جامعة يحيى فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

# بنية الحوار في النص المسرحي الجزائري المعاصر

## مسرحية "رحلة فداء" لعز الدين جلاوجي -أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر .

إعداد الطالبة:

- سمية طرشي.

إشراف الدكتور:

- د. برادي علي

لجنة المناقشة

| الإسم واللقب | الصفة |
|---|---|
| الدكتور بن زعتر بن علي. | رئيسا. |
| الدكتور برادي علي. | مشرفا ومقررا. |
| الدكتور واكد عبد القادر. | مناقشا. |

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

**و علمك ما لم تكن تعلم و كان**
**فضل الله عليك عظيما**

صدق الله العظيم

الآية 113 سورة النساء

# الشكر والعرفان.

الحمد لله وحده لا شريك له، نحمده على نعمه التي لا تعد ولا تحصى، فلو شكرناه على نعمة واحدة لما أوفيناه حقه، له الحمد دائما وأبدا، في كل وقت وحين، آناء الليل والنهار، كما يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه.

اتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "برادي علي، على نصائحه القيمة وتوجيهاته الحكيمة، التي أنارت لنا دروب هذا البحث، وإلى من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل ولو بكلمة.

# الإهداء:

لم تكن الرحله قصيرة، ولا الطريق محفوظا بالتسهيلات لكني فعلتها.

فالحمد لله الذي يسر لي البدايات وبلغنا النهايات بفضله وكرمه.

أهدي هذا النجاح لنفسي الطموحة أولا ابتدأت بطموح وانتهت بنجاح.

وبكل حب أهدي تخرجي وثمرة جهدي وحصاد ما زرعته سنين طويلة في سبيل العلم

إلى من أكرمني الله به وجعله من بين صفوف الرجال أبا لي

وزادني به شرفا وعلوا واعتزازًا .....

**(أبي الحبيب )**

الى أنيسه العمر وحبيبة الروح وأعظم نعم الله علي تلك التي ضمت إسمي بدعواتها في ليلها قبل

نهارها وأضاءت بالحب دربي وكانت سببا

بعد الله فيما أنا عليه الآن .....

**(أمي الحبيبة)**

إلى ضلعي الثابت الذي لا يميل سندي ومسندي، من مهد لي العقبات وأخذ بيدي لتخطي كل

تلك العثرات إلى الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح

**(أخي الغالي وأبي الثاني عمر)**



**سـمـيـة**

# مقدمة

يشكل المسرح احد ابرز الأجناس الأدبيه التي استندت منذ نشأتها إلى الحوار كركيزة أساسيه في بناء الاحداث وتشكيل الشخصيات وتوجيه الرسائل الفكريه.

وقد تميز هذا الفن بقدرته على عكس تحولات المجتمع والتعبير عن قضايا الانسان في أبعاده المختلفة، من خلال لغة حوارية تحمل في طياتها أبعاداً فكرية ونفسية وتفاعلية وفي السياق الجزائري عرف المسرح مساراً خاصا يختلف عن نظيره الأوروبي، إذ بدأ في شكله الأول من خلال التمثيلات الشعبية والفنون الشفوية التقليدية مثل (الأقوال والملحون)، ثم تأثر بالمسرح الفرنسي خلال فتره الاستعمار، ليتحول بعد الاستقلال إلى وسيلة التعبير جماعيه تنقل هموم المواطن الجزائري، وتعكس تحولات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

ومع تطور الوعي الفني والثقافي ظهرت في الجزائر أشكال جديدة في الكتابة المسرحية، تجاوزت البنية التقليدية للمسرح ومن بينها تجربة الكاتب عز الدين جلاوجي، الذي أسس لجنس أدبي جديد أطلق عليه تسميه "المسردية" وهي كتابة هجينة تمزج بين تقنيات السرد وبنية العرض المسرحي في وحدة فنيه عضويه.

وتعد مسردية رحلة فداء من أبرز نماذج هذا الاتجاه، إذ تتشابك فيها الأصوات وتتداخل فيها الأبعاد الواقعية والرمزية، كما تتجلى فيها رؤى فكرية عميقة حول الانسان والحرية والمصير، ويبرز الحوار داخل هذا النص بوصفه عنصرا مركزيا لا يؤدي وظيفة دراميه فحسب، بل يتحول إلى أداة تحليل فني وفكري تكشف من خلاله الشخصيات عن دواخلها وتتصادم رؤاها ومواقفها.

ومن هنا فان دراسة بنية الحوار في هذا العمل تمثل مدخلا لفهم عمق التجربه الفنية وجمالياتها الجديدة.

وعلى هذا الأساس تبلور موضوع الدراسة الموسوم: "بنية الحوار في النص المسرحي التاريخي المعاصر مسردية "رحله فداء" عز الدين جلاوجي –أنموذجا–.

وتمحورت الإشكالية المبحوث فيها حول:

- كيف وظف عز الدين جلاوجي الحوار في مسردية " رحلة فداء" ؟

انطلقت الدراسة من جملة من الفرضيات أهمها:

أن الحوار في هذه المسردية ليس مجرد تبادل لغوي بل هو آلية للكشف والتصعيد والتفكيك، وأن التداخل بين الحوارين الخارجي والداخلي يساهم في تصعيد بنية النص ويعكس تنوع الرؤى والمواقف. كما أن اعتماد الكاتب على شكل المسردية مكنه من التحرر من القوالب التقليديه، ما أتاح له فسحة فنية أوسع لتوظيف الحوار بشكل مبتكر وجمالي.

وقد تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، لكونه الأنسب في معالجة الظواهر الأسلوبية والبنيوية داخل النصوص الأدبية، وذلك عبر تتبع ملامح الحوار وتحليل وظيفته في السياق الدرامي والفني.

- وقد توزعت فصول البحث وفق هيكل متكامل يخدم اهداف الدراسة:

**يتضمن مدخلا:** عَنوناه بنشأة ومراحل تطور المسرح الجزائري، به نظرة موجزة عن نشأة المسرح الجزائري وتطوره مع التركيز على خصوصيته ضمن السياق التاريخي والثقافي.

**الفصل الاول:** المعنون بـ: "ضبط المصطلحات والمفاهيم" تناولنا فيه ماهية "المصطلحات والمفاهيم" المرتبطة بالمسرح والمسرحية والحوار من حيث التعريفات اللغوية والاصطلاحية مع توضيح مفهوم الحوار المسرحي.

**الفصل الثاني:** المعنون بـ "تجليات الحوار في الدفترين الأول والرابع من مسردية رحلة فداء لـ"عز الدين جلاوجي".

قمنا فيه بتلخيص المسردية المدروسة، ثم انتقلنا إلى الحديث عن الحوار الخارجي في الدفتر الاول الذي جاء بعنوان: "طقوس الموت" ورصدنا أهم أمثلة الحوار السردي الخارجي مع

تحليلها تحليلا وصفيا ونفس الخطوة بالنسبة إلى الدفتر الرابع "المصيدة" ثم انتقلنا إلى الحوار الداخلي ووظيفته النفسية ودلالته داخل النص في الدفترين الأول والرابع.

**خاتمة:** لخصنا فيها أهم النتائج المتعلقه بالبحث.

**ملحق:** قدمنا فيه السيرة الذاتية للأديب،غلاف واجهة المسردية وصورة للأديب.

اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- المسرح في الوطن العربي علي الراعي.
- معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي.
- لسان العرب لابن منظور.
- المعجم الأدبي لجبور عبد النور.

لقد واجهتني عدة صعوبات، من أبرزها ندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت جنس "المسردية"، باعتباره تجربة حديثة نسبيا في المسرح الجزائري المعاصر.

وفي الختام اشكر الله عز وجل الذي أعانني على إنجاز هذا البحث كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي "علي برادي" الذي كان له الفضل في إنجاز هذا البحث، وكما ساهم في تقديم التوجيهات والملاحظات الأسلوبية والمنهجية الهادفة.

# مدخل:

## نشأة ومراحل تطور المسرح الجزائري

## أولا: نشأة المسرح الجزائري:

واجه المسرح الجزائري منذ نشأته تحديات كبيرة، نتيجة الضغوط التي فرضها الاستعمار الفرنسي، حيث لم يمنح فرصة لتكوين هوية خاصة أو جذب جمهوره في البداية، ورغم هذه الصعوبات، تمكن المسرح الجزائري من تجاوز العقبات بفضل جمود مجموعة من الرواد الذين آمنوا بأهمية المسرح في تلك المرحلة، واعتبره وسيلة فعالة للتعبير عن معاناة الشعب الجزائري وطموحاته نحو التحرر.

وقد أصبح المسرح أداة نضالية مؤثرة عكست واقع المجتمع وساهمت في نوعية الجماهير، ومن هذا المنطلق قام نقاد المسرح بتقسيم الحركة المسرحية الجزائرية إلى عدة مراحل تاريخية، نظرا لما مر به المسرح من تطورات وتحولات في كل فترة زمنية.

**ثانيا: مراحل تطور المسرح الجزائري:**

**أ- المرحلة الأولى: (1921-1926) :**

وتعتبر مرحلة النشأة حيث في عام 1921، زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة في شمال إفريقيا شملت ليبيا وتونس والمغرب، وقدمت مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"ثاران العرب" باللغة العربية الفصحى، لكن الفرقة لم تتلقى النجاح في الجزائر كما في باقي الدول، إذ كان المثقفون الجزائريون آنذاك متجهين ثقافيا نحو فرنسا، بينما لم تجد عامة الشعب في المسرحيات الفصحى ما يشدهم لغياب عناصر الفرجة الشعبية، ما يعكس فجوة ثقافية أثرت بعمق في تطور المسرح الجزائري.[1]

ويقول أحمد بيوض "المسرح في هذه الفترة لم ينشأ من طرف الفرنسيين بل هناك أعمال مسرحية كتبت من طرف الطاهر علي الشريف الذي أسس جمعية تحت عنوان " المذهبية".

قد قدمنا عدة مسرحيات منها "الشفاء بعد العناء" و"قاضي الغرام" ومسرحية "بديع" وهي مسرحيات من النوع الدرامي.

وهذا يدل على وجود محاولات مسرحية سابقة للحقبة الاستعمارية، كانت تهدف إلى نشر فن المسرح في شمال إفريقيا، لكنها لم تلق النجاح المطلوب بسبب ضعف اهتمام الجمهور، الذي رأى أن المسرح فنٌ غريبٌ يخالف تقاليده، وبالإضافة إلى ذلك فإن جمهور العاصمة لم يكن مهيأ لتقبل هذا الفن، كما أن استعمال اللغة العربية الفصحى كان عائقا آخر، لكونها غير مألوفة لدى عامة الناس.

---

* جورج الأبيض (1880 -1959): كاتب لبناني من رواد المسرح العربي، هاجر إلى مصر في 1898 وأسس فرقة التمثيل العربي في 1952.

[1]- ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني الثقافة والفنون والأدب، الكويت، صدرت يناير 1978، ط2، ص 459.

**ب- المرحلة الثانية: (1926-1939):**

وفي سنة 1934 لمع إسم رشيد القسنطيني الذي اهتم بالنضال السياسي في مسرحياته وأبرز تاريخ وهوية الشعب رغم أنه كتب مسرحياته بالعامية، كما أنه يعتبر رائدٌ للمسرح الشعبي في الجزائر بلا منازع حيث كان موهوبا في فن الإضحاك والهزل وهو أو ل من أدخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل في الجزائر.[1]

أما قبل هذه الفترة فقد كان من لهم لغة أخرى في التواصل مع الجمهور الجزائري، حبر الإبداع المسرحي الذي يجمع بين التراث والقضايا الجوهرية، ففي مجلة الثقافة أشار الأستاذ أحسن تليماتي إلى أن عرض مسرحية "جحا" لعلالو عام 1926 شكل نقطة انطلاق لشروق المسرح الجزائري، كما نرى تركيز علي "علالو" على استلهام حكايات "ألفا ليلة وليلة" ما عرفه القسنطيني من التراث العربي الأندلسي، إضافة إلى توظيف باشطارزي لمخزون الثقافة الشعبية الجزائرية.[2]

وصف مالك بن نبي هذه الفترة بقوله: ( لقد بدأت في الأرض هيمنة وحركة وكان ذلك إعلان لنهار جديد وبعثا لحياة جديدة وكأنما هذه الأدوات استمدت من جمال الدين وقوتها الباعثة

---

[1] – ينظر: عقيدي امحمد، واقع وآفاق المسرح في الجزائر، الحوار الممتدن، العدد، 3694، 2012.

* تايلالي علي "علالو" (1902- 1992) ممثل ومؤلف مسرحي جزائري، ولد بحي القصبة بالعاصمة، نال شهادة الدروس الابتدائية باللغة العربية، واصل بعد ذلك تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر قندوز، كون فرقة الزاهية للمسرح 1926.

* رشيد بلخضر: المعروف بالقسنطيني مطرب وشاعر جزائري مولود 11 نوفمبر 1887 بالقصبة بالجزائر العاصمة يقول عنه علالو أنه كوميدي كبير وأستاذ في فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في مسرحنا، توفي عام 1944.

[2] – ينظر: أحسن تليلاتي، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري، دراسة نقدية، د ط، الجزائر عاصمة الثقافة، ع 17، سبتمبر 2008، ص72.

بل لأنها مدى لصوته البعيد وقد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات بن باديس، وكانت تلك ساعة اليقظة.[1]

وعليه يترتب أن هذه المرحلة الممتدة من 1926 إلى غاية 1939 امتازت ببروز فنانين قدموا مسرحيات واقعية، اهتمت بقضايا الشعب الجزائري جاءت في قالب هزلي وباللغة العامية لكي يتسنى للجمهور فهمها ومن بين أشهر رجال المسرح في هذه الفترة "رشيد القسنطيني" الذي تعلق به الجمهور فاشتهر بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة فقال عنه "كاتب ياسين" أنه "شابلين الجزائر"، أيضا هناك سلالي علي المدعو علالو الذي كتب مسرحية جحا باللغة العامية الجزائرية مع مراعاة المستوى الثقافي للشعب الجزائري آنذاك، فقد تلقت النقد على أنها مقتبسة عن مسرحية "مريض الوهم" للمسرحي "مولبير" حيث أن علالو ينفي ذلك إذ يقول والواقع يقول أن مسرحية جحا بعيدة عن مسرحية مولبير المعروفة.

فزاد نشاط هذه المرحلة بسبب زيادة أعمال رشيد القسنطيني ومحي الدين البسطارزي والذي قدم مسرحية البوزريعي في" العسكرية والخداعين".

**ج- المرحلة الثالثة: (1939- 1945):**

بدأت باندلاع الحرب العالمية الثانية، وتصاعد النظام السياسي على يد الحركة الوطنية، وعملت السلطات الفرنسية على حصر كل النشاطات التي يمكن أن تزعجها أو تقلب الشعب ضدها، فزجت بالعلماء والمثقفين في السجون[2].

---

[1] – علي برادي، محاضرات السنة الثانية ماستر دراسات أدبية، مقياس النص المسرحي، مدونة ناجي شنوف، ص4.

[2] – ينظر: صلاح نوي، ليلى حمري، تأثير أحداث وتطورات الحرب العالمية الثانية على نشاط حزب الشعب الجزائري (1939-1945)، مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال إفريقيا، المجلد 5، العدد 3، جوان 2022، ص712.

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة نوعا من الركود والخمول لفقد رجالاته منهم إبراهيم دحمون، ورشيد القسنطيني، فرغم كيد هذا الاستعمار حاولت جمعية العلماء المسلمين كسر هذا الجمود وفعلا أظهرت ذلك ببعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية والثقافية.

وسبب وفاة الكثير من رجالات المسرح الجزائري لوحظ كثرة الاقتباس في هذه الفترة كمسرحية "امرؤ القيس" التي اقتبسها بشطارزي من الأدب العربي و"المال" و"الراقد" اللذان اقتبسهما من أعمال رشيد القسنطيني.

**د- المرحلة الرابعة: (1946- 1962):**

وبعد 1945 تأسست فرقة رسمية، حين أسس أحمد حاج حمو فرقة مسرح الغد عام 1946[1]، وعليه ظهرت مسرحيات فصيحة أبرزها: الناشئة المهاجرة لمحمد صالح رمضان.

برز المؤلف كاتب ياسين بمسرحية الجثة المطوقة والتي تعالج أحداث 8 ماي 1945، وتؤرخ هذه المسرحية لأول مرة الأدب الجزائري، كما يرى بعض الباحثين في المسرح الجزائري بعد سنة 1945 أي بعد الحرب العالمية الثانية وما وقع بعد حوادث 8 ماي 1945 بالجزائر، حيث طالب الشعب بالحماية والاستقلال أن هذه الفترة هي البداية الفعلية للمسرح الجاد.

ومع انطلاق ثورة التحرير، تأسست فرقة فنية تابعة لجهة التحرير الوطني، كانت لها مساهمة بارزة في الساعة الثقافية تعكس تطلبات الشعب واكبت هذه الفرقة النهضة الأدبية والاجتماعية، تجسدت من خلال أعمالها القضايا الجوهرية التي عاشها المجتمع الجزائري قبل وبعد الاستقلال، مما جعلها أداة فنية نضالية ومرآة لروح الثورة والتغيير.[2]

---

[1] – عز الدين جلاوجي، النص المسـرحي في الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصـالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009، ص29.

[2] – ينظر: عبد الله ركبي، تطور النثر الجزائري، د ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص257.

أما بعد اندلاع الثورة التحريرية أصبح المسرح أداة فعالة في خدمة القضية الوطنية، حيث لجأ إليه الأدباء والمسرحيون لنقل معاناة الشعب الجزائري وتطلعاته ولتوعية الرأي العام وتحفيزه على دعم الثورة، فاستخدام المسرح كوسيلة للتعبير السياسي والاجتماعي، وظهرت أعمال ومبادرات مسرحية شاركت في مهرجانات وطنية منها: أولاد القصبة، دم الأحرار عبد الحليم رابيس والطغاة لعبد الله[1].

ومنه يستفاد أن السياق العام للمسرحيات كان ثوريا مشحونا بروح النضال، وقد حملت مضامينها رسائل ثورية واضحة تعكس التزامها بدعم الثورة الجزائرية وتجسد صراعها ضد الاستعمار الغاشم، وذلك من خلال توظيفها لرموز ودلالات تعبير عن مقاومة الشعب ونضاله من أجل الحرية.

**هـ- المرحلة الخامسة (1962- 1972):**

بعد الاستقلال تأسس المسرح الوطني الجزائري بمقتضى مرسوم 8 جانفي 1963 وهكذا قطعت إلى الوجود في فترة من 1972 إلى 1976 المسارح الجهرية لكل من وهران، وعنابة وقسنطينة وسيدي بلعباس في عام 1985 كل من المسارح الجهويين بجاية وباتنة.[2]

ويقول مخلوف بوكروح أما بعد الاستقلال فد ظل المسرح الجزائري يثير مجموعة من الأسئلة المتعلقة بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، فالاتجاهات السائدة في هذه الفترة على المستوى السياسي كانت تندرج تحت حركة التحرر الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية المرتكزة على معالجة مخالفات

[1] – ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي الأدبي الجزائري، مرجع سابق، ص53.

[2] – سماش سيد أحمد، المسرح الجزائري، دروس موجهة إلى طلبة السنة الثالثة فنون درامية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2022-2023، ص40.

الاستعمار وإعادة ذلك بتكوين مجتمع جديد تتجسد رموزه في انجازات اقتصادية وثقافية وعلى المستوى الثقافي كان الاهتمام منصب على تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري..[1]

يعني أن هذه المرحلة بدأت مع بزوغ فجر الاستقلال وشهدت تحولا كبيرا في دور المسرح حيث أصبح أداة لتعزيز الهوية الوطنية ونشر الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي.

**و- المرحلة السادسة (1972- 1982):**

بعد تطبيق سياسة اللامركزية من قبل الحكومة الجزائرية، شهد المسرح الجزائري حالة من التراجع والجمود، حيث أعيد هيكلة المسرح الوطني ليصبح مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، كما تم إنشاء مسارح جهوية في عدد من المدن مثل وهران، عنابة قسنطينة، سيدي بلعباس، الجزائر العاصمة غير أن الجهود البشرية والمادية تركزت بشكل كبير في العاصمة، مما أثر على أداء المسارح الجهوية.[2]

" شهد المسرح في هذه الفترة خللا كبيرا لامس مختلف نواحي هذا الفن من إضاءة صورة. ملحن الخشبة، التصوير المسرحي".[3]

ومن بين المسرحيات التي شهدت في هذه الفترة حسن طبرو والغولة والبراون لرويست، فعالجت هذه المسرحيات المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري كالبيروقراطية والانتهازية والتشرد، كما قدم ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية " كل واحد وحكمه" و" الغراب والصالحين" وديوان القراقوز " [4].

---

[1] – على برادي، محاضرات السنة الثانية ماستر، مرجع سبق ذكره، ص18.

[2] – ينظر أحمد بيوض، المسـرح الجزائري النشـأة والتطور (1989- 1926)، منشـورات التبين الجاحظية، الجزائر، 1989، دط، ص 40.

[3] – سمية عبدي ومفيدة بقطرش، اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر ( 2000- 2010)، دراسة في نماذج مختارة مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قالمة، ص 12.

[4] – برادي علي، محاضرات سنة ثانية ماستر، مرجع سابق، ص 19/18.

فهذا التراجع والركود الذي شهده المسرح الجزائري خلال هذه الفترة كان نتيجة حتمية لسرد الأوضاع التي مرت بها البلاد آنذاك.

ويستفاد مما سبق أن الإسهامات الأولى للمسرح الجزائري تعود إلى المرحلة الاستعمارية، حيث كانت الجزائر تحت هيمنة الرومان سياسيا وعسكريا. وفي فترة الاستعمار الفرنسي، قدمت فرق مسرحية من المشرق العربي، مثل فرقة جورج الأبيض، عروضا باللغة العربية الفصحى. لكن هذه العروض لم تحقق النجاح المطلوب بسبب صعوبة فهمها من قبل الجمهور الجزائري.

ورغم المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار، استطاع تجاوز هذه الصعوبات.كما لعبت الفئة المثقفة دورا بارزا في توعية المجتمع الجزائري من خلال هذه العروض.

وبعد الاستقلال، بادرت الدولة الجزائرية في تأميم المسرح الجزائري عن طريق إنشاء "مركز وطني" مهمته تنمية المسرح الجزائري وتطوره.

## الفصل الأول: ضبط المصطلحات والمفاهيم

**توطئة.**

- **مفهوم المسرح .**
- **لغة .**
- **اصطلاحا .**
- **ماهية المسرحية.**
- **مفهوم الحوار .**
- **لغة.**
- **اصطلاحا.**
- **الحوار المسرحي.**

**توطئة:**

يعالج المسرح قضية ويعبر عن موقف بخيال وإبداع اتخذه الأديب على شكل مادة إنسانية خاصة بالمجتمع أو بالاقتصاد أو السياسة، ومع التطور الفكري والتاريخي للأدب جعل منه فنونا وأجناسا أدبية تسمو نحو الرقي، وهو ما عرف بالإنتاج الأدبي في إحدى فنونه كالفن المسرحي حيث شهد تطورا ملحوظا، وهو ما انعكس على حياة الإنسان أخلاقا ووعيا، وعليه نرى أنه المطلوب منا أن نعرف المسرح والمسرحية والحوار وما يميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ( القصة، الرواية).

## أولا: مفهوم المسرح لغة واصطلاحا:

### 1- المسرح لغة:

كلمة المسرح بفتح الميم هي مشتقة من الفعل " سرح" ويعني رعى ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه المسارح [1].

يرى علي بن إسماعيل في المجعم والمحيط الأعضم في اللغة أن معناه: " السرح انقطع مرعاه حتى التقيا في مكان واحد والجمع في كل ذلك مسروح والمسرح مرعى السرح والسارح يكون اسما للراعي الذي يسرح الإبل".[2]

يتضح من المفهوم اللغوي للمسرح أنه مكان وقوع حدث ما، فمعناه التام دلالة على مكان الأداء، حيث تعرض الأحداث وتحاكى مواقف الحياة البشرية بأسلوب فني تواصلي.

### 2- المسرح اصطلاحا:

يرى شكري عبد الوهاب " أن المسرح قاعدة كبيرة تنقسم إلى قسمين القسم الأول بناء يحتوي التجهيزات المسرحية من إضاءة ومناظد وأثاث... الذي يشارك الممثلين في تقديم الصور الفنية المسرحية النهائية، والقسم الثاني هو باقي القاعدة وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصة ويزود بالمقاعد سواء في الصالة أو في الساحة، كما تتخصص لجماهير المتلقين هذه المقاعد تطل على المنصة" [3].

أما أبو الحسن عبد السلام" يرى أن المسرح يتجاوز كونه مجرد أداء حركي أو كلامي يدمج تعبيرا فكريا إبداعيا، حيث يعتبر المسرح خروجا عن الواقع وتحولا هي شخصية جديدة

---

[1] – ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، المجلد 2، ط1، سنة 1119، ص 1984.

[2] – علي ابن إســـماعيل من ســـيدة، المعجم والمحيط الأعظم في اللغة، معجم المخطوطات بجامعة الدول العربية، ج3، ط1، 1958، ص 134.

[3] – شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلو النشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، ص 09.

يتقمصها الفنان من خلال الخيال والتخيل، وهذا يشمل فهم أبعاد الشخصية التي يؤديها من حيث طبيعتها النفسية، وحركتها وأصواتها ودوافعها الفكرية، لذلك يعد المسرح وفقا لهذا المفهوم نشاطا إبداعيا فكريا يتطلب تفاعلا مع الجمهور، حيث يتم العرض في لحظة أداء حاضرة، مما يساهم في تأثيره المباشر على المتلقي ومشاعره.[1]

وبالإستناد على هذا الفهم، يوضح سالم أن المسرح ليس مجرد بنية فنية مفصولة، بل هو عملية جماعية تفاعلية تتطلب تضافر الجهود بين مختلف العناصر الفنية والتقنية، فضلا عن حضور المتلقي الفاعل، وفي حالة غياب هذا التفاعل سيبقى المسرح مجرد فن جامد لا يؤدي دوره في التأثير والتواصل الاجتماعي مما يحد من فعاليته في تحقيق الأهداف الفنية والثقافية".

ويستفاد من هذه المفاهيم أن المسرح هو العمل المسرحي وبناء المكان والساعة التي تقدم فيها مختلف العروض المسرحية بحيث يشاهدها الجماهير.

**ثانيا مفهوم المسرحية:**

تمثل المسرحية شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصيات وأفعالهم، حيث يقوم الممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام الجمهور في المسرح، أو أمام آلات تصويرية تلفزيونية، ليشاهدهم الجمهور في المنازل" [2].

أي أن المسرحية حسٌ أدبي يجسد قصة فنية تكتب خصيصا لتمثل على خشبة المسرح، من خلال ممثلين يؤدون أدوارهم المحددة بأسلوب حواري، فهي بذلك تعد نوعا من الأدب المتحرك والناطق. يحاكي الحياة ويجسدها في إطار مسرحي حي. فهي تنفرد بكونها نوعا أدبيا مختلفاً أتم

[1] – أبو الحســـن عبد الســـلام، حيرة النص المســـرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر ط2، 1993، ص 29.

[2] – وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2003، ص 33.

الاختلاف عن فن الملحمة، يأتي في قالب قصصي يمثل على منصة أو خشبة المسرح، تتفاعل أحداثه عن طريق الحوار بين الشخصيات المسرحية، الذي يجمعهم صراع يحرك عواطفهم للإبداع الفني وخلق المشهد المسرحي، الذي هو بدوره مستهدف من طرف المجتمع المسرحي أو كاتبها.

**ثالثا: مفهوم الحوار في اللغة والاصطلاح:**

**1- الحوار في اللغة:**

يقول الله تعالى: <<وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا >> [1].

اختلفت الآراء حول مفهوم الحوار فتعددت كل حسب منظوره في معاجم عربية وغير عربية فجاء في لسان العرب لابن منظور " الحور: الرجوع من الشيء إلى الشيء، والحجاز: المرجع، والمحارة: المكان الذي يحور أو يحار فيه، وأحار عليه جوابا: رده، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور: التجاوب..."[2].

أما في معجم الوسيط حار حورا وحتورا رجع وحورت العين حورا فاشتد بياضها.[3]

تنتج أن الحوار للمفهوم اللغوي في المعاجم اللغوية هو مراجعة النطق والكلام بين طرفين متخاطبين والمحاورة هي المجاوبة أي أن الحوار هو رد الجواب إلى الطرف الأخر.

---

[1] – سورة المجادلة، الآية (1).

[2] – ابن منظور لسان العرب، مادة (حور)، مرجع سابق، ص 1043.

[3] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، فصـــل الحاء، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، ج2، 1978، ص 15.

**2- الحوار في المعنى الاصطلاحي:**

ورد الحوار لأول مرة في القرآن الكريم عند حوار الله تعالى مع الملائكة، وهذا بدليل قوله:" وَإِذۡ قَالَ رَبُّكَ لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٞ فِي ٱلۡأَرۡضِ خَلِيفَةٗۖ قَالُوٓاْ أَتَجۡعَلُ فِيهَا مَن يُفۡسِدُ فِيهَا وَيَسۡفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحۡنُ نُسَبِّحُ بِحَمۡدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعۡلَمُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ".[1]

أما جيور عبد النور في كتابه المعجم الأدبي فعرفه من الناحية الأدبية والاجتماعية أنه: " حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول نفس الموضوعات، أو هو كلام يقوم بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه" [2].

يتضح مما سبق: أن الحوار عبارة عن ضرب من الحديث، يدور بين شخصين، أو أكثر يفرض معالجة شتى المواضيع في مجالات متعددة، يهدف لإقناع وتبادل الآراء والأفكار.

**رابعا: الحوار المسرحي:**

إن ما يميز المسرحية عن باقي الأجناس الأدبية هو عنصر الحوار، والذي يعتبر أوضح جزء في العمل الدرامي والأقرب إلى أفئدة الجماهير، فيعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، وعلى هذا الأساس هو أداة تخاطب في المسرحية والسمة التي تشيع الحياة في المسرحية".[3]

يشكل الحوار أداة فعالة للتفاعل بين الشخصيات المسرحية ووسيلة لنقل أفكارها ومشاعرها، كما يؤدي دورا مشابها لدور الراوي في الرواية، إذ يسهم في سرد الأحداث وتحليل المواقف وكشف

[1] – سورة البقرة، الآية 30.

[2] – جبور عبد النور، معجم الأدبي، دار العالم للعلمانيين، ط1، 1979، ص 100.

[3] – عادل مادي، مدخل إلى فقه كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم تومي، ط1، 1987، ص28.

أعماق الشخصيات. ومن هنا تبرز أهمية الحوار كمكون أساسي يضفي على العمل المسرحي طابعه الخاص ويمنحه تميزه".[1]

نستنتج أن الحوار في المسرحية ركيزة أساسية يقوم عليها النص المسرحي، فمن خلاله يطرح الكاتب فكرته ويعبر عنها فهو أداة تخاطب كشف أدوار الشخصيات.

[1] – ينظر: عبد القادر قط، من فنون أدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ط، 1978م، بيروت، ص33.

## الفصل الثاني

## تجليات الحوار في الدفترين الاول والرابع من مسردية رحلة فداء لعز الدين جلاوجي

**توطئة.**

**أولا: ملخص للمسردية.**

**I- الحوار المسرحي الخارجي :**

**1_الحوار المسرحي الخارجي في الدفتر الاول "طقوس الموت"**

**2_الحوار المسرحي الخارجي في الدفتر الرابع " المصيدة"**

**II- الحوار المسرحي الداخلي :**

**1_الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الأول "طقوس الموت"**

**2_الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الرابع "المصيدة"**

**توطئة:**

يشكل الحوار البنية الأساسية في بناء العمل المسرحي، فهو الأداة التي تمكن الكاتب من تحرير الشخصيات، وكشف ملامحها والتعبير عن رؤاها وافكارها، ما يساهم في تسلسل الأحداث، ويعد وسيلة فعالة للتواصل مع الجمهور، تظهر لكونه عاملا من المضامين المسرحية معبرا عن اختلاف عناصرها.

فيتميز الحوار عن غيره من الأساليب اللغوية، بقدرته على نقل الفكرة والمضمون بأسلوب حي ومباشر. فهو لا يقتصر على الوصف أو السرد الخارجي، بل يجسد المواقف والمشاعر عبر تفاصيل الشخصيات، مما يمنح النص طابعا ديناميكيا نابضا بالحياة.

فيقوم بعض الكتاب بتجاوز التوظيف التقليدي للحوار، فيستعملونه كأداة للكشف عن البعد النفسي والفكري للشخصيات، حيث يتحول الحوار إلى نوع من البوح الداخلي الذي يعبر عن الصراع الذاتي والانفعالات الكامنة، دون الحاجة إلى التعليق المباشر أو الشرح.

رغم ما يمنحه الحوار من التشويق والعمق، إلا أن اعتماده وحده دون باقي مكونات السرد كالشخصيات، الزمان والمكان، قد يفقد النص تكامله ويؤدي إلى خلل في بنائه الدرامي، لذا فإن نجاح الحوار مرتبط بمدى توظيفه المتناغم مع باقي العناصر السردية.

وعليه يطرح التساؤل:

كيف ساهم الحوار الخارجي والداخلي في الدفترين الاول والرابع من مسرديه رحله فداء في بناء الحبكة السرديه وإبراز الصراع العقائدي والنفسي بين الشخصيات؟

**أولا: ملخص المسردية رحلة فداء:**

يندرج تحت مسردية رحلة فداء لعز الدين جلاوجي إحدى عشرة دفتراً وكل دفتر يحمل عنواناً معيناً، وتدور أحداثها ضمن إطار زمني يمثل رحلة في عمق التاريخ، وتحديدا تاريخ الدعوة المحمدية، تلك الدعوة التي لم تسلم من المؤامرات والدسائس.

شهدت الدعوة الإسلامية مراحل متعددة، ابتداءً من استقرارها في المدينة المنورة وما رافقها من قوة متصاعدة، تمثلت أبرز تجلياتها في الانتصار الحاسم في معركة بدر.

هذا النصر أثار ضغينة الأعداء، من اليهود وقبائل قريش والمنافقين، الذين بدأوا في التربص بها، وهو ما تناوله الدفتر الثاني من المسرحية، حيث جاء في احدى مشاهده "جلس سالم جانبا وواصل أبو سفيان قائلا غير عابئ بمقدم سالم:

- " إن الأيام دول، وإن هزمنا في بدر فقد انتصرنا في أحد وما أدراك لعل هزائم محمد تتابع حتى نبيده، ونبيد أصحابه جميعا.[1]

يدخل حجر بن أبي إيهاب ليواسي الصحابة: مؤكدا أن دماء الشهداء لن تذهب سدى، وان الله سينتقم من أعدائهم:

- " لقد اقسمت ألا أبتسم للدنيا الا إذا رأيت دم حبيب بن عدى يروي الأرض، واني لمترصد له كل حين وآن، تربص الهزبر فريسته."[2]

تستمر المؤامرات اليهودية ضد المسلمين، ويختصر الدفتر الثالث لوصف الأوضاع في المدينة، مع التركيز على شخصيات الصحابة وتضحياتهم. كما يسرد الدفتر الرابع والخامس أحداث استشهاد أربعة من الصحابة الكرام رضوان الله عليهم، ويصف الكاتب كيف جمع اليهود والمحاصرين في حض بني النظير، إذ يقول:

" يضمن ابن سلول لحظة يخرج من كآبته فيواصل مفصلا. "[3]

---

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فداء"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، السداسي الأول ص21

[2] – المصدر نفسه، ص22.

[3] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فداء" مرجع سابق، ص65.

- قتل عاصم بن ثابت، وخالد بن يكبر الليني، ومرثد بن ابي مرثد الغنوي وامسكوا بخبيب بن عدي ويزيد بن الرتنة وعبد الله بن طارق.

وفي الدفتر السابع يحاول الكاتب من خلال هذه السيرة عرض دسائس اليهود وتعاونهم مع أعداء الدعوة المحمدية من قريش وغيرهم والتنكيل بصحابة الرسول –صلى الله عليه وسلم– وكيف انهم يستغلون الفرص لفتك المسلمين، وفي الدفتر نفسه يظهر الكاتب قوة الصحابة – رضوان الله عليهم– وهم واقعون تحت الأسر الذي لم يزدهم الا ثباتا ووعيا لعقيدتهم وللرسول – صلى الله عليه وسلم– وذلك لأجل نصر الدعوة المحمدية.

أما الدفتر الثامن جاء خبيب كشخصية مركزية تجسد البطولة في أسمى معانيها:

حيث يقدم نموذجا للفداء والتضحية من أجل رفعة الدعوة المحمدية. إذ وضعه في مشهد الأسر لم يكن عشوائيا، بل جاء ليبرز جوهر الشخصية البطولية التي تضحي بنفسها في سبيل مبدأ سام، غير آبهة بمغريات الدنيا أو رهبة الموت وأن الجزاء يكون في الدنيا والآخرة.

وفي الدفتر التاسع قتل الصحابة –رضوان الله عليهم– وعلى رأسهم خبيب الذي يمثل البطولة في المسردية والذي لم يكن يخشى الموت يوما.

فمن خلال تضحيات الصحابة –رضوان الله عليهم_ تدرك ان معنى عتبة العنوان "رحلة فداء" أنها رحلة هؤلاء الصحابة الذين تم المرور عليهم وذكر بطولاتهم في الدفتر الأول من المسردية وثباتهم وصبرهم أمام الموت وهذا كله لأجل الرسالة المحمدية.

ثم ينقلنا الكاتب إلى الدفتر العاشر إلى حصن بن النظير وهم فرحون بمصرعهم

يدخل ابن سلول منبسط الأسارير، يقوم إليه عمرو مرحبا بحرارة.

- أهلا بملك العرب وسيدهم.

يجلس ابن سلول قبالتهما فرحا.

- لك المجد يا هذيل، وأنت تفتكين بأصحاب محمد[1].

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فداء"، مرجع سابق، ص94

يسعى الكاتب إلى إبراز البعد الديني من خلال استحضار الشخصية اليهودية وتكرار حضورها بين دفاتر السرد، بما يعكس تصاعد خطاب الكراهية تجاه المسلمين، ويتجلى هذا الطرح بوضوح في الدفتر الحادي عشر، الذي يعرض مشهد استشهاد خبيب بوصفه رمزا للثبات العقائدي والصمود امام المحن، فالشخصية تدرك ان الحياة الدنيوية ليست الحقيقية المطلقة، وأن الموت لا يشكل نهاية الوجود، بل يمثل انتقالا إلى مرحلة أسمى.

ويأتي استشهاد خبيب ليجسد هذا الإيمان العميق مؤكداً أن الشهادة هي تتويج الصبر واليقين، وقد استشهد الخبيب وهو يردد:

ومَا بي حذارُ الموت إني لميت ولكن حذارِي حجمُ نارٍ ملفع

ولست أبالي حين أُقتل مسلما على أي جنب كان في الله مصرعي

ولست بمبدٍ للعدو تخشعا ولا جزعا إني إلى الله مرجعي

ولست بمبد للعدو تخشعا ولا جزعا إني إلى الله مرجعي

إني إلى الله مرجعي[1].

وهكذا تختم مسردية "رحلة فداء" بمشهد استشهاد الصحابي خبيب بن عدي حيث يلتزم الكاتب في هذا العمل بالسرد كما ورد في السيرة النبوية والرواية.

مع إعادة صياغتها في قالب يجمع بين الحوار والسرد.

وهذا ما يندرج ضمن ما يعرف "بالمسردية" عند عز الدين جلاوجي، وهي جنس أدبي هجين يجمع بين تقنيات المسرح وبنية الرواية.

[1]– عز الدين جلاوجي، "رحلة فداء"، مرجع سابق ، ص 108.

## ثانيا: تشكل الحوار الخارجي في الدفترين الأول والثاني من مسردية رحلة فداء لعز الدين جلاوجي (طقوس الموت، الشيطان) .

### I- الحوار المسرحي الخارجي (le dialogue) :

يحدث الحوار الخارجي بين شخصين او أكثر يساعد في تبادل الأفكار والتواصل بين الافراد.

يكون خارجيا لا داخليا لأنه يخرج من أفواه الشخصيات في التعبير عن دور أفعال بعضها إتجاه البعض الآخر واتجاه الأحداث والوقائع وما إلى ذلك:

يساهم في الكشف عن الأفكار الباطنية وإخراجها إلى المتفرج، حيث يتحدث فيها المتكلم مباشرة إلى المتلقي مباشرة ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.[1]

فيعتبر الحوار الخارجي عنصراً أساسيا ومحوريا في بناء النص المسرحي، إذ يمثل المادة الجوهوية فيه، فالبنى الحوارية تعد وسيلة فعالة في رسم العلاقات بين الشخصيات والمكونات الأخرى للعمل المسرحي، أيضا يعد استخدام اللغة في المسرح ركيزة مهمة، إذ يساهم الحوار في إيصال المعاني والدلالات بشكل غير مباشر، ويعبر عما هو غير مصرح به بشكل صريح، بل يتضمن معاني خفية تتجاوز ما يقال.

ويتميز هذا النوع من الحوار بأنه ينقل الأفكار والمشاعر من خلال التفاعل بين الشخصيات بأسلوب مباشر، مما يتيح للمشاهد فرصة التعرف على ملامح الشخصيات وخصائصها من خلال ما تنطق به، إضافة إلى ما تظهره من حركات وتعابير وانفعالات خلال سير الحوار.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي زمن سرد التعبير، المركز الثقافي العربي للنشر يبيرون لبنان، ط3 ,997 , ص197

## 1-الحوار السردي الخارجي في الدفتر الأول "طقوس الموت" من مسردية "رحلة فداء" لعز الدين جلاوجي:

يمثل الحوار الخارجي قاعدة أساسية تربط النص المسرحي ببعضه ليشكل لنا عملا فنيا متكاملا مهمته نسج العلاقات مع عناصر النص مستقطبا الشخصيات، الزمان والمكان، كشف هذا النوع من الحوار في الدفتر الأول "طقوس الموت" عن الملامح الخارجية والسلوكية للشخصيات الدرامية وتصوير موقفها اتجاه الدعوة المحمدية منذ اللحظة الأولى. بدأ التخطيط والكيد للإيقاع بمحمد –صلى الله عليه وسلم– بتجمع افراد من اليهود في قصر الامارة داخل الحصن، نلاحظ استعمال الكاتب عز الدين جلاوجي أسماء حقيقية للشخصيات اليهودية فكما وردت في كتب السيرة النبوية وردت في هذا الدفتر، فيعد هذا الامر اختبارا صائبا له أبعاد فنية ودلالية أبزرها توثيق السيرة النبوية، فيشعر المتلقي إنما يروى ليس مجرد رموز بل له جذور في الواقع الإسلامي.

عمرو بن جحاش يمثل ظاهريا الشخصية المحورية في التحالف والتحريض مع أعوانه للنيل من محمد –صلى الله عليه والسلم–.

– يطل عمر بن جحاش من النوافذ تارة إلى داخل الحصن، وأخرى إلى خارجه حيث تمتد البساتين في ارض شبه صحراوية.[1]

* أيضا حوار خارجي ثانٍ لعمر وبن جحاش يكشف لنا شخصيته.

– يفتح الباب في عجل قائلا:

– سلام بن أبي الحقيق، انتظرناك طويلا يا رجل، كأن الامر لا يعنيك.[2]

يظهر عمرو من خلال هذه المقاطع أنه الوسيط التائه بين الحذر والتحريض خائف من محمد، لكنه يندفع عند ضغط المجموعة، باستخدام التوبيخ الخفيف "انتظرناك طويلا" الذي يدل

[1]– عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، الدفتر الأول، ص7.

[2] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، ص7.

على نفاد صبره معبرا عن قلقه، تتسم لغته بالتردد والجمود، بعيدة عن الحماس، تعكس شخصية قلقة تعيش صراعا بين الخوف والطموح.

- بينما.

يرد السلام وهو يصافحهما ويجلس إلى جانب حي، يجرع ماء من إناء فخاري مطرز يحمل حبة تفاح يقضمها.

– أتممت على عجل صفقة تجارية رابحة، رابحة جدا، وكيف لا يعنيني أمر قومي يا عمرو، وقد تركت صفقات أخرى أورد بها قمحا وزيتا من الشام إلى هؤلاء السنج.

– كل الخيوط في يدي، والجميع سيعود إلي، من أقصى الشام إلى أقصى العراق.[1]

– الرأي عندي أنهما انهزما، المهم ان يتناحروا تحت أي لواء شاءوا، التوحيد أو الالحاد أو الشرك، لا يهم، لأَن يقتل محمد أبا سفيان، فهما من قريش، ولأَن يقتل كرمة المكي سعد بن عبادة اليثربي فهما عرب، المهم أن يكون الهلكي عرب، ولتهدر جزيرتهم أمواجا من الدم، ولتهبهب نيرانا من الفتنة.[2]

من خلال هذا المقطع نصل إلى ان سلام بن أبي الحقيق هو شخصية مساعدة (ثانوية من حيث التحكم في مجريات الحدث، لكنها قوية التأثير في السيرة).

فهو المحرض الأول على الحرب والخيانة، يشعل الحرب ضد النبي –صلى الله عليه وسلم– وأصحابه، تستطيع القول أنه صوت الفتنة، لغته لاهبة تفيض بالازدراء والعنصرية، ترفض الحوار، وتدعو للإبادة.

حواره الخارجي يعكس شخصية المتطرفة الحاقدة التي تعد القوة الدافعة الأكبر نحو الحرب.

- متى الحرب إذن يا قوم، ولتذهب كل العهود مع محمد إلى الجحيم.[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 8

[2] – المصدر نفسه، ص9

[3] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، ص12

من خلال هذا المقطع أن أسلوبه يفتقر لحساب العواقب، ويدفع الجميع للمواجهة دون خطة واضحة وهذا كله وقع داخل قصر الامارة أثناء الاجتماع الذي عقد من أجل التخطيط لمحمد –صلى الله عليه وسلم– واصحابه –رضوان الله عليهم–.

**يقول حي:**

– صدقت عمرو، ولكن من سيستهدف محمد هذه المرة برأيك، ان ما يخفيه أكثر مما يبديه، وما يظهره أكثر مما يجليه ويفصح عنه، بقدر ما هو سياسي ماهر، فهو قائد ذكي يعرف كيف يهادن ويناور ويهاجم وينسحب.

– دعك من العواطف والمنبريات بالإسلام، محمد شأن آخر، غير ما ألفنا هذا العرب.[1]

– هكذا ببساطة نعلنها الحرب على محمد ؟[2].

– لا يا رفيقي، لا تؤخذ الأمور بحماقة، وليس محمد لقمة سائغة يسهل ابتلاعها! [3]

بعد التحليل والتدقيق في الحوار الخارجي الذي دار بين عمرو بن الجحاش وسلام وحي بن الاخطب نجد أن الشخصية الرئيسية هي شخصية حي بن الاخطب لأنه يظهر كالعقل المدبر للمؤامرة يمتلك الرؤية السياسية الأعمق ويحذر من الاستهانة بالنبي –صلى الله عليه وسلم–. ويقود الحوار بتحليل متزن يعكس مركزية دوره في الصراع.

اتسمت لغته الحوارية بالاتزان، غنية بالإشارات التحليلية التي تعبر عن عقلية سياسية بارعة، تعي خطورة النبي محمد وتتعامل مع دعوته لا باعتباره دعوة قبلية بل مشروعا تحويليا عالميا. عبر حواره تتجلى ملامح العدو المتزن الذي يتفوق على اعدائه الآخرين في إدراكه العميق لواقع الصراع.

- لن نخسر شيئا فلم نبيعهم إلا الوهم.[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص10

[2] – المصدر نفسه، ص12

[3] – المصدر نفسه، ص12

[4] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مصدر سابق، ص16

ختم جلاوجي دفتره الأول بهذا القول ليرسخ ان فكرة المعركة المقبلة ليست مواجهة عسكرية، بل هي صراع بين صدق العقيدة وزيف الخديعة، بين وضوح الإيمان وضبابية المكر السياسي، وبهذا يفتح الباب أمام دفاتر لاحقة ستكشف عن وجه الفداء الحقيقي.

**2- الحوار السردي الخارجي في الدفتر الرابع "المصيدة" من مسردية "رحلة فداء" لعز الدين جلاوجي:**

كشف هذا النوع من الحوار في الدفتر الرابع " المصيدة" من مسردية رحلة فداء عن مأساة مستوحاة من أحداث الرجيع في السيرة النبوية، حيث يرسل النبي صلى الله عليه وسلم مجموعة من الصحابة في مهمة دعوية لتعليم بعض القبائل، فيقعون ضحية خيانة مدبرة من قبيلة هذيل، وبين مفاجأة الكمين وتفجر الصراع، يختار الصحابة الثبات والمجهادة، مقدمين أرواحهم فداءً للعقيدة، رافضين للإستسلام أو المساومة، وفي خِضَم هذا المشهد الدرامي المشحون، برز الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي كعنصر فني محوري في الكشف عن أبعاد الشخصيات وتحريك السرد.

جرت أحداث هذه الخيانة في الصحراء في منطقة الرجيع.

" قطعنا على أكباد الخيل مئات الأميال، ها نحن نبلغ مضاربنا يا عاصم ذا ماء لنا يسمى الرجيع، نشرب ونغسل ونورد الجياد[1].

تعتبر شخصية "عاصم بن ثابت" الشخصية الرئيسية، فهو قائد المجموعة، يتميز بالحذر والشجاعة وقوة الإيمان.

- يقترب منه عاصم كالمناجي.
- كأني أشم رائحة الخيانة يا خبيب.
- يندفع خبيب واقفا، يقرب منه في قلق.
- ماذا تقصد عاصم ؟

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فداء"، مرجع سابق، ص41.

- حركات هذا الجندي تريبني، بدا لي كأنما يضمر شرا وإني لأشم مخبوء المرء مهما واراه.[1]

انتبه عاصم لوجود أمر غريب بين بعض الجنود، وبعد التحري والتدقيق فهم أنهم خونة فأخبر الخبيب بذلك مباشرة، يدل هذا أن عاصم ذو حس أمني متيقظ، أما الخبيب بن عدي فيبدوا أكثر ثقة بالناس في البداية، لكنه يستجيب بسرعة لسلطة القائد بقوله:

- أنت الأمير، منك الأمر، ومنا السمع والطاعة.[2]

إتسم هذا الحوار بالإيجاز والكثافة فكل جملة تحمل معنى استباقيا فنبرة عاصم تتراوح بين القلق والهدوء، أما الخبيب فهو في توازن دائم.

فاللغة جاءت لفظة مكثفة، محملة بالدلالة، يدمج الكاتب بين الإيجاز والرمزية بين الحذر والثقة، ويظهر من خلالها وعيا لغويا عميقا يمهد للكارثة القادمة.

يقترب الهذلي منهما وقد تخفف من بعض الثياب وبدا أكثر نشاط، يبتسم لهما ابتسامات مريبة.

- الغوث الغوث يا بني هذيل، الغوث الغوث.
- ينظر فيه خبيب وعاصم بإندهاش، يقترب منه عاصما متعجبا حذرا.
- الغوث الغوث ... ؟ ماذا جرى يا قوم ؟

يصيح الخبيب:

- أنظروا إنها الخديعة، إنهم يخرجون إلينا من وراء الكثبان، تتقاطر سيوفهم حقدا وخديعة،[3]

في هذا المقطع تأكيد الخيانة من طرف قبيلة هذيل والذي كان على رأسهم "الهذلي" فهو أيضا شخصية رئيسية تمثل وجه الخيانة والغدر في الدفتر، نلاحظ أنه لم يكن الإسم شخصي

[1] – مصدر نفسه، ص42.

[2] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مرجع سابق، ص43.

[3] – مصدر نفسه، ص43.

لكن يشار إليه بالهذلي نسبة لإنتماءه القبلي فهو من قبيلة هذيل بل إنضم إلى الصحابة من أجل الإيقاع بهم.

يصيح فيهم الهذلي ساخرا.

- ستعرف ما هذا أيضا الصبي.
- ستعرفون الآن ما هذا .... يا من هجرتم دين الآباء والأجداد.

يرد عليهم عاصم بغضب.

- أهي الخدعة والمكيدة ؟ ويلكم يا أنذال، ليس هذا من شيم العرب وأخلاقهم. يصيح فيه الهذلي ساخرا.
- إنها الحرب، والحرب خدعة.

يقترب الهذلي مهدئا، وهو يغمد سيفه، دون أن يدع مقبضه.

- لن نمسكم بسوء أبدا يا خبيب، لن نمسكم بسوء[1].

طبيعة الحوار هنا مواجهة مباشرة، يتصاعد فيها التوتر، ويفصح كل طرف عن موقفه النهائي، فلا مجال للمراوغة أو الاستسلام فالهزلي يفرض عليهم الاستسلام لكن عاصم يرفض هذا ويفضل الموت على أن يمسه مشترك.

إتسمت لغة الهزلي بأنه ليست وسيلة تواصل فقط، بل أداة كشف عميق لنوايا الشخصيات فالهزلي، جاءت لغة تحمل الخداع والاستهزاء، تبرر الغدر باسم الحرب، بينما تتسم لغة الصحابة بالحزم والإيمان، مؤكدة الثبات على المبدأ.

هذا التناقض يكشف جوهر الصراع بين المصلحة والمبدأ، فمصلحة الصحابة في نظر الهزلي كانت الاستسلام لكن مبدأهم وشعارهم الولاء المطلق للرسول صلى الله عليه وسلم.

يصيح خبيب في الجميع.

إذن هي الحرب بيننا.

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مرجع سابق، ص44.

يقترب عاصم من خبيب وقد أصيب في ذراعة اليسرى، يفاجئ خبيب الأمر، يصيح فيه.

عاصم، لا تبال كل جرح في سبيل الله معراج إلى الله، فليخسأ الفاسقون، يصيح الخبيب مكبرا.

- الله أكبر، ومؤمن بما على محمد.

يهتز المكان بصيحات أصحاب عاصم بصوت واحد.

- ومؤمنون بما على محمد.
- ومؤمنون بما على محمد[1].

يرى هذا الحوار أثناء اشتداد المواجهة فالصحابي خبيب بن عدي لم يستسلم رغم إصابته وهذا دليل على المقاومة والثبات فهو شخصية محورية جسدت الصبر والثبات كذلك القوة وعدم التراجع مهما كان الثمن فاستخدام التكرار لتأكيد التمسك بالعقيدة الإسلامية، أما لغته فاتسمت بالفصاحة والقوة بصيغة هجومية حماسية لتشجيع رفقائه، يصيح الهذلي:

- لا تقتلوه، بل أمسكوه حيا، إنه لغنيمة ثمينة.

يقوم عاصم متحاملا على آلامه.

- لن يمسني مشرك ما حييت أبدا.
- الموت حق والحياة باطل.
- الموت حق والحياة باطل.

قد كان موت الفداء الذي عبر عنه الجلاوجي بشخصية الصحابي عاصم، دون التضحية الواعية والثبات العقائدي، لا بالكلمات فقط، بل بالفعل والاستشهاد، جعل منه مثالا للرجل الذي لا يساوى ولا يؤخذ أسيرا، بل يختار الموت حرا على أن يعيش ذليلا.

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مرجع سابق، ص45.

## II- الحوار المسرحي الداخلي (Le monologue):

وهو عكس الحوار الخارجي، حيث يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل اطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة، أي انه حديث النفس لذاتها جراء موقف ما او استرجاع لذكريات ماضية وقد عرف بانه "نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الاخر بل يكون من جهة واحدة، أي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل ابعاده من تؤثر وصراع ومواقف فكرية، فيتوجه هذا الحوار نحو الجميع ليقدم دواخل الشخصية ويكشف عن مما تعانيه.[1]

أيضا هو "ضرب من المنولوج الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون ان يتحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظل شاهدا فقط على الخطاب الذي يلقى امامه وعنه وهو خطاب مهوغة أفعاله النحوية في المصارع ورغم ان الازمة لا تخضع في المنولوج لأي تنظيم داخلي، فإن الامر فلا فذلك في الحوار الداخلي، فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الازمة، ويتيح وصف العالم الخارجي دون قطع استرسال الوعي، ويعد الحوار الداخلي علامة مسردية بفضل ضمير المخاطب والمصارع الذي لا ينسخ واقفا سابقا للسرد.[2]

الحوار الداخلي هو تقنية سردية تستخدم لإظهار أفكار الشخصية ومشاعرها من الداخل، دون ان تنطق بصوت عال، فهو عملية عقلية يعبر فيها الشخص عن أفكاره ومشاعره ومعتقداته لنفسه، غالبا ما يكون له تأثير قوي على سلوك والمزاج والتوازن.

[1] – قيس عمر محمد، البنية الحوارية فالنص المسرحي، الرمضاني نموذجيا، دار غداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2012, ص 57

[2] – محمد القاضي وآخرون معجم السرديات دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص161.

## 1. الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الأول "طقوس الموت" من مسردية "رحلة فداء" لعز الدين جلاوجي:

لا يقتصر بناء الشخصيات في مسردية رحلة فداء على ما تصرح به من اقوال بل يتعداه إلى ما تخفيه من ترددات وصراعات داخلية تظهر عبر لحظات الصمت. والتوقف والتأمل. وفي الدفتر الأول ورغم الطغيات الحوار الخارجي بين الشخصيات التأمر، فإن عز الدين جلاوجي يوظف الحوار الداخلي بأسلوب غير مباشر لكشف التوتر النفسي والاضطراب الأخلاقي التي تعيشه تلك الشخصيات.[1]

- يسكت لحظات يتصفح وجه رفيقه ثم يواصل قائلا:

حي بن اخطب أثناء لحظة السكوت هذه يفكر بعمق، وربما يتردد داخليا، أنه يجري حوار داخليا مع نفسه حول مخاطر خرق العهد ومواجهة النبي، ويفكر في النتائج بعقل سياسي.

يوجه عمرو إلى في الذي ظل يلزم مكانه في هدوء تام، يجرع حي من كأس امامه محدثا صوتا يستضيه، ثم يقول:

-"ولكن بيننا وبين محمد عهدا."[2]

توحي هذه العبارة القصيرة بالتردد وأن حي يتصارع داخليا بين التزامه السابق بالعهد وضغط أصدقائه، وخوفه من قوة محمد.

هذا التردد هو الحوار داخلي يعبر عن ضعف موقفه النفسي.

لم يستعمل الجلاوجي الحوار الداخلي بأسلوب مباشر، لكنه موجود في التردد، الصمت، النظرات، وتعبيرات الجسد كلها رسائل تدل على وجود حوار داخلي في نفس المتكلم.

---

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مرجع سابق، ص12.

[2] – مصدر نفسه، ص11.

## 2- الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الرابع "المصيدة" من مسردية رحلة الفداء لعز الدين جلاوجي.

في هذا النوع من الحوار، تعود الشخصية إلى أعماق ذاتها، لتنقل إلى العالم الخارجي رؤيتها من خلال أسئلة وتأملات نفسية تعبّر عن موقفها مما يجري. ويُعدّ الحوار الداخلي أداة فعّالة في الكشف عن أعماق الشخصية، وإبراز أبعادها الفكرية والنفسية.

ومن أمثلة مسردية رحلة الفداء في الدفتر الرابع المعنون "بالمصيدة" حديث عاصم في المقطع الآتي:

- كأني أشم رائحة خيانة يا خبيب.

صحيح أن هذه العبارة وجهت لخبيب لكنها تعكس قلقا داخليا لا يستند إلى دليل خارجي، بل شعور باطني متصاعد يكشف الصراع النفسي الذي سبق هذه العبارة يصيب سهم مفاجئ صدر عاصم، يتألم، يحاول أن يثبت مكانه، يحثووقد كساه العرق، يمد يده ليعالج السهم، يتفجر الدم في صدره، يرونو بصره إلى السماء، متضرعا بصوت متقطع.

- اللهم إني حميت دينك صدر هذا اليوم، فاحم لحمي آخره، اللهم فاحمي لحمي آخره.
- اللهم فاحم لحمي آخره.[1]

هذا النص يمثل مناجاة روحية خالصة تنتمي إلى ما يعرف بالحوار الداخلي التعبدي، وهو نوع من الخطاب الداخلي الذي يتوجه فيه الإنسان إلى الله في لحظة شدة وألم، دفعت من شخصية عاصم إلى التفكير في مصيره.

استخدم التكرار كأداة إيقاع داخلي يعبر عن صدق الانفعال وتكرار الرجاء.

كشف هذا النوع من الحوار والذي يعد أحد الوسائل الفنية التي اعتمد عليها عز الدين جلاوجي في مسرديته "رحلة فداء" عن البنية النفسية العميقة للشخصيات، وتجسيد أبعادها الفكرية والعقائدية، وخاصة في سياق الصراع الذي تخوضه ضد خصوم الدعوة المحمدية. ففي الدفترين المدروسين،

[1] – عز الدين جلاوجي، "رحلة فدار"، مرجع سابق، ص50.

"طقوس الموت" و"المصيدة"، يوظَّف هذا النوع من الحوار ليعكس التوترات الداخلية والانفعالات المكبوتة التي تعيشها الشخصيات في لحظات التردد أو المواجهة أو الاستشهاد.

في الدفتر الأول "طقوس الموت"، يُقدَّم الحوار الداخلي بشكل غير مباشر عبر لحظات الصمت والتردد وتعبيرات الجسد، كما في شخصية حي بن أخطب، التي تعيش صراعًا أخلاقيًا بين الالتزام بالعهد الذي قطعه مع النبي محمد ﷺ، وبين ضغط الجماعة اليهودية الداعية لنقض العهد والتآمر. يتجلى ذلك في توقفه للحظات، وتأمله العميق، وجملته المقتضبة التي تشي بحالة من الاضطراب الداخلي: "ولكن بيننا وبين محمد عهداً". هذا الصمت المعبّر يضطلع بوظيفة سردية مزدوجة، إذ لا يكتفي بالكشف عن الصراع النفسي، بل يؤسس أيضًا لتمهيد درامي يمهد للقرارات الحاسمة القادمة.

أما في الدفتر الرابع "المصيدة"، فيأخذ الحوار الداخلي شكلاً أكثر وضوحًا، لاسيما في شخصية عاصم بن ثابت، الذي يظهر في لحظة المواجهة مع العدو وهو يناجي ربه في مشهد استشهادي بالغ التأثير. يقول عاصم: "اللهم إني حميت دينك صدر هذا اليوم، فاحم لحمي آخره"، وهي مناجاة تعكس عمق الإيمان واليقين، وتشكل لحظة تعبدية تكشف عن الصدق العقائدي والثبات النفسي الذي يسم الشخصية. يتعزز هذا التوجه من خلال تكرار الدعاء، ما يمنح الخطاب بعدًا وجدانيًا وتأمليًا، ويُدخل المتلقي في تجربة داخلية تشحن السياق الدرامي بروحانية عالية.

هكذا يتجاوز الحوار الداخلي في هذه المسردية كونه مجرد تقنية سردية، ليصبح مرآة للذات، وأداة تعبير عن مكنونات الشخصية وعقيدتها وموقفها الوجودي. كما أنه يُسهم في تعميق البنية الفنية للنص، من خلال إثراء البعد النفسي وتأزيم التوتر الدرامي. وعليه، فإن الحوار الداخلي عند جلاوجي لا يؤدي وظيفة وصفية فقط، بل يتحول إلى خطاب حواري داخلي يوازي في قوته الحوار الخارجي، ويُعدُّ ركيزة أساسية في الكشف عن جوهر الشخصيات ومواقفها.

# خـــاتـمـــة

بعد هذا العمل لا يسعنا إلا أن نحمد الله، الذي بنعمته تتم الصالحات، ونشكره على ما منَّ به علينا من إكمال هذا البحث، الذي كان هدفنا من خلاله تسليط الضوء على الحوار السردي، من خلال الدفتر الأول "طقوس الموت" والدفتر الرابع "المصيدة" من مسردية "رحلة فداء" لعز الدين جلاوجي، وقد توصلنا من خلال بحثنا إلى جملة من النتائج نذكر منها:

– لقد كانت من الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري مرتبطة بزيارة جورج الأبيض التي عدت البذرة الأولى لإرساء دعائم الفن المستقل بذاته.

– للفئة المثقفة دورا كبيرا في نهوض المسرح الجزائري، من خلال صياغة الموضوعات المسرحية وتقديمها بلغة الجمهور.

– كما ان لرواد المسرح الجزائري دورا قويا في تطوير المسرح الجزائري وهم: رشيد القسنطيني ومحي الدين باشطارزي، سلامي وغيرهم.

– النص المسرحي يرتكز على عناصر مهمة من بينها الحوار، فهو الأساس في تشكيله.

– يعد المسرح من أكثر الأشكال الأدبية قدرة على وصف المظاهر المختلفة، كما مكننا من استيعاب ما يحدث في المحيط الاجتماعي وما يحتويه من مشاكل.

– النص المسرحي هو ذلك النص الدرامي المكتوب، بينما العرض المسرحي هو تحول ذلك النص المكتوب إلى لغة منطوقة أو غير منطوقة.

– يشترط في الحوار أن يكون مناسبا للشخصيات المتكلمة به، فهو يساهم في رسم الشخصيات وما يجول في نفسها من أفكار بطريقة حيوية تتجاوب مع طبيعة الموقف.

– العلاقة بين النص المسرحي والعرض المسرحي علاقة وطيدة، إذ نجاح هذه الأخيرة يتوقف على نجاح النص المسرحي من باب تحصيل حاصل.

– ينقسم الحوار إلى نوعين: حوار خارجي تتبادل فيه الشخصيات الجديدة في المسرحية بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وحوار داخلي يطرح الجانب الجوهري يكون بين الشخصية ونفسها دون الحاجة إلى الآخر.

– يؤدي الحوار في المسرحية عدة وظائف من بينها، تصوير الشخصية بالكشف عن طبيعتها.

– اعتمد الكاتب في مسردية "رحلة فداء" على الحوار بتوعية: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، إذ تمكن من خلالهما من تقديم الشخصيات بكل دقة ورسم ملامحهما الخارجية وتحركاتها، وميولاتها النفسية، وما يدور في داخلها من توتر وهو يهدف من وراء ذلك كله إلى إنباء المتلقي بحقيقة مكنونات الشخصية الثقافية والفكرية والاجتماعية.

– تمتاز بنية الحوار الخارجي غالبا بالطول، فكثيرا ما يشغل الحوار أكثر من نصف صفحة أو صفحة كاملة.

– شغل الحوار المسرحي مساحة سردية كبيرة في الخطاب المسرحي لدى عز الدين جلاوجي فهو تقنية سردية بارزة في بنية نصوص المسرحية، وهذا ما يعني أن الخطاب المسرحي للكاتب وظف الحوار بشكل فعال، واتخذه وسيلة فنية لتحقيق التواصل والتفاهم وابتكار المواقف وبناء الأحداث.

– ما يميز مسردية رحلة فداء أن الكاتب قد وفق في إبراز صوت كل شخصية من خلال الحوار المجسد، كما توفر هذا الأخير على جميع الخصائص والشروط التي حققت نجاحه.

وأخيرا فإن هذه المحاولة من المؤكد تحتاج إلى الزيادة والتنقيح والتصحيح، فالمجال يتسع أمام غيرنا من الباحثين والدارسين للبحث في ميدان البحث درجة عالية، فإنها تفتقر دائما إلى الإضافة ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هذه بداية بحوث أخرى.

وفي الأخير أحمد الله عز وجل على ما وفقني إليه.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

**أولا: المصادر:**

1. عز الدين جلاوجي، مســـردية "رحلة فداء"، دار المنتهى للطباعة والنشـــر والتوزيع، الجزائر، 2020.

**ثانيا: المراجع:**

**أ- الكتب:**

1. أبو الحسن عبد السلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر ط2، 1993.
2. أحسن تليلاتي، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري، دراسة نقدية، د ط، الجزائر عاصمة الثقافة، ع 17، سبتمبر 2008.
3. أحمد بيوض، المســرح الجزائري النشــأة والتطور (1989- 1926)، منشــورات التبين الجاحظية، الجزائر، 1989، دط.
4. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي زمن سرد التعبير، المركز الثقافي العربي للنشر يبيرون لبنان، ط3.
5. شـكري عبد الوهاب، المكان المسـرحي، دار فلو النشـر والتوزيع، الإسـكندرية، مصـر، د.ط.
6. عادل مادي، مدخل إلى فقه كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم تومي، ط1، 1987.
7. عبد القادر قط، من فنون أدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د ط، 1978م، بيروت.
8. عبد الله ركبي، تطور النشر الجزائري، د ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.

9. عز الدين جلاوجي، النص المسـرحي في الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009.
10. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني الثقافة والفنون والأدب، الكويت، صدرت يناير 1978، ط2.
11. قيس عمر محمد، البنية الحوارية فالنص المسرحي، الرمضاني نموذجيا، دار غداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2012.
12. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، فصـل الحاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج2، 1978.
13. وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2003.

**ب- المجلات والمقالات:**

1. صلاح نوي، ليلى حمري، تأثير أحداث وتطورات الحرب العالمية الثانية على نشاط حزب الشعب الجزائري (1939-1945)، مجلة العبر للدراسات التاريخية الأثرية في شمال إفريقيا، المجلد 5، العدد 3، جوان 2022.
2. عقيدي امحمد، واقع وآفاق المسرح في الجزائر، الحوار الممتدن، العدد، 3694، 2012.
3. النص القانوني للمسرح، مجلة حقائق تصدر على المجلس السمعي لمدينة الجزائر، العدد 48، 1988.

**ج- المذكرات والرسائل العلمية والمحاضرات:**

1. علي برادي، محاضرات السنة الثانية ماستر دراسات أدبية، مقياس النص المسرحي، مدونة ناجي شنوف.
2. سمية عبدي ومفيدة بقطرش، اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر ( 2000- 2010)، دراسة في نماذج مختارة مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قالمة.

**د- المعاجم والقواميس:**

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، المجلد 2، ط1، سنة 1119، 1984.
2. جبور عبد النور، معجم الأدبي، دار العالم للعلمانيين، ط1، 1979.
3. علي ابن إسماعيل من سيدة، المعجم والمحيط الأعظم في اللغة، معجم المخطوطات بجامعة الدول العربية، ج3، ط1، 1958.
4. محمد القاضي وآخرون معجم السرديات دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.

# الملاحق

## الملحق رقم (01): السيرة الذاتية للأديب.

**الكاتب الجزائري:** عزالدين جلاوجي

عز الدين جلاوجي من الأصوات الأدبية في الجزائر، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو:

- عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنة وعضو مكتبها الوطني منذ 1990؛
- عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001 ؛
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.. وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003).

- مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية بسطيف منها:
  - ملتقى أدب الشباب الأول سطيف 1996؛
  - ملتقى أدب الشباب الثاني بسطيف 1997؛
  - ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000؛
  - ملتقى أدب الأطفال بالجزائر سطيف 2001؛
  - ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003؛
  - ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2006؛
  - الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2006.
- شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية والعربية منها:
  - شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000؛
  - شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003؛
  - شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003؛

- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007؛
- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

- أنجز ثلاث سيناريوهات هي:

1. الجثة الهاربة... عن رواية الرماد الذي غسل الماء؛
2. حميمين الفايق.. 30 حلقة اجتماعية فكاهية؛
3. جني الجنتي... 30 حلقة ثقافية.

## الملحق الثاني: صورة الأديب:



## الملحق رقم (03): غلاف واجهة المسردية.



# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| الإهداء | |
| مقدمة | أ–د |
| مدخل: نشأة ومراحل تطور المسرح الجزائري | 6 |
| أولا: نشأة المسرح الجزائري | 6 |
| ثانيا: مراحل تطور المسرح الجزائري | 7 |
| **الفصل الأول: ضبط المصطلحات والمفاهيم** | |
| توطئة | 15 |
| **أولا: مفهوم المسرح لغة واصطلاحا.** | 16 |
| المسرح لغة . | 16 |
| المسرح اصطلاحا. | 16 |
| **ثانيا: مفهوم المسرحية.** | 17 |
| **ثالثا: مفهوم الحوار .** | 18 |
| لغة. | 18 |
| اصطلاحا. | 18 |
| **رابعا: الحوار المسرحي** | 19 |
| **الفصل الثاني: تجليات الحوار في الدفترين الاول والرابع من مسردية رحلة فداء لعز الدين جلاوجي** | |
| **توطئة** | 22 |
| **أولا: ملخص مسردية رحلة فداء** | 23 |
| **ثانيا: تشكل الحوار الخارجي في الدفترين الأول والثاني من مسردية رحلة فداء لعز الدين جلاوجي (طقوس الموت، الشيطان)** | 26 |

| | |
|---|---|
| **I- الحوار المسرحي الخارجي (le dialogue) :** | 26 |
| 1_الحوار المسرحي الخارجي في الدفتر الاول "طقوس الموت" | 27 |
| 2_الحوار المسرحي الخارجي في الدفتر الرابع " المصيدة" | 30 |
| **II- الحوار المسرحي الداخلي (Le monologue) :** | 34 |
| 1_الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الأول "طقوس الموت" | 35 |
| 2_الحوار المسرحي الداخلي في الدفتر الرابع 'المصيدة" | 36 |
| **خاتمة.** | 39 |
| **قائمة المراجع.** | 42 |
| **قائمة الملاحق.** | 46 |
| **فهرس المحتويات.** | 51 |
| **الملخص.** | 55 |

# ملخص

يعد النص المسرحي الدرامي كغيره من النصوص الادبيه الاخرى يقوم على مجموعه من العناصر التي تكون هيكله وهي ما تعرف باجزاء النص المسرحي ومن اهمها الحوار ،وذلك من خلال البحث عن دلالاته في النص وعلى هذا الاساس جاء عنوان بحثنا كالتالي:"بنيه الحوار في النص المسرحي الجزائري المعاصر مسربيه رحله فداء لعز الدين جلاوجي–انموذجا–"

وقد وقد قسمناه الى مدخل وفصلين سبقتهم مقدمه وتتلوهم خاتمه تتناول اهم النتائج المتوصل اليها.

تناولنا في المدخل نشاه وتطور المسرح الجزائري وتطرقنا في الفصل الاول الى ضبط المصطلحات والمفاهيم التي تخص البحث: مفهوم المسرح والمسرحيه،الحوار بتعريفاته اللغويه والاصطلاحيه ايضا الحوار المسرحي،وفي الفصل الثاني تتطرقنا الى الحوار السردي الخارجي والداخلي في الدفتر الاول"طقوس الموت"والدفتر الرابع"المصيدة"من مسربيه رحله فداء لعز الدين الجلاوجي.

**الكلمات المفتاحيه:** المسرح الجزائري، المسرحيه، الحوار، الحوار الخارجي، الحوار الداخلي.

## Résumé :

Le Texte dramatique, à l'instar des autres genres littéraires, repose sur un ensemble d'éléments qui constituent sa structure, connus sous le nom des composantes du texte théâtral. L'un des éléments les plus importants est le dialogue, dont nous avons analysé la portée et les significations dans l'œuvre. C'est dans cette optique que s'inscrit le titre de notre recherche : « La structure du dialogue dans le théâtre algérien contemporain : la pièce Rihlat Fida' de Azzedine Gellouji comme modèle ».

Notre travail est divisé en une introduction, deux chapitres, précédés d'un prologue et suivis d'une conclusion où nous présentons les principaux résultats obtenus.

Dans le prologue, nous avons abordé la genèse et l'évolution du théâtre algérien. Le premier chapitre a été consacré à la définition des concepts clés de notre étude, tels que le théâtre, la pièce théâtrale, le dialogue dans ses acceptions linguistique et terminologique, ainsi que le dialogue dramatique. Le deuxième chapitre s'est penché sur l'analyse du dialogue narratif externe et interne dans le premier cahier « Rituels de la mort » et le quatrième cahier « Le Piège » de la pièce Rihlat Fida' de Azzedine Gellouji.


**Mots-clés :** théâtre algérien, pièce théâtrale, dialogue, dialogue externe, dialogue interne.

**Summary:**

The dramatic theatrical text, like other literary texts, is based on a set of elements that form its structure, known as the components of the theatrical text. Among the most important of these elements is dialogue, which we explore through its meanings in the text. Based on this, the title of our research is:

"The Structure of Dialogue in Contemporary Algerian Theatrical Texts: Masrabiya: A Journey of Redemption by Azeddine Glaougui – A Case Study".

We have divided the research into an introduction, two chapters preceded by a preface and followed by a conclusion that presents the key findings.

In the preface, we discuss the emergence and development of Algerian theatre. The first chapter focuses on defining the main terms and concepts relevant to the research: the concept of theatre and the play, as well as the definitions of dialogue both linguistically and terminologically, including theatrical dialogue.

In the second chapter, we address narrative dialogue—both external and internal—in the first notebook "Rituals of Death" and the fourth notebook "The Trap" from Masrabiya: A Journey of Redemption by Azeddine Glaougui.

**Keywords**: Algerian theatre, play, dialogue, external dialogue, internal dialogue