وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة - محمد بوضياف بالمسيلة -

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل :.....

بنية السرد في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللغة والأدب العربي الفرع : أدب عربي التخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبة :

- أمينة سديرة

إشراف:

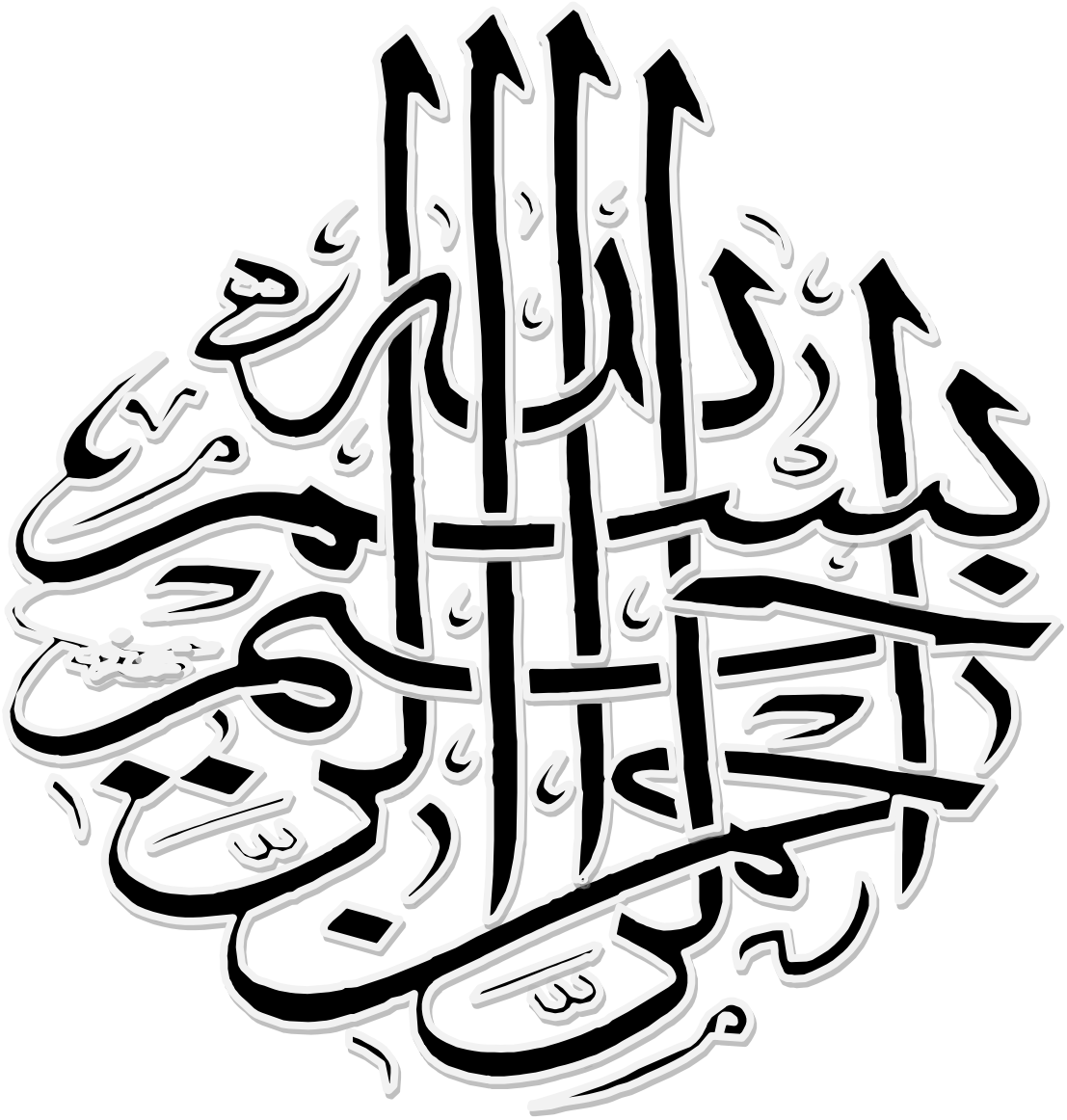
د .أمينة رقيق

تاريخ المناقشة : 25-06-2015

أمام لجنة المناقشة :

- أمينة رقيق مشرفاً.
- العربي عبد القادر رئيساً.
- أسماء غجاتي ممتحناً

السنـــة الجامعـــيـــة: 2014 / 2015



إهداء :

إلى من رسم لي جسر العبور لهذه المرحلة ورحل !

إلى الذي أنار لي شموعا لأشق بها سراديب الظلام وعند رحليه عني توقف زماني وكان فراقه طعنة حزن واحتراق

أبي رحمه الله

ولكن رغم رحيلك تظل حاضرا ترافقني حينما وليت وجهي وعطاؤك آخر لحظة يظل زادي .

إليك أهدي هذا العمل الذي به ستظل روحك ترفرف بين جوانحي

كما أهديه أيضا إلى صاحبة البسمة التي أنارت دربي وجعلت من حنانها دواء لكل داء وذات القلب الذي يسع كل الوجود

أمي حفظها الله وأطال عمرها

تشكرات :

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا

والحمد لله الذي يسر لنا امورنا

سبحانه نعم المرشد والمعين

وبعد أن اتممت مذكرتي استذكرت الجهود التي تسببت في وصولها الى شاطئ الأمان فوجدت نفسي في كلمة لا بد ان أذكرها وهذه الكلمة اتوجه فيها على الله بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حقا وإلى كل من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فنصحنا وحدثنا فصدقنا

دعاء من القلب بان يجزيه الله عنا خير جزاء

فما كان لمذكرتي أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملتني بها الدكتورة : " أمينة رقيق " صاحبة البسمة التي تزرع في قلبك الأمل، كما أخص بالشكر لأب المسرح الجزائري : " خلوف مفتاح "الذي لم يبخل يوما بتوجيهاته الحثيثة

والى كل من تفضل بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها و أساتذتي الكرام من قسم اللغة والأدب العربي

مع الشكر لكل من ساهم من قريب او من بعيد في خدمة هذا البحث دون ذكر

الأسماء – على كثرتها – تجنبا للإحراج والعتاب إلى هؤلاء تحية شكر وإمتنان

مقدمة

يذهب الكثير من الدارسين لأصول المسرح الجزائري أن بداياته الأولى تعود إلى مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، وكان مرتبطا إرتباطًا وثيقا بالمجتمع معبرا عن آلامه وجروحه، فهو بمثابة الطبيب الذي يشخص الداء ويقترح العلاج المناسب له، وحين اندلعت الثورة التحريرية كان الفنانون المسرحيون من الأوائل الذين وقفوا إلى جانب القضية الوطنية وذلك بشحذ عزائم الثوار، والتنديد بجرائم الاستعمار الفرنسي، وبعد الاستقلال وجهوا أنظارهم على البيئة الإجتماعية للمجتمع الجزائري، بكل أبعادها بهدف التغيير نحو الأفضل .

لذا نقر أن المسرح الجزائري وعلى غرار المسرح العالمي والعربي قد أخذ حقه في طرح قضايا المجتمع بمختلف شرائحه ،منتهجًا مختلف الطرق والوسائل، للوصول إلى الهدف المنشود، فقد عرف التأليف المسرحي الجزائري السرد بأشكاله الإعتيادية الإخبار بواسطة الراوي، إضافة إلى الشروحات والملاحظات التي يدّونها مؤلفونا في بدايات الفصول والمشاهد، مع وصف الزمان والمكان وكشف طبائع الشخصيات وخصوصياتها كما هو معروف في الدراما التقليدية والعالمية .أما حين هبّت رياح التيار الملحمي على المسرح العربي إبتداء من الستينات أخذ سرد جديد يتغلل في معمار الدراما العربية والجزائرية خصوصا أنهامتأثرة بالتقنيات الملحمية التي تولي إهتماما متميزا بالسرد لأسباب إيديولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية، وما يسّر مهمة السرد وحبّبها إلى نفوس الكتاب الدراميين الجزائريين، إعتماد الدراما الملحمية على الراوي الذي يقابله " القوّال " و "المدّاح " في المسرح الجزائري في محاكاته للفكلور والتراث الشعبي .

ونخص بالذكر الراحل " عبد القادر علولة " لما حققه من أعمال مسرحية إبداعية، فهو يمثل مرحلة إنتقالية فعلية في الكتابة المسرحية الجزائرية، أراد من خلالها بلوغ غاية فكرية آمن بها لأجل تجريب طرق و رؤى إخراجية جديدة ،وعلى هذا الباب وقع اختيارنا لأولى مسرحياته من ثلاثيته المشهورة :(الأقوال، الأجواد، اللثام) ،فكان مجال دراستنا : " بنية السرد في مسرحية الأقوال " والتي تبحث في جانبي العملية السردية وهما : بنية السرد وعناصر السردية على السواء، وفق نظرة أردناها متكاملة منهجيّا.

فتبلورت الدراسة عن الإشكالية التالية:

ما هي تقنيات البناء السردي الموظفة في النص المسرحي الممثل في مسرحية " الأقـــوال " و الـــتي تجعل منه نصا فنيا دالا ؟

وضمن هذه الإشكالية انبثقت العديد من التساؤلات وهي كالتالي:

1- كيف تشكلت البنية السردية داخل المسرحية ؟

2- هل وجدت عناصرها مكتملة داخل المسرحية ؟

وإن اختيار أي موضوع للبحث يستوجب أن يكون نتيجة لرغبة وقناعة ناشئة في نفـــس الباحـــث، ويعود سبب اختيار هذا الموضوع جملة من الدوافع :

إرادة البحث في مجال المسرح والتأثر بالمسرح الجزائري عامة خاصة و"مسرح عبد القادر علولة "خاصـــة دون غيره لاشك أنه كاتب معروف وكبير يتميز بكتابة المسرحية في مجال السرد ،مع أعماله التي لا يستهان بها في مجال الفن والأدب، إضافة إلى المكانة التي يحتلها في الذاكرة الوطنية والعربية عامة من خلال تجاربه المسرحية .

كما هناك دوافع أخرى تعود إلى :

- تطور المناهج النقدية غربيا وعربيا، وغناها المفاهيمي والإجرائي مما جعلها تســـتوعب كـــل أنـــواع النصوص فتشكل محفزا للبحث في ميادين أو خطابات لم يتطرق إليها كالنص المسرحي .
- أهمية المسرح أدبيا وفنيا واجتماعيا، كون النصوص المسرحية ذات طبيعة جمالية لغويـــا، وذات تـــأثير فكري إيديولوجي لما تعالجه من قضايا المجتمع وتهدف من خلال البحث إلى :
- إبراز بصمات عبد القادر علولة في الكتابة المسرحية وذلك ردا على من يحـــدد مهامـــه في التمثيـــل والإخراج فقط .
- إثبات أن النص المسرحي كغيره من النصوص يخضع لكل الدراسات والمناهج النقدية .
- الإسهام في الدراسات النقدية السردية في مجال النص وبالتحديد في مجال النص المسرحي، سيما أن هذا النوع من الدراسات يكاد يكون محددا حسب ما توفر لنا من مادة علمية .

ولكي تكون الدراسة منهجية فرض موضوعها الاستناد إلى الخطوات التي قدمتها الدراســـات الغربيـــة في نظرية السرد وتحديدا ما قدمته المدرسة البنيوية، وهو المنهج المتبع في بحثنا (المنهج البنيوي) إذ أن هذا الأخـــير يمتاز بالعلمية والبعد عن الانطباعية والتأثر .

ولقد ارتأينا أن نقسم دراستنا هذه إلى ثلاث فصول تتوسط مدخلا نظريا وخاتمة، نتبعها بقائمة المصـــادر والمراجع فجاء بذلك المدخل الذي يتضمن التأصيل المعرفي لفن المسرح، والتأصيل التاريخي للمسرح الجزائري، مع التعريف بأحد المؤلفين المسرحيين الجزائريين لكونه موضوع دراستنا : عبد القادر علولة مع التحدث عـــن تجربته المسرحية في مجال هذا الفن.

أما فيما يخـــــــــص الفصل الأول: ينقسم بـــدوره إلى مبحثيـــــــــن الأول: يتحدث عن مفهـــوم البنية السردية ويشمل :

(البنية، السرديات، السرد، البنية السردية) .

الثاني : مكونات البنية السردية وعناصرها (الزمان، المكان، الشخصية والحدث، اللغة والحـــوار، الصـــراع، العقدة) .

أما الفصل الثاني : السرد في مسرحية الأقوال وهو بدوره ينقسم إلى ثلاث مباحث :

الأول : النص الدرامي المسرحي (طبيعته، مكوناته، سماته، علاقته مع النص المسرحي) .

الثاني : مسرحية " الأقوال " التي قمنا بإعطاء ملخص لها مع التعليق عليها .

الثالث : ويحمل عنوان تقنية السرد في المسرحية مندرجة تحت المحاور التالية :

1- السرد في النص الدرامي .
2- مكونات السرد في نص المسرحية وأنواعه .
3- أشكال التبئير (زاوية رؤية القوال) .
4- وظائف السرد في نص المسرحية .

ثم يأتي بعد ذلك الفصل الأخير فهو فصل يغاير الفصلين السابقين نظرا لتناوله الجانب النظري مع التطبيقي معا . فاندرج تحته ثلاثة مباحث ألا وهي :

- المبحث الأول : الزمن والمكان .
- المبحث الثاني : الشخصية والحدث .
- المبحث الثالث : اللغة والحوار و الصراع والعقدة .

وخلال هذه الرحلة المنهجية اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع أهم مصدر ألا وهو المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب .أما أهم المراجع : البنية السردية في القصة القصيرة، لعبد الرحيم الكردي والـــنص المسرحي في الأدب الجزائري لعز الدين جلاوجي. صالح لمباركية، في كتابه المسرح في الجزائر ،النشأة والـــرواد و النصوص حتى سنة 1972. إضافة إلى العديد من المراجع التي تنوعت اتجاهاتها ومشاربها وأهدافها فكانـــت عربية أحيانا وأجنبية مترجمة أحيانا أخرى منها: أرسطو، فن الشعر، ترجمة : عبد الرحمان بدوي . كما كنت حريصة على أن تتوزع مادتي العلمية بين الكتب والرسائل والمجالات والمنتديات إيمانًا أن كل شكل فني يفرض مادتها العلمية تغاير المادة التي يفرضها الشكل الآخر.

وإني في هذا المقام أذكر أهم ما اعترضني من متاعب وصعوبات في هذا العمل: مشكلة نقص المراجع في هذا الموضوع، خصوصا في الجانب التطبيقي التي حالت دون إثراء وتدعيم ما ذهبت إليه مختلف النظريات، إضافة إلى ندرة المراجع المتخصصة في المسرح الجزائري سيما مسرح علولة .

أتقدم بجزيل الشكر إلى التي أقول لها : بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : « **إن الحوت في البحر والطير في السماء ليصلون على معلم الناس الخير**». الدكتورة: أمينة رقيق .التي أرفع لها أسمى آيـــات التقدير والعرفان بالجميل لتواضعها العلمي وتوجهاتها الحثيثة السخية، فلولا تحفيزها وتشجيعها النادر المثال لمـــا خرج عملي هذا إلى النور .

تمهيد

المبحث الأول: التأصيل المعرفي للفن المسرحي

المبحث الثاني :التأصيل التاريخي للمسرح الجزائري

المبحث الثالث:مسرح عبد القادر علولة المسرحية

تمهيد :

تعددت ألوان النشاط البشري التي فرضها إحسان البشر لحياتهم وذلك بإضفاء قيم متجددة على تلك الحياة، للكشف عن أبعادها وغوامضها وتلوينها بألوان متنوعة مع الإمساك، بما توصل إليه الأولون لخدمة البشرية ومن بين هذه الألوان: المسرح.ومما لا غرو فيه أن المدخل الأساس لمجال كل بحث، يأتي من سبيل تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، وفك الغموض عن بعض الأمور الشائعة التي تعتري موضوع البحث

حيث لا يمكن الإنكار أن مفاهيم المسرح ومصطلحاته عسيرة نظرا للعديد من الأسباب، أهمها أنه ميدان بحثي بكر في العالم العربي، الذي انصب اهتمامه على بقية الفنون الأدبية كالشعر والرواية، بينما بقي المسرح في أفق الانتظار، فقد عرف هذا الأخير صعوبة في إيجاد تعريف محدد له لمزاوجته بين النص والخشبة وكونه وعاء للعديد من الفنون، فلهذا أطلق عليه (أبو الفنون).

أولا: التأصيل المعرفي للفن المسرحي

1-تعريف المسرح:

أ- لغة:

نستهل تعريفه بالمعجم اللغوي (لسان العرب) لإبن منظور الذي يذهب فيه إلى أن:

"المسرح، بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه المسارح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسباح، وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح، وهو: الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للوعي، وكما يقال أيضا: المسرحان: خشبتان تشدان في عنق الثور الذي يحرث به"[1].

ب-إصطلاحا:

ورد مصطلح المسرح في المعجم المسرحي، على أنه كلمة "تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة"[2].

وفي تعريف آخر: "هو المكان الذي تنحصر فيه مشاهد الرواية، ويتحرك فيه الممثلون، وتقع الأحداث المناسبة له، والتي يمكن تجسيدها وتمثيلها، والمسرحية تكتب لتمثل، فالمسرح إذا مكمل لها"[3]. بمعنى أنه يتمتع بوجود مزدوج، فهو زماني (بما أنه يتضمن كلاما) وفن مكاني (مادام يتطلب خبرا من المكان ليتم تبليغه).[4]

كما أنه نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فهو بمثابة وسيلة من وسائل تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية، أو الطاقة عن طريق تصويرها تصويرا دراميا، أي تصويرها في حالة من الصراع البشري الفاعل في مكان وزمان في تنام، وفي حالة من الحضور في الأداء والتلقي.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب (سرح) ، تر: عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، ج1 ، ص 1985.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط2، 2006، ص 422.

[3]- عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث ، دار البيطاش نستر ، الإسكندرية ، ط 1، 2005، ص 101.

[4]- محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة القرية المسرحة ، دار الأمان، الرباط ، ط1 ، 20005، ص11.

كما يعد فنا غير مباشر، كونه رسالة تعرض من حضور إلى حضور حيث أننا نجد وقت إرسالها هو وقت استقبالها والتأثر بها شكلا وموضوعا في آن واحد.[1]

كما تطرق العديد من الباحثين والدارسين لتعريف المسرحية ومن بينهم نجد:

الناقد ألاردس نيكول (Alards nicol) الذي يرى أن "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة نجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين"[2].

أما وليم آرثر (William Arthur) يقول: "إن المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة، للعوامل الطبيعية، التي تخوضنا وتستخف بنا أنها واحد منا، مقذوفا به حيا فوق المسارح، ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذ لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به، وضد رغباتهم وأهوائهم، وحماقاتهم وضد أنقادهم"[3]. ونجد الباحث هنا يركز على إحدى عناصر المسرح والذي يمثل جوهره، ألا وهو "الصراع" سواء كان صراعا داخليا أو خارجيا، فبدونه لا يكون للمسرح معنى.

كما نجد "أنطونيوس بطرس" في كتابه (الأدب، تعريفه-أنواعه- مذاهبه) يقول: "على أن المسرح يظهر بحلته الأولى كنص أدبي يرتكز على الحوار، الذي يعمل على خلقه وتسييره شخصيات متصارعة محاكية أو معرضة موضوعا من المواضيع، قد تكون متخيلة أو حقيقية، وذلك من أجل أهداف عديدة منها المتعة الفنية أو الفكرية،كما يمكن أن يجسد على الخشبة.

ونظرا لتعدد المواضيع التي تناولها المسرح، سواء بحلته كنص درامي أو كنص مسرحي معروض، نتج العديد من أنواع المسرحيات فهناك: مسرحيات تاريخية، أدبية، اجتماعية، دينية، فكاهية، فلسفية، فولكلورية استعراضية.....وغير ذلك.[4]

أما "عدنان بن ذريل" فيرى في كتابه (فن كتابة المسرحية): "أن المسرحية نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس، لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها، إستنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما

[1] - عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، ص 19.

[2] - عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1994، ص 57.

[3] - وليد إخلاصي ، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1997، ص 187.

[4] - بطرس انطونيوس، الأدب ، تعريفه،أنواعه، مذاهبه- المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، (ب.ط)، 2005، ص 197.

بينهم والحادثة إنسانية، وهي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغايته هي المتعة الفنية، أو الإنتقاد، أو الموضعة أو التثقيف ومن ذلك هدفها".[1]

من خلال التعريفات السابقة، يتضح لنا أن المسرح يبدأ نصا أدبيا يحاكي موضوعا من المواضيع سواء كان حقيقيا أو من صنع خيال المؤلف لتحقيق العديد من الأغراض وراء ذلك. سواء بحلته الأولى أو بعد تجسيده على الخشبة.

حيث كان لهذا الأخير أثر بالغ في حياة الأمة، كبقية الفنون الأدبية الأخرى، فظلت تعمل جاهدة على خلق التواصل البشري وهو إحدى وظائفه المرجو تحقيقها ولكن دوره لا يقتصر على هذه الوظيفة، بل هناك العديد من الوظائف، التي حققها المسرح منذ ولادته في الساحة الأدبية والفنية.

عرف المسرح إنتشارا رحبا عند العرب، كغيره من الأمم الغربية الأخرى، فمن لبنان إلى الشام فسوريا وهكذا إلى أن وصل إلى الجزائر وكان وسيظل أداة فعّالة في توجيه الحركة الثقافية، فقد لعب دورا هاما أثناء الثورة التحريرية، واليوم يؤدي رسالته بصدق رغم كل الصعوبات التي يعرفها، وينقل إلينا واقع الجزائر ثقافيا وسياسيا واقتصاديا.

ثانيا: التأصيل التاريخي للمسرح الجزائري

1- البدايات المسرحية:

إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر، يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم وجراء جملة من المعطيات، التي ارتبطت بالمسرح سواء من جانبه التاريخي أو الاجتماعي أو الفني لارتباط هذه العناصر مع بعضها في إعطاء الصورة الكاملة والتامة للمسرح الجزائري، الذي نجح في حمل رسالة الشعب بهمومه وآماله وآلامه بكل صدق وأمانة، منحت للمسرح عبر مراحله مصداقية كبرى، ربما لم تنلها بقية الفنون الإبداعية الأخرى التي ظهرت على الساحة الجزائرية[2].فهو الفن الذي واكب مختلف المراحل التي مر بها المجتمع الجزائري كغيره من الأمم.

[1]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد كتاب العرب، ص55.

[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر -النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (ب.ط)، ج1، 2005، ص9.

عرفت الجزائر العديد من الأنشطة الشعبية، مشابهة للمسرح منها: الأشكال التراثية كالمدّاح والراوي الشعبي والحلقة والزردة الأعياد الدينية والمناسبات الفصلية الفلاحية التي كانت تقام على طول شهور السنة كالتويزة وبوغنجة وبوسعدية. وقد ظل الأمر هكذا حتى دخلت الجزائر تحت الحماية العثمانية، وانتقال الأتراك من الشرق إلى الغرب فحملوا معهم عاداتهم وآدابهم وفنونهم الشعبية المنتشرة الأخرى، كالمداحين والرواة والمهرجين، حيث كانت تمثيلات خيال الظل أو مسرح القاراقوز تؤدي في شهر رمضان في قصور الدايات والباشوات.[1] وهناك من يرجع مشاهدة خيال الظل إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، حين تقول الكاتبة "أرليت روث": أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر "بوكلير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل منع لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843م لكونه ينتقد وجود الاستعماري في الجزائر.[2] لذلك اندثر هذا المسرح بعد ذلك بفترة وجيزة وإن بقي محصورا في طبقة البرجوازية في القرن 19م. كما ذكر "مالنسان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة 1862م.

أما بالنسبة لمختلف الإحتفالات الدينية المعينة أو المواسم كالحج وغيره، كانت مجالا لأنواع معينة من التمثيل، ولكن الحركة الإصلاحية أضعفت من انتشار هذا اللون من المسرح، خاصة ما كان له صلة بالطرق والزوايا وما تنشره من أوهام وخرافات المستعينة بها في التمثيل.

أما فيما يخص الناحية الإجتماعية كانت هناك مظاهر تمثيلية تسعى إلى التسلية والترفيه مما يدخل في إطار "المسرح الفكاهي العربي" مثل: تحسين الحركات التي يقوم بها الصياد إلى غير ذلك من المواضيع الإجتماعية التي كانت لا تتطلب مجهودا كبيرا في التمثيل ولا ثقافة كبيرة، عكس ما نجده في المسرح المثقف الجاد، الذي عمل الاستعمار الفرنسي في تلك الفترة على محاربته وقمعه.[3] والقضاء عليه قضاء مبرما وبنى على أنقاضه المسرح الفرنسي لتبدأ مرحلة جديدة غيرّت الحياة الثقافية والفكرية، والأدبية في الجزائر بعد ذلك[4]

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر -النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص 21.

[2]- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص 22.

[3]- عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص 254.

[4]- صالح لمباركية ، النص المسرحي العربي في الجزائر 1922- 1972 ،أطروحة دكتواره، جامعة قسنطينة، إشراف العربي دحو، سنة : 2003، ص 21.

2- المسرح الفرنسي:

بدأت مرحلة الإحتلال الفرنسي مع العقد الثالث من القرن التاسع عشر الميلادي، حيث تميزت بالبطش والعنف والرفض من قبل الشعب الجزائري فهي مرحلة ثورية رافضة للمستعمر الدخيل، الذي عمل بكل الوسائل لبسط نفوذه منها: محاربته للعادات والتقاليد الشعبية التي تعبر عن الهوية الجزائرية، كما هو الحال لفن القراقوز الذي قمعت نشاطه مستخدمة كل الأساليب والطرق من أجل إصباغ حياة المجتمع الجزائري بصبغة أوروبية فأعادت تخطيط المدن، وإقامة الشوارع والبنايات والمطاعم على ذوقها ....الخ.

كما استقدموا فرقا مسرحية من فرنسا تقدم عروضا في الثكنات وقاعات الأفراح، بمعنى أن الفرنسيين أنشأوا مسرحا فرنسيا في الجزائر، للتعبير عن حياتهم وبيئتهم، منتقية أسماء من الواقع الاجتماعي الجزائري في مسرحياتها مثل: العربي، البدوي والبربري، وغيرها من الأ سماء النسوية.

حيث أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين سنوات (1830-1925) مما أدى بالاستعمار الفرنسي إلى بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية، من بينها مسرحية (عبد القادر في باريس) عرضت سنة 1842م، ومسرحية (أسير الداي) ومسرحية (بابا عروج)[1]. إلا أن كل هذه المحاولات المسرحية قد باءت بالفشل، نتيجة تصدي المجتمع الجزائري لكل نواياهم لتحطيم الهوية الجزائرية، وخصوصا في فكرة الإدماج، وهذا ما تميزت به تلك الحقبة الإستعمارية.

3- المسرح العربي في الجزائر:

إن النهضة الثقافية في الشرق العربي، وصلت إلى قمة الإنتعاش تشق طريقها نحو التقدم والثبات، إلا أن حدث العكس في الجزائر التي كانت تخوض حربا شرسة ضد الإستعمار الفرنسي الذي أخذ يقمع كل نشاطها وحيويتها نحو تحقيق مستقبل زاهر، وسد أبواب النور أمام الشعب، ليمضي في عالم الظلمات والتخلف، ولعل أول انتفاضة عربية مسرحية في عام 1921م تعود إلى زيارة فرقة جورج أبيض الجزائر، وذلك ضمن جولة قامت بها في ذلك العام بدأت بليبيا وانتهت في المغرب، فقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما: "صلاح الدين الأيوبي" و "ثارات العرب" لجورج حداد، إلا أنها لم تلق من

[1]- صالح لمباركية ، النص المسرحي العربي في الجزائر 1922- 1972 ، ص 22-23.

النجاح في الجزائر ما لقيته في باقي البلدان العربية[1] لأن المجتمع الجزائري لم يتعود على مشاهدة المسرح، والتعامل معه فكان تواجد فرقة جورج أبيض حدثا غريبا، في حين أن المجتمع الجزائري كان متكفئا على نفسه، وعلى آلامه وجروحه، أما بالنسبة للطبقة المثقفة من الجزائريين، فكانت لهذه الفرقة أثر ودافع قوي لتحريك همهم نحو اللجوء للمسرح، لتفريغ آلامهم وعواطفهم متخذين العربية الفصحى أداة للتعبير[2] فهي بمثابة قطرة الحليب الأولى لغذائه من ضرع الثقافة العربية، والشرارة الأولى لإضاءة نور المسرح في طريق الإبداع والتأليف الجزائري، إضافة إلى هذه الفرقة تجد فرقة "سليمان القرادحي" وهي فرقة مصرية قدمت إلى الجزائر في بداية القرن العشرين، وبالتحديد سنة 1908م[3] . وكان من بين الشخصيات التي أرست دعائم هذا الفن في الجزائر "الأمير خالد" الذي طلب من جورج أبيض أن يبعث له النصوص المسرحية، ومنها "ماكبث" لشكسبير تعريب محمد عفت المصري، و"المروءة والوفاء "لخليل اليازجي "وشهيد بيروت" للشاعر جاحظ إبراهيم وذلك في سنة 1911م. وفي السنة نفسها أسست ثلاث جمعيات فنية تقدم عروض مسرحية ونشاطات ثقافية: الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة والثالثة في المدية.[4]

فكان لهذه الشخصية دور فعّال في تحفيز الشعب الجزائري وخصوصا الشباب الذين بادروا إلى تأسيس وتكوين الجمعيات التمثيلية لتقديم العروض المسرحية.

4- المسرح الجزائري قبل الإستقلال:

إن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري، بعد زيارة جورج أبيض لها سنة 1921م وتقديمه للعروض والمجهودات الآنف ذكرها والتأثر بها في ظل هذا الفن العريق هو إثبات وجود الجزائريين من خلال التعبير عن شخصيتهم وهويتهم مستندين إلى اللغة الأم لتحديد مصيرهم.

فخلال أربع سنوات متتالية بعد ذلك تم تقديم فرقة "المهذبية بجمعية الآداب والتمثيل العربي" ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها علي الشريف الطاهر، الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة وهي: "الشفاء بعد العناء" 1921م، و "قاضي الغرام" 1922م، ومسرحية "بديع" 1924م[5]. ومن هنا بدأ

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999، ص 25-47

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري-دراسة نقدية- الطباعة الشعبية للجنس، ط1، 2007، ص 39-40.

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري –نشأته وتطوره- ص 24-25.

[4]- صالح لمباركية، النص المسرحي العربي في الجزائر، ص 41.

[5]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 41.

المسرح الجزائري يخطو خطوات جدية بحيث مثلت مسرحيات ذات مضامين جديدة، وتكونت فرق مسرحية وفنية لعبت دورا جادا في المسرح الجزائري بلغة عربية فصحى استمرت إلى غاية 1926م[1].

إبتداء من هذه السنة ظهرت أقطاب في المسرح الجزائري دفعوا به خطوات عملاقة من بينهم "سلالي علي" (1902م) المعروف بعلالو الذي يقول: "مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك فإن طابع التلميح السياسي كان بطبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني" كما يضيف قائلا: "هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما نكشف من خلاله أيضا عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتها لتداركها".[2]

وألّف علالو مع دحمون، مسرحية "جحا" التي بعدها عبد الملك مرتاض أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري، وتم تمثيلها في أبريل من سنة ستة وعشرين وتسعمائة وألف، حيث أعيد عرضها عدة مرات وربما كان ذلك دليلا على نجاحها، وتذوق الجمهور لها.[3]

ومع سلالي علي ظهر" محي الدين باشطارزي "(1897م-1986م) الذي كتب كل أعماله بالعامية لاعتقاده أنها أقرب إلى فهم الجمهور، و أقدر وأسرع في تبليغ الرسالة، وكما كان يهدف إلى الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين، ومحاربة الآفات الإجتماعية، وتأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية[4]. وفي هذا يقول: "إن المسرح الجزائري كان مسرحا لنا نحن، ينطق بلساننا...."[5].

أما فيما يخص "رشيد القسنطيني" الذي يعتبر رائد للمسرح الشعبي في الجزائر، بدون منازع وكان موهوبا في فن الإضحاك أو فن الهزل، فكان نجاحه في الأدوار الهزلية غير الجادة، إضافة إلى أنه أدخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل[6]. ومن هنا يتبين لنا بأنه حدث تغير ثقافي على مستوى المسرح الجزائري، وذلك من خلال ما ألفته مجموعة من الشخصيات المسرحية إبان فترة 1926 إلى 1936م. والتي تميزت بتناول القضايا الإجتماعية ومعالجتها بأسلوب الهزل والضحك.

---

[1]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص 256.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، النشأة والتطور، ص 21.

[3]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص 198.

[4]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 43.

[5]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 21.

[6]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 198.

أما المرحلة الثانية وتمتد ما بين 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية حيث لعب "رشيد القسنطيني" الدور الأساسي ممثلا ثم مؤلفا واتجه نحو النقد الفرنسيين بأسلوب فكاهي مما أثار غضب السلطات الفرنسية، فضيقت عليه الخناق وفرضت على المسرح الجزائري الرقابة الشديد ،إذ أنه عرف فراغًا رهيب أثناء الحرب[1] نتيجة لنشاط الأحزاب السياسية آنذاك ونشط معه المسرح الذي يهدف إلى إبراز تاريخ وهوية الشعب، فسارعت بزج العلماء والدعاة والمثقفين من بينهم "الشيخ البشير الإبراهيمي" وهو رئيس جمعية العلماء المسلمين التي حاولت كسر هذا الجمود وملء الفراغ ،فراح تلاميذ المدارس الإصلاحية تحت لواءها يقيمون مسرحيات لنشر الدعوة الإصلاحية وإحياء القيم الدينية والأخلاقية والثقافية، فكانت بمثابة سلاح من أسلحة الإيقاظ الشعبي .

وبعد سنة (1945) تأسست فرقة رسمية، وظهرت مسرحيات فصيحة منها "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان سنة1947م إضافة إلى "ابن رشد" و "أبو الحسن التميمي" و "عنبسة" التي مثلت سنة 1950م، وكلها للأديب الشهيد أحمد رضا حوحو (1911-1956).

ومع اندلاع الثورة اضطر المسرح الجزائري إلى الخروج إلى الخارج أي فرنسا والتحول إلى استلهام قيم الثورة، ومبادئها وظهرت عدة مسرحيات إلى النور منها مثلا: "نحو النور" و "أولاد القصبة" لحميد رايس و "الخالدون" و "دم الأحرار" لمصطفى كاتب، ولعل الكثير منها كتب باللغة العربية الفصحى، وبعضها الآخر باللغة العامية هناك من اقتبس مباشرة من مسرحيات أجنبية، كما نجد أيضا عبد الرحمن كاكي، في مسرحياته: "دم الحب" سنة 1953، و "الشبكة" سنة 1957 حيث كانت هذه المسرحيات تصب في الميدان الثوري وذلك دعما للثورة التحريرية، إلا أنها توقفت هذه أثناء الثورة نتيجة الواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا،ومضمونا جديدا ورغم وجود هذا الكم الهائل من المسرحيات، إلا أنه لم تصلنا نصوصها، وليس أمامنا إلا نص واحد هو: نص "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي، وهي أول مسرحية تكتب وتطبع في هذا الاتجاه النضالي باللغة العربية الفصحى.[2]

[1]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص 257.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 44-46.

وعادة ما نجد هذه المسرحيات التاريخية تنشأ في الظروف التي يشتد فيها الصراع سواء قوميا أو احتلالا أجنبيا وهدفها هو إحياء الروح القومية والثورية في نفوس أبناء الأمة، مما تغرس فيهم حب المقاومة والنضال في سبيل الوطن .

5- المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

خرجت فرنسا من الجزائر مخلّفة وراءها تغييرا في جميع الجوانب منها الثقافية، والفكرية، إلا أن الجزائر أخذت تستدرك ما فاتها وتصحح ما كان سببا في عثرتها، حيث بعثت الحياة فيها من جديد و ملأت فراغها، فقامت ببناء جزائر مستقلة بقلمها ولسانها.

حيث لم تقتصر حريتها على ذلك بل في مضامينها كذلك، صحيح أن ما ميّز فترة الاستعمار الفرنسي وجود المسرحيات التاريخية وما تعرضت له من مضايقات، إلا أنها ضربت بجذورها حتى بعد الاستقلال، فهي بمثابة مرآة عاكسة للمجتمع الجزائري آنذاك.

إن هذه الفترة لم تلغ الفترات السابقة بل تتطلب عودة إلى الماضي والتنقيب عن تراثه، وعما فيه من مواقف قومية مشرفة، فكان هناك دافع الفكرة الإقليمية المتعصبة التي هي أقرب إلى الشعوبية منها إلى الوطنية الصادقة إلى الجانب الأدبي، وتحقيق الوجود من خلال التأليف المسرحي[1] من بين المسرحيات التاريخية مسرحية أحمد حمدي(أبو ليوس)سنة 1987م (أهواء البيع)لحسن تليلاني في سنة 1989.

كما تعرض النص المسرحي إلى المشاكل الإجتماعية كمشاكل الأسرة؛ الطلاق، الزواج ، الحب، وكذا المشاكل الإدارية، وهموم المثقف، كما حظي الأديب" أحمد بودشيشة "بالنصيب الأول في كتابة المسرحية الإجتماعية، فألّف ما يقارب العشرين نصا، تضمنها مجموعات بعناوين مختلفة "المغص واللعبة، وفاة الحب الميت،الصعود إلى السقيفة، البواب" وكلها كتبت بين (1970-1986م) ونجد أيضا في ضوء المشاكل الإجتماعية ما كتبه "محمد مرتاض" مسرحية (الإنتهازية) نشرها سنة 1986 معالجا فيها واقع الإدارة، كما لا

[1]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص 266.

ننسى الأديب المتألق عز الدين جلاوجي في مسرحيته "الأقنعة المثقوبة" سنة 1993.التي تم نشرها سنة 2003. رغم موضوعها الاجتماعي يتخللها خيطا سياسيا رفيع.[1]

وعلى غرا هؤلاء نجد "عبد القادر علولة" الذي أخذ يشق طريقه ليحمل نفس هموم والانشغالات التي حملتها قبله من المبدعون، زمن بين مسرحياته: الخبزة، المايدة، حمام ربي، حمق سليم، وثلاثيته المشهورة (الأقوال، اللثام، الأجواد)".

إن التغيرات السياسية والإقتصادية هي المحرك، والقضايا التي ارتكزت عليها مسرحيات ما بعد الاستقلال. وكذلك بدعم السلطات المعنية لهذا القطاع الحيوي، وايلائه عناية خاصة بحسب ما تقتضيه الظروف، وتفتح رجال المسرح الجزائري على الثقافات الغربية في إطار بحث عن هوية لهذا المسرح عن طريق انتاج تجربة جزائرية، تستفيد من التجربة والاقتباس وتوظف الموروث الثقافي وتستثمر مختلف الأشكال التعبيرية الفصيحة والشعبية.[2]

إذن فمن خلال النظرة التي ألقيناها على النشاط المسرحي، والتأليف فيه يتضح لنا أن المسرح الجزائري عايش كل المراحل التي مر بها المجتمع الجزائري، بحلوه ومره معبرا عن أهدافه من توجيه ونصح وايقاظ لضمير الأمة، كما لا يهمه المصدر أو القابلية التي ارتكز عليها أو بالأحرى المنبع الذي انتقى منه، بقدر ما يهمه خدمة الوطن بأقلام جزائرية أو غيرها، فهناك ما كتب باللغة العامية وأخرى بلغة فصيحة راقية من جهة أخرى مثلتها جمعية العلماء المسلمين بمدارسها وكتابها، وعرف ضعفا في بعض الأحيان ونشاطا أحيانا أخرى بمعنى أنه كان متأثرا بحياة المجتمع الجزائري بكل مراحله.

6- أسباب ظهور فن المسرح في الجزائر:

فن المسرح كغيره من الفنون الأدبية التي دفعت بظهوره العديد من العوامل وساهمت في تطويره منها:

- وجود جمهور من المتفرجين الذي يعد أهون وأيسر من جمهور القراء.
- تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة، بهدف ايقاظ الشعب ولكن ذلك مرتبط بحسن اختياره لموضوع المسرحية لأن ذلك يساعده على جلب عدد كبير من مواطنيه.

[1]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 47-48.

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح-قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- دار بابا حسان، الجزائر، (ب.ط)، (ب.ت)، ص 190.

- الحفلات المدرسية العربية حيث يقوم المعلمون المستفيدون بكتابة مسرحية لتمثل داخل المدرسة أمام التلاميذ أثناء المناسبات.
- زيارة جورج أبيض للجزائر حيث أيقظت هذه الزيارة المستنيرين من الشعب الجزائري وجعلتهم يشعرون بأهمية المسرح ورسالته.[1]

7- سمات المسرح الجزائري:

يعدد الكاتب "مصطفى كاتب" سمات المسرح الجزائري فيما يلي:

1- ظهر من خلال العرض الشعبي، الذي كان مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، ملبيا مطالب الإهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الصيلة.

2- مسرح مرتبط بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، الذي يسعى إلى إرضاء المتفرج.

3- مسرح شعبي غير مثقف، لأن نصوصهم لم تكن صالحة للتقديم وبقيت أعمالا أدبية تنشر ضمن الكتب والمجلات.

4- إضطلاع الممثلين بمهمة كتابة وإعداد النصوص المسرحية، حيث كانت هذه النصوص في البداية توضع شفهيا، ثم تكتب في وقت لاحق. وهذا ما نجده عند "رشيد القسنطيني" ولذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض.

5- في أوائل العشرينات، عقب فشل كتابة المسرحيات بالفصحى شرع كل من علالو وداحمون في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة باللغة العامية. إلا أنها لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح، وإنما مستوحاة من حكايات جحا الشعبية.

6- أما في الثلاثينيات فعرف المسرح عصرا ذهبيا على يد "رشيد قسنطيني" الذي أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري.

7- إعتماد المسرح على النصوص المسرحية المترجمة، ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى الصحيح وإنما هي نوع من الاقتباس أو الجزأرة وهذا ما نجده بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي: كاكي ولد عبد الرحمن.

[1]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ص 198-199.

8- تجربة التأليف الجماعي، حيث يقول أحد الشباب (قدور نعيمي) الذين انتهجوا هذه الطريقة: "لقد وجدت أن هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد على الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنانين....". كما يوضح أيضا اشتراك الفنانين أو الممثلين في عملية الخلق الفني، يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين مسؤولين ونشطين.[1]

ثالثا: مسرح عبد القادر علولة:

1- تعريف عبد القادر علولة:

عبد القادر علولة كاتب مسرحي جزائري ولد عام 1939 . بمدينة الغزوات بتلمسان في غرب الجزائر درس الدراما في فرنسا، وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد في إنشائه بعد الاستقلال(1963).أما فيما يخص أعماله المسرحية فعادة كانت بالعامية الجزائرية والعربية منها: "الأقوال" (1980)، "الأجواد" (1985) "اللثام" (1989)، "التفاح" (1992)، و "أرلوكان خادم السيدين" (1993)، وكان قبل مقتله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق" ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع، اغتيل في 10 مارس 1994 على يد جماعة مسلحة، لكن شهرة عبد القادر علولة في توظيف شكل الحلقة في مسرحه مع عبد الرحمن كاكي على درب هذا الفن، غطت على كل التجارب الأخرى لكونه صرف كل جهوده في الأعوام الخمس عشرة الأخيرة من حياته لبناء مسرح مستلهم من "الحلقة" شكلا وأداء موظفا شخصية "الحكواتي" أو "المدّاح" التي شاعت في المجتمع الجزائري من خلال التجمعات والأسواق، بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل المهم الملائم و الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية في البيئة التي يتعامل معها ،مقدما خمسة أعمال فنية ثرية.[2]

2- تجربة عبد القادر علولة المسرحية

يعد المسرح صورة مصغرة للحياة، فهو روح الأمة وعنوان تقدمها ففي فضاءه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية وهو أقرب الفنون إلى الذات، فيجسدها بصورة حقيقية لا موازنة

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 474-475.

[2]- منتدى تايمز، المسرح في الجزائر اريخ وواقع وآفاق، (أرشيف عالم المسرح) يوم 2012/11/30، على الساعة 12:02.

فيها فحمل راية هذا الفن العديد من الفنانين الذين كرّسوا حياتهم لتجسيد الواقع، تاركين سجّلا ابداعيا، تجاوز حدود الوطن من بين هؤلاء الراحل "عبد القادر علولة".

عمل "عبد القادر علولة" على ارتياد أشكال تعبير جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، لكسر ما هو مألوف في المسرح التقليدي ورؤية عالم مسرحي جديد بشكله ومضمونه، ولكن من الصعب أن نغوص في تجربة عبد القادر علولة نظرا لـــ:

- عدم وجود كل ما يتعلق بتجربته إلا بعض المحاورات والآراء التي أجريت معه.
- عدم اهتمام الصحافة بتجربته ما عدا القليل.

ولكن عند تتبعنا لأعماله المسرحية فوجدنا بأنها مرآة رؤيته الإبداعية وتوجهه الفني، "الذي لم يكتف بتطوير المسرح بل تجاوز ذلك لتطوير الأداة النقدية التي ترافق تطويره الإبداعي" وهذا ما نلاحظه في ثلاثيته: (الأقوال الأجواد ،اللثام). وغيرها من المسرحيات، "التي نهلت شكلها من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي كاستعمال (المدّاح) في مسرحية "العلق" 1969 و (الراوي) في "الخبزة" في 1970 وخصوصا عند تبنيه أسلوب الحلقة في كتابته المسرحية، وتوظيفه التقنيات الحديثة في أعماله المسرحية".[1]

أما فيما يخص التراث العالمي[2] فنرى أنه تأثر بالألماني "برتولد بريخت" وفيه يقول: "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص".[3]

ونتج عن مزاوجة عبد القادر علولة للتراثين (الثقافي الشعبي، والتراث العالمي) سميت تجربته بـــ: "المسرح الشعبي الملحمي" كما رأى أن الترفيه حتمية نفسية وفنية، وضرورة اجتماعية تساعد الجماهير على تلقف الرسالة أكثر وأبلغ من التفرج العقلاني الباعث على اليقظة والتساؤل.

---

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح-قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية-، ص 190.

[2]- مخلوف بوكروح، الأشكال المسرحية العالمية وعلاقاتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العالمي لعروض المسرح العربي الدورة الأولى وزارة الثقافة، 1994، ص 340.

[3]- لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر 1985، (تر): انعام بيوض، (كتاب :من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد- اللثام)، عبد القادر علولة ، دار الموفم للنشر ،الجزائر ،(ب،ط)،1997) ، ص233.

إذن، يعد علولة شخصية أدبية وسياسية ومسرحية وثقافية محسوبة على تيار إيديولوجي، عرفت به العديد من الرموز الفكرية والفنية والثقافية، فبواسطة ذكائه وحنكته، ومداعبته لغة الشارع اليومي وحشو الذاكرة الإحتفالية بأفكار تقاوم القدر الراسخ في ذهن الطبقة المسحوقة، أن يمرر رسائله.

كما يعود سبب نجاحه في كسب جمهور أكبر والظفر بإعجاب الذين لم يشاطروه، التوجه الإيديولوجي إلى عدم مهاجمة القيم الدينية والأخلاقية والجماعية بشكل مباشر، إضافة إلى نهله من المنبع التراثي واللغوي وذلك بفضل بحوث ميدانية قادته إلى أعماق الجزائر الريفية، ممارسا المسرح بعفوية في الأسواق الأسبوعية[1] فكان مسرحه متنفس الأمة الجزائرية مؤديا رسالته بكل صدق وأمانة.

[1]- بوعلام رمضاني، المسرح بين المنجز والممكن، مجلة الثقافة، عدد: 17 سبتمبر 2008، ص 89.

الفصل الأول: البنية السردية

المبحث الأول: مفهوم البنية السردية

المبحث الثاني: مكونات البنية السردية

مدخل:

السرد بمثابة أداة ينتقيها كثيرون ممن كانت لديهم الرغبة في التعبير عن مشاعر وإثبات وجودهم الإنساني وهو موجود في كل ما نقرأه أو نسمعه سواء كان كلاما عاديا أو فنيا، ومنه انحدرت مختلف الأجناس الأدبية الحكائية قديمة كانت أم حديثة، كالقصص أو الروايات والأساطير.....الخ.

كما تعود نشأته إلى نشأة ووجود التواصل الإنساني على أرض الواقع، حيث كان يتخذ الحكي وسيلته الأرقى داخل المجتمع، بأوجه متعددة حسب مقتضى الحال فمنها ما كان مدونًا ومنها ما كان ينقل مشافهة.

وهذا المصطلح عرف اهتماما بالغا من قبل (علم السرديات) حيث عمل على تحليل جوانب من السرد والكشف عن خصوصيات أي عمل سردي كيفما كان نوعه، فقد طبقت عليه العديد من المناهج النقدية منها المنهج البنيوي، الذي انبثقت منه ما يسمى بـــ :البنية السردية، والتي ستكون محور اهتمامنا في هذا الفصل، وذلك لتقصي مفهوم البنية السردية والكشف عن العناصر المكونة لها من (الزمان- المكان- الشخصية- الحدث-اللغة والحوار – الصراع- العقدة).

المبحث الأول : مفهوم البنية السردية

تتألف هذه الوحدة من علامتين، وكل علامة تتطلب منا الوقوف عند جانبيها اللغوي والإصطلاحي.

أولا: البنية

1-مفهوم البنية:

البنيوية المنسوبة للبنية مرت بالعديد من المراحل إلى أن أصبحت منهجا في دراسة العديد من العلوم، إذ حظيت باهتمام العديد من النقاد والباحثين الغربيين والعرب، كونه من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وهذا المنهج (البنيوي) كغيره من المناهج عرف العديد من التوجهات الحديثة منها صعوبة تحديد مفهوم البنية (Structure).

أ- **لغة:**

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور: "أبنيته بيتا أي أعطيته ما يبني بيتا: وجاء أيضا ".....البواني قوائم الناقة، وألقى جوانبه أقام بالمكان واطمأن، أي أنه استقر بالمكان واستقرار البناء ألزمها البناء، أعطاها بنيتها أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى منها".[1]

وفي معجم اللسانيات الحديثة فالبنية تعني: "تعاقب وحدات لغوية ذات علاقات معينة...."[2].

وذهب جان موكاروفسكي (MUKARAVSKY) إلى أن الأثر الفني "بنية؛ أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر". حيث يقول: أن هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية: الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها.[3]

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط 1993، ج أ، ص 510.

[2]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (ب.ط)، 2006، ص 78.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي،انكليزي،فرنسي- دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002 ، ص 37.

ب- اصطلاحا:

البنية هي عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات وهذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر عن بعضها البعض من ناحية، وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى.

كما نعني بها أيضا ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، مع تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها. حيث نلاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر نجمت عنها أبنية[1] فمن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن البنية تتألف من مجموعة عناصر، حيث أن كل عنصر فيها يرتبط مع عنصر آخر لتحقيق التواصل.

أما مفهوم البناء في الأدب فيدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوّامة الحياة وقانونها، ثم وصفه من بنية أخرى وقانون آخر هو قانون الفن. يقول شلوفسكي ": "فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية يجب عليك إخراجه من متوالية وقائع الحياة ولأجل ذلك ضرورة تحريك ذلك الشيء وتجريده من تشاركاته العادية"[2].

عرف مصطلح البنية كما سبق وأن ذكرنا إختلافا في تحديد مفهوم له، حتى لدى البنيويين أنفسهم،فنجدهم يوردون تعريفات مختلفة.

إذ يرى (ليفي شتراوس) أن "البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تماما كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى".

أما بالنسبة إلى (لوسيان سيف) فيرى أن مفهوم البنية في أوسع معانيه يشير إلى "نظام من علاقات داخلية ثابتة، محددا السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها".[3]

[1]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 ، ص 122-123.

[2]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 17.

[3]- عز الدين مناصرة ، علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجلاوي ، عمان، ط1 ، 2007 ، ص 540-542.

كما نجد أيضا أن إشكالية تحديد تعريف للبنية كانت محل اهتمام النقاد العرب، وخصوصا في أدبنا العربي الحديث، ومن هؤلاء النقاد: "عبد السلام المسدي" الذي يذهب إلى أن المنهج البنيوي "يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية".[1]

أما "نبيلة ابراهيم" فترى بأن أصحاب هذا المنهج ينطلقون من خلال اللغة للوصول إلى استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي.[2]

من خلال هذه التعريفات يتضح لنا بأن البنية لم تقتصر على الظواهر الإنسانية فقط بل تتعلق بالظواهر الأدبية التي نجد كل منهما تشكلان بنية ،ولدراستها يتوجب علينا تفكيكها وتحليلها إلى العناصر المؤلفة لها دون النظر إلى ما هو خارج هذه العناصر.

وتبقى لفظة "بنية" تحيل في ذاتها إلى المنهج البنيوي الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل[3] وهي بمثابة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب،القصة والسرد، الخطاب والسرد[4]. وللبنية مستويات:

- البنى اللغوية: هي البنى التي تدرسها اللسانيات.
- بنية الأثر الأدبي: وهي التي يدرسها النقد.
- بنية النوع: وهي التي تدرسها الشعرية، لتكشف مجموع العناصر المطردة في نوع أدبي معين، وعلاقتها ووظائفها.

فما دام أن للظواهر الأدبية بنية، نجد أن كل عمل أدبي نظام خاص يقوم عليه ومكانته الخاصة، وذلك وفق مجموعة من العلاقات المتشابكة والمعقدة، التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا. فمن بين القضايا الأدبية التي طبقت فيها البنيوية العملية السردية التي درست مع "رولان بارت" و "كلود بريموند" ،و "تدوروف".

---

[1]- عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية دراسة ونماذج ، وزارة الثقافة ، تونس ، ط1 ، 1991، ص 77.

[2]- نبيلة ابراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، (ب.ط)، (ب.ت)، ص 44.

[3]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة ، الكويت ، (ب.ط) ، 1990 ، ص 187.

[4]- جيرالد برنس ، المصطلح السردي –معجم مصطلحات- (تر): عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، الجزيرة ، القاهرة ،ط1، 2003،عدد:3 ص120.

ولكي لا يطول بنا الحديث عن البنية سنلج للتحدث عن مصطلح أدبي آخر متمما للعنوان الرئيس هو السرد، حيث أن ما من نص أدبي سواء قصيدة أم قصة أم رواية إلا ويتألف من وحدات أو بنيات جزئية، و دراسة أي نوع أدبي على منهج بنيوي يقتضي تقسيمها إلى وحدات سردية[1].

ولكن قبل التطرق لمعرفة هذا المصطلح نذهب أولا لمعرفة العلم الذي نشأ وتطور في أحضانه، ألا وهو (علم السرديات).

2- السرديات

السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانزمات المحكـــي، لكـــــــل محكي موضوع (إنه يجب أن يحكي عن شيء ما)، هذا الموضوع هو الحكاية، والتي تنقل للمتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد، الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي؛ والمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية أما السرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي.

هناك اتجاهان للسرديات الأول: المسمى عادة السيميائيات السردية يمثله: بروب، بريمون ،غريماس...الخ. فهي تدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية.

أما فيما يخص الإتجاه الثاني للسرديات ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصبغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل فيدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية:

المحكي، الحكاية ،السرد.[2]

يعود مصطلح سرديات (narratologie) والمأخوذ من سرد Narrative وعلم logie إلى "تودوروف" الذي اقترحه عام 1969. لتسمية "علم الحكي" والذي يعتبر فرعا من فروع الشعرية وذلك عند مجموعة من النقاد، إلى أن أجمع الدارسون بأن الفضل يعود إلى "فلاديمير بروب" الذي استقامت على يده

[1]- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية-معجم المصطلحات- ص 37.

[2]- جيرار جينيت، واين يوث، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (تر): ناجي مصطفى، دار الخطاب البيضاء، ط1، 1989، ص 97.

السردية[1]، وقد سبقها ميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة، فقد كانت هذه المسافة الزمنية مسرحا لكثير من الدراسات السردية والبحوث التي آلت في الأخير إلى شيوع مصطلح آخر وهو: السردية Narrativité .

يعرف رشيد بن مالك السردية فيقول: "يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي هي نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية وغير سردية"[2].

قطع البحث السردي أشواطا مهمة منذ الشكلانيين الروس إلى الآن، حيث تعددت الإجتهادات وتنوعت . فنرى أن سعيد يقطين يميز بين مستويين من المعالجة على النحو التالي:

- **علوم سردية:** وتسعى بصورة خاصة إلى تشكيل تصور خاص لدراسة السرد، وتحاول من خلاله الوصول إلى تشييد نماذج لها كفايتها العلمية، وظهر هذا المسعى على نحو خاص من الحقيقة البنيوية التي تبلور فيها علمان سرديان هما، السيميوطيقا السردية (أو الحكائية) والسرديات.
- **نظريات سردية:** وتتأسس بدورها على هواجس علمية، وأثناء اهتمامها بالسرد، تزاوج في بحثها بين ما قدمته بعض العلوم السردية وبعض العلوم الأخرى، بطريقة تجعلها لا تتقيد بإجراءات علم معين من العلوم السردية وتجسدت هذه النظريات عموما بعد الحقبة البنيوية.

فالسميوطقيون وهم يبحثون في السرد يركزون على النصوص الأميل إلى الثبات البنيوي، بينما السرديون اهتموا كثيرا بالروايات ذات الخصوصية الفنية، سواء كانت قديمة أو حديثة[3].

3-1- إتجاهات السردية:

من خلال ما سبق يمكننا التمييز بين سرديات منغلقة وأخرى منفتحة (حصرية وتوسعية).

أ-السردية الحصرية: وتسمى بـــ: "سرديات الخطاب" لأنها هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم وجعله مقتصرا على "الخطاب" في ذاته. وفي هذه الحقبة تم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردي.

[1]- يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، منشورات مخبر السرد العربي ، (ب.ط) ، 2007 ، ص 29-30.

[2]- عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص 165.

[3]- سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة السرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1997، ص 29.

ب-السردية التوسعية: وتسمى "سرديات النص" والتي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب، ذلك بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها في الحقبة البنيوية.

كما تحدث سعيد يقطين أيضا عن سرديات خاصة وأخرى عامة حيث يقول: بأن السرديات الخاصة بالخطاب تبحث من:

- جهة النوع السردي: ما تتميز به مكونات نوع عن نوع آخر.
- ومن جهة تاريخ السرد: ننظر فيه عن تحولات الخطاب السردي المعين.

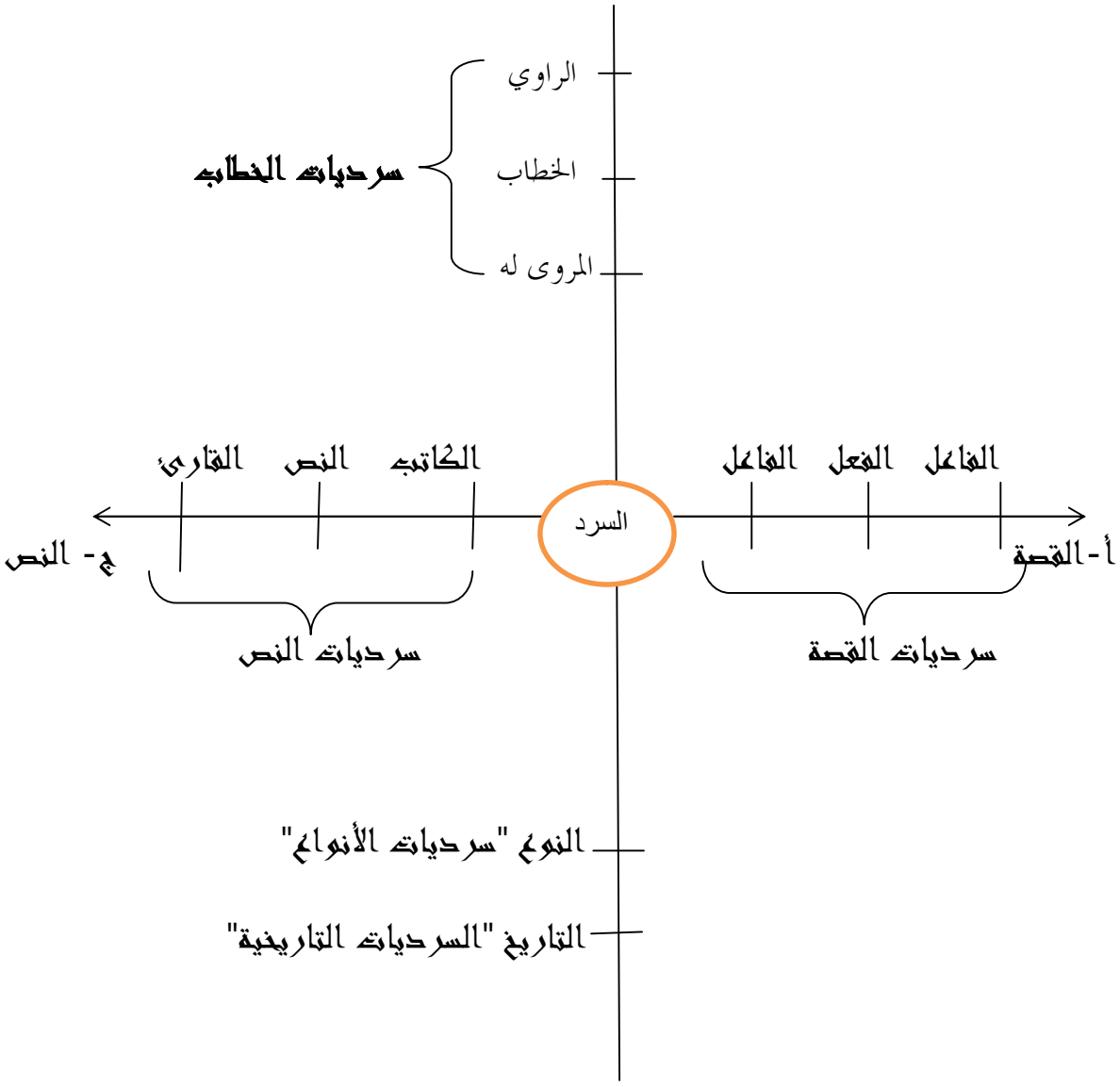
أما فيما يخص السرديات العامة فترتبط بالنص من حيث أبعاده ودلالاته المتعددة.

ومن هذا كله نجد أن السرديات نجحت فعلا في دراسة وتحليل جوانب من السرد وقدمت من خلالها نتائج مهمة لها كيفياتها وقدرتها على التطور وفي الكشف عن خصوصيات أي عمل سردي كيفما كان نوعه إضافة إلى قدرتها على التفاعل مع علوم أدبية تهتم بالمجال نفسه مثل: السيميوطيقا السردية والأسلوبية والبلاغة الجديدة.[1]

ولهذا فتحت آفاق جديدة أمام السرديات تضمن لها استقلالها وانفتاحها في آن واحد وتفاعلها مع مختلف العلوم والإختصاصات ويمثل ذلك الشكل التالي:

[1]- سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة السرد العربي ، ص 24-26.

الشكل رقم (1): السرد ومختلف الإختصاصات السردية[1].



ولقد أوليت السرديات في زماننا عناية فائقة، وذلك لأن السرد هو سبيلنا الذي نعقل به الأشياء كما يقول (جوناثان كوللر) في كتبه "نظرية الأدب": إنه صبغة ضرورية لفهم نماذج السلوك وأحداث الحياة، حيث

1- سعيد يقطين ، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، ص 32.

أن لكل منا على الصعيد الفردي سرديته الخاصة، وعن طريق سرد الناس للأحداث تفهم قضاياهم وأفكارهم وتوجهاتهم.[1]

ثالثا: السرد

3-مفهوم السرد:

السرد يعد المادة الأولية التي تبنى منها "السردية" بمعنى أنه مضمون الحكي وموضوعاته[2]. وتعد السردية أو السرديات إختصاصا علميا يهتم بالسرد.

فهو مصطلح من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل بسبب الإختلافات الكثيرة التي تعتري مفهومه والمجالات المتعددة التي تنازعه، سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح، فهناك من يطلق كثير من الباحثين مصطلح السرد بوصفه مرادفا لمصطلح القص ولمصطلح الحكي و كذلك الخطاب، ولا يكاد فريق آخر يحدد له مجالا واضحا، فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية ومرة يقولونه عن عمل مؤرخ في صياغة الأحداث سردا، ومرة ثالثة يمترون به ليشمل السما والصور واللوحات..... وغير ذلك[3].

فكان له العديد من التعريفات منها مايلي :

أ- **لغة:**

جاء في لسان العرب بمعنى: "تقدمة الشيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض، وسرد الحديث: إذا تابعه وكان جيد السياق له.... والسرد: الخرز في الأديم، وقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وسرد خصف البعير سردا: خصفه بالقد....

[1]- عادل فريحات ، مرايا الرواية-دراسات تطبيقية في الفن الروائي- من منشورات الكتاب العرب ، (ب.ط) ، 2000 ، ص 10.

[2]- صالح ابراهيم ، الفضاء ولغة السرد ، في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص 124.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، ص 81-109.

وجاء هذا المصطلح في القرآن الكريم في قول الله تعالى: "**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**"[1].

أن لا يجعل المسمار غليظا، والثقب غليظا، فينفصم الحلق، ولا تجعله واسعا فينخلع اجعله على القد وقدر الحاجة.[2]

أما في القاموس الجديد للطلاب، فتم رصد أوجه ثلاثة لكلمة سرد هي كما يلي: "سرد الشيء ثقبه الصوم: تابعه الحديث، أجاد سياقه، الكتاب: قرأه بسرعة، وسرد هو إسم لكل درع وسائرا لحلق...." بمعنى أن السرد في اللغة هو التتابع وفي الحديث هو أجاد السياق.[3]

لذا نقول بأن السرد هو "تتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي..."[4].

ب- اصطلاحا:

تعيّن لنا بأن نظرية السرد مستوحاة من البنيوية، أما بالنسبة إلى علم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كل أشكال السرد (على مستوى القصة والسرد والعلاقة بينهما) وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم، ولكن ما نود معرفته هو المفهوم الإصطلاحي للسرد.[5]

يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

- **أولاهما:** أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

- **ثانيهما:** أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، لأن القصة الواحدة يمكنها أن تحكى بطرق متعددة، وعلى هذا الأساس نجد بأن السرد يعتمد عليه في تحديد وتمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، حيث أن الرواية أو القصة باعتبارها مرويا أو محكيا تمر عبر القناة التالية:

---

[1] - سورة سبأ ، الآية 11.

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، (سرد) ، طبعة دولاق الدار المصرية ، (ب.ط) ، ج4، ص 195.

[3] - سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، (ب.ط) ، (ب.ت)، ص 77.

[4] - داود سلمان الشويلي ، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية-دراسة- اتحاد الكتاب العرب ، (ب.ط) ، 2000 ، ص 37.

[5] - جيرالد برنس ، المصطلح السردي – معجم المصطلحات- (تر): عابد خزندار ، ص 157.

الراوي ← القصة ← المروى له

فهذا يعني أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[1] إلى أن أصبح هذا المصطلح يطلق على النص الحكائي أو الراوي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي والقاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي، فكان السرد هنا هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، كما تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا.[2]

يعد السرد أحد أركان النسيج القصصي الأساسية، فيسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها تتابعا فنيا متينا، فمن حيث الإصطلاح الأدبي فإنه يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال.[3]

وغير بعيد من هذا المفهوم نجد " فريدمان " يقول عن السرد هو: "بث الصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا[4]".

ومن ثمة فإن للسرد أنواع في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس وهي نفسها موزعة إلى مواد متباينة، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة أم متحركة والإيماء (le geste) كما يمكن أن يكون هناك خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في: الأسطورة الحكاية الخرافية (légende) ، الحكاية على لسان الحيوانات ، الأقصوصة الملحمة ،التأريخ ،المأساة... وغيرها من الخطابات أدبية أم غير أدبية، فهو حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل

[1]- حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الحمراء، بيروت ، ط1، 1991، ص45.

[2]- داود سليمان الشويلي ، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربي، (ب،ط) ،2000، ص 37.

[3]- شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (ب.ط) ، 1998 ص29.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الكويت ، 1998، ص 256.

المجتمعات، كما أنه لا يعير اهتماما لا لجودة الأدب ولا لرداءته[1]. بمعنى أن السرد مرتبط بنظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.[2]

وضمن هذا التوسع نجد " رولان بارت" متسائلا حول التنوع لظاهرة السرد، وتوسعها فأخذ يقدم عدة تصورات عن خصوصية عالمية السرد، وشموليته منها: أن شمولية السرد وعموميته تحول دون حصره وتفكيكه،وذلك للوصول إلى معرفة خصائصه، ومع هذا التطور والنضج الذي عرفته الدراسات السردية، نجد أن "رولان بارت"

إهتدى لاستكشاف نمطين للسرد هما:

- إما أن يكون السرد عبارة عن تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث، وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن السرد إلّا بالاحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي.
- وإما أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل، لأنه لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.[3]

وبما أن السرد يقتضي وجود قصة ما إذ يمثل فيها قناة اتصال بين الراوي والمروى له، فلابد أن تكون له أنماط تحدده وتميزه عن غيره من طرق الحكي أو الروي، ونرى أن الشكلاني الروسي "توماتشفسكي" قد مّيز بن نوعين من السرد هما:

- **سرد موضوعي**: (Objectif) في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال.
- **سرد الذاتي** (Subjectif) وفيه نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر متى وكيف عرف الراوي أو المستمع نفسه؟

[1]- رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد العربي ،(تر): حسن بحراوي وآخرون ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1، 1992 ص9.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي- ص 19.

[3]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، -دراسة- ص 9.

ففي الحالة الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذا يسمى هذا النوع من السرد،سردا موضوعيا، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله.

أما فيما يخص الحالة الثانية لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الإعتقاد به[1].

وفي مجال السرد دائما نجد أن له مستويين ألا وهما:

- **مستوى المتن الحكائي:** والمتمثل في موضوع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة الحكي.
- **مستوى المبنى الحكائي:** وهو خاص بكيفية ظهور الأحداث في بنية الحكي، وما يتبع هذه الأحداث من حركة الشخصيات وتوالي الأحداث وتتابع الحكايات وانكشافها وغير ذلك.[2]

ومن خلال هذا نجد أن السرد هو إعادة إنتاج الأحداث والحالات الحقيقية والخيالية عن طريق سارد أو أكثر بوسائل مختلفة، أو بمعنى آخر يعني تحويل صورة الحدث الحقيقي أو المتخيل إلى صورة لغوية ناطقة باسم السارد والراوي والشخصيات، وواصفة لأحداث تدور في زمان ومكان معينين وفق طريقة فنية معينة ووجهة نظر خاصة.[3]

وفي هذا المجال دائما نجد سعيد يقطين يعطي لمصطلح السرد مفهومين:

- **أحدهما:** أن السرد يشمل جميع المستوى التعبيري في العمل الروائي بما في ذلك الحوار والوصف، وهذا المفهوم نجد بأن السرد يقابل الحكي، ويشكل معه حلقة تستوعب النص كله.
- **ثانيهما:** حيث يرى أن السرد يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو.

---

[1]- حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص 46.

[2]- أسامة عبد العزيز جاب الله ، مجلة العلوم الإنسانية ، جماليات السرد القرآني من قصة ذي القرنين-دراسة سيميائية- عدد: 45 ، 2010 ص 4.

[3]- ركان الصفدي ، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري ، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط1 2011 ، ص 280.

لقد عرف هذا المصطلح العديد من الإلتباسات مع المصطلحات الأخرى التي يحتويها العمل الأدبي، فمن بين هذه المصطلحات: فهناك من يجمع بين مصطلح السرد والخطاب. وهو نفسه عند (تودوروف)، والبعض الآخر يربطه بمصطلح (النص) إلا أننا نجد سعيد يقطين يرسم حدودا بين هذه المصطلحات معتمدا في ذلك على ما توصل إليه (بنفنيست) وبعض اللغويين.

ويعود سبب التباس هذا المصطلح مع غيره من المصطلحات إلى تعدد هذه المفاهيم عند كل مدرسة نقدية في الغرب، بل حتى كل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة، إلا أن هذا الاختلاف يعد نعمة وليس نقمة، فهذا دليل على التطور الفكري وليس اضطرابا فكريا.[1]

3-1-أساليب السرد:

من بين الأساليب السردية ما يلي:

أ- الكلام المباشر (Direct Speech):

يعد من أشهر الأساليب السردية الخاصة باستحضار الأحاديث وأكثرها استخداما في الروايات الحديثة وفي القصص القديمة أيضا وهنا يقتصر دور السارد –كما يبدو في النص- على التقديم لقول الشخصيات المتحدثة بكلمات أو جمل يشير فيها السارد إلى بدء الحديث أو كيفية أو إلى هيئة المتحدث به وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث، حيث يعد صوت السارد هنا محايدا، فيقتصر دوره في التقديم لكلام الشخصيات.[2]

ب- الكلام غير المباشر (Indirect Speech):

هذا النوع من الأساليب يتيح للسارد فرصة أكبر بحيث يقوم بحكاية كلام الشخصية المتحدثة نيابة عنها،مع التصريح بأن الشخصية نفسها هي التي تقول.

ج-الكلام الحر المباشر (Free direct Speech):

[1]- عبد الرحيم الكردي،ـــ السرد في الرواية المعاصرة –الرجل الذي فقد ظله أنموذجا- مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2007 ص102-104

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1997، ص 157.

لا يفترق هذا النوع من الأساليب عن الأسلوب المباشر إلا في الإطار السردي الذي يلف العبارة الحوارية،ففي الأسلوب الحر المباشر تختفي المقدمات السردية، وهذا الأسلوب أقرب إلى فن المسرح منه إلى فن الرواية، ومن مميزاته أن يوهم بان الشخصية المتحدثة تواجه القارئ مباشرة دون وسيط، وأن أي قارئ هو صاحب القرار في الحكم على ما يتضمنه كلام الشخصيات من أفكار ومعلومات، كما يوهم أن الحديث يدور في اللحظة التي تقع فيها الأحداث[1]، إضافة إلى هذه الأساليب: التقرير السردي للأحاديث والأفكار والكلام الحر غير مباشر.[2]

3-2-الأشكال السردية:

ما دام السرد يعد الطريقة التي ينتهجها المبدع أو الروائي في تقديم الحدث أو أحداث المتن الحكائي، فهذا ما دفع به إلى أن يتمتع بأشكال سردية كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، تتم بضمير الغائب، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والإستباق والإرتداد،بمعنى أنه تعدد إستعمال الضمائر في السرد، والتي نرد منها بالخصوص :هو، أنا، أنت.

أ-السرد بضمير الغائب:

وهو الشكل السردي القديم الذي تجسده حكايات ألف ليلة وليلة حيث يزعم قيصر أن استعمال ضمير الغائب في الحكي السردي يجسد الطريقة السردانية، التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التجارب والآراء النابعة من المؤلف ذاته، وأن هذه الطريقة كانت الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا.[3]

أما "نورمان فريدمان" يعرف هذه الطريقة بأنها "الحكاية التي تسردها شخصية واحدة".[4]

وقد شاع استعماله لدى الساردين الشفويين أولا، ثم بين الساردين الكتاب لجمله من الأسباب من بينها:

- يستند إليها السارد ، ليوصل ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات.
- يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي.

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 200.

[2]- المرجع نفسه، ص 157.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنية السرد- ، ص 82-151.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تحليلية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون،الجزائر، (ب.ط)،1995، ص 195.

- يجعل من السارد حاك يحكي لا مؤلف.
- يساعد الكاتب الروائي على تقديمه للشخصيات وأحداث عمله السردي.

إن لضمير الغائب خصوصية يمتاز بها يحددها "رولان بارت" فيقول "أن استعمال ضمير الغائب الروائي يرهن مفهومين متعارضين للأخلاق، فما دام ضمير الغائب للرواية يمثل صيغة لم تناقش فإن ضمير الغائب هو هو علامة على ميثاق واضح بين الكاتب والمجتمع ، فهو الوسيلة الأولى للإستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها ضمير الغائب ،إذن فأكثر من تجربة أدبية، هو فعل بشري يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود"[1].

ب-السرد بضمير المتكلم:

يأتي هذا الضمير في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب، مستعملا في الأشرطة السردية حيث كان الهدف من وراء ذلك هو تحقيق بعد زمني بين زمن الحكي والزمن لحقيقي للسارد، وهي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث.[2]

فضمير المتكلم أكثر تلاؤما مع متطلبات السرد في السيرة الذاتية، وأقدر للتعبير عن خفاياها وأبرع في تعرية طواياها في بساطة وصدق، ودفق وفيض، فالملكة المدهشة التي يمتلكها السارد الذي يصطنع هذا النوع من الضمائر، ابتعاد التحرك بين وجهة نظره غير المدققة، بما هو سارد وبين العالم الذي يحكيه أو يحكي عنه، إلّا أن اختيار الكتابة الروائية بضمير المتكلم كثيرا ما يكون محدد الأفق، حيث أن المؤلف الروائي ممثلا يقع في فخ يفضي به إلى إنشاء أوضاع غريبة يصعب تصديقها.[3]

إلا أن لهذا الضمير القدرة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا ومن بين جمالياته أيضا:

- يجعل الحكاية المسرودة، والأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف.
- يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به اكثر، متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية.
- يحيل على الذات.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 82-83.

[2]- عبد الله رضوان، البنى السردية –نقد القصة القصيرة-، دار الكندي، الأردن، ط1، 1990، ص 21.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، ص 160.

- يعد ضمير للسرد المناجتي حيث يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية.
- إن الضمير "الأنا" أو ضمير المتكلم (le Je) يذيب النص السردي في القاص.

رغم هذه الجماليات يرى "بارت" أن ضمير المتكلم أقل روائية من ضمير الغائب حيث لفت انتباه العديد من النقاد، الذين توصلوا بأن ضمير المتكلم يمكن استعماله في مواقف لا يمكن أن يستعمل فيها ضمير الغائب[1].

ج- ضمير المخاطب:

ويحتل المرتبة الثالثة لأنه الأقل ورودا والأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، وهذا ما اشتهر به الروائي الفرنسي "ميشال بيطور" في روايته "العدول" أو "التحوير" ويطلق عليه أيضا "ضمير الشخص الثاني" ويعد وسيلة بين ضمير الغائب والمتكلم.[2]

فضمير المخاطب ليس جديدا في تاريخ السرد الإنساني وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وصفا جديدا ومكانة ممتازة في الكتابة السردية، وتقول العرب أن "بالزاك" كان سبّاقا في استعمال هذا الضمير في روايته "الزنبقة في الوادي"[3].

ولهذا الضمير العديد من المزايا منها:

- يجعل الحدث يندفع دفعة واحدة وذلك من أجل تفادي انقطاع تيار الوعي.
- كما يتيح ووصف وضع الشخصية والطريقة التي تولد اللغة فيها.[4]
- يجعل السارد مرتبطا أشد الإرتباط بالشخصية الروائية ملازما لها وملتصقا بها، ولا يترك لها أي مجال للحركة أو التصرف.

فإن مسألة اختيار الضمير تعد مسألة جمالية، أو شكلية قبل كل شيء، حيث أن لكل ضمير خصائصه الفنية والشعرية وحتى التقنية أيضا.[5]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نضرية الرواية ،بحث في تقنية السرد ، ص 159.

[2]- المرجع نفسه، ص 165.

[3]- المرجع نفسه،ص165-166-167.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 192.

[5]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، ص 83-167.

4-وظائف السرد:

صحيح أن من يقوم بعملية السرد هو السارد الذي يعد بمثابة وساطة بين المؤلف والقارئ. فمن خلاله يتسنى لنا تحديد وظائف السرد التي نستهلها بما يلي:

- **الوظيفة السردية:** فما دام أن السرد ينشأ وفق ما يقوم بسرده السارد، تتكون هنا هذه الوظيفة والتي تعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد، إذ أن من أسباب تواجد الراوي هو سرده للحكاية، كما وأن سبق دكرها.[1] هذا يعني أن السرد يقتضي وجوده أصلا.
- **الوظيفة التنسيقية:** وهي وظيفة ضرورية يقتضيها التنافر بالتقديم والتأخير والإدراج والربط بين المقطوعات القصصية[2]بمعنى أن السارد يعمل هنا على تنظيم الخطاب ومستندا في ذلك على مقدمات أو بالأحرى جمل توضح ذلك، ونجد هذه الوظيفة عند عبد الله ابن المقفع في كتابه "كليلة ودمنة" .
- **الوظيفة الإبلاغية:** فالنص القصصي من حيث هو رسالة تتطلب مرسلا إليه وعملية إيصال أي أن الراوي أو القاص هدفه هو إيصال رسالة معينة، إلى المتلقي عبر أو عن طريق السرد.
- **الوظيفة الإنتباهية:** تأتي عبارة يستعملها السارد بغرض لفت إنتباه المرسل إليه مثلا: قلنا، يا إخواني الأعزاء.
- **الوظيفة الإستشهادية:** وهنا يلجأ السارد إلى إثبات المراجع أو المصادر التي انتقى منها معلوماته.[3]
- **الوظيفة الإيديولوجية أو التعليقية:** تتمثل في التعليق عن الأحداث، ويتكفل بها الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها وقد يتنازل عنها الراوي أحيانا لإحدى شخصياته، خاصة إذا تعلق الأمر بالحوار، فتتحول إلى الوعظ المباشر من خلال الأوصاف الحسنة أو السيئة التي يسندها الراوي إلى الشخصيات.[4]

---

[1]- سمير مرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة، ص 108.

[2]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر –دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ب.ط)، 1998، ص 21.

[3]- المرجع نفسه، ص 22-23.

[4]- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية- رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999 ص119.

- **الوظيفة الإفهامية أو التأثيرية:** وهي محاولة إقناع المتلقي بمضمون الرسالة والسعي من أجل التأثير عليه ونجد هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية.

- **الوظيفة الانطباعية أو تعبيرية:** غالبا ما نجدها في أدب السيرة الذاتية والشعر العربي[1] . بمعنى أن السارد يعمل على التعبير عن مشاعره وأفكاره ومختلف أحاسيسه.

وما نخلص إليه من خلال هذه الوظائف أن السرد يعد أداة لتجسيد الحياة وذلك وفق ما يريد السارد لاستبدال الحياة بعالمه الإبداعي والفني كما يشاء.

5-تعريف البنية السردية:

يتعين لنا من خلال تعريف البنية في السرد، على أن هذا الأخير يتألف من عنصرين: القصة والخطاب بينما البنية هي شبكة العلاقات الحاصلة بينهما أي (القصة والسرد، الخطاب والسرد) ومن ثمة فالتحليل البنيوي للسرد هو تحليل وفقا لبنيته[2]. مما يعني أن البنيوية ساهمت في تنوير دراسة السرد، وذلك على يد العديد من الباحثين والنقاد من بينهم: شتراوس، جنيت، بروب.... وغيرهم فخلقوا عالما جديدا وهو (علم السرد)[3]. ومن خلال هذا نتوصل إلى تحديد مفهوم البنية السردية.

حيث اختلفت مفاهيمها وتعددت بتعداد اتجاهات الدارسين لها، فالبنية السردية عند "فورستر" مرادفة للحبكة وعند "رولان بارت" تعني "التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي".

أما عند سائر البنيويين تتخذ أشكال متنوعة تتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردي وبالتغيرات التي تعتريها ،لأنه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص لأنه النوع الأدبي في صورته النموذجية.

---

[1]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص 22.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، (تر): عابد خزندار، ص 223.

[3]- معمري للعلوم، منهج التحليل البنيوي الشكلي (منتدى)، يوم السبت،13 فبراير2014، الساعة 18:40.

ومن هذا فإن البنية السردية: " عبارة عن مجموعة الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه، فهناك بنية سردية روائية، وبنية درامية....الخ. كما هناك بنى أخرى للأنواع غير سردية كالبنية الشعرية وبنية المقال"[1]. ومعنى هذا أن لكل نوع أدبي شكله الخاص وبنيته الخاصة التي لا تختلط مع بنى الأنواع الأخرى.

[1]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 17-18.

المبحث الثاني : مكونات البنية السردية

فما دام أن للسرد بنية يقوم عليها، فذلك وفق مكونات تعمل على تطويرها وتقويمها، كما تساعد على إتمام العملية السردية وتتمثل هذه المكونات في:

- **الراوي/ السارد:** أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديمه العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثم يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه تجربة أو خبرة إنسانية مسجلة، تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها وما نفهمه من هذا التعريف أن الراوي هو من صنع المؤلف أو الكاتب حيث نلمسه داخل النص، ليقوم بنقل الأحداث حين يقص علينا ما رآه أو سمعه، فلذا يعد مكون أساسي في البنية السردية.[1]
- **المروي:** هو الرواية التي تحتاج إلى راو ومروى له على اعتبار أن السرد والحكاية هما وجها المروي، حيث لا يوجد أحدهما دون الآخر.
- **المروي له:** وقد يكون إسما معينا ضمن البنية السردية كالراوي (شخصية من ورق) وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا كما يمكن أن يكون قضية أو فكرة ما يخاطبها الروائي على سبيل التخيل الفني .

2-1-زاوية رؤية الراوي (أشكال التبئير Focalisation):

عرف يوث (Waymé G, Booth) زاوية الرؤية بقوله : " مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه، ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب للتأثير على المروي له أو القراء بشكل عام .

وسنعرض هنا لزاوية الرؤية السردية للراوي كما وضعها (جان بويون) معتمدين في ذلك على مقال لـــ " تودوروف " بعنوان : "مقولات الحكي ".والجدير بالذكر أن تدوروف اعتبر مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي :

- الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف) (Vision par derrière) ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرضه الشخصية الحكائية .

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 18.

- الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع) (Vision avec) وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية فلا يقدم أي معلومات أو تفسيرات، إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، والراوي هنا يمكن أن يكون شاهدا على الأحداث او شخصية مساهمة في القصة.
- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) (Vision de dehors) ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال[1] . إضافة إلى هذه المكونات نجد العديد من العناصر المسؤولة على تشكيل النص الأدبي، وتتمثل في: (الزمن، المكان، الشخصية، الحدث اللغة و الحوار، الصراع، العقدة).[2]

1- الزمن:

يعد الزمن عنصرا هاما من العناصر المكونة للبناء الروائي فهو الحيز المعنوي اللامرئي، والمجرد من الآن نفسه، والمشكل للحياة، ولذا تنوعت مفاهيمه بتنوع التقنيات الجديدة في العملية السردية وتداخلت عناصره في الماضي والحاضر والمستقبل.[3] فهو وعاء لجريان الوقائع والأحداث فهو جزء لا يتجزأ من كل الموجودات بحركتها ومظاهر سلوكها.[4]

راح أصحاب المنهج البنيوي وبالتحديد "رولان بارت" إلى تجذير الحكاية في الزمن، والربط بين العنصر الزمني والعنصر السببي فيقول: "أنه لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام وأن الزمن السردي زمن دلالي أو وظيفي بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي".

في حين أن "تودروف" ميز بين زمن القصة وزمن الخطاب وبين زمن الكتابة وزمن القراءة وانطلاقا من هذا يتضح لنا أن للزمن أنواع:

- أزمنة خارجية: تتمثل في زمن السرد، زمن الكاتب، زمن القارئ.

[1] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 49-50.
[2] - آمنة يوسف ، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 21.
[3] - محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب، دمشق، (ب.ط) ، 2005، ص 105-106.
[4] - عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، (ب.ط)، 2009، ص 106.

- أزمنة داخلية: تتمثل في زمن النص، زمن الكتابة، زمن القراءة[1].

كما يمكن أن تتداخل هذه الأزمنة في النص الواحد.[2]

أما فيما يخص علاقة الزمن بالسرد فتتسم بالعمق لأن السرد يعمل على تحديد الوجه الزمني والدرامي وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي[3] وفي نفس السياق يرى "جيرار جينيت": أن الزمن إشكالية جوهرية في النص السردي، لأنه يمكن سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها، بيد أنه شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي، لأنه لا بد من حكايتها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل.

مستويات الزمن السردي:

قسم "جيرار جينيت" الزمن إلى ثلاث مستويات وهي:

- **مستوى الترتيب الزمني:** وفيه يرى البنيويون أنه ليس من الضروري أن يتتابع الأحداث في رواية أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت فعلا، ومن هنا يمكن التمييز بين زمنين هما: زمن القصة وزمن السرد، فزمن القصة يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث بينما زمن السرد لا يتقيد بهذا التتابع .

وهكذا نتوصل إلى ما يسمى بالمفارقات السردية، والتي تكون أحيانا استرجاعًا وأحيانا أخرى استباقًا.[4]

- **الاسترجاع:** تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة للوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد[5] وله ثلاثة أنواع:

(إسترجاع خارجي، إسترجاع داخلي، استرجاع مزجي)[6]

---

[1]- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، ص 105-106.

[2]- رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006، ص 10.

[3]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ب ط)، 1989 ص10.

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

[5]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 217.

[6]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 109-110.

- **الاستباق:** هو الإشارة إلى الأحداث ستقع في مستقبل السرد أو في الزمن اللّاحق للسرد، بمعنى التحدث عن الأشياء، أو التنبؤ بها قبل حدوثها وسابقة لأوانها، كما ينقسم إلى قسمين حسب جيرارجينيت إلى: (الإستباق الخارجي والإستباق الداخلي).[1]

- **المدة:** وهي سرعة القص، ويتم تحديدها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع والوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسا لعدد أسطره وصفاتها؛ أي أن الراوي يستطيع أن يقص 300 صفحة ما جرى في 3 أشهر أو في 40 صفحة ما حدث في 10 سنوات.

كما تعني الفروق الزمانية التي تنشأ عن الموازنة بين سرعة القول وسرعة القصة، وينتج عن ذلك أربع حركات من السرعة:

- **القفز:** "وفيه يكون زمان الأحداث مستمرا، بينما يتضاءل زمان القول إلى أقصر مدى ممكن".

- **الإستراحة:** "وفيه يكون زمان القول طويلا و زمان الحكاية يتضاءل".[2]

- **المشهد:** "يقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، حيث تمثل المشاهد اللحظة التي يكاد أن يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة، من حيث مدة الاستغراق"[3] وهذا ما نجده أثناء الحوار.

- **الإيجاز:** "فهذه الحركة تغطي كل الحقل الواقع بين المشهد والقفز، وتختصر أو توجز التغيرات الواقعة بينهما"[4] أي يتطرق إلى التفاصيل.

- **التواتر:** وهو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية[5] كأن يروي:

  - مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
  - أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.
  - أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 124.
[2]- المرجع نفسه، ص 128.
[3]- حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 80.
[4]- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج السردي ، ص 128.
[5]- عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة ، ص 82.

- مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.[1]

كما أن هناك علاقة تربط الزمان بالمكان والتي وصفها محمد برادة: "بأنها علاقة أساسية لأنها تشخص جدلية الواقع في الحياة كما تشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته فلا يمكن أن نتخيل زمان بلا مكان".[2]

2-المكان:

تعدد مفهوم مصطلح "المكان" بحسب اختصاص ووجهة كل باحث أو ناقد حيث نجد:

صلاح صالح يقول: "إن المكان في اللسان العربي مرتكز الحدوث وحاضنه، فلا حدوث بلا مكان ولا مكان ذا وظيفة بلا حدوث"

وحين يدخل المكان النص السردي يدخله محملا بحياته وتاريخه، وقوانينه الخاصة[3]. وهناك من يرى أن مصطلح المكان معادل لمصطلح الفضاء في حين أننا نجد الفضاء أشمل وأوسع من المكان.

ورغم هذه الإختلافات المفهوماتية لهذا المصطلح لقد خصّص الدارسون تعريفا له وهو: "الإطار الذي تسير عليه الأحداث في الرواية بالرغم من الإختلاف في تحديد المصطلح الذي يعبر عن هذا الإطار".[4]

وإذا ارتأينا إلى السرد فنجد أنه (المكان) مكونا محوريا في بنيته، فلا نتصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان فكل حدث يأخذ وجوده في المكان.[5]

3-الشخصية:

ميّز عبد المالك مرتاض في كتابه "تحليل الخطاب السردي" بين الشخص والشخصية، فيقول: "يختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية"[6].

---

[1]- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 85.

[2]- محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، درا بن رشد، لبنان، ط1، ص 396.

[3]- علي مهدي زيتون، في مدار النقد الأدبي –الثقافة- المكان-النص- الدار العراقي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 60-63.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 197.

[5]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار العربية، الجزائر، (ب.ط)، (ب.ت)، ص 99.

[6]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 126.

أما فيما يخص التحليل البنيوي لا يعامل الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ولا نمطا اجتماعيا ولا يتعامل معها بوصفها "كائنا" وإنما بوصفها فاعلا ينجز أدوارا في الحكاية بحسب ما تعمله.[1]

وبهذا نصل إلى أن الشخصية في العالم الحكائي "هي ذلك الشخص المتخيل الذي يقوم بدور في تطوير الأحداث وتناميها[2] وبما أن الشخصية هي المحرك الأساس للأحداث فإن لكل شخص من الشخوص دوره في تسيير الأحداث، وجراء ذلك نميز بين العديد من الشخصيات.

3-1 أنواع الشخصيات:

- **الشخصية المحورية (الرئيسة):**

وهي التي تركز عليها أحداث القصة، حيث يستغل الأدباء إنتقاء الشخصيات للتعبير عن أفكارهم.[3]

- **الشخصية المساعدة:**

وهي الشخصية التي تعمل على تبلور الحدث وتساهم في إنضاج العقدة، وتوضيح مواقف الشخصية المحورية.

- **الشخصية المعارضة:**

وهي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي وتقف في طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة. أما فيما يخص الأدب القصصي فهناك نوعين من الشخصية: الشخصية البسيطة والشخصية النامية.[4]

النامية.[4]

وفي إطار تقديم الشخصية هناك طريقان: تقديم مباشر أو تقديم غير مباشر[5] وذلك بأساليب مختلفة قد يكون أسلوب تصوري أو أسلوب استنباطي أو تقريري.[6]

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 39.
[2]- محمد سويحي ، النقد البنيوي والنص الروائي ، الدار البيضاء، 1991، ص 70.
[3]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 210.
[4]- شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية في القصة الجزائرية ، ص 77.
[5]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم ، ص 44.
[6]- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص 20.

بالإضافة إلى العناصر السالفة الذكر، نصل إلى عنصر يعد هو الآخر محورا أساسيا في البناء السردي وهو:

4- الحدث:

هو عنصر قصصي أولي فعل يقوم به فاعل، فيمثل سلسلة من الوقائع المتصلة، والتي تتسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال البداية ووسط ونهاية القصة، فهو نظام نسقي من الأفعال .أما بالنسبة للمصطلح الأرسطي "يعد الحدث تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس".[1]

أما عند "رولان بارت": "الحدث هو مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسها أو العوامل، كما يدل أيضا على الفعل".[2]

والحدث في العمل الروائي بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فقد تكون هذه الأحداث واقعية أو خيالية من صنع الروائي، فلا قيمة للشخصيات أو الزمان أو المكان بدونه.

4-1 طرق بناء الحدث:

هناك ثلاث طرق لبناء الحدث القصصي ألا وهي:

- **الطريقة التقليدية:** وفيها يندرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية.
- **الطريقة الحديثة:** يشرع القاص بعرض حدث قصته من لحظة التأزم أو ما يسميها بعضهم "العقدة" ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلق لروي بداية حدث قصة.
- **طريقة الإرتجاع الفني:** فيها يعرض الحدث في نهايته ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة.

ولصياغة الأحداث هناك ثلاث طرق وهي كما يلي:

- **الترجمة الذاتية:** يلجأ فيها القاص إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات قصته، مستخدما ضمير المتكلم.
- **السرد المباشر:** وفيها تقدم الأحداث في صيغة ضمير الغائب.

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، (تر): عابد خزندار، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 20.

- **الطريقة الثالثة:** وفيها يعتمد القاص على الوثائق والرسائل والمذكرات أثناء معالجته لموضوع قصته.

كما نشير أيضا إلى العناصر التي تشكل الحدث وهي:

- **المقدمة:** التي لها الأثر في إثارة انتباه القارئ أو دفعه للقراءة.
- **العقدة (لحظة التأزم):** وهي أداة قوية تشد القارئ لمتابعة الأحداث بغية الوصول إلى النتيجة وتنعي تشابك الحدث وتتابعه إلى أن يبلغ الذروة.
- **النهاية (لحظة التنوير أو الإنفراج):** وهي التي تحدد معنى الحدث القصصي فمن خلاله يتعين لنا المعنى الذي أراد الكاتب أن يعبر عنه، والنهاية الجيدة هي التي تستوعب كل العناصر المتقدمة من بداية وحدث وشخصيات.[1]

5- اللغة والحوار :

5 -1 اللغة :

اللغة ذات أهمية جمالية دلالية في الكتابة الإبداعية عامة وهي العمود الفقري لبنية أي نوع أدبي، كما تعرف اللغة العديد من الأنواع منها : اللغة السردية، اللغة الحوارية، اللغة الوصفية .

ولكن ما يهمنا من بين هذه الأنواع اللغة السردية التي تعد بنية قولية دالة على بنية قولية أخرى وحركية وفكرية وعاطفية، تتجسد وظيفتها في تقديم الشخصيات ووصف المناظر والأحياز والعواطف، كغيرها من اللغات .[2]

5-1-1 خصائص اللغة السردية :

- لغة تعتمد على حكي الأحداث والأقوال على لسان راوي / سارد يصوغ موضوعا كلها بصوته هو. ولا يدع أي شخصية أن تتوح للقارئ بصراحة ما تريده، وصورته هي الصورة الوحيدة التي يتخيلها القارئ خلال السرد والصوت الوحيد هو الذي يسمعه.
- صياغة السرد المشهدي ويعتمد على إفساح المجال أمام الشخصيات كي تقول مباشرة للقارئ دون تدخل من الراوي، فالأول أسلوب المؤرخ والثاني أسلوب المسرحي.[3]

---

[1]- جيرالد برينس، المصطلح السردي ، (تر): عابد خزندار ،ص24-27-28.

2- عبد الملك مرتاض، فن نظرية الرواية، ص 116.

[3]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة – الرجل الذي فقد ظله – نموذجا، (تق): طه وادي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر، ط1 2000، ص 162.

2-5 الحوار:

الحوار في المصطلح هو تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما ومن وظائفه في العمل الأدبي بعث روح حيوية في الشخصية ومن شروطه أن يكون مناسب، وموافقا للشخصية التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب حوارا فلسفيا، عميقا على لسان شخصية أمية، غير مثقفة.[1]

1-2-5 وظائف الحوار:

- رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضورا.
- تطوير الأحداث العميقة.
- المساعدة في تمرير مواقف معينة من الرواية.
- التخفيف من رتابة السرد.
- كشف مغزى الرواية والإبانة عن غرضها.
- إضفاء الواقعية على الرواية.[2]

2-2-5 أقسام الحوار:

أ- الحوار الخارجي (الثنائي/التناوبي):

هو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة، وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ أن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه، كما يعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام إذ يربط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطيا تماسكا ومرونة واستمرارية.[3]

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص30.

[2]- تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، (تر): شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة، 1977، ص 268.

[3]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 21.

ب-الحوار الداخلي (الفردي/ الأحادي):

هو تحول التناوبي الذي يدور بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية[1] ويعمل هذا النمط على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للرواية، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ ويتضمن: المونولوج- مناجاة النفس- حوار تيار الوعي- الإرتجاع الفني- التخيل.[2]

6- الصراع :

يسمى تضاد الأشخاص أو القوى الذي يعتمد عليه الفعل في الدراما والقصة صراعا. والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة ويمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبني منها الحبكة .

6-1 أنواع الصراع :

تتمثل أنواعه في:

أ-الصراع الاجتماعي : الصراع بين الإنسان والإنسان، وتبنى الكثير من القصص الرائج شعبيا على الصراع الاجتماعي تنافس رجال الاعمال وعلاقتهم بالعمال .

ب-الصراع السيكولوجي : هو صراع داخل النفس، صراع بين الرغبات داخل الشخصية وفي هذا النوع تكون القوى الخارجية مهمة.

[1]- سعد عبد العزيز ، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، (ب.ط) ، 1970، ص39.

[2]- ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي ، (تر): عبد الرضا محمد رضا ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد، ع3 ، 1982، ص 85-86.

إضافة إلى بعض الصراعات والتي تعد أشكال فرعية للأنواع الرئيسة منها ما نجده في الصراع الاجتماعي : صراع شخصية رئيسة ضد مجتمع ما، وهناك نوع آخر من الصراع وهو صراع الإنسان ضد القدر والمصير[1] .

7- العقدة :

عرّف الدكتور عبد الله خليفة الركيبي (العقدة) بأنها تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة، أما يوسف الشاروني فقال : " أنها تتابع زمني، يربط بينه معنى السببية ، ثم ذكر أن عقد القصة الجيدة يجب أن تجيب عن هذين السؤالين : " وما ذا بعد؟ ولماذا ؟ ويشترط في العقدة أن تتضمن صراعا قدريا أو ناتجا عن ظروف اجتماعية، أو صراع يقوم بين الشخصيات الموظفة أو صراعا نفسيا يدور في داخل الشخصيات ".[2]

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس ، (ب ط)، 1986، ص 222-223.

[2]- شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية ، ص 27.

الفصل الثاني: السرد في مسرحية الأقوال

المبحث الأول: النص الدرامي المسرحي

المبحث الثاني: مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة

المبحث الثالث: تقنية السرد في مسرحية الأقوال

مدخل :

عرف النص الدرامي المسرحي تداخلا مع بقية النصوص الأدبية كالرواية والقصة ... إلخ . ويعود هذا التداخل إلى تواجد بعض الخصائص والعناصر المشتركة بين هذه النصوص وهذا ما جعل البعض يكتبون نصا أدبيا ويتوهمون أنه نص مسرحي، وهناك من رأى عكس ذلك إذ أن لهذا الأخير خصائصه ومكوناته ما تميزه عن بقية الفنون الأدبية الأخرى حتى في جانب توظيف مختلف التقنيات الفنية كعملية السرد.

ولتحديد مفاهيم وطبيعة هذا النص ارتأينا في هذا الفصل أن نوضح ما سبق ذكره مدعمين ذلك بنص درامي مسرحي لعبد القادر علولة (مسرحيته الأقوال).

المبحث الأول : النص الدرامي/ المسرحي:

1- طبيعة النص الدرامي

يجب التمييز بين النص الأدبي والنص المسرحي، فالنص المسرحي مهم طالما يسمح بعرض مسرحي ،أهميته عندما يصبح نصا أدبيا تكفينا قراءته وتغنينا عن مشاهدته، إضافة إلى اللغة المسرحية التي تنتمي إلى المسرح فهي على نقيض اللغة الأدبية. وأن انفتاح الأدب كنص على المسرح، يتم عند تحويل المادة الأدبية إلى مادة درامية بمعنى أنه يمكن التفريق بين نص مسرحي درامي يحتوي على ملامح أدبية وبين نص أدبي تتخلله سمات وملامح مسرحية مثلا: الحوار الذي ينتمي إلى الأدب. فالكاتب المسرحي يكتب للمسرح نصا يتجاوز هدفه فيه صياغة قطعة أدبية جميلة يُظهر فيها بلاغته وفصاحته وقوة بيانه وسعة خياله أو عنف خطابه.

فهذا الإلتباس حول مفهوم النص المسرحي وعلاقته أو الفرق بينه وبين النص الأدبي جعل البعض يكتبون نصا أدبيا جميلا ويتوهمون أنه نص مسرحي.

ولكي يكون النص ناجحا لا بد أن يفجّر في المشاهد أو القارئ جملة من الأسئلة و يحفزه على التعبير الإيجابي بدلا من تقديمه للأجوبة، والنص سيحكم عنه بالضعف إذا افتقر إلى التكوينات المعقدة التي تخلق كتلة من العمل المسرحي.[1] بمعنى أن النص الدرامي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى، عرضةً للنقد من طرف الدارسين والباحثين، وذلك عند توضيح نقاط ضعفه أو ذكر سلبياته من إيجابياته.

فالمسرح أدب وفرجة في الآن ذاته، وهو فن فردي لأن مؤلف النص الدرامي كاتب فرد وفن جماعي لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين، أما فيما يخص النص الدرامي يقول "مارتن إيسلن": "....فالنص الدرامي قبل أن يمثل لا يعدو أن يكون أدبا، يقرأ كما تقرأ الرواية، وتشكل هذه السمة قاسما مشتركا بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما وهذه الأخيرة ما يميزها عن الأنواع الأخرى هو "العرض".[2]

وحتى السيميائيين تناولوا النص المسرحي بكونه جنسا أدبيا مشابها للرواية والقصة[3]ـــ حيث رأى العديد من الدارسين أن التأليف المسرحي لون من ألوان الأدب، يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية.

---

[1]- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 292-293.

[2]- محمد تهامي العماري، مدخل قراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص 15.

[3]- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 8.

ففي النهاية المسرح ضرب من الأدب عند تناوله بكونه نصا وضرب من الفنون عند تناوله بكونه عرضا وهذا لا يعني أن النقاد بموقفهم هذا لم يقدموا شيئا للنص الدرامي/ المسرحي، فالدراسات التي استندت على المنهج البنيوي المطبق أساسا على السرد قدمت عناصر هامة لدراسة البنية المسرحية منها: دراسات الفرنسي" أتبين سوريو " و "رولان بارت" وغيرهما.

وهذا يعني أن النص الدرامي/المسرحي نص أدبي رغم وجود اختلاف حول ما إذا كان النص المسرحي نصا أدبيا فقط أو نص أدبي فني في آن واحد[1] و لكن ما يهمنا نحن هو النقطة التي يتفق فيها كل من الرأيين ؛أي أن النص الدرامي/ المسرحي يندرج ضمن إحدى الأجناس والفنون الأدبية ألا وهي المسرحية، إذن فالنص الدرامي هو: "....ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات (Convention) درامية خاصة"[2] كما تعني أيضا:" النص الذي ليس من الضرورة أنه قابل لأن يمثل".[3]

2- سمات النص الدرامي /المسرحي:

تتمثل سمات النص المسرحي في:

- **المعايشة:**

هي أخص خصائص المسرح وتعد أعظم ميزاته ،ونعني بها فنا يطلب منه أن يتحدث عن مشاكل عصرنا وعن همومنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والإنسانية ، وفي الوقت نفسه تشكل هذه الميزة صعوبته ومشكلته لأنها السبب في افتقاد كثير من أعظم المسرحيات مع مرور الزمن على عكس بقية الفنون الأدبية والفن التشكيلي.

- **الآنية:**

وهي التي تدفع الكاتب المسرحي –شاء أم أبى- إلى التقاط مفردات الحياة اليومية في عصره وهو يرسم الشخصيات ويسوق الحكاية بالأسلوب الذي يحبه الناس في عصره من خلال الأفكار السائدة في بلده ، غير أن هذه الخاصية تترك أثرا مرعبا على النص المسرحي وهي أن يصبح متخلفا من عصره بمجرد الإنتهاء من كتابته

[1]- مصطفى حمودي ، قراءات مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (ب.ط) ، 2000 ، ص 78.
[2]- كير إيرلام ، سيمياء المسرح والدراما ، (تر): رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 7.
[3]- خليل موسى ، المسرحية فن الأدب العربي الحديث-تأريخ- تنضير- تحليل ، اتحاد الكتاب ، دمشق ، (ب.ط) ، 1997 ، ص 3.

فالمشكلة التي عالجها الكاتب أو الطموحات التي سعى إلى تصويرها ووصفها اليوم ستحل محلها مشاكل وقضايا وطموحات جديدة بعد مدة قد لا تزيد عن سنوات قليلة.

- **الهدف الأعلى:**

يعد واحدا من أخص خصائص التأليف والعرض في المسرح لأنه غاية الغايات في العملية المسرحية كلها، فهو جوهر المعايشة والآنية اللتين يقصدهما الكاتب ويقصد إليهما القارئ أو المتفرج . فإن المتفرج لا يذهب إلى المسرح لكي يتمتع بالحكاية بالدرجة الأولى، ويكفيه لهذه المتعة أن يقرأ الرواية في خلوة مع نفسه في بيئته، بل يذهب إلى المسرح ليشارك الآخرين في متابعة قضية من قضايا عصره، وليست الحكاية إلا سلما ووسيلة لهذه المشاركة، وهي المسؤولة في الأخير عن نجاح العمل المسرحي أو فشله، و ذلك بما تحمله من غايات فكرية وأهداف اجتماعية.[1]

3- مكونات النص الدرامي/ المسرحي:

يتكون النص الدرامي من عنصرين متباينين ومتلازمين هما: نص الحوار ونص الإرشادات المسرحية.

3-1 نص الإرشادات المسرحية:

هو النص الذي يكتبه المؤلف ولا يؤديه الممثلون قاصدا منه فهم المسرحية وكيفية تمثيلها، ويتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئا عاديا. فيجد في هذا النص الشخصيات التي تتمحور فيها المسرحية مع ذكر الأحداث ومعالم الفضاء...الخ. مع تقسيمات النص إلى فصول ولمحات ومشاهد....إلخ .ويعد حضور هذا النص في المسرح مختلف من عصر لآخر.

3-2 نص الحوار المسرحي:

عبارة عن تبادل لفظي بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية وكائن آخر له روح أو مخلوق خرافي ،وما يميز الحوار هو التبادل اللفظي وتناسب المرسل والمرسل إليه على مقامي الإرسال والتلقي، مع الإشارة بأن الحوار الدرامي أقرب ألوان الحوار من الواقع، حيث يتميز هذا الحوار بـــ: التسلسل- الفعالية- وحدة النبرة- الحركة.

[1]- فرحات بلبل ، النص المسرحي الكلمة والفعل ، من منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، (ب.ط)، 2003، ص 132-134-138.

ولعل الفرق الجوهري بين هذين النصين يعود إلى التلفظ: أي من يتكلم؟ فالمتكلم في الحوار هو: الشخصية؛ هذا الكائن من الورق الذي يتخيله المؤلف.

أما في نص الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته وذلك لتعيينه لكل شخصية لحظة كلامها ومكانها وكذا المنطوق الذي ستضطلع بقوله وما يصاحبها من ايماء وحركة، والغرض من هذا النص هو خلق الشروط التلفظية المحيطة بحوار الشخصيات في العرض المسرحي، وهذا لا يمنعنا أن نقول بأن هناك علاقة تعالق وتكامل بين هذين النصين.[1]

وهذا ما ذهب إليه "رومان إينكاردن" فقال: "الحوار يمكن أن يوحي بالطريقة التي يمكن أن يتلفظ بها النص، وهو بهذا يكمل نص الإرشادات المسرحية ، وفي المقابل إن الإرشادات المسرحية تنير نص الحواروتسمح للقارئ إدراك السياق الذي تندرج فيه الأحداث والوقائع التي تعرضها المسرحية"[2].

لذا فإن الإخراج في تعامله مع النصي المكونين للنص الدرامي ينتج منهجين أو أسلوبين متباينين:

- إما أن يحاول ترجمة نص الإرشادات على الخشبة بأمانة فيعمل على ربطه بنص الحوار.
- أو يقيم هوة بين الخشبة (أي نص الإرشادات) والحوار فيجعلها تنتقده وتضفي عليه طابع النسبية.

وفي الأخير نرى أن كلا من النصين يدخل في تأليف نص درامي كامل.

و يمثل عند فرج الضلع الأول من بين الأضلاع الثلاثة التي تدخل في إنتاج العمل المسرحي، كما يعتبره الأساس الذي يرتكز عليه التكوين الفني للعمل المسرحي.[3]

حيث يعد النص الدرامي العمود الفقري للعمل المسرحي بضعف مضمونه وشكله، يتهاوى العمل مهما بذل المخرج من جهد لإنقاذه.

[1] - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 16.

[2] - المرجع نفسه، ص 17.

[3] - حورية محمد حمود ، تأصيل المسرح العربي- بين التنضير والتطبيق- إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، (ب.ط) ، 1999، ص 163.

4- العلاقة بين النص الدرامي والعرض في الفن المسرحي:

تتسم العلاقة بين النص الدرامي والعرض في المسرح بالتعقيد والتشابك، وقبل استجلاء طبيعة علاقتهما سنقارن بينهما:

4-1 النص الدرامي:

- مادته تعبيرية لفظية.
- تتم قراءته بشكل تعقابي دياكورني خطي.
- يوظف مادة سيميائية متجانسة (سمعية في الأغلب: اللغة).

4-2 العرض المسرحي:

- مادته تعبيرية لفظية وغير لفظية.
- قراءته تزامنية وسنكرونية.
- يوظف مادة سيميائية غبر متجانسة (بصرية سمعية....).

ورغم وجود هذه الفروق بينهما إلا أن هناك علاقة تكامل بينهما سنوضح ذلك :

فالنص الدرامي مرتبط بالخشبة، ومن هنا لا يأخذ دلالته إلا عند اندماجه في العرض، فيتخذ شكل دورات موزعة بين أدوار متعددة، وأن دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره المخرج، وهذا ما يدفع بأن يكون النص الواحد متعدد العروض.

كما يصعب علينا أن نتصور عرضا بدون نص، حتى ولو غاب الكلام اللفظي فيه كليا ، حتى "المايم (le mime) إذا اعتبرناه مسرحا تهيمن عليه الحركة والايماء ،لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه.[1]

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 20-21.

فهناك من يرى بأن العرض ترجمة للنص الدرامي، فالترجمة تقتضي نقل محتوى دلالي من نسق تعبيري إلى آخر، والحال أن العرض يشمل النص ويزيد عليه وهذا ما يشهد على فساد هذا الرأي، كما يستدرك بعضهم أن العرض المسرحي ليس ترجمة للنص الدرامي برمته بل لنص الإرشادات المسرحية فقط، وقد يكون من الأصوب اعتبار الإنتقال من نص الإرشادات المسرحية إلى العرض تحقيقا له وإنجازا لا ترجمة.[1]

.بمعنى أن النص الدرامي على المسرح؛ هو نسق من الرموز تتم تفسيرها من قبل المخرج أو الفرقة التمثيلية أي أن العرض المسرحي لنص درامي تفسير له ،وإن هذا الأخير يحمل في طياته بعد العرض المسرحي.

كما ينبغي الإشارة إلى أن هناك بعض النصوص المسرحية كانت توضع شفهيا من قبل أحد الممثلين، ثم تجري كتابتها في وقت لاحق، وهذا ما نجده عند رائد المسرح الجزائري "رشيد القسنطيني" ولذا ارتبط النص المسرحي إرتباطا عضويّا بالعرض.[2]

مما سبق يتضح أن النص المسرحي مثله مثل أي نص أدبي (بل أكثر من أي نص أدبي لأسباب بديهية) حيث يتضمن بعض الثغرات، في حين نجد أن نص الإخراج يكمل النص المسرحي.[3]

[1]- نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، (ب.ط)، 1985، ص 121-122.

[2]- علي الراعي ، المسرح الوطني الجزائري العربي، 460.

[3]- آن أوبر سلفي، قراءة في المسرح ،(تر): مي تلمساني، ص 27.

المبحث الثاني : مسرحية " الأقوال" لعبد القادر علولة

1-ملخص المسرحية:

المسرحية تضمنت ثلاث لوحات، وبين كل لوحة وأخرى نجد شخصية "القوّال" تفصل بينهم.

اللوحة الأولى: قصة "قدور السواق" و "السي ناصر المدير"

قدور: يعمل سوّاقا لشركة يديرها صاحبه "سي ناصر" كانت تجمعهما صداقة وطيدة أثناء الثورة التحريرية الجزائرية إلى ما بعد الاستقلال، إلى أن جاء اليوم الذي انطوت فيه صفحة كتاب كان عنوانه: الصداقة والأخوة التي دامت 18 سنة. حيث جاء قدور إلى مكان عمل "سي ناصر" في الشركة حاملا معه رسالته طالبا فيها استقالته من العمل، ويعود السبب في ذلك إلى خيانة صديقه له، واستغلاله في تحقيق مآربه إنطلاقا من وظيفته كمدير لضرب مكاسب العمال ،فقرر "قدور" بعد أن تفطن من سباته أن يقف ضده ويكشف عن نواياه الوخيمة ويجرده من القناع المتلبس به طيلة تلك الفترة أمام العمال المساكين والفلاحين وغيرهم ،وفي النهاية حقق "قدور" مراده، وهناك من يقول على أنه ترك شغله وهاجر، وهناك من يقول أنه بقي مع العمال بعد أن استرجع كرامته طالبين منه أن يغير أفعاله، أما "سي ناصر" طرد من العمل بعد أن كشفت نواياه.[1]

اللوحة الثانية: قصة "غشام ولد داود" مع ابنه "مسعود":

غشام: رجل عرف معنى النضال وقيمته في الحياة فكان ومن خلال عمله النقابي يخدم العمال في شركة وطنية ،إلى أن تم توقيفه بعد إصابته بمرض في الرئة، إذ بدأ "غشام" يحس بدنو أجله و لم يجد سوى ابنه الكبير "مسعود" ليسرد له –لأول مرة- قصة كفاحه ليأخذ منها العبرة ويمتثل بها، ولتكون نقطة ارتكاز في عمله وخصوصا لخدمة الوطن مع التحلي بالصبر نحو تحقيق الهدف.[2]

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، الموفم للنشر، الجزائر، (ب.ط)، 1997، ص 23.34.

[2]- المصدر نفسه، ص 34-56.

اللوحة الثالثة: قصة زينوبة بنت بوزيان العساس:

"زينوبة" فتاة ذات الإثنا عشر ربيعا، مريضة بداء القلب ولكن هذا المرض لم يؤثر على ظلها الخفيف وذكائها وحنكتها وعلى قوة شخصيتها، فكان دواءها الوحيد هو عدم الكتم في صدرها والترويح عن نفسها فذهبت في رحلة إلى بيت خالها "الجيلالي" بوهران على متن القطار، الذي كان يشكل عالما مليء بالمغامرات في حد ذاته، وبعد وصولها إلى وهران تجد خالها بانتظارها لكنها تفاجأت بحالته المزرية ،خصوصا دخولها البيت الذي يسكنه، فرأت العديد من التغيرات التي طرأت عليه حتى في مأكلهم ومشربهم ، فأخذت تلح على خالها لإخبارها عن سر هذا الوضع الذي آل إليه اليوم، وهذا ما فعله فأخبرها بطرده من عمله هو ومجموعة من العمال دون أي سبب سوى مطالبتهم بحقوقهم.

وتختلف الأقوال حول نهاية "زينوبة" فهناك من يقول أنها توفيت لفضت أنفاسها الأخيرة وهي بين ذراعي خالها، وهناك من يقول أنها ارتاحت بعد أن بكت على هموم العمال، ومنذ ذلك الحين صارت لا تفارق خالها وتذهب معه أينما ذهب حتى في المقاهي ساهرة معهم، مراعيًة اهتماما كبيرا لنضالهم، واستمر الحال هكذا إلى أن انقضت العطلة وصاحبها كل من خالها و أصدقاءه العمال إلى محطة القطار لعودتها إلى البيت.[1]

2-التعليق على المسرحية:

مسرحية "الأقوال" هي أولى مسرحيات عبد القادر علولة من الثلاثية المشهورة "الأقوال" 1982،الأجواد 1983، اللثام 1989 . والمعروف عنها أنها تتناول موضوعا واحدا، فكانت بمثابة متنفس الطبقة المسحوقة والكادحة التي أعارها عبد القادر علولة اهتماما بالغا خصوصا العمال والفلاحين الذين يملكون سوى القول مستنبطا شخصياته من الطبقة الشعبية البسيطة والفقيرة التي مرت بمرحلة صعبة جراء تدهور الإقتصاد الوطني نتيجة الإهمال والكسل وبعض السلوكيات المخيبة، و هي مؤلفة من ثلاث لوحات.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 56-76.

إنطلقت المسرحية بأصوات سردية تحدد التعريف بالماضي الذي عاشه المجتمع الجزائري وخصوصا تلك الطبقة الصديق التي ما وجدت سوى القوال* الذي اختاره الكاتب ليتكلم عنهم وعن معاناتهم وطموحاتهم على طول المسرحية.

فاستهل مسرحيته بفكر عامة حول موضوع المسرحية وذلك عند تكرار اللّازمة: "الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة"[1] الموجودة في بداية النص المسرحي والتي يكررها للفصل بين لوحة وأخرى.

فمن خلال هذه المقدمة يتراءى لنا أن الكاتب حدد لنا طرفي الخطاب ؛أي المروي وهو "القوّال" (ليا)[2] والمروى له "يا السامع"[3] معرضا إياه بأسلوب خطاب، وكأنه يخاطب السامع (الجمهور) .فنستنتج من هذا أن عبد القادر علولة عن طريق هذه الصيغة الفنية أراد أن يكسر جدار الوهم عن طريق العلاقة بين الممثل "القوّال" والمتفرج (الجمهور).

أما عند قوله "ليا فيها أنواع كثيرة"[4] نفهم من هذا أن هذه الأقوال تحمل في طياتها ما هو سلبي وما هو إيجابي أو بالأحرى ما هو نقمة وما هو نعمة.

فما هو سلبي حين يقول: "ترعظ غواشي"[5] للدلالة على الخوف وقوله: "هزته كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة"[6] لدلالته على الفزع حيث تخلق في النفوس اضطرابا "تسرسب تفيض على الخلق وتفرض المحنة"[7] واصفا هذه الأقوال بالمرارة "مرة دفلة" وكأنها سم.

*القوال؛ شخصية شعبية يطلق عليها "اسم الشاعر الجوال" هو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس، لنقل الأخبار والوقائع اليومية ،كما أنه يروي القصص البطولية والدينية والسير الشعبية، ويغلب عليه طابع الحكمة والبصيرة متميزا بصدقه مدافعا على مصالح الناس.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 23

[3]- المصدر نفسه، (ص.ن)

[4]- المصدر نفسه،(ص .ن)

[5]- المصدر نفسه، (ص.ن)

[6]- المصدر نفسه، (ص.ن)

[7]- المصدر نفسه، (ص.ن)

أما ما هو إيجابي واصفا إياها بالحلوة "فيها حلوة ماء تروى"[1] ومجسدا إياه بصفة إنسان وليس كأي إنسان بل شخص محبوب لدينا كالرفيق "تحمس كالرفاقة"[2] وحنون "كالمرأة" "توضح كالمرى"[3] كما تحمل هذه الأقوال العديد من الرسائل وفيها ما هو لصالح الغني وما هو لصالح البسيط.

ثم يعرض الكاتب لوحات المسرحية التي تتركب عليها:

"قوالنا يا السامع على قدور السواق وصديقه".

قوالنا يا السامع على غشام ولد الداود وابنه".

قوالنا يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس".[4]

ثم يتيح الكلام إلى مترأس اللوحة الأولى وهو "قدور السواق" ثم إلى "غشام ولد الداود" في اللوحة الثانية، أما اللوحة الثالثة يتبنى حكايتها القوال نفسه عن "زينوبة بنت بوزيان العساس".

وفي الأخير يؤكد مرة أخرى على أن هذه "الأقوال" سيف ذو حدين نقمة ونعمة.

"فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة/ فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة".[5]

[1]- عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد ،اللثام)، ص23.

[2]- المصدر نفسه ،(ص.ن).

[3]- المصدر نفسه ، (ص.ن) .

[4]- المصدر نفسه ، (ص.ن) .

[5]- المصدر نفسه ، ص 76.

المبحث الثالث : تقنية السرد في مسرحية " الأقوال "

1-السرد في النص الدرامي:

صحيح أن لكل نوع أدبي شكله الخاص وبنيته الخاصة التي لا تختلط مع بنى أنواع أخرى، وإذا كانت هناك بعض الخصائص بين الأنواع، كاشتراك بين الرواية والقصة القصيرة أو بين القصة القصيرة والدراما أو بين الرواية والدراما....الخ في بعض السمات فإن الحقيقة أن بنية النوع لا تتحقق بوصفها بنية نموذجية مستقلة بسبب احتوائها على مجموع من الخصائص، ولكن لأنها جمعت بينها أيضا بطريقة خاصة تختلف عن طريق تركيب الرواية أو الشعر أو الدراما، أو أي نوع آخر، ومن ثم فإن كل عنصر فيها يصبح له شكل جديد ووظيفة جديدة، مع ارتباطه .بمجموعة خاصة من التقنيات والأساليب.

كما ينبغي الإشارة إلى أن الأشياء التي تخرج من متوالية الحياة توصف في متوالية الفن الأدبي، إما أن تدخل في بنية شعرية أو سردية وهذه الأخيرة تعني وجود مجموعة خصائص داخل نوع سردي معين ،فهناك بنية سردية روائية أو بنية سردية داخل نص درامي.[1]

وفي شأن النص الدرامي توجه العديد من الدارسين ليبحثوا عن السرد ومصطلحاته، مستندين إلى المناهج التي تناولت السرد والشعر ، وهي نفسها التي استخدمت في النصوص المسرحية، فحينما توجهوا إلى النص الدرامي بحثوا فيه عن السرد ومصطلحاته التي سبق و أن تطرقوا إليها في النصوص السردية وفي إيابهم اصطحبوا معهم مفهوم الدرامية من النص الدرامي إلى الشعر والسرد بأشكاله كافة.[2]

إذن فإن السرد في النص الدرامي (المسرح) هو رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل، .بمعنى أن الشخصية تقوم بعملية سرد الأحداث دون أن تفعل وتحاكي أنها تقع هنا، وما يسرد قد يكون استرجاعا لحدث وقع في زمن مضى أو يقع الآن أو سيقع في مستقبل الأيام. .بمعنى أن السرد في المسرحية كلها قائم على الحكي؛ سرد ماضي الحدث، سرد ما كان، وسرد قليل ما سيكون[3] حيث يكمن دور السرد في تعريف القارئ أو المشاهد .بما كان يجري قبل بداية المسرحية ،ولذلك كانت المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائما

[1]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، ص 21.

[2]- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص 98.

[3]- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الإسكندرية ،مصر 2005،ص89.

على سرد يأتي ضمن مونولوج أو عن طريق حوار بين شخصيتين إحداهما تجهل ما تعرفه الشخصية الأخرى وترويه لها.

ومع تطور التقنيات المسرحية عرف السرد مكانة أكبر في النص الدرامي/ المسرحي، وهذا ما بيّنه الباحث "بييرلا سارازاك" في كتابه "مستقبل الدراما"[1].

عادة يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد كان أو القريب يقع خارج الخشبة، إلا أن هناك حالات استثنائية يكون فيها إبلاغا ورواية لما يحصل خارج الخشبة.

كما يسمح بتقديم أحداث لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح أو بتعريف ماضي الشخصيات، و على غرار ذلك يسمح بالتعريف في بداية كل فصل بما يحصل في الزمن المتقطع الذي يفترض الإنتقال من دون تقديم الحدث على أرضية الخشبة، بمعنى أن السرد يقدم أشياء تعجز عن تقديمها الخشبة.[2]

2- السرد في نص مسرحية " الأقوال ": مكوناته:

ما دام الحكي قصة محكية، تقتضي شخصية تحكي وشخص يحكى له لتحقيق التواصل، فيدعى الشخص الأول سارد والشخص الثاني مسرود له، وتعد هذه العناصر المكونات الأساسية لعملية السرد.

وما هو معروف عن مسرحية "الأقوال" أنها تقوم على عملية السرد وهذا ما يقتضي بالضرورة وجود مكونات تحقق ذلك والجدول الآتي يوضح ويبرز ذلك:

[1]- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 248.

[2]- المرجع نفسه، ص 249-250.

اللوحة	السارد	الموضوع	المسرود له
اللوحة الأولى (القصة الاولى)	سارد خارجي (القوّال) سارد أول	- يقدم أقوال في صالح الغني - يقدم أقوال في العامل الكادح	مسرود له غير مباشر: السامع (العامل الكادح الذي يفتقر إلى المعرفة والوعي السياسي).
	سارد مماثل (قدور) سارد ثاني	-الدعوة إلى الاشتراكية وحماية الملكية العامة	مسرود له مباشر: سي ناصر مسرود له غير مباشر: السامع لنفس خطاب القوال
اللوحة الثانية (القصة الثانية)	سارد خارجي (القوّال) سارد أول	-يقدم شخصيات القصة وموضوعاتها	مسرود له غير مباشر: السامع لنفس خطاب القوال
	سارد مماثل (غشام) سارد ثاني	-حاجة العمال إلى من يحمي حقوقهم ذوي الخبرة والمعرفة السابقة لتجارب الحياة النضالية	مسرود له مباشر: (مسعود) مسرود له غير مباشر: السامع لنفس خطاب القوال
اللوحة الثالثة (القصة الثالثة)	سارد مماثل (القوّال) السارد أول	-حياة زينوبة التي لها دلالات اجتماعية وسياسية	مسرود له غير مباشر: السامع العامل الكادح الذي يفتقر إلى المعرفة والوعي السياسي
	سارد مماثل (الجيلالي) سارد ثاني	-حكايته مع العمل من خلال الاستغلال والظلم الذي تعرض له رفقة أصدقائه في العمل	مسرود له مباشر: زينوبة بنت بوزيان العساس

واستنادا لهذا الجدول توصلنا إلي أن هناك تعدد واختلاف في مكونات السرد من لوحة لأخرى، بحيث تحتوي كل من اللوحة الأولى والثانية على ساردين (أحدهما خارجي والآخر مماثل) أما اللوحة الأخيرة تحتوي على ساردين مماثلين.

أما بالنسبة لموضوع السرد يختلف باختلاف كل سارد، وفيما يخص المكون الأخير للعملية السردية (المسرود له) إذ نجد كل لوحة من اللوحات تقوم على مسرود له مباشر وآخر غير مباشر.

3-صيغ السرد في المسرحية وأشكاله:

الصيغة هي الكيفية التي يقدم بها السارد قصته ومن أجل ذلك يتوخى في تقديم الخبر إلى المتلقي سبيلان هما: التمثيل أو العرض والسرد، فمن خلال السرد يتم نقل الأحداث والأخبار من السارد الذي يعد موقفه في هذه الحالة مجرد وسيط، أما في العرض فإن أصولها متصلة بالدراما، أين تكون الأحداث ممسرحة ومعروضة أمام الجمهور المتلقي، الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي.

وتتفق جل الدراسات السردية على تحديد طريقتين لنقل الخطاب هما :الأسلوب المباشر والأسلوب الغير مباشر.

ففي اللوحة الأولى والثانية استند كل من الساردين إلى الأسلوب المباشر الحر من دون تدخل السارد الأول وهو: القوّال.

أما اللوحة الثانية فاكتفى القوّال بسرد حكايته بنفسه ؛بمعنى استخدم الأسلوب غير المباشر إلى أن توقف في المقطع الأخير عن السرد وتولى بعد ذلك مسار الحكاية "الجيلالي" يسرد حكايته كما أدركها ،وهنا يصبح القوّال ناقلا لكلام الجيلالي بأسلوب مباشر حر.

4- أشكال السرد:

تنوع السرد في المسرحية بين السرد بضمير المتكلم، و بضمير المخاطب وكذا السرد بضمير الغائب، وذلك بتنوع اللوحات وساردیها.

والملاحظ أن السرد في اللوحة الأولى كان عن طريق ضمير المتكلم، وذلك من خلال قصة "قدور" حين طلب استقالته من الشركة، مع الأسباب المؤدية لهذا الأمر، كما يتخلل هذه الوحدة بعض المقاطع المروية بضمير الغائب حينما تحدث عن العمال، الذين انخدعوا وتعرضوا للاستغلال الطبقي والتمييز العنصري، كما نجد ضمير المخاطب الموجه لمدير الشركة "سي ناصر".

لينتقل السرد في اللوحة الثانية إلى ضمير التكلم حين راح غشام يحكي قصة حياته وتجربته النضالية لابنه كما يتخلل هذه المقاطع السردية ضمير الغائب ليقصد من وراءه (خوسي وأصدقائه، زوجته بدرة) إضافة إلى ضمير المخاطب المتمثل في تقديم الوصايا الموجهة لابنه "مسعود".

أما فيما يخص اللوحة الثالثة، فيطغى عليها استعمال ضمير الغائب وذلك في تحدثه عن حياة زينوبة وعن رحلتها على متن القطار لبيت خالها، ليتواصل السرد بضمير المتكلم من قبل "الجيلالي" الذي كان يناضل من أجل الحصول على حقوقه. ولمعرفة نسبة تواجد الضمائر الثلاث داخل نص المسرحية نستند إلى الجدول التالي:

اللوحة	الضمائر	الصفحة
اللوحة الأولى	ضمير المتكلم	23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33
	ضمير الغائب	26-27-28-29
	ضمير المخاطب	30-26-29
اللوحة الثانية	ضمير المتكلم	35-36-37-38-39-40-41-42-43-45-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54
	ضمير الغائب	38-41-47-49-50-51-52-53
	ضمير المخاطب	39-46-53-54-57
اللوحة الثالثة	ضمير المتكلم	73-74-75
	ضمير الغائب	56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-76.
	ضمير المخاطب	لا يوجد.

وما يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن الكاتب وظّف: نوعين من الضمائر داخل الصفحة الواحدة واكتفى أحيانا بنوع واحد، كما أنه عمل أحيانا أخرى على استخدامهم جميعا داخل الصفحة الواحدة.

ضمير المتكلم: يحتل المرتبة الأولى(9 مرات) ثم يليه ضمير الغائب في المرتبة الثانية (4 مرات) أما ضمير المخاطب يأتي في المرتبة الثالثة (3 مرات) في اللوحة الأولى.

أما اللوحة الثانية نجد نفس الترتيب، ضمير المتكلم (14 مرة) ثم ضمير الغائب (8 مرات) وأخيرا ضمير المخاطب (5 مرات).

أما اللوحة الثالثة تختلف عن اللوحتين السابقتين وذلك من خلال ترتيب نسبة تواجد كل نوع من الضمائر، بحيث نجد ضمير الغائب في المرتبة الأولى (18 مرة) ثم ضمير المتكلم المرتبة الثانية (3 مرات) وضمير المخاطب ينعدم وجوده.

5- أشكال التبئير في نص المسرحية:

5-1- علاقة بين السارد (القوال) والشخصيات المسرحية:

- **الرؤية من الوراء (الخلف):** وهنا نجد أن السارد "القوّال" يمارس النظر من الخلف مقدما لنا أدوات النضال ويعرفنا بأشكال الإستغلال مبرزا وسائل المقاومة.

ومن خلال القصص الثلاث يتسنى لنا معرفته ككاتب ضمني للإستغلال الطبقي الذي عاشه العامل البسيط بموجب الدفاع عن قيم الإشتراكية ومكاسبها.

إذ أنه يتميز بمعرفة كل شيء عن شخصيات قصته بما في ذلك أحلامها و كان السرد فيها بضمير الغائب.

- **الرؤية مع:** ونلمس هذه الرؤية أيضا من خلال القصص الثلاث فكان يعرف ما تفرضه الشخصية الساردة عن كل معاناة عاشها العامل البسيط من ظلم وخيانة....وغيرها .خصوصا الاستغلال الطبقي وذلك أثناء السرد المماثل في اللوحة الأولى والثانية.

- **الرؤية من الخارج:** وهذا النوع من الرؤية لا نجدها في هذه اللوحات الثلاث فهي نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقتين وخصوصا في اللوحة الثالثة لأن القوّال يعد ساردا مماثلا فيها.

5-2 - علاقة السارد "قدور" بالشخصيات (اللوحة الأولى):

- **الرؤية من الوراء (الخلف):** وفي هذه القصة نجد أن السارد "قدور" يعرف أكثر من "سي ناصر" معاناة العامل في ظل الاستغلال وقيمة الاشتراكية لشعب بسيط كادح.
- **الرؤية مع:** لا نجد هذه الرؤية ضمن هذه العلاقة.
- **الرؤية من الخارج:** وهنا لا نجد أن معرفة "قدور" لمصالح العمال البسطاء أقل من معرفة "سي ناصر" الذي أعمت عيناه الثروة والطمع وتحقيق المصالح الشخصية دون أن ينظر إلى غيره من أبناء وطنه مؤيدا البيروقراطية ومعارضا الإشتراكية.

5-3- علاقة السارد "غشام" بالشخصيات المسرحية (اللوحة الثانية):

وفي هذه القصة لا نجد سوى الرؤية من الوراء (الخلف)، بحيث أن معرفة "غشام" أكثر من معرفة الشخصيات المسرحية، فهو يعرف كل شيء عن شخصيات قصته وما يدل على ذلك أيضا أن "مسعود" أول مرة يسمع عن هذه الشخصيات وعن حياتها، وما يفصل في هذا الرأي حين قال غشام: "أول مرة نتكلم معاك الراس في الراس.....أول مرة غاديين نخرجوا من أصباح الخير بويا مساء الخير يا بني....."[1].

أمّا ما تبقى من الرؤيتين لا أثر لهما في هذه اللوحة أو العلاقة ما دام أن هناك أبا يحكي قصة حياته ويكشف عن أسرارها لابنه لأول مرة.

5-4- علاقة القوّال مع الشخصيات المسرحية (اللوحة الثالثة):

- **الرؤية من الوراء (الخلف):** وهنا نجد أن السارد يعرف بكل تفاصيل حياة زينوبة عن مرضها وعن ذكائها ورهافة حسها إضافة إلى العامل الكادح "الجيلالي" الذي أخذ يتكلم عنها كما أدركها الجيلالي نفسه.

[1]- المصدر السابق، ص 45.

- **الرؤية مع:** وهنا يتقاسم القوال أو تتساوى معرفته مع الجيلالي حول مشاكل وحوادث الشغل التي تتطلب إنشاء نقابة نشيطة وموحدة لحماية حقوق العمال.
- **الرؤية من الخارج:** وهنا نجد السارد ينحاد بعرض روايتين ينقلهما كما سمعهما، مع بعض الترجيح للرواية الثانية التي تتجاوب أكثر مع مصالح العمال وطموحات المتلقي.

وما نتوصل إليه في الأخير أن حضور السارد في الحكي ممثل بحالتين:

إما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي، أو يكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي.[1] بحيث من خلال دراستنا تعيّن لنا أن الحالة الثانية نلمسها في اللوحة الأولى و الثانية بحيث ينقلنا من الأولى إلى الثانية دون تدخل كما أنه لا يشارك في الأحداث.

أما فيما يخص اللوحة الأخيرة نجد الراوي ممثلا في الحكي فهو مشارك في الأحداث كشاهد، ويتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليقات التي تؤدي إلى انقطاع مسار السرد.

6-وظائف السرد في نص المسرحية:

إستنادا إلى تقسيم "جيرار جينيت" لوظائف السارد سنحاول أن نستقصي الأدوار التي اشتغل عليها القوّال في المسرحية والتي هي محل الدراسة:

- **الوظيفة السردية:**

لا شك أن هذه الوظيفة هي الهدف الأساس لكل سارد فلا سرد بدون سارد، لا غرابة أن القوّال اضطلع بهذه الوظيفة ليسرد أحداثا من تاريخ الجزائر.

- **الوظيفة التنسيقية:**

وهي الوظيفة التي يحاول من خلالها السارد أن يساعد المتلقي على فهم تفاصيل المسرحية، بحيث نجد القوّال يعطي لنا فكرة عامة حول المسرحية في مقدمته الإستهلالية. (إضافة إلى تقسيم المسرحية إلى لوحات).

[1]- محمد عزام ، تحليل الخطاب الروائي الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 101.

- **الوظيفة الإنتباهية:**

وفي هذا النوع نجد أن القوّال استخدم هذه الوظيفة من أجل إثارة انتباه المتلقي، فكان يستخدم عبارات واضحة وصريحة مخاطبا بها المتلقي وهذا ما نجده في الأمثلة التالية:

- ".....نبدو بقدور السواق وتخلو يقول.....".
- "لقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة".[1]
- "نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي".[2]

- **الوظيفة الإفهامية:**

في هذه المسرحية يتعدى الإفهام إلى الشرح والتفسير كما في المثال التالي:

"واللي قال شدوه العمال بعدما يسمحوله/ طلبوا منه يبق يعطيك بغير أفعاله/ الشركة ما تضيع سوّاق مجرب مثله/أدخل معهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله/ لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ ولي يناضل من جديد رجعتله الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة..."[3]

وفي هذا المقطع السردي وإن كان السارد لا يتوجه مباشرة إلى المتلقي فإنه لا يحاول أن يقدم له الأحداث بعبارات بسيطة، بل يتعدى الأمر الشرح والتفسير من أجل إقناع المتلقي وإدماجه في عالم القصة.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، (الأقوال ،الأجواد،اللثام)ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 34.
[3]- المصدر نفسه،(ص.ن).

الفصل الثالث:تجليات البنية السردية في مسرحية الأقوال

المبحث الأول: الزمان ـ المكان

المبحث الثاني: الشخصية ـ الحدث

المبحث الثالث: ـاللغة ـالحوار – الصراع- العقدة

مدخل:

المسرحية فن أدبي شأنها شأن أي فن أدبي آخر، و هي عملية تركيبية معقدة تدخل فيها عناصر عدة لتبليغ الرسالة من وحي الكاتب أو الفنان بقضايا عصره، حيث أن كلا من المسرحية أو القصة أو الرواية، تختار قطعا من الحياة، يصورها الكاتب أو الشاعر في إطار الحوادث المتعاقبة متخذةً الأشخاص وسيلة للتعبير عن الأحداث، راسمة ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار.

والرواية على غرار الفنون الأدبية الأخرى تشكل علاقة حميمة قريبة من المسرحية، إذ عكف الكتاب منذ زمن على الإستلهام من النصوص المسرحية كطرق تقسيمهم للنصوص التي تعد قريبة جدا من التقسيم الذي يُعتمد من قبل الكتاب المسرحيين،فلم نعد نعرف إن كنا أمام نص روائي أم نص مسرحي؟ كما لا تستطيع المسرحية أن تفلت من أهم ما تتميز به الرواية من الشخصية والزمان، المكان ،الحدث..... إلخ .فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.

ولكن هذه العلاقة لا تمنعنا من القول أن لكل نوع أدبي بنيته الخاصة لا سيما منها البنية السردية فالبنية السردية في النص الدرامي/ المسرحي غيرها في النصوص الأدبية الأخرى، وتعد هذه النقطة محور اهتمامنا في هذا الفصل ،معرّجين دراستنا على نص مسرحي جزائري بعنوان "الأقوال" للراحل عبد القادر علولة.

مصطلحات السرد هي في الأساس مصطلحات نشأت من أجل النص الدرامي، خصوصا مصطلحات السرد التي وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر) وأعيد اعتمادها حديثا، ومن بين المناهج نجد المنهج البنيوي المطبق أساسا على السرد الذي قّدم عناصر هامة لدراسة البنية المسرحية.[1]

والتي شبهها "توفيق الحكيم" بالمبنى المحكم فيقول: "المسرحية كيان مبني أي قائم بعضه فوق بعض ومرتبط جزأه بكله في منطق ونظام".[2]

لذا فالبنية المسرحية (النص الدرامي) مرتبطة بالعناصر المكونة لها، مشكّلة معها وحدة منسجمة تعمل كجسم الكائن الحي الذي يختل تماسكه لو اختلت قوة أو نظام أعضائه.

كما أن هذه العناصر مسؤولة عن تحقيق السرد داخل النص الدرامي/ المسرحي وتتمثل في:

المبحث الأول : الزمن والمكان

أولا : الزمن:

لقد حظي الزمن كغيره من العناصر المؤلفة للنص الدرامي باهتمام النقاد والأدباء فهو السيرورة والديمومة والتحول والتغير من الماضي والحاضر والمستقبل، و إثبات لهذا الوجود كما أنه يعكس وجودنا نحن أيضا.

والزمن نجده في كافة الأنواع الأدبية ولكن توظيفه يختلف من نوع لآخر فهو من أهم العناصر الأساسية في بناء المسرحية، إذن من غير المعقول تصور حدث مسرحي خارج الزمن لأنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. كما أنه حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، فلا الأحداث ولا الشخصيات يمكنها أن تتحرك دون فضاء زمني، وعليه فالسرد لا يتم إلا بوجود الزمن.

والبنيويون من خلال دراستهم للزمن ميّزوا بين زمن الحكاية وزمن الحكي، إضافة إلى زمني الكتابة والقراءة إلا أن ما شغل اهتمامهم وانصب عملهم عليه هو زمن المعاصرة أو العصر الذي وقعت فيه الحكاية

[1]- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية. ص19

[2]- توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، لبنان، ط3، 1973، ص 153.

التي تحكى نظرا لاستخدامه لهيكل زمني معقد يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي: الاسترجاع، الاستباق، التواتر، التزامن والتركيب. فهو زمن تخييلي يظهر من خلال النص المسرحي ويتجلى لنا الزمن الطبيعي بكل دلالاته كالفصول والسنة والشهور.....الخ.[1]

إن تناول المسرحية ليست بالحرية نفسها التي نجدها في القصة المروية بل إنها تختار من الفعل إلّا جانبه المثير وهذا ما دفع بالكاتب المسرحي أن يعالج الماضي والمستقبل بطريقة خاصة[2].

وما هو معروف عن زمن السرد أنه لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث عكس زمن القصة ،وعندما لا يتطابق هذين الزمنين تحدث مفارقات سردية تكون استرجاعا أحيانا واستباقا أحيانا أخرى.

1-مستوى الترتيب الزمني:

1-1الاسترجاعات:

في مسرحية "الأقوال" توجد أمثلة كثيرة عن عملية الإسترجاع أو الإرتداد نحو الخلف في الزمن، وفي ذلك أثر واضح على العملية السردية بحيث تساهم في نمو أحداثها.

v اللوحة الأولى:

هناك أمثلة كثيرة تشير إلي عملية الاسترجاع داخل النص المسرحي ومن ذلك: "يوم الاستقلال إذا ما زلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف...بلاش...كيفنا كالناس الكل...في البداية بديت ظريف ومتواضع...إذا راك شافي لما تسميت على رأس المعمل ودخلتني نخدم معك...قلت لي تخلصنا من المعلمين والحمد لله....هذه الشركة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدام...الشركة هذي هي آلة بين يدينا باش نساهموا في تنمية البلاد وبها نحلوا مشاكلنا....لازم عمال الشركة يشعروا أنهم مسؤولين وباللي الشركة شركتهم...السنين الأولى جريت وخدمت كما ينبغي .... العمال كلهم كانوا معاك مأيدينك

[1]- أحمد مرشد ، البنية والدلالة في رواية نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت،ص33

[2]- محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، دار المعرفة الجامعية ، (ب.ط)، 2005، ص 34-35.

عدت مشهور في الناحية والشركة عادت تمشي المياه في المياه...بديت تربط في العلاقات بالشوية وليت تعرف السي فلان والسي فلتان....عدت تتكلم على الخارج اللبسات الطعومات الخيرات والسهرات....الخ.[1]

لقد جاءت هذه الاسترجاعات على لسان "قدور السواق" متذكرا من خلالها جزءا كبيرا من ماضيه يوم أن تسنى لهما (قدور وسي ناصر) الدخول في الشركة والعمل فيها ، بغية تحقيق العدالة الاجتماعية التي يستحقها الشعب الجزائري وخصوصا عمالها، وكان عامل هذه الاسترجاعات هو التغيير الحاصل لسي ناصر، الذي أصبح همه الوحيد حرصه على مصالحه، واستغلال الشركة لتنمية ثروته الخاصة.

وفي سياق آخر:

"راك عاقل على عمار البواب؟...عمار اللي خرج من الشركة بعد ما تخاصم معاك؟...راك عاقل منين أتزايتوا في الكلام كفرت عليه أنت وسبيته....راك عاقل منين شرت عليه بالصفعة..."

وهنا قدور يسترجع في هذا المحكي عن المعاملة السيئة التي كان يتعامل بها مع العمال وعمار واحد منهم.

،كما نجده يسترجع أيضا الأيام التي كانت تربطه بـــ "سي ناصر" قبل الاستقلال يوم كانا يتقاسمان فيها الألم ومعاناة الحرب يقول: "كيفاش كنا عايشين كنا متسلبين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة...كيفاش كنا نتمنوا يكون المجتمع الجزائري...كيفاش كنت تطلب مني نغنيلك قصايد مصطفى بن براهيم....كيف كنت أنت تتكلم لنا عن تاريخ الجدود...."[2] وقد وردت كل هذه الاسترجاعات بصدد الحوار. وقد جاءت الاسترجاعات بكثرة في اللوحة الأولى نظرا لطبيعة الموضوع الذي يقتضي ذلك.

V اللوحة الثانية:

ويعود الاسترجاع هنا إلى الأب "غشام" حين يعود بذاكرته إلى الوراء ليسرد لابنه "مسعود" حياته التي عرفت القساوة منذ الصغر أي استرجاع غشام لجانب مهم في حياته فيقول: "توفي جدك داود....وجود قالوا صكه البغل ووحود قالوا صرعاته الشمس....جابوه لنا للخيمة بالله أكبر....ميت ممدود كنا عاد صغار

[1]- عبد القادر علولة ، من مسرحيات عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد ،اللثام) ، ص 30.

[2]- المصدر نفسه،ص 33.

أنا وعماتك....غالم عمر خادنا عنده واتحمل بينا....كانوا في عمري ثمن سنين بديت نخدم ونعاون في عمي في الأشغال الفلاحية والسرحة....لما قفلت تمنطاعش عام لغالي العم وقال لي: غشام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب عيش روحك وقوم براسك....أخرج من الدار وروح تخدم..."[1].

وفي سياق آخر يحكي له عن كيف كان يدعم نشاط جبهة التحرير الوطني، أي عن حياته النضالية:

"بعدما زدت بعام ناضت بدرة تخدم مع الجبهة ودخلتني وراها في الصف، الدار دارها مركز وأنا وليت ندي ونجيب في القفف من الفوق خضرة والاسميد ومن التحت الأمانة خدمنا هكذاك وحد العام".

كما نجده أيضا في سياق آخر حين يخبره عن طفولته (مسعود) فيقول: "...كنت أنت صغير ترضع عاقل ما تبكي ماتزغد وين مانحطوك تبقى... كانت تخليك عند مامة بنت بالخير. رضعاتك شحال وكنت تبغيها بزاف...لما كنت أمك تزقي عليك كنت تهرب وتروح تلف على روحك في جلال بنت بالخير.....كانت أمك تديك معاها للخدمة....."[2]

وغيرها من الاسترجاعات التي كان لها دور مهم في تقديم معلومات حول ماضي الشخصية الساردة.

٧ اللوحة الثالثة:

وما ينبغي الإشارة إليه هنا لم تكن هناك استرجاعات خاصة ،بالسارد أو الراوي (القوّال) بل هناك استرجاعات في قصة "الجيلالي" مع زينوبة بن بوزيان العساس (ابنة أخته).

تولى "الجيلالي" عملية الاسترجاع حيث أخذ يكشف عن وضع العمال المؤسف لابنة أخته زينوبة التي حرصت على أن يخبرها كل الحقيقة حول الحالة المزرية التي يعيشها اليوم مع عائلته فيقول: "المعمل مولاه جزائري كاسب ما كاسب في الجزائر وفي فرانسا زيد خالي زيد... منذ سنين وحنا نخدموا فيه عشر سوايع وطناعش ساعة. مستغلين وصابرين على اللقمة. ممنوع التدخين في المعمل وبيت الماء مسدودة، العمال مغبنة ما

[1] عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة،ص 41.

[2] -المصدر نفسه،ص 49.

صايبة الوين وساكتة. منهم اللي اعمات عينيه من الماء القاطع واطرّد .منهم اللي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات وادّى معاه سرّه..."[1].

وعن وضع العمال المتردي وعن معاناتهم يعود بذاكرته ليكشف أي يتذكر جزءا كبيرا من ماضيه فتحدث عن معاناته أيضا عندما طرد من المعمل متهمينه بالتشويش فيقول: "روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموكم ويبنولك فابريكة والله ولو نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعتبها"1 ولكن السبب الحقيقي في طرده هو تحالفه مع الذين يدعون للإشتراكية ، ويتواصل استرجاع "الجيلالي" حول موضوع واحد لا غير.

وما نتوصل إليه في الأخير أن هذه اللوحة لم تعرف كثيرا من الاسترجاعات سوى التي آل إليها الجيلالي.

ليعود السرد بعد ذلك للقوّال معربا على خاتمتين يختلف الرواة في شأنهما و بالتحديد حول نهاية زينوبة بعد أن سمعت لحكاية خالها الجيلالي.

1-2-الاستباقات:

إذا كان الاسترجاع في المسرحية قد سجّل أعلى مستويات الحضور في اللوحتين الأولى والثانية ،وبعض الاسترجاعات في اللوحة الثالثة. فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تحتف المسرحية به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم الذي يسمح بتوارده، على اعتبار أن الذات الساردة على علم مسبق بالأحداث التي ستقع.

كون أن المسرحية لم تحتف بالاستباق لا يعني عدم توظيفها له فنحن نجد له بعض النماذج المختلفة ضمن اللوحات الثلاث:

[1]- المصدر نفسه، ص 73.

v اللوحة الأولى:

وقد جاءت الاستباقات الخارجية في المسرحية على الشكل التالي: "...لو نلقاه اليوم نسلم عليه ونطلب منه السماح..."[1] وهنا يخبرنا قدور إن التقى مع الطفل الصغير مستقبلا ولو كان اليوم (المستقبل القريب) يطلب مسامحته على تصرفه السيء.

وفي سياق آخر يقول: "....الشركة هذه هي آلة بين يدينا باش نساهموا في تنمية البلاد وبها نحلوا مشاكلنا...."[2] وهذا الكلام يوجهه "سي ناصر" إلى "قدور" حين ترأس المعمل. و يلخص السارد في هذا المحكي الاستباقي أحداثا ستقع بعد العمل في الشركة .

ونجد أيضا:

"....حبيتك تعرف باللي الكلام هذا كله نتعاونوا عليه أنا والناصر وليدي نسجلوه في تقرير ونبعثوه رسميا للفرع النقابي..." [3] وفي هذا المحكي المسبق يلخص لنا السارد الطريقة أو الكيفية التي سيكشف بها حقيقة "سي ناصر" أمام الفرع النقابي.

v اللوحة الثانية:

ومن أمثلة الاستباق ضمن هذه اللوحة نجد قول الطبيبة: "....من بعد تولي تزورنا من شهر للشهر...."[4]

فالسارد هنا حكى استباقا وكان ذلك خلال حواره مع الطبيبة حين أعلمته بوقت إجراء الفحوصات.

وفي مثال آخر:

نوصيك يا مسعود على بدرة...أنهار اللي تموت حلوا على قبري وادفنوها فيه ...عظامي رزموهم وحطوهم عند كرعيها..."[5] وهنا السارد يسبق أحداث عن كيفية دفن(زوجته) والدة مسعود بعد موته.

---

[1]- عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ،(الأقوال، الأجواد ،اللثام ، ص 26.

[2]- المصدر نفسه ، ص 29.

[3]- عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ،(الأقوال، الأجواد ،اللثام)، ص33.

[4]- المصدر نفسه ،ص 37.

[5]- المصدر نفسه، ص 40-41.

v اللوحة الثالثة:

ونرى فيها: "نستنوا في الأمر يتسقم وتنحل المسألة"[1] والسارد في هذا المقطع الاستباقي يتوقع وجود حل لهذه المشكلة بعد التخطيطات المؤطرة من طرف العمال.

وعندما يتواصل الحكي وتتوالى الأحداث نرى بأن الحال بقي كما هو ، فالحلول التي لجأوا إليها و الخطط التي نهجوها لم تحرك ساكنا، بل ازداد الأمر سوءا.

إذ نجد غيابا كبير للاستباقات داخل هذه اللوحة المسرحية مقارنة باللوحات السابقة.

وهكذا فإن المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية أو تكون استباقًا لأحداث لاحقاً، إن أي مفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة.ويمكن للمفارقة أن تعطي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر وهذه المدة هي ما نسميها "باتساع المفارقة".[2]

2-المدة:

هي التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد ،إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب.[3]

لقد اقترح "جيرار جينيت "أربعة تقنيات لدراسة المدة، التي لها أثر في تحديد سرعة السرد. وتتمثل هذه التقنيات في: المجمل، الوقفة، الحذف، المشهد. التي نحن بصدد استنباطها من نص المسرحية .

[1]- المصدر السابق،ص 74.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74-75.

[3]- المرجع نفسه، ص 7

2-أ-تسريع الحكي:

2-أ-1- المجمل (الخلاصة):

v اللوحة الأولى:

يعد المجمل إحدى الحركات السردية الأربع التي يلجأ إليها السارد لتسريع الزمن، وهذا ما نجده عندما لخّص قدور لنا تاريخ الجزائر و خصوصا أيام الحرب فيقول: "....كيف كنت أنت تتكلم لنا على تاريخ جدودنا كيف كانت الجزائر عهد الرومان كيف احتلوا بلادنا السبنيول الترك وكيف ادخل للبلاد الاستعمار الفرنساوي...كيف قاموا جدودنا الأمير عبد القادر...المقراني وسيدي الشيخ...كيف انظمت الحركة الوطنية وكيف اتصرفت الأحزاب" فالسارد في هذا المحكي لخص لنا سنوات الحرب والاستعمار الذي تعرضت له الجزائر في فقرة، وفي السياق نفسه يقول: "....بقا وشحال بين عينينا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض.."

v اللوحة الثانية:

وذلك عندما أُجري حوار بين الطبيبة وغشام ،فنجد أن السارد "غشام" لخص مشواره العملي حين قال: "....خدمت ربع سنين في المقلع...في الكاريار؟...نعم...عام في الزاج ثمن سنين في المنجم. المينة، المنجم خدمت فيه على وجه الأرض والى الداخل في الغيران...."؟

وفي سياق آخر نجده يسرد قصته مع"خوسي" فتحدث عنه وعن صداقتهما حين تقاسما الحلو والمرّ،فأخذ حديثه يحتل صفحتان.

v اللوحة الثالثة:

نجد رحلة زينوبة في القطار والأحداث التي صاحبتها احتلت 10 صفحات تقريبا.

وفي سياق آخر حين قال الجيلالي لزينوبة: "أوقفنا في الشرع والشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة..."[1] وهنا اكتفى السارد بعدد الوقفات دون أن يفصل فيهم أكثر. من تاريخ الوقفة يومها ومستجداتها...وغير ذلك .فلذا فإن للتلخيص دور حاسم في تسريع حركة السرد، عند تجاوز مراحل من القصة دون الإشارة إليها.

2-أ-2- الحذف:

الملاحظ في نص المسرحية أن الكتاب قام بإخفاء مواقف وأعمال عديدة ضمن هذه المسرحيات وخصوصا في اللوحتين الأوليتين، ويبرز ذلك من خلال استعماله لثلاث نقاط (...) إلا أنها لم تأتي عبثا وإنما تقوم بوظائف متعددة تخدم السرد وتساهم في تسريع حركته، بحيث أنها توحي بكلام مستقطع لم يذكره السارد.

ففي اللوحة الأولى وجدت بكثرة هذه النقاط، ونفس الشيء في اللوحة الثانية. من بداية اللوحتين إلى نهايتهما أما في اللوحة الثالثة وجدت 83 محذوفة.

ومثال على ذلك في اللوحة الأولى: "نعيمة مرتك راهم يقولوا...خليهم يقولوا ياقدور...راني مانخليكش تتكلم...ومن بعد ما نخرج من عندك ما عندك علاه يالسي ناصر تبحث عليا بحيث من اليوم طرقنا تختلف...وربما تختلف للأبد..."[2]

ولكن لا يعني أن الحذف اقتصر فقط على هذه النقاط بل هناك صيغ أخرى توحي بوجود حذف داخل القصة فمثلا:

اللوحة الأولى:

وفيه يقول قدور: "...كانت رابطاته تمنطاعش سنة بالسي الناصر المدير..." [3]

[1]- عبد القادر علولة من مسرحيات علولة، ص 75.
[2]المصدر نفسه، ص 33.
[3]- المصدر نفسه، ص 75.

وفي سياق آخر نجده يقول للدفاع عن "سي ناصر" في ذلك الوقت: "...هو المسكين مريض من عينيه...من عهد الحرب..." [1]

وما نستنتجه من هذا الحذف الذي وجد بكثرة داخل نص المسرحية بأن له دور كبير في إنجاز الوظيفة الأساسية، وهي تسريع السرد مثله مثل التلخيص المشار إليه سابقا، ولكن هذا لا يمنع من وجود حذف مشار إليه مثل في اللوحة الثانية: حين قال غشام: "قعدت قابظ الخيط مع الجماعة النقابيين واحد العامين ونصف..." [2] و الباقي سنلخصه في الجدول التالي:

اللوحة	القرينة الدالة على وقوع الحذف	الصفحة
اللوحة الأولى	الأيام التوالي	25
	سنين الحرب	28
	سنين الحرب	29
	عدة شهور عهد الحرب ذوك الشهور	30
	الأيام الغالية	33
اللوحة الثانية	هذوا الشهور	35
	ربع سنين	36
	ثلث سنين	41
	بعد ست سنين سنين من بعد	43
	ثمن سنين	45

[1]- عبد القادر علولة ,من مسرحيلت علولة، ص75.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

	قعدت شهرين	
	قعدت شهرين واحد العمين ونصف قعدت وحد الثلث سنين	48
	قعدت فيها ثلث سنين	50
	قعدت شهر	51
اللوحة الثالثة	منذ سنين ثلث شهور من بعد داروا اضراب تمنطاعش يوم	73
	خرجنا من عطلة اسكناه ستة أشهر	74
	هو عامين فابتة من الشهور الأولى	75

ب-تبطئة الحكي:

2-ب-1- المشهد

يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل إلا أننا من خلال دراستنا لنص المسرحية لم نجد أثرا للحوار. وهذا ما يتماشى مع هدف الكاتب من كتابته للمسرحية وذلك في كسر الإيهام*. أثناء اعتماده تقنية السرد البعيدة عن الحوار بل اكتفت ببعض الحوارات التي لم تدم طويلا مثل: الحوار الذي دار بين "غشام" و "الطبيبة" أثناء إجراء غشام للفحوصات: "اليوم عمرك تسعة وخمسين...نعم...نهار اللي دخلت تخدم في الشركة هدي مافوتولوكش الراديو؟...الا...علاش؟ بحيث المرض فيك قديم...كيفاش قديم؟...نعم قديم...المرض جاك من الغبرة قبل ما تدخل تخدم هنا...وهنا يتسمى زاد أقوى عليك...خدمت ربع سنين في

* - الايهام؛ أو كسر الحائط الرابع في المسرح: هو كسر حالة الايهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية؛ أي بالتدخل في الحدث نفسه أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم به الممثلين على خشبة المسرح

المقلع...في الكاريار؟...نعم...عام في الزاج ثمن سنين في المنجم المينة. المنجم خدمت فيه على وجه الأرض والى الداخل في الغيران؟...تحت الارض...واش كنت تخدم فيه...نمد ونرد على هدوك اللي يضرفوا وينقشوا المرى بالرش متع الرمل...الخلصة متاعك تنقص وتعود تجيك من الصندوق الاجتماعي...يتسمى؟...الا أحسن من التقاعد...ومن اليوم نحبّس؟...نعم من اليوم".

إضافة إلى الحوار الذي دار بين غشام وحمو أحد أصدقائه العمال: "....حط المغرف حمو وناض يبلع الباب...واش بيك يا غشام كانش ما هوى لك...واش بيك؟ قول راني جارك وخوك...اللي يمسك يمسني قول جيتلك جاه ربي قول...من الفرحة يا حمو من الفرحة...من الخيرات اللي حضروا وأنا أرطل" [1]وغيرهما من المقاطع الحوارية غير الطويلة في سطر أو بضع أسطر.

إضافة إلى ذلك نجد شكلا آخر للحوار وهو: لو وجد شخصان للتحاور سيكتفي الثاني بالسماع فقط،كما فعل غشام ولد الداود حين استدعى ابنه ليحكي له عن حياته، إذ نجد هذا الأخير يكتفي بالسماع.

وفي المقابل يحضر معنا في النص ما يسمى "بالحوار الداخلي" ؛أي ذلك الحوار الذي تتكفل به شخصية واحدة، بحيث يسرد أيضا ما تقوله الثانية، وهذا ما تجسّد في أقوال "قدور" ناصر" حين قال:

"وجهك صفار وشواربك بك يبسوا، واك تتساءل وما عارفش إذا تلغى للشرطة والي تخذ منين بالكلام والتوبيخ...راك تقول في نفسك عمروه المشوشين ورسلوهلي...راك تتساءل وتقول..."مين نبداه"...قدور ما بقى منين تبداه...قدور رجعتله كرامته وصرف من البلاء..."[2]

2-ب-2- الوقفة:

ما هو معروف عن هذه الحركة السردية أن النص لا يعرف من خلالها أي سرعة في العرض، وهي تحصل عندما يكون كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد، إذ نتابع عدة أسطر من نص دون أي تطور في الحكاية... والوقفة تلائم الأوصاف والتعليقات التي تتخلل الحدث.[3]

[1]- عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد اللئام) ، ص46.

[2] - المصدر السابق، ص24

[3]- صلاح رزق، نثر أبو العلاء المعري ، دار الثقافة العربية، القاهرة ، 1985، ص 208-209.

وتعد الشخصيات والأمكنة بنى أساسية تشكل هي الأخرى بنية سردية، والتي تتطلب لغة متميزة تنصب على ما هو خاص ومتميز؛ أي أنها تتطلب لغة وصفية[1] ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية التي تعمل على تقديم الأحداث والأفعال.

فإذا كان السرد منصبا على كل ما هو حركي في الزمن فإننا نجد الوصف يعطي لما هو حركي زمنا ميتا فتتجمد حركة القصة بالوصف.

وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركاتها داخل نص المسرحية، نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تنأ على تقديم أوصاف لإحدى شخصيات المسرحية أو أماكن تواجدها، أو غير ذلك مما يستحق الوصف، ومن تلك المقاطع الوصفية التي توفرت في اللوحات الثلاث ما يلي

v اللوحة الأولى:

-"السي ناصر متع الشدة والتمرميد...الناصر الشجاع مول السلوك الزينة..."

-"قدور متع الصح...قدور متع النيف والكرامة"

-"السي الناصر...يظهر سمين وطقيل شوية الآن ولكن كيف كان على ديدانه. كان ينقز كالغزال وفي المشي أسرع من العود...السلاح هو مولاه...ما يقول آح ما يقول جعت...الشعب حبه ويتهول عليه...في المعارك هو دائما الأول وفي الخير والصداقة هو الأحسن".[2] وفي هذا المقطع نجد السارد "قدور" يصف "سي ناصر" القديم صاحب الخصال الحميدة.

أما في المقطع الثاني هو وصف ذاتي، أطلقه قدور على نفسه بعد أن تراجع عن أخطائه واستعاد كرامته.

وفي المقطع الثالث، أخذ قدور يصف "سي ناصر" القديم وسي ناصر اليوم.

[1]- عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية.،دار اليسر للنشر و التوزيع ،الدار البيضاء ،المملكة المغربية ،ط 2،1989،ص120.

[2]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة ،(الأقوال ،الأجواد ،اللثام) ، ص 25-27.

ومن هذا يتضح لنا أن هذه المقاطع الوصفية، تتشكل من تراكيب وصفية موجزة، تتم عن عملية انتقاء مارسها الواصف على الشخصية الموصوفة، كما نشير على أن هذا التركيب الوصفي له دورا فعّالا في تشكيل مختلف الدلالات وما نفهم من هذه التراكيب أن المال والطمع يغيران صاحبه.

V اللوحة الثانية:

ومنها نستنبط ما يلي:

"دايخ والعرق يجري معيا تنهدت وفي التنهيدة راجعت حياتي كلها ظهرولي أوقات التعب الحماء الجوع البرد الهم الغم الكحس الظلم اللي عشتها...الرية مخروبة وعايم عليها المرض..."[1]

وهنا يصف غشام نفسه عند تلقيه خبر مرضه من قبل الطبيبة فيقول: "ركايي فشلوا توركت على الحيط تسرسبت معاه وجمعت على البنك".[2]

وفي سياق آخر وبالتحديد عند خروجه من ورشة العمل، بدأ يصف حالة العمال والمشاق التي يتلقونها من العمل في الورشة ومعاناتهم فيها، بحيث وصفها بوزيان بـــ :"بنت الكلب" فيقول فيهم: "...أرفدت عينينا وبقيت نشوف في العمال تخدم، اللي معري على زنوده ويدمر بكل قوة واللي لسق في المشينة ما شي جاي كللي يتسابق معها...اللي لابس على وجه قناع وهابط هاجم على الحديد الدايب كالثور اللي يحرث"[3]. وما نتوصل إليه من هذه التراكيب الوصفية، المعاناة والألم اللذان عايشهما العامل الكادح في ظل جو يسوده الاستغلال والأنانية وعدم الرأفة بالغير.

V اللوحة الثالثة:

أما على مستوى هذه اللوحة فإنها تتميز عن باقي اللوحات، وفيها نجد أن السارد "القوّال" يبدأ قصته بوصف بطلة قصته "زينوبة" فيقول: "زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة. درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجها حلو طريف طابعينه عينيها كبار

[1]- المصدر السابق،ص 35.

[2] - المصدر نفسه، (ص.ن).

[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد ،اللثام) ، ص 38.

لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد، يتسكجوا حين ما تغضب ويتبسموا حين ما تضحك.....مريضة من القلب والأطباء ماجبروها أدواء قلبها خشين قيمة زوج قلوب. والدقات متعه سريعة..."[1] وهنا يتعين لنا أن السارد يصف جمال زينوبة وذكائها بالرغم من مرضها الذي راح يشخصه لنا.

وفي سياق آخر ليحيل السارد من وراء وصفه إلى المستوى الاجتماعي لعائلة تغيّر مسار حياتها ،بعد أن كانت تعيش حياة العزّ والترف، إلى حياة تقتات من مساعدة الغير "...الجيلالي بالصباط مقعور والدراري بالحفاء، الدار خوات مطرح واحد ما فيها.....تفكر مراة الخال ما دايرة منقوش كالعادة ما بقات الخاتم في اصبعها. الخال ساكته الضر ما بقاله جهد عاد يعيا..."و حين قال أيضا: "...دار كراعه على العتبة شافت في الصباط زينوبة شافته مثقوب"[2].

وغيرها من المقاطع الوصفية التي تواجدت بكثرة في هذه اللوحة، ربما يعود السبب في ذلك أن لا يمل السامع لهذه اللوحة الأخيرة، و يستريح من تتبع السرد.

وما نتوصل إليه في الأخير من خلال المستويين (الترتيب/ الديمومة) أن الزمن لم يطرح كإطار شكلي تتحكم في تحديده مختلف المفاهيم الإجرائية، بل يتطور وفقا لطبيعة الفاعل ومدى وعيه لفاعليته وتأثيره على مسار حياته إذ أن الزمن لا يعد علاقة بين السرد والقصة فقط بل تجسيد للطريقة التي من خلالها تتعايش الشخصية مع مختلف الأحداث التي تصادفها في الحياة.

3- التواتر:

التواتر هو مجموعة علاقات التكرار بين النص والحكاية مما ينجم عنها ، أنواع للتواتر، وهذا ما كشفنا عنه في نص المسرحية.

٧ اللوحة الأولى:

أ- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

[1]- المصدر نفسه، ص 58.

[2]-عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة ،(الأقوال ،الأجواد ،اللثام) ص 71.

-"...رفدت حديدة وجريت وراه المخلوق...جريت ورى الحق كلبهيم..."[1]

-".....مازالني شافي كنت أنت راكب معيا من القدام وقلتلي لما نستقلوا نديروك تعلم السوقة للشبان". [2]

فهذا الفعلان حدثا مرة واحدة و لم يتكررا بعد ذلك، فكل منهما حدث ثانوي ليس له دور كبير في تطوير الفعل الحكائي ويسمى هذا النوع من التواتر بـــ: التواتر الانفرادي.

ب- أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة:

ونجد في نص المسرحية (اللوحة الأولى) ذكر الكاتب وقوف "سي ناصر" ضد الاشتراكية واستغلال الشركة لتحقيق مصالحه في العديد من المرات وبطرق مختلفة تحقق له غرضه المنشود. ذاكرا ذلك عدة مرات بأساليب متنوعة نذكر منها:

-"كيفاش أنت بيروقراطي وعلاش أنت الآن ضد الشعب الخدام". ص 26

-"تستعملني باش تزيد في مصلاحتك". ص 27

-"يوفر الدفيز على ظهر الشركة". ص 28

"عدت تستعمل الشركة ايزور تدرق فيها". ص 30

-"كلمة الاشتراكية عادت تخوفك وتقفزك". ص 31

-"كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية ضد البلاد وضد الاشتراكية". ص 32

-"لكن أنا ندمان اللي وقفت معاك ضدهم". ص33

-"كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش تكمش وجهك وتبدا تسب وتشتم" ص31

ج-أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة:

بحيث يمكن أن يُروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغير الأسلوب، ومنه نجد:

[1] - المصدر السابق ،ص26 .

[2] - المصدر نفسه، (ص،ن).

حين قرر قدور الاستقالة من الشركة وإنهاء صداقته مع سي ناصر، نرى بأنه قد تحدث عنها في العديد من المواضع :

-"...طالب فيها نتسرح من الآن...طالب فيها نستقيل من الآن". ص 23

-"...نستقيل من الشركة يا السي ناصر على خاطر الطريق اللي خدنها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش".

-"خارج اليوم من خدمتي وشطب على الصحبة القديمة... "ص24

-"هذي الصفحة الأخيرة اللي بيناتنا". ص 25

-"...الأسباب هدو كلهم هما اللي جعلوني نستقيل اليوم." ص 31

-"هذا هو الكلام في ما يخص الاستقالة".ص 32

ويطلق على هذا النوع ب :التواتر التكراري

د-أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

وفي هذا النوع من التواتر نجده حين قال: "قدور"

-"شحال من مرة يدكوا واحد من أصحابك...يقول سرق مال الدولة..."ص 30

وهذا النوع من التكرارات لم يأت عبثا وإنما لأسباب عديدة، لكي لا يوقع بالقارئ في الملل والضجر وهذا ما يسمى بالتواتر المتشابه، فهو يهدف إلى اختزال الزمن من خلال الإشارات السردية الواحدة التي تستوعب ما حدث مرات متكررة.

v اللوحة الثانية:

أ- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

حين تعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له أي تأثير على مستوى الفعل الحكائي مثلما هو الحال فيما يتعلق بوفاة جد "مسعود" أي والد غشام، وهذا الأخير أخذ يستحضر ماضيه ويخبره عن تعدد آراء حول سبب وفاته "....توفي جدك داود...وحود قالوا صكه البغل وحود قالوا صرعاته الشمس..."ص 41.

ب-أما فيما يخص أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة:

فأبرز مثال يجسد هذا الضرب السردي هو أن "غشام "تلقى العديد من المساعدات التي تدل على تضامن وتعاون العمال فيما بينهم رغم الظروف القاسية التي مر بها العامل الجزائري الكادح.

ج-وما يتعلق بالحوادث التي وقعت مرة واحدة ورويت أكثر من مرة:

نجدها حيث توقف غشام عن العمل بسبب مرضه فيقول:

-"حبسوني من الخدمة "ص 35 - "تركت العمل "ص 39

-"ومن اليوم نحبس" ص 36 - "أنا اليوم لما ودعت المعمل " ص 52

-"مشيت نلم حوايجي "ص 37 - "ندبر على خديمة "ص 56

-"شميت فيهم ريحت الخدمة "ص 38.

د-أما النوع الأخير من التواتر والمتمثل في أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

حين مدح غشام لزوجته بصبرها الجميل ووقوفها معه في محنته، بقلبها الواسع، فيقول فيها: "شحال عاونتني بدرة واشحال قلبها واسع من تدياق علينا الدنيا ويبركلي الجهد نصيبها معولة، بحر من الصبر والبال الواسع" قوله أيضا: "...جاعت شحال، وعمرها ما اشتكات" .

V اللوحة الثالثة:

أ- التواتر الفردي:

وفي هذه اللوحة نجد:

-"طلب أبوها تسبيق من الخلصة شراولها منه لباس والباقي خلاوه للكرى مروح ومجي".[1]

وهنا تحدث القوّال عن شراء زينوبة لباسا جديدا لترتديه عند ذهابها إلى بيت خالها، بعد أن طلب والدها التعجيل في استلام نقوده.

ب_التواتر التكراري:

[1] عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة، ص 57.

ومن أمثلة ذلك في هذه اللوحة عندما يصف لنا أثر هذه الرحلة على نفسية زينوبة للترويح عن مرضها وعن السعادة والفرحة التي غمرتها أثناء رحلتها لبيت خالها "الجيلالي"الساكن بوهران .و ذلك في العديد من الصفحات وهي كالتالي: ص (57-58-59-61-64-66-67-68-74).

ولكن ما نلاحظه في هذه اللوحة أنه تواجد التواتر بنسبة قليلة، لأن السارد (القوّال) استخدم الوصف بكثرة.

ب- التواتر المتشابه:

وذلك عندما كانت زينوبة تفكر في بيت خالها ،وكيف كانوا يرحبون بها ويستقبلونها "....كيف كانت صغيرة شحال حوسوا بيها وشحال أعجبها الحال"ص 64

وأما فيما يخص أن يروي أكثر من مرة ما حدث من مرة نراه حين يؤكد السارد على مرض "زينوبة" صاحبة القلب الحساس رغم مرضها، فإنها تحب أن تستمع لمشاكل الغير، وتقرأ ما بداخل الانسان بسهولة، حيث أنه قد كرر مرضها وعن نوعيته عدة مرات:

-"زينوبة بنت بوزيان مريضة من القلب". ص 57

-"إذا جاك الضر يا بنتي نوضي غير بالعقل واوقفي عند التاقة". ص 59.

-"احكات باللي مريضة من القلب المخلوقة". ص 63

-"جرات زينوبة وقلبها زير عليها".ص 65

-"زينوبة ضرها قلبها وخرجت". ص 66

-"تزير قلبها" . ص 68

-"قلبها تزير والضر تغلب عليها". ص 69

-"شواربها زرق المسكينة". ص 72

-"زرق من الصياع والشوارب". ص 71

والهدف من هذا التكرار هو التأكيد والإلحاح بما وقع.

4-زمن النص:

تحمل مسرحية "الأقوال" 1980، قرائن تدل على الفترة التاريخية، التي شهدت العديد من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فلجأ عبد القادر علولة لتشخيص الداء الذي ينخر جسد المجتمع الجزائري وذلك في فترة السبعينات والثمانينات، هذه الفترة التي شهدت انتشار الأعمال الحرة فكانت السبب في ثراء فئة على حساب فئة أخرى.وما يميز مسرحية الأقوال أنها كتبت في زمن يقارب زمن الأحداث، ولذلك يهدف الكاتب "عبد القادر علولة" للتوعية ومواجهة كل ما يقف في وجه العدالة الاجتماعية والاشتراكية، وهذا يعني أن الخطاب داخل المسرحية موجه إلى المتفرج أو قارئ هذه الفترة ، ليكشف عن الاستغلال الجديد الذي ظهر بعد الاستقلال حتى من طرف الجزائريين أنفسهم، موظفا علولة المسرح كأداة لإلتزامه النضالي، عند اشتغاله على شخصيات بسيطة من وحي المجتمع.

5-زمن العرض:

وهو زمن المتفرج محدد بتوقيت معلوم، لا يطول فيرهق المتفرجين مما يجعلهم يشعرون بالملل، كما لا يتعب الممثلين وخصوصا البطل المحوري، وفي السياق نفسه ذهب أرسطو إلي : "أن أفضل زمن للمسرحية هو: أن لا يكون قصيرا مخلا ولا طويلا مملا"[1].

كما أن "كاستلقترو" طالب بتساوي الوقت الذي يقتضيه المتلقي في المسرح وفي أسوأ الحالات ألا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربعا وعشرين ساعة على الأكثر.[2] إلا أنه لم يتسنى لنا مشاهدة المسرحية ،و لكن ما نعرفه عنها أنها شهدت حوالي 49 عرضا في مختلف مناطق الوطن: الجزائر، عنابة، قسنطينة....الخ.

[1]- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1937، ص 23-24.

[2]- عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ط2، ص 24.

ثانيا: المكان:

1- تعريف المكان المسرحي:

عند الحديث عن المكان المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات التي يجب الوقوف عندها والتعرف عليها أشهرها: المكان المسرحي، الفضاء المسرحي، الفضاء الدرامي.

والمقصود بالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي، يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة اخرى.

كما يطلق أيضا على الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، وينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور.[1]

ويسمى أيضا المكان الركحي وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي.[2]

أما الفضاء المسرحي (Espace Théâtral) فإنه ذلك الجزء من الفضاء التخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنه مكان الحدث الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوارات وحركة الممثل[3]. هذا يعني أن الفضاء أكثر اتساعا من مفهوم المكان.

وفيما يخص مصطلح الفضاء الدرامي (Espace dramatique) فهو "الفضاء التقديري الخاص بالنص وينشأ من مفهومين المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي المطبوع أو المكتوب على الآلة.....والفضاء الوهمي المشكل انطلاقا من النص. ويوحي به النص سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة، بحيث يجسده المتفرج أو القارئ في ذهنه من خلال نشاطه التخيلي كما يكتفي القارئ بقراءة النص الدرامي لإدراكه.

---

[1]- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 433.

[2]- محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68.

[3]- عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 51-49

وما يتوصل إليه من خلال هذه التعريفات أن الفارق بين المكان "الفضاء المسرحي" و المكان على النص "الفضاء الدرامي" هو خشبة المسرح.

إن المكان كيفما كان عنصر فعال في بناء النص الدرامي المسرحي ،حيث لا يمكن أن نتصور وجود حدث مسرحي بدون مكان يقع فيه هذا الأخير، فهو بمثابة الوعاء الذي يحتوي الحدث المسرحي نحو التعقيد والذروة".[1] كما يسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا نخرق وحدة المكان[2] فالنص المسرحي وعن طريق الكلمات يضع لنا مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة.[3]

والمكان باعتباره عنصرًا أساسيًا من العناصر المكونة للعمل السردي يحمل في عمقه مجموعة من العلاقات والشخصيات التي يستلزمها الحدث والديكور الذي تجرى فيه الأحداث، فالمكان لا يعد عنصرا زائدا في المسرحية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، وقد يكون الهدف من وجود العمل كله.[4]

2-1 بناء المكان المسرحي:

يتم بناء المكان المسرحي، وفق الإرشادات المسرحية وذلك عن طريق:

- إشارات للأماكن تكون محددة ومفصلة بقدر ما وِفقًا للنصوص المسرحية.
- أسماء الشخصيات والتي هي جزء من الإرشادات المسرحية وفي الوقت نفسه استثمار للفضاء.
- الإشارات الخاصة بالإيماءات أو بالحركات تسمح بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء مثل: يسير بخطوات واسعة.....الخ.
- ممكن أن ينبع المكان عن طريق الحوار.

بحيث تسمح هذه الإشارات للمخرج أو القارئ المسرح ببناء المكان الذي يتم فيه الحدث.

[1]- صفوت الخطيب، الأصول الروائية في رسائل الغفران، دار الهداية، القاهرة، ط1، 1984، ص 13.
[2]- ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 249-250.
[3]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية العربية، دار التنوير، بيروت، (ب.ط)، 1985، ص 74.
[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 31-33.

2- 2 أنواع المكان:

ينظر المكان في النص المسرحي من زاويتين:

-الأمكنة المغلقة:

تتميز هذه الأماكن بنوع من الإنسداد والضيق، وفيه يتعرض الانسان إلى سلب حريته ومكانته ،والقارئ لمسرحية الأقوال يجد أنها تحمل بين طياتها عالما مكانيًا بكافة أشكاله، ومن هنا سنقوم بإبراز الأمكنة المغلقة الواردة في نص المسرحية و التي بدورها تنقسم إلي أمكنة ثابتة و أخرى متحركة.

v اللوحة الأولى:

أ_الثابتة:

- **الشركة:** وظف الكاتب الشركة في أولى لوحاته، فقد جرت معظم أحداث المسرحية في الشركة، بحيث تعرض قدور وغيره من العمال إلى استبداد وظلم من طرف "سي ناصر" كمدير لها والذي يعمل على تحقيق مصالحه من وراء ظهر الشركة، متظاهرا بحمايتها وتحقيق العدالة الاجتماعية فيها.
- **إسبانيا وتركيا وفرنسا:** وهذه الدول كانت سبب فقدان شعب الجزائري طعم الحرية، وما خلفته من دمار أثناء فترة الاحتلال.
- **إيطاليا:** المكان الذي كان يتستر من وراءه "سي ناصر" لتنمية ثروته، مدعيًا الذهاب إليها للمعالجة.
- **الجزائر:** البلد الأم الذي تعرض للخيانة، والإهمال من أبنائه، متظاهرين بالعمل على ترقيته ولكن ذلك كان مجرد قناع تستر من وراءه الخونة.

-الأمكنة المفتوحة:

أما فيما يخص الأمكنة المفتوحة هي أماكن فيها من الحرية ما يسمح بالانتقال دون قيد ،ونذوق فيها طعم الراحة و الهناء، نجد أن الكاتب لم يصرح بها ولكن من خلال السياق يتسنى لنا مكان وقوع الحدث. ويتمثل هذا المكان في:

- **مكتب المدير:** حيث أننا لا نجد أي كلمة أو لفظة توحي بوجوده لكن من خلال الحديث الذي دار بين قدور وسي ناصر يتعين لنا أنه داخل المكتب، حين طلب استقالته والتفريج عنه من حياة تغمرها الكراهية والاستغلال وذلك في قوله: "....رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير....اقرى....أقراها...نعم فيها استقالتي، طالب نتسرح من الآن...طالب فيها نستقيل من الآن".

- **اللوحة الثانية:**

كغيرها من اللوحات تزخر بالعديد من الأماكن منها:

- الأمكنة المغلقة:

أ- الثابتة:

- **المعمل:** هذا المكان الذي هو بمثابة خلاصة تجارب حياته التي عاشت استغلالا مريرا ، الذي أصبح يشكل هاجسا لـــ "غشام" وفي الوقت نفسه نجد قلقا حين قررت الإدارة توقيفه عن العمل، لأنه رأى في ذلك حدًا لنشاطه النقابي والمهني.
- **المقلع، الزاج، المنجم:** وهنا نجد غشام قد كرّس حياته في العمل داخل هذه الأماكن وقضى فيها سنين العمل الطويلة والشاقة ، إلى أن أصابه مرض الرئة الذي تطور مع مرور الوقت.
- **ورشة المعمل:** المكان الذي يجسد حياة العمال ما عرفته من مشاق وقساوة جراء هذا العمل، واصفا اياها أحد العمال بـــ :"بنت الكلب"[1].
- **مصنع في القرية:** وهذا مكان عمل غشام كحداد لصالح أحد الإسبانيين فعرف فيها أشد معاملة وأقساها، من قبل صاحب المصنع.
- **بيت المصنع:** وهنا نجد أن الكاتب أخذ يصفه فيقول: "البيت في حوش المصنع مطرفة شوية، اعطاهالي نسكن فيها وعاوني نهار تزوجت ...اعطاني خزانة قديمة ومواعن...."[2] ومن هذا المكان يتضح لنا التميز الذي تلقاه من قبل صاحب المعمل مستغلا وجوده في حراسة البيت وتنظيف بهوه أو الحوش.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،(الأقوال ،الأجواد، اللثام)، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

- **ميناء المرسى:** وفيه عمل "غشام" مؤقت مدة ثلاث سنوات،متلقيا نفس المعاناة.

-الأمكنة المفتوحة:

أ- الثابتة:

- **بيت ومطبخ:** وهنا وصفه الكاتب بـــ: بيت واسع ومطبخ البيت من جهة والمطبخ من جهة الأخرى حتى تقطع الحوش...تفاهمنا مع مولات الحوش وسبقنا لها ثلاث شهور كرية"[1] وهذا البيت المتواجد في شرق البلاد، وذلك بمساعدة صديقه "خوسي" ففيه ذاق كل من غشام وزوجته طعم الراحة والحرية والإحساس بالحماية .
- **بيتان ومطبخ:** وهو المكان الذي يسكنه كل من غشام وبدرة ،وهو البيت الذي عرف من خلاله استقرارا وهدوء فأصبح مأوى أسرار الثورة التحريرية بأحزابها وحركاتها النقابية.
- **الشارع:** هو المكان الذي توقف عنده غشام للإستراحة بعد تلقيه خبر مرضه وفصله عن العمل.
- ومن الأمكنة المتحركة نجد سوي:
- **القطار:** هو ووسيلة من وسائل النقل التي انتقاها غشام وبدرة للسفر إلى شرق البلاد،للسكن في بيت مريح هناك ،و ذلك بفضل صديقه خوسي الذي دلّه عليه.

v اللوحة الثالثة:

- الأمكنة المغلقة:

أ-الثابتة:

- **بيت زينوبة:** ذلك البيت البسيط الذي تسكنه زينوبة مع عائلتها وهو بيت بسيط والدليل على ذلك نوع الفراش المتواجد بداخله كالحصير (فراش تقليدي) إضافة إلى ذلك أنه بين مأجور وليس ملكهم الخاص.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،(الأقوال ،الأجواد، اللثام) ، ص 46.

- **المدرسة:** هي من الأماكن المهمة للإنسان ففيها يبدأ بالتعلم والمعرفة، و تتميز زينوبة عن باقي التلاميذ بذكائها وأخلاقها مدهشة أساتذتها بتصرفاتها وشجاعتها رغم مرضها، وهذه الأخيرة (زينوبة) تحس براحة تارة، وتارة أخرى عندما يضيق بها مرضها تتألم.
- **المحطة:** المكان الذي يعرف ازدحاما كبيرا وضجة تنجم عن اختلاط أصوات كثيرة ومختلفة، صراخ أطفال، وهتاف البائعين، وصفير القطار....الخ.
- **بيت الجيلالي:** بيت أصبح فارغا من كل أثاثه ومفروشاته وساءت معيشة أهله فأخذت زينوبة تسترجع ماضيها ملاحظة الفرق والحالة التي آلت إليها عائلة خالها اليوم، في لباسهم ومأكلهم ومشربهم حتى في تصرفاتهم قائلة: "...الدار خوات مطرح واحد ما فيها..."

ب- المتحركة:

- **القطار:** هذه الوسيلة البسيطة التي تحمل عالما منسجما طافحا بالحركة والحياة تكتنفه عراقيل مختلفة وصعوبات يومية حادة، فالسفر عل متنه أعطى دلالات اجتماعية وسياسية من: ازدحام المحطة، بكاء الاطفال، صراخ باعة الطريق، أحاديث الناس، الشكوى من غلاء الإيجار وغيرها من المشاكل، وهو يمثل المكان الذي تدور فيه اغلب أحداث القصة.

- الأمكنة المفتوحة:

أ- الثابتة:

- **مدينة وهران:** فهي تمثل المدينة التي يسكن فيها خالها "الجيلالي "والمكان الذي تريد من خلاله زينوبة الترويح عن نفسها بعد أن نصحها الأطباء بذلك.
- **المقهى:** بدا المقهى أحد الأماكن التي يقصدها الناس لشرب شيء ما أو الترويح عن النفس ولقضاء سهرتهم ،وهذا ما وجدناه فعلا عند "الجيلالي" وأصدقائه العمال الذين يقصدونه لتبادل الحديث عن مشاكلهم مشاركة إياهم هذه المرة زينوبة خصوصا عند اهتمامها بنضالهم الوطني.

3-3- المكان النصي:

يمثل الفضاء النصي المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية، على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب. ومن هنا يتم اتصال القارئ بالمبدع عبر كل مقاطع النص بداية من الغلاف والعنوان والمقدمات والبدايات....[1]

فالفضاء النصي: فضاء مكاني أيضا فبالإضافة إلى علاقته بمكان تحرك الشخصيات ،فإنه يشكل بأبعاده مساحة تتحرك فيها رؤية القارئ كما تتحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه غلى فهمه فهما خاصا،وهو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة[2]

إذ أن الدراسات النقدية الصحيحة للنصوص السردية ولا سيما في الجانب الفضاء النصي، لا تعد جزءا من هذه الدراسات وخصوصا في نموذجنا هذا لأن عبد القادر علولة (رحمه الله) غير مسؤول عن الطرق التي أعيدت بها طباعة مؤلفاته.

3-4- مكان العرض:

من خلال قراءتنا لنص المسرحية اتضح لنا أن عبد القادر علولة لم يوظف من الإرشادات المسرحية الخاصة بخشبة المسرح ماعدا الأماكن التي تدرك عبر متخيل القارئ، فقد وظف عبد القادر علولة داخل الحوار الإيماء الإشاري وهذا ما سنكتشفه في اللوحة الأولى والثانية والثالثة.

V اللوحة الأولى:

حين قال:" هاك تقرى هذا الرسالة...رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير...أقرى...قراها...نعم فيها استقالتي".[3]

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 55-56.

[2]- المرجع نفسه، ص 62.

[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد،اللثام) ، ص 23.

من خلال هذه الألفاظ توحي بوجود مكتب المدير مجهزا من كل لوازمه وأثاثه من مكتب وكرسي وخزانة على الأقل، رغم أنه لم يشير إليه في النص، إلا أننا نتخيل ذلك على متن الخشبة بحيث يستطيع الممثلون ملء الفراغ أو تعويضه على خشبة المسرح.

V اللوحة الثانية:

وذلك أثنا الحوار القصير الذي دار بين غشام وابنه يتخيل لنا من خلال هذا المقطع الحواري: "أقعد يا وليدي مسعود...أقعد...كيفاش نبدالك؟ الباب مغلوق؟...طيب"[1]

وهذا الإيماءات توحي بوجود أشياء على خشبة المسرح كالباب والكرسي الذي يقعد عليه ابنه.

V اللوحة الثالثة:

ونجد ذلك حين يقول السارد: "وصلوا ودق الجيلالي على الباب كما موالف زوج دقات بجهد ووحدة خفيفة"[2].

إن هذه الحركات الإشارية التي تم أداؤها تطلع القارئ على طبيعة هذه الأشياء المتخيلة.

وهذا يعني أن هذه المقاطع يمكن أن تخلق صورة للعرض كما لا يخفل المؤلف كثيرا بالنص المرافق (الإرشادات المسرحية) دائما يرجع الأمر للمثل الذي تكون حركاته وإيماءاته وأيضا نبرات صوته تبعا للمواقف.

[1] المصدر السابق،ص 34.

[2] - المصدر نفسه، ص 70-71.

المبحث الثاني : الشخصية والحدث

أولا: الشخصية المسرحية:

1- تعريفها:

إهتم المؤلفون بعنصر الشخصية لأهميتها داخل النص المسرحي فيلجأ إليها المؤلف ويستعملها كأداة فنية تزخر بالعديد من الوظائف، فهي ابتكار الخيال يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية ،التي تقوم عليها المحاكاة.[1]

يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصص والمسرحي هي: كائن ورقي ألسني[2] بمعنى أنها أداة فنية يحاول أن يقدمها الكاتب للجمهور من خلال شكلها ولهجتها في الكلام...وذلك بذكاء وبلباقة.[3]

كما اختلفوا حول قيمة الشخصية ومكانتها بالمقارنة مع الحبكة، وفي هذا يقول هارون الوود: "هناك ما هو أهم من الحبكة، هو ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة....ألا وهو الشخصية".[4]

والتي هي أبرز السمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عنها أفكار الكاتب ويقوم بتجسيدها وبلورتها"[5].

حيث أن لكل شخصية لغتها التي تعبر بها عن مشاعرها وممثلة لمستواها الثقافي والاجتماعي ناطقة بانتمائها المهني والعقائدي.[6]

---

[1]- ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 269.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 130.

[3]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد، الجزائر، ج1، ط1، 2009، ص 339.

[4]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 130.

[5]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر- النشأة والرواد والنصوص- ص 144.

[6]- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 195.

ولأهمية هذا العنصر في البناء المسرحي فإن الدارس يجد مصطلحات مختلفة تتعلق بالشخصية، أو تتصل بها وأهمها:

أ- الشخص:

وهو لفظ يطلق على المنتسب للجنس البشري يكون ذا هوية يعيش في حيز مكاني وزماني، فهو من عالم الواقع الحياتي، لا من عالم الخيال الأدبي. جمعه شخوص.

ب-الشخصية: Personnnage

كائن ورقي ألسني ينشأ إنشاء فهي أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا له بصماته في العمل الإبداعي.

ج-النموذج: Type

كلمة تطلق على الشخصية متى كانت تمثل أرقى درجات التمثيل كاشفة عن أنماط وقيم ووظائف إنسانية مختلفة.

د-الممثل: Acteur

هو ذلك العنصر البارز المضطلع بحديث أو أكثر، ذوو صبغة وظيفية عملية، وقد بيّن "غريماس" أن لكل ممثل دورا في مستوى تقديم أحداث القصة، ودورا في مستوى بناء المعنى الذي تؤديه.[1]

2- معايير رسم الشخصية المسرحية:

2-1 الملاءمة: وهي أن تكون صفاتها ملائمة لنوعها، فهناك صفات تلائم الرجال لا النساء أو العكس.

2-2 التشابه: أي أن هناك شبيها في الحياة ما يجعلها مقنعة.

2-3 التناسق: أي أن تكون الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها.

[1]- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر-دراسة بنيوية- مذكرة ماجستير غير مطبوعة ، تخصص مسرح جزائري ،كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر (باتنة) ، إشراف ، معمر حجيج، دفعة 2008 ، ص 98-99.

2-4 **التمرد على صفاتها الغالبة:** البخيل يجب أن يستجيب في بعض المواقف استجابة خاصة لا تخضع لصفة البخل وهو ما يجعل الشخصية "مرنة".[1]

3- أنواع الشخصية:

إن الدارس للشخصية المسرحية يكتشف أنواعا مختلفة، وذلك من خلال ما يخلقه مؤلف المسرحية داخل عمله الإبداعي:

3-أ - الشخصيات غير عادية:

تتميز الشخصيات المسرحية من أبطال وبطلات بأنها شخصيات غير عادية بل وأنها أكبر من حقيقتهم في الحياة، ومن الثابت تاريخيا أن الشخصيات الرئيسة كانت عبارة عن مملوك وملكات أو أفراد من الطبقة النبيلة بالإضافة إلى هذا تمثل الإنسان رجلا كان أو إمرأة في أسوأ أو أحسن حالاته ،ويبدو ذلك واضحا في سلوكياته وأفعاله، كما أن الشخصية غير العادية دائما ما تكون في أضعف حالاتها بسبب محدودية قدرتها على التحمل والثبات.

3-ب- الشخصيات النموذجية:

إن نماذج الشخصيات الرئيسة، تعكس حقيقة هامة، وهي أننا ما زلنا نعيش في عصر سادته الشخصيات الملكية، ولكنها في الوقت ذاته شخصيات عادية.

3-ج- الشخصية المركبة أو المدورة (الفردية):

وهي شخصية ذات عمق سيكولوجي، وتنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها، ومشاعرها ومواقفها، وقوة تأثيرها في الفعل الدرامي.

[1]- شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، (ب.ط)، 2008، ص 128.

3-د- الشخصية النمطية أو النوعية:

وهي شخصية لها وجه يعطي مظهرا واحدا، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها.[1]

3-هـــ -الشخصية الكاريكاتورية أو المكررة:

هي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية....أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع. [2]

3-و- الشخصية المحورية: أو البطل التراجيدي:

تدور حوله كل المحاور فهو خالق الصراع، والدافع لتطور الحدث والموضوع، ومن سماتها أن تكون شخصية سلبية.

أما عز الذين جلاوجي في كتابه (النص المسرحي في الأدب الجزائري) يذكر ثلاث أنواع من الشخصية البطلة:

- بطل القطيعة والمواجهة: وهذا النوع موجود في كل عمل أدبي، لما تحمله من صفتي القطيعة والمواجهة.
- بطل التمزق والصراع والخيبة: فهو البطل الرئيس لصفات التمزق والخيبة، تصارعه يد الأهواء محدثة فيه آثار وخيمة.
- بطل التبعية: وهو شخصية مضاف ولاحق تابع بغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة والرفض.[3]

[1]- عماري نور الهدى، بناء الشخصية في مسرحيتي "المخفر" و "ياقوت الخفاش" لأحمد بودشيشة، مذكرة ماستر غير مطبوعة، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر ،كلية الأداب واللغات ، إشراف ، جميلة قيسمون، جامعة قسنطينة، دفعة 2001، ص 33.

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

[3]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 131-136-137.

4- أبعاد الشخصية:

تتكون الشخصية من ثلاثة أبعاد وهي:

- **الجانب الداخلي: (النفسي الفسيولوجي):** ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية.
- **الجانب الخارجي (البيولوجي):** ويتمثل في المظهر العام أو السلوك الخارجي للشخصية.
- **الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي):** ويمثل الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين.[1]

"لذا فإن هذه الجوانب (الأبعاد) تساهم في رسم الشخصية حيث أننا أبعاد تتميز بالتداخل، فالبعد الجسمي له تأثيره النفسي الذي يتضمن اختلاف نفسية الشخص السوي جسمانيا عن نفسية الشخص المشوه أو الشخص المريض، وغيرها من التأثيرات التي تنجم عن هذه الأبعاد فيما بينها".[2]

"ولذا فإن هذه الأبعاد هي أساس البناء الفني للشخصية وعلى المبدع مراعاة هذه الجوانب وتقديرها، ويعود هذا الاهتمام إلى مدى وجود الشخصية داخل النص وتحركها وفق العلاقات التي تربطها بالشخصيات الأخرى مع تميزها عن بعضها، فهناك شخصيات بسيطة وأخرى معقدة، وينظر لكل شخصية بصفاتها الذاتية الفردية، ولرسم أي شخصية يعتمد أساسا على فهم هذه الشخصية وقدرتها على أداء تصرفاتها في ظروف محدّدة ومعينة"[3].

الشخصية هي: "تنظيم ديناميكي متكامل، بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأهداف وبما يميزها اجتماعيا وفكريا وسياسيا، وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بيئتها الداخلية والخارجية.

فهي المصدر الأساس، لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الفعل السلوكي والحوار أي؛ أنها صارت متحكمة بالحدث وبنوع الصراع وطبيعته".[4]

5- الشخصية في مسرحية "الأقوال":

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 277-278.
[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ص 340.
[3]- بوعلام رمضاني، المسرح بين المنجز والممكن (مجلة الثقافة)، ص 125.
[4]- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي، الأردن، ط1، 1989، ص 50

حينما سئل "علولة" عن كيفية بنائه للشخصية المسرحية قال: "إنني أستخرجها من الحياة اليومية من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، و ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج".[1]

فقد وظّف عبد القادر علولة شخصيات تتقاسم المعاناة نفسها والاضطهاد من استغلال طبقي والعمل الشاق والبيروقراطية مستجدا شخصيات من واقع الحياة اليومية إلّا أنها تختلف من لوحة لأخرى، وبهذا نجدها تنقسم إلى شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية.

5-1- الشخصيات الرئيسة:

تعتبر الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة غالبا ما تتسم بالتعقيد بحيث يصعب رسمها، وهذا النوع من الشخصيات قد وهبت من القوة ما يجعلها تجسد المواقف والقضايا بشكل مقنع وله أثر بالغ في تحريك الأحداث ومنها:

- **القوّال:** لهذه الشخصية دورا كبيرا ضمن هذه المسرحية فهي بمثابة الرابطة الرئيسة التي توصل بين لوحاتها سواء بالتعليق من تقديم للشخصيات أو غير ذلك،منتقلة بنا من جو مسرحي إلى آخر. فالقوّال شخصية تراثية شعبية عرفت منذ القدم، ومن خلال خطاباته داخل المسرحية، شخصية تتألم وتعاني مما يعانيه العامل البسيط الكادح، مقدمة لنا فكرة عامة حول المسرحية وعن شخصياتها، محددة لنا مصيرها وإن كان الأمر بإعطاء الاحتمالات المرجحة في نهاية لكل شخصية، وذلك بغرض أن يجعل من المتفرج أو القارئ مشاركا؛أي لكسر الإيهام مع المتفرج، فهو المنظم للمسرحية وذلك في الفصل بين اللوحات، ولكن لا يقتصر دوره فقط على ما سبق ذكره، بل لعبت دور السارد في اللوحة الأخيرة، حين سرد لنا قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس" وهنا أصبح يمثل الشخصية الرئيسة في العرض.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، (الأقوال ،الأجواد،اللثام) ص 5.

- **قدور السواق:** وهوية هذه الشخصية شخصية مخدوعة بأكاذيب صديق ربطته صداقة مدة 15 سنة ويعمل سائقا لدى الشركة الوطنية التي يديرها صديقه "سي ناصر"، ومن خلال تجارب الحياة التي مربها يظهر لنا أنها شخصية كبيرة في السن عاشت قبل الاستقلال وبعده، وله ولد سماه على اسم صديقه "سي ناصر" للمحبة التي كان يكنها له، وبنت في مقتبل الزواج.

- **غشام ولد الداود:** هذا الأخير الذي حمل المعاناة نفسها كونه عاملا كادحا عمل في مصنع، ثم وقّف عن العمل لمرضه الخطير (الربو) عمره 59 سنة .أب لخمسة أولاد زينب، مسعود، أحمد، زوليخة، ومريم وقبل أن يصل إلى العمل في الشركة الوطنية (مدة 11سنة) مارس العديد من الأعمال، فكان فلّاحا في بداية الأمر عند مستعمر ثم حدّادا لدى رجل إسباني، وعمل في ميناء المرسى مؤقتا. فهي شخصية حريصة على وطنها نبيلة له ومخلصة، والدليل على ذلك وصاياه المقدمة لابنه من أجل التضامن في خدمة الوطن والحفاظ عليه بالرغم أنه كان أميّا لا يعرف القراءة والكتابة.

والملاحظ من خلال التقديم لهاتين الشخصيتين أن الكاتب لم يذكر تفاصيل عن جانبها الجسماني عكس ما نجده في الشخصية التالية:

- **زينوبة بنت بوزيان العساس:** نجد لها في بداية القصة وصفا خاصًا فهي: فتاة في الثانية عشرة من عمرها، ولكن نتيجة قصر قامتها وضعفها الجسدي وكأنها صاحبة الثمان سنوات، وجهها حلو ظريف، وزاد جمالا عيناها القرنفليتان كبيرتان....." ونجد هذا الوصف في (ص 56)، فهي مريضة بمرض القلب الذي أثر على صحتها وكان السبب في نحافتها، إلا أن هذا لم يمنع أن تكون محل إعجاب الأساتذة بذكائها وخفة ظلها، متميزةً بنظراتها الثاقبة تسمح لها بإدراك ما يخفيه العالم قارئة مكامن القلوب الحائرة.مما أثار غيرة زملائها في المدرسة الذين يشفقون عليها عندما يشتد مرضها. وأما مستواها الدراسي في الثانوية فهي تلميذة تزخر بالذكاء.

5-2- الشخصيات الثانوية:

بالرغم من أنها شخصيات ثانوية إلا أنها تلعب دورا هاما في تحريك الأحداث، ومنها مما هو صديق للشخصية الرئيسية ومنها مما يعلق عل الأحداث.

- **السي ناصر:** مدير الشركة؛ الذي تغيرت أخلاقه بعد مخالطة الأوساط السياسية وأرباب العمل أودى به للطمع وحب التملك بعد أن كان شخصا محبوبا، شجاعا. أما جسمه كان رشيقا وسريعا كالغزال وأسرع من الحصان ذلك قبل الاستقلال لكن اليوم صار سمينا نظرا لحياة الترف والرفاهية التي يعيشها.
- **الجيلالي:** خال زينوبة متزوج أب لعدة أطفال، يسكن مدينة وهران، يعمل في شركة لصنع البلاستيك لكنه طُرد من العمل بتهمة التشويش وأن الأمر ليس كذلك فقد حمل نفس معاناة التي يحياها أصحابه الخمسة من هذا الظلم، رغم المحاولات للحصول على حقوقهم ولكن كل المحاولات باءت بالفشل فتغيرت حياته ومعيشته من الأحسن إلى الأسوأ.

ولذا فإن كل شيء في المسرحية يجب أن ينبثق مباشرة من الشخصيات ؛أي يجب أن تكون المسرحية مما يمكن عقلا أن تصدر عن الشخصيات التي اختارها المؤلف ورسمها في عمله الفني، وذلك حتى يمكن أن يقنع جمهوره بالموضوع أو بالفكرة الأساسية التي تدور حولها مسرحيته.

رابعا: الحدث المسرحي:

كما سبق وأن قلنا أن المسرحية عمل أدبي متكون من عدة عناصر متداخلة لا يمكن فصل بعضها عن بعض، فإنها كغيرها من الفنون القصية فأول ما تعتمد عليه: "الحدث" أو "القصة" .وعلى ذلك يمكن أن نعدهه العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي،فهو مظهر من مظاهر السلوك الإنساني ونتيجة لتصرفاته الروحية والاجتماعية وعلاقاته مع بيئته ومجتمعه.[1]

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية ، بيروت، (ب.ط)ـــ ،1978 ، ص 11.

فالحدث المسرحي ليس فعلا عاديا ولا حدثا مألوفا، صحيح أنه حدث فني، لكنه يتميز عن الفنون الأخرى بكونه يعرض من خلال الحركة والحوار لكونه ممثلا، وهذا يعني أنه مقيد بإمكانات المسرح الزمان والمكان فلذا نجد أن المؤلف يختصر كثيرا من الأحداث فيختار الحدث الملائم ثم يعمد إلى تركيزه وصقله وتهذيبه، بحيث يبدو شبيها بالحياة ومختلفا عنها في وقت واحد. كما يقوم بصياغة أحداث مسرحيته الرئيسة والجزئية وفق ترتيب زماني ومكاني محدّدين، ووفق تسلسل منطقي معين فهذا الترتيب أو التسلسل يعملان على ترقية الحدث المسرحي إلى رحاب الفن.

1- قوانين بناء الحدث المسرحي عند أرسطو:

هذه القوانين قد صاغها أرسطو بـــ: البداية/ الوسط/ النهاية .

أ- البداية:

وهي أن نبدأ أحداث المسرحية من نقطة معينة لا يسبقها شيء وتفرض أن يتبعها شيء، فهي ليست أية نقطة يبدأ بها الكاتب.

ب- الوسط:

فيه نتصور الأحداث وتتعقد، وينتج عن تطورها مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية.

ج-النهاية:

عكس البداية، فوجودها يجعلنا نفترض أن شيئا قد سبقها ويجعلنا نجزم أن شيئا لن يلحقها.[1]

2- طبيعة الحدث المسرحي:

يقول الأستاذ "تيودور هاتلن" في كتابه (مدخل إلى الدراما): "أن الحدث المسرحي في أبسط صورة يعني حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية...وفي هذا أن الحدث يتضمن الحركة الخارجية للمثلين من خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النظارة"

[1]- شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص 128.

كما يجب على الكاتب المسرحي أن يعثر على موقف خاص من نوع خاص موقف مركز بطبيعته ويشمل أيضا بطبيعته على عناصر الصراع، وليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجي بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط. وإنما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا...فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع.

فالحدث بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة لا ينفصل عن الشخصية، لأنها المسؤولة في صناعة الحدث.[1]

وفي السياق نفسه نجد "نهاد صليحة" في كتابها (المسرح بين النص والعرض) تعطي للحدث الدرامي مفهوما جوهريا حيث تقول: "الحدث الدرامي والذي لا يتغير من تيار إلى آخر، هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية، قد يكون الحدث نفسيّا، وقد يكون ماديّا..."[2].

إذن فالحدث المسرحي في أبسط صوره يعني:" حركة الممثلين أثناء تأديتهم المسرحية، فالحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول...والحركة الداخلية أيضا تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النضارة".[3]

3- الحدث في مسرحية "الأقوال":

إن الحديث عن المسرحية وعن أحداثها، يوصلنا إلى تنوع الأحداث بتنوع اللوحات، إلا أن كل هذه الأحداث تصب في وعاء واحد.

فاللوحة الأولى: تبدأ أحداثها بحوار بين "قدور" و "سي ناصر" وإن كان يأخذ شكل المونولوج بحيث كان هذا الأخير يدور حول استقالة "قدور" من الشركة مستعرضا في ذلك صداقته القديمة مع سي ناصر متحسرا على فقدان هذه الشخصية المثالية، التي غمرت في بحر النفاق والكذب والتحايل والتعامل مع أصحاب السوء الاستغلاليين، فلاحظ عليه التغير من خلال سفره المفاجئ بحجة العلاج أو أمور عائلية إلى أن

[1]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000، (د.ط) ،ص 23-24.
[2]- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (ب.ط)، 1999، ص 30.
[3]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص 63.

ظهر عكس ذلك بل كان يستغل هذا السفر في تنمية ثروته الخاصة معاديا القيم الاشتراكية وكل ما هو في صالح البلاد فيقول قدور: "كلمة الاشتراكية عادت تخوفك...كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش"[1] . وما ساعده على اكتشاف هذه الأمور هي أقوال العمال، التي قادته إلى طريق المعرفة والخلاص، فقرّر أن يستعيد كرامته وأن يخطط لمستقبل نظيف وشريف، وأول خطوة نهجها التخلص من "سي ناصر" حين طلب استقالته وتسريحه من العمل. فكانت نهاية "قدور" تحمل خاتمتين: إما هجرانه من البلاد بعد أن استقال أو بقاؤه بعد أن استقامت أعماله وأخلاقه وأصبحت لديه مكانة بين العمال ،أما نهاية "سي ناصر" آلت إلى توقيفه عن عمله كمدير وطرده مكشوفا من الشركة.

أما اللوحة الثانية فأحداثها تدور حول مونولوج جرى بين "غشام" و "ابنه مسعود" الذي اكتفى بالسماع فقط، لقصة والده بعد أن أخبره عن توقفه عن العمل وذلك بأمر من الإدارة، بسبب مرضه الذي شخّصته الطبيبة وهو مرض الربو، مستندةً إلى بعض الأسئلة حول طبيعة عمله قديما ، فبعد أن عرف نوع مرضه و أن أجله قريب،قرّر أن يحكي لابنه حياته النضالية والمهنية.

فبدأ يحكي له كيف تلقى أصدقاؤه العمال خبر مرضه وتوقيفه عن العمل مودّعا كل ما له علاقة بعمله من آلات العمل ومكان العمل وجيرانه هناك بنظراته الحزينة، متحسرا على أصدقائه وعن عملهم الشاق الذي قد يؤدي بهم إلى المرض نفسه، كما يقول له أن سنين العمل التي مر بها في المقلع والزاج والمنجم جعلته يدرك بأن العمال بحاجة إلى من يحمي حقوقهم ويضمن مستقبلهم: "الشعب الخدام محتاج لناس اللي كيفكم،محتاج للمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة"[2]. كما حدثه عن "خوسي" هذا الرجل الذي كان له الفضل في مساعدته أيام الحاجة، وعن "حمو" وبقية العمال وما قدموه من مساعدات مادية ومعنوية، فهو يحرص على أن يأخذ مسعود العبرة مما عاشه من ظلم واستغلال حتى من أخيه الجزائري الذي يحمل الدم نفسه ونظرا لوعيه بدوره القيادي آنذاك أحس بضرورة البحث عن قناة لاستمرارية النضال الذي نذر حياته من أجله وخصوصا ما تشهده الجزائر في هذه الفترة، ويرى أن أفضل الطرق لنيل حقوقهم هو النضال النقابي الموحّد فأعطى له مثالا عن الإضراب الذي لجأ إليه أثناء عمله في المنجم والميناء.أما عمله في

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، (الأقوال ،الأجواد ،اللثام) ص 31.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

المقلع انتهى بالخيبة لأن العمال لا يملكون نقابة قوية، وكل هذه الأحداث هي كتجارب سابقة وصادقة،أراد من خلالها حب الوطن والعمل على ترقيته والحفاظ عليه وحمايته .

أما أحداث اللوحة الثالثة والأخيرة: والتي تولى حكايتها القوّال فتبدأ بحثه عن مرض "زينوبة" ثم رحلتها في القطار للذهاب إلى بيت خالها "الجيلالي"، هذه الرحلة التي جسّدت عالما بشخصياته وأحداثه ومشاكله، وما كشف ذلك هو فضول "زينوبة "الذي دفعها لتتبع أحاديث المسافرين، وتسأل عن التفاصيل، مشيرا القوّال إلى العامل النقابي الذي يعاني من نقله التعسفي إلى منطقة بعيدة، إضافة إلى الفلاحين وعن تحدثهم عن الثورة الزراعية، ثم يتحدث عن وصولها إلى بيت خالها، وهنا صدمت وتفاجأت بالحالة التي آل إليها خالها نتيجة طرده من العمل، وأصبح وضعه يوحي بالغبن وسوء المعيشة فأخذت" زينوبة "تلح على معرفة السبب في ذلك، إلى أن أخبرها بكل شيء عن معاناته وصراعه مع رب العمل، رغم متابعة قضائية ضد هذا الأخير، ولكن كل المحاولات باءت بالفشل فاستسلم لأمره. ثم يسرد لنا القوّال نهاية قصة "زينوبة " فهناك من يقول بأنها توفيت و هناك من يقول أنها شاركت خالها معنويا نضاله طيلة أيام العطلة إلي أن عادت إلى بيتها.

3 -1-طرق وصيغ بناء الحدث في المسرحية:

فما هو معروف عن الحدث أنه يعتمد على ثلاث طرق لبنائه:

الطريقة التقليدية، الطريقة الحديثة، الطريقة الارتجاع الفني، فنجد الكاتب عبد القادر علولة قد مزج بين هذه الطرق الثلاث داخل مسرحيته بحيث في:

اللوحة الأولى: بنيت أحداثها بالطريقة الحديثة وفي ذلك لجأ "القوّال" إلى صياغتها وفق ما يسمى بـــ: صيغة التجربة الذاتية.

أما اللوحة الثانية: اعتمد فيها على طريقة الارتجاع الفني لبناء أحداثه وبنفس الصيغة الأولى (التجربة الذاتية).

وبما يخص اللوحة الأخيرة التي تولى سرد أحداثها "القوّال" بنفسه معتمدا عل الطريقة التقليدية بصيغة السرد المباشر (ضمير الغائب).

خامسا: اللغة والحوار في النص المسرحي "الأقوال":

1-اللغة المسرحية:

لا شك أن المسرحية أولا وأخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة صانعته ومخرجته إلى الوجود، إن النص الدرامي الجيّد يكون ثريا لدرجة أن قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقق له من خلال قراءته جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة.

ولا عجب أن تكون سيدة النص الأدبي كيفما كان نوعه، ولا يمكن أن نتصور نص أدبي —ومنه المسرحية- دون لغة، بحيث تدخل اللغة المسرحية في الجزائر ضمن الاهتمامات الكبيرة التي عني بها الدارسون للفن المسرحي، وإن التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح كوسيلة للتثقيف وتربية النشء، وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاظ الشعور الوطني، أما أصحاب الاتجاه الثاني والدّاعين إلى التأليف بالعامية فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبرّوا عنه بكل صدق وأمانة بلغة الشارع والمترل، فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية[1] وهذا ما وجدناه فعلا عند" عبد القادر علولة" الذي نجح في الاعتماد على اللغة الشعبية الجماهيرية في مسرحيته "الأقوال" معتمدا لغة بسيطة واضحة،وهي وسيطة بين العامية والفصحى؛ أي ما تسمى باللغة الثالثة عند "توفيق الحكيم"، وذلك عند توظيفه لبعض الكلمات مثل: منساجم، اقدامية، اشتكات...وغيرها، كما وظف" عبد القادر علولة "لغته المحلية الخاصة بالمنطقة التي يقطن بها الغرب الجزائري ومثال على ذلك في قوله: ضبر بدل دبر.

وكما وردت في النص نفسه بعض الكلمات المأخوذة من التعبير الشعبي الجزائري الممزوج بالكلمات الفرنسية مثل: (سيمة، المواشين، الراديو، الدوفيز، الجدارميا، الكولون، الكاريار.... إلخ).

2-الحوار:

شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر وكلمة dialogue منحوتة من اليونانية dia التي تعني اثنين و logos التي تعني الكلام والحوار. ففي المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريّا، ووظيفته الحقيقية وظيفة ابلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر

[1]- صالح لمباركية، النص المسرحي العربي في الجزائر 1922-1972، ص 293.

الشخصيات.[1] فالأحداث أو الحكاية تستلزم ضرورة وجود شخصيات مسرحية متنوعة متصارعة فإن الصراع بين الشخصيات لا يستطيع أن يعبّر عن الأفكار الجزئية التي تتطلبها المواقف المختلفة، ولا عن الفكرة الكلية للمسرحية إلا بواسطة الحوار[2]كما أنه أثر بالغ في تطوير الأحداث.[3]

والمتتبع لأحداث المسرحية "الأقوال" لا يكاد يجد فيها حوارا نظرا لاستخدام القوّال تقنية السرد التي كان يهدف من ورائها كسر الإيهام إلّا أنه اتخذ شكلا من أشكاله هو (المونولوج) الذي تمثّل في اللوحة الأولى "قدور" حين قرّر "قدور" الاستقالة من الشركة التي يديرها "سي ناصر" جراء أساليب الاستغلال التي كان يمارسها لتحقيق مصالحه، وعند قراءتنا لهذا المونولوج يتخيل لنا أن "قدور" يقف أما "سي ناصر" ونلمس ذلك في المقطع التالي: "....وجهك صفار وشواربك يبسوا، راك تتساءل وماعارفش إذا تلغى للشرطة والى تخدمنين بالكلام والتوبيخ..."[4] فهو يفترض ملامح وجهه، كما أوكل لنفسه سرد ما يقوله "سي ناصر" كردة فعل لذلك كقوله:

".....راك تقول في نفسك عمروه المشوشين و رسلوهلي ...راك تتساءل وتقول ...مين نبداه ... قدور مابقالك منين تبداه ... "[5]

ومن خلال هذا نجده يلح على سكوت" سي ناصر "ولزومة للاستماع فقط والشيء نفسه نجده في اللوحة الثانية وذلك عند "غشام" الذي أراد أن يتحدث مع ابنه "مسعود" بعد أن وقّف من عمله بسبب مرضه الخطير، فهذا ما جعله يتحدث لأول مرة مع ابنه عن حياته النضالية وكأنه متواجد أمامه حقا فيقول: "أقعد يا وليدي مسعود....أقعد...كيفاش نبدالك الباب مغلوق؟...طيب..."[6] فطرحه للسؤال عن غلق الباب يقرب لنا الفكرة أكثر، فسؤاله ينتضر إجابة ،كما أنه من المستحيل أن يطرح الإنسان على نفسه سؤالا كهذا وهو

[1]- ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 175.
[2]- إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، دار القلم، الكويت، ط2، 1977، ص 139.
[3]- رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، ص 50
[4]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 24..
[5] المصدر نفسه، (ص.ن).
[6]- المصدر نفسه، ص 34.

في كامل قواه العقلية. إضافة إلى ذلك قوله: "....نطلب منك تسمع لي مليح...تخليني نتكلم ما تحبسنيش وإذا خرجت من الموضوع ما تقوليش علاش...".[1]

سادسا: الصراع في المسرحية:

1- تعريفه:

الصراع مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر علاقة المنافسة بالضرورة صراعا.[2] ويختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية مثل: الرواية وغيرها، فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزا، وبالتالي يكون دوره مختلفا، وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه يولّد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكوّن الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الأحداث.[3]

2- خصائص الصراع:

- أن يكون بين قوتين متكافئتين.
- أن يكون كل من طرفي الصراع واعيًا لمعركته مع الطرف الآخر.
- أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه، وبذلك يظل قائما وقويا من أول المسرحية إلي آخرها .

والصراع بهذه الخصائص يتخذ شكلين لكل منهما جمالياته ولذائذه؛ الأول منهما صريح واضح ظاهر يزج حكاية المسرحية في الغليان أي صراع خارجي.[4] كما يمكن أن يكون خارجيا متجسدا على الخشبة.

أما الصنف الثاني فالصراع فيه ساكن هادئ يكاد لا يظهر، فهو صراع نفسي وفكري أكثر مما هو صراع عملي[1] أي صراع باطني نفسي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 35.

[2]- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 79.

[3]- ماري إلياس ،حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 289.

[4]- فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 57.

يعد الصراع روح المسرحية وهو من العناصر التي تميز المسرحية عن غيرها من الفنون فيولد الحركة وينمي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية.

3- أنواع الصراع في مسرحية "الأقوال":

مسرحية الأقوال كبقية المسرحيات لا تخلو من الصراع فنجد فيها:

3-1 صراع خارجي:

يتجلى هذا الصراع بين "قدور السواق" الذي مثل الاشتراكية والعدالة وحماية الملكية مع صديقه "سي ناصر" الذي أصبح عدا له برجعيته وبيروقراطيته.

أما الصراع الثاني فنجده عند "غشام" مع عمله الذي أودى به إلى المرض الخطير "الربو" إضافة إلى ذلك مواجهته مع الطبقة الاستغلالية من الجزائريين البيروقراطيين أو حتى المعمرين مثل الرجل الاسباني الذي كان يعمل عنده.

والصراع في اللوحة الثالثة يتمثل في صراع "الجيلالي" مع رب المعمل وأصحاب المصالح إضافة إلى الفقر الذي عرفه بعد طرده من العمل.

أما النوع الثاني من الصراع هو:

3-2 -الصراع العاطفي النفسي:

ويظهر في صراع "قدور السواق" النفسي مع الإهانة وتجرده من شخصيته الطبيعية جرّاء معاملة صديقه "المدير" الذي كان بمثابة مثالا يقتدى به، ولكنه بعد اكتشافه لحقيقة خيانته أصبح معاديًا له، فاقدًا الثقة في كلامه وفي تصرفاته.

والصراع الآخر نكتشفه عند "زينوبة بنت بوزيان العساس" مع مرضها الذي يصارعها منذ الصغر، رغم ما كان له من إيجابيات معنوية، فنجده يقول: "....شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكل سهولة

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 220.

والديها ما ينهضوا فيها....معلمينها كالكبير وفي كل شيء يشاوروها"[1] فقد أفرجت كربة خالها بعد أن ألحت عليه بأن يحكي لها سبب تغير حياته رأس على عقب.

وهنا نجد أن عبد القادر علولة قد وظف كل من نوعي الصراع ليحقق من ورائه عنصر التشويق، فبتوظيفه يلهب العواطف ويحرك العقول ويرعّش القلوب، فالصراع المسرحي هو المفتاح لذلك فهو يعد وسيلة من وسائل الإثارة والفتنة لدى القارئ أو المشاهد لا بد أن توضع في شكل فني يقدم رؤية فكرية للمجتمع، وهنا يتكامل شقا الصراع بأنه براعة فنية ورؤية اجتماعية.

سابعا: العقدة:

كلمة (Moeud) ترتبط بمجال صناعة النسيج وهي تعني العقدة التي توقف استمرار عملية النسيج وتستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي، فهي تعني تتابع الأحداث الواحد تلو الآخر بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا.

كما أن أرسطو لم يحدد موقعها إنما طرحها كمسار حين قال أعني /بالتعقيد/ ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث من التحول إلى سعادة أو شقاء، فهي تعد عنصرا أساسيا في بناء مسار الفعل وترتبط بالصراع.[2]

العقدة في مسرحية "الأقوال" تجلت في اللوحة الأولى من خلال اكتشاف "قدور" للحقيقة وإصابته بالتوتر جراء صداقته الرذيلة ومشاركته في برنامج الخيانة.

أما بالنسبة للوحة الثانية تظهر لنا العقدة من خلال شعور "غشام" بالخوف واليأس والعجز أثناء توقيفه من توظيفه النقابي والمهني.

وفي اللوحة الأخيرة تتمثل العقدة في تفاجئ زينوبة بالتغير الذي طرأ على بيت خالها من تصرفاتهم ومعيشتهم اليوم التي توحي بالفقر.

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال- الأجواد- اللثام)، ص 57.

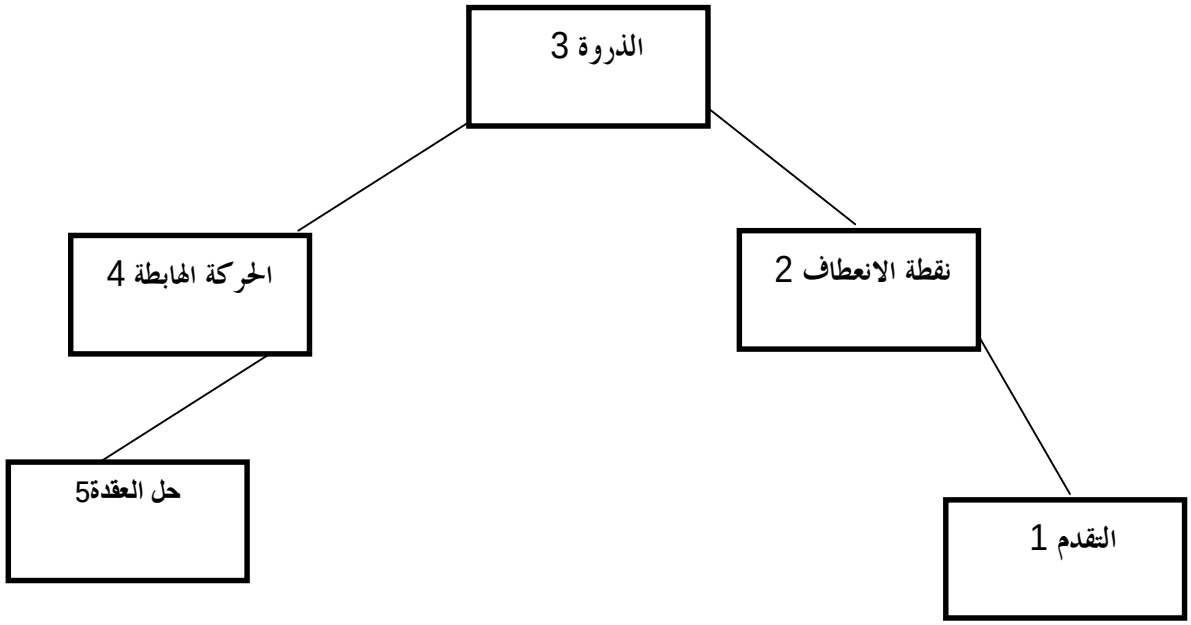
[2]- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 312.

كما أن هناك عقدة أخرى تتمثل في تفاجئ زينوبة بالتغير الذي طرأ على بيت خالها من تصرفاتهم ومعيشتهم اليوم التي توحي بالفقر.

وما ينبغي الإشارة أيضا أن هناك مصطلحا آخر مشابه أو قريب لمصطلح "العقدة" وهو الذروة.

فهي كلمة فرنسية Parosysme مأخوذة من الكلمة اليونانية paroxysmos وتعني آثار السلم وتتضمن معنى التصاعد والتدرج فهي أزمة الحد الأعلى من الإحساس والتوتر، توضع في منتصف المسرحية حين يبلغ التصاعد الدرامي أوجّه، تليها مرحلة الهبوط نحو الحل مشكّلة مشهدا مسرحيا تتجه فيه العاطفة نحو الضعف نتيجة لليأس أو السعادة، ومن حيث البناء المسرحي تعتبر نقطة تحول، إذ أننا لو ننظر إلى المأساة لوجدناها في تلك اللحظة التي يحس بها البطل بقرب هزيمته المحتومة أما في الملهاة فهي تلك اللحظة التي يداعب فيها الأمل البطل بغية تحقيق انتصاره الباهر، وبذلك تتداخل خيوط الحبكة فتؤدي إلى خلق عنصر التشويق مولّدة ردة فعل لدى المتلقي.[1]

[1]- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر-دراسة بنيوية-ص 177


الذروة 3
الحركة الهابطة 4
نقطة الانعطاف 2
حل العقدة5
التقدم 1

خاتمة

خاتمة :

وبتوفيق من الله وتسديده ها أنا أصل إلى آخر نقطة من هذه المسافة الطويلة في دروب المسرح الجزائري وبالتحديد مسرح عبد القادر علولة الذي كان محل دراستنا التي توصلنا من خلالها إلى جملة من النتائج من أهمها :

1- إنقسمت المسرحية إلى ثلاث لوحات .

2- تناول الكاتب عبد القادر علولة من خلال مسرحيته الوضع الراهن بطريقة واقعية، فنجده يقابل بين الاستغلال والظلم من جهة والتحرر والعدالة والوعي من جهة أخرى .

3- إستعمال " القوّال " ؛ الشخصية التراثية الشعبية التي تقابل الراوي في المسرح البريختي وهذا دليل على تأثر علولة بالمسرح العالمي (مسرح بريخت) .

4- إدماج الجمهور كعنصر أساسي في العرض؛ أي عمل عبد القادر علولة على كسر الجدار الرابع في المسرح .

5- وظف الكاتب مكونات السرد بشكل ثنائي في كل لوحة من اللوحات .

6- إعتمد في بنائه السردي للمسرحية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع و استباق ،سيما الأول الذي غلب على نص المسرحية، بحيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء ليسرد أحداث مضت وذلك رغبة من الكاتب في إبراز واقع المجتمع الجزائري إبان تلك الفترة .

7- اعتمد على تقنية الإيقاع التي تبرز أكثر في تسريع السرد حينا وإبطائه حينا آخر .

8- تعدد الأمكنة من الامكنة المفتوحة إلي الأمكنة المغلقة والتي أخذت الحيز الأكبر داخل المسرحية عاكسة حياة ونفسية المواطن الجزائري آنذاك .

9- تعدد الشخصيات بتعدد المهام الموكلة إليها، كما زاوج الكاتب بين الشخصيات المثقفة وغير المثقفة.

10- أما في بناء عبد القادر علولة للأحداث فمزج بين طرق البناء المعروفة (الطريقة التقليدية والحديثة مع طريقة الإرتجاع الفني) فتمكن سرد أحداث المسرحية بعدة شخصيات ساهمت في تطوير ونقل العمل السردي.

11- وظّف اللغة العامية المطعمة بلغة عربية مبسطة وهذا بغية التأصيل للمسرح الجزائري مع وجود بعض

12- الكلمات العربية القريبة من اللغة الفرنسية، وهذا دليل على تأثير الاستعمار الفرنسي على الثقافة الجزائرية.

13- إتسم نص المسرحية بقلة الحوار مقارنة بالوضعيات السردية الأخرى .

14- أخذ الصراع مكانا له ضمن أحداث المسرحية بشقّيه (الخارجي والداخلي) والذي تشكلت من خلاله العقدة المسرحية .

وبعد أن تم هذا العمل أسأل الله التوفيق والسداد، وهذا البحث ما هو إلا جزء يسير واجتهاد في عالم هذا الفن، فالباب مفتوح والصدر مشروح لمن أراد أن يصحح خطأ ويقدم خيرًا وأفضلهم عندي من أهدى إلى عيبي .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

-المعاجم اللغوية:

1- ابن منظور ، لسان العرب ، (سرد) ، طبعة دولاق الدار المصرية ، (ب.ط) ،ج4.

2- ، لسان العرب (سرح) ، تر: عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ج1 .

3- ، لسان العرب، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط 1993، ج أ

معاجم المصطلحات:

1- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس (ب ط)، 1986.

2- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، ط2 2006 .

3- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي،انكليزي،فرنسي- دار النهار، بيروت لبنان، ط1، 2002 .

الكتب العربية:

2-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية- رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

3-أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الإسكندرية ،مصر 2005.

4-أحمد مرشد،البنية والدلالة في رواية نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،(ب،ط).

5-بطرس انطونيوس، الأدب ، تعريفه،أنواعه، مذاهبه- المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، (ب.ط)، 2005، ص 197 .

6-إدريس قرقورة ,التراث في المسرح الجزائري .مكتبة الرشاد،الجزائر ،ج1،ط1.

7-أحمد بيوض ، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2011 .

8-إسماعيل الصيفي ،شخصية الأدب العربي و خطوات في نقد الشعر و المسرح والقصة ،دار القلم ،الكويت ،1966.

9- آمنة يوسف ، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.

10-بطرس انطونيوس، الأدب ، تعريفه،أنواعه، مذاهبه- المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان (ب.ط) 2005 .

11-حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 292-293 .

12-حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الحمراء، بيروت ، ط1، 1991 .

13-حورية محمد حمود ، تأصيل المسرح العربي- بين التنضير والتطبيق- إتحاد كتاب العرب ، دمشق (ب.ط) ، 1999.

14-خليل موسى ، المسرحية فن الأدب العربي الحديث-تأريخ- تنضير- تحليل ، اتحاد الكتاب ، دمشق (ب.ط) ، 1997 .

15-داود سلمان الشويلي ، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية-دراسة- اتحاد الكتاب العرب ، (ب.ط) 2000 .

16-رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006،.

17-ركان الصفدي ، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري ، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط1 ،2011 .

18-سعد عبد العزيز ، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، (ب.ط) 1970 .

19-سعيد يقطين ، الكلام والخبر ، مقدمة السرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 1997 .

20-سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، (ب.ط) ، (ب.ت) .

21-شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (ب.ط) ، 1998

22-صالح ابراهيم ، الفضاء ولغة السرد ، في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص 124 .

23-صالح لمباركية ، النص المسرحي العربي في الجزائر 1922- 1972 ،أطروحة دكتواره، جامعة قسنطينة، إشراف العربي دحو، سنة : 2003، ص 21 .

24- ، المسرح في الجزائر -النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى، عين مليلة،الجزائر، (ب.ط)، ج1، 2005، .

25-صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985

26-عادل فريحات ، مرايا الرواية-دراسات تطبيقية في الفن الروائي- من منشورات الكتاب العرب (ب.ط) 2000 .

26-عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005 .

27- ، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1997.

28- ،السرد في الرواية المعاصرة –الرجل الذي فقد ظله أنموذجا- مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2007

29-عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية دراسة ونماذج ، وزارة الثقافة ، تونس ، ط1 ، 1991 .

30-عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة ، الكويت ، (ب.ط) ، 1990 .

31-عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر (ب.ط)، 2009 .

-32عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق (ب.ط)، 2006.

33-عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، الموفم للنشر، الجزائر، (ب.ط) 1997.

34-عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، (د.ط)، 2009 .

35-عبد الله رضوان، البنى السردية –نقد القصة القصيرة-، دار الكندي، الأردن، ط1، 1990.

36-عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث ، دار البيطاش نستر ، الإسكندرية ، ط 1، 2005 .

37-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تحليلية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون،الجزائر، (ب.ط)،1995.

38- ، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، (ب ط)، 1989.

39- ، فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 1983 .

40- ،في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الكويت ، 1998 .

40-عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1994.

41-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري-دراسة نقدية- الطباعة الشعبية للجنس، ط1 2007 .

-42 -عز الدين مناصرة ، علم الشعريات ، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ، دار مجلاوي ، عمان، ط1 . 2007

43-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999

44-علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 .

45-علي مهدي زيتون، في مدار النقد الأدبي –الثقافة- المكان-النص- الدار العراقي، بيروت، لبنان ط1، 2011

46-فاتح عبد السلام، الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

47-فرحات بلبل ، النص المسرحي الكلمة والفعل ، من منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، (ب.ط)، 2003، .

48-محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة القرية المسرحة ، دار الأمان، الرباط ، ط1 .2000.

49-محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، درا بن رشد، لبنان، ط1 .

50-محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار العربية، الجزائر، (ب.ط)، (ب.ت .

51-محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح-قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية- دار بابا حسان الجزائر، (ب.ط)، (ب.ت)

52-محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح-قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية-، ص 190 .

53-محمد تهامي العماري، مدخل قراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص 15 .

54-محمد سويحي ، النقد البنيوي والنص الروائي ، الدار البيضاء، 1991، ص 70 .

55-محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب، دمشق، (ب.ط) ، 2005.-

55-مخلوف بوكروح، الأشكال المسرحية العالمية وعلاقاتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العالمي لعروض المسرح العربي الدورة الأولى وزارة الثقافة، 1994.

56-مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر –دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ب.ط)،1998، .

57-مصطفى حمودي ، قراءات مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (ب.ط) ، 2000 ، .

58-نبيلة ابراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، (ب.ط) (ب.ت)

59-نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، (ب.ط)، 1985

60-وليد إخلاصي ، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1997، ص 187 .

61-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 .

62_يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات ، منشورات مخبر السرد العربي ، (ب.ط) ، 2007

.الكتب الأجنبية المرتجمة:

1-تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، (تر): شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة 1977.

2-جيرار جينيت، واين يوث، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (تر): ناجي مصطفى، دار الخطاب البيضاء، ط1، 1989 .

3-جيرالد برنس ، المصطلح السردي –معجم مصطلحات- (تر): عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ،الجزيرة ، القاهرة ،ط1، 2003،عدد:3.

4-رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد العربي ،(تر): حسن بحراوي وآخرون ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1، 1992 .

5- كير إيرلام ، سيمياء المسرح والدراما ، (تر): رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 1992

6-ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي ، (تر): عبد الرضا محمد رضا ، مجلة الثقافة الأجنبية ،بغداد، ع3 ، 1982

المجلات:

1 -أسامة عبد العزيز جاب الله ، مجلة العلوم الإنسانية ، جماليات السرد القرآني من قصة ذي القرنين-دراسة سيميائية- عدد: 45 ، 2010.

2- محمد رمضاني ، المسرح بين المنجز والممكن، مجلة الثقافة، عدد: 17 سبتمبر 2008.

المذكرات:

1-عماري نور الهدى ،بناء الشخصية في مسرحيتي"المخفر"و "الياقوت"لأحمد بودشيشة،مذكرة ماستر ،تخصص أدب عربي حديث و معاصر كلية الاداب و اللغات ،إشراف ، جميلة قيسمون ،جامعة قسنطينة 2011.

2-صلح قسيس ،الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر –دراسة بنيوية –مذكرة ماجيستار ،تخصص مسرح الجزائري ،كليةالأداب و العلوم الانسانية ،جامعة باتنة ،إشراف ،معمرحجيج ،2008.

المنتديات :

1-معمري للعلوم، منهج التحليل البنيوي الشكلي (منتدى)، يوم السبت،13 فبراير2014، الساعة 18:40 .

2-منتدى تايمز، المسرح في الجزائر اريخ وواقع وآفاق، (أرشيف عالم المسرح) يوم 2012/11/30، على الساعة 12:02 .

الملخص :

عرف المسرح الجزائري العديد من الكتاب الذين أضفوا صبغة جديدة لهذا الفن، بفضل إبداعاتهم وتجاربهم الجديدة التي أخذت من الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية منطلقا لها، ومن بين هؤلاء الكاتب المسرحي رحمه الله **"عبد القادر علولة"** الذي يمثل مرحلة انتقالية فعلية في الكتابة المسرحية الجزائرية، وخصوصا كتاباته التي أخذت من السرد أساسا ومرتكزا لها . فقامت دراستنا بتناول إحدى النماذج هذا المجال، وبالتحديد : " بنية السرد في مسرحية " الأقوال ". وذلك وفق الخطة التالية :

- تمهيد يتضمن التأصيل المعرفي للفن المسرحي والتأصيل التاريخي للمسرح الجزائري متبعين ذلك بثلاث فصول يندرج تحت كل فصل مجموعة من المباحث .

الفصل الأول حول : مفهوم البنية السردية ومكوناتها . ثم الفصل الثاني المعنون بـــ : السرد في مسرحية " الأقوال " أما الفصل الثالث يتمثل في إبراز تجليات البنية السردية في المسرحية متبعين في ضوء هذه الدراسة المنهج التحليلي البنيوي، الذي أثمر لنا بالعديد من النتائج أهمها :

- حقق السرد داخل نص المسرحية العديد من الوظائف منها : الوظيفة السردية، الوظيفة التنسيقية، الوظيفة الإنتباهية ...الخ وذلك بواسطة تقنيات السرد .
- وجدت عناصر البنية السردية مكتملة ذات دلالات فنية وجمالية داخل المسرحية .

Résume :

Le théâtre Algérien est défini par des plusieurs auteurs qu'ils sont ajoute une nouvelle teinte pour cette art, selon ses créativités ses nouveaux expériences, qu'ils prendre les évènements historiques, politiques et sociales comme un point de départ, et parmi les autres de théâtres on a trouvé « ABDELKADER Alloula » qui présente une phase de transition réel dans l'écriture théâtrale algérien, notamment ses écritures qu'ils prendre la narration comme un base et axe.

Notre étude donc prendre l'un comme une modèle, en spécifiquement sur : « la structure de narration dans la théâtrale des paroles » et cela suivante le plan suivant :

Introduction contient la définition originale de l'art théâtrale et l'histoire originale de théâtre Algérien en trois chapitres, sous chaque chapitre un groupe des études.

- Première chapitre sur : la définition de la structure narrative et ses compositions .
- Puis le deuxième chapitre qui présente les analyses de la structure narrative dans le théâtrale, nous suivront dans cette étude la méthode analytique structurelle qui nous a donnés plusieurs résultats qui sont :

- La narration à réaliser dans le texte théâtrale plusieurs fonctions comme :le fonction narrative, la fonction de coordination, la fonction attentionnelle, …etc .par l'intermédiaire des techniques de narration .
- L'existence des éléments de la structure narrative complétement avec des signification artistiques magnifiques dans le théâtrale .

الفهرس

شكر و عرفان

-المقدمة.....أ

-التمهيد.....07

الفصل الأول: البنية السردية

مدخل.....07

أولا:التأصيل المعرفي لفن المسرح.....07

1-تعريف المسرح.....07

أ-لغة.....07

ب-اصطلاحا.....07

ثانيا:التأصيل التاريخي للمسرح الجزائري.....09

1 -البديات المسرحية 09

2-المسرح الفرنسي 11

3-المسرح العربي في الجزائر 11

4-المسرح الجزائري قبل الإستقلال.....12

5-المسرح الجزائري بعد الإستقلال.....15

6-عوامل ظهور فن المسرح في الجزائر.....16

7-سمات المسرح الجزائري.....17

ثالثا:مسرح عبدالقادر علولة 18

1-تقديم عبد القادر علولة 18

2-تجربة عبد القادر علولة 19

الفصل الأول :البنية السردية

مدخل.....22

المبحث الأول:البنية السردية.....23-41

1-البنية.....25-26

2-السرديات.....26-29.

3-السرد.....30-39
4-تعريف البنية السردية.....40
المبحث الثاني:مكونات البنية السردية 41-54

الفصل الثاني :السرد في مسرحية الأقوال

مدخل 54
المبحث الأول :النص الدرامي المسرحي.....55-60
1-طبيعة النص الدرامي 55-56
2-سمات النص الدرامي المسرحي 56-57
3-مكونات النص الدرامي 57-58
4-العلاقة بين النص الدرامي و العرض في النص المسرحي 59-60
المبحث الثاني :مسرحية الأقوال 61-73
1-ملخص المسرحية 61-62
2-التعليق على المسرحية 62-64
المبحث الثالث:تقنية السرد في مسرحية الأقوال 65-73
1- السردفي النص الدرامي 65-66
2 –السرد في نص مسرحية الأقوال ومكوناته.....66-70
3-أشكال التبئير(رؤية القوّال)في نص لمسرحية.....70-72

الفصل الثالث:تجليات البنية السردية في مسرحية الأقوال

مدخل.....75
المبحث الأول :الزمن و المكان 76-102
1-الزمن.....76-94
1-1-زمن النص.....94

2-1-زمن العرض.....95
2-**المكان** 101-95
2-1-المكان المسرحي 99-95
2-2-أنواع المكان في النص 101-97
2-3-المكان النصي 102
2-4-مكان العرض 102
3-**الشخصية**.....126-104
3-1-تعريفها.....105-104
3-2-معايير رسم الشخصية 106-105
3-3-أنواع الشخصية.....107-106
3-4-أبعاد الشخصية 108
3-5-الشخصية في مسرحية الأقوال.....111-109
4- **الحدث** 115-111
4-1- قوانين بناء الحدث المسرحي 112
4-2- طبيعة الحدث المسرحي 113-112
4-3- الحدث في مسرحية الأقوال 115-113
4-4-طرق وصيغ بناء الحدث في المسرحية 115
5-**اللغة والحوار**.....116
5-1-اللغة المسرحية.....116
5-2- الحوار.....118-116
6-الصراع في المسرحية.....118
6-1-تعريف الصراع.....118

2-6-خصائص الصراع.....119-118
3-6-أنواع الصراع في المسرحية.....120-118
7-العقدة.....120
- الخاتمة.....121
- قائمة المصادر و المراجع.....122
الملخص.....123
-فهرس الموضوعات.....124