة استدعاء الحديث النبوي الشّريف مقارنة مع القرآن الكريم، إذ نجد تناصاً واحداً فقط مع الحديث وذلك في اللوحة الحادية عشر:

"النخلي لا فضل لأحد على آخر إلاّ بالعمل الصّالح"[1]

تناص مع الحديث الشريف:{لا فضل لعربي على أعجميّ إلاّ بالتقوى}

استحضر الكاتب هذا النّصّ لأنّ مضمونه يتناسب مع المقصود الذي يرمي إليه وهو توضيح فكرة أنّ العدالة فوق الجميع فنسج الكاتب هذه العبارة تماشياً مع ما جاء في نصّ الحديث وأكسب هذا الاستدعاء جمالاً وتقابلا في المعنى وأعطى للفكرة مصداقيّة نظراً لمكانة الحديث النبوي الشريف الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم.

ـ التناص الشعبي:

إنّ ارتباط المبدع بتراثه الشعبي بمثابة ارتباط الجنين بالحبل السّرّي؛ فهو يتغذى بالقصص الشعبية والأمثال ويأخذ العبر والحكم المترسّبة في الذّاكرة الشّعبيّة، وتوظيف مثل هذا التّراث الشّعبي يهدف إلى توضيح الفكرة المراد إيصالها للقارئ وترسيخها في شكل عبارة موجزة موزونة يسهل حفظها وهذا الكلام ينطبق على المسرح الجزائري إذ يزخر بتوظيف التّراث الشّعبي بأشكاله إذ "كان حضور التراث الشعبي في المسرح الجزائري كبيراً جداً إلى درجة وصف معها هذا المسرح من قبل روّاده ونقّاده بالمسرح الشّعبي"[2]

([1]) المصدر السابق، ص111.

([2]) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، رقم25، الكويت،(د،ط)،1980،ص544.

ومن الأمثال الشّعبيّة الموظّفة في المسرحيّة :" النار تلد الرماد"[1] وهو مثلٌ شعبيٌّ شائع يقال للمرأة التي تنجب ابنة لا تضاهيها في الخصال الحميدة والبراعة في إتقان العمل فوجد الكاتب غايته في هذا المثل حيث أسقطه على السلطان؛ فالنّار هنا ترمز للشيخ الورع التّقي الحاكم العادل الأمين، والرماد يرمز للابن السلطان المستهتر الظالم الذي قضى معظم حياته في الخارج طباعه مختلفة عن طباع أبيه وأجداده فاستطاع الكاتب أن يسقط هذا المثل على الشيخ وابنه السلطان ويوصل المعنى وذلك في عبارة مختصرة مألوفة للقارئ

ومن الأمثال التي ضمّنها الكاتب :" النخلي وهل هي حلال على سيّدك حرام عليّ أيها الغبيّ"[2]

استحضر الكاتب هذا المثل ليعبّر عن مدى أنانيّة السّلطان الذي يقلب الأمور ما يناسب مصالحه الخاصّة.

بالإضافة إلى النّصوص المذكورة سابقاً وظّف الكاتب الحكمة الشّهيرة:"إنّ الحديد بالحديد يفلح"[3] مفادها أنّه يستعان في الأمر الشّديد بما يشاكله ويقابله، فوجد الكاتب ضالّته في هذه الحكمة لدعم موقفه، وهو القوّة لا ينفع معها سوى القوّة ولا مجال للتساهل وحلّ الأمور بطريقة سلميّة، فاستطاع بذلك بلوغ هدفه وذلك في عبارة موجزة موزونة ذات دلالات عميقة

ـ التناص الأدبي:

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص31.

([2]) المصدر نفسه ،ص115.

([3]) المصدر نفسه،ص110.

كما سبق وأشرنا إلى أنّ التناص الأدبي عبارة عن تداخل نصوص أدبيّة قديمة مع أخرى حديثة، ويفيد هذا الاستدعاء إلى خلق نوع من التّمازج والارتباط بين السابق واللاّحق فيولد نصٌّ أدبيٌّ يجمع بين الأصالة والعصرنة.

وفي مسرحية النخلة وسلطان المدينة استحضر الكاتب مقولة الحجّاج الشّهيرة من خلال العبارة:"السلطان هو السّيف يقطع الرّؤوس اليانعة"[1]

ليسقط صفات الحجّاج الطّاغية على السلطان وذلك بعبارة شهيرة لها وقع خاص في نفس القارئ العربي

5ـ الرمز:

يعدّ الرّمز من أهم الخصائص الفنّيّة التي ينفرد بها النّصّ الأدبي عامّة والمسرحي خاصّة وقبل الغوص في الرموز التي وظّفها الكاتب في المسرحية ارتأينا الوقوف عند مذهب الرّمزيّة وبعض خصائصه وعلاقة المسرح بالرمز.

أ- مفهوم الرمز:

ـ لغة:

ورد في مادّة رمز في معجم لسان العرب:" الرمز تصويتٌ خفيٌّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشّفتين، وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والرمز في اللغة: كل ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ أي شيء أشرت إليه، بيد أو بعين، ونقول رَمَزَ يَرْمُزُ ورَمْزاً، والرّمز والترمّز في اللغة الحزم والتّحرّك"[2]

([1]) المصدر السابق،ص38.

([2]) ابن منظور: لسان العرب، مادة رمز،ص357.

ما يشير إليه التعريف اللغوي للرمز هو أنّه كل ما يقوم به الإنسان من إشارات وحركات تحمل معنىً، سواء كان بالشفتين أو العينين أو ملامح الوجه كافّةً أو باليدين، كأن يشير بيده إلى شيء ما أو يقوم بحركات لها قصد معيّن.

ـ اصطلاحاً :

للرمز مفاهيم كثيرة ومختلفة كونه مصطلحاً فضفاضاً؛ فالرمز يشمل الأشياء الحسّيّة والمعنويّة، وبما أنّه مرتبط بحياة الإنسان وتركيبة عقله المعقّدة والغامضة نجد الرمز مصطلحاً عاماً شاملاً يحمل معاني متداخلة.

تدل لفظة رمز في الاصطلاح:" على موضوعها المجرّد الواضح دون أن يكون هناك شبيه أو مجاورة كما هي مع قيمة الأيقونة والشاهد"[1]

بمعنى الرمز ليس تشبيهاً أو استعارة بل هو أبعد من ذلك، هو كيان حسّي يغازل الذهن ويثيره ليربط بينه وبين المخزون الثقافي فينسج صورة تساعده على إيجاد دلالات هذا الرمز.

أمّا مفهوم الرمز عند الفلاسفة اليونانيين فيختلف قليلاً؛ فالرمز عند أرسطو:" مفهوم الأشياء الحسّيّة أوّلاً ثمّ التجريديّة المتعلقة بمرتبة الحسّ ثانياً "[2]

أمّا عند سقراط وأفلاطون فهو وسيلة "للتعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الألغاز والتلميح بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أنّ دعاتها وجدوا أنّ العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق وأنّ العلم لا يمكن إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون"[3]

([1]) نسيمة بوصلاح: تجلي الرمزية في الشعر العربي المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، (د،ط)،(د،ت)،ص68.

([2]) زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي،بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص مسرح عربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللغات،(2010. ص16.

([3]) مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط2،1999،ص488و489.

و كان هذا الرأي أوسع وأشمل لأن الفلاسفة اعتبروا الرمز كلّ ما يلمّح به الإنسان دون التصريح على عكس أرسطو الذي اقتصر مفهوم الرمز عنده على اللغة فقط.

الرمز هو وسيلة يلجأ إليها الشعراء والكتّاب للتعبير عن خلجاتهم دون قيود أو خوف من الرقابة؛ فهو يتيح للكاتب إيصال رسالته في قالب رمزي مشوق يلفه الغموض له دلالات كثيفة وعميقة وهنا تكمن براعة المتلقي وقدرته على فكّ شفرات الرموز وتأويلها تأويلا صحيحاً ولا يمكن فكّ معاني الرموز إلاّ إذا كان المتلقي على قدر عال من الرصيد المعرفي والمخزون الثقافي، بالإضافة إلى الرؤية الاستشرافية.

أما بالنسبة للنقد فقد اختلفت الآراء وتباينت حول حقيقة الأدب الرمزي فمنه من يرى أنّه كلّ أدب غامض، ومنه من اعتبره نتاج شعري غامض، ومنه من قال إسفاف وسخافة.

يعرف هنري رينيه الرمز:" هو تجاوز الملموس إلى المجرد"[1]

أما مُحَمَّد غنيمي هلال عرّفه على أنه:" الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية والرّمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[2]

والإيحاء من الدعامات الأساسية لمذهب الرمزيّة.

ب ـ خصائص الرمز:

للرمز خصائص وصفات يتفرّد بها ومن أهمها:" الغموض والإيحاء والإيجاز والاتّساع والسياقيّة"[3]

ـ الغموض: وهو أحد أهم خصائص الرمز التي جعلت الكتّاب يلجئون للمذهب الرمزي ويتمسّكون به، حيث يوفّر لهم عنصر الغموض والحرّية والقدرة على الإبداع دون قيد، زد على ذلك يخلق الغموض في

([1]) زبير دراقي: محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،(د،ت)،ص57.

([2]) مُحَمَّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3،1983،ص398.

([3]) زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، ص33.

نفس المتلقّي الفضول وبفضله يزداد التّشويق " بحيث إنّنا حين نكتب نصاً غامضاً، يكون ثرياً من حيث الدلالة والتأويل"[1]

ومسؤولية فك شفرات الرموز وتأويل النّص الغامض تقع تحت عاتق القارئ

ـ الإيحاء: وهو أحد وظائف الرمز فالرمز يوحي بالحالة دون التصريح بها و"الكشف التدريجي عن الحالة المزاجيّة لا الإفضاء بها جملة واحدة"[2]

والإيحاء يفتح مجالا لتعدّد القراءات والتأويلات.

ـ الإيجاز: الرمز اختصار واقتصاد للغة و يرجع ابن سنان الخفاجي الرمز إلى الإيجاز في قوله:" والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصودة في نفسها، وإنّما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام"[3]

فالرمز توفير في الطاقة والجهد في البحث عن تراكيب لغويّة والاكتفاء بكلمة واحدة تحمل العديد من الدلالات والمعاني.

ـ الاتساع: ينفرد الرمز بهذه الخاصية كونه يضمُّ في جوفه الكثير من الدلالات والمعاني التي تعجز اللغة عن حملها؛ "فالدلالة الرّمزيّة تتّسم بالتّراكم الدّلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التّأويل"[4]

ـ السّياقيّة: " وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز كالعيّنات السيميائيّة في النّص يوجهه ويخلق له فضاءه الدّلالي"[5]

([1]) المرجع السابق،ص 33.

([2]) قحطان بيرقدار: خصائص الرمزية ، 24 مارس 2011، الموقع الالكتروني: www.alukah.net literature languag

([3]) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح:عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1953،ص251.

([4]) زبيدة بوغواص: المرجع السابق،ص34.

([5]) المرجع نفسه،ص34.

بالإضافة إلى هذه الخصائص نجد خاصية لغة الإحساس حيث "يتّكئ الرّمزيّون في صورهم على معطيات الحس كأدوات تعبيريّة، كالألوان والأصوات واللّمس والحركة والشّم والذوق ويرون في هذه المعطيات رمزاً معبّراً موحياً"[1]

الرمز إذن يجعل القارئ يستعمل حواسه كاملة ليتوصّل إلى الحقيقة التي تختبئ وراءه.

كانت هذه أهم خصائص الرّمز بإيجاز.

ج ـ علاقة الرمز بالمسرح:

رغم تبلور الرّمزيّة وانتشارها إلى حدّ كبير إلاّ أن المسرح لم يحظ باهتمامها إلاّ حديثاً وذلك بعد أن ضاق أنصار الرّمزيّة ذرعاً بالمسرح الواقعي فحاولوا الحدّ من طغيانه وسيادته

"وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي ومن التّفاصيل الضّروريّة والمفاجآت والحيل المسرحيّة المفتعلة واستبدالها بوسائل إيحائيّة"[2]

فكان إدخال الرّمز على المسرح إثراء له خاصّةً المسرحيّة الشّعريّة حيث" كان خلق إطار مسرحي للشّعر أحد النّجاحات الأكثر أصالةً ومثابرةً للحركة الرّمزيّة، إطار يذهب إلى ماهو أبعد من الشّعر الباطني الحميم"[3]

فالمسرح حقل خصب لاستعمال الرمز وذلك بما يشتمل عليه من صوت وموسيقى وديكور وأضواء.

د ـ الرمز في مسرحية النخلة وسلطان المدينة:

تعدّ أعمال عز الدين جلاوجي بوجه عام ومسرحية النخلة وسلطان المدينة بوجه خاص حقلاً خصباً للمقاربة الرمزيّة وذلك لميوله نحو الإيحاء والغموض، ونجد الرمز في هذه المسرحيّة على مستوى الحوار

([1]) قحطان بيرقدار: خصائص الرمزية، موقع إلكتروني.

([2]) آيت حمودي تسعديت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، لبنان،ط1، 1986،ص22.

([3])آنا بلكيان: الرمزية ـ دراسة تقويمية ـ تر: الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995،ص215.

والشّخصيّات والمكان، وفيما يلي استعراض لبعض الرموز دون التّطرّق إلى الشّخصيات وباقي عناصر السرد لأنّنا أفردنا لها فصْلاً كامِلاً لها.

ـ النخلة:

تعتبر النّخلة شجرةً مباركة لها مكانة عظيمة حيث ذكرت في القرآن الكريم أكثر من مناسبة نذكر منها قال الله تعالى: {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ الله مَثلاً كَلِمَةً طيّبةً أَصْلُهَا ثَابِت وَ فَرْعُهَا فِي السَّمَاء تُؤْتَى أُكُلَهَا كُل حِينِ بِإِذْنِ رَبّها}[1]

وفي سورة مريم قال تعالى: {وهُزّي إِلَيْكِ بِجِزْع النّخْلة تَسّاقَطُ عَلَيْكِ رَطْباً جَنِياً فَكُلِي واشْرَبِي وقِرّي عَيْناً}[2]

كما تغنّى بها الشّعراء قديما وحديثاً وذلك لما تحمله من دلالات الأصالة والهويّة العربيّة فقال عزالدين ميهوبي في النخلة:" لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علقت ـ يا ويلتي ـ كنت علقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي"[3]

وفي قصيدة أخرى يقول:" لقد أزفّ الرحيل..رحيل كفّي وليل الكون..لم يعرف رواحاً

مواجع نخلة الزيبان ذابت وقبر الشاعر القدري ناحا"[4]

كان توظيف رمز النخلة جلياً في المسرحية ابتداءً من العنوان إلى آخر لوحة، اختارها الكاتب ليعبر به على العطاء والأصالة والبقاء و الوطن، و ضرورة التمسك بالأصول العربية والحفاظ على خيرات المدينة .

([1]) سورة إبراهيم، الآية 24.25.

([2]) سورة مريم، الآية 25.

([3]) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، دار الأصالة،الجزائر،ط1،1997،ص141.

([4]) عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب،الجزائر،(د،ط)،1985ص20.

ـ الينبوع:

ابتدع الكاتب رمزاً خاصاً به ألا وهو الينبوع يقول الشيخ لأهل مدينته

" الشيخ احفظوا العهد..هاهي المدينة ستغدو عروساً وهاهي النخلة ستغدو واحة، وهاهو الينبوع يسري ماءه في شراينكم وهاهو بيتي سيبقى لكم محجاً ومقصداً"[1]

وفي موضع آخر:"الشيخ صونوا الينبوع"[2]

فالماء رمز البقاء والتّجدّد، وأساس الحياة وأراد الكاتب أن يسقط هذه الصفات على تاريخ مدينة النخيل فكأنّ الكاتب يريد أن يقول أن الينبوع هو التاريخ العريق الذي يمدّ أهل المدينة القوّة والاستمراريّة وحبّ البقاء.

ـ الشرق والغرب :

كان من وصايا الشيخ أن:"افتحوا أبوابكم للشرق لتكونوا أوّل من تشرق عليه الشّمس.. لتنهضوا مع النور والدّفء..لتضحك معكم الشمس وتضحكوا معها..وإيّاكم والغرب..لا تفتحوا للغرب إلاّ النوافذ"[3]

يقصد الكاتب بالشرق شروق الشمس الذي يعلن عن بداية يوم جديد؛ فالشرق رمز التّجدّد والأمل في غد أفضل، كما يطلق على الوطن العربي الأمّة الشّرقيّة أو أمّة الشروق فيوصي الشيخ أهل مدينته بفتح أبوابهم للشرق لما فيه من خير وصلاح ؛ فالشرق رمز النّور واليقين والهويّة العربيّة الأصيلة،وحذّرهم من الغرب الذي يدلّ على الأفول والغروب الذي فيه إعلان عن نهاية النهار وبداية ليل مظلم مخيف يحمل في طيّاته المجهول.

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص20.

([2]) المصدر نفسه، ص،21.

([3]) المصدر نفسه، ص،20.

ولعل الكاتب يقصد الغرب بالعالم الغربي الذي يحذر منه الشّيخ أهل مدينته والتّمسّك بالعروبة والابتعاد عن مؤثّرات الغرب وحضارته التي لا تمت لنا بصلة.

ـ الفأر:

لقد خصّص الكاتب لوحة بعنوان "الفئران" وقد جاء ذكر لفظة الفأر في أكثر من مناسبة منها:

" الدرويش ...وفي يده فأر

شاب1 فأر في جذع نخلة؟

السيف (خائفاً) حتّى الفئران تجرّأت على النخلة"[1]

وظف الكاتب لفظة الفئران لمعنيين اثنين أمّا الأوّل فكان يقصد بالفأر ذلك الحيوان الضعيف الضئيل والمعنى الثاني رمز للتطاول والتّجرّؤ على النّخلة "الرمز" والمؤامرات التي تحاك ضدّ رموز المدينة ومعالمها.

ـ الفرس:

تتمتع الخيل بمكانة عظيمة لدى العرب في القديم والحديث وجاء ذكرها في القرآن والحديث النبوي الشريف وفي ديوان العرب

أمّا في الحديث قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم:" الخَيْلُ مَعْقُودٌ فِي نَوَاصِيهَا الخَيْر إِلَى يَومِ القِيَامَة الأَجْرَ وَ المَغْنَمَ"[2]

كما تغنّى بها الشعراء فيقول أبو تمّام:

"ناوشن خيل عزيمتي بعزيمة تركت بقلبي وقعة لم تنصر"[3]

([1]) المصدر السابق،ص30.

([2]) الإمام أبي عبد الله مُحَمَّد بن اسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، دار ابن كثير،(د،ط)،1993،ج3،ص66.

([3])أبو تمّام: الديوان: شرح الخطاب التبريزي،تح: مُحَمَّد عبده عزام، دار المعارف، مصر (د،ط)،(د،ت)،ص457.

جاءت لفظة فرس أكثر من مرّة نذكر منها :

" الدرويش المدينة بحاجة إلى فرس..فرس نركبه يقطع بنا الوعر..يخوض بنا البحر..فرس نحس فوق ظهره بالدفء"[1]

يقصد الكاتب الفرس ذلك القائد العظيم الشهم الصنديد المقدام الذي يسير بلاده وينهض بأبناء وطنه ويكون لهم سنداً يعتمدون عليه في السّرّاء والضّرّاء، قائد لا تضنيه أشواك الطريق، ولعلّ سبب اختيار الفرس ليرمز به للقائد هو صفات الخيل التي لطالما تغنّى بها الشّعراء من جمال وقوّة وإقدام.

من خلال هذه المجموعة من الرّموز التي وظّفها الكاتب في مسرحيّته، استطعنا من خلالها السفر بخيالنا بعيدا وبفضلها فتحت أبواب التأويل أمامنا.

6 ـ الانزياح:

يعد الانزياح من أهمّ الظواهر التي تهتم باللغة الشّعريّة وتدرسها على أنّها مختلفة وسامية عن الكلام العادي، وأنّ اللغة الشّعريّة هي التي تجعل الأدب أدباً أو ما يسمّى بأدبيّة الأدب، ويضفي الانزياح على العمل الأدبي جمالية ويكسبه دلالات بلاغة في التعبير، وقبل رصد أهم مواضع الانزياح في المدونة سنعرض على عجالة لمحة عن الانزياح بوصفها ظاهرة أسلوبيّة ولسانيّة

أـ مفهوم الانزياح:

ـ لغة: ورد في معجم لسان العرب:"نزح الشيء نزحا و نزوحاً،بعُد وشيء نُزُحٌ ونزوح نازح: أنشد ونزحت الدار فهي تنزح نزوحاً إذا بعدت وقوم منازيح"[2]

أي الانزياح هو الابتعاد والانحراف

([1]) النخلة وسلطان المدينة،ص22.

([2]) ابن منظور: لسان العرب، مادة نزح،ص232231.

ـ اصطلاحاً: الانزياح اصطلاحا هو:"انحراف الكلام عن نسقه المألوف وحدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، يمكن بواسطته التّعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ويمكن كذلك اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[1]

بمعنى الانزياح هو البعد عن مطابقة الكلام للواقع والتعبير عن المعاني بألفاظ مختلفة عنها كالرمز والتشبيه والاستعارة وإبدال الشيء المعنوي بالمادي أو العكس

تعدّ ظاهرة الانزياح ظاهرة حديثة ابتكرها المحدثين للارتقاء عن اللغة العادية لكن في الحقيقة الانزياح ظاهرة قديمة قدم نظم الشعر كون هذا الأخير حافلا بأساليب الاستعارة والتشبيه والمحسنات البديعية.

فهل كان للانزياح نصيب في الدرس العربي؟

ب ـ الانزياح عند العرب القدامى:

ـ عند سيبويه: (عمر بن عثمان بن قنبر الحرثي إمام النحاة وهو أوّل من بسّط علم النحو)، اعتبر الانزياح" نوعاً من الاتّساع والمجاز في الكلام وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقيّة، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى سام ينزاح عن الدّليل النظمي المعياري"[2]

فالانزياح عند سيبويه هو الابتعاد عن الأسلوب المباشر واستعمال المجاز للتعبير عن المعنى لما فيه من ارتقاء وجماليّة في الأسلوب.

ـ عند الجاحظ: كما هو معروف عن الجاحظ جهوده الجبّارة ودراساته التي تصبّ في البلاغة والبيان وثنائية اللفظ والمعنى؛ فيقول الجاحظ في هذا الصدد:"المعاني في صدور الناس، المتصوّرة في أذهانهم

([1]) بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيماوي ـ الاشكالية والأصول والامتداد ـ دمشق، اتحاد الكتاب العرب، نقلا عن علي نظري يونس وليئي، دراسات الأدب المعاصر،ربيع1393، ع17،عمود10،ص85.

([2])لخوش جار الله حسين: البحث الدلالي في كتاب سيبويه، منشورات دار حجلة، ناشرون وموزعون،الأردن ،ط1،2007،ص395.

والمختلجة في نفوسهم والمتّصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرتهم، مستورة خفيّة وبعيدة وحشيّة ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة"[1]

ما يقصده الجاحظ أنّ المعاني موجودة عند أي كان لكن يجب استعمالها والتعبير بها لإخراجها للنور من جهة وإثراء اللغة بصور جديدة ومعاني مختلفة من جهة أخرى.

وردت ظاهرة الانزياح عند العرب القدامى تحت مسمّيات كثيرة كالعدول والاختراق والتحريف،

ـ الانزياح عند الغرب:

أما مصطلح الانزياح فهو حديث النشأة ظهر عند الغرب بعد ذلك تبنّاه العرب، وكان لمصطلح الانزياح مفاهيم مختلفة من باحث لآخر؛ فهو عند ريفاتير:"يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوء إلى ماندر من الصيغ حيناً آخر"[2]

واعتبره جون كوهين " هو وحده الذي يزوّد الشّعريّة بموضوعها الحقيقي"[3]

أمّا تودوروف فيعرّف الانزياح على أنّه:" لحن مسوّغ ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبيّة كانت تطبيقاً كلّياً للأشكال النّحويّة الأولى"[4]

بمعنى الانزياح ظاهرة أدبيّة جماليّة بحتة ولا تقف عند اللغة فحسب بل تتجاوزها لتعبّر عن دلالات ومعاني مختلفة.

([1]) ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث،(د،ط)،2006،ص100.

([2]) سارة كربوش وصونيا لوصيف: الانزياح الدلالي في الألفاظ العربيّة . معجم العين أنموذجا . مذكرة معدّة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر، شعبة اللغة العربية وتطبيقاتها تخصص لسانيات قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري ،قسنطينة، ماي 2011،ص43.

([3]) المرجع نفسه، ص44.

([4]) المرجع نفسه ،ص46.

ج ـ الانزياح عند العرب المحدثين: أجمع معظم النقّاد على أنّ عبد السلام المسدّي هو أوّل من استخدم هذا المصطلح في كتابه الأسلوب والأسلوبيّة ويقول فيه :" وما لانزياح سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معاً"[1]

فالانزياح إذن هو تلبية لحاجة الإنسان واللغة وزيادة جمال العبارات وإعطائها جماليّة أكثر.

أمّا عند مُحَمَّد العمري فإنّ ظاهرة الانزياح عبارة عن :" إجراء لغوي تجد بعداً مُهِماً في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز والعدول والتّوسّع"[2]

بالإضافة إلى هذا " يربط مُحَمَّد العمري الانزياح بالشعر بل يشترط ذلك"[3]

نستنتج من كل ما سبق أن ظاهرة الانزياح من أبرز الظواهر الأسلوبية التي عملت على إثراء اللغة وإكسابها دلالات ومعاني جديدة.

هذه كانت لمحة على عجالة حول ظاهرة الانزياح وفي ما يلي سنقدّم حالات الانزياح الموجودة في مسرحية النخلة وسلطان المدينة.

د ـ الانزياح في مسرحية النخلة وسلطان المدينة :

من خلال قراءتنا لنصّ المسرحيّة استطعنا رصد الكثير من حالات الانزياح وهذا ليس غريباً عن كتابات عز الدين جلاوجي ؛ وذلك لتخصصه في المسرح الشعري ونجد لغته شعريّة وكان في المسرحية مجموعة من الاستعارات والكنايات والتشبيهات التي أضفت على النّصّ جماليّة ورونقاً، جعلتنا نسافر في خيالنا ونتمتع بسموّ المعاني وتباين الدلالات ومن بين ما شدّ انتباهنا من حيث التصوير و المعنى

([1]) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الرباط، المغرب، ط4، 1993،ص106.

([2]) هدية جليلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغويات، جامعة منتوري، قسنطينة،(20072006)،ص47.

([3]) المرجع نفسه،ص47

هذه الأمثلة:

"السيف إنّ كل شبر من تراب مدينتنا هو الآن مضمخ بالدم

النخلي إنّ عطور رائحته لتنعشني

السيف (متأمّلاً) وإنّ ضوءه لينعكس متلألئاً على كلّ شيء"[1]

يعد الدم رمزاً للحرّيّة والشهادة والتضحية إنزاح به الكاتب ليصبح الضوء الذي ينير المكان ومنه دلّ على الجلاء واليقين والنور.

وفي موضع آخر يقول الكاتب:

"النخلي (مفتخراً) لقد نقشنا على أرض المدينة آيات البطولة ورسمنا لوحات العزة والكبرياء"[2]

شبه الكاتب الأرض بالخشب أو الصخر الذي ينقش عليه الفنّان تحفته لكن إنزاح بالمعنى وجعل من تحفته آيات البطولة كأنّها تتجسد أمامه بشكل حسّي وبذلك استطاع الكاتب أن يكسر المألوف ويخلق جمالية.

وعبارة " الأرض كالعرض"[3]

شبه الكاتب فيها الأرض بالعرض والعرض أغلى شيء يمكن أن يمتلكه الإنسان وأكثر شيء يغار عليه فانزاح الكاتب عن اللغة العادية وفضّل أن يقدم هذا التشبيه المتكافئ

وفي حوار السيف مع النخلي ووصفهما للشيخ ومكانته في قلوب سكان المدينة

" النخلي كأنّنا الأشبال بين أحضان الليث الهزبر"[1]

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص8.

([2]) المصدر نفسه،ص8.

([3]) المصدر نفسه،ص9.

شبّه الكاتب أهل المدينة بالأشبال والشيخ بالليث في قوّته فأضفى هذا التعبير نوعا من الانتماء والارتباط والألفة بين الحاكم والشعب ومن الناحية الفنية زاد هذا التعبير قوّة وجمالاً.

وفي حوار بين الشيخ والفارسين " الشيخ بل أكل المدينة وأهلها إليكما أنتما عينا المدينة ومن دونكما تكون كفيفة تسير على غير هدى"[2]

أسند الكاتب صفة العمى للمدينة وهي من صفات الإنسان فأفاد هذا الوصف توضيح المعنى أكثر للقارئ وتبيين مكانة وقدرة النخلي والسيف على حماية المدينة وفيها تلميح للأحداث القادمة فكأنه يهيئ القارئ تدريجياً

كذلك عبارة" شرايين المدينة وأوردتها الجافةّ" [3]

تشدّ الانتباه لما فيها من تقارب وتقابل في المعاني والدلالات.

كما هو معروف أنّ الشرايين والأوردة التي توجد في جسد الإنسان و الحيوان عبارة عن أوعية تنقل الدم عبر أنحاء الجسم، وما يقصد به الكاتب من شرايين وأوردة هي أودية المدينة وأنهارها التي تمدها بالماء رمز الحياة والاخضرار والخصب، كما هو بالنسبة للدم ذلك السائل الفيزيولوجي الذي بدونه يموت الإنسان وهذه الصورة قريبة للعبارة "هاهي ذي شرايينها تتدفّق دماً فوّاراً"[4]

وفي موضع آخر " الشيخ أعيدوا لأرضكم الواسعة بكارتها"[5]

([1]) المصدر السابق،ص10.
([2]) المصدر نفسه،ص12.
([3]) المصدر نفسه ،ص13.
([4]) المصدر نفسه،ص15.
([5]) المصدر نفسه،ص16.

وهي عبارة أتاحت للمتلقي أن يسبح في رحاب المعاني وتشكلت له صورة في مخيّلته عن مكانة الأرض المقدّسة فالكاتب شبّهها بالفتاة التي فقدت عذريّتها وبهذا وضّح مدى أهمية الأرض في صورة إنزاح فيها عن اللغة العادية وهذا الانزياح أثرى اللغة والمعنى.

ثمّ شبّه الكاتب الأرض بالأمّ المرضعة لما فيها من صفات مشتركة فكلاهما معطاء حيث تعطي الأم بلا مقابل وتحنو على ولدها وتعطف عليه كذلك الأرض، في قوله:

" الشيخ أرضنا كالأم المرضعة، تروينا وتروي من لم تروه أمّه... وهاأنت ترى العذب ينفجر من رحم الحجارة سلسبيلا"[1]

يشبّه الكاتب الحجارة برحم الأمّ ذلك المكان الذي ينشأ ويكبر فيه الجنين ويأتي للحياة، كذلك الحجارة التي منحت الماء لسكّان المدينة

وفي موضع آخر يقول:" الشيخ..إيّاكم أن تركنوا إليهم ولو فتنوكم ببهارج الدنيا ولو تبرّجت لكم مدنهم ذهباً وجواهر"[2]

يحذّر الشيخ أهله من مغريات المدن المجاورة وشبّهها بالمرأة الفاتنة المتبرّجة بحليّها وجواهرها

كما يقول الكاتب:" السيف أخشى أن يكون كلامكم كالزبدة تبدو متماسكة فإذا ما اشتمت رائحة الشمس ذابت، أو كزبد البحر يخيفك وهو مقبل فإذا ما انكسر الموج على الشاطئ ذهب جفاءً"[3]

صورة معبّرة محكمة النسج سواء في اللغة أو المعنى و الدلالة المكثفة و هذا ما ينطبق على العبارات الآتية

" النخلي أنا الذي أيقظت خيوط الفجر يا هذا وودّعت آخر النجوم وهي تأوي إلى مخدعها

([1]) المصدر السابق،ص17.

([2]) المصدر نفسه،ص20.

([3]) المصدر نفسه،ص27

حالمة.وأنا الذي فتحت عين الشمس لأظفر لها جدائلها الذهبيّة"[1]

" السيف كنّا نعشّش في عينيه كطيور الربيع المرحة

اللسان وأصبحنا كفراخ نورس فقدت الأعشاش والأحضان الدافئة"[2]

كانت هذه مجموعة من الإنزياحات التي أثّرت في النّص وحرّكت اللغة وذلك عن طريق الابتعاد عن المألوف وكسر القواعد وهذا عمل على اتساع اللغة والمعاني، استطاع الكاتب من خلالها تجاوز نمطية اللغة، وأصبح النص المسرحي مجموعة من الدهاليز و المغارات يغوص فيها القارئ و يكشف عن الدلالات و المعاني و بهذا كان لظاهرة الانزياح فضلاً كبيراً في تطوّر الأدب بشقّيه الشعر والنثر ولولاها لظل الأدب جامداً لا روح فيه.

نستنتج مما سبق أن مجموعة التناصات التي وظفها الكاتب قد أثرت النص و زادت في جمالياته سواء التناص الديني أو الأدبي أو الشعبي، و التعدد في الرموز التي اعتمدها الكاتب وخاصة الرموز الخاصة التي ابتدعها فتحت أبواب التأويل أمام القارئ، دون أن نغفل جملة الإنزياحات التي عملت على تجاوز اللغة و وفرت اللذة و المتعة؛ حيث وجد القارئ ضالته من خلالها.

([1]) المصدر السابق،ص32.

([2]) المصدر نفسه ،ص36.

تمهيد:

بعدما تناولنا التشكيل الفني في اللغة، ننتقل إلى التشكيل الفني في السرد، الذي يعد الأساس في أي عمل أدبي.وقبل الغوص في التقنيات السردية في المسرحية وكيف جاء التشكيل الفني لها علينا أولا ضبط بعض المصطلحات وتحديد بعض المفاهيم لتكون الصورة أوضح.

1ـ مفهوم السرد:

أ. لغة:

وردت كلمة سرد في لسان العرب " تقدمة شيء إلى شيء ، تأتي به مسبقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه، يسرده سردا إذا تابعه وفلان سرد الحديث سرداً، إذا كان جيّد السياق له وفي صفة كلامه ﷺ:لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل به"[1]

بمعنى أن السرد يكون بطريقة متتابعة ومتسلسلة في سياق حسن.

ب . اصطلاحا:

يعرف سعيد يقطين السرد على أنه " فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما نجد وحيثما كان"[2]

من هذا الكلام نستنتج أن سعيد يقطين يعد السرد فعل يقوم به الإنسان ولم يحصره في الأدب،و بالتالي السرد عنده يشمل معاملات الفرد اليومية والاجتماعية.

([1]) ابن منظور : لسان العرب، مادة سرد، ص211.

([2]) سعيد يقطين: الكلام والخبر ـ مقدمة للسرد العربي ـ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1،1997،ص19.

ويعرفه جوزيف ميشال بأنه :"كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية فإنها تختلف بل تصبح فريدة من نوعها على مستوى السرد أي طريقة نقل القصة" [1]

مما تقدم نخلص إلى أن السرد أداة التعبير الإنساني بصفة عامة وأسلوب يتبعه الكاتب في كتاباته من قصص وروايات ومسرحيات بصفة خاصة.

2 ـ خصائص السرد:

للسرد خصائص ينفرد بها عن باقي النماذج الأخرى نذكر منها:

". يعتمد على مؤشرات زمانية ومكانية فارتباطه بالزمان يبني حافز التشويق ويحدد الأحداث ويرتبها، فالزمان والحدث توأمان لا ينفصلان

ـ اشتماله على روابط معينة تساعد على شبك الأحداث معا و تربطها بالطريقة التي يريدها السارد مثل: بعد ذلك، قبل ذلك، ثم وغيرها.

ـ تدرج الأحداث وتشكلها عبر ثلاث مراحل أساسية: أحداث أولية وأحداث طارئة،وأحداث نهائية

ـ تناسب استخدام الأفعال مع الزمن المناسب في الوقت المناسب، فيأتي الفعل الماضي مع الأحداث المنتهية والفعل المضارع مع الأحداث التي تروى حاليا"[2]

هذه كانت جملة الخصائص التي يتميز بها السرد

([1]) جوزيف ميشال ستريم: دليل الدراسة الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 1984 ،ص16.

([2]) سميحة ناصر خليف: خصائص النص السردي، 9 ماي 2016، الموقع الإلكتروني WWW .mawdoo3.com /0985A7.

3 ـ عناصر السرد:

تتمثل عناصر السرد في الزمان والمكان والحدث والحوار والشخصيات هذه الأخيرة تعد من العوامل الأساسية في العمل الأدبي فمن خلالها تتشكل الدعامات الرئيسية للسرد فهي التي تعطي الحياة للعمل الأدبي وبفضلها تتطور الأحداث وتتبلور، فما هي الشخصية وما مفهومها.

4ـ التشكيل الفني في شخصيات النخلة وسلطان المدينة:

ـ مفهوم الشخصية:

أ ـ لغة:

جاء في معجم لسان العرب مادة شخص لفظة الشخصية والتي تعني"سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص وشخص تعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى بلد وشخص يبصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت"[1]

بمعنى أن الشخصية في اللغة إنسان

ب ـ اصطلاحا:

الشخصية هي :" مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم"[2]

مما سبق نستنتج أن الشخصية عبارة عن كائن يبتكرها الكاتب من نسج خياله ويحملها مجموعة سمات تختلف من شخصية لأخرى وهذه السمات تجعل الشخصية تتميز عن غيرها. كما يحملها أحداث.

([1]) ابن منظور: لسان العرب،مادة شخص، ص36.

([2]) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2005،ص74.

ـ شخصيات المسرحية:

من خلال قراءة النص المسرحي يتبين وجود نوعان من الشخصيات؛ شخصيات وطنية و شخصيات معادية.

أمّا الشخصيات الوطنية قسمت إلى ثلاثة:

أ. شخصيات ثورية تتمثل في الشيخ، السيف، النخلي.

ب ـ شخصيات مهمشة تتمثل في الدرويش

ج ـ شخصيات خائنة تتمثل في اللسان

أما الشخصيات المعادية فتنقسم بدورها إلى قسمين:

أ ـ شخصيات استبدادية تتمثل في السلطان

ب ـ شخصيات منافقة تتمثل في رسول بني الأشقر

بالإضافة إلى بعض شباب وشيوخ وسمهم الكاتب بأرقام

و صنّفت هذه الشخصيات على هذا النحو تبعا للوظائف المسند إليها ومواقفها إزاء الأحداث

وفيما يلي استعراض للشخصيات وأهم خصائصها الفيزيولوجية والسيكولوجية

الشيخ: جاء وصفه في الإرشادات المسرحية على أنّه" زعيم المدينة متقدّم في السّن يميل إلى الطول والسمرة ذو لحية بيضاء كثّة قوي البنية"[1]

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص5.

يعدّ شيخ المدينة بالنسبة لأهله القائد والزعيم ومصدر الأمان والسلام، هو شخص طيّب ورع تقي متواضع محب لوطنه مضحي ، له تأثير خاص على أهل المدينة، يكسب من حوله طاقة إيجابية وهذا يتمثل في قوله :" فلنملأ مدينتنا نخيلاً ولنتعلم منه العزّة والكبرياء"[1]

كما حفر الينبوع وغرس النخلة وطلب بدفنه في قمّة الجبل ليكون عليهم شهيداً

السيف: ورد وصفه على أنّه " شاب قوي شجاع طويل مكلّف بشؤون الدفاع عن المدينة"[2]

شخصية تتّسم بالبسالة والقوّة والحزم :

" السيف المقاتل الحقيقي لا يضع السلاح حتى الموت، يعطي دائماً ولا يأخذ، يضحي دائماً ولا يطمع"[3]

السيف شخصية محوريّة و نامية يكشفها الكاتب تدريجيا، تتمتع بقوة العزيمة والإصرار وسداد الرأي، على قدر كبير من الفطنة والذكاء ، هو الذي خلّص المدينة من بطش السلطان وذلك لوعيه التام بما يجري وتيقنت أنّ الذي يؤخذ بالقوة لابد أن يسترد إلاّ بالقوة ولهذا استطاع أن يحيك مؤامرة ضد السلطان ليطيح به.

النخلي:

" شاب ربع القامة وسيم مكلف بالمحافظة على أصالة المدينة وتاريخها "[4]

يعد النخلي شخصية نامية ومحورية إلى جانب شخصية السيف أعطاها الكاتب هذا الاسم ليرمز بها إلى الأصالة و التمسك بالجذور، كما تمثل هذه الشخصية رمز النضال الوطني وهذا متجلٍ في هذا القول

([1]) المصدر السابق،ص12.

([2]) المصدر نفسه،ص5.

([3]) المصدر نفسه، ص10.

([4]) المصدر نفسه،ص5.

"النخلي... سنبقى جنودا دائما يجب أن نعيد للمدينة وجهها الجميل، وأن نبني فوقها صروحا تنكسر عليها حراب الأعداء"[1]

شخصية لم تتأثر بقساوة السجن ولا بمغريات السلطان بل ظلت على موقفها ولم تخن عهدها وبالنسبة للصفات الفيزيزلوجية فهي تقتصر على الشخصيات النضالية الثلاث، أمّا باقي الشخصيات

لم يخصها الكاتب بصفات جسديّة واكتفى برسم الملامح النفسية الخاصة بها.

الدرويش:" إنسان زاهد في الدنيا محب للمدينة منشغل بأمورها"[2]

شخصية تحضر من حين لآخر غير سوية ، دائما تتنبأ بما سيحصل، حديثه موسوم بالرموز بل هو أقرب إلى الألغاز.

"ما للسماء اسودت فوق مدينتي

ما هذه السحب الكثيفة السوداء

تسرق منا الشمس

تسرق منا الدفء والنخلة والماء

إنها ترعد أماه"[3]

([1]) المصدر السابق، ص10.
([2]) المصدر نفسه ،ص5.
([3]) المصدر نفسه، ص44.

" إنّها ترعد

هل تذكرين الذي كان يحميك

من شرايينه كان يرويك

من دموعه كان يسقيك"[1]

يمثل الدرويش صوت الحكمة الذي يظهر من حين لآخر ليوقظ النفوس

السلطان: "ابن الشيخ وخليفته كما جرى العرف، عاش مغتربا وعاد إلى المدينة قبل موت الشيخ "[2]

"ابن الشيخ وخليفته كما جرى العرف، عاش مغتربا وعاد إلى المدينة قبل موت الشيخ بأشهر "[3]

شخصية ظالمة طاغية، اختار الكاتب اسم السلطان ليعبر به عن القوة والجبروت والظلم وما يدل على جبروته "المخبر: أخبار جديدة سيدي

السلطان: هات ما عندك

المخبر: طفل سيدي

السلطان: ماذا فعل الطفل

المخبر: قطف زهرة من حديقة مولاي

السلطان : مغتاضا قطف زهرة الويل له اقطفوا رأسه"[4]

([1]) المسرحية ،ص44.

([2]) المصدر نفسه ،ص5.

([3]) المصدر نفسه ،ص5.

([4]) المصدر نفسه،ص.128

الرسول : من الشخصيات الثانوية لكن كان لها الأثر الكبير في تغيير مسار الأحداث وذلك متمثل في الحوار الذي جرى بينه و بين سلطان المدينة

"الرسول إن الواجب أن نطوي صفحات العداوة السوداء أن نمد جسور المحبة والتآخي

أنت في حاجة إلى زوجة ... في سلطنتنا يا سيدي شمس ساطعة..فتاة حين تظهر الشمس تطفئها "[1]

من خلال الحوار نستشف أساليب الإغراء و تزيين الواقع

ونجد الرسول يملي على السلطان ما يجب فعله و في ذلك مصلحة له ولبني الأشقر فيقول:

"الرسول تقلع النخلة

السلطان والنبع

الرسول اردمه

و الثلاثة المسجونون أطلق سراحهم..ابدأ بأضعفهم" [2]

و بذلك استطاع الرسول تحقيق أطماع قومه بهدم معالم المدينة تدريجيا وربط الأواصر وتوطيد العلاقات بينهم و بين سكان مدينة النخيل.

اللسان:"شاب يميل إلى الطول فصيح اللسان مكلف بالخطابة فهي شخصية تقول أكثر مما تفعل، تتميز بضعف الإرادة والتردد ومثال هذا مايلي:

([1]) المصدر السابق ،ص59.

([2]) المصدر نفسه،ص60.

"اللسان كالخطيب نم قرير العين مطمئن الفؤاد هانئ البال فلقد تركت للمدينة ليوثا"[1]

لكنه سرعان ما يتراجع في كلامه ويخون العهد وينضم لحاشية السلطان

" السان لقد تأكدنا أن الينبوع قد تلوث وأصبح يشكل خطرا عليكم جميعا ولابد لنا من ردمه"[2]

يبرز لنا الكاتب كيف تحولت هذه الشخصية من مناضلة إلى خائنة بسبب المغريات فنكثت بوعدها وانضمت للسلطة الحاكمة كونها الطرف الأقوى

5 ـ التشكيل الفني في الفضاء الزمكاني:

أ ـ الزمان:

يعد الزمن عنصرا مهما في عناصر السرد لأنه يربط بين باقي عناصر السرد ويعطي للنص وجودا ومصداقية أكثر، لذلك نجد الباحثين قد أولوه عناية كبيرة به، واختلفوا في تحديد مفهومه

فيراه عبد المالك مرتاض" خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية"[3]

أما عبد القادر سالم فيعرف الزمن على أنه:"تلك المادة المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وخبر كل فعل وكل حركة"[4]

([1]) المصدر السابق، ص63.62.

([2]) المصدر نفسه، ص13.

([3]) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(د،ط)،1998،ص207.

([4])عبد القادر سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،(د،ط)، 2001،ص75.

أما الزمن في الاصطلاح السردي فيعني " مجموعة العلاقات الزمنية السرعة، التتابع، البعد..،بين المواقف والمواقع المحكية وعمل الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة"[1]

الزمن ضروري في النص السردي من حيث الأحداث وتتابعها، والشخصيات؛ فهي تفكر وتفعل وتتحرك وتسترجع وتستشرف من خلاله.

وبالرجوع إلى زمن كتابة المسرحية"لا نكاد نلمس اعتباطية هذا المؤشر الزماني، بل إننا نراه نتيجة تفاعل الكاتب المستمر مع الأحداث التي تطغى على الساحة الوطنية والعربية التي لا تحتمل التأجيل"[2]

ويستهل الكاتب حديثه عن آثار الحرب الضروس التي خرجت منها مدينة النخيل بعد أن قدمت النفس والنفيس في سبيل استرجاع حريتها وكبريائها، لعل الكاتب يقصد بالحرب الثورة التحريرية الكبرى التي فجرها الشعب الجزائري ؛للتخلص من القمع والاستبداد واسترجاع السيادة الوطنية،فيستعرض الكاتب أمجاد الثورة وبسالة الثوار فيقول:

"النخلي لقد نقشنا على أرض المدينة آيات البطولة"[3]

تطرق الكاتب في نصّه إلى ما بعد الثورة ومرحلة الاستقلال والبدء في إعادة بناء المدينة وتشييدها وهذا ما يتجسد في الحوار الذي دار بين الشيخ والسيف والنخلي

" الشيخ (فلنعود) فلنعود أنفسنا على السفر الشاق

النخلي نفوسنا معدّة وطوع أمرك

الشيخ المعركة هذه المرة أصعب

([1]) عليمة فرخي وفضيلة عرجون: البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر، جامعة منتوري، قسنطينة،ماي 2011،ص47.

([2]) زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عزالدين جلاوجي،ص146

([3])عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص8.

السيف (مؤيّداً) أجل شيخنا أصعب

الشيخ معركة الأعداء ليست معركة النفس والإخوان، ولن ينتصر منها إلاّ العظماء(يصمت لحظات يتأمل الأفق) أمامنا أبواب كثيرة لا ندري أي باب نلج..شرايين المدينة وأوردتها جافّة، يجب أن نسقيها حتى تنزرع الحياة فيها، يجب أن نحول المدينة إلى جنّات معروشات،يجب أن نزرع فيها واحات من نخيل"[1]

وهي مرحلة البناء والتشييد التي تلت الاستقلال وذلك متجل في الحوار الذي دار بين الشيخ وأهل مدينته.

"الشيخ يجب أن نعيد توزيع المال والثروات والخيرات والممتلكات بين الناس بالمساواة حتى

إذا انطلقوا جميعاً وقد تساوت عندهم الحظوظ والأسباب والوسائل"[2]

وهذه إشارة للنظام الاشتراكي التي تبنته الجزائر بعد الاستقلال لبناء قاعدة اقتصادية متينة والنهوض بالبلاد وذلك بتأميم الأراضي والأملاك.

جاء الزمن في معظم المسرحية حاضراً؛ وهذا لرغبة الكاتب في كشف وتعرية الواقع، فهمّه الوحيد النهوض بأمته لا الغرق في الذكريات أو الهروب من الواقع.

واقتصر وجود الاسترجاع والاستباق في موضعين فقط.

أمّا الاسترجاع فيعرفه عبد العالي بوطيب على أنه " إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضيه "[3]

وتمثل الاسترجاع في المسرحية حين راح يسرد شيخ المدينة ماضيه

([1]) المصدر السابق، ص13.

([2]) المصدر نفسه، ص11.

([3]) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج 12، العدد2، صيف 1993،ص134.

"الشيخ كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل بها الظل والظليل يأوي إليها العزيز والذليل..

وذات ليلة باردة مظلمة وكنت حينها طفلاً بلغت السعي هاجمتنا من الشمال والغرب وقطعان

من الخنازير والدببة والذئاب وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين"[1]

وأفاد هذا الاسترجاع معرفة ماضي الشيخ وتزويد القارئ بمعلومات من شأنها أن تساعد في عملية الفهم والإدراك والتأويل.

أمّا الاستباق الذي يعرّفه مراد عبد الرحمان بأنّه:" تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع واستبقها الراوي في الزمن الحاضر(لقطة صفر) أو في اللحظة الآتية للسرد، وغالباً ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدّالّة على المستقبل؛ لكونه يسرد أحداثاً لم تقع بعد "[2]

وتمثل الاستباق في جملة الأهداف والمشاريع التي سطرها شيخ المدينة رفقة سكانها حيث يقول الشيخ

" الشيخ يجب أن نحول المدينة إلى جنات معروشات، يجب أن نزرع فيها واحات من نخيل"[3]

وعلى الرغم من غلبة الحاضر إلاّ أن الاستباق والاسترجاع الموظف في المسرحية قد خلق توازناً في العمل الدرامي وأضفى عليها نوعاً من التجدد والتشويق والإثارة.

ب . المكان:

يشغل المكان أهمية كبيرة في النص السردي، وحظي بتنظير الفلاسفة والنقاد والباحثين.

أمّا الفلاسفة فقد جاء في موسوعة الفلسفة لعبد الرحمان بدوي" فقد نظر إليه أفلاطون على أنّه الحاوي للأشياء وله خصائص أساسية هي : اللاتناهي، الأزلية، الأبدية،القدم وعدم الفناء"[1]

([1]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص18.

([2]) مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1، 1998،ص66.

([3]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق ،ص13.

و عدّ أرسطو المكان:"أحد العناصر الستة التي تتكون منها المأساة وجاء تسلسله بعد القصة والأخلاق والعبادة والفكر والمنظر والفناء"[2]

كما اعتبره "موجوداً مادمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر"[3]

نستنتج مما سبق أن المكان يكسب أهميته إذا كنا نشغله.

أمّا في علم الاجتماع " يرى دور كايم أنّ المجتمع هو الذي يحدّد مفهوم المكان من خلال الوسائط الاجتماعية التي يحييها الفرد ليعي حقيقة ما حوله؛ فمن المستحيل تصوّر حدث بدون مكان "[4]

انطلاقاً من رأي كايم فالمكان ليس مجرد حيز مادي بل هو كيان يخلقه الفرد انطلاقاً من طبيعة مجتمعه و مميزاته.

أمّا المكان في الاصطلاح السردي فإنه يختلف عما هو عليه في الفلسفة أو علم الاجتماع

فهو" الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة ؛ فالحدث لا يكون في لا مكان ، إنّه مكان محدد ،يحدث كذا بين الشخصيات وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية في المسرحية وهي الخلفية الدرامية للنص حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه عليها"[5]

انطلاقاً مما سبق نستشف أن المكان هو الحيز والإطار الذي يضم الشخصيات والأحداث والعملية الدرامية؛ حيث لا يوجد حدث بدون مكان.

([1]) عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،1984، ج2، ص461.

([2]) منصور نعمان نجم الدنيمي: المكان في النص المسرحي، دار الكيني للنشر والتوزيع،ط1،1999،ص15.

([3]) المرجع نفسه ،ص18.

([4]) مُحَمَّد اسماعيل قباري: علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2،(د،ت)ج2،ص55.

([5]) أحمد طاهر حسنين،أحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان ، عيون ،الدار البيضاء،(د،ت)،(د،ط)،ص22.

لقد تنوعت الأمكنة في مسرحية النخلة وسلطان المدينة بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة، وهذا التنوع زاد النص دلالة وعمقاً؛ حيث يقول عز الدين مناصرة بخصوص هذا التنوع " إنّ نكهة الأمكنة وتعدديتها وتنوعها عبر مجموعات متّحدة هي التي تضفي على وحدة العالم الطابع الفنّي والثقافي "[1]

أمّا الأماكن المفتوحة فهي

ـ مدينة النخيل

ـ النخلة والينبوع

أما الأماكن المغلقة:

ـ القصر

ـ الكهف

ـ بيت الشيخ

ـ الأماكن المفتوحة:

1ـ المدينة:(مدينة النخيل) جاء تعريفها في الإرشادات المسرحية على أنها:" مدينة النخيل.. مدينة كبيرة جدّاً..شاسعة..سكانها يعدون بالآلاف بها خيرات كثيرة تشتهر بواحات النخيل"[2]

المدينة في السرد فضاء مفتوح يتميز بالرحابة والتعقيد " تحمل في نسيجها العمراني وجملة مركباتها خطاباً مضاعفاً وبفضل هذا الوجدان التجريدي، ومن خلال الاستجابة لهذا البلاغ والتفاعل معه يتعزز الشعور بالحياة لدى الإنسان وتيسر إمكانية الفعل عنده "[3]

([1]) عز الدين مناصرة: جمرة النص الشعري ـ مقدمات نظرية في الفعالية والمحادثة ـ دار الكرمل للنشر، سوريا، ط1،1995،ص326.

([2]) عز الدين جلاوجي: النخلة و سلطان المدينة،ص5.

([3]) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ دار محمّد علي للنشر، تونس، ط1،2004،ص110.

تتّسم مدينة النخيل بالشساعة والاتساع والخيرات الكثيرة، ووسم الكاتب المدينة بلفظة النخيل التي تحمل رمز الأصالة والبقاء والعطاء. وتمثل المدينة الفضاء العام للمسرحية وبقية الأمكنة موجودة ضمنها.

هي مدينة مترامية الأطراف تحمل دلالات عميقة ترمز للجزائر، والنخيل يرمز للثبات والمقاومة كما يدل على الهيبة والكبرياء، والاستمرارية وذلك متجل في قول الشيخ" الشيخ صدقت و أول الطيبات النخيل،أو لم يسم أجدادنا مدينتنا مدينة النخيل ؟ إنّها الشجرة التي تخيف الأعداء"[1]

2. النخلة والينبوع:موجودة " على ربوة قريبة من بيت الشيخ"[2]

وصفها الكاتب بأنها قريبة من بيت الشيخ لعل هذا الوصف كان تلميحاً أو إشارة ليبين للقارئ العلاقة الوطيدة بين الشيخ والنخلة والينبوع.

وفيما يأتي استعراض لأهمية و مكانة النخلة و الينبوع وذلك من خلال وصايا الشيخ لأهل مدينته

" الشيخ والله لن يخزيك الله أبداً يا شيخ المدينة،اضرب بالفأس (متحمّساً) اضرب بالفأس

و سينفجر الماء خلالها تفجيراً وراح يضرب بقوة والشرر يتطاير والعرق يتصبب، وحين

أرسلت الشمس خيوطها الذهبية انفجر الماء قوياً، وعلى بعد خطوات حفر الشيخ حفرة

نظفها جيّداً أخرج فسيلة خضراء حملها و راح يسقيها "[3]

وبالقرب منها دفن الشيخ تلبية لوصيته، وأصبح سكان المدينة يجتمعون فيها ويتجاذبون أطراف الحديث ويتناقشون في أحوالهم وقمع السلطان لهم ، ومنه يمثل هذا المكان لأهل المدينة الأمن والأمان كما أن له دلالات مكثفة لما يحمله من رموز وورود في أكثر من مناسبة في المسرحية، وإصرار الشيخ ووصيته لسكان المدينة بحفظ العهد وذلك لما يمثله الينبوع والنخلة فهما هوية المدينة وتاريخها.

([1]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص13.

([2]) المصدر نفسه ،ص5.

([3]) المصدر نفسه ،ص15.

الأماكن المغلقة:

1ـ القصر والحديقة: بعد استلام لسلطان العرش عن والده المتوفى شيّد قصراً وحديقة وجعل منهما مقراً له يلهو ويشرب ويتغنى بالجواري، واختيار الكاتب لكلمة القصر كونها تحمل دلالات الرفاهية والعيش في بذخ من جهة ودلالات القمع و اللامساواة؛ فالقصر يوحي بوجود طبقية بين أوساط المجتمع، كما يدل على التشدد والاستبداد وهذا ما كان يمارسه السلطان في حق أهل المدينة.

2ـ بيت الشيخ " بيت بسيط كبيوت أهل المدينة..واسع كبير.."[1]

يمثل البيت في السرد على حد قول باشلار:" هو ركننا في العالم، إنّه كوننا الأوّل، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أَبْأس بيت جميلاً"[2]

لقد كان بيت الشيخ محج ومقصد أهل المدينة رغم بساطة بنائه، لكن بعد وفاته أقيم مكانه قصراً للسلطان، وتحول مقصد سكان المدينة إلى النخلة والينبوع مكان ضريح الشيخ، ومن هنا يلاحظ العلاقة الجدلية بين الشيخ والنخلة والينبوع.

3 . الكهف:

" كهف كبير مظلم رطب بارد خال من كل متاع محفور في سفح الجبل بالمدينة..بابه من حديد ..يقف أمامه حارسان غليظان قويان "[3]

يحيل هذا الوصف إلى سوء المكان فهو موحش مخيف ، لا تتوفر فيه أبسط الضروريات خال من فراش و من غطاء، استخدموه ليكون سجناً

([1]) المصدر السابق ،ص5.

([2]) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط2، 1984،ص36.

([3]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق،ص5.

يمثل الكهف سجن السلطنة هذا الأخير يعد من أبرز الأماكن المغلقة في السرد إذ " يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين للقانون الصارم وانغلاقه هو مصدر المرارة والألم الذي تتضح به مشاعر الشخصيات التي توجد داخله "[1]

" سجن السلطنة كهف كبير عند سفح الجبل لا يعرف الناس من حفره ولا متى حُفر ولكن الذين يجمعون عليه أنّه استعمل منذ مئات السنين لحبس الثائرين ضد الأعداء"[2]

وتم حبس النخلي والسيف واللسان بأمر من السلطان، فكأن الكاتب يحيل إلى أن زمن الاستعباد والاستعمار قد رجع ولكن بصورة مختلفة عن الماضي، جاء في صورة السلطة الحاكمة المستبدة والسلطان الجائر.

ما يلاحظ من الفضاء المكاني تنوعه وتجاوزه الحيز المحسوس ليخلق نوعاً من الألفة و الحميمية بينه وبين الشخصيات و يعبر عن دلالات عميقة

6. التشكيل الفني في الحوار:

يعتبر الحوار من أهم أركان النص الأدبي على وجه العموم والنص المسرحي على وجه الخصوص، فهو المحور الذي تبنى عليه أحداث المسرحية.

أ ـ مفهوم الحوار:

جاء تعريف الحوار في المعجم الأدبي كالآتي: " حوار يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتّى الموضوعات،أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه كربّة الشعر أو خيال الحبيبة مثلاً، وهذا الأسلوب طاغ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات "[3]

([1]) عبد الحميد بورايو: منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ـ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،ص123.

([2]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص65.

([3]) عبد النور جبور : المعجم الأدبي، ص100.

و معنى هذا الكلام أن الحوار يكون بين طرفين متكلم ومستمع ثم يتبادلان الأدوار، أو بين الممثل ونفسه، أو ما يسمى بالمونولوج.

وتصرح آن أوبر سفيلد في كتابها "قراءة المسرح" عن مكونات النص المسرحي فتقول:"..يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما : الحوار والإرشادات المسرحية الإخراجية "[1]

فالحوار قوام المسرحية هو الذي يحمل الأحداث والإرشادات التوجيهية التي تساعد الممثل في تأدية الدور " والإكثار من استعمال الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية وربما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ "[2]

فالحوار يتيح للقارئ الاندماج في أحداث المسرحية .

ب ـ وظائف الحوار:

للحوار وظائف يقوم بها وهي كالآتي: "أوّلها السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها"[3]

حيث يعد الحوار المحرك الرئيسي لأحداث المسرحية والعارض لشخصياتها والمرشد لها أثناء العرض.

ج ـ الحوار في مسرحية النخلة و سلطان المدينة:

و بالعودة لنص المسرحية، نجد جمل الحوار قد جاءت متراوحة بين الطول والقصر ،ومن أمثلة الجمل الطويلة الحوار الذي دار بين الشيخ و أهل مدينة النخيل الذي اتسم بنبرة خطابية فيها نوع من الأمر

([1]) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح ،تر:مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكادمية الفنون، القاهرة،(د،ط)،(د،ت)،ص24.

[2]) مندلاو : الزمن في الرواية،تر:بكر عباس وإيناس عباس، دار صادر ،بيروت،ط1،1997،ص134.

([3]) روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، تر:دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،(د،ط)،1978،ص230.

والإلزام، كما تميز بالتحفيز وشحذ الهمم وفيما يلي استعراض لبعض الجمل الطويلة التي وردت في المسرحية

" الشيخ ما للناس فهو للناس(يصمت) مرّ على زمن لم أذق لذة النوم الجفاف يفتّت قلبي، الضمأ يقتل نفسي، الملح يغزو عيني يمتصها، يسرق النور منهما.. وها هو ذا ينبوعكم عذب سلسبيل وهاهي ذي النخلة ستغدو سامقة، ستلقي لكم بعراجينها العسجدية لؤلؤاً مكنوناً،وستعيشون أعزّاء.

شاب وسمعنا من يقول بأن أرضنا لا ماء بها.

الشيخ (غاضباً) ذلك كلام الأعداء الجبناء، أو الحمقى الأغبياء، أرضنا كالأم المرضعة،تروينا وتروي من لم تروه أمّه (يشير للماء) وها أنت ترى العذب ينفجر من رحم الحجارة سلسبيلا"[1]

تميز هذا الحوار الذي دار بين الشيخ والشاب بالطول وذلك راجع لطبيعة الكلام فالشيخ هنا بمثابة خطيب يخطب في أهل المدينة، أما من الناحية السيكولوجية فالشيخ هنا حالته النفسية جعلته يتكلم بروية وبعبارات مسجوعة تعكس حزنه حين تذكر سواد الماضي فكان الحوار يميل للطول.

وفي موضع آخر :

"السلطان (و هو ينظر خلف الجند) يا صاحب الصدق والحق اخرج عل هذا الدجال واكشفه في الحال (يقهقه ضاحكاً وتشتد الأنظار إلى المكان..يخرج فجأة ملثماً كان يختبئ خلف الجنود)

النخلي وهل هي حلال على سيدك حرام علي أيها الغبي، أنا أكفأ منه وأقدر و لنطرح القضية على أهل السلطنة ولتر أيّنا يختارون هو أم أنا؟ليس العيب أن نطلب السلطة فهي

([1])عز الدين جلاوجي : النخلة وسلطان المدينة، ص16و17.

من حق الجميع ولكن العيب أن نمسك الزعامة لنفسد بها ونرفض أن نتخلى عنها"[1]

كان هذا الحوار طويلا وهذا راجع لنفسية الكاتب الذي فجر غضبه على لسان النخلي رافضاً الظلم والافتراء الذي يتهمه به السلطان.

بالرغم من أن الحوار يجبّذ أن يكون ذا جمل قصيرة وعبارات موجزة فصيحة، يتخلى فيها الكاتب عن جماليات اللغة ويعتمد البساطة ويتجنب الإطناب والتكرار لأن طول الحوار يشعر القارئ بالملل ويفقده التركيز ويشتت انتباهه، إلاّ أن الكاتب تمكن من جذب انتباه القارئ بالرغم من طول الجمل وذلك باعتماده على بعض الظواهر الفنية كالتناص والرمز والانزياح التي جعلت القارئ يؤول ويبحث في دلالات هذه الظواهر، وبذلك استطاع الكاتب تجنب نفور القارئ

أمّا الجمل القصيرة على سبيل المثال لا الحصر ما يلي :

" النخلي السيف أنت هنا؟

السيف (منتبها) هذا أنت؟ وأين تريدني أن أذهب؟

النخلي ماذا تفعل هنا؟

السيف كما تراني أنظف حد سيفي من دماء الأعداء

النخلي قتلاهم كثيرون"[2]

جاءت الجمل قصيرة نظراً للحالة الفيزيائية للنخلي والسيف فهما خرجا للتو من معركة ضارية فكأنهما يلتقطان أنفاسهما من جهة، ورغبة الكاتب في خلق روح الفضول في القارئ.

([1]) المصدر السابق، ص115.

([2]) المصدر نفسه، ص7.

الملاحظ في هذه المقاطع أن عباراتها موجزة ومركزة تجعل القارئ متحفزاً وراغباً في المزيد فيذهب للتساؤل والتأويل، أما من الناحية الدلالية قصر العبارات دالة على وجوب العمل الجماعي و التكاتف والتعاون للنهوض بالبلاد وإعادة بناءها من جديد.

- الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي في المسرح هو:" انتقال الكلام من الشخصية الأولى المرسل فيصل إلى الشخصية الثانية المستقبلية فتردّ عليها وغالباً ما يكون هذا الحوار في مشهد يجمع شخصيتين في حدث واحد وزمان ومكان محددين "[1]

فالحوار الخارجي أخذ وعطاء وتبادل في الآراء والأفكار، وقد وظف الكاتب هذا النوع من الحوار في المسرحية بشكل كبير وذلك ليسير بالأحداث قدماً، ومن أمثلة الحوار الخارجي:

" الجميع (يهرعون مسرعين إلى النخلة يحيطون بها ويبدؤون في نبش التراب)

السلطان لا لا توقفوا توقفوا

القائد (مصدرا الأمر) توقفوا

السلطان أخشى الانفجار..أخشى على نفسي

القائد أنت السيد وهم عبيد ألم تقل لهم أنهم للحرث والبذر

السلطان أنا متعب أنا متعب دعوني "[2]

يكشف هذا المقطع عن مدى خوف السلطان من الانقلاب وجبنه و انعدام الثقة في نفسه، فكان الحوار خارجياً ليفضح الكاتب السلطان ويؤكد خوفه حتى بوجود حاشية من حوله.

([1]) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،(د،ط)،1985،ص94.

([2]) عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة،ص52.

وفي موضع آخر يبين الكاتب موقف أهل المدينة حول ما يحصل من الظلم و الاستبداد الذي يمارسه السلطان عليهم

فيقول:

" شيخ إنّا قوم ضعاف لا نقدر على تغيير المنكر إلاّ بقلوبنا

النخلي لنطوي صفحة الماضي ولنبدأ بالغد المشرق

شيخ نفتح نوافذنا للغرب وأبوابنا لشمس الشرق

السيف و نعيد حفر الينبوع

النخلي و نغرس النخلة "[1]

ارتأى الكاتب أن يكون الحوار خارجيا نظراً لطبيعته ففيه أخذ ورد كما نلمس فيه شحذاً للهمم وتحفيزاً للنفوس .

ـ الحوار الداخلي:

أو ما يسمى بالمونولوج أو المناجاة الفردية وجاء تعريف المصطلحين في معجم المصطلحات الأدبية على النحو الآتي:

ـ المونولوج: هو عبارة عن "شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية لشخصية فهو يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور وتمثل الانفعالات والإحساسات "[2]

([1]) المصدر السابق، ص155.

([2]) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص361.

ـ المناجاة الفردية :" حيث تلقيه إحدى الشخصيات في مسرحية (أو عمل أدبي آخر) تعتبر نفسها وحيدة بمفردها وهو حديث تلقيه شخصية (غالباً ما تكون ممثّلاً) على نفسها مغفِلةً وجود أي مستمع قد يكون موجوداً وهو يستخدم في أغلب الأحوال في الدراما لكي تفضي الشخصية بأعمق مشاعرها وأخصّها أو لكي تقدّم للنظارة معلومات يحتاجونها"[1]

فالحوار الداخلي عبارة عن أداة فنّيّة تعمل على كشف مكنونات الشخصية وبالرجوع إلى مسرحية النخلة وسلطان المدينة نجد الحوار الداخلي بنسبة قليلة ومن أمثلته الحوار الذي دار بين شيخ المدينة ونفسه

" الشيخ يا رب عونك ومددك لعل الماء سيكون خلف هذه الصخرة، وستسري الحياة في عروق مدينتنا ستعود خضرة كما كانت...والله لن يخزيك الله أبداً يا شيخ المدينة، اضرب بالفأس(متحمّساً). اضرب بالفأس وسينفجر الماء خلالها تفجيراً.. لك الحمد يا رب.. مازالت مدينتنا حية "[2]

من خلال هذا الحوار يلاحظ أنّ الشيخ يحفّز نفسه ويعطيها القوة وذلك بأسلوب النداء والأمر

كما يدل على إيمان الشيخ و تقاته وذلك ظاهر في الدعاء وطلب العون من الله

أمّا من الناحية السيكولوجية؛ فإنّ التحدث مع النفس والمناجاة الذاتية تساعد على التخلص من المخاوف والكبت والتصالح مع النفس وبعث الثقة من جديد.

يمتاز حوار مسرحية النخلة وسلطان المدينة بالرّقي في اللغة والإيحاء في الألفاظ كما ينفرد برمزيته التي تجعل القارئ في حيرة من أمره وتخلق فيه حب الاطلاع ، وتدفعه ليشارك في العمليّة الإبداعية.

من خلال ما سبق نستنتج أن التنوع في المكان قد أضفى حيوية على النص و خلق علاقة بينه و بين الشخصيات المسرحية، إذ تجاوز المكان الحيز المحسوس ليعبر عن دلالات و معاني من شأنها أن تفيد

([1]) المرجع السابق،ص349.

([2]) عز الدين جلاوجي: المصدر السابق، ص15.

القارئ في عملية الفهم و التأويل، دون أن نغفل التشكيل الفني للزمان الذي طغى عليه الحاضر الذي يعكس بصورة واضحة رغبة الكاتب في معالجة الواقع و النهوض بالمجتمع.

خاتمة

حاولنا خلال رحلتنا الشّيّقة رصد مختلف جوانب التشكيل الفني في مسرح عز الدين جلاوجي " مسرحية النخلة وسلطان المدينة أنموذجا " وبغوصنا في غمار هذا الموضوع توصلنا إلى نتائج أهمها:

ـ يعدّ الكاتب عز الدين جلاوجي من الأسماء البارزة في الساحة الأدبية والنقدية وذلك لغزارة إنتاجه وتنوعه بين المسرح والرواية والنقد.

ـ تتميز كتابات عز الدين جلاوجي بعامة والمدونة بخاصة بالإغراق في الرمزية، حيث وُظِّف الرمز بكثرة على مستوى العنوان والشخصيات والفضاء الزمكاني وتنوع بين الرمز العام والخاص.

ـ استدعى الكاتب مجموعة من النصوص الغائبة التي عكست مخزونه الثقافي وانتمائه العقدي وتمثل ذلك في التناص الديني والشعبي والأدبي

ـ تتميز الشخصيات في مسرحية النخلة وسلطان المدينة بالديناميكية المستمرة؛ حيث تفاجئ الشخصيات القارئ بتصرفاتها وتغيير مواقفها بين الحين والآخر

ـ جاءت اللغة راقية فصيحة تعكس قدرة الكاتب على التحكم في قواعدها وأساليبها، لجعلها أداة طيّعة في يده، والتمسنا هذا في جملة الانزياحات التي زادت النص جمالا ودلالات عميقة.

ـ تنوع الحوار بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وهو ما أضفى على النص فعالية وحركة؛ ففيه تبادل للرؤى والأفكار وطرح وجهات النظر، وكشف عما تخبئه الشخصيات في خلجاتها، ممّا كان له عظيم الأثر على القارئ، وجعله يتحفز لقراءتها، وتخيّل أحداثها.

ـ غلبة الزمن الحاضر على النص حيث عمد الكاتب إلى كشف الأحداث تدريجياً وبطريقة متسلسلة، وبالرغم من ندرة توظيف الاستباق والاسترجاع إلاّ أنه استطاع الكاتب إقحام القارئ في عملية التأويل

ـ استطاع الكاتب من خلال هذه المسرحية معالجة قضية سياسية وهي ظلم السلطة وقمعها للشعب وذلك في قالب رمزي يكتنفه الغموض من جهة، والتشويق من جهة أخرى.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في البحث، وقدّمنا ولو القليل عن هذا الجنس الأدبي ، ونأمل أنّنا قد فتحنا المجال لزملائنا للبحث في هذا الموضوع .

بيبليوغرافيا البحث

أولا: المصادر:

1ـ عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة ،دار الروائع للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط3 ،(د،ت).

ثانياً : المراجع

ـ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع بخط الخطاط الحاج محمود ابراهيم أحمد سلامة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 5 سبتمبر 2011،رقم 1063.

أـ المراجع القديمة:

1. أبو عبد الله مُحَمَّد بن اسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري،ج3،دار ابن كثير، (د،ط)، 1993.

2 ـ البوشيخي: مصطلحات بلاغية في كتاب البيان والتبيين، دار الآفاق، بيروت،ط1، 1982.

3ـ أبو تمام: الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تح : مُحَمَّد عبده عزام،دار المعارف،مصر، (د،ط)، (د،ت).

4ـ الجاحظ: الحيوان،تح : عبدالسلام مُحَمَّد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2 ،1965.

ب ـ المراجع الحديثة:

1ـ أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان، عيون، الدار البيضاء (د،ط)،(د،ت).

2ـ إياد طه كاظم السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان، عمان، الأردن،ط1، 2014.

3ـ تسعديت آيت حمودي:أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، لبنان ط1،1986 .

4ـ جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1،1997.

5ـ جوزيف ميشال ستريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

6ـ زبير داراقي: محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1،(د،ت).

7ـ سعيد يقطين:ـ القراءة والتجربة،دار الثقافة الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،(د،ط)، .1985

ـ الكلام والخبر ـ مقدمة للسرد العربي ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 1997.

8ـ سلام أبو حسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ط2 مركز الإسكندرية للكتاب،مصر،(د،ط)،1993.

9ـ صالح مباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد حتى 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر (د،ط)،ج1، 2005.

10ـ طارق جمال عطية ومُحَمَّد سيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية، مصر،(د،ط)،2002 .

11ـ عبد الحميد بورايو: منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ـ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د،ط)، 1994

12. عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، ج1 1984.

13ـ عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الرباط، المغرب،ط4، 1993.

14ـ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس، ط1، 2003.

15ـ عبد القادر سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،(د،ط)،2001.

16ـ عبد المالك مرتاض ـ فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931.1954)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د،ط)، 1983.

ـ في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، (د،ط)،1998.

17ـ عز الدين مناصرة:ـ جمرة النص الشعري ـ مقدمات نظرية في الفعالية والمحادثة، دار الكرمل، سوريا ط1،1995.

ـ غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري،عمان،ط1، 2006.

18ـ عز الدين ميهوبي: ـ في البدء كان أوراس، دار الشهاب، الجزائر ،(د،ط)، 1985.

ـ النخلة والمجداف، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 1997.

19 ـ عيسى دافوزي: أدب الأطفال،منشأة المعارف، الاسكندرية،(د،ط)،1988.
20 ـ محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية والنثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع (د،ط)،2007.
21ـ محمد اسماعيل القباري: علم الاجتماع و الفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2،(د،ت).
22ـ محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي،تونس،2004
23ـ محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر العربي المعاصر،(المفهوم والتجليات)،شركة النشر والتوزيع المغرب،ط1، 2001.
24ـ محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،(بنياته وإبدالاته التقليدية)،دار توقال،المغرب،ط1، 2000.
25ـ محمد عبيد: التشكيل النصي الشعري والسردي،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 (د،ت).
26ـ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت،ط3، 1983.
27ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005.
28ـ مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 1998.
29ـ منصور نعمان نجم الدنيمي: المكان في النص المسرحي، دار الكينيللنشر والتاوزيع،ط1،1999.
30ـ نسيمة بوصلاح: تجلي الرمزية في الشعر العربي المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية،دمشق، (د،ط)،(د،ت)

ب ـ المراجع المترجمة:

1ـ آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون،القاهرة،(د،ط)،(د،ت).

2ـ آنا بليكان:الرمزية ـ دراسة تقويمية ـ تر:الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، القاهرة ط1، 1995.

3ـ تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،ط1، 2005.

4ـ جيرارد جينيت:خطاب الحكاية،تر:مُحَمَّد معتصم وآخرون،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط3، 2003.

5ـ دومنيد مانفونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر:مُحَمَّد يحياتن،منشورات الاختلاف، ط1،(د،ت)،منشورات الاختلاف، الجزائر،

6ـ روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي،تر: دريني خشبة،دار نهضةمصر للطباعة والنشر،(د،ط)، 1995.

7ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

8ـ مندلاو: الزمن في الرواية،تر:بكر عباس وإحسان عباس،دار صادر بيروت،ط1997،1

9ـ مولوين ميرشنت وكليفورديتش: الكوميديا والتراجيديا،تر:علي أحمد محمود وشوقي سكري، عالم المعرفة، الكويت،(د،ط)،1979.

د ـ المعاجم:

1. إبراهيم حمودة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط1 1993.

2. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،صفاقص، تونس (د،ط)،(د،ت).

3 ـ عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت،لبنان، ط2، 1984.

4. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،دار دعوة، مصر،(د،ط)،(د،ت).

5. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ط)،(د،ت).

6. مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ط2، 1999.

هـ ـ الرسائل الجامعية:

1. حنان عثامنية: التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر،مخطوط،(تخصص تحليل خطاب)، قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات،جامعة 8ماي1945، قالمة، السنة الجامعية(20142013).

2. خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مذكرة مقدمة لنيل ماجستير في الأدب العربي الحديث،Pdf، جامعة الحاج لخضر باتنة ، السنة الجامعية(20102009).

3. زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث،Pdf(تخصص مسرح عربي)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية،(2010 ـ 2011)

4ـ سارة بوجمعة: جماليات التناص في شعر مُحَّد جربوعة،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، Pdf،(تخصص أدب حديث ومعاصر)، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة، السنة الجامعية(2014 .2015).

5ـ سارة كربوش وصونيا لوصيف:الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية،معجم العين أنموذجا،مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر،Pdf،شعبة اللغة العربية وتطبيقاتها، تخصص لسانيات،قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات،جامعة منتوري،قسنطينة،ماي2011.

6ـ عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث،Pdf، جامعة الحاج لخضر ،باتنة، السنة الدراسية(20132012).

7ـ عليمة فرحي وفضيلة عرجون:البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار،مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر،Pdf، جامعة منتوري،قسنطينة،ماي2011.

8ـ هدية جليلي: ظاهرة الانزياح في سورة النمل ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغويات،Pdf،جامعة منتوري، قسنطينة،(20072006).

د ـ المجلات والدوريات:

1ـ شعيب حليفي:النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص،ع1992،46

2ـ عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد2، صيف1993

3ـ محمود عايد عطية: منطق التشكيل وفضاء الرؤيا في رواية مدينة لحسن حميد،مجلة الآداب، الفراهيدي، ع،17،كانون الأول،2013.

هـ ـ المواقع الالكترونية:

1ـ سميحة ناصر خليف: خصائص النص السردي، 9 ماي 2016،موقع إلكتروني:
www.mawdoo3.com/0985A7

2 ـ سمير أمسايح: الخطاب المسرحي،24 ديسمبر 2014 ، موقع إلكتروني

WWW.bohotti.blogspot

3 ـ عز الدين جلاوجي: سيرة ذاتية للأديب عز الدين جلاوجي، السبت كانون الثاني 2011، موقع إلكتروني www.diwan larab.com/php.php/page=article

4. قحطان بيرقارد: خصائص الرمزية، 24 مارس 2011، موقع إلكتروني:

www.alukah.net literature language/0/30545/

5. مُحَمَّد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا،20 أوت 2010، موقع الالكتروني:

www.arrafid.arrafid/p208.2010hotmail/com

6. مُحَمَّد المعطي القرقوري: مفهوم المحاكاة بين أرسطو و فلاسفة الإسلام: موقع إلكتروني

www.aljabriabed.net/n03;03Kakorihotmail.com

ملحق بالسيرة الذاتية للكاتب عزالدين جلاوجي

عزالدين جلاوجي أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو:

عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنة وعضو مكتبها الوطني منذ 1990

عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001

(عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.. وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها

ملتقى أدب الشباب الأول 1996
ملتقى أدب الشباب الثاني 1997
ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000
ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001
ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003
ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2006
الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007
شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية والعربية منها
شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000
شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003
شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003
شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007
ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلاديلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد الكتاب العرب، وجامعة بنمسيك بالدار البيضاء بالمغرب

أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية.. وأجريت معه لقاءات تلفزيونية وإذاعية وطنية والعربية... منها بيان ..قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحرينية، جريدة الأخبار البحرينية، وغيرها

كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات،

كما دُرس في مجموعة من الكتب منها

علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة

مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم

السيمة والنص السردي لحسين فيلالي

سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائة لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي

بين ضفتين لمحمد صالح خرفي

محنة الكتابة للدكتور مُحَّد ساري
الأدب الجزائري الجديد لجعفر يايوي

وغيرها.....سلطان النص دراسات في روايات عزالدين جلاوجي

ترجم له في :

موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة

أنجز ثلاث سيناريوهات هي :
الجثة الهاربة... عن رواية الرماد الذي غسل الماء
حميمين الفايق.. 30 حلقة اجتماعية فكاهية
جني الجنتي... 30 حلقة ثقافية
مثلت له المسرحيات للصغار والكبار منها :

البحث عن الشمس 1996

ملحمة أم الشهداء 2001

سالم والشيطان (للأطفال) 1997

صابرة 2007

غنائية أولاد عامر 2007

تحصل على العديد من الجوائز الوطنية منها :

جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997 وسنة 1999

جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994

جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994

جائزة المسيلة سنة 1994

جائزة مليانة لأدب الطفل

جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي

عن مسرحيته البحث عن الشمس

صدرت له الأعمال التالية

في الدراسات النقدية :

النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 و ط 2 ،

شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا،

الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط 1 ط 2

زهور ونيسي دراسات في أدبها،

: في الروايـة

سرادق الحلم والفجيعة ط1 ط 2

الفراشات والغيلان ط1 ط 2

راس المحنه ط1 ط 2

الرماد الذي غسل الماء ط1 ط 2

(الأعمال الرواية غير الكاملة (4 روايات

: في القصــة

لمن تهتف الحناجر؟

خيوط الذاكرة

صهيل الحيرة

(ضم جملة قصصه القصيرة)رحلة البنات إلى النار

:في المسـرح

(النخلة وسلطان المدينة (مسرحية

(تيوكا والوحش ورحلة فداء (مسرحيتان

(الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان

(البحث عن الشمس وأم الشهداء (مسرحيتان

(الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية

:كما صدر له أخيرا تسعة كتب مسرحية هي

أحلام الغول الكبير

البحث عن الشمس

النخلة وسلطان المدينة

رحلة فداء

ملح وفرات

الأقنعة المثقوبة

التاعس والناعس

أم الشهداء

غنائية أولاد عامر

كما كتب عزالدين جلاوجي أربعين نصا مسرحيا للأطفال نشرها في كتابي :
ضلال وحب

أربعون مسرحية للأطفال عن وزارة الثقافة بالجزائر

وظهر اهتمام الكاتب بالنقد المسرحي وظهر ذلك في كتابين
النص المسرحي في الأدب الجزائري صدر بالجزائر في طبعتين 2000/ 2007

شطحات في عرس عازف الناي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2003

في أدب الأطفال:

ظلال وحب 5 مسرحيات
الحمامة الذهبية 4 قصص

العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996

الحمامة الذهبية قصة

ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة1997

أربعون مسرحية للأطفال

مختارات مما قيل عنه

الدكتور الباحث عبد الله الركيبي :

ومن الصعب أن نغوص في تجربة الأديب عزالدين فهي غنية بالمواقف والأفكار والموضوعات والأحداث والأبطال أيضا.. ولغة الكاتب صافية جزلة وله قاموسه الخاص وهو قادر على تطوير هذه اللغة.. وأسلوب الكاتب يتميز بالقدرة على السرد المتدفق المفعم بالحيوية والحركة مع الميل إلى التركيز والتكثيف (الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه (1994

الدكتورعبد الحميد هيمة: إن الذي يدخل عالم جلاوجي.. يدرك أنه يدخل عالما ممزقا تميزه الثورة على الواقع والتمرد على كل عناصر التشويه والأسى والحزن على الواقع الأليم الذي يعيشه الكاتب... لكن دون الإغراق في التشاؤم لأن بريق الأمل يسطع دائما من خلال غيوم الواقع مهما كانت كثافتها.

الشاعر عزالدين ميهوبي :

يخطئ من يقول إن عزالدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات وليس سهلا وضعه في خانة كتابة محددة. فهذا الكاتب الذي استطاع في مطلع التسعينيات أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة يبتلع الزمن كما لو أن عقارب الساعة تتراجع أمام كتاباته النابعة من خجل الذات المندفعة نحو فضاءات أكثر خصوبة وأوسع إدراكا.. بصورة تدعو إلى الإعجاب والتأمل.عزالدين جلاوجي يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد. وينغمس في عوالم اللغة والتراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة.. وفي روايته راس المحنه ما يجعلك أكثر اعتزازا بهذا المبدع الخارج من موسم الإنسان المطلقة. القادر على توظيف الرمز بوعي عميق مستخدما كل أدوات العمل راس المحنه ليس رواية فقط.. إنما حالة إبداعية متفردة تنبئ عن اجتهاد صادق في كتابة .. الفني الناجح نص مختلف

الدكتور حسين فيلالي : راس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر جيئت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح وبساطة قصة الأطفال، وليس هذا غريبا على كاتب جرب الأجناس الأدبية الأربعة..راس المحنه إضافة نوعية إلى الرواية العربية وتحول جاد لمسار الروائي عزالدين جلاوجي

الأستاذ الدكتور العربي دحو :

لقد حمل عزالدين جلاوجي نفسه مسؤولية ليس البحث فحسب ولكن الابتكار أيضا وسد الفراغات التي تزخر بها حياتنا في مختلف المجالات الأدبية فركب الصعب حقا، ولكنه حقق في النهاية اللذة والمتعة ليس لنفسه فقط ولكن للقارئ أي قارئ جاد.

ملخص المسرحية

تتشكل مسرحية النخلة وسلطان المدينة من خمس عشر لوحة كتبت عام 1991 وفيها يمزج التاريخ مع الواقع في قالب رمزي شيّق ، تدور أحداثها في مدينة النخيل التي خرجت حديثاً من حرب طاحنة منتصرة بفضل ليوثها (الشيخ والنخلي والسيف) بعد أن ألحق بها هذا العدو خسائر جسيمة ، ويقتلع كل نخيلها التي تمثل رمز الأصالة والكبرياء.

وتتطور الأحداث ويلتحق الشيخ بالرفيق الأعلى بعد أن حفر الينبوع وغرس النخلة وتركهما أمانة في رقاب أهللا المدينة ووعدوه بحفظ العهد وحماية النخلة والينبوع وفتح الأبواب للشرق والنوافذ للغرب.

بعد وفاة الشيخ حكم المدينة ابنه كما جرى العرف، وقام بتغييرات جذرية؛ حيث سمى نفسه السلطان وجعل من حوله حاشية وخدماناً وأمر باجتثاث النخلة وردم الينبوع وفتح الأبواب للغرب والنوافذ للشرق، ومد جسور التواصل مع الأعداء وتزوج من بناتهم، وسجن رموز النضال الوطني ومارس كل أنواع الإغراء على أهل المدينة، إلاّ أن عهدته لم تدم طويلاً والفضل يعود للوعي الوطني المجسد في شخصيتي السيف والنخلي حيث استطاعا بمساعدة أهل مدينة النخيل التخلص من ظلم السلطة واستبدادها وذلك باقتلاع جذور الفساد السياسي وإعادة المدينة كما كانت من قبل وتنفيذ وصايا الشيخ.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ- ب

مدخل : المسرح الجزائري النشأة و التطور

- توطئة.....04

1- مفهوم المسرح.....04

أ - لغة.....04

ب - اصطلاحا.....05

2 - التشكيل الفني في الخطاب المسرحي.....06

أ - مفهوم الخطاب 06

ب - مفهوم الخطاب المسرحي.....08

ج - مفهوم االتشكيل الفني.....10

- مفهوم التشكيل.....10

- مفهوم الفن.....11

د - التشكيل الفني عند الفلاسفة.....11

هـ - التشكيل الفني عند النقاد.....12

3 - نشأة المسرح الجزائري و مراحل تطوره.....13

أ ـ مرحلة النشأة: (من 1926 إلى 1962).....14

ب ـ مرحلة التأصيل: (من 1962 إلى 1972).....16

ج ـ مرحلة الركود: (من1972إلى 1981).....18

د ـ مرحلة الازدهار:(من1982إلى 2008).....18

4ـ خصائص المسرح الجزائري.....20

الفصل الأول: التشكيل الفني في اللغة

1 ـ الإرشادات المسرحية.....25

2 ـ العنوان.....27

3 ـ اللغة.....29

4 ـ التناص.....36

أ ـ مفهوم التناص.....36

ب ـ التناص في ميزان النقد.....37

ـ في ميزان النقد العربي القديم.....37

ـ في ميزان النقد الغربي.....39

ـ التناص عند النقاد العرب المحدثين.....40

ج ـ التناص في مسرحية النخلة وسلطان المدينة.....41

ـ التناص الديني.....42

ـ التناص مع الأمثال الشعبية.....45

ـ التناص الأدبي.....47

5ـ الرمز.....47

أ ـ مفهوم الرمز.....47

ب ـ خصائص الرمز.....49

ج ـ علاقة الرمز بالمسرح.....51

د ـ الرمز في مسرحية النخلة وسلطان المدينة 51

ـ النخلة.....52

ـ الينبوع.....53

ـ الشرق والغرب.....53

ـ الفأر.....54

ـ الفرس.....55

6ـ الانزياح.....55

أ ـ مفهوم الانزياح.....55

ب ـ الانزياح عند العرب القدامى.....56

ج ـ الانزياح في مسرحية النخلة وسلطان المدينة.....58

الفصل الثاني: التشكيل الفني في السرد

1ـ مفهوم السرد.....64

أـ لغة.....64

ب ـ اصطلاحا.....64

2 ـ خصائص السرد.....65

3 ـ عناصر السرد 66

4 ـ التشكيل الفني في شخصيات النخلة و سلطان المدينة.....66

ـ مفهوم الشخصية..... 66

أـ لغة 66

ب ـ اصطلاحا.....66

ـ شخصيات المسرحية.....67

الشيخ.....67

السيف.....68

النخلي.....68

الدرويش.....69

السلطان.....70

الرسول.....70

اللسان.....71
5 ـ التشكيل الفني في الفضاء الزمكاني.....72
أـ الزمان.....72
ب ـ المكان.....75
ـ الأماكن المفتوحة.....77
1ـ المدينة.....77
2 ـ النخلة والينبوع.....78
ـ الأماكن المغلقة.....78
1ـ القصر و الحديقة.....79
2 ـ بيت الشيخ.....79
3 ـ الكهف.....79
التشكيل الفني في الحوار.....80
أ ـ مفهوم الحوار.....80
ب ـ وظائف الحوار.....81
ج ـ الحوار في مسرحية النخلة وسلطان المدينة.....81
ـ الحوار الخارجي.....84
ـ الحوار الداخلي.....84

خاتمة.....89

بيبليوغرافيا البحث.....92

ملحق.....100

فهرس الموضوعات.....109

ملخص البحث

يعدُّ المسرح أداة توجيه وتقويم وإصلاح؛ إذ لطالما ارتبط بالقضايا السياسية والاجتماعية وعبر عنها راصداً معاناة الشعب ومحاولا طرح البدائل والحلول، ولم تحذ مدونة البحث عن هذا المسار ؛ فقد عالجت قصية سياسية أرّقت الشعوب على اختلاف انتماءاتها الزمنية والجغرافية وهي قضية استبداد السلطة.

غير أن هذه المعالجة لم تكن لتتم دون أخذ النواحي الفنية التي تشكل جمالية الخطاب المسرحي بعين الاعتبار، هذه النواحي التي برزت بشكل مكثف في مسرحية النخلة وسلطان المدينة حتى غدت ظاهرة تستفزُّ القارئ للغوص فيها، وبحثها واستنطاقها.

ولما كان موضوع البحث الموسوم ب" التشكيل الفني في مسرح عز الدين جلاوجي مسرحية النخلة وسلطان المدينة أنموذجاً " سلط الضوء على أهم التقنيات الفنية التي اعتمدها الكاتب في نص المسرحية وذلك في فصلين تطبيقيين بالإضافة إلى مدخل ومقدمة وخاتمة ، أمّا المدخل فتعرض إلى مفهوم المسرح والخطاب المسرحي والتشكيل الفني ، ثم أهم مراحل تطور المسرح الجزائري وأهم خصائصه.

أمّا الفصل الأول اشتمل على التشكيل الفني في اللغة وفيه تتبع لأهم الظواهر الفنية واللغة التي جاءت بها المدونة .

وعالج الفصل الثاني التشكيل الفني في السرد، من شخصيات وحوار وفضاء زمكاني

وختمت الدراسة بخاتمة وضعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها أبرزها:

أن مسرح عز الدين جلاوجي رمزي بالدرجة الأولى يحاول من خلاله تعرية الواقع ومعالجته بغية النهوض بالأمّة وتحريرها.