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

جامعة8 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 عربي جزائري)

المتعاليات النصية في المسرح الجزائري المعاصر مسردية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي –نموذجا–

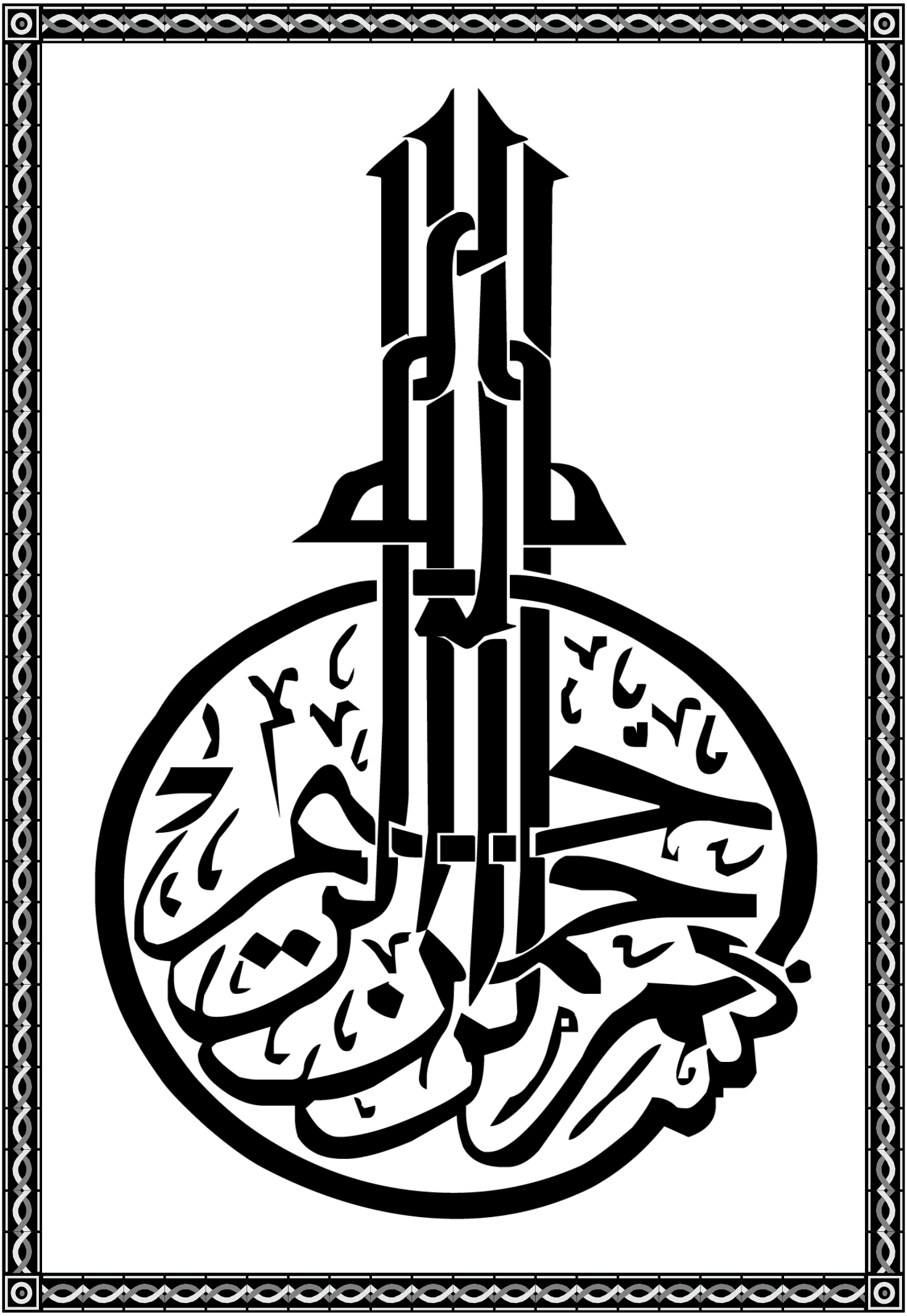
إعداد الطالبة:
–حمدي مروى

إشراف الأستاذة:
– نادية موات

أمام اللجنة الفاحصة الآتية

– عبد المجيد بدراوي	رئيسًا	الرتبة: أستاذ محاضر–ب–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
– موات نادية	مشرفا و مقررا	الرتبة: أستاذ مساعد–ب–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة
– حلاسي وردة	ممتحنا	الرتبة: أستاذ مساعد–أ–	الجامعة: 8 ماي 1945 قالمة

السنة: 1437هـ_ 2016م



شكر وعرفان

بسم من جعل لنيل العلم نوراً نهتدي به في ظلمات الحياة

بسم من كتب لنا السير على نجوم المعرفة لبلوغ سماء العلم

بسم من رسم لنا الدرس شعاراً واللغة زاداً والعلم وسام شرف لكل من حمله على عاتق الواجب من المهد إلى اللحد

بسم العلي القدير الذي سما وعلا سبحانه جل جلاله وجب شكره وحمده على نعمة أدناها نجاحنا وأعظمها رضوانه سبحانه

شكرا لأبي الذي أعانني كثيرا لإتمام هذا البحث

شكراً للأستاذة / موات نادية التي بفضلها تجاوزنا مصاعب الدرب والتي احتضنت انشغالنا و كانت لنا معيناً و سندا

شكراً إلى الأستاذ/ يزيد مغمولي الذين ساعدني في تنسيق بحثي ووضعه أهم اللمسات.

شكراً إلى الأساتذة الذين سقونا من نبع العلم والمعرفة طيلة مشوارنا الدراسي من الابتدائي حتى الجامعة.

شكراً لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء و المرسلين..

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح و وأوصلني إلى ما أنا عليه.. "أبي الغالي "

من ربتني وأعانتني بالصلوات والدعوات , إلى أغلى إنسان في هذا الوجود.. " أمي الحبيبة "

إهدائي إلى شخص عزيز على قلبي، إلى من جعل حياتي مليئة بالحب والشغف

إلى من جاء من بعيد , وعرفته منذ زمن قريب , ولكن وجوده كان كالدم في الوريد

إلى أختي الوحيدة: صفاء

إلى أخوتي: وليد , رمزي ,زين الدين ,

وإلى كتكوته البيت.. " تسنيم "

إلى الأصدقاء : سمية، ياسمين , فطيمة, نزيهة. سمية ، سلمى، صبرينة،

إلى من عمل معي بكد في سبيل إتمام هذا العمل, إلى الأستاذة "نادية موات"

إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية و إلى كل طلبة ماستر" الأدب الجزائري "

مروى

مقدمة

من المعروف أنّ المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الضاربة جذوره في أعماق التاريخ؛ فهو أكثرها قربا إلى نفسية الإنسان؛ يعبّر عن رغباته وأفكاره، ويرسم واقعه بآلامه وأفراحه. فالمسرح ليس وسيلة ترفيهية، بل هو مؤسسة تربوية في حدّ ذاته، وله أهمية كبيرة في تنمية المجتمع ومحاربة الفساد. لكن هذا الفن العريق دخيل على الثقافة العربية عموما، وعلى الثقافة الجزائرية خصوصا. وقد تأخر ظهوره في الجزائر إلى بداية العشرينيات؛ لأنّ الشعب كان منشغلا بمحاربة العدو الفرنسي وكل ما يتعلق به من ثقافة أو إيديولوجية.

ظل المسرح لوقت طويل بعيدا عن الدراسات التي تهتم بجمالياته النصّية رغم أنّ الساحة النقدية قد تنوعت مصطلحاتها فبرز منها مصطلح المتعاليات النصية على وجه التحديد والذي جعل النص محور اهتمامها وحقل عملها ويعود الفضل في ذلك إلى الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette)، الذي فتح مجالا واسعا للقراءات النقدية التي حاولت الإلمام بجميع العلاقات المكونة لخطاب أدبي ما. وذلك في ضوء اختياره المنهجي للمصطلح وتحديد أنماطه المختلفة، وكان كل من التناص والعتبات من بين هذه العلاقات التي اقترحها وأسس لها؛ حيث عدّت العتبات الجسر الواصل بين النصّ وفضاء السياقي المحيط به، وتشمل : العنوان والإهداء والمقدمة... وكل ما يمكن أن يرد من إشارات حول النص، ولم يقتصر هذا المصطلح على النثر والرواية فقط بل تعداه إلى النص المسرحي.

وعليه فالنصوص المسرحية تُدْرَس من جوانب شتّى من بينها المتعاليات النصية فكان عنوان بحثنا موسوما بـ : المتعاليات النصية في المسرح الجزائري (مسرحية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي – نموذجا–).

ودوما ما تراود الواحد منّا عديد التساؤلات حول هذا الموضوع منها:

1. كيف شكّل النص الموازي خطابا أساسيا لفهم النص ؟
2. ما طبيعة العتبات النصية في المسرح الجزائري المعاصر ؟
3. ما مفهوم التناص ؟ وما الأنماط الموظفة في مسردية "أحلام الغول الكبير" ؟
4. ما مدى ارتباط العتبات النصية بمضمون المسردية ؟

فكان من أهم الأهداف المسطرة التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو تسليط الضوء على مصطلح "المتعاليات النصية"، باعتباره نظرية نقدية حديثة، وكيف تطبق هذه الإجراءات النقدية على النص المسرحي.

ولعلّ ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع جملة من الدوافع الذاتية والموضوعية ومن بينها:

1. ندرة الدراسات التي تناولت المسرح الجزائري، وهي قليلة مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأنّ هذا الفن مازال يخطو خطواته الأولى في الجزائر.
2. المكتبات في حاجة لمثل هذه الموضوعات.
3. حب المسرح والميل إليه، كون في نفسي فضولا علميا لدراسة مثل هذا الموضوع.

أمّا فيما يخص اختياري لمسرحية "أحلام الغول الكبير" لعز الدين جلاوجي، فأردت من خلالها الكشف عن العتبات النصية فيها وتوظيفه لتقنية التناص باعتبار الأديب الجزائري له شهرة كبيرة في الساحة الفنية الأدبية عربيا ووطنيا ونحن نفتخر بكونه جزائريا.

وأنّ هذه المسرحية لم تنل حظا من الدراسة بعد، فضلا عن أنّنا نرى هذه المسرحية من أحسن النماذج التطبيقية لموضوع بحثنا، لتوفرها على مختلف العتبات النصية وغزارة الاستدعاء والاستحضار، بالإضافة إلى أن موضوع المسرحية رائع يعكس الواقع العربي.

أمّا عن الدراسات السابقة التي تناول مثل هذا الموضوع نجد مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـمحمد بن قطاف – أنموذجا –

أمّا عن المنهج المتّبع فنعتقد أنّ هذه الدراسة تتطلب منهجا وصفيا يستدعي آليات التحليل والاستنتاج، مشفوعا بالمنهج التاريخي الذي لا يمكن تجاوزه بأيّة حال من الأحوال؛ إذ نستند إليه في الحديث عن نشأة المسرح الجزائري وتطوره.

وبهذا قسمنا بحثنا إلى مدخل تمهيدي تناولت فيه أهم المفاهيم الإجرائية نحو مصطلح المتعاليات النصية لغة واصطلاحا، وكذا مصطلح التناص وأنواعه، فضلا عن الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية.

فيما يتناول الفصل الأول المسرح الجزائري، إذ عرّفنا بالمسرح عموما ثم عرضنا لنشأة المسرح الجزائري وتطوره بدءًا من العهد الروماني وصولا إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، وختمت الفصل بتفصيل خصائصه.

ثم يأتي الفصل الثاني وفيه دراسة لأهم العتبات النصية كعتبة الغلاف (الصورة والألوان والتجنيس) وعتبة اسم المؤلف، الإهداء والتقديم وكذا عتبة العنوان.

أما الفصل الثالث والأخير فقد أفردته للحديث عن استراتيجية التناص، وفق تناص المسردية مع القرآن (مفردات وجمل)، وتناص مع الأساطير، وتناص مع المثل العربي والشعبي، وتناص تاريخي مع الشخصيات، وفي الأخير تناص مع الشعر.

وقد ختمت بحثي بحوصلة لجملة النتائج المتوصل إليها. وأرفقته بملحق تضمن التعريف بالأديب وملخصا للمسردية .

وقد أضاء هذا البحث مجموعة من المراجع يمكن تصنيفها إلى كتب في المسرح وأخرى في النقد:

- المسرح الجزائري: نشأته وتطوره 1926-1989 لـ: أحمد بيوض.
- المسرح في الجزائر: النشأة والرواد والنصوص حتى 1972 لـ: صالح لمباركية.
- عتبات(ج. جينيت من النص إلى المناص) ، لـ: عبد الحق بلعابد.
- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، لـ: محمد مفتاح.

وقد اعترض بحثنا هذا بعض الصعوبات منها :

- ندرة المراجع المتعلقة بالمسرح والمتعاليات النصية.
- صعوبة الحصول على نص المدوّنة فضلا عن ضيق الوقت.

المدخل

المتعاليات النصية مقاربة فنية وتاريخية

تمهيد:

عرفت الساحة النقدية ظهور العديد من المناهج والنظريات جعلت النص محور اهتمامها وحقل عملها، وأولى هذه المدارس هي الشكلانية الروسية التي أثرت في وجود ما يسمى بالبنيوية الفرنسية أو البنيوية بشكل عام، ومن أقطاب هذه الأخيرة جيرار جينيت (Gérard Genette)، الذي كان له فضل في تطوير هذه المفاهيم المتعلقة بالنص وفي تحليله لها. ومن أهمها مشروعه الموسم بالمتعاليات النصية، هذه الأخيرة التي تلقفها النقاد العرب وتوسعوا في دراستها تنظيرا وتطبيقا. ونظرا للأهمية البالغة التي تحوزها هذه المصطلحات، كان لزاما علينا أن نتطرق للجانب اللغوي والجانب الاصطلاحي لكل من مصطلح المتعاليات النصية ومصطلح التناص، لما تحمله هذه المفاهيم من قيمة جوهرية.

أولا – دلالة مصطلح المتعاليات النصية:

1 – الدلالة اللغوية

جاء في معجم لسان العرب، مادة (ع ل ا): « علو كل شيء: أرفعه. وعلا الشيء علوا فهو علي، وعلي وتعلى، وهو يتعالى عني أي يرتفع علي، ويقال علا فلان الحبل إذا رقيه، يعلوه علوا، والعلي الرفيع وتعالى ترفع. والعلاء: الرفعة، والعلاء: الشرف. وذو العلا: صاحب الصفات العلا، وصفة الإله العليا شهادة أن لا إله إلا الله فهذه أعلى الصفات، ولا يوصف بها غير الله لا شريك له. والعالية: أعلى القناة، وقيل الرمح رأسه، وأما المتعالي: فهو الذي جل عن إفك المفترين، والتعالي: الارتفاع »[1].

والملاحظ على التعريف اللغوي الذي جاء في معجم لسان العرب، أنه لا يختلف عما أورده المعجم الوسيط: «عَلاَ الشَّيْءُ، عُلُواً: ارْتَفَعَ. فهو عالٍ وعلي، ويقال علا فلان في الأرض تكبر وتجبر. وفي التنزيل العزيز: "إن فرعون علا في الأرض". اعتلى الشيء: ارتفع. يقال فلان عالي الكعبة: شريف. العُلا: الرفعة والشرف. العلو: العظمة والتجبر، وفي التنزيل العزيز:"تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لا يريدون علوا في الأرض ولا فسادا " العالية: من كل شيء: أرفعه»[2].

1 – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: اللسان، تهذيب لسان العرب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1993م، ص220 -221.

2 – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 625.

ولعل هذين التعريفين يؤكدان دلالات (معاني) الرفعة والسمو والعلو.

2 – النصية في اللغة

جاء في لسان العرب مادة (ن ص ص):« النص: رفعك الشيء، نص الحديث، يَنُصُّه نَصًّا : رَفَعَهُ. وكل ما أظهر فقد نُصَّ، وقال عمر بن دينار: "ما رأيت رجلا أَنَصَّ للحديث من الزهري؛ أرفعه له وأسند. يقال : نص الحديث إلى فلان أي ارفعه، نصصته إليه . النّصيّة : من يتنصى من القوم أي يختار من نواصيهم، وهم الرؤوس والأشراف. ويقال للرؤساء نواصٍ، وانْتَصَيْتُ من القوم رجلا أي اخترته. ونَصِيَّةُ القوم: خيارهم»[1].

فالمعنى اللغوي للمصطلح يدل على السمو والشموخ والإظهار والوضوح، فكأننا نلمس من خلال هذه التعاريف أغراض إظهاريه وتوضحيه سامية وشامخة، لابد أن تعرف قبل التطرق للنص الأصلي. ثم إن الأصلين اللغوين للمصطلح يشيران إلى وجود علاقة تركيبية تكاملية تجمعهما، تساعد القارئ على بنا الخطوات الأولى التي تسهم في فهم النص.

3 – الدلالة الاصطلاحية

لعل أول من أطلق مصطلح المتعاليات النصية كان جيرار جينيت. في كتابة الصادر سنة 1979م، اعتبر جامع النص أو معمارية النص هو موضوع الشعرية حيث يقول: « ليس النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع النص»[2]، بعد ذلك نجد إصدار جديد سنة 1982 كتاب أطراس، وأدخل تعديلا جديدا وشاملا على آراءه السابقة وعين موضوعا جديدا للشعرية هو التعالي النصي، عرفه بقوله: «كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص»[3]، أي أن النص تعد إلى المعمارية بحثا عن نص آخر، بشكل واع أو غير واع.

التفاعل النصي، التعالي النصي، المتعاليات النصية....؟ إذن هو المصطلح الذي أطلقه جيرار جينيت على مشروعه نتيجة تنميته لمفهوم التناص وإدراجه ضمن أحد الأنماط الخمسة التي أقر بها من خلال بحثه الدائب عن ما يسمى بالشعرية، تكريسا للبحث عن أدبية النص. وفي هذا

1 – ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج/10، دار صادر، لبنان، بيروت، ط1، 2000، ص271.

2– جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص94.

3 – المرجع نفسه: ص90.

يقول جينيت: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية، التي ينتمي إليها كل نص على حدى، ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»[1].

إذن فالتعالي النصي أو التعالق النصي عند جيرار جينيت مظهر من مظاهر أدبية النص.

ومن هذا فالموضوع الجديد الذي قدمه في مشروعه، هو المتعاليات النصية أو التعالي النصي (trantextualité) ومعناه؛ تعالق النصوص وتداخلها، وقد عرفه جينيت قائلا: « لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، وهذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وأضمنه "التداخل النصي" (التناص)... وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر. وتعتبر "الاستشهاد" أي "الإيراد" الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع الوظائف»[2].

والآن سنأتي للحديث عن تناول النقاد العرب لمصطلح المتعاليات النصية، فنجد أن سعيد يقطين من أبرز الذين تناولوا هذا المفهوم، غير أنه يفضل توظيف مصطلح "التفاعل النصي" مرادفا لمصطلح التناص أو المتعاليات النصية، يقول في هذا الصدد: «نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، نفضله على المتعاليات النصية التي هي مقابل (trantextualité) عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة فبما أنه ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا بمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات» [3].

إذن كانت التسمية عند الناقد سعيد يقطين التفاعل النصي وهذا ما جاء في قوله: «إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" "intertextualité" أو المتعاليات النصية (trantextualité) ، كما استعملها "جينيت" لأن "التناص" في تحديدنا الذي ننطلق فيه من جينيت ليس إلا واحد من أنواع التفاعل النصي،... ونؤثره على المتعاليات النصية أو عبر النصية كما يستعمله جينيت، لأنها وإن كانت عامة، وعلى الرغم من أني أميل إلى

1 – المرجع السابق: ص1.

2 – المرجع نفسه: ص90.

3– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي،ط2، 2001، ص98.

"المتعاليات النصية"، فإن معنى التعالي "transendance، فقد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى "التفاعل النصي"، الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد، والايحاء به بشكل سوي وسليم» [1].

من خلال عرض المفهوم الاصطلاحي لمصطلح المتعاليات النصية، نخلص للحديث عن الأنماط الخمسة التي حددها لها جيرار جينيت، حيث يتدرج التناص في نمط منها وهي:[2]

1 – التناص

وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جينيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

2 – المناص

ونجده حسب تعريف جينيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور وكلمات الناشر...

3 – الميتانص

وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا، بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4 –النص اللاحق

ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق، بالنص "أ" كنص سابق، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5 – معمارية النص

إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع : شعر، رواية، بحث ...

إن اختلاف كل نمط من هذه، الأنماط وتميزه عن غيره، هو الذي دفع جيرار جينيت إلى تطوير مصطلح التناص وإدراجه ضمن نمط من هذه الأنماط، فهو يرى أن المتعاليات النصية أوسع وأشمل وأعمق من التناص، وهذا الأخير ما هو إلا جزء منها.

---

1 – المرجع السابق: ص92.

2 - المرجع نفسه: ص97.

توطئة:

التناص مصطلح واسع متعددة الدلالات، وهو نتيجة لأشلاء مترابطة ومنسجمة، وينبع من هذا بروز قدرة الكاتب في خلق نص إبداعي من أغضان قديمة، ولكن هذا الخلق يكون في شكل جديد، فهو استحضار نص غائب في ثوب جديد.

يرتبط مصطلح التناص ارتباطا وثيقا بمصطلح النص، فكما هو معروف فإن النص أداة معرفية لا يمكننا تجاهلها.

انطلاقا من هذا التصور، سنقوم باستعراض بعض المعاني والمفاهيم، المتعلقة بمصطلح التناص حتى يتسنى للمتلقي استيعاب ولو بشكل ضحل هذه التقنية.

ثانيا– دلالة مصطلح التناص

ا– الدلالة اللغوية

بالعودة إلى المعاجم العربية القديمة، كما في لسان العرب والقاموس المحيط، لأمكننا أن نرى للتناص كمادة لغوية جملة من الدلالات تتشابه فيها التعاريف، فقد ورد في مادة (نصص) معان منها : «نص الحديث : رفعه إلى راويه؛ ليظهر سنده، ونصت الظبية جيدها؛ إذا رفعته وأظهرته، ونص الرجل الشيء نصا؛ إذا حركه، ونصنصه: حركه. نص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونصيص القوم عددهم... [1]. ونص الشيء: أظهره، ونص العروس: أقعدها على المنصة، فهي ما ترفع عليه. ونص البعير: أثبت ركبته على الأرض وتحرك للنهوض.. وتناص القوم أي ازدحموا» [2]

ومن هذه التعاريف يمكن حصر معاني " النص " في الظهور والبروز، الجمع والتراكم، الرفع والحركة، الازدحام والتداخل، فهذه التعاريف وعلى اختلاف المعاجم والقواميس متقاربة لكننا إذا ما نظرنا إلى معجم علوم العربية، نرى أن هناك فرقا في التعريف حيث أن: «التناص هو وصفا لدخول نص في آخر على نحو يسمح للناقد والقارئ بتبيين الحدود بين النصين الغائب والحاضر»[1].

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص176.

2 – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح/محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص1537.

1 – محمد التوجي: معجم علوم العربية، دار الجيل، ط1، 2003م، ص158– 159.

لقد قرن مصطلح التناص هنا بالعملية الإبداعية، ولا غرابة في ذلك كون التناص مصطلح نقدي حديث يتمثل أساسا في تعالق النصوص وتفاعلها. ولكن الأهم هنا أن هذه التعريفات ستسهم بشكل أو بآخر في بلورة معنى التناص الاصطلاحي.

2 – الدلالة الاصطلاحية

أما في الاصطلاح فإن التناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي(intertextualité)، وهو في أبسط دلالاته يعني تداخل النصوص وتفاعلها. وهذا لا يعني تداخل النصوص وتراكمها. فقد تنبه الشاعر والناقد إلى تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدة، حيث عرف العرب أشكالا من التناص تحت مسميات عدة كالسرقات، التضمين والاقتباس .. ولكنهم لم يعرفوا التناص لأنه منبثق من نظرية حديثة .

سنقوم بتقديم لمحة عن التناص في النقد الغربي، لأنه حاضر وبقوة في المدونة التي نحن بصدد دراستها وتحليلها. فالتناص مصطلح غربي كما هو معروف، وأول من أقر به هي الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا، وعلى الرغم من اختلاف تسمياته إلا أن مصطلح التناص الأكثر استعمالا وشيوعا .« وجاءت جوليا كريستيفا لتشكل مصطلح التناص من فكرة باختين...لتكون أول من استعمله في أبحاث من أجل تحليل سيميائي عام 1969، فترى أن التناص إنما هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص»[1].

أ – التناص عند جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)

ترى جوليا كريستيفا أن النص الأدبي خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعددة، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها وهذا ما جاء في قولها: «إنه ترحال للنصوص، وتداخل ننصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، متقطعة من نصوص أخرى» [2]. إذن فالتناص هو تداخل النصوص في نص واحد، أي حضور نص غائب في نص حاضر بشكل جديد فنيا وجماليا.

1 – عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص139.

2 – جوليا كريستيفا: علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ط2، 1997، ص21.

ب – التناص عند ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)

« ظهرت بعض الإرهاصات المبشرة بالتناص بادية في جهود السميولوجيين –لاسيما باختين– أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين الغرب، إن لم يكن قد استعمله كمصطلح، مستعملا بدلا منه مصطلح الحوارية في تعريفا لعلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى» [1]، وهذا ما جاء في قول باختين « يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية والعلاقة الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي».[2]

على الرغم من أن حوارية باختين قد اقتصرت على الفن الروائي، إلا أنها ساهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم التناص. ثم تعميمه نثرا أو شعرا، وقد اتضح وتبين مفهوم التناص بشكل كبير في كتابات جوليا كريستيفا. والحوارية عند باختين تعني « تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم. أو لأحداث الرواية» [3].

إذن عالج باختين التناص تحت عنوان الحوارية، قبل ظهور المصطلح، إلا أننا لا ننكر أن فكرة التناص أخذتها جوليا كريستيفا من أستاذها باختين، فكانت الحوارية بمثابة ارهاصات مهدت لميلاد مصطلح التناص.

ج – التناص عند رولان بارث (Roland Barthes)

تناول رولان بارث كغيره من النقاد موضوع التناص. ورأى بأن كل نص هو تناص، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وهذا ما يؤكد قوله « خاصة النص المتداخل : إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي ولا فرق في ذلك، أن يكون هذا النص هو بروست أم الجريدة اليومية أو شاشة الرائي، فالكاتب يبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة» [4].

1 – حصة عبد الله سعيد البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2009، ص20.

2 – *تودوروف* تزفيتان: باختين والمبدأ الحواري، تر/فخري صالح، دار الفارس، عمان، ط2، 1996، ص122.

3– وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأموية، د.ط، 1994، ص9.

4– رولان بارث: لذة النص، تر/ منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دار لوسوي ،باريس ط1، 1992، ص10.

وعليه يعتبر التناص أداة فنية وجمالية، فلا يمكننا تخيل نص خلق من العدم، ولا يمكن لأي مبدع تجنبه « فالكاتب أو الشاعر ليس إلا معيد لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو غيره» [1].

خلاصة القول، أن جل التعريفات السالفة الذكر، تصب في قالب واحد، وهو أن النص نسيج لتعالق مجموعة من النصوص المتداخلة والمتقاطعة، ولا يمكن فهم النص الحاضر دون رده إلى غيره من النصوص الغائبة، التي أسهمت في خلقه، وهذا وفق مبادئ ورؤى جديدة تشتغل في النص الأدبي.

سنأتي الآن للحديث عن أنواع التناص، حتى يدرك القارئ ولو قليلا مدى أهمية هذا المصطلح، وتتضح أمامه خبايا هذه التقنية وتنفتح مغاليق أبوابها.

ثالثا – أنواع التناص

أسهمت جهود النقاد الغرب في بلورة مفاهيم للتناص، وحضي هذا المصطلح باهتمام نقدي بارز ساهم في إرساء قواعده كنظرية نقدية حديثة، ولكن هذا لا ينفي اختلاف النقاد في بعض الجزئيات، فالباحث محمد مفتاح يحصر التناص في نوعين اثنين هما:[2]

1 – التناص الضروري

يكون التناص طبيعيا، أو يمكن القول تلقائيا، أي أن التناص هنا شيء ضروري لا مناص منه، ومثال ذلك المقدمة الطللية وهي أشبه بالعرف الذي يخرج عنه أغلب الشعراء، وغرض الغزل مثلا لم يخرج عن إطاره وهو وصف الحبيبة.

2 – التناص الاختياري

ويكون الشاعر هنا متعمدا استدعاء نصوص متزامنة أو سابقة في ثقافته أو حتى خارجها، بمعنى قد تكون نصوص عربية أو نصوص أجنبية أو الاثنان معا في آن واحد.

1- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ط2، 1986، ط3، 1992، ص122.

2 – المرجع نفسه: ص122.

و يقسم محمد مفتاح التناص في موضع آخر إلى:[1]

3 – التناص الداخلي

وفيه تتجلى أبعاد النص الجمالية وتتداخل نصوص الكاتب الواحد، وتتفاعل مع بعضها البعض، ضمن شبكة من العلاقات فنلاحظ تميز أسلوب الكاتب في كل مرة، فمرة هناك انسجام، وأخرى تنافر، وهذا إذا ما غير الكاتب رأيه بسبب تأثره بنصوص أخرى وهذا يقودنا للحديث عن التناص الخارجي.

4 – التناص خارجي

ونعني به محاورة النص لنصوص أخرى سابقة، وهذه المحاور تتم بعد دراسة العملية التي تفرض تدقيقا تاريخيا، لمعرفة سابقة لنصوص من لاحقها...فقصيدة ابن عبدون لشاعر أندلسي سبقتها قصائد ومقطوعات في الغرض نفسه... ولذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وماثلها وما عاصرها، لنلمس ضروب الائتلاف والاختلاف.

ومن هنا، نخلص إلى القول بأنّ مصطلح المتعاليات النصية حظي باهتمام كبير في ثقافتنا العربية على العموم، وفي الثقافة الغربية على وجه الخصوص مع مباحث جيرار جينيت، بعدّه أول من أثار سؤال العتبات باعتبارها مادة نصيّة للنقد، والتي هي أهم العناصر في متعالياته الخمس، فضلا عن التناص الذي هو ثاني أهم هذه العناصر.

1 – المرجع السابق: ص124-125.

الفصل الأول

المسرح الجزائري الحديث ـ النشأة والتطور-

تمهيد:

من المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية، وهو أكثرها قربا إلى نفسية الإنسان، يعبر عن رغباته وأفكاره وخلجاته ويرسم واقعه بآلامه وأفراحه. فالمسرح ليس وسيلة ترفيهية، بل هو مؤسسة تربوية في حد ذاته إذ يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار، وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد. وكان المسرح ولازال هو النقطة الانطلاقية نحو الثقافة والتطور، إذ ساعد في تطوير المجتمعات منذ القدم وحتى وقتنا الراهن.

وعلى مر العصور خضع المسرح للتغيير، سواء على مستوى الخشبة والعروض، أو على مستوى النص. هذا الأخير الذي أولى له الكتاب المسرحيون أهمية في الوقت الحاضر، وأصبحت تحفظ نصوص العروض خوفا من الضياع، كما وحدث مع نصوص سبقتها.

أولا – المسرح : المفهوم والمصطلح

أخذت كلمة المسرح عبر التاريخ العديد من الدلالات، وذلك راجع لتنوع النظرة إلى هذا الفن ومقوماته، فقد استخدمت كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة [1]. وتومئ هذه الكلمة فضلا عن ذلك إلى مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي [2]. كما تستخدم كلمة المسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقدم فيه العرض فيقال مسرح الأوديون ومسرح الغلوب [3].

وهذا المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة المسرح، فكلمة المسرح أخذت من الأصل الإغريقي، وكانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة [4].

1 – ماري إلياس وحنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض – عربي – انجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2 –2006، ص422.

2 – المرجع نفسه: ص422-423

3 – المرجع نفسه: ص422.

4 – المرجع نفسه: ص 424.

كما استخدمت كلمة المسرح للدلالة على؛ شكل من أشكال الفرجة وكما اختلفت دلالات كلمة المسرح وتنوعت الكلمات المستخدمة للدلالة على هذا الفن، وارتبط ذلك بالنظرة إلى المسرح كنص وكعرض عبر التاريخ ففي الحضارة اليونانية اعتبر المسرح فنًّا من فنون الشعر، والنص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون. أما في القرون الوسطى فكانت كلمة اللعبة أو التمثيلية تطلق على المسرحية، وقد ظلت سائدة بهذا الاستعمال حتى اليوم في انجلترا. واعتبارا من القرن السادس عشر ميلادي عصر النهضة، صارت المسرحية من جديد تسمى حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه التراجيديا، كوميديا، التراجيكوميديا. وفي القرن الثامن عشر ميلادي استخدمت كلمة دراما للدلالة على النص مقابل العرض، أما كلمة مسرح فصارت تستخدم بمعنى شمولي للدلالة على المسرح كنوع وكعرض و كمكان [1].

أما في اللغة العربية ونتيجة لعدم وجود المسرح في حضارتنا العربية، كانت هناك إشكالية تتعلق بالتسمية بالنسبة لمصطلح المسرح والتعبير عنه. ويعتبر بطرس البستاني أول من اهتم بتثبيت مصطلحات تدل على المسرح، فقد أورد معجم محيط المحيط الذي صدر ما بين 1866-1869، كلمتي مسرح وخشبة، وشرح معناهما بأنهما مكان الرقص واللعب. لا يمكننا معرفة من الذي استخدم كلمة مسرح للمرة الأولى، لكنها ملائمة لأنها مأخوذة من الفعل سرح، وكانت تستخدم في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار... وهي مأخوذة أيضا من الفعل سرح عنه: فرج عنه، وبذلك تتضمن معنى التسلية والاستمتاع، وهذا ما استدعى لاحقا استخدام كلمة الفرجة للتعبير عن شكل العلاقة التي تتولد عن مشاهدة العروض المسرحية [2].

1 - المرجع نفسه: ص.ن.

2 - المرجع نفسه: ص424-425.

ثانيا – نشأة المسرح الجزائري وتطوره

1 – العهد الروماني

يرجع العديد من الباحثين المهتمين بشؤون المسرح، ظهور المسرح ونشأته في المغرب العربي إلى الفترة الرومانية، مستدلين بالآثار الدالة على وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية، غير أنهم لم يستدلوا بنصوص مسرحية، مما جعل هذا الرأي ضعيف الإسناد. ومن الذين حاولوا التأريخ لهذا الفن المؤرخ التونسي عثمان الكعاك.

وقد كان للملك البربري (يوبا الثاني) فضل كبير في رعاية الآداب والفنون وقد كان شديد الاهتمام بالمسرح، فأقام مسرحا بمدينة شرشال (كيساريا). ومن هنا فالمتتبع لهذه المؤشرات التاريخية يتبين أن المسرح لم يكن فنّا بربريا أصيلا، بل جاء به الغزاة الرومان وكان مقتصرا عليهم دون الأهالي أصحاب البلاد لنفورهم من ثقافة البربر الرومانيين [1].

وحسب رأي محمد عبازة فإن البدايات الأولى للمسرح ظهرت في تونس، وإن كان ذلك لا يحدد إقليما خاصا، لأن أقطار المغرب العربي كلها مرت بالظروف التاريخية نفسها، وتشابهت الحوادث فيها. ولعل أصدق دليل على ذلك آثار مدينة تيمقاد الرومانية، التي بناها الفيلق الثالث، من القوات العسكرية سنة 168م لقدماء المحاربين وأبنائهم، وأقاموا بها مسرحا يسع لخمسة آلاف متفرج[2]. ونسجل هنا عدم وجود نصوص مسرحية وغياب النشاط المسرحي، الاجتماعي والفكري مما يدعونا إلى وجوب البحث عن الحلقتين المفقودتين.

ومن أهم المدن التي أقام فيها الرومان المسارح: شرشال وقالمة ومداوروش وتيمقاد وخميسة ويتفق عز الدين جلاوجي من الجزائر مع محمد عبازة من تونس على أن البربر (السكان الأصليون) لم يتأثروا بالثقافة الرومانية ولم تبهرهم مدرجات المسارح وإن كانوا من بناتها ومنشئيها.

وحسب عبد الرحمان الجيلاني فإن البربر رفضوا التواصل مع الغزاة الرومان وعدم التأثر بهم لشيمهم من أنفة وسمو الروح وثقة بالنفس والتعالي عن كل ما هو غريب وأجنبي [3].

1- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005، ص5. بتصرف

2- المرجع نفسه: ص11.بتصرف

3- المرجع نفسه: ص12-13.بتصرف

2 – من الفتح الإسلامي إلى نهاية الحكم العثماني

من المسلم به أن العرب اطلعوا على ثقافات الأمم التي سبقتهم وترجموها، وأن الفن المسرحي لم ينتقل إليهم على شكله اليوناني، ولم تترجم أعمال اليونان المسرحية لأسباب أهمها:[1]

- فن الكلم الراقي عند العرب.
- أسطورية النصوص المسرحية اليونانية.
- اهتمام العرب بترجمة علوم اليونان كالطب والفلك والحساب والفلسفة، دون الشعر الإغريقي الذي لم يكن له صدى في الوجدان العربي.
- قضاء المسيحية على المسرح اليوناني واللاتيني المتسمين بالوثنية.
- الفطرة الريفية للفكر العربي التي لم ترق إلى الفكر الجمعي المتمدن، فالعربي ذاتي وفردي، وأحاسيسه خاصة البعيدة عن الموضوعية.

لهذا عزف العرب عن الفن الدرامي، لانشغالهم بالشعر العربي البليغ، لقوة ناصية الكلمة عندهم، والبيان ورونق التعبير، ولعل أبلغ شاهد على ذلك تباريهم بالقول الساحر، والكلم البليغ في سوق عكاظ، ولو أن في ذلك لونا من ألوان المسرح كالإلقاء والصراع والحوار والتمثيل، إلا انه لا يشبه الفن المسرحي الذي نشأ عند اليونان [2].

3 – المسرح في العهد الفرنسي

عبأت فرنسا في حملتها على الجزائر، كل ما تملك من وسائل الاحتلال للقضاء على المقاومات الشعبية، واستباحة المدن ومصادرة الأراضي، وحرق الدور والمزارع وتشريد السكان، وإبعادهم عن المناطق الحضرية نحو الأرياف والأراضي الجبلية الوعرة، ثم محاولة القضاء على كل السمات الحضارية والثقافية للشعب الجزائري من مساجد وجوامع وزوايا، بل العمل على محاربة كل العادات والتقاليد الشعبية التي تعبر عن الهوية الجزائرية بدعوى أنها بعيدة عن التحضر والتمدن، كما هو الحال لفن القاراقوز (القاراقوش) الذي حرمته القوات الاستعمارية واضطهدت أصحابه، بدعوى الصعلكة والمجون. وكبقية الحملات الاستعمارية في العالم، حملت الحملة الفرنسية معها من

1 – المرجع نفسه: ص14. بتصرف.

2- المرجع نفسه: ص16. بتصرف

ضمن ما حملت، الكتب والمفكرين والمهندسين والعلماء والأدباء والفنانين والصحافيين، إلى جانب الجنرالات والقوات البحرية والبرية، وآلاف من الخيل والعتاد الخفيف والثقيل[1].

وكان القادة الفرنسيون يحاولون إصباغ حياة المجتمع والمطاعم والملاهي والقصور والحدائق، ووفروا للسكان الجدد الأوربيين حياة ثقافية ذات نمط أوروبي، من قاعات المطالعة وإصدارات للجرائد ومطابع، استقدموا فرقا مسرحية لتقدم عروضا في الثكنات وقاعات الأفراح وأماكن اللهو والترفيه، حتى قيل عن الفرنسيين أن المسرح يسير معهم حيث ذهبوا، فهم يحيون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية. وكان الجنود أنفسهم يقومون بتمثيل بعض الأدوار النسائية، ومن هنا يمكن أن نقول، أن الفرنسيين أنشأوا مسرحا فرنسيا في الجزائر[2]؛ ليعبروا عن حياتهم وبيئتهم. ولذلك كانت مسرحياتهم الأولى تحمل أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري مثل: العربي والبدوي والبربري والمزابي واليهودي وسالم والتومي وبابا عروج ثم أسماء نسائية مثل: عائشة واليهودية والكاهنة بالإضافة إلى أسماء محمد وقدور وعيسى[3].

وقد أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين ما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين سنوات (1830م-1925م)، مما أدى بالقوات الاستعمارية الفرنسية إلى التفكير في بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية المحتلة، كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسطيف وباتنة و**سكيكدة**. وتم تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح كمسرحية عبد القادر في باريس، التي عرضت في باريس سنة 1842م، ومسرحية أسير الداي، ومسرحية بابا عروج لصاحبهما جوبيان، التي قدمت على خشبة مسرح العاصمة. وكان معظم المؤلفين جنرالات هدفهم تسلية الجيش، ومن مسرحيات المسرح الفرنسي في الجزائر والواردة في كتاب الجزائر في الأدب الفرنسي لصاحبه شارل ثيليار المطبوعة سنة 1925م نجد: مسرحية الفرنسيون في الجزائر لدومنيون ومسرحية أسرى الجزائر لبيرنو ومسرحية سجون الجزائر لسيمون ومسرحية قصة حرب مدينة الجزائر لجوهر ثيودور وكوينار.

1- المرجع نفسه: ص22. بتصرف

2 - المرجع نفسه: ص 24. بتصرف

3 - المرجع نفسه: ص،ن. بتصرف

وفي هذا السياق نشير إلى فشل جميع محاولات الاندماج، وسياسة المهادنة والتواصل بين الفرنسيين والشعب الجزائري كما لم تنجح كل أساليب الترغيب والإغراء بهدف طمس كل المعالم الحضارية للشعب الجزائري، سعيا لعملية التهجين والتطويع ليكون البديل هو الثقافة والحضارة القادمة من وراء البحر [1].

4 – المسرح العربي في الجزائر خلال القرن 19م

المراجع التي تناولت وجود الفن المسرحي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر ميلادي قليلة، وكلها تناولت هذه الفترة بنظرة غلب عليها العموم، ولم توفها الدراسات حقها في التمحيص والاهتمام اللازم، فأصبحت بعيدة عن الدراسة الفنية، التي تمكن الباحث من الاطلاع على الجوانب المختلفة لنشأة هذا الفن تاريخيا وفنيا. وكل ما توفر حول هذه الفترة نص مسرحي واحد باللغة العربية هو (نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق)، لـ إبراهام دانينوس اليهودي وقد ورد ذكره مع نصوص أخرى في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي[2].

ونظرا لأهمية وقيمة هذا النص فإنه يستحق وقفة خاصة، لما له من قيمة كبيرة في تاريخ المسرح في الوطن العربي بشكل عام، ويعود تاريخ كتابة (نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق) إلى سنة 1847م، وربما تكون (نزهة المشتاق) سابقة لمسرحية البخيل . وقد ألف هذه المسرحية ضمن كتاب عنوانه الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر للأستاذين: ش موريه، وفيليب ساد جروف . ولعل الدافع الرئيسي من تأليف هذا الكتاب هو محاولة لإبراز دور اليهود في الحياة العامة بالجزائر إبان تلك الفترة، ومسرحية (نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق) لإبراهيم دانينوس هي مسرحية غرامية واعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات لغتها مزيج من الفصحى والعامية، والأشعار فيها على أنماط نسق أشعار ألف ليلة وليلة معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم[3]. وتناولت موضوعين اثنين هما:[4]

1 – المرجع نفسه: ص25-26. بتصرف

2- المرجع نفسه: ص27.بتصرف

3- المرجع نفسه: ص.ن. بتصرف

4- المرجع نفسه: ص28. بتصرف

ا – الموضوع الأول: قصة حب بين نعمة و نعمان الكثير الترحال والتنقل في الأقطار لاشتغاله بالتجارة ولحبه لزوجته التي نظم فيها الأشعار.

ب – الموضوع الثاني: قصة القبطان دهنمور صديق نعمان الذي سافر إلى الهند وانقطعت أخباره. بعدها يعود دهنمور، ويقام له احتفال من طرف القائد نعمان في قصره، ثم يقوم الأصدقاء والأحبة بنزهة. وقد اقتبست المسرحية عنوانها من هذه النزهة نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق .

وتميزت المسرحية بخروجها عن قواعد المسرح الكلاسيكي لمعالجتها موضوعين اثنين في آن واحد، كما غلب عليها جانب التخيل والابتعاد عن الواقع والحقيقة وهذا من المقومات الأساسية للمسرح الرومانسي الذي ساد في أوروبا خلال القرن التاسع عشر ميلادي، وجاءت لغة المسرحية باللهجة الجزائرية الدارجة، ممزوجة باللغة العربية الفصيحة، وبعض الأبيات المقتبسة من كتاب (ألف ليلة وليلة)، وكتاب (كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار) لـ عز الدين عبد السلام بن محمد بن غانم المقدسي[1]. وهذا دليل أن مسرحية (نزهة المشتاق وغصة العشاق في الطرياق في العراق) لـ إبراهيم دانينوس، نص جزائري لمؤلف عاش في الجزائر لمدة زمنية طويلة، وهناك رواية (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لـ محمد بن إبراهيم مصطفى باشا، والتي جاءت على لسان المؤلف الذي يرويها في سياق النمط المسرحي، وقد تناولها أبو القاسم سعد الله بالدراسة والتحقيق، وهذه الأعمال الإبداعية لم يتسن لها أن تقدم على خشبات المسارح كأعمال مسرحية قائمة بذاتها. وإنما هي روايات تقوم على الإنشاد والقراءة، وقد جمع أبو القاسم سعد الله عددا منها، من بينها: (مئة حكاية وحكاية) للبوني، (قصة المعراج) لمحمد بن عبد الله المشرقي، و(الفتى) لرمضان حمود[2].

1- المرجع السابق: ص29. بتصرف

2 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، ص30. بتصرف

5 – المسرح والحركات الثقافية في الجزائر من سنة 1900–1921م

لعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر في هذه الفترة، وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد، الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة، التي وقفت في مواجهة العدو الغاصب ابتداء من الشيخ محي الدين والد الأمير عبد القادر. وبحكم تواجد الأمير خالد بفرنسا للدراسة، فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة فطلب من الممثل المصري (جورج أبيض) حين التقى به في باريس سنة 1910م، أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر[1]. وعند عودته إلى القاهرة أرسل له عدة مسرحيات سنة 1911م، منها: مسرحية ماكبث لشكسبير تعريب محمد عفت المصري، ومسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي، ومسرحية شهيد بيروت للشاعر حافظ إبراهيم . وأسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية، الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة، والثالثة في المدية. وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة. واللافت للنظر أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله، يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر.

وعلى الرغم من الاحتكاك بالثقافة الفرنسية من قبل الجزائريين إلا أنهم لم يتحصلوا على أي امتيازات مادية أو عسكرية، حتى أن التعبير في أعمدة الصحف أو الخطب وغيرها كانت تحت إشراف السلطات الاستعماري [2].

من خلال عرضنا لأهم هذه القضايا يمكن أن نقول أن هناك بداية للفن المسرحي قبل مجيء جورج أبيض إلى الجزائر، هذه الزيارة يعدها الباحثون البداية الفعلية للمسرح في بلادنا، وهذا لأن العديد من الآراء تقول أن المسرح في الجزائر بدأ بمجيء فرقة جورج أبيض، من مصر إلى الجزائر سنة1921م. والواقع أن الفن المسرحي في الجزائر لم يبدأ بهذه الزيارة، بل كان يمارس قبل هذا التاريخ، وهناك فرق زارت الجزائر قبل فرقة جورج أبيض، كالفرق المسرحية التونسية التي قدمت عروضها المسرحية وغنت مع جوقة الأدب التونسي قبل الحرب العالمية الأولى، ومن المسرحيات

1 – المرجع نفسه: ص.ن. بتصرف

2 – المرجع نفسه: ص30–31.بتصرف

التي عرضت: عطيل والعباسية وصلاح الدين الأيوبي وهي بالعربية الفصحى، وقد أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين. ونشاط جمعية الآداب التونسية سنة 1911م لم يقتصر على المسرحيات، بل تعدى إلى التوعية السياسية، ونشاطها لم يقتصر بتونس العاصمة فقط بل تعداه إلى المدن الداخلية ثم إلى بلادنا الجزائر [1].

6 – المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى

المهتمون بالفن المسرحي والمؤرخون له يربطون ظهوره في الجزائر بمجيء الفرقة المصرية لجورج أبيض، التي جابت شمال إفريقيا وحققت نجاحا معتبرا في طرابلس وفي تونس، وأخفقت إخفاقا كبيرا في الجزائر، ومردّ ذلك لعدة أسباب ذكرها كثير من المهتمين خلاصتها كالآتي:[2]

- ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عند الجزائريين.
- انشغال الشعب الجزائري بهمومه ومشاكله.
- إدماج النخبة المثقفة في الحضارة الغربية.
- قاعة المسرح التي تم عرض المسرحيتين فيه كانت بعيدة عن وسط المدينة الأوروبية، وأكثر بعدا عن الأماكن التي يقطنها المدنيون الجزائريون، وجهل الكثير من الأهالي لوجود هذا المسرح.
- عنوانَا المسرحيتين لا يوحيان بجاذبية خاصة لدى الجمهور الجزائري صلاح الدين وتارات العرب، وحتى اسم جورج الخاص بالفرنسيين لا يعبر عن الإسلام والعروبة.

ولعل هذا الفشل في هذه المحاولة، هو الذي دفع(مصطفى كاتب) إلى أن يرجع عودة المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى، إلى عوامل أخرى وحددها في عدة نقاط وهي كالآتي:[3]

1 – المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي، المرتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة.

1 – المرجع نفسه: ص31.بتصرف

2 – المرجع نفسه: ص44. بتصرف

3 – المرجع نفسه: ص44. بتصرف

2 – ارتباط المسرح بالغناء وباللغة الخفيفة، القادرة على توصيل الفكرة، وارتباط الغناء كذلك بالفكاهة.

3 – إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، ولذلك بقيت جهودهم أعمالا أدبية في كتب ومجالات لم تر النور.

4 – انفلاته من الرقابة الاستعمارية، لإتباعه الفكاهة والغناء.

5 – اضطلاع الممثلين أنفسهم بمهمة كتابة، وإعداد النص المسرحي.

ومما سبق يرى مصطفى كاتب أن نشأة المسرح في الجزائر، في هذه الفترة ارتكز على عنصرين هامين:[1]

أولهما: تجسيد المسرح في العروض الشعبية، وأداته الغناء والفكاهة، وغايته التسلية والترفيه والتثقيف.

وثانيهما: المسرح في الجزائر شعبي ارتجالي، بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية، وهو أساسا يعتمد على الموهبة والعفوية. وهذا ما جعلنا لا نعثر على نصوص مسرحية تم تمثيلها في تلك الفترة، بل ربما لم تكتب أصلا ولم تدون لأن جل المسرحيات كانت باللغة العامية. وما تم تسجيله هو عناوين المسرحيات وملخصاتها فقط، و هذا حسب شهادة علالو الذي يعد أحد رواد المسرح الجزائري.

إذا أشار إلى أن التمثيل يعتمد على الارتجال والنص المسرحي كان مرتبطا بالعرض وبالعرض فقط، وقد أثر ذلك على فقدان النص المسرحي. أما المسرحيات المعروضة في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، فقد ضاع بعضها وأهمل عدد كبير منها. كما يبين ذلك عبد المالك مرتاض في قوله: إن المسرحيات الدينية بعد الحرب العالمية الثانية والتي لا يمكن أن يحصرها باحث كانت تكتب ثم تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية، وندرك من بعض المقالات التي كتبت وصفا لحفلات عيد المولد، أن النصوص المسرحية في الجزائر لو احتفظ بها أصحابها وجمعت لشكلت مجلدات ضخمة جدا. وكان لهذا الضياع الأثر السلبي على الريبرتوار المسرحي حيث فقدنا أغلب النصوص المسرحية المقدمة خلال هذه الفترة، ولم يبق

1 – المرجع نفسه: ص45.

منها إلا ما احتفظ به أو طبعت في زمانهم، وهذا مما يجعل الإحاطة بهذه الفترة إحاطة كاملة فيه كثير من الصعوبة [1].

7 – مسرح الجزائر بعد الاستقلال

أ – تأميم المسرح الجزائري

برزت أهمية النهضة الثقافية الوطنية مع فجر الاستقلال عام 1962، و نظرا لأهم روافدها وهو المسرح، – لقدرته العالية في التعبئة والتوعية الجماهرية للتنمية الوطنية – قررت الحكومة تأميمه بمقتضى المرسوم 12-63 المؤرخ في 8 جانفي 1963، القاضي أساسا بوضعه في خدمة الشعب، فلا يسمح بأن يكون بين أيدي المؤسسات الخاصة.

ب – تأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري

كما نص مرسوم التأميم على تأسيس فرقة وطنية للمسرح أطلق عليها اسم فرقة المسرح الوطني الجزائري، مع إنشاء مركز وطني للمسرح يتبنى خاصة تنميته وتطويره، عن طريق التوجيه والتوزيع والدراسة والتكوين، واختيار الأعمال المسرحية، وتسيير مركز الفنون الدرامية، غير أن هذا المركز لم ير النور.[2]

وضمت هذه الفرقة خمسة وأربعون (45) عضوا، بعضهم كان ينتمي لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا، التي كان يديرها المرحوم بشطرزي، وبعضهم الآخر كان ينتمي للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كان يديرها المرحوم مصطفى كاتب ،نذكر منهم: محمد بودية، عبد الحليم رايس، سيد علي كويرات، سيد أحمد أقومي، حسان الحسني. وانطلق الموسم المسرحي بعرض مسرحية أبناء القصبة لـ عبد الحليم رايس في 04- 04- 1963 وقد عرضت هذه المسرحية بتونس، في 10-05-1959 [3].

1 – المرجع نفسه: ص45.بتصرف

2 – أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته ونصوصه 1926-1989)، منشورات الجاحظية، الجزائر، د.ط، 1998، ص96. بتصرف

3- المرجع نفسه: ص97. بتصرف

8 – المسرح الجزائري في ظل اللامركزية

تعرض المسرح الجزائري إلى ركود بداية من سنة 1970، لاعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، وتسبب ذلك في رفع ديونه إلى مليار سنتيم عام 1972، واعتبرت المسارح الجهوية مؤسسات عمومية، تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي، وتوضع تحت تصرف وزارة الأنباء، ثم حددت أهداف المسارح الجهوية وحصرها في إثراء وتنمية التراث الوطني الفني، بوضع جملة من العمليات الداعمة لذلك ومن ذلك يظهر أنها عانت صعوبات جمة لعدم الأخذ بعين الاعتبار حداثة نشأتها وافتقارها للتجربة والإطارات والوسائل المادية اللازمة لخوض غمار الإنتاج والتسويق.

في عام 1972 جاء قرار اللامركزية لينص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة وهران وسيدي بلعباس وكان آنذاك يتوفر المسرح الوطني الجزائري على تسعين (90) ممثلا، وخمسة (5) مخرجين والعديد من الإطارات الإدارية والوسائل المادية، كما كان يستفيد من معهد برج الكيفان من حين لآخر بالإطارات الشبابية فأصبح في أحسن حال، ومكنه من اقتباس تسعة وعشرين (29) عملا مسرحيا في ظرف عقد من الزمن [1].

فما هي انعكاسات تطبيق اللامركزية على المسرح في بلادنا ؟

من الانعكاسات السلبية التي نجمت عن تطبيق قرار اللامركزية على المسرح، تشتت قدراته البشرية والمادية، وذلك بتوزيعها على المسارح الخمسة، حيث أن المسرح المركزي بالعاصمة المسرح الوطني الجزائري عمل على صد المسارح الجهوية الأربعة، بالإطارات والوسائل المادية التي كان يملكها لتمكينها من القيام بنشاطها مما أضعف جهده ومردوده، وجعل المسارح الحديثة النشأة تتخبط في العديد من المشاكل، لحداثة تجربتها وافتقار بعضها للمقر مثل ما كان في مسرح قسنطينة الذي نشط لمدة عامين مع مسرح عنابة [2].

فماذا نعرف عن هذه المسارح؟ وكيف كانت انطلاقتها؟ وما هي المشاكل التي اعترضتها في مسيرتها؟

1 – المرجع نفسه: ص109. بتصرف

2 – المرجع نفسه أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته ونصوصه 1926-1989)، ص110.بتصرف

لقد أصبح المسرح الوطني الجزائري الموجود بقاعة الأوبرا سابقا في ساحة بورسعيد بالعاصمة، تحت إدارة المرحوم عبد القادر علوله من 1972 إلى 1975، والفترة كانت صعبة جدا تميزت بإعادة عرض إنتاجات سابقة وتقديمها في فترات مختلفة مثل: بوحدبة وسلاك الواحلين وباب الفتوح والمولد وغيرها من المسرحيات، وهذا نتيجة للصعوبات التي ذكرت سابقا هذا من جهة ولغياب التشريع المنظم والمحفز للفنان والنشاط المسرحي من جهة أخرى. فشهد المسرح فتورا عاما وركودا يمكن تبين مكانته في تلك الفترة وصورته الواضحة بقراءة بعض النصوص المتعلقة بقطاع الثقافة والمسرح في الجزائر، وبالرغم من ذلك شهد المسرح الوطني الجزائري في هذه الآونة، عودة أحمد عياد المعروف ب رويشد بعد غياب دام سبع سنوات وهذا بمسرحية آه يا حسان [1].

وفي سنة 1978 اقتبس الهاشمي نور الدين مجموعة من المسرحيات، وفي هذه السنة أيضا أعاد المسرح الوطني عرض مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، كما قام محمد بن قطاف بعمل مسرحي يا ستار وارفع الستار التي عرضت في شهر مارس 1982، وفي هذه الآونة أيضا قدم سليمان بن عيسى مسرحية بوعلام زيد القدام وبابور غرق ولمهاجمته لبعض ثوابت الأمة، ردت عليه جريدة الشعب ردا عنيفا مما أدى إلى توقف عرضها إلى غاية 1986، وهذا أثناء المهرجان الأول للمسرح المحترف.

وحتى نهاية 1983 لم يسجل المسرح الوطني الجزائري فترة نوعية، حيث أعاد عرض يا الأخ راك متسلل التي اقتبسها عبد الله ورياشي عن نيكولاي غوغل وحمق سليم التي اقتبسها علوله عن يومية مجنون لغوغل أيضا، أما فيما عدا ذلك فعاش المسرح ظروفا صعبة في هذه المرحلة التي اتسمت بالركود [2].

1 - المرجع نفسه: ص.ن.

2 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري(نشأته وتطوره 1996-1989)، ص111.بتصرف

ثالثا – خصائص المسرح الجزائري

1 – اللغة

صبغت لغة المسرح الجزائري بألوان مختلفة، تعددت بين الفرنسية، الفصحى والأمازغية وكذا العامية؛ هذه الأخيرة طغت على المسرح الجزائري أكثر من غيرها، فقد ارتبط المسرح باللغة الشعبية، القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج[1]. ويرجع سبب الاتجاه للعامية أكثر هو معايشة الشعب للواقع وصعوبة فهم المجتمع للفصحى، وكذا تجسيد الحياة الاجتماعية فضلا عن كون الكتّاب أنفسهم ليسوا من رواد التعليم، هذا كله مهد لظهور المسرح التراثي.

2 – الشعبية

نتحدث في هذا الصدد عن مسرح نشأ في المقاهي والأسواق، فالمسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كان عبارة عن اسكاتشات، تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدحمة السكان، وهو مسرح عبر عن الطموحات الشعبية [2]. أو يمكن أن نقول أنه مجموعة حوارات الهدف منها الترفيه وإمتاع النفس، ارتبط المسرح كذلك بالحفلات، المداح، القوالين، الزردة وهذا ما أصبغه سمة الشعبية.

كما يمكن وصف المسرح الجزائري بأنه: مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح، ولذلك بقيت جهودهم أعمالا أدبية في كتب ومجلات لم تر النور [3].

3 – خاصية الغنائية

كانت جوهر العمل المسرحي الجزائري، لأن الغناء أقدر على إيصال الفكرة. فلولا ذلك لما ولد الشعر نشيدا، والغناء يساعد على الحفظ ويساعد على التقبل. وبعض الرواد المسرحيين الجزائريين كانوا من المغنين، كمحي الدين بشطرزي. فالمسرح الجزائري ارتبط بالغناء وباللغة الشعبية

1- صالح لمباركية: المرجع السابق، ص45.

2 – المرجع نفسه: ص45.

3 – المرجع نفسه: ص46.

الخفيفة، القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج من جهة، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا، و لذلك غلبت سمتها على طريقة الأداء حتى في المسرحيات ذات المواضيع الجادة [1]، فالغناء يساعد على الحفظ ويساعد على التقبل.

4 – الكوميدية أو الفكاهية

يعتمد المسرح الجزائري على الفكاهة والترفيه وحس الدعابة، وفي قول كاتب ياسين، لولا وجود الفكاهة لمات المسرح الجزائري، ففيه تغيب الدراما، وتحضر الكوميديا بقوة وذلك لارتباطه بذوق الجمهور. فكتبت جل المسرحيات بطابع كوميدي. فالكوميديا أساسها الضحك وتحمل في طياتها الكثير من المرامي، وأهمها وصف الحياة الاجتماعية، إن المسرح الجزائري منذ ظهور، وهو يتحمل مسؤولية التثقيف إلى جانب وظيفة الترفيه، ومن ثم فهو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية مختلفة، وقد وجد في الفكاهة والغناء، طريقة للانفلات من الرقابة، في عهد الاستعمار الفرنسي [2]. وبهذا فالمسرح الجزائري يجمع إلى جانب الكلمة والرقص والغناء والتهريج وأحيانا حتى الألعاب البهلوانية.

5 – الارتجالية

تميز المسرح الجزائري بتمثيل آني، لا يخضع للقيود أو للقوانين التي يضعها المؤلف أو المخرج، لأن الممثلين الجزائريين أميّين، فكان كل ممثل يضفي شخصيته على الدور الذي يريد أحيانا، ينسى أحيانا، يتفاعل أحيانا، فهو أمي لا يقرأ النص؛ فالممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكانت بعض هذه النصوص توضع شفهيا من قبل أحد الممثلين ثم تجرى كتابتها في وقت لاحق [3].

6 – ندرة النص المسرحي

من خصائص النص المسرحي الجزائري إن لم نقل عيبا ندرة النص المسرحي، فالمسرحيون آنذاك لم يولوا هذا الأخير الاهتمام الكافي، وذلك راجع لصعوبة النشر، هذا ما جعله مسرحا لا يعترف بالنشر، وعليه عدم اهتمام المسرح الجزائري بالثقافة المسرحية، وهذا ما جعلنا لا نعثر على

1 – المرجع نفسه: ص45.

2 – المرجع نفسه: ص 46.

3 – المرجع نفسه: ص.ن.

نصوص مسرحية تم تمثيلها في فترات سابقة، بل لم تكتب أصلا ولم تدون، وفي كل عرض يتم حذف أو زيادة بعض الأمور والقضايا حسب حال الممثلين وطلب الجمهور. ولم يعط للتدوين اهتماما كبيرا من قبل المؤلفين والممثلين [1].

وتبعا لكل ما تقدّم، نسجل أن المسرح الجزائري تدرّج في مراحل متعددة، وأن فترة العشرينات هي التي شكلت فترة حاسمة في إعادة بناء الفضاء الثقافي الجزائري. بفضل المسرح الذي احتل مكانة خاصة في فلك هذا النسق الأدبي وأصبحت له مميزاته التي تميزه.

1 - المرجع نفسه: ص.ن.

الفصل الثاني

العتبات النصية في مسردية أحلام الغول الكبير

توطئة:

من البديهي أن لكل بناء مدخل ولكل مدخل عتبة ولكل عتبة شكل، وبحكم أن العتبات همسات البداية، وجزء من كيان النص الأصلي وآلية من آلياته، فهي تعتبر الجسر الواصل بين الصمت والكلام، وعلاقاتها بالنص علاقة حميمية، باعتبار العتبات أول لقاء مادي محسوس بين القارئ والمبدع. وعليه فقد انفرد هذا الفصل، بالتوضيح المفصل والتفسير المؤول للفواتح النصية واشتغال كل واحدة منها في مسرحية "أحلام الغول الكبير"، وهي الغلاف وأيقوناته التي يتشكل منها (الصورة المصاحبة والألوان...) عتبة التجنيس وعتبة اسم المؤلف وعتبة الإهداء وعتبة التقديم وأهم النصوص الموازية المتمثل في عتبة العنوان، الذي يعد وحدة مستقلة بذاته.

أولا – عتبة الغلاف

يشكل الغلاف فضاء جذابا للمتلقي، من خلال تشكله من عناصر وأجزاء، تتظافر لتولد الدلالة، التي يتأسس عليها النص الأصلي (العنوان واسم الكاتب والصور واللون والتجنيس....) سواء أكان قصة أو رواية أو شعرًا أو مسرحيةً ... هذا من ناحية، وليكون عنصر إغراء، يدعو إلى الاقتناء للتعرف عليه من ناحية أخرى. ونلاحظ أن مسألة الاهتمام بأغلفة الكتاب، أصبحت تحمل قصدية ثابتة، بحكم أن لها دورا فعالا، في معرفة مدى ارتباط الغلاف بمضمون النص.

فنجد جيرار جينيت (Gérard Genette) يعرفه في قوله: « تصدير الكتاب/ العمل" كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية واضحة، لطريقة تسن بها القراءة الواقعة، فينقلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش» [1].

والغلاف أول ما نقف عنده وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا، بمجرد حملنا لأي كتاب، «فرسمة الغلاف ما هي إلا تواصل بصري، يترجم واقع العمل الداخلي، وقد استأثر موضوع

1 – عبد الحق بلعابد : عتبات (ج: جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 107.

التواصل البصري باهتمام الدارسين؛ حيث عقدت لأجله الندوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس 1988، ونشرت أعمالها تحت عنوان "المشاهد في مواجهة الإشهار"، ومما تم التأكيد عليه هو أن العين تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، على أساس أن 80% من الخبرات، تصلنا عن طريق الخبرة، وبالتالي فإن الصورة أو الغلاف، يكون أقرب للنظر من الخط المكتوب، فالرسمة تكون أسرع في الوصول إلى المتلقي من العنوان، ومن ثم نبدأ بالغلاف قبل العنوان» [1].

وغلاف مسردية " أحلام الغول الكبير"، للمؤلف "عز الدين جلاوجي" التي نحن بصدد الوقوف عليه بالدراسة والتحليل يتكون من العديد من الوحدات، تحمل عدة إشارات، وترمي إلى مدلولات مختلفة، تساهم كلها في تشكيل المعنى العام للنص الأصلي: الوحدة الأولى هي الصورة،

1 – عزوز علي اسماعيل: قراءة في عتبات النصوص عند ليلى العثمان في مجموعة "الحواجز السوداء"، مجلة عتبات الثقافية والأدبية، العدد 2، السنة الثانية، 25 يناير 2013.

والوحدة الثانية هي اللون، الذي ميز هذا الغلاف والوحدة الثالثة هي التجنس، الذي حدد نوع العمل الفني الذي بين أيدينا، والوحدة الرابعة هي العنوان، وهي أهم وحدة تغري القارئ وتجذبه إليها.

1 – عتبة الغلاف وتشكيل الصورة البصرية

تظهر في واجهة الكتاب الأمامية من الأعلى وفي الوسط، اسم الأديب "عز الدين جلاوجي"، مخترقا الفضاء الأبيض الواسع، الدال على الصفاء والنقاء والجمال، مكتوبة باللون البني البارز، وأسفلها ببعض السنتيمترات، عنوان الكتاب/ المسردية " أحلام الغول الكبير"، المكتوب باللون الأسود العاتم بوضوح، وبالبند العريض، وأسفلها مباشرة صوره مصاحبة له، تدخل هي والرسم والألوان ضمن الفضاء البصري، الذي لجأ إليه الأديب / المسرحي، لتصميم غلاف عمله الإبداعي.

الصورة المصاحبة تلعب دورا هاما في الدرس السيميائي، فهي «تمثل فاتحة نصية بصرية يتداخل فيها نظام الأدلة، والرموز مع النص إذ تكون بمثابة النظام الوحيد، القادر على استنطاقها، ذلك لأن الصورة لغة ثابتة تروم اقتصاد الأدلة، وانفتاحها الأقصى حتى تتخلص مما يسميه "رولان بارث" بالفاشية (اللغة الأولى)، فالصورة تحمل دلالات إغرائية، تكون دوما في خدمة القارئ» [1].

لكن هذا لا يعني أن الصورة، تنغلق على نفسها، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي العتبات، وعلينا فك رموزها وشفرتها لربطها بمحتوى النص، والولوج إلى أعماقه.

والصورة في المسردية، تبدو غير واضحة المعالم، تظهر فراشات وشجرة وصورة للقمر تكاد لا ترى، وبعض النجوم في السماء، وشيء اخترق هذه الصورة، لا يبدو واضحا كفاية لنتحدث عنه. ويبدو أن حضور هذه الصورة، والرسوم على ظهر الغلاف الأمامي للكتاب، يقوم بوظيفة إذكاء المتلقي لكي يندمج مع أمواج المسردية، الغاضبة تارة، والهادئة تارة أخرى، وقد وفق الأديب "عز الدين جلاوجي" في اختياره للصورة، فقد كانت معبرة عن العنوان بشكل كبير، ساعدت في

1- حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، دار الأمل للنشر، الجزائر، د.ط، 2012، ص68.

استقطاب عين القارئ، فضلا عن دفعه إلى نوع من الفضول والتشويق، لمعرفة علاقة هذه الأيقونة بمشاهد المسردية. كون القارئ الحالي تستهويه الصور الغامضة، التي توصله إلى المعنى العام، والحقيقي للنص الأصلي.

فتوظيف الأديب للفراشات في تلك الصورة تفاؤل منه، بقدوم ربيع مشرق على الشعب العربي، بكل ما يحمله الربيع من جميل، يزيح الهم، فهو يظل متسلحا بالأمل والتفاؤل، وانفراج الغم، أما القمر فيرمز للنور، التغيير والنمو، كما يرمز أيضاً للخصوبة، لكن الأديب في هذه الصورة لا يكاد يبرزه، فهو يرجوا ظهوره لينير درب الشعوب العربية الضائعة، التي في طريقها لفقدان العقل، فخصوبة البلاد العربية في طريقها للزوال، والتغيير هو سبيل الحفاظ عليها. كما يظهر في الصورة بعض النجوم فيقال أن النجوم يهتدي بها في الليل، فحبذا الأديب أن يهتدي الشعب العربي بها، لتساعدهم في إيجاد طريقهم.

أراد الأديب الصورة بهذه الهيئة أن تدعم العنوان، فهي تفتح له المجال للإفصاح عن تأثره الكبير بأجواء الأمة العربية، فهي كانت معبرة وكانت بمثابة داعم كبير للمضمون.

2 – عتبة الغلاف واللون

إذا كانت الصورة المصاحبة علامة وأيقونة ارتبطت بالعنوان، وإحدى وحدات تشكيل الغلاف، فاللون مكمل لها، لأن اللون في حد ذاته لغة، ولا يشترط في فهمه لغة معينة بل هي لغة يفهمها الجميع، وهذا لما يحمله هذا الأخيرة من طاقات هائلة، ودلالات يؤول تفسيرها إلى الإنسان، وما يتماشى مع ميولاته ورغباته، ويصنف اللون، ضمن أهم عناصر اللغة التشكيلية.

أ – اللون الأصفر

وهو أول الألوان ذكر في القرآن الكريم، وقد ذكر العديد من المرات في آيات قرآنية، من ذلك قوله عز وجل في سورة البقرة: {قَالَ أدْعُ لَنَا رَبُّكَ يُبَيّنُ لَنَا مَا لَوْنُهَا، قَالَ إنَّهُ يَقُول إنَّهَا بَقَرَة صَفْرَاءُ فَاقِعُ لَوْنُهَا تَسر النَاظرينَ }[1].

فهنا، عندما عاد بنو إسرائيل، في زمن سيدنا موسى– عليه السلام–، دار بينهم جدال فقالوا

1– سورة البقرة: الآية: 69.

لنبيهم، أدع لنا ربك يبين لنا لون البقرة، قال لهم: إنها بقرة صفراء، شديدة الصفرة، فاقع صافي؛ والفقوع في الصفرة نظير النصوع في البياض، وتسر من ينظر إليها، « والمسرّة لذة نفسية تنشأ عن الإحساس بالملائم» [1].

وهذا دليل على أن اللون الأصفر يدخل السرور إلى قلوب من ينظر إليه؛ فهو لون دال على التألق والإشراق والتجدد والتغير، دلالة على وجود بصيص أمل، ورغبة في التملص والتجديد في الوطن العربي، والتخلص من أحلام الغول الزائفة، الدال على الوحشية والجبروت والتسلط، هذه الأحلام التي أراد الحاكم العربي تحقيقها على حساب شعبه، وكأن الأديب تنبأ لما سيحصل في الدول العربية، من انقلاب على الحكام.

ب – اللون الأبيض

يعتبر اللون الأبيض ثاني الألوان ذكرا في القرآن الكريم، وقد ذكر عديد المرات، ومن ذلك قوله تعالى:{بيضاء لذة للشاربين} [2]. في هذا وصفه سبحانه وتعالى للخمر، وفي السياق يتكلم الله عز وجل عن الجنة ونعيمها، ويصف الخمرة التي يشربها أهل الجنة، « أي طعمها طيّب كلونها وطيب الطعم دليل على طيب الريح، بخلاف خمر الدنيا» [3]. وصفها بالبيضاء، لما لهذا اللون، من تأثير على النفوس من متعة وجمال. هذا اللون شغل حيزا كبيرا في غلاف المسردية ، فهو دليل على نقاء وطهارة الشعوب العربية، على عكس حكامها الذين غطّى السواد قلوبهم. أما على الجانب الأيسر للواجهة، يوجد شريط باللون الرمادي، في شكل عمود على طول الصفحة، كتب في آخره لفظ – مسردية– باللون الأسود، وبخط بارز نوعا ما. فاللون الرمادي الذي هو مزيج بين؛ اللون الأبيض واللون الأسود، يرمز إلى التذبذب والضبابية، وعدم الوضوح وهو حال الأوطان العربية غير المستقرة، فقد باتت تخاف أن يطلع عليها الصبح. أما في نهاية الصفحة، في منتصف جزئها السفلي يظهر مستطيل صغير باللون الأسود، كتب بداخله دار المنتهى باللون البني، الدال

1- محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ج:1، الكتاب1، ص553.
2- سورة الصافات: الآية: 46.
3- أبو الفداء اسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الحديث، القاهرة مصر، ط1، 1988 ج:4، ص7.

على الجرأة كدليل على جرأة الكاتب، في طرحه لهذا الموضوع الحساس. أما العنوان "أحلام الغول الكبير" فقد كتب باللون الأسود البارز هذا اللون الذي يرمز إلى الغموض والخوف من المجهول، يرمز إلى أحلام الحاكم العربي الغامضة، هذا الوحش المتسلط والمتجبر، وخوف يعتري النفوس العربية من هذا الظلم والعذاب. ولفظه الكبير دلالة على أطماعه التي لا حدود لها،، فهي بقدر حجم الغول الذي لا يعي كيف يكبح جماح أطماعه، ومن هنا نلمس أن الأديب، أدرك كيف يختار الألوان المناسبة ليشكل بها غلاف عمله.

ثانيا – عتبة التجنيس

يعتبر التجنيس وحدة من الوحدات الهامة، أي مفتاح من المفاتيح الأولى، المساعدة في عملية الولوج في نص ما. فهو يساعد القارئ على استحضار أفق توقعه، ويهيئه لتقبل آفاق وأفكار النص الأصلي. فالقارئ يتلقى النص من خلال هذا المؤشر الجنسي؛ الذي يعد نظاما «ملحقا بالعنوان(Annexe du texte)، فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، و هذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية. فهو ذو تعريف تعليقي، أي يأتي ليخبر عن الجنس، الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي، أو ذاك، لهذا يعد نظاما رسميا، يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهله، أو إهمال هذه النسبة»[1].

والمتتبع لمسردية "أحلام الغول الكبير" يلاحظ حضور عتبة التجنس، كإعلان عن هذه النسبة وهذا لأهميتها وتظهر قيمتها أكثر، في حالة غيابها، الذي يصيب القارئ بحالة من الحيرة.

وبالنسبة للتجنيس الذي ورد في المسردية، فقد تكرر عدة مرات الأولى كانت على الغلاف، والثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف، والثالثة كانت في تقديم المسردية، الذي جاء بقلم المبدع نفسه «... وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي، ولكن بنكهة السرد،

1- عبد الحق بلعابد: عتبات، المرجع السابق، ص89.

فنكسب القارئ أولا، ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح... » [1]ولعل المرة الأخرى عندما قال: «... مما فرض التفكير في إعادة الألف للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في قراءته دون ان يفقد خاصية التمسرح فيه» [2].

وبذلك يكون الأديب / المسرحي قد أبعد القارئ، عن الوقوف في حيرة، اتجاه هذا النوع الأدبي الجديد الذي بين يديه، وأجلى أمامه كل غموض. واثبات المؤلف لهذا النص بهذه الصيغة "مسردية"، اعتراف صريح منه بهذا الفن الجديد، الذي اعتبر فن جديد، لكن الأديب في تقديمه لمسرديته، شرح للقارئ هذا التغيير الذي أضافه، والمختلف نوعا عن فن المسرحية، «... في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان، ويكسب الآلاف، بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير، في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي، لكن بنكهة السرد، فنكسب القارئ أولا، ونأخذ ثانيا بيده، ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه، بحيث يكون النص مهيأ أيضا للعرض» [3].

هذا الفن الذي يكاد يطغى في عصرنا، ويحتل قلوب القراء والهاوين، فالمؤلف يستدرجنا لاكتشافه ومعرفته، ودخوله من هذا الموضع "مسردية" المفتوح على مصراعيه، حتى نستطيع فهمها؛ لأنها مشاهد وفصول، تفاعلت مع أوضاع العصر، فجاءت مرآة عاكسة، لما يجري من أحداث في الأمة العربية .

التجنيس الوارد في مسردية " أحلام الغول الكبير"، امتاز بخاصية إخبارية، إذ أنه يوجهنا، لمعرفة النظام الجنسي لهذا العمل الفني، « مشكلا بذلك خطابا واصفا للنص، مثلما يكون النص بدوره خطابا واصفا للجنس».[4] فبعد قراءة مشاهد المسردية يوقن القارئ المتلقي، من خلال ما قدم من حوارات، ومشاهد وإرشادات، أن ما قرأه فعلا مسردية وليس نثرا ولا شعرا ولا رواية، ولا

1 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، (د. ط)، 2015 ص8.

2 – المرجع السابق، ص ن.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – حسينة فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص68.

أي فنٍ آخر. وهو ما يؤكد لنا أن «الوظيفة الأساس للتجنيس، التي تتحدد في وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه» [1].

وهذا ما يسمح للقارئ بإصدار أحكام نقدية، على أساس تعليقاته واستفساراته التي تهيئ له عملية القراءة، وما نلحظه على المسردية أن تقنية التجنيس أدت الوظيفة نفسها المذكورة أعلاه، فنجد أن الأديب "عز الدين جلاوجي" وظف هذه التقنية أكثر من مرة، رغبة منه في تسهيل معطيات النص إبعاد القارئ عن الوقوف في حيرة، وعدم خرق أفق توقعه.

ثالثا – عتبة اسم المؤلف

يعد اسم المؤلف أحد مشكلات عتبة الغلاف الخارجي، «فهو من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكن تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر. ففيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله» [2]. وعليه لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه أو مبدعه. كما يحظى اسم الكاتب أيضا بمكانة وترتيب مناسبين، وكذا اختيار مقصود لمكان تواجده، ما يساهم في كشف الدلالة الجمالية والفنية.

يختلف مكان وجود اسم المؤلف، على غلاف العمل الأدبي، من غلاف إلى آخر، فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه، وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء، في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى » [3].

وهي المنزلة التي لم تتخل عنها الذات المبدعة للأديب، في جل أعماله، معلنة بذلك حضورها المستمر في أعلى الصفحة، ومثبتة وجودها وسلطتها على كل عمل أدبي، فقد تصدر اسم الأديب صفحة غلاف مسردية " أحلام الغول الكبير" مخترقا الفضاء الأبيض، بقوته ودلالته الحادة مؤكدة أن مصدر هذه المشاهد والفصول هو الأديب "عز الدين جلاوجي ".

---

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات، المرجع السابق، ص90.

2 – المرجع نفسه، ص63.

3 – روفينة بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير (pdf)، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص58.

وكان اسم المؤلف في المسردية، يتموقع في أعلى صفحة الغلاف، بخط بني واضح "وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تقليد، ارتبط بشرط تاريخي، يرفع أولية الملكية الخاصة للأديب".[1] وهذا ما أكد على أولوية الذات المبدعة صاحبة هذه المسردية.

وشد انتباهنا في غلاف المسرحية اسم المؤلف" عز الدين جلاوجي "، الذي يعلو الصورة المصاحبة له، وكأن الأديب يشير هنا إلى موقفه الحيادي، فيما يحصل في العالم العربي، من أحداث ونزاعات سياسية، ومما يحدث بين الحاكم والشعب، وكأنه في مسرديته هذه تنبأ لما حدث مع الدول العربية كليبيا وتونس ومصر وسوريا... إذن فالأديب يراقب عن كثب أحلام هذا الغول التي لا حدود لها فهي أطماع الدنيا وسلطة العرش.

ومن هنا فإن اسم المؤلف " عز الدين جلاوجي" عتبة من العتبات النصية المهمة، فهو أيقونة تساعد على الإقبال على أعماله فهو اسم لامع في الساحة الأدبية في الجزائر خاصة وفي العالم العربي عامة، فالأديب "عز الدين جلاوجي" «أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت على أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية داخل الوطن وخارجه، ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح مسردية» [2].

اسم المؤلف " عز الدين جلاوجي " بمثابة إعلان، يحاول كسب الرهان مسبقا، فهو يؤدي وظيفة تسويقية، وإشهارية، كونه أديب مبدع، وأصبح له دور رئيسي في استقطاب القارئ الجزائري خاصة والعربي عامة.

تربع اسم المؤلف في كامل أعماله واحتل مكانة وموقع مهمين، ففي غلاف مسرحية "أحلام الغول الكبير" ظهر بشكل مباشر وصريح، لكن يظل مرتبط بباقي العتبات، ويساهم في تشكيل الدلالة.

فاسم المؤلف لا يقف بمعزل عن كتلة العنوان " أحلام الغول الكبير "،وما نلاحظه أن العلاقة بين العنوان والمتن علاقة تكاملية، وعليه فاسم المؤلف يكمل كتلة العنوان أيضا. فعنوان المسردية يعود على اسم المؤلف "عز الدين جلاوجي"، وفي ذلك تأكيد على خصوصية ذات

1- المرجع نفسه: ص 59.

2 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص125.

المبدع نفسها، ولا يكتفي الأديب بالإعلان عن ذاته بواجهة الغلاف الأمامي، بل يرتبط كذلك بالغلاف الخلفي، فالصفحة الأخيرة للكتاب وضع أسفلها صورة للأديب "عز الدين جلاوجي" بزي رسمي، وأمامه في الصفحة واجهة كتاب / مسردية " أحلام الغول الكبير"، وبهذا يكون الغلاف امتدادا لاسم المؤلف واكمالا له، وهذا ما يدلنا على اثبات كبير لذاته المبدعة. هذا ونلحظ اسم المؤلف في صفحة العنوان التي تلي صفحة الغلاف، وهذا ما يؤكد الملكية الخاصة للعمل المسرحي.

أما إذا تحدثنا عن وقت ظهور هذه العتبة، فنجد "جيرار جينيت" يؤكد «أن ظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاحقة» [1].

أما فيما يخص الشكل الذي اتخذته عتبة " اسم المؤلف "، فنلاحظ أنها حظيت، بالشكل الأول الذي تحدث عنه "جيرار جينيت" « إذ دل اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (Onymat)» [2]. وهذا لأن اسم " عز الدين جلاوجي " هو اسم المؤلف الحقيقي، فهو يدل على حالته المدنية.

وبالنسبة للوظيفة التي أدتها هذه العتبة، فنلحظ أنها وظيفة إشهارية تسويقية، و هذا ما برز في المسرحية التي بين أيدينا " أحلام الغول الكبير "، و ذلك لتكرر اسم المؤلف على صفحة العنوان، فضلا عن تواجدها على صفحة الغلاف. فتلك الصفحة تعد واجهة إشهارية للكتاب، فصاحبه أيضا، عندما يكون اسمه بارزًا كاسم "عز الدين جلاوجي"، فهو خطاب بصري لشراء هذا الكتاب، لأنه من الأدباء الذين ذاع صيتهم، في الساحة الفنية المعاصرة، وقد لقيت أعماله استقبال من طرف القراء، وذلك لقربها من القضايا الراهنة، وهو ما جعلها شديدة القرب منهم، سواء داخل الوطن أو خارجه.

1 – عبد الحق بلعابد :عتبات، المرجع السابق، ص64.

2 – المرجع نفسه: ص.ن.

رابعا – عتبة الإهداء

وهي العتبة الثالثة من عتبات النص« تحمل داخلها إشارات ذات دلالة توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة»[1]، أي أنها تحفز القارئ على ممارسة توقعاته، وترسم آفاق انتظاره، للمعنى الذي سيطالعه.

فالإهداء مدخل أولي لكل قراءة لما له من أهمية كبيرة، فهو لا يقل أهمية عن العنوان واسم المؤلف، لأنه يشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص الأصلي. فهو من الموازيات النصية المصاحبة، أي أنه عتبة على غرار العتبات النصية الخارجية، فقد صنف ضمن العتبات التي توضع بعد انتهاء العمل الإبداعي "فهو يمثل مشهدا من مشاهد النصية المتعالية، بصرف النظر عن منزلتها النصية، ورتبتها داخل الهرم العام للنص".[2]

فالإهداء مثله مثل العنوان والحواشي الخارجية الموازية للنص الأصلي، وله وظائف عديدة دلالية وجمالية وتأثيرية...

وكما يرى "جيرار جينيت": « فالإهداء عموما، هو تقدير من الكاتب وعرفان، يحمل للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام، يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب، يوقعه الكاتب، بخط يده في النسخة المهداة ».[3]وذلك حسب وجهة نظر الكاتب أو المؤلف، الذي يعبر في الإهداء، عن تقدير أو عرفان أو محبة، لأشخاص تربطه بهم علاقة معينة، أو لمؤسسة ما.

و قد فرق جينيت بين الإهداء المطبوع والإهداء المكتوب، فنجده يميز بين إهداءين: إهداء خاص؛ يتوجه به الكاتب، إلى الأشخاص المقربين منه، ويتسم بالواقعية والمادية، إهداء عام؛ يتوجه به الكاتب إلى الشخصيات المعنوية، كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز كالحرية والسلم والعدالة» [4]

1 – عزوز علي اسماعيل: قراءة في عتبات النصوص عند ليلى العثمان في مجموعة "الحواجز السوداء"، المرجع السابق.

2 – حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص69.

3 – عبد الحق بلعابد: عتبات المرجع السابق، ص93.

4 – المرجع نفسه: ص.ن.

فكان الإهداء في مسردية "عز الدين جلاوجي"، يتوافق مع النوع الثاني الذي ذكره "جينيت"، إهداء عام توجه به الأديب إلى نخبة معينة، تجمع بينهم الثقافة بالدرجة الأولى، وموجه إلى كل مناضل، في سبيل تحقيق الديمقراطية والحرية. فالإهداء كما يرى موجه إلى شخص معروف قليلا أو كثيرا .

وقد ورد الإهداء في المسردية، على الصيغة الآتية:

(إلى الطليعة المثقفة، من أبناء الوطن العربي، المناضلة من أجل تحقيق مجتمعات، تنعم بالديمقراطية والحرية) [1].

ومن هذا نستنتج أن الإهداء ارتبط بموضوع المسرحية ارتباطا وثيقا، ففكرة المسرحية تدور حول تحقيق الديمقراطية والحرية المنعدمة، التي قضى عليها الغول الكبير تحقيقا لأحلامه، وفي واقعنا العربي فالديمقراطية لا تطبق بالشكل المطلوب والصحيح فهي مجرد وعود كاذبة، اتصف بها الحاكم العربي فيؤكد الإهداء هنا على أنه عتبة تساهم في الولوج إلى النص الأصلي أيضا.

أراد الأديب "عز الدين جلاوجي" أن يصرح خطيا عبر عتبة الإهداء، بعرفانه وإبداء احترامه وتقديره للنخبة المثقفة المناضلة، من أجل العيش في حرية وديمقراطية، فنلحظ أن هذه العتبة الإهدائية مشحونة بالحميمية والاعتزاز بالمعهد لهم.

ويبقى الإهداء سواء كان خاصا أو عاما عتبة نصية، لا تفصل دلالتها عن السياق العام للعمل الفني بأبعاده الإيحائية والمرجعية.

فهناك عديد العلاقات التي تربط الإهداء بالعمل، قد تكون خارجية أو داخلية، وحتى نفهم النص لابد من استكشاف الإهداء، واستقصائه بنية ودلالة ووظيفة.

خامسا – عتبة العنوان

العنوان بنية لغوية، ودلالية، ومعجمية ... فهو بمثابة دال يبحث عن مدلول، من خلال النص الأصلي الذي يليه، فهو عبارة عن علامة أو أيقونة، تحتمل عديد التأويلات المنظمة والعشوائية، حتى يضبط النص هذه التأويلات، ويضعها في مسارها الصحيح.

1- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص5.

فقد عدّ العنوان بمثابة مفتاح سحري، من مفاتيح الولوج إلى النص الأصلي، وسبر أغواره فهو اقتصاد لغوي يلخص مضمون النص، ويرتبط به وعنصر افتتاحي له، « فالعنوان أولى العتبات، أو الفواتح النصية، التي تسترعي انتباه القارئ، نظرا لاحتلاله واجهة الغلاف، ودوره في نقل القارئ من عالم الواقع المنتمي إلى خارج النص إلى عالم المتخيل الذي يعيده إلى داخل النص، ويعرفه الناقد" أندري دال لنقو"، بأنه : " نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخيل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النص، فهي موضع استراتيجي في النص" » [1].

فالعنوان بذلك ليس مجرد اسم أو صفة من صفات الكتاب، لكنه مدخل إلى عالم النص الأصلي هو بمثابة الباب الذي يساعد في الولوج إلى البيت، كما يقول المثل المغربي: «أخبار الدار على باب الدار» [2]. ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة، تسلمنا العتبة إلى البيت لأنه بدون اجتيازها لا يمكن دخول البيت.

إذن فالعنوان عتبة من عتبات النص التي تسمح من خلالها للقارئ، بالولوج إلى أعماق النص، وتعطي له فكرة أولية عامة عن مضمونه.

يعد جيرار جينيت (Gérard Genette) من الرواد المهتمين ببحث العنونة، فقد أفرد هذا البحث في كتابه "عتبات" (Seuils) 1987، وخصص له مصنفا كاملا. وقد عد «العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة، ويلح علينا في التحليل، كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله ».[3]

وهنا تكمن مهمة القارئ المتلقي في مدى فهم دلالات العنوان، وتنظيم تأويلات تساعده في الفهم، فلكلٍ رؤيته وقراءته الخاصة به، لأن العنوان أول ما يبدأ به القارئ، حين يتوجه إلى أي عمل أدبي وبذلك يسهل على القارئ، عملية انتقائه واختياره لما يحتاج إليه.

---

1 – حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص48-49.

2– عبد الحق بلعابد: عتبات المرجع السابق، ص13.

3 – المرجع نفسه: ص65.

نجد جينيت يجعل العنوان من العتبات الداخلية المصاحبة للنص، دون أن يشير إلى الفرق بين المؤلف والسارد، ويحدده بقوله: «عبارة عن نص ابتدائي، أو سابق بتوجيه المؤلف أو غيره والذي يعتبر كخطاب منتج للنص يتبعه أو يسبقه» [1].

فالعنوان له أهمية كبيرة في تقديم شيء، إلى تحليل النصوص وفهم مضمونه، فهو عند جينيت: «بمثابة العقد الشعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، وعقد قرائي بينه وبين جمهور قرائه من جهة ثالثة» [2].

يعتبر العنوان من العتبات الرئيسية التي تفرض على المتلقي تفحصها، واستنطاقها قبل الولوج إلى أعماق أي نص، وهو أهم العناصر بالنسبة لكاتبه، الذي يوليه أكبر الاهتمام، والجهد والوقت، حتى يتسنى له اختياره بشكل، ينسجم ويتوافق مع نصه، وبذلك يجذب إليه أنظار القارئ المتلقي فنحن كثيرا ما نردد عبارة (المكتوب باين من عنوانه) قبل بدئنا بقراءة كتاب أو موضوع ما سواء أكان شعرا أو رواية أو نثرا أو مسرحية.. وهذا دليل على ارتباط العنوان بمضمون النص.

وفي مسرديه " أحلام الغول الكبير" نلحظ أن كتلة العنوان تتكون من ثلاث كلمات، وبقراءة أولية لهذا العنوان، يرى فيها صاحبها سهولة في فهمها لبساطة الكلمات، لكن عند التعمق أكثر في مقاصدها يجد دلالات عميقة، تتطلب التأويل والشرح والتفسير، باعتبار أن العنوان هو العتبة الأولى للنص، ولا يمكن قراءته إلا من خلال نصه.

والآن سنقوم بتتبع دلالة العنوان في المسردية ، حيث نجد:

المفردة الأولى أحلام : وهي وسيلة تلجأ إليها النفس لإشباع رغباتها ودوافعها المكبوتة، خاصة التي يكون إشباعها صعبا في الواقع، وقد اقترنت هذه الأحلام ونسبت للغول.

والمفردة الثانية هي الغول: وهو كائن خرافي، يرد ذكره في القصص الشعبية والحكايات الفلكلورية، إذ يتصف بالبشاعة والوحشية والضخامة، وهي كلمة رائجة في المجتمع العربي، وصفا لوحش خيالي أو فوبيا أسطورية لشيء مفترس ومخيف، فعادة ما يقال للطفل الصغير حتى ينام جاء الغول. ويقال هذا يشبه الغول، ويقصد به الاستهزاء والسخرية والشتم.

---

1 - المرجع نفسه: ص49.

2 - المرجع نفسه: ص71.

أما الكلمة الثالثة فهي كلمة الكبير: التي وصف بها الغول ويقصد بالكبير العظيم وهي صفة من صفات الخالق عز وجل فلا شيء أعظم منه وأيضا الجليل، والكبرياء العظمة.

هذا بالنسبة لدلالة كل كلمة، أما إذا أردنا فهم الدلالة العميقة، من خلال ربطها بمضمون النص، فنجد أن كلمة الغول، ترمز للسلطة والغول هنا هو الحاكم، والأحلام هي أحلام الحاكم الكبير الذي يسعى لتحقيقها على حساب شعبه المقهور، الذي أصبح يمثل بالنسبة له وحشًا بشريًا يرهبهم ويخافونه، ويطيعون أوامره دون تفكير.

فقد ورد العنوان "أحلام الغول الكبير" جملة اسمية، وبإعرابه نجد:

أحلامُ : مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

الغولِ : مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

الكبير : نعت مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره، والخبر محذوف لأن المبتدأ لم يحتج إليه، باعتبار العنوان مبتدأ والخبر محذوف والتقدير (أحلام الغول – مبتدأ – عنوان الكتاب – خبر–).

فعلاقة العنوان " أحلام الغول الكبير " بمحتوى النص / المسردية علاقة وطيدة، فيمكننا اعتبار العنوان امتداد واسع يشع به النص.

وقد كتب عنوان المسرحية بخط أسود بارز، ويرمز إلى الفخامة والرسمية والأناقة والجدية وكذا الغموض، كما امتاز عنوان المسرحية بطول نسبي، فقد عرف عن اللون الأسود أنه لون ملوكي لامتصاصه لباقي الألوان، ويوحي هذا اللون إلى وجود أنواع من الحزن العميق الموجود بداخل الشخص، فالأديب "عز الدين جلاوجي"، شديد الحزن على أحوال العرب وما آلت إليه أوضاعهم، في ظل تحكم الحكام في كل شاردة وواردة. كما يميل محب هذا اللون إلى التخفي، وعليه فقد استعمله الأديب للتخفي وراء دلالاته لتعرية الواقع العربي المرير، وكشف أطماع الحاكم العربي.

سادسا – عتبة التقديم

المقدمة هي إحدى عتبات النص التي تجذب القارئ وتشد انتباهه، يمارسها الأديب على عمله لتوجيه المتلقي لدخول عالم إبداعه الساحر، لها أهمية كباقي العتبات النصية وهي بمثابة استباق دلالي لهوية أغلب النصوص والأعمال الأدبية، فهي عتبة مفتاحية توجه القارئ نحو متن

النص، فالنص المصاحب أو النص الموازي يهيئ لعملية التلقي. لكن كثير ما يداخل مصطلح "مقدمة" مع مصطلحات أخرى متعددة نحو: تمهيد، مدخل، تصدير، فاتحة، مطلع، استهلال... فالاستهلال(instance prefacielle) عند "جيرار جينيت" هو: «ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا، في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي"liminaire"،(بدئيا/préliminaireكان أو ختميا/ postliminaire)، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحق به أو سابقا له. لهذا يكون الاستهلال البعدي، أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة الاستهلال».[1]ومن الاستهلالات الأكثر تداولا واستعمالا نجد:[2]

المقدمة/المدخل (introduction)، التمهيد (avant-propos)، الديباجة(prologue)،

توطئة(avis)، حاشية(note)، خلاصة/ إعلان(notice)، عرض/ تقديم (présentation)، قبل بدء القول (avant-dire)، مطلع(prélude)، خطاب بدئي (prélimmaire discours)، فاتحة/ ديباجة (préambule)، خطبة الكتاب (escorde). وهناك ما يعرف بالاستهلال البعدي(postface)، والذي يتمثل غالبا في الخاتمة، ويضم أيضا كل من الملاحق(annexe)، والذيول(après, propos)، أما بعد/ بعد القول(après-dire)، الكتابة البعدية، ما بعد الكتابة (post-scriptum)، ولكل هذه الاستهلالات والتذييلات خصائصها ووظائفها، خاصة الكتب ذات الطابع التعليمي والتي تمتاز بوظيفتها الأكثر بروتوكولية، والأكثر ظرفية لارتباطها بما يقول النص.

إذن فالمقدمة عند "جينيت" هي من الاستهلالات الافتتاحية تلخص لنا فكرة المؤلف التي يريد ايصالها للمتلقي، سواء كان التقديم بقلمه أو بقلم غيره، فهي تمهيد لمحتوى النص وحوصلة عامة عن طبيعته، فهي بمثابة عتبة شارحة من وظائفها تهيئة القارئ بحيث يستطيع التعامل مع متن النص.

1- عبد الحق بلعابد: عتبات، المرجع السابق، ص112.

2- المرجع نفسه: ص113.

حيث « يندرج الاهتمام بالمقدمة باعتبارها أولا وقبل كل شيء نصا موازيا يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه، هكذا يكتسب نص المقدمة قضاياه الخاصة مثلما يكسب جانبا خصبا من جوانب التعبير، التي تسمح للمؤلف بتحديد جملة من المفاهيم والإشكاليات التي يعرض لها في تناوله وتحليله، فيصبح نص المقدمة متعالقا مع النص المؤلف وحاملا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب » [1].

وقد جاءت المقدمة في مسردية "أحلام الغول الكبير"، بقلم الأديب "عز الدين جلاوجي نفسه، إذن فهي مقدمة ذاتية، وأول ما يطالعنا به الأديب في هذا التقديم عنوان لافت هو" بين يدي النصوص"، وهو دليل ثقته في امتلاكه للنصوص، و علينا معرفتها.

بعدها يستهل المقدم تقديمه بحديث، عن توجيه كتاب المسرح نصوصهم للخشبة والعرض فقط، ويهملون توجيهه للقراء، حتى جاء اليوم الذي أصبحت نصوص المسرحية تحفظ في كتب خوفا من الضياع: « كان كتّاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة...ومع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال...» [2].

كما تحدث الأديب في المقطع الثاني من المقدمة عن تطور وسائل التكنولوجيا، الذي أسهم في الاحتفاظ ببعض العروض صوتا وصورة فنجده يقول: "مع تطور وسائل الصوت والصورة، تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض، لتشكل مادة خصبة للقارئ..."[3]

أما في المقطع الثالث من المقدمة، تحسر الأديب عن عزوف القراء عن المسرح ونبذه، لظهور عديد الوسائط التي سرقت المتلقي يقول:« غير أنّ ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي إلى غير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل إغراء، جعلت المسرح منبوذا إلى حد بعيد، حيث راح

1- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص43.
2- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص7.
3- المرجع نفسه: ص، ن.

يفقد معاقله وسحره، ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله.

وأهم مقطع هو المقطع الأخير، تحدث فيه الأديب عن النوع الجديد، القريب من المسرحية والمسمى بالمسردية، وقصد به الأديب إعادة كتاب النص المسرحي ولكن بنكهة السرد؛ أي أنه أضاف السرد يقول «...مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إعادة كتابة النص المسرحي، ولكن بنكهة السرد... بحيث يكون النص مهيأ أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معا» [1].

فهدف الأديب من خلال هذا المقطع، إيصال فكرة الاهتمام بالنص، كما عرف بهذا النوع الجديد المسمى بالمسردية حيث أضاف عنصر السرد في المسرحية.

وفي الأخير نخلص إلى القول، بأن عتبة التقديم واحدة من العتبات النصية الرئيسية، بوصفها الجسر الواصل بين الكاتب والقارئ، يشرح فيها الأديب رؤاه وتصوراته حول قضية ما، وفي مسردية "أحلام الغول الكبير"، الأديب عز الدين جلاوجي هو الذي اضطلع بكتاب التقديم، فقد كانت المقدمة حوصلة عن نظرة الناس إلى المسرح منذ القديم، ووضح لنا فكرة النوع الجديد "مسردية".

ومنه نستنتج أنّ العتبات النصيّة قد أدت دورا كبيرا في التشكيل الدلالي؛ فقد اعتمد الكاتب على ما يوفره العنوان والغلاف وخطابات المقدمات والتجنيس من دور في توجيه القارئ وحسن إدراكه لتشكلات النص الفنية.

1- المرجع نفسه: ص8.

الفصل الثالث

استراتيجية التناص في مسردية أحلام الغول الكبير

توطئة:

لا يوجد نص خلق من العدم وكل عمل أدبي لا يرقى لدرجة الكمال، وإنما هو محصلة عدة نصوص وتفاعل قراءات، فمسردية "أحلام الغول الكبير" لـ عز الدين جلاوجي"، كغيرها من الأعمال الأدبية والفنون الأخرى لم تنتج في عزلة، بل تعالقت وتداخلت مع نصوص سبقتها. وعليه يمكن تحديد عدة تناصات، اعتمد عليها الأديب المسرحي في مسرديته، لنرى مدى إفادتها من ذلك الاستحضار، والتوظيف فنيا وجماليا، ونلمس قدرة الأديب الإبداعية في ذلك الخلق الجديد. فنلاحظ عند قراءة المسردية وجود انفتاح على الشعر العربي، والنص القرآني، وتوظيف للتاريخ والتراث، واستحضار للأسطورة.

بداية سنتحدث عن التناص الديني، كون النص القرآني من النصوص المقدسة. وبطبيعة الحال، يأتي في مقدمة كل المنصوص الأخرى، سواء من حيث أهميته، أو من حيث حضوره وسيطرته في المدونة، باختلافه بين تناص مفردات، وسور وحتى قصص .

أولا – التناص مع القرآن الكريم

القرآن الكريم هو كلام الله عز وجل، المنزل على سيدنا محمد _صلى الله عليه وسلم_ المتعبد بتلاوته والمنقول إلينا بالتواتر، وهو كلام معجز والمصدر الأول في حضارتنا العربية والإسلامية. ولأن التناص إحدى سمات النص الأدبي، عكف الأدباء من شعراء وروائيين ومسرحيين على توظيف نصوص غائبة واستحضارها لبسط المواقف وتشكيل الرؤى. وقد كان للنص الديني حضور متميز في المدونة التي بين أيدينا، استلهم منه الأدباء عديد المعاني والمواضيع، فأكثروا من استدعاء سور ومفردات وأحداث وقصص، ورد ذكرها في القرآن الكريم.

إن القارئ للمسردية يلحظ وبوضوح توظيف الأديب المسرحي "عز الدين جلاوجي" للنص القرآني وبكثرة، ولعل سبب ذلك تشبعه بالثقافة الإسلامية، وصلة الفرد الجزائري بأصالته الحضارية، وانتمائه لأمة شرفها الله برسالة الإسلام، ودعمها بسلاح القرآن الكريم، رغم المحاولات التي قامت بها فرنسا لطمس الهوية والقضاء على العروبة والإسلام، حيث لجأ الأديب للأخذ من القرآن الكريم بتوظيف عديد الألفاظ والمعاني التي ورد ذكرها فيه، وذلك لما فيه من عبر وحكم

وتوجيهات. وسنعرض فيما يلي أهم نماذج التناص الديني التي اعتمدها الأديب المسرحي في المسردية بمختلف أشكالها فنجد في المقطع الآتي:

« لم تكن ضخامة **العرش**، ولا روعة القصر، لتخفف من آلام الزعيم، الذي ظل لأيام طويلة، يجلس إلى **عرشه** حزينا كئيبا...

وعلى جانبي **العرش**، ظل الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهما تمثالان، مدججان بالأسلحة، في وضعية استعداد ... فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلا عن **عرشه**، وبسرعة يهرع إليه، يجلس ويتشبث في جانبيه بشدة... »[1].

كلمة "**العرش**"، كثيرا ما ورد ذكرها في القرآن الكريم، في عديد المواضع، لما تشير إليه هذه الكلمة من عظمة الخالق، وملكه عز وجل، فنجدها ذكرت في آيات كثيرة منها:

قوله تعالى في سورة المؤمنون: {فَتَعَالى اللهُ الَمَلِكُ الحَقُّ لاَ إلَه إلاَّ هُو ربُّ العَرْشِ العَظِيمِ}.[2]

وقوله تعالى أيضا: {وَ هُوَ رَبُّ العَرشِ العَظِيمِ}.[3]

وأيضا {ذُو العَرْشِ العَظِيمِ}.[4]

هذه الكلمة وردت في المسردية أكثر من أربعة وثلاثين مرة، وفي هذا التوظيف إشارة بارزة إلى مكانة العرش وقيمته وأهمية، بداية من عرش الرحمان، فهذه المفردة ترمز إلى العظمة والملك والعلو والترفع وهذه الصفات كلها من صفات الرب عز وجل.

أما في واقعنا العربي، فترمز إلى عرش وسلطة الحكام العرب، فهذا التناص إذن تأكيد على السلطة والملك، اللذين اتصفا بهما هؤلاء الحكام، وممارستهما ضد شعوبهم، بلا رحمة ولا شفقة، وذلك ما جسدته مشاهد المسردية، فتكرار الأديب لكلمة العرش، قصد من ورائها، التأكيد على تشبث الزعيم بعرش السلطة، والخوف من فقدانه وضياعه، وهو حال الزعماء العرب، الذين مارسوا استبدادهم وظلمهم ضد شعوبهم البائسة.

وفي مقطع آخر يقول الأديب "عز الدين جلاوجي":

1– عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص11.

2– سورة المؤمنون: الآية 116.

3- سورة التوبة: الآية 129.

4- سورة البروج: الآية 15.

«...يا...يا..سيـ..يـ.دي لا تفسير له، إلا حرصكم على مصلحة الأمة وطلبكم **للشورى**.. »[1].

«...أما **الشورى**...الشورى... فلا.لا...لا...لا...**الشورى** مشتقة من الشر، أعاذنا الله العلي القدير من الشر، ولو رأى الله تعالى في الشورى مصلحة لاستشار، هل تريد أن يلحقني الشر والشرار والعار؟ قل، أجب... » [2].

في هذه المقاطع حديث بارز عن الشورى، هذه الأخيرة التي أكد عليها الله سبحانه وتعالى، وأمر وأوصى بها عباده، ونجد ذلك في قوله تعالى:{فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ الله ولَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ القَلْبِ لانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُم واستَغْفِر لَهُم وَشَاوِرهُم فِي الأَمْر فَإذا عَزِمْتَ فَتَوَكّل على الله إن الله يحب المتوكلين}.[3]

ويقول عز وجل:{وَالذِين استَجَابوا لِرَبِّهِم وأَقَامُوا الصّلاة، وَأَمرهم **شورى** بينهم ومِمَا رَزَقناهم ينفقون}.[4]

عمد الأديب إلى توظيف كلمة الشورى لما لها من دلالات قرآنية، ساهمت في خدمة سياق المسردية، فللشورى أهمية بالغة في حياة المجتمع عامة، والمجتمع الاسلامي خاصة فهي حق من حقوق الأمة حتى ينعم بالديمقراطية، كما هي واجب على رئيس الدولة. هذه الشورى التي انعدمت في المسرحية في ظل حكم ذلك الزعيم المتجبر، وهي نفس الشورى التي غابت بحكم أولئك الطغاة في واقعنا المعاش، فعمدوا إلى تطبيق ديكتاتوريتهم التي جعلتهم أشبه بالإله، الذي يتمتع بقوى خارقة تسمح له بالتحكم في كل شيء، فأصبح الإنسان ملكا لهم يتصرفون فيه كما شاءوا، ففي المقطع صور لنا الأديب مدى خوف القادة من الغول / الزعيم، الذي لا يؤمن بما يسمى شورى لأنها حسبه مشتقة من الشر وتجلب العار.

أراد الأديب من خلال هذا التوظيف خدمة مشاهد مسرديته، حيث أكد فيها على كيفية تطبيق الشورى ونبذها من طرف أولئك الحكام، فقد كانت عكس ما ورد ذكره في القرآن الكريم،

---

1 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص14.

2 – المرجع نفسه : ص15.

3 – سورة آل عمران : الآية 159.

4 – سورة الشورى: الآية 38.

فالأديب يفضح نظام الحكم السائد، في الدول العربية، بالرغم من أن أولئك الحكام مسلمين، والإسلام أوصى كل حاكم بها. وفي مقطع آخر يقول:

« –...يغير كل شيء فجأة ...إسهال حاد يعصف بي...**الطوفان** يجرفني. يجرفكم جميعا...

–يجثو حافظ الأسرار على ركبتيه متألما، يميل عليه قائد الشرطة ساخرا

–سبحان الله؟ أحدثك عن **طوفان** الشعب، فتحدثني عن **طوفان** بطنك؟

–يتقدم قائد العسكر، يداعب بطن حافظ الأسرار براحة يده

–أنا أخشى من **طوفان** بطنه، أكثر من **طوفان** الشعب، لأن الشعب المسكين نائم، وبطنه فارغ. أما حضرة القائد ففي بطنه كل خراف الدنيا» [1].

نجد فكرة التناص الديني، واضحة جدا في هذه المقاطع، من خلال توظيف الأديب "عز الدين جلاوجي"، لمفردة الطوفان الوارد ذكرها بكثرة في القرآن الكريم، فضلا عن ارتباطها بقصة طوفان نوح –عليه السلام– وذلك مصداقا لقوله تعالى:{وَ لَقد أَرْسَلْنَا نُوحاً إلى قومه فَلَبِثَ فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما فأخذهم الطوفان وهم ظالمون} [2].

وقوله تعالى أيضا:{فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع والدم وآيات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوما ظالمون} [3].

ففي قصة طوفان نوح –عليه السلام– بعد طول مدة من الدعوة، عندما وضع قومه أصابعهم في آذانهم، واستغشوا ثيابهم، وأصروا واستكبروا استكبارا، أخذهم الله وهم ظالمون بكفرهم [4].

فالطوفان كما هو معروف مطر شديد مغرق، وهو فيضان عظيم، ماء غالب، يغشى كل شيء. وطوفان سيدنا نوح –عليه السلام– هو حادثة كونية، شملت أنحاء المعمورة، وهي تسمية تطلق على قصة طوفان عظيم، حصل بسبب طغيان الشر على الأرض.

1- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص21.

2- سورة الأعراف: الآية 133.

3- سورة العنكبوت: الآية 14.

4- المرجع السابق: ص123.

إن الغرض من استذكار الأديب لقصة الطوفان، هو كشف حجم الشر والظلم الذي صدر من طرف الحكام العرب، حيث أراد من خلال هذا الاستحضار التعبير عن رغبة الشعوب الجامحة، في التغيير والثورة على ذلك الواقع المتصلب. فحاول الأديب خدمة سياق المسردية، وعكس ما آلت إليه الشعوب من نفاذ صبر، حيث أدركت أخيرا أن الانقلاب هو السبيل الوحيد لأخذ الحق المسلوب ونيل الحرية المغتصبة وعليه فالتوظيف الذي ورد هنا، رسم لنا حجم الألم والمعاناة، التي ذاق الشعب مرارتها، من قبل الزعيم المستبد. فكما كانت رحلة سفينة سيدنا نوح –عليه السلام– خطيرة ومليئة بالصعاب، فكذا الحال مع الشعب العربي المسكين، الذي يخوض رحلته مع أولئك الحكام الظالمين. فقد سكت عن حقه، حقبة من الزمن، لكنه في الأخير قرر التغيير، بعد ما لحق به من استعباد وقهر وسلب للحرية. وهذا ما جسده آخر مقطع في المسردية:

« –ويلك إنهم يهاجموننا، أشهر سلاحك، الرعاع يحاولون تكسير الباب.

–يقفان أمام العرش، يرفعان اللافتة مكتوبا عليها "حزب ثورة الأحرار"، ويشهران رشاشيهما، تدخل الجماهير القاعة، ويتفرقون حاملين لافتات مختلفة، مكتوبا عليها "حزب الشباب الثائر" "حزب حركة المجاهدين"....تختلط الأصوات:

– إذا تفرقت الأمة تمزقت، وإذا تمزقت ذهبت ريحها.

– لقد وكلنا الشعب ووثق بنا وزكانا.

–أنتم أبناء النظام البائد.

–أردتم سرقة الثورة.

–المجد لحركة المجاهدين.

–العزة للشباب الثائر.

–فليسقط أزلام النظام.

–نعم للعدالة والمساواة.

–نعم للحداثة.

–نعم للأصالة.

يندفع الجميع نحو العرش وقد ارتفعت صيحاتهم وصرخاتهم، يمسكون بالعرش يتجاذبونه، حتى يتمزق قطعا قطعا، وتسمع طلقات نار وبكاء وعويل ونباح وصفير رياح عاتية [1].

أما في مقطع آخر يقول الأديب:

«...لا سيدي وأصدرت فتوى بوجوب قتل الزنديق، المارق عن دين الله تعالى قائد الشرطة، عجل الله به إلى **جهنم وبئس المصير**... » [2].

ويقول أيضا: «...إلى **جهنم وبئس المصير**، وكفيتنا أنت شر الحقير كبير الوزراء... » [3].

أول ما يصادفنا عند قراءتنا لهذا المقطع، وجود تناص إشاري، لعديد الآيات المذكورة في القرآن الكريم، والتي تحدثت عن "جهنم" نحو:

قوله تعالى: { أفمن اتبع رضوان الله كمن باء بسخط من الله ومأواه جهنم وبئس المصير }. [4]

وقوله تعالى: {متحيزا إلى فئة فقد باء بغضب من الله ومأواه جهنم وبئس المصير }. [5]

وقوله عز وجل : {جهنم يصلونها وبئس القرار }. [6]

فقد تناص الأديب لفظا ومعنى مع آيات المولى عز وجل، وقصد من وراء قوله إلى جهنم وبئس المصير، أن الذين ظلموا وخرجوا عن أمر الزعيم هو الموت، كما حدث مع قائد الشرطة الذي أراد الثورة والتغيير، فكان جزاءه الإعدام، وفي قوله إلى جهنم وبئس القرار، هنا تناص حرفي مع الآية 29 من سورة ابراهيم، ففي المسرحية أن كل من يخرج عن طوع زعيمهم مستقره نار جهنم.

وفي هذا التوظيف ايحاء بحجم العذاب الذي ذاقه الشعب وكل خارج عن أمر الزعيم، أما في الواقع العربي فهو تصوير لذلك الظلم والقهر، الذي مارسه الحاكم العربي ضد شعبه الذي عان

---

1 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص123.

2 – المرجع نفسه: ص14.

3 – المرجع نفسه: ص15

4 – سورة آل عمران : الآية 162.

5 – سورة الأنفال: الآية 16.

6 – سورة ابراهيم: الآية 29.

ويلاته، والظاهر أن الدعاء الذي تجسد في المسرحية موجه لذلك الزعيم الظالم، لكن خوف القادة منه منعهم من قول ذلك.

وفي مقاطع أخرى يميل الأديب لتوظيف كلمات كانت لها دلالات قرآنية، خادمة لسياق المسردية منها قوله:

«...يدخل كبير الوزراء **راكعا** من أول الباب حتى العرش، ينظر فيه الجميع صامتين... ».[1]

وفي هذا استحضار لقوله تعالى: {وظَنَّ دَاوُود أَنَّمَا فَتَنَّاه فاسْتَغفر رَبَّه وَخَرَّ رَاكِعًا وأَنَابَ}.[2]

فالركوع لا يكون إلا للمولى عز وجل وهذا ما تشير إليه الآيات الكريمة، فهي تحمل معنى الخضوع، أما كبير الوزراء فركع للزعيم، خوفا منه ومن عقابه وهذا حال اتباع شعوب العرب، الذين خضعوا لحكم أولئك الظالمين وأطاعوا أوامرهم ونفذوها بلا تردد.

ثانيا – التناص مع الأسطورة

إن منشأ الأسطورة والأدب واحد إذ أنه نابع من حاجات نفسية عميقة، وظيفتها تطهيرية وارتباطهما ببعضهما شديد الصلة حيث أنهما يشتركان في اللغة المجازية، فقد استهوت الأسطورة عديد الأدباء والشعراء والكتاب المعاصرين فلجأوا إليها، وذلك لبقائها راسخة في ذهن الفرد على مر العصور، فهي في كثيرا من الأحيان، تعالج مواقف خالدة فموضوعاتها مرتبطة بالواقع السياسي والاجتماعي...بالدرجة الأولى.

فالأديب الجزائري المعاصر أراد ربط الصلة بين الإنسان المعاصر والإنسان البدائي، في محاولة منه لإضفاء نوع من الحداثة على نصوصهم، حيث أدرك الأديب أن اللغة لم تعد قادرة على التعبير عن المواقف بدقة إذ عدّ الأسطورة اقتصاد لغوي وتكثيف في الدلالة. فهي أشبه بالأحلام فيها حمولة دلالية توحي بالعديد من المعاني فاستدعاؤها، لا يكون اعتباطيا بل يكون نابعا من حاجة النص إلى تلك القصص، والعبر فانفتح الأدباء على عديد الأساطير فتنوعت الرموز لديهم حسب ما يقتضيه النص.

1-عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص29.

2- سورة ص: الآية 24.

احتوت المسردية على عديد التناصات وذلك باستحضار مختلف الأساطير، للتعبير عن واقع مرير يعيشه الشعب في ظل حكم الزعيم الطاغي المستبد، سنحاول تتبع تلك الرموز و الاستحضارات الموظفة ومدى حاجة مشاهد المسردية لها.

فنجد أن الأديب قد تعامل مع الأسطورة، تعاملا متباينا فتأرجحت دلالتها بين صورة مأساوية، تمثل واقعا هشا متآكلا، وأخرى متفائلة تحلم بغد أفضل مليء بالأمل والتفاؤل. وفي المسردية استدعى الأديب عديد النصوص، في نص واحد، وقد تجسد ذلك في المقطع الآتي:

«...المهم من رياحين هذه الأرض، توقظ في النفس أحلامها الجميلة... لتبحر في الأعماق مع السندباد ...لتغامر مع علي بابا...لتحلق على بساط علاء الدين... »[1].

هذا المقطع الذي بين أيدينا يحوي كما هائلا من النصوص المباشرة، التي تحمل زخما من الشحنات العاطفية حاول الأديب التعبير عنها وفق رؤيته الخاصة، فبدأ مقطعه بأسطورة "السندباد البحري"، التي ألهمت الأديب بوصفها معادلا موضوعيا للاكتشاف، والبحث الدؤوب عن عوالم الامتلاء والخصوبة، لتدل على الأمل بغد أفضل. ففي المسردية أراد الأديب إعطاء الشعوب أمل في تحسن أحوالهم وأوضاعهم المزرية، أما في الواقع العربي فقد أسقطت هذه الأسطورة على ما يعيشه الشعب العربي، رامزا بشخصية السندباد إلى الأمل بقدوم ربيع مشرق، فقد تدهورت أحوال الرعية وذهب رونق كل شيء، حتى بات الشعب نفسه يأمل في عيش مريح.

وقد اختار الأديب هذه الأسطورة، لتكون معبرة وبشدة عن الهم الوطني والإنساني، والتحولات الكبرى في الوطن العربي، رافضا تلك الوقائع والأحداث، التي ملئت بالخراب والدمار، وواقع الشعوب العربية المرير.

فالزعيم بسلطته يرى في الشعب قوة تزعجه، وتعترضه في وجه تحقيق أحلامه الكبيرة، وهذا ما جعله يسعى للتخلص منه، ويجعله خاضعا له وتحت سيطرته الكاملة. "فالسندباد البحري" يجوب البحار ويعيش مخاطرها وصعابها في رحلة مليئة بالقلق والخوف، وهو يمثل الشعب المقهور الذي يرغب في التغيير والانقلاب، وتجاوز واقعه المعاش سعيا للعيش الكريم.

1- عز الدين جلاوجي : أحلام الغول الكبير، ص42.

ويبدو أن أسطورة "السندباد البحري" استهوت جل الأدباء الجزائريين وهذا لطبيعة شخصيته، من اغتراب وتجوال وبحث عن الجديد المثير ورفض لواقعهم المتصلب، وهذا ما يجرنا للقول بأن الأديب "عز الدين جلاوجي"، وجد في هذه الشخصية، الملاذ الآمن للوصول لهدفه، المتمثل في تحميل أفكاره برؤاه الخاصة عن الواقع العربي الحزين.

وعلى الرغم من اختلاف توظيف كل أديب لهذه الشخصية الأسطورية عن غيره، إلا أنها في أغلب المواقف تصب في قالب واحد، وهو رفض الواقع الراهن المتصلب والبحث عن الجديد أملا في التخلص من الظلم والاستبداد، والثورة على الحاكم الطاغي الذي أصبح مثل الغول المخيف، الذي حول حياة شعبهم إلى سجن أبدي.

وثاني استحضار في المقطع نفسه هو أسطورة "علي بابا والأربعين حرامي" الرجل الفقير، الذي يعيل عائلته يسمع بالمصادفة الاسم السري لفتح مغارة، تخبئ فيها إحدى العصابات كنوزها، فيدخل في مغامرات شيقة فيها الكثير من العبر. فيحاول فتح المغارة واكتشاف ما فيها بكلمة السر افتح يا سمسم، التي باتت مثلا يتداوله العامة، لمن يفتح أمامه باب الحظ، فما أن يدخل علي بابا المغارة، حتى يكتشف حوله كنوز الدنيا، من ذهب ومجوهرات. والعبرة من هذه القصة، تكمن في انبهار "علي بابا" بما شاهده في الداخل، فطمعه يجعله، لا يكتفي بالدخول مرة واحدة، بل يذهب مرة أخرى ليعاكسه الحظ بفعل عودة العصابة وهو في الداخل، ونتيجة حالة الفزع التي تصيبه، ينسى كلمة السر، ويجد نفسه في مأزق، وبعد مغامرة شيقة، ينجو ويخرج منها بسلام، ويعود إلى رشده وصوابه »[1].

فقد وظف الأديب "عز الدين جلاوجي"، هذه الحكاية الأسطورية، من حكايات ألف ليلة وليلة، وأسقطها على حالة شعب مقهور، ظل يعاني الفقر المدقع، وزعيم متسلط تزيد أطماعه يوما بعد يوم. فهنا تصوير لأطماع الزعيم، وفي الواقع، تجسيد لأطماع الحاكم العربي، فالشعب المسكين، يخوض مغامرة الحياة للعيش بسلام، فقد ظل مدة من الزمن في صمت وخوف، وحان الوقت ليستفيق من الحالة التي هو فيها، وأراد التغيير والثورة على الوضع المزري المعاش، ففضل الأديب استحضار هذه القصة الخيالية، وربط أحداثها بما يمر به أهل القرية، في مشاهد المسردية، تحت

1– الأدب العالمي للناشئين: ألف ليلة وليلة، تر/اميرة علي عبد الصادق، دار كلمات للنشر، د ط، د.ت، ص66.

رحمة ذلك الغول، كما أراد عكس كل تلك المشاهد، مع كل الاستحضارات، على الأوضاع التي تعيشها الدول العربية، وتصور صراعاتها مع الحاكم ونظام حكمه.

ونلحظ أن الهدف من توظيف الأديب، لمثل هذه الشخصيات الأسطورية، هو الابتعاد عن الخطاب المباشر، حتى يكون في مأمن من أي رقابة، فالأسطورة، بمثابة قناع يتخفى وراءه الأديب، ليرشق الحكام العرب، الذين مارسوا سلطتهم على شعب ضعيف، بأسهم من الهجاء. ففي السياق يحاول الأديب، حث الشعب على خوض مغامرة، كمغامرة "علي بابا" للتخلص من واقع بائس، وإصلاح ما يمكن إصلاحه، لأن ذلك لا يأتي بخوفهم وصمتهم، وليحصلوا على حريتهم لابد لهم بالثورة والتغيير.

أما ثالث استحضار في هذا المقطع، هو أسطورة "علاء الدين والمصباح السحري"، الشاب الصغير السن، الذي يعيش مع جدته. يمضي وقته في سرقة الفاكهة، من أشجار قصور الأغنياء، ليطعم أطفال الفقراء، حتى يعثر على المصباح السحري. وُصف علاء الدين بأنه شاب مرح محب للآخرين، يتسم بالتواضع والاتزان والكرم، فحين وجد ذلك المصباح، حقق كل رغباته في اعتدال، وساعد المحرومين. أما حبه لبدر البدور ابنة السلطان، فكان نتيجة المصادفة وليس بدافع الارتقاء، وحين سرق منه المصباح بخديعة، دخل في مغامرات شاركت فيها زوجته الأميرة، ليقرر استعادته ودفنه في مكان، لا يصل إليه أحد، والعيش بعيدا عنه. وكثيرا ما ارتبطت مغامرات "علاء الدين" بالبساط السحري، الباهر والساحر بألوانه، والذي كان ينقله، من بلد لآخر بحثا عن المصباح، وأسهم في خوض تلك المغامرة الشيقة [1].

حاول الأديب من خلال صياغته لهذه الحكاية الأسطورية، ربط مغزاها الذي ترمي إليه بمشاهد المسردية، من سلوك غير سوي للزعيم وأعوانه وتحدي، وسعي الشعب لتحقيق آمالهم وأهدافهم. ارتبط كل ذلك في واقعنا، بالقضايا العربية الراهنة، التي مر بها العرب ومعطيات الواقع المعيش، فاستخدم هذه الأسطورة لترمز للتحدي، فكانت بمثابه دافع محفز للشعب العربي للاستفاقة مما هم فيه، وأراد الأديب من خلالها التأكيد على أن الصمت والخوف والرهبة، هو سبب حياتهم هذه البائسة. فكأن الأديب تنبأ لما حدث، مع الدول العربية كسقوط نظام صدام حسين في العراق

1– المرجع نفسه: ص 77.

وثورات وعديد المجازر والقتلى في سوريا، تنازل الحاكم حسني مبارك عن الحكم في مصر ومقتل القذافي رئيس ليبيا، وهرب الحاكم زين العابدين بن علي بسبب نداءات أهله في تونس. فكما كان علاء الدين يحلق ببساطه من مكان إلى مكان، بحثا عن المصباح وتحقيق رغباته، كان الشعب بحاجة، لمثل هذا البساط ليبحث عن حريته واستقراره.

خلق الأديب من خلال استدعائه لثلاث حكايات أسطورية، في مقطع واحد صورة مشهدية للخراب والدمار وواقع الشعوب، في تناصات ضمنية ومباشرة، وحمل أفكاره ومشاهده، برؤيته الخاصة عن واقع الدول العربية. ومن العوامل الدافعة لاستدعاء العديد من النصوص في النص الواحد هو رغبة الأديب في خلق فجوة فنية، إذ يرتحل الأديب بزمن التلقي من زمن لآخر، ويسافر بذاكرته مكانا وزمانا، حيث يوفر هذا الارتحال النصي القارئ، انفتاحا دلاليا مختلفا. ويسعى لإعمال فكره، ويجعله يستخدم زادا معرفيا لقراءة النص. فارتبط هذا الزخم بما عاشته الدول العربية، حيث يحس الأديب، بالعجز عند استعماله تناص واحد، عجز يتعلق باللغة فيلجأ إلى الاقتصاد فيها، من خلال استخدامه للرموز واستدعائه للقصص والحكايات.

فتعدد النصوص هو أمر اختياري بالنسبة للأديب، فقد يوحي برغبته الجامحة في مد نصوص التواصل، مع النصوص الغائبة، وحث القارئ على العودة إلى مختلف النصوص السابقة لفهم ما يريد إيصاله.

والملاحظ على المقطع الذي تعددت فيه النصوص، أنه ساهم في خلق صور، تمثلت في تجسيد حالة الفزع والرعب، التي يعيشها الشعب العربي. والخراب والدمار التي آلت إليه البلاد تحت حكم ديكتاتورية، ينفي قيمة الفرد، ويجعله كالعبد، ينفذ دون الاعتراض أو الرفض أراد الأديب من خلال هذا التجسيد، نقد نظام الحكم بطريقة غير مباشرة، فهو لم ترقه الحالة التي يعيشها الأفراد.

كما نجد حضور الأسطورة "شهريار وشهرزاد"، من كتاب "ألف ليلة وليلة"، أولى قصصها التي تبدأ بها، مفادها حكاية "شهريار الملك" الذي يعلم بخيانة زوجته له مع أحد العبيد، وكان أخوه شاه زمان من أخبره بذلك. فحسب ما يروى من أساطير أن "الملك شهريار"، بعد ذلك أصيب بعقدة نفسية، بسبب تلك الخيانة من إحدى زوجاته. فكان يتزوج كل يوم عروسا ثم يقتلها في صباح اليوم التالي، فأصبح سفاك دماء على عكس ما عرف عليه من عدل وفي الأغلب، كانت

هذه الشخصية أكثر حظا في توظيف الأدباء والكتاب لها، في أعمالهم الإبداعية لما تحمله من قصدية ورمزية بارزة.

يقول "عز الدين جلاوجي" في مقطع من مقاطع المسردية: «...لم يبقى إلا أن تكون يا كبير الوزراء، أن لولاكم ما كان الزعيم سيدا عظيما، ومن هنا تبدأ الخيانة والعمالة، هأنذا مثلا خدمته من قبل استلائه على مدينة السلام،...هأنذا مثلا ما زلت أقتل، أحب الناس إلى إذا أمر...بل قدمت ابنتي الفتية البضة الفاتنة، قدمتها قربان حب وإخلاص إليه. إن شاء ذبحها...وإن شاء استعبدها... وإن تكرم تزوجها، وقد سبق حكمه كل شيء فاتخذها خليلة يلقاها في كل أسبوع ليلة »[1].

إن الأديب في هذا المقطع، قد تناص مع قصة "شهريار الملك" تناصا معنويا، فأعاد رسم نفس القصة، لكنه ذكر المشاهد والأحداث، دون ذكر اسم الملك فهو بهذا التوظيف، يعبر عن فئة من الحكام العرب الذين استغلوا شعبهم، ومارسوا مختلف أنواع الظلم والاستبداد، فقيدوا ذلك الشعب، بجملة من القوانين والقرارات الصارمة. وأغلقوا باب الحوار والتواصل أمامه، حتى لا يطالب بحقه. وعزف هذا الحاكم المستبد عن شيء اسمه ديمقراطية أو شورى، حوّل دولته إلى سجن عبيد مدى الحياة فقد استعمل الأديب هذه القصة الأسطورية، رمزا للخيانة والقتل وسفك الدماء الذي قضى على الظالم والمظلوم. وفي القسم الآخر من القصة، تبرز شخصية "شهرزاد" إلى صلب هذه الحكاية، التي تتطوع لتنقذ حياة أبيها، وتكون زوجة "شهريار" مثلما فعلت ابنة كبير الوزراء التي قدمها الوالد قربانا، حتى ينال رضاء الزعيم.

إذ كانت "شهرزاد" تحكي للملك شهريار في كل ليلة قصة، لكن بذكائها تنهي الليلة من غير أن تكمل القصة، فيقرر أن يقتلها في الليلة التي تليها، حتى إتمام القصة التي تشوق لسماع نهايتها. وهكذا استمر الحال ألف ليلة وليلة، وفي الأخير اتخذ "شهرزاد" زوجته وتخلص من تلك العقدة. فكانت "شهرزاد" رمزا للعاطفة الصادقة، والتضحية، والذكاء الخارق، والتفاني في سبيل الآخرين. كانت رمزا للتسامح والغفران والشجاعة المقدامة.

1– المرجع نفسه: ص52.

عكس هذا الاستذكار حالة قادة الزعيم الذين ضحوا ببناتهم لأجل الغول/ الزعيم كسبا لمحبته "فشهريار" هو الغول الذي سيطر في أحداث المسردية ورمز إلى كل حاكم عربي مستبد رمز للقتل، الظلم والاستبداد والهمجية.

شخصية شهريار الملك كانت نادرة في ذلك الزمن الأسطوري، لكننا حتى وفي زمننا الراهن، نرى ألف رجل ورجل، يحملون نفس العقدة، سواء من حيث كره شهريار للنساء والتلاعب بهن، وحتى من حيث ظلمه وبطشه، الذي تجس في الواقع في الحاكم العربي بالدرجة الأولى، كما حدث في ليبيا مع القذافي وفي تونس مع زين العابدين بن علي وفي الشقيقة سوريا مع بشار الأسد، وحتى في مصر مع حسني مبارك، وكأن هذه المسردية "أحلام الغول الكبير" التي صدرت قبل تلك الانقلابات والثورات، بمثابة تنبأ لما سيحصل، وذلك لكثرة الظلم الذي ساد. فتوظيف الأديب لمثل هذه الشخصية الهامة، لم يكن بمحض الصدفة، ولم يوظف عشوائيا، بل عن قصدية، إذ ذكر لنا في المقطع، كيف قدم القادة بناتهم قربانا، خوفا من غضب الزعيم. وقد نجح الأديب، إلى حد كبير في هذا الاستحضار الذي عبر فيه متخفيا وراء تلك القصة أكثر من القول المباشر والسرد الصريح. فقد استفادت المسردية من تلك الأساطير الخالدة، والمعروفة عند جل القراء برمزيتها.

ثالثا – التناص مع التراث

من المعروف، أن لكل أمة تراث، يعبر عن ماضيها وأصالتها، إذ يصوغ سلوك الفرد والمجتمع وعلاقاتهم. وذلك على مر العصور، بتراكم المعارف وتناقلها جيلا عن جيل. فالتراث الشعبي أو الفلكلور نابع من الشعب يعكس ماضيهم التليد، وله أهمية بارزة في تزويد الفرد بالمثل العليا وتمجيد الأوطان، وحبها والتفاني في الدفاع عنها، وخدمتها. كما يذكرنا الفلكلور بالأبطال الذين دافعوا عن أوطانهم، إلى آخر نفس، ويحفزنا على الافتخار بهم كشهدائنا الأبرار، فيما أنه صادر من لدن شعب، فهو يعكس آراءهم وتطلعاتهم وطموحاتهم في هذه الحياة، بكل حرية وطلاقة، وهو تعبير فطري صادق عن حال الأمة بأفراحها وآلامها.

فكما كان النص القرآني والأسطورة من المصادر الملهمة للأدباء من شعراء وكتاب ومسرحيين في أعمالهم، كان الحضور الشعبي من المصادر المهمة كذلك، إذ ساهم في دعم القضايا الوطنية، الأخلاقية والاجتماعية منها. فهو مرآة عاكسة لكل عادات الشعب وتقاليده، كما يمكننا أن نقول

أن التراث خلاصة تجارب الشعب، يعبر عن أحاسيسه وهو جزء من شخصيته يستخدم في الحياة اليومية، والأحاديث العادية في عديد المناسبات، تأكيدا على المعنى المقصود من وراءه. فرجوع الأديب لهذا التراث، واستدعاؤه في أعماله الفنية، سعيا منه لربط الماضي الأصيل بانتصاراته، والحاضر المعاشر بانكساراته.

سنحاول من خلال هذا العنصر استنباط الأمثال العربية والشعبية الموظفة في المسردية ونرى مدى إفادتها من هذا الاستحضار، وكيف ساهم في دعم المعنى مع أن القارئ للمسردية يلحظ أن الحضور الشعبي في هذه المدونة، قليل مقارنة بالمصادر الأخرى.

نهل الأديب من المنبع العربي للإفادة من روافده، وأمثاله العربية الأصيلة، حيث وظفه بما ينسجم وسياق نصه.

وأول الأمثال العربية الموظفة في المسردية نجده في قوله: «...ينشغل قائد العسكر بأوراق يضعها على ركبتيه وقد علته الحيرة، يرفع بصره فجأة يصمت لحظات كأنما يفكر في أمر محير، ثم يقول مركزا نظره في كبير الوزراء:

- فعلا لقد طفح الكيل وبلغ السيل الزبى» [1].

لجأ الأديب إلى استحضار المثل العربي حرفيا، وتناص معه لفظا ومعنى يقول المثل: "طفح الكيل وبلغ السيل الزبى"، وهو من الأقوال المأثورة، التي درج العرب على التلفظ بها، عند نفاذ الصبر أو تفاقم الأمور، إلى حد لا يمكن السكوت عنه، أو الصبر عليه.

ونلاحظ أن الأديب في ذلك المقطع، تعمد أن يشع مشهده بهذا الاستدعاء للمثل العربي، لإيصال فكرته إلى المتلقي، وهي تحسره على وضع العرب الذي وصلوا إليه، فقد انهار كل شيء في البلاد العربية، وكل شيء في طريق الفناء والزوال أما القادة في هذا المقطع، فيخشون انقلاب الشعب عليهم، والثورة ضد الحاكم ونظام حكمه، فقد نفذ صبر الشعوب إزاء الواقع المعاش. وقد بلغ الغضب أوجه، وقد طفح الكيل من تجبر وتسلط واستبداد الزعيم، الذي تشبث بكرسي العرش، كما وطفح الكيل من تصرفات الحاكم العربي. فجاء توظيف هذا المثل، ليبرز الموقف المزري لتاريخ الأمة العربية، وعكس واقعها المرير المأساوي، فأراد الأديب وصف واقع الشعوب،

1- المرجع نفسه: 75.

حيث استحوذ الحاكم العربي على كرسي العرش، ونسي واجباته تجاه دولته، وتجاه شعبه، فتشبث بالحكم والسلطة، بمختلف الطرق الخبيثة، القانونية وغير القانونية، فهو لا يتوانى عن فعل أي شيء للتمسك بكرسي العرش، ولو كان ذلك على حساب دماء شعوبهم وشرف أسرهم.

هذا المثل عبر عن الظلم الذي ألحق بالشعب، فحتى القادة، أعوان الزعيم اعترفوا بكل ذلك، فهو مثل رافض لأي نوع من الذل والظلم، بحيث خدم هذا المثل مشاهد المسردية، وعبر عن بركان الشعب الهادئ، الذي في طريقه للثورة ضد كل ظلم وقهر. ويقول الأديب في مقطع آخر من المسردية: «... وهكذا اصطدت سربا بحجر واحد...سربا بحجر واحد... ».[1]

فالمثل يقول :"ضربت عصفورين بحجر واحد»، فالملاحظ أن الأديب تناص مع هذا المثل لفظا ومعنى، فالقارئ من خلال قراءته لهذا المقطع، لا يجد صعوبة في تحديد المثل الأصلي ومعنى هذا المثل هو الظفر بعديد الأمور في آن واحد، أي تحقيق عديد الأهداف بعمل واحد.

وأما إذا عدنا إلى السياق الذي ورد فيه هذا المثل، نجد أن هذا المثل، عبر عن أطماع الزعيم وأحلامه، التي أراد تحقيقها في وقت واحد، فهذا الغول المتسلط المتجبر، يخشاه الجميع، فهو الآمر الناهي، ففي المقطع أمر بجمع الرجال الأشراف... كل الرجال للخروج وكلهم ولاء، ولا يعودوا إلا بالحصول على ما أمرهم به فالغول معادل نسبي للحاكم العربي، الذي سخر عديد الأعوان لخدمته، وتحقيق مطالبه ولو على حساب شعبه، أحلامه التي أراد تحقيقها بكل الطرق الشرعية أو غير الشرعية.

فأراد الأديب من خلال هذا الاستحضار، أن يبين للقارئ كيف يسعى الحاكم العربي المتسلط، إلى تحقيق كل أهدافه، مستعينا بخدمه وقادته فالكل تحت تصرفه، ففي هذا تصوير لشخصية الزعيم/ الحاكم الأنانية التي يهمها الحصول على ما تريد دون التفكير بمصلحة شعبها. فلم يعد الحاكم ملزما بتأدية واجبه يقول الأديب في مقطع آخر:

«...لو رأيتهم يا قائد العسكر لفجعت، إنهم بالآلاف، يلوحون بالسيوف والهراوات...

-لا يخاف من النار إلا من في بطنه تبن، يضحك حافظ الأسرار، يمد يده فيداعب بطن قائد العسكر المنتفخة.

1- المرجع نفسه: ص85 .

– يا قائدنا الهمام، في بطنك كل تبن الدنيا.

يداعب قائد العسكر بدنه ضاحكا.

– بل في بطني خراف الدنيا، أما التبن يا صاحبي فللبهائم...».[1]

فقد استدعى الأديب المثل الشعبي القائل: «اللي ما في كرشو التبن، ما يخاف من النار»، ومعناه أن الإنسان الواثق من نفسه، ويعلم أنه لم يرتكب سوء، لا يخاف من شيء، فقد استعمل الأديب نفس المثل لكن باللغة الفصحى، وهو مطابق للمثل باللغة الدارجة تماما.

فنلحظ من خلال هذا الاستحضار، مدى إفادة الأديب من توظيفه للمثل الشعبي، الذي ساعد في تدعيم المعنى المراد إيصاله. ففي مشهد المسردية، القادة يوجهون أصابع الاتهام لبعضهم البعض. وهذا دليل على فضح تلك الجرائم التي ارتكبت في سبيل خدمة الزعيم، فقد بدأ الشعب بالاستفاقة، لمحاسبة كل عميل وخائن سبب لهم العذاب والألم. فحين رأى القادة غضب الشعب، الذي اجتمع أمام القصر للثورة والانقلاب، أخرجوا تلك الحقائق، وفتحوا القضايا السابقة، بشكل غير مباشر فهذا المثل عبر عن مقصد أولئك القادة، أكثر من الكلام الكثير، فهو مختصر، لكنه يحمل عديد المعاني والمرامي.

فغرض الأديب من مثل هذا الاستدعاء، فضح الواقع العربي المرير، بقضاياه وجرائمه، متخفيا وراء هذه الأمثال الشائعة في حياتنا اليومية، حتى يضع القارئ في جو شعبي عربي، ضمن بنية مشاهد المسردية، تكثيفا للدلالة، وتعميقا للمعنى، وتدعيما للفكرة التي يريد إيصالها من خلاله. ففي ذلك تعبير عن حال الحكام العرب، وأعوانهم وهذا المثل بمثابة تنبيه للأفعال والجرائم التي قاموا بها، وحذرهم من طوفان الشعب القادم، فالشعب أيقن أخيرا أن الثورة والانقلاب هو السبيل الوحيد للتحرر، والتخلص من تلك العبودية .

ونصل إلى آخر الأمثال الشعبية، توظيفا في المسردية ، حيث يقول الأديب

"عز الدين جلاوجي":

«...لا يا صديقي، لا تصل قبلي، ولا أصل قبلك. رجلي مع رجلك، والأحسن أن تخيطهما معا...»[2].

1- المرجع نفسه: ص109 .

2- المرجع نفسه ص 118.

في هذا المقطع استذكار للمثل الشعبي القائل: «رجلي ورجلك»، ومعناه أينما تذهب أذهب معك، ولن أدعك تذهب بمفردك. ففي سياق المسردية، يخاطب قائد العسكر حافظ الأسرار، بأنه أينما ذهب يذهب معه، ولا يفوت أحدهما الآخر، فالقائدان أرادا الاستيلاء على كرسي العرش بعد موت الزعيم، وبدأت أطماعهما الخبيثة تنمو شيئا فشيئا. وهو الشيء نفسه الذي حدث في الدول العربية، حين انقلب الشعب على الحاكم ونظام حكمه.

وبهذا يمكن القول أن المثل العربي، والمثل الشعبية صياغة لتجربة لغوية بالعامية كانت أو بالفصحى، فهي تحمل خاصية مميزة، لأنها واقعية الفكرة، فلفظها موجز، وتركيبه بسيط ومعبر، وهي تمثيل لصوت الشعب، حيث تدل على أحواله، وأفكاره فهي نابعة من لدنه. وقد ضمنها الأديب "عز الدين جلاوجي" في المسردية ، حيث ساهمت في إضفاء مسحة عربية شعبية على مشاهده، لأنها قريبة من القارئ وهي متداولة في الحياة اليومية، وبذلك يسهل عليه فهمها وحل شفرتها.

رابعا – التناص مع التاريخ

من المعروف أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، وهو بذلك تاريخي لا يعيش منغلقا في اللحظة الآنية الحاضرة فقط، بل بإمكانه الرجوع لماضيه ليتذكر حوادثه والإفادة منها حاضرا، والتنبؤ بالمستقبل لبناء الطموحات، لذا فقد سعى الإنسان جاهدا لتدوين تجربته التاريخية المرتبطة به، فالتاريخ تسجيل ووصف وتحليل لأحداث جرت بالماضي.

هذه الأحداث التي تتصل اتصالا وثيقا بالحاضر، لفهمه، والمستقبل لاستشرافه. فالتاريخ هو بمثابة وثيقة ناطقة، شهدت على كثير الأحداث، والوقائع، والمواقف، والبطولات، عبر مر العصور وعليه، فكتب التاريخ، لها فضلها الكبير، في نقل تلك السير التاريخية، للعظماء والأبطال الذين غيروا مجراه، واستطاعوا تخطيط أسمائهم فيه.

ويعتبر "عز الدين جلاوجي " من المسرحيين المعاصرين، الذين استطاعوا التعامل مع التاريخ الإنساني عامة، والتاريخ العربي خاصة، وهذا يعود لمعرفته المسبقة، بأهمية هذا المصدر، في دعم تجربته الإبداعية سعيا منه لإيقاظ الهمم واستنهاضها، وذلك لبناء جسر تواصلي بين الأديب والقارئ المتلقي.

فلجأ الأديب المسرحي "عز الدين جلاوجي" في المسردية إلى استدعاء شخصيات خلدها التاريخ، سعيا منه لإعادة قراءته وتوظيف رمزيتها وقصصها وأحداثها، بحيث تكون صورتها هادفة وخادمة لسياق نصه كما يستخدمها الأديب لفتح الماضي، بانتصاراتها مقارنة مع الحاضر وانكساراته، مصورا بذلك الواقع المرير الذي آلت إليه الشعوب العربية، وإظهار مدى تفشي الشر، والخذلان في أرجاء العالم عامة ومن طرف الحكام العرب خاصة.

يقول الأديب في مقطع من المسردية : «..... توقظ في النفس أحلامها الجميلة ... ومغامرات ابن بطوطة...» [1].

نجد الأديب في هذا المقطع، يستحضر لنا شخصية الرحالة ابن بطوطة المغامر، الذي يرمز إلى الرحلة والمغامرة والاكتشاف والمخاطرة والبحث عن الجديد والتحدي وكذا حب الغير، فهو رجل استثنائي وعبقري وهو كشخصية تاريخية، يمثل العالم العربي والإسلامي، في أدب الرحلة العالمي فهو فخر العالم العربي، يظهر لنا من خلال رحلاته مدى ترابط الأمة الإسلامية وقوة وحدتها.

فالأديب جعل من هذه الشخصية محفز للشعب العربي، الذي يعيش فيها مرحلة منكسرة، والهيمنة للزعيم المقابل في واقعنا للحاكم العربي، فأراد حث الشعب على خوض مغامرة الحياة بكل صبر كمغامرات ابن بطوطة ورحلاته، ونيل الحرية والعيش في سلام وديمقراطية، رحلة طويلة مليئة بالصعاب لكن نهايتها مستحقة. كما شجعهم على الاتحاد والاستقامة لتحقيق أحلامهم التي لن يصلوا إليها دون ثورة، وانقلاب ورفض لواقعهم البائس المقيت.

وقد استدعى الأديب عديد الشخصيات التاريخية، غربية، وعربية، وأفاد من رمزيتها، بحيث وظفها بشكل ينسجم وسياق المسردية، وموضوعها فيقول الأديب في مقطع آخر:[2]

- أخبرونا...
- لبيكم وسعديكم
- من هو الأعظم؟
- مولانا الأعظم... مولانا الأكبر.

---

1 - المرجع نفسه: ص42.

2 - المرجع نفسه: ص16-17.

- و لا حموا رابي ...؟
- ولا حمورابي...
- و لا الاسكندر المقدوني....؟
- ولا الاسكندر المقدوني...
- و لا هتلر...؟
- و لا هتلر ...
- و لا هارون الرشيد...؟
- و لا هارون الرشيد ...

في هذا المقطع عمد الأديب إلى استدعاء شخصيات تاريخية، محاولا إخضاعها إلى رؤيته الخاصة، وفق ما تمليه عليه أفكاره وذائقته الفنية، فأول شخصية هي شخصية الملك حمورابي، حاكم بابلي قديم قام بتوحيد بلاد الرافدين وكان شخصية عسكرية، لها القدرة الإدارية والتنظيمية والعسكرية وهو على جانب كبير من الدقة، لواجبات الأفراد وحقوقهم في المجتمع، ضم قانونه مختلف القواعد والأحكام القانونية، كمبدأ التعويض ومبدأ القصاص ومبدأ عدم جواز التعسفي، باستعمال الحق الفردي [1].

كما استحضر شخصية الأسكندر المقدوني الذي حكم اليونان قبل المسيح –عليه السلام– ووزيره الفيلسوف أرسطو الذي ينفي وجود خالق لهذا الكون، وهو قاهر الإمبراطورية الفارسية وواحد من أذكى وأعظم القادة الحربيين على مر العصور [2].

أما الشخصية الثالثة فهي شخصية ألمانية زعيم النازية أدولف هتلر السياسي الألماني، وزعيم حزب العمال الألماني الاشتراكي الوطني، المعروف باسم الحزب النازي، وهو من بين الشخصيات التي تركت أثرا عظيما في تاريخ البشرية فكاد أن يستعمر العالم، أثناء الحرب العالمية الثانية [3].

---

1 – موقع "ويكيبيديا" الموسوعة الحرة . https://ar.wikipedia.org/wiki

2 – المرجع نفسه.

3 – المرجع نفسه.

أما آخر شخصية فهي شخصية هارون الرشيد، وهو من خلفاء الدولة العباسية في العراق، وأشهرهم، اكتملت للدولة في عهده ألوان العظمة والقوة والمجد العالمي، وكانت مهيبة الجانب فاحترمتها الدول المجاورة، وهابتها وهو أول خليفة قام بالغزو بنفسه وكان كثير الحج وسمي العصر الذي حكم فيه بالعصر الذهبي [1].

لكن في هذا المقطع لم يذكر بطولاتهم ولا غزواتهم، ولكنه اكتفى بذكر أسمائهم التي تحمل رمزية كبيرة بل كان ذكرهم، بغاية المقارنة بين أولئك الحكام وانتصاراتهم والحكام العرب وانكساراتهم، حتى يكشف لنا مساوءهم ويصف لنا واقعهم المأساوي وترديه، وكأنه يريد من وراء هذا الاستدعاء فضح الحاكم العربي المتسلط، الذي لم يكن مثلهم في أي شيء، فهو وحش ظالم لا تهمه مصلحة شعبه فهمه الوحيد تحقيق أحلامه ومصالحه، خلاف أولئك الحكام الذين ازدهرت دولهم واحتلت الصدارة بين الدول وأحبهم شعبهم.

أما هذا الغول الكبير الرامز للحاكم العربي في الواقع، الذي يخافه شعبه ويهابه ويخدمه قهرا فدولة الزعيم انهارت وذهب رونقها كما انهارت الدول العربية، كسوريا ومصر وليبيا... فكل شيء في طريقه للفناء والزوال.

فالواقع العربي أصبح رهن أولئك الحكام المتسلطين، الذين تجردوا من صفات الحكام القدامى، من عدلهم، ونزاهتهم وسعيهم الدؤوب لإصلاح أحوال دولتهم. في مقطع آخر يقول الأديب "عز الدين جلاوجي": «يشتد غضب الزعيم، يدور في المكان حائرا، يعود الى الشرفة وقد بدا عليه الخوف...

- يا شعبي العظيم، لقد فهمتكم الآن ...لقد فهمتكم» [2].

وهنا نلحظ عبارة، كثيرا ما يقولها الحاكم، عندما يحتدم الأمر، ويثور شعبه، فيعمد إلى امتصاص غضبهم. وقد أثرت هذه العبارة عند الزعيم شارل ديغول التي قالها مخاطبا الشعب الجزائري بالعاصمة، عندما احتدمت الثورة الجزائرية مناديه بالاستقلال، حان وقت الثورة والانقلاب والتغيير. وهذا ما بدا في المسرحية فحين رأى الزعيم آلاف الأفراد عند باب قصره، قال هذه العبارة لإصلاح الوضع وفي الواقع العربي، عكس الأديب ذلك مشيرا إلى عدة ثورات عربية،

1 – المرجع نفسه.

2 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص112.

سواء مع الحاكم الليبي أو الحاكم المصري أو الرئيس السوري، حين قرر شعبه الثورة عليه وإبعاده من كرسي العرش.

فأراد الأديب من خلال هذا تعرية الواقع المخيب والسواد الذي يخيم على الذات العربية، فقد اختار هذه الاستحضارات التاريخية، لما تحمله من رمزية مقصودة أسهمت في رسم صورة مشهدية للواقع العربي المتصلب، وقد دعمت هذه الاستدعاءات المسرحية بشكل كبير فنيا وجماليا.

خامسا – التناص مع الأدب

يقال أن الأديب هو المجتمع والأدب هو تعبير عن المجتمع، «فهو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره»[1]. وعليه فالأديب هو ابن بيئته الفنية، يؤثر فيها ويتأثر بها، فعديد الأدباء من شعراء وكتّاب ومسرحيين... يستحضرون نصوص أدبية تصقل بها تجربتهم الإبداعية، لما وجدوه من مادة خصبة في تلك النصوص الغائبة وهذا ما يسمى بالتناص الأدبي؛ «وهو عبارة عن تداخل نصوص أدبية قديمة مع نصوص أدبية حديثة، أو معاصرة سواء كانت هذه النصوص لكاتب واحد أو لمبدعين آخرين، ويكمن هذا الاستحضار في خلق نوع من التمازج والتعالق بين القديم والحديث، فينتج عنه نص شعري جديد بلمسة فنية وجمالية، جمعت بين ما هو قديم وما هو جديد» [2].

1- حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، 2009، المجلد 11، العدد2، ص 271.

2- سارة بوجمعة: جماليات التناص في شعر محمد جربوعة، رسالة ماجستير (pdf)، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2015، ص 59.

1- التناص مع الشعر الجاهلي

عمد الأديب "عز الدين جلاوجي" في المسردية إلى استحضار الشعر الجاهلي، ومن الأبيات الشعرية التي استحضرها يقول:[1]

«...أين شاعري الألمعي؟

ـ يدخل الزعيم بثيابه الأنيقة، كأنما كان ينتظر عند الباب، وقد ربطت رجله بسلسلة فيها كرة يدحرجها، ويقف مادحا، دون مقدمات:

أنت بدر بين الناس أهل أنت شمس سرمد وأزل

أنت في الـــــكون روح أنت المنى والعلى وأجل ».

يمدح الشاعر في هذين البيتين الزعيم، وفي هذا نجد الأديب، وظف بيت "النابغة الذبياني" الذي يقول فيه مادحا الملك النعمان بن المنذر [2].

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فالنابغة الذبياني، يعد من فحول الشعراء في العصر الجاهلي، فكانت له مكانة مرموقة بين قومه، وكانت تضرب له قبة في سوق عكاظ وكتب قصيدته "أتاني أبيت اللعن"، مادحا الملك "النعمان بن المنذر" ومعتذرا منه، وهذه القصائد تسمى بـ"الاعتذاريات"، وهي من أجمل شعر النابغة، ويقال أن هذا البيت من أمدح ما قاله العرب .[3]

يتناص مقطع الأديب "عز الدين جلاوجي" تناصا معنويا ولفظيا، مع بيت "النابغة الذبياني"، فهو يستدعي طريقة الشعراء الجاهليين المادحين، فقد حمل البيتان نفس الغرض وهو مدح "الملك"، فالنابغة كان يمدح النعمان وينظم له القصائد، والأمر نفسه مع شاعر الزعيم، فكل من شاعر الزعيم والنابغة، يشبه ممدوحه بالشمس، رغبة في إرضائه، واستدرار نعمه. فالنعمان شمس، تكف بضيائها كل الكواكب وكذا الزعيم. أما في واقعنا، فهذا المدح يتجلى في مدح الصحف ووسائل الأعلام للحاكم العربي، ووصفهم بالشكل الجيد حتى ولو كانوا عكس ذلك.

1- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير: ص29.

2- النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص25.

3- المرجع نفسه : ص9.

وعليه نلحظ أن الأديب "عز الدين جلاوجي" في اعتماده على التناص مع الأدب، اكتفى بالقليل من استدعاء الشعر الجاهلي، حتى يضفي صبغة جمالية على مشهده فأراد استحضار الماضي ليعكسه على الحاضر.

2 – التناص مع الشعر التونسي

يقول الأديب في مقطع آخر من المسردية:

«...يتمالك الشاعر نفسه، ثم يندفع مندهشا في الشعب،

إذا الشعب أراد عزا وتمكينا فلا بد للطاغي أن يرضى وأن يلينا

يجذبه الزعيم من قميصه حتى يسقط أرضا.

–اقتلوا الحقير، أراد أن يشعل الدنيا فوق رأسي...» [1].

القارئ لهذا المقطع، يلحظ تناصا بارزا مع بيت الشاعر "أبي القاسم الشابي"، في قصيدته إرادة الحياة وفي ذلك يقول: [2]

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

أبو القاسم الشابي شاعر تونسي، من العصر الحديث، كان شديد الإعجاب والتأثر بأدب المهاجرة، وعلى رأسهم جبران خليل جبران، وكان شديد الإخلاص في حبه لوطنه، داعيا إلى تحريره من الاستعمار الفرنسي، إلى جانب إيمانه الراسخ بقدرة شعبه على تحقيق الاستقلال.[3]

ومعنى البيت إذا أراد الشعب أن يعيش حرا كريما، فلابد أن تجري الأمور وفق إرادته، ويحقق مراده.

قد تمّت إضافة هذا البيت مع البيت الآتي إلى النشيد الوطني التونسي: [4]

ولابُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي وَلابُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر

وكان الوطنيون التونسيون يرددون النشيد خلال مرحلة النضال الوطني.

في هذا الاستحضار نوع من الخلخلة فالأديب لم يوظف البيت كاملا، بل كان توظيفا جزئيا فقام بتبديل بعض الكلمات حتى تنسجم وسياق النص، حيث ظهرت إرادته فيه من خلال

1 – عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، المرجع السابق، ص113.

2 – محمد نبيل طريفي: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص76.

3 – المرجع نفسه: ص5.

4 – مجلة إفريقيا قارتنا، العدد الثاني، فبراير 2013. الهيئة العامة للاستعلامات، بوابتك إلى مصر. ص1.

التغيير والتبديل في كلمات البيت المستدعى، ليظهر الأديب مظهر القوي صاحب الإرادة والثقة المطلقة، فهو يملك الرغبة القوية في التعبير عن أفكاره، وعما يجول بخاطره حتى وإن تخفى وراء النص الموظف.

فحين تجمع الشعب أمام القصر، احتدم الأمر، فأمر الزعيم، القادة بقول كلمات سحرية لتهدئة الهائجين، فأمسك بذراع الشاعر، ودفعه للشرفة، فطل الشاعر مرعوبا، فهدد الزعيم برميه من الشرفة، إن لم يقل أية كلمة، فأنشد الشاعر:

إذا الشعب أراد عزا ... فجذبه الزعيم من قميصه حتى سقط أرضا ثم قال:[1]

«- اقتلوا الحقير، أراد أن يشعل الدنيا فوق رأسي...».

حاول الأديب من خلال هذا التناص أن يستنهض همم الشعوب العربية، فتغنى بالعز والحياة حتى يدركوا أهمية الشرف والعيش بحرية، فأراد أن تهب الأمة العربية من رقدتها، وأن يشهد نهاية الظلم في البلاد العربية، ولا يكون ذلك إلا بالتغيير والثورة على الواقع المتصلب الذي يعيشونه.

في موضع آخر يتناص الأديب "عز الدين جلاوجي" مع النشيد الوطني التونسي، يقول:[2]

- حماة الحمى يا حماة الحمى هلموا هلموا لمجد الزمن
- لقد صرخت في عروقنا الدما نموت نموت ويحيا الوطن

ففي هذا النشيد يخاطب مؤلف أغلب كلمات النشيد "مصطفى صادق الرافعي" حماة الوطن، فيناديهم للدفاع عن مجدهم، وعزهم وكرامتهم، فحتى العروق في دمهم تصرخ بالموت في سبيل وطنهم الحبيب.

والأديب قد استعان بهذا البيت، ليرصد حجم تضحية القادة والخدم في سبيل خدمة الزعيم، يقول: «...لا سيدي ما نسينا أبدا... نحن عبيدك طول المدى... على أكتافنا ترقى سؤددا... نموت لتحيا سيدا...».[3]

1 - عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، المرجع السابق، ص113.

2- مجلة افريقيا قارتنا: العدد الثاني، فبراير 2013، ص1.

3- عز الدين جلاوجي : أحلام الغول الكبير، ص82.

جاء هذا التناص متوهجا بعبارات الحماسة، حيث حملت دلالات التضحية والعبودية، فوظف الأديب معنى هذا البيت، بشكل معاكس، فهو يصف لنا تضحية القادة والخدم في سبيل عيش الزعيم، فهم عبيده مدى الحياة؛ وهو الحال مع الشعب العربي، رغم المآسي والنكبات لم يبخل بتضحياته ونضالاته، فالأديب يدعوهم للتحرر من هذا الواقع المرير، والسعي للثورة والتغيير وتحقيق الحرية.

بعد هذا التحليل المفصل لتجليات التناص في مسردية "أحلام الغول الكبير" تبيّن لنا أن الأديب قد تناصّ كثيرا مع النصوص الغائبة التي تنوعت مصادرها ما بين القديم والحديث، إلاّ أنّنا نسجل ميله الواضح للأخذ من القديم خاصة القرآن الكريم والأسطورة وبعض مصادر التاريخ والأدب والتراث.

خاتمة

في نهاية المطاف نختم مقاربتنا لهذه **المتعاليات النصية**، ولعمق مفهومها ليس من السهل الخروج بحوصلة نهائية عنها، وعموما توصلنا إلى جملة من النتائج نسجلها في النقاط الآتية :

- شكلت العتبات النصية خطابا موازيا، ساعد في خدمة النص.

- النص الموازي بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أم جلية، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن/ المسردية، ونص آخر يقدم له ويتخلله مثل العنوان، التقديم، الإهداء، اسم المؤلف، التجنيس، الغلاف... وكل هذه العتبات تساعد في انتاج المعنى، وتشكيل الدلالة، ووصلت إلى إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب.

استطاعت العتبات النصية في مسردية أحلام الغول الكبير، أن تكشف عن استراتيجية في الكتابة، ومكنتنا من الوصول إلى خفايا النص، فاستنتجنا من خلالها المعنى وتوصلنا إلى:

1- عتبة العوان كانت غنية بالدلالات، التي تتصل بمقصدية المؤلف، وبمتن النص.

2- استطاعت عتبة التقديم أن تشكل رسالة ضمنية. استعان بها الأديب عز الدين جلاوجي لإيصال أفكاره ورؤاه الخاصة، وقدم للمتلقي من خلال هذا الباب تعريف مختصر للنوع الجديد الذي أسماه "المسردية".

3- شكلت عتبة الغلاف نافذة مفتوحة للفهم والقراءة عند المتلقي، وقدمت له فرصة استعمال لغة العيون للوصول لمعنى النص واختراق أعماقه من خلال الصورة المصاحبة والألوان.

4- أدت عتبة التجنيس دورا هاما في تحديدي النوع الأدبي الذي بين يدي المتلقي، وأبعدته عن الوقوع في حيرة تجاه هذا العمل.

5- لم تكن العتبة الإهدائية بمعزل عن بنية الدلالات الأخرى، وذلك بتعالقها مع النص الأصلي، فهي كباقي العتبات النصية ساهمت في تقبل النص، وكانت فضاء دلاليا وتأثيريا.

حفلت مسردية "أحلام الغول الكبير" بكم هائل من التناصات، تنوعت مصادرها وتباينت دلالاتها ورمزيتها، وهذا ما أوصلنا للقول الآتي:

1- التناص ممارسة لغوية ودلالية لا مناص منها، فلا يمكن تخبل نص خلق من العدم، وإنما هو محصلة عدة نصوص وتفاعل قراءات.

2- استعمال الأديب عز الدين جلاوجي لتقنية التناص لا يعني جنوحه للإبهام، وإشاعة الظلام في نصه لأن العلاقة بين النصوص هي علاقة تفاعلية انتاجية، فالنص يجمع بين عملتي البناء والهدم، حتى لا يكون عبارة عن حشو واستحضار بارد لنصوص سابقة.

3- تفاوتت مظاهر التناص في المسردية وتباينت، حيث استطعنا الكشف عن المظاهر التي يتمظهر فيها النص الغائب، وأدركنا طرق توظيف الأديب لها، وكيفية تعامله معها فقد كانت دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية وتراثية.

وفي الختام أرجو أن أكون قد قاربت الغايات المرجوة من وراء هذا الجهد، من خلال معالجة موضوعي هذا، وما توفيقي إلا بالله.

ملحق

أولا – التعريف بالأديب "عز الدين جلاوجي"

عز الدين جلاوجي، أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث، والرسائل الجامعية، داخل الوطن وخارجه. ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب. حاول أن يؤسس اتجاه جديد في كتابه المسرحي، أطلق عليه مصطلح مسردية،[1] ومن أهم أعماله :[2]

أ– في الرواية :

- ✓ حائط المبكى.
- ✓ الرماد الذي غسل الماء.
- ✓ العشق المقدس.

ب– في القصة :

- ✓ صهيل الحيرة.
- ✓ خيوط الذاكرة
- ✓ رحلة البنات إلى النار.

ج– في المسردية/ المسرحية :

- ✓ البحث عن الشمس.
- ✓ أحلام الغول الكبير.
- ✓ الأقنعة المثقوبة.

1– عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، المرجع السابق: ص125.

2 – المرجع نفسه: ص 126.

د- في أدب الأطفال:

- ✓ أربعون مسرحية للأطفال.
- ✓ خمس قصص للأطفال.

و- في الدراسة النقدية :

- ✓ النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- ✓ شطحات في عرس عازف الناي.

ثانيا – فكرة المسردية – أحلام الغول الكبير

وردت مسرحية " أحلام الغول الكبير " المكتوبة (سيناريو)، كمحاولة من الأديب عز الدين جلاوجي، لإعادة النص المسرحي إلى أحضان الجماهير القارئة، بغية ترك العنان لخيالهم لتصور الأحداث في مسرح الذهن، بعيدا عن القيود التي تفرضها خشبة المسرح تحقيقا للتفاعل ويحاول "عز الدين جلاوجي" من خلال مسرديته، تقديم جملة من الأفكار، في شكل محاورات بين شخصيات المسردية، والتي تعبر في ثناياها عن الصراعات العربية، أين يسلط الضوء على تشدد الحكام العرب واضطهادهم لشعوبهم، للبقاء على كرسي العرش، لذا اختار تسمية الغول الكبير الرامزة للخوف والوحشية.

تضمنت المسرحية تسعة مشاهد، لكن الموضوع ثابت، وتدور حول فكرته الديمقراطية، المنعدمة وكيفية تعامل الغول الكبير مع شعبه.

– **في المشهد الأول** : يصور كيفية تشبث الزعيم بالعرش، وتنفيذ أوامره ونواهيه من طرف قادة الجيش، فهو كالغول لا يؤمن لا بالديمقراطية ولا الشورى، ولا الحرية فهو فرعون قومه وزمانه [1].

– **في المشهد الثاني**: يبين تدهور أحوال الرعية، فهي حائرة يائسة، والمدينة كئيبة، والكل يحلم بالأيام الجميلة، فقد اختفى الورد والياسمين وعزف الناي والعود، و ذبحت الشحارير، لقد مات كل شيء جميل في هذه الأرض الجميلة [2].

– **في المشهد الثالث**: عرش الزعيم موصد، وجمع من القادة يتبادلون الحديث بصوت خافت، في خوف وقلق، منكبين على كتابة شيء ما، وحارسان يشهران السلاح، فلا شيء يبشر بالخير، والخشية من الطوفان الجارف، يعم الجدال وتبادل التهم بالعمالة، والخيانة بين الزعيم والعسكر والوزراء، ثم يهرعون منصرفين، ويدخل الزعيم قصره من الباب الآخر، ومعه حارساه [3].

---

1 – المرجع نفسه: ص11–13. بتصرف

2 – المرجع نفسه: ص35–46. بتصرف

3 – المرجع نفسه: ص 49–64. بتصرف

– **في المشهد الرابع**: سحاب أسود مركوم، و ريح خفيفة، تتلاعب بالأوراق والعلب، وحزن شاحب يتمطط على الوجوه. يندفع الناس إلى الساحة وحدانا وزرافات، و همها تهم تضيع مع وقع خطواتهم، ويتجمهرون، و ترتفع أصواتهم، و يظهر السخط الشديد، فالموت للطاغية، و لا نحيا على الذل أبدا. وتختلط همهمات الناس وحيرتهم، ويتوزعون اتقاء ضربات العساكر، ويتفرق الجميع ويبتعدون.[1]

– **أما المشهد الخامس**: قائد العسكر يجلس على أريكة، و قريبا منه يقف كبير الوزراء، في جانب من ديوان الزعيم، لقد طفح الكيل، وبلغ السيل الزبى، يخاطب الحاضرين، مركزا نظره في كبير الوزراء، فيسري الخوف في نفسه، و يشتد رعبه، وتشوش أفكاره، ثم يخيم على المكان صمت رهيب. يحمل الزعيم عصاه المذهبة، ويوجهها نحو الجميع سائلا في صرامة : اذن تريدون التغيير؟ ويحرك الجميع رؤوسهم قائلين : نحمل همكم سيدنا الزعيم، و النصر أو الشهادة، ويقهقه الزعيم عاليا، ويغلق باب عرشه، ويتجه إلى باب الخروج، محاطا بحرسه دون أن يتوقف عن القهقهة...ما أذكاني...ما أذكاني...ما أذكاني؟ [2]

– **في المشهد السادس**: ساحة المدينة غاصة بالناس. منذ الصباح الباكر يتجمعون، ويتحركون فرادا وجماعات، و يغلب عليهم الصمت، و الإحباط. أصوات نباح ومواء، تنطلق من حين إلى آخر، و يقبل القائدان وكبير الوزراء، و يحاولون الاقتراب من الناس، غير أنهم يجدون صدودا من الجميع، و يندفع كبير الوزراء، و يرتقي مكانا عاليا وينطق خاطبا:

أيها الناس يا أبناء شعبنا العظيم، يا أحفاد الأبطال المقاتلين، اسمعوا وعووا... ويهاجم الجنود الناس فيسود الهرج والمرج، وقد غطى المكان غبارا شديدا [3].

– **المشهد السابع**: في القصر يقف الحراس حول الزعيم، كتماثيل باردة مدججين بالأسلحة يضع الزعيم كفيه على عينه، و يرفع رأسه حالما مناجيا: أيها الحلم الجميل تحقق. ويستطرد قائلا، وسنقف هكذا على عرش الدنيا، و نصيح في مسمع الكون نناجيه غيمة عابرة أيتها الغيمة،

1 – المرجع نفسه: ص 67-72. بتصرف

2 – المرجع نفسه: ص 75-85. بتصرف

3 – المرجع نفسه: ص 89-95. بتصرف

اذهبي حيث شئت واهطلي حيث شئت، فحيثما تفعلين يعود خراجك إلينا، وسنقف هكذا على عرش الدنيا و نصيح في مسمع الكون، نناجي قرص الشمس وهو يغيب، أيها القرص المتوهج، غب إن شئت اللحظة، هنا فستشرق اللحظة، هنا وحولي تتهادى الحبيبات شهرزاد ودينازاد، قمر سرمدي ما أعظمني وما أسعدني ويهتف الحراس، عاش الزعيم عاش...[1]

– **أما المشهد الثامن**: قرب عرش الزعيم، يبدو القادة الثلاثة، يتناجون، وقد كادوا يلتصقون، ومن خارج القصر، ترتفع صيحات وصرخات، لا تكاد تفهم، و حول العرش يقف الحراس، مدججين بالأسلحة، دون حراك، كأنهم التماثيل الرخامية، و المهم أن يكون الراعي في مأمن. و يخطب الزعيم، يا شعبي العظيم، لقد فهمتكم، وترتفع الأصوات أكثر، و تختلط، حتى لا تكاد تفهم، ويواصل الزعيم خطابه : شكرا على تصفيقاتكم وتفهمكم لابد من الإصلاح، وأنا معكم، و لا بد من دستور للبلاد، ولابد من الديمقراطية، ولابد من محاسبة رؤساء الفساد. ويطل عالم الأمة مرتجفا، وترتفع الأصوات في وجهه، منددة، ويعقب قائلا أيها الناس، الساكت عن الحق شيطان أخرس، ومن رأى منكم منكرا فليغيره بهراوته، يسحبه الزعيم، حتى يسقط أرضا، و تكثر الحجارة المتهاوية عليهم، فيفر الجميع من باب جانبي.[2]

– **أما المشهد التاسع**: قاعة العرش خالية، يخيم عليها سكون رهيب، وبعض أصوات رافضة، ما زالت تنبعث من بعيد. وحافظ الأسرار والقائد يتحاوران، يا صديقي، لا تلعب وحدك، لقد اتفقنا، ولا داعي للعبة القط والفأر، أي قط وأي فأريا صديقي، سبقتك لأرتب الأمور قبل وصولك... يا صديقي لاتصل قبلي، ولا أصل قبلك، رجلي مع رجلك، الأحسن أن نخيطهما معا...سنسير بكم، لبناء دولة لا تزول بزوال الرجال، دولة يعز فيها الضعيف قبل القوي، و المحكوم قبل الحاكم، و الجاهل قبل العالم. ترتفع التصفيقات والهتافات من الخارج، ويصفق قائد العسكر معجبا بالكلام الأخير، أيها الشعب البطل، سنسمي هذا القصر، قصر الشعب، وسيكون لكم مفتوحا دائما ويتمتم قائد العسكر خلفه، لن تدخلوه يا كلاب، إلا جثتي.

---

1 – المرجع نفسه: ص99-105. بتصرف

2 – المرجع نفسه: ص108-114. بتصرف

ويواصل حافظ الأسرار خطابه وهو يفتح لافتة كبيرة، مكتوبة بخط جميل وقد شكلنا حزبا جديدا يقود البلاد والعباد، إلى بر السعادة وشاطئ الكرامة والرفاهية، أسميناه حزب ثورة الأحرار.

وترتفع الأصوات هاتفة مؤيدة، في حين ينبه قائد العسكر، لأمواج بشرية تدفع الباب لفتحه، وينتبه حافظ الأسرار، ويجذبه من يده إلى داخل قاعة العرش، ويلكم إنهم يهاجمونا، أشهر سلاحك.

و تدخل الجماهير القاعة ويتفرقون حاملين لافتات مختلفة، مكتوبا عليها حزب الشباب الثائر، حزب الحداثة، حزب أعداء النظام...

ويندفع الجميع نحو العرش، وقد ارتفعت صيحاتهم وصرخاتهم، يمسكون بالعرش، يتجاذبونه، حتى يتمزق قطعا قطعا، وتسمع طلقات نار، وبكاء، و عويل، ونباح، و صفير رياح عاتية[1].

1 - المرجع نفسه: ص116-123. بتصرف

قائمة

المصادر

والمراجع

❖ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع .

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر

1. عزالدين جلاوجي : أحلام الغول الكبير ،دار المنتهى للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، د.ط . 2015 .

المراجع

أولا– المراجع العربية:

2. عبد الحق بلعابد: (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، تقديم سعيد يقطين ،الجزائر، ط1. 2008 .
3. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2. 2001.
4. عز الدين مناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ،دار مجدلاوي ، عمان ، الاردن ، ط1. 2006 .
5. أبو القاسم الشابي: ديوان أبو القاسم الشابي، تقديم وشرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4. 2005 .
6. النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1. 1991 .
7. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان. ط1 .(د.ت).
8. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1. 1996.

9. وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأموية، (د.ط). 1994 .
10. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،بيروت، لبنان، ط1. 1985. ط2. 1986. ط3. 1992.
11. لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د. ط)، ج 1. 2005.
12. حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، دار الأمل للنشر، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر، (د .ط). 2012.
13. أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره، 1926- 1989)، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د .ط). 1998.
14. محمد نبيل طرفي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، ط1. 2002.
15. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، (د.ط). 1984.
16. أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الحديث، القاهرة مصر، ط1، 1988.

ثانيا – المراجع المترجمة

17. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء. 1986.
18. تودورف تزفيتان: باختين والمبدأ الحواري، تر/ فخري صالح، دار الفارس، عمان، الأردن. ط2. 1992.
19. جوليا كريستيفا: علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1. 1991. ط2 .1997.

20. رولان بارث: لذة النص، تر/منذر عياشي، مركز الأنباء الحضاري، حلب، دمشق. ط1. 1991.

ثالثا– المعاجم العربية

21. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، ج/2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
22. ابن منظور بن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري :لسان العرب، ج/10، دار صادر لبنان، بيروت، ط1. 2000.
23. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح/ محمد العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8 . 2005.
24. محمد التوجي: معجم علوم العربية، دار الجيل. ط1. 2003.
25. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، د، ط 2004.
26. ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1. 1997.

رابعا – الرسائل الجامعية

27. روفينة بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير (pdf)، جامعة منتوري – قسنطينة– 2006 .
28. سارة بوجمعة: جماليات التناص في شعر محمد جربوعة، رسالة ماجستير (pdf)، جامعة محمد خيضر– بسكرة – 2015.

خامسا – المجلات والدوريات

29. عزوز علي اسماعيل، قراءة عتبات النصوص عند ليلى العثمان في مجموعة الحواجز السوداء، مجلة عتبات الثقافية، العدد 2، السنة الثانية، 25 يناير 2013.
30. حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الانسانية، غزة. 2009 ، المجلد 11، العدد 2.

31. مجلة إفريقيا قارتنا، العدد الثاني، فبراير 2013. الهيئة العامة للاستعلامات، بوابتك إلى مصر

سادسا – المواقع الإلكترونية

32. موقع "ويكيبيديا" الموسوعة الحرة . https://ar.wikipedia.org/wiki

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... ص (أ – ج)
مدخل ..... ص 01
أولا – المتعاليات النصية الدلالة والمصطلح ..... ص 02
1 – الدلالة اللغوية ..... ص 02
2 – النصية في اللغة ..... ص 03
3 – الدلالة الاصطلاحية ..... ص 03
ثانيا – دلالة مصطلح التناص ..... ص 06
1 – الدلالة اللغوية ..... ص 06
2 – الدلالة الاصطلاحية ..... ص 07
أ – التناص عند جوليا كريستيفا ..... ص 07
ب – التناص عند ميخائيل باختين ..... ص 08
ج – التناص عند رولان بارت ..... ص 08
ثالثا – أنواع التناص ..... ص 09
1 – التناص الضروري ..... ص 09
2 – التناص الاختياري ..... ص 09
3 – التناص الداخلي ..... ص 10
4 – التناص الخارجي ..... ص 10
الفصل الأول ..... ص 11
أولا – المسرح : المفهوم والمصطلح ..... ص 12
ثانيا – نشأة المسرح الجزائري وتطوره ..... ص 14
1 – في العهد الروماني ..... ص 14
2 – من الفتح الإسلامي إلى نهاية الحكم العثماني: ..... ص 15

3 – المسرح في العهد الفرنسي ..... ص 15
4 – المسرح العربي في الجزائر خلال القرن 19م ..... ص 17
5 – المسرح والحركات الثقافية في الجزائر من سنة 1900–1921م: ..... ص 19
6 – المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى ..... ص 20
7 – مسرح الجزائر بعد الاستقلال ..... ص 22
أ – تأميم المسرح الجزائري ..... ص 22
ب – تأسيس فرقة المسرح الوطني الجزائري (1963 – 1972) ..... ص 22
8 – المسرح الجزائري في ظل اللامركزية.....ص 23
ثالثا – خصائص المسرح الجزائري ..... ص 25
01 – اللغة ..... ص 25
02 – الشعبية ..... ص 25
03 – خاصية الغنائية ..... ص 25
04 – الكوميدية أو الفكاهية ..... ص 26
05 – الارتجالية ..... ص 26
06 – ندرة النص المسرحي ..... ص 26
الفصل الثاني ..... ص 28
أولا – عتبة الغلاف ..... ص 29
1 – عتبة الغلاف وتشكيل الصورة البصرية ..... ص 31
2 – عتبة الغلاف واللون ..... ص 32
أ – اللون الأصفر ..... ص 32
ب – اللون الأبيض ..... ص 33
ثانيا – عتبة التجنيس ..... ص 34
ثالثا – عتبة اسم المؤلف ..... ص 36
رابعا – عتبة الإهداء ..... ص 39
خامسا – عتبة العنوان ..... ص 40

سادسا – عتبة التقديم ..... ص 43
الفصل الثالث ..... ص 47
أولا – التناص مع القرآن الكريم ..... ص 48
ثانيا – التناص مع الأسطورة ..... ص 54
ثالثا – التناص مع التراث ..... ص 60
رابعا – التناص مع التاريخ ..... ص 64
خامسا – التناص مع الأدب ..... ص 68
خاتمة ..... ص 73
ملحق ..... ص 76
قائمة المصادر والمراجع ..... ص 83
فهرس الموضوعات ..... ص 88

يطرح هذا البحث المعنون **بالمتعاليات النصية في المسرح الجزائري المعاصر (مسردية أحلام الغول لكبير) لعز الدين جلاوجي– نموذجا–**، جملة من العتبات النصية، لتشكل نصا إلى جانب النص الأصلي، يفسح للقارئ المجال للبوح بدلالاته وتأويلاته، وفي الوقت ذاته يحقق أفق انتظاره. وهكذا فقد جاءت مسردية "أحلام الغول الكبير"، ثرية بهذه المصاحبات النصية التي تحمل في طياتها أبعادا دلالية ومعرفية وأيديولوجية وفكرية وجمالية ... والتي تمثلت أساسا في الغلاف وتضاريسه (صورة مصاحبة، اللون..)، وتجنيس واسم المؤلف وإهداء وعنوان ... اختارها الأديب بكل حذر ليحقق من خلالها مبتغاه في جذب القارئ وإغوائه. كما رصد البحث استراتيجية التناص وجمالياته في المسردية، من خلال وقوفنا على كيفية توظيف الأديب المعاصر للنص الغائب، ومدى مساهمة هذه الاستحضارات، في إضفاء لمستها الجمالية والفنية على النص الحاضر.