الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون الدرامية

تخصص:مسرح مغاربي

الموضوع:

السرد وضروراته الإبداعية في الكتابة المسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة أنموذجا.

إعداد الطالب (ة) :
يزلي محمد

إشراف:
د .هني كريمة

لجنة المناقشة		
الدكتور	بوشعور صالح أمين	رئيسا
الدكتور	دحو أمين	مناقشا
الدكتورة	هني كريمة	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1441/1440هـ /2019-2020م

إهداء

إلى من كانت دعواتهما صدى في

أذني ونبراسا في حياتي ،

إلى أبي وأمي حفظهما الله.

إلى من كانت نظراتهم إلى فرح

وجهي لهم حياتي

إلى إخوتي:عمار،كمال،عبد النبي وزوجته

إلى أختي صبيحة وزوجها

إلى أبنائهم الصغار:فاطمة،كوثر،دعاء

نوفل،باديس،محمد

إلى أصدقائي:يوسف،فريد،يونس،أمين،عدنان،نصر الدين

إلى زملائي في قسم الفنون تخصص مسرح مغاربي دفعة 2020

إلى أحبتي بلا استثناء ...ما دامت الحياة

صفحات دربها الإخلاص والوفاء والحب...

يزلي محمد.

شكر وعرفان

أتقدم بشكري أوّلا للّه عزّ وجلّ الذي وفقنا لإتمام هذا العمل البسيط

ثم إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة"**هني كريمة**"لما قدمته

لي من توجيهات وملاحظات.

إلى الأستاذتين

"بن كاملة نجاة"

و" **بلعباس نجاة"**

إلى الأستاذ والأخ

"أوغرب عبد الله"

فجازاهم الله

كل خير

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة

الذين تكبّدوا عناء تصويب هذا البحث.

وأخيرا لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى أسرة

قسم الفنون

بجامعة أبي بكر بلقايد.

مقدمة

مقدمة:

يعدّ المسرح عالما متعدد الأبعاد والتوجهات،فهو أب الفنون وأقدر مجال للتواصل في المجتمع،إنّه الواقع والصورة الثانية للواقع،حيث يتطلّب نضجا في الملكة والتجربة للإحاطة بمشاكل الناس وطرح انشغالاتهم ،فقد حمل على عاتقه رسالة نبيلة تدعو إلى الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل عواطفه.

ارتبط اسم المسرح بالتراث الشعبي عن طريق تناقل الحكايات والأساطير من جيل إلى جيل وهذا ما جعل المسرحيين الجزائريين يستغلون هذا الموروث الثقافي للتجريب عليه وإعطائه وجها وصبغة درامية جديدة،وقد تبنى العديد من المسرحيين أمثال **"عبد القادر علولة"** ،حيث كان محور دراستنا التطبيقية،ورغبة منه في إحياء روح التراث الشعبي فوق خشبة المسرح محاولا خلق مسرح جزائري أصيل،ولعلّ هذه النقطة تعتبر محور التقاء بين المسرح الجزائري بقيادة علولة والمسرح الملحمي لمؤسسه **"برتولد بريخت**.

وقد حاولت في بحثي هذا أن أتناول أحد تقنيات المسرح البريختي وهو السرد إذ هو في الوقت نفسه أحد مظاهر المسرح الجزائري،وبالأخص مسرح الراحل "علولة" لما حققه من أعمال مسرحية ابداعية،باعتباره مرحلة انتقالية في تاريخ الكتابة المسرحية الجزائرية،أراد من خلالها تجريب طرق ومناهج إخراجية جديدة في كتاباته،ومن هذا المنبر قد وقع اختيارنا على إحدى أهم أعماله المسرحية التي لاقت نجاحا في الساحة الفنية ،والتي تدرج ضمن ثلاثيته المشهورة وهي مسرحية "الأقوال"،التي جاءت ضمن محور دراستنا بعنوان **"السرد وضروراته الإبداعية في الكتابة المسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة أنموذجا"**.

أمّا عن أسباب اختياري لهذا الموضوع فرغبة مني وقناعة للإطلاع على المسرح الجزائري عامة ومسرح "عبد القادر علولة" خاصة بحكم أعماله المسرحية المعروفة في الساحة الفنية من ناحية السرد،إضافة إلى المكانة التي يحتلها في الذاكرة الوطنية والعربية عامّة من خلال تجاربه المسرحية.

ومنه جاءت اشكالية بحثي والتي تمحورت حول مدى اعتماد المسرحيين وبالأخص علولة لتقنية السرد في كتاباتهم المسرحية، وما تأثير بريخت بالنسبة له؛ وهو ما تولدت عنه مجموعة من التساؤلات والاستفسارات مفادها:

- كيف تعامل المسرحيون الجزائريون مع ظاهرة السرد في أعمالهم الدرامية؟

- كيف وظف المسرحي الجزائري عبد القادر علولة تقنية السرد في كتاباته المسرحية؟ ومن أين استقى مضمون كتاباته؟

وبغرض الإجابة على هذه التساؤلات والإلمام بجميع جزئيات البحث، ولكي تكون الدراسة منهجية فقد اتبعت المنهج الوصفي التحليلي الذي يرتبط في العادة بمثل هذا النوع من الدراسات والغوص فيها.

كما اعتمدت في دراستي على مجموعة من المصادر والمراجع كانت لي عونا في تأطير هذا العمل،أذكر منها:

- عبد القادر علولة،ديوان أعماله الكاملة (الأقوال،الأجواد،اللثام).

- أرسطو طاليس،فن الشعر،ترجمة عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1973.

- جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد،ترجمة ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ط1،1989.

- أحمد بيوض،المسرح الجزائري،نشأته وتطوره 1926،1989،منشورات التبيين الجاحظية 1998.

واستندت في بحثي أيضا إلى بعض الدراسات السابقة في مجال المسرح الجزائري،التي وضحت لي بعض الرؤى حول موضوع السرد في المسرح نذكر منها:

- التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي،رسالة دكتوراه لخضر منصوري.

- توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر،رسالة ماجستير العلجة هذلي.

ولقد اعتمدت تقسيم دراستي هذه إلى:مقدمة ومدخل وثلاثة فصول،وخاتمة كانت عبارة عن نتائج واستنتاجات،وإتماما للبحث فقد دعمته بملحق يتضمن بطاقة فنية عن الشخصيات الأساسية وأعمالهم التي تناولتها،وأتممناه بقائمة المصادر والمراجع.

حيث خصص المدخل للتعريف بأسلوب السرد من خلال مجموعة من المفاهيم والنظريات، ومن تم التطرق إلى بعض مواطن وجود السرد(السرد في الرواية،السينما،المسرح)،أمّا الفصل الأول،والذي جاء بعنوان:"الآليات الوظيفية والفنية الجمالية لظاهرة السرد في المسرح" ،والذي قسم إلى ثلاثة مباحث:وقد عرضت فيه ارتباط السرد بالحوار المسرحي،ومن تم خصائص اللغة السردية في المسرح،ثم عرجت على طرق الكتابة المسرحية وعلاقتها بالسرد،وطبيعة السرد فيها،وأخيرا تطرقت إلى الأشكال السردية في التراث الشعبي عامة والمسرح الجزائري خاصة.

وتطرقت في الفصل الثاني،المقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث والموسوم "السرد في مسرح عبد القادر علولة"إلى دراسة خصائص الكتابة المسرحية عند علولة،من خلال تأثره بالمسرح الملحمي ودراسة أحد نماذج الأشكال التراثية (الحلقة)،ومن تم التطرق إلى شخصية "القوال"في مسرح علولة من خلال التعريف بها،والتي تعتبر من الأشكال السردية التراثية بدورها،ومن تم دراسة تأثر علولة بظاهرة التغريب لمؤسسها بريخت.وفي ختام الفصل وقفنا على أهم أعمال علولة المسرحية باختصار.

أمّا الفصل الثالث،الذي هو عبارة عن دراسة تطبيقية لمواطن السرد في كتابات عبد القادر علولة،وبالضبط في مسرحية "الأقوال"،حيث تطرقنا إلى ملخص المسرحية عبر لوحاتها الثلاث،ومن تم إلى عناصر البناء الدرامي،والمبحث الثالث خصصناه لدراسة اللغة المسرحية على مستوى النص المسرحي،وبالنسبة للخاتمة فهي عبارة عن نتائج البحث

وقد اعترض سبيلي أثناء إنجاز هذه المذكرة بعض الصعوبات والعراقيل منها:اتساع رقعة البحث من ناحية المراجع في موضوع السرد المسرحي،بحكم تشعبه وصعوبة الإلمام بجميع جوانبه،ومن ناحية أخرى صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع نظرا للظرف الصحي في البلاد،مما حتم علينا بدل جهد أكبر.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في هذا البحث المتواضع،ولا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكافة أساتذة قسم الفنون عامة،وللأستاذة الدكتورة:" **كريمة هني** " خاصة،التي لم تذخر جهدا في مساعدتي وتوجيهي بمختلف المراجع والنصائح القيمة،التي خدمتني في بحثي المتواضع،دون أن أنسى الأستاذة " **نجاة بن كاملة** "،التي لم تبخل هي الأخرى علينا برصيدها المعرفي وتوجيهاتها،فجزاهم الله خيرًا،وتحية احترام وتقدير مني.

تلمسان: 2020/09/02

يزلي محمد

مدخل:

I- مفهوم السرد.

II- أشكال السرد.

1- السرد في الرواية.

2- السرد في السينما.

3- السرد في المسرح.

I– مفهوم السرد:

إنّ تتبع البنية السردية سواء في النص المسرحي أو الروائي تشكل مغامرة حقيقية لما يكتنفها من تعقيد وصعوبة البنيات المختلفة في تداخلها وتمازجها حتى يصعب الفصل بينها،ولعلّ ما صحب هذا الاختلاف ظهور مفاهيم عديدة لكلمة "السرد" التي غالبا ما ترتبط بفعل الحكي.

أ– لغة: حيث جاء في معجم العين في باب:سَرَدَ:سرد القراءة والحديث يسرده سردًا أي يتابع بعضه بعضاً والسرد اسم جامع للدّروع ونحوها من عمل الحلق وسمي سَردًا لأنّه يُسْرَدُ فيشعب طرفا كل حلقة بمسمار،فذلك الحلق المسَرَّدُ "[1].

وقال تعالى: وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِ ﴿١١﴾ [2]، أي اجعل المسامير على قد خروج الحلق[3].

كما جاء في المعجم:درع مَسرُودَةٌ ومُسَرَّدةٌ بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السَّردُ الثقب والمِسرُودة المثقوبة وفلان يسرُد الحديث إذا كان جيد السياق له وسَرَدَ الصوم تابعه،وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سَرْدٌ أي متتابعة وهي:ذو القعدة و ذو الحجة والمحرّم وواحد فرد وهو رجب وسَرْدُ الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر"[4].

ب– اصطلاحا:السرد هو الخطوات التي يقوم بها الحاكي وينتج عنها النص القصصي[5]،ويدّل مصطلح السرد في دلالاته واستعمالاته القديمة على زخرفة وتزويق الكلام،فهو لم يستخدم القرآن في الدلالة على أخبار الماضين الصحيحة أو المكذوبة وإنّما أطلق على الأولى(أخبار الماضين الصحيحة)"القص"،والثانية(المكذوبة غير المحققة)"الأساطير" وبهذا يتحدد مفهوم (القص) في الإخبار عن الوقائع التاريخية سواء الصحيحة أو المكذوبة بينما يتحدد مفهوم (السرّد) في المهارة البشرية

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين،باب السين،ص236.

[2] سورة سبأ،الآية 11.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين،ص236.

[4] معجم القاموس المحيط للفيروز آبادي في مادة :"س ر د"،ص94.

[5] سمير المرزوقي وجميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة،ب ط ،الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1985،ص77،78.

والقدرة الفعلية على تزيين الكلام عامة" [1]، ومن خلال هذا التعريف حددّنا دلالة ك ل من "القص" و "السرد" ويعود مفهوم السرد في العصر الحديث إلى "علم السرد" " Narratologie"،وهو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها ويعدّ السرد أحد الفروع البنيوية الشكلانية وهو ما نجده في دراسات "ليفي شتراوس"[2]،كما نجد ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي:

– السرد والحكاية (Diégése ou histoire): وهي مجموعة الأحداث والوقائع المتعلقة بإطار زمني ومكاني ما تتمحور حول شخصيات وظفها خيال السارد.أمّا السرد (Narration) وهو ما يقوم به الراوي أو السارد الذي ينتج عنه النص القصصي المشتمل على اللفظ،في حين أنّ الخطاب القصصي أو النص(l'énoncé ou discours narratif) هو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مُوردًا حكايته في صلبها" [3]،ويعرفه رولان بارت بقوله:"إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة"[4].

*** السرد عند غريماس (A.j.Greimas):**

إنّ بناء نظرية حول السرد عند غريماس تبرر التحليل السردي وتمنحه شرعية باعتباره مجالا للأبحاث المكتفية ذاتيا من وجهة نظر منهجية،لا يتمثل في استكمال النماذج السردية الناتجة عن الأوصاف العديدة والمتنوعة وتنظيمها فقط،كما أنّه لا ينتج عن التصنيف الذي يقع في أساس هذه النماذج جميعها،بل يتمثل في إقامة البنى السردية باعتبارها بناءًا مستقلا ضمن التنظيم العام للسيمياء من حيث هي علم الدلالة[5].

---

[1] نورة بن محمد ناصر المري،البنية السردية في الرواية السعودية،إشراف الدكتور محمد صالح بن جمال بدوي،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى،السعودية،كلية اللغات العربية،2008،ص8.

[2] المرجع نفسه،ص 8،9.

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة،ص 77،78.

[4] عبد الرحيم الكردي،البنية السردية للقصة القصيرة ،مكتبة الآداب،القاهرة،ط3،2005،ص13.

[5] أ.ج.غريماس في المعنى (دراسات سيميائية)،تعريب نجيب غزاوي،مطبعة الحداد للطباعة،اللاذيقية،سوريا 2000،ص13.

السردية هي استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها،وتحدد خصائصها وسماتها،وهي تبحث أساسا في مكونات البنية السردية من راو ومروي ومروي له[1].

وقد عرف "غريماس" السردية بقوله:السردية هي مداهمة اللا متواصل المنقطع للطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة،إذ نعمد إلى تفيكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدّرج ضمنها التحولات ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها[2].

[1] عبد الله إبراهيم،موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2005،ص07.

[2] محمد ناصر العجيمي،في الخطاب السردي(نظرية غريماس)،الدار العربية للكتاب،د ط،1993،ص56.

II- أشكال السرد:

1- السرد في الرواية:

تعتبر الرواية من أهم الأشكال السردية في الساحة الأدبية والنقدية والأكثر انتشارًا لما تحمله من مقومات ومزايا فنية وجمالية سواء كان ذلك من جانب المضمون أو الشكل وذلك باعتبارها الكأس الذي يحمل في داخله صراعات مختلفة وعديدة.

* تعريف الرواية:عرف عبد المالك مرتاض الرواية بأنّها كل فعل أو عمل سردي مطول نسبيا،معقد التركيب والبناء التي تقوم على تقنيات وطرائق معروفة من خلال نقل حديث بطابع أدبي سردي في وجود عدّة ضوابط كالشخصيات والحدث وعنصري الزمان والمكان...[1]

كما نجد أنّ الرواية شأنها شأن القصة أو المسرحية أو الفيلم السينمائي،وذلك باعتبارها فعل سردي تحمل في طياتها العديد من الخصائص.

أ- السرد الروائي:

تبرز الرواية كفن أدبي من خلال تضمنها لمقاطع وتقاسيم ومواقع ينبغي التعرف عليها،وتقسيم بناء الرؤية يكون عادة تقسيم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وهذا ما نجده عند سيزا قاسم في حدّ قولها بأنّه "تقسيم نستطيع من خلاله استكشاف مواقع الحركة والسكون في بنية الرواية فإن هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة،فإنّ النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين"[2].

- السرد الروائي فعل للحكي باعتباره الدعامة الأساسية لتسلسل الأحداث والشخصيات في الزمان والمكان بواسطة اللغة.

- السرد غير مرتبط بانضباط وتسلسل زمني باعتباره واقعا نفسيا قبل أن يكون حدثا في الزمان وأساس بناء زمن سردي في العادة هو الانطلاق من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل..."[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية،دار الغرب للنشر والتوزيع،د ط،وهران 2005،ص30.

[2] أسماء يحيى الطاهر،مسرحة الرواية(دراسة في المسرح المصري)،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،2010،ص26.

[3] عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية،ص190.

– للسرد والزمن علاقة وطيدة في عالم الرواية فكلاهما يكمل الآخر ونجد ذلك من خلال أنّ للزمن دورًا بالغ الأهمية في تشكيل البنية السردية للعمل الحكائي،فالزمن هو العنصر الذي يضبط نظام توالي الوقائع التي من خلالها يمكننا الكشف عن بنية الوحدة الحكائية التي تكون مسارًا سرديا يتخذ منطق التسلسل أولاد الاختلال الزمني"[1].

كما نجد أيضا تنوعا للسرد في الرواية في عنصري الزمان والمكان من خلال استخدام عدّة ضمائر في العملية السردية ألاّ وهي ضمير "الهو" وهو ضمير الغائب،وكذا ضمير المتكلم والذي يستعمل عادة في السرد الداخلي (المونولوج) من خلال توغله في أعماق النفس البشرية وكشفه للنوايا وفي الأخير نجد السرد بضمير المخاطب الذي يعتبر الأحداث بين هاته الضمائر.

ب– أساليب السرد في الرواية:

لكل عمل روائي طريقة في عملية الكتابة فالروائي أساسا لا ينطلق من فراغ كون العملية الكتابية في مجال السرد ليست بالهينة فعادة ما يرجع الروائي إلى كتابات السابقين التي من خلالها يستطيع أن يُكَوِنَ فكرة مبدئية إلى ما يريد أن يصل إليه في عمله،كما أنّ لأسلوب السرد في الرواية نمطان سرديان"[2]والذي تطرق إليهما البنيوي "أفرام نعوم تشومسكي" على حدّ قوله:"هكذا يوجد نمطان رئيسيان للحكي،سرد موضوعي وسرد ذاتي،ففي نظام السرد الموضوعي يكون الروائي عالما بما يدور في ذهن البطل ويكون مطلعا على كل أفكاره،وربما يكون الراوي هنا هو المؤلف نفسه.

أمّا في نظام السرد الذاتي،فإنّنا نتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي متوفرين على تفسير لكل خبرة متى وكيف عرفه الراوي"[3] وكان الرّاوي هو الشاهد على الأحداث التي ينقلها أمّا الروائي فلا يكون له وجود أبدًا.

---

[1] خيرة بغاديد،بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة"قضاة الشرف" ،لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف أ.د.حسن بن مالك،جامعة وهران،قسم اللغة العربية وآدابها،2016،2017،ص38.

[2] آمنة يوسف،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الفارس للنشر والتوزيع ،الأردن،ط2،2015،،ص23.

[3] المرجع نفسه،ص 42.

2- السرد في السينما:

من خلال تطرقنا إلى موضوع السرد في السينما نجد أنّ الأفلام الروائية الطويلة سردية بطبيعتها فهي تروي قصصا تتوالى فيها الأحداث وهو بالضبط ما تطلق عليه اسم السرد فالأفلام التي تعتمد على أحداث حقيقية تأخذ شكلا روائيا وذلك من خلال تشكيلها لعمل درامي إلى جانب رصدها لعامل الزمن فهي تتفادى ازدحام الفيلم بالشخصيات الثانوية في محاولة تفادي الملل وأن يكون الفيلم مسليّا.

كما نجد أنّ الكثير من الباحثين في مجال "علم السرد" والعديد من الدراسات كان أغلبها حول البنية الأساسية للسرد ووظائفه في الفيلم ولعلّ من أهم الباحثين في هذا المجال نجد "كلود كيقن شتروس Cloud Levi- Strauss"،"وفلاديمير بروب Vladimir Propp" وعلماء السيماتيك كروناد بارسز[1] Roland Barthes " وكل هذا راجع إلى اتساع رقعة عالمية السرد،ولعلّ ما يلفت انتباهنا أنّه ومنذ الطفولة نبدأ في تشكيل فكرة عن العالم من خلال القصص التي يرويها الأبوان ومنه نجد أنّ السرد عبارة عن طريقة تجعل للمجتمع معنى.

وقد كثر الحديث عن السرد فأحيانا نجده واضحا وفعالاّ وأحيانا أخرى يكون ساكنا وضمنيا فقد اكتسح مجال السينما بشكل كبير ونلاحظ ذلك من خلال مشاهدتنا لعروض سينمائية فإنّنا نستمد مخططاتنا من هذه العروض وبالتالي نصل إلى استنتاجات وبناء توقعات ونجد أنّ كل شيء مبني على إدراك الأشياء وفهم الحوار وكذا قصة الفيلم[2]،كما نجد أنّ الفيلم يوفر مؤثرات وأنماط يستطيع المتلقي من خلالها استنباط مخططات وفروض،كما أنّ لعنصر الزمن في الفيلم دور رئيسي في عملية السرد فبمجرد مشاهدتنا لفيلم روائي يتبادر إلى ذهن المشاهد هدف واحد ألاّ وهو تنظيم الحوادث في تسلسل زمني وكل هذا راجع إلى تعاملنا مع الرواية والحياة اليومية وعند مشاهدتنا لفيلم روائي نجد أنّ

[1] عزمي يحي،دراسات مختارة في السينم،أكاديمية الفنون،دار الوفاء لدنيا الطباعةالإسكندرية،القاهرة،2001،ص 166.

[2] المرجع نفسه،ص 93.

المشاهد يحاول ربط الحوادث بعضها ببعض وتوحيد زمنها والخروج بنتائج والتي هدفها فهم قصة الفيلم من خلال طرح جملة من التساؤلات(أين؟ومتى؟ ولماذا؟...).

وهذا ما وقف عليه ريد هاستي (Reid Hastie)[1] في محاولة تمييز أنواع مختلفة من المخططات لفهم أثر السرد في الفيلم من خلال اقتراحه أن تشمل الاتجاهات الأساسية أو النمطية في المخطط التعرف على الأعضاء الذين ينتمون إلى طبقة معينة ونوع معين من الناس وبالتالي تسهيل عملية فهم الرواية من خلال توفر المخططات النمطية التي تساعد التعرف على العوامل الفردية والأهداف المحلية[2]،ولعلّ أولى النتائج المتعلقة بفهم مضمون الفيلم وجد أن المشاهد يميل إلى خطة كلية التي هي عبارة عن خطة شفهية للهيكل السردي تتبادر إلى ذهن المشاهد تحتوي على توقعات عن كيفية تصنيف وتسلسل الأحداث وعن علاقة الأجزاء بالكل.

[1] عزمي يحي،دراسات مختارة في السينما،ص96.

[2] المرجع نفسه،ص 97.

3- السرد في المسرح:

شهد المسرح خلال هذه السنوات عدّة تطورات ذات اتجاه شمولي واستثنائي والتي عنيت بتوظيف السرد كأداة أساسية في البناء المسرحي والذي احتل مكانة كبيرة رغم اقتصاره في وقت مضى على النص الروائي فقط،كما نجد من وصف المسرح بالمسرح السردي باعتباره لا يخلو من أدوات السرد،ومن جهة أخرى نجد من عرفه على أنّه:"إحدى وسائل الاتصال التي يقوم فيها الراوي بتوصيل رسالة للجمهور ويتلقى الردّ:وذلك عندما يسرد بصوته الحي،ويستخدم جميع أعضاء جسده وفي هذه الحال لا يقوم بدور الإبلاغ،إنّما بدور الاتصال،لأنّه يؤثر في سامعيه،ويتأثر بهم لحظة بلحظة"[1].

فعادة نجد أنّ السرد يدفع الكاتب المسرحي إلى سرد نص المسرحية وذلك لتضمن نص المسرحية لمشاهد وأحداث قاسية يرفضها الجمهور[2]لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح كموضوع وبالتالي لجوء الكاتب إلى السرد لتقريب الفكرة إلى المتلقي دون تجسيد حفاظا على نفسية المتفرجين.

كما نجد جانبا آخر إيجابي للسرد وذلك من خلال إعطائه فرصة للمؤلف للتعبير،وقص مجموعة من الأحداث التي لم تجسد على الخشبة تكون كتمهيد يستطيع من خلاله الجمهور الاطلاع على أحداث خاصة بالشخصيات،من خلال تضييق مجال المساحة المرسومة لهم[3].

[1] أنسيسكو جارثون ثيسبدس،مسرح السرد التمثيلي،تر:سمير متولي،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات،القاهرة،ط1996،2،ص76.

[2] أحمد صقر،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز الاسكندرية للكتاب،1998،ص140.

[3] المرجع نفسه،ص140.

الفصل الأول:الآليات الوظيفية والفنية الجمالية لظاهرة السرد في المسرح.

I- المبحث الأول:طبيعة السرد في المسرح.

1- السرد والحوار المسرحي.

2- خصائص اللغة السردية في المسرح.

II- المبحث الثاني:السرد والتأليف المسرحي.

1- السرد وطرق الكتابة في المسرح.

2- طبيعة السرد في المسرح.

III- المبحث الثالث:السرد في المسرح.

1- الأشكال السردية في التراث الشعبي.

2- الأشكال السردية في المسرح الجزائري.

المبحث الأول:طبيعة السرد في المسرح.

1- السرد والحوار المسرحي:

الحوار:

يعدّ الحوار من أهم مكونات بنية النص المسرحي وعنصرًا أساسيا لها وهي الأقوال المتبادلة بين شخصين أو أكثر يحتويه مكان وزمان معلومين عند المتلقي وهذا الحوار ما هو إلاّ محاكاة أو نسخة مستعارة لأقوال فعلية تمت إعادة صياغتها لتناسب هذا الجنس الأدبي دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى،كما نجد نوعا آخر من الحوار حيث يتقمص فيه الممثل عدّة أدوار عن طريق التناوب،كما يمكن أن يقتصر على حوار داخلي(مونولوج)بين الممثل ونفسه،أمّا غير ذلك فنستطيع أن نعتبره سردًا أو حكيًا.

يحمل الحوار أفكار الشخصيات ويعبر عن آرائها ويبرز الصراع القائم سواء كان ذلك إيجابيا أو سلبيا،وكذا الفعل وردّ الفعل حيث من خلاله تتفاعل الأحداث والشخصيات وتتواصل فيما بينها[1]،فوضوح الموضوع وجلاء الفكرة هو أسمى ما تصبو إليه الدراما،لتصل إلى غايتها،فتبرز الحقائق المجسدة للفعل[2].

كما نجد أنّ بداية ظهور الحوار مثلها مثل الشخصيات عندما بدأ رئيس الجوقة بمحاورتها،فنتج خطاب توجيهي بين رئيس الجوقة والمجموعة،ومن هنا تم التخلي عن الحوار الموجه مباشرة إلى الجمهور سواء كان ذلك خطابا سرديا أو أغانٍ.

ومن جهة أخرى"فالقول بأنّ الدراما ولدت عندما خرج اثنان من صفوف الكورس وجعلا يتحاوران،أو أنّ الفرد الأول جعل من الكورس رفيق له يخاطبه"[3].

---

[1] عبد القادر القط،من فنون الأدب المسرحي،دار النهضة العربية،بيروت،1978،ص33.

[2] ستيوارت كريفش،صناعة المسرحية،تر:عبد الله معتصم الدباغ،دار المأمون،بغداد،1986،ص133.

[3] إريك بينتلي،الحياة في الدراما،تر:جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط3،1982،ص66.

ومن خلال عودتنا إلى التراث نجد أنّ أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين إلى أكثر من ممثل واحد فابتدع الحوار مستقلا عن الجوقة آخذا ميزة درامية منفردة [1]،ثم تلاه صوفوكليس ورفع عدد الممثلين إلى ثلاثة مطورًا الحوار،ومن هنا لم يبق الكورس يقوم بدور سردي،بل أصبح طرفًا مساهما في الحوار.[2]

يجب أن يكون الحوار الدرامي حوار فعل،إذ يسير الفعل خطوة خطوة ومشهدًا بمشهد،مع تنويع في الحركات والإيقاعات،ويشترط في هذا الحوار عادة أن يكون قريبا من الحياة اليومية لهذه الشعوب الذي بدوره يخضع لقواعد الدراما التي تمثل نموذجا نقيا للمحادثة الاجتماعية [3].فالحديث من أنواع الأفعال التي يقوم بها الممثل في أداء حواراته،وهذا بعيدًا عن المعنى اللفظي المنطوق أضف إلى ذلك أنّ الأفعال التي بها في الدراما تحركها حوارات وتعطيها منطقيتها ومبرراتها،كما يساعد الحوار المؤلف عن تمديد الفعل المسرحي في حدود المعقول إلى غاية الوصول إلى النهاية المبررة لفظيا.

يعتبر الحوار القلب النابض للدراما فهو العنصر المحرك لها بإعطائها نهجا تحيا بها وتتخطى العوائق والعقبات التي تصادفها في طريقها عبر مراحل تطورها وتقدمها،وبالتالي فالمهارة مطلوبة في صياغة الحوار من بداية الكتابة إلى نهايتها.

يتميز الحوار في الدراما عن غيره بعدم سماحه بدخول ما ليس له دور في بنائها،فالحوار الدرامي هو آخر ما يتوج به العمل الإبداعي في الكتابة،إذ يضبط به كل شيء،ويفقد كل هذه المميزات إذا لم يساهم إلى جوار العناصر البنائية الأخرى في تطوير الشخصيات،وكشف أبعادها وبناء الفعل.

[1] أرسطو طاليس،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1973،ص15.

[2] مصطفى رمضاني،توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي،مجلة عالم الفكر،ع04 يناير مارس1987،وزارة الاعلام،الكويت،ص96.

[3] كير إيلام،سيمياء المسرح والدراما،تر:رئيف كرم،المركز الثقافي العربي،ط1،1992،ص276،275.

الحوار هو الوسيلة الأساسية الفعلية والهامة لتحريك الفعل الدرامي والذي يعطي للمشاهد متعة متابعة أطوار المسرحية[1]،إذ يقوم بتطوير الحبكة سواء بمصاحبته للفعل المشخص أو روايته للفعل الذي يدور بعيدًا عن خشبة المسرح[2].

ومن جهة أخرى نجد أنّ الحوار الدرامي يحافظ على الجنسية الأدبية للدراما التي اتصفت بها وأوصلتها إلى أعلى المراتب رغم ما واجهته من عوائق كانت تهدف إلى التخلص من السلطة اللغوية والابتعاد عن أدبية المسرح إلاّ أنّ محاولاتهم لم يكتب لها النجاح [3] .وهو ما نجده في قول عبد الكريم برشيد*:"كل محاولة لتطوير المسرح بعيدًا عن الكلمة آيلة إلى الزوال،لأن أصحاب اللا معقول عبروا بالكلمة عن عدم جدوى الكلمة" [4] بينما انصب النقد المسرحي بعيدًا عن الجانب الأدبي وتفرع لمكونات العرض المسرحي مما يجعلنا لا نسميهم نقاد بل مقومي عروض.

يستعمل الكاتب الدرامي حواراته بشكل يجعلنا نشعر بالحقيقة أو نتوهمها إذ تحتفظ الشخصيات بنفس الحوارات حتى ولو بعثت في الواقع خارج إطار الدراما[5].ومنه نستطيع القول أن استعمال الحوار الدرامي يعطي للكاتب القدرة على التحايل والمخادعة الحسية والإدراكية عند المشاهد أو المتلقي فتكون هذه المغالطة والاحتيالات مقنعة،يحملها الحوار في محاولة للاستدلال على ما يقبل التصديق حتى ولو استحال ذلك،ولعلّ أوّل من نظر لهذه التقنية فنستطيع الجزم بأن الفضل يعود لهوميروس[6] في تعليم فن المغالطة المتقنة،ومن ذلك قصة الحمام في الأغنية التاسعة عشر من الأوديسة.

---

[1] حسين رامز محمد رضا،الدراما بين النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،دت،ص633.

[2] فردب ميليث،جرالدايدس بنتلي،فن المسرحية،تر:صدقي حطاب،دار الثقافة،بيروت،1966،ص483.

[3] سامية أحمد أسعد،النقد المسرحي والعلوم الإنسانية،مجلة فصول المسرحية،المجلد الرابع، ع1،1983،ص48.

[4] مقتطف من حوار أجري مع الكاتب عبد الكريم برشيد في ولاية باتنة،على هامش الأيام المغاربية للمسرح...

* د.عبد الكريم برشيد:كاتب،مؤلف ومخرج مسرحي،وكاتب صحفي مغربي،ولد سنة1943،بمدينة أبركان،شرق المغرب أحد رواد المسرح الاحتفالي ومنظريه،حاصل على عدّة شهادات تكوينية،وهو عضو لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية للتربية والثقافة والعلوم،الكويت1984، عضو لجان التحكيم في كثير من المهرجانات المغربية والعربية.

[5] حسين رامز محمد رضا،الدراما بين النظرية والتطبيق،ص34.

[6] أرسطو طاليس ،فن الشعر،ص69،70.

ومن جانب آخر أنّ من شروط وخصائص الحوار في العمل الدرامي توفر لغة معينة تعينه على كل هذه الأمور،وتركب مشاهد المسرحية وتجذب المشاهدين،وترتبط فنيا بالنص المكتوب فالكلمة الحوارية كتبت لكي تقال،وليس كي تقرأ [1]،فالنص الدرامي يحمل إثارته وتأثيره في ذاته ولا ينتظر حتى يمثل ليحدث ذلك،والأدب كله يتألف من كلمات ولكن كل نوع له خاصيته وفن الدراما تكتب كلماته بطريقة جهورية [2]إذ تكون لها رؤية مسبقة نستطيع القول أنّها مجسدة وجاهزة للتمثيل،وبهذه الخاصية يتحقق الغرض سواء مثلت أم لم تمثل،رغم ما يضفيه عليها عنصر التمثيل فهو يزيدها جمالاً وإثارة،وإلاّ كان من الأحرى أن نقرأها ونطلع عليها في بيوتنا دون تكبد عناء التنقل إلى المسرح،إضافة إلى المسؤولية الاتصالية للغة الحوار فهي تضطلع بمهمة امتاعية في أسلوبها ونظامها اللفظي،ونعني به الجانب البياني الذي هو عبارة عن التركيب اللفظي للأفكار وطريقة صياغتها لغويا،وليس أدبيا،سواءًا كان شعرًا أم نثرًا،مستعملا كل أنماطه من أمر ونهي وتمني وسؤال وجواب معطية للحوار أبهى الحلل وأشدها وضوحًا[3]،ولعلّ ذلك يبرز من خلال تتبعه في النصوص الكلاسيكية فتعدد وظائفه ومهماته منها على سبيل المثال اختيار المكان والزمان وكذا حركة الممثلين،أمّا في المسرح الإليزابيثي فنجد أنّ مهمته أقوى من خلال اعتماده على تقنية ملأ الفراغ في الخشبة العارية،وبالتالي الحصول على أمكنة متساوية سواء كان ذلك على مستوى التجسيد أو الخيال.[4]

[1] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،1987،ص597.

[2] اريك بنتلي،الحياة في الدراما،ص73.

[3] محمد حمدي ابراهيم،دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ،دار الثقافة والطباعة والنشر،القاهرة،1977،ص41.

[4] جوليان هيلتون،نظرية العرض المسرحي،تر:نهاد صليحة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1994،ص41.

2-خصائص اللغة السردية في المسرح:

أ- السارد(الراوي):

السارد هو شخصية فنية،شأنها شأن الشخصيات القصصية حيث يلعب السارد دورًا أساسيا سواء في الجانب الروائي أو المسرحي فهو العنصر المحرك لكل عمل درامي والذي من خلاله تكون نقطة انطلاق المؤلف لسرد عالمه الحكائي موظفا إياه في شكل فني،معتمدًا أسلوب الإيهام والمراوغة في محاولة لاقناع المشاهد بواقعية كل ما يروى على خشبة المسرح،وفي تعريف آخر عُبر عنه:"بأنّه أداة أو تقنية،يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور،فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعيًا إنسانيا مُدرَكًا،ومن ثم يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه تدريب أو خبرة إنسانية مسجلة،تسجيلاً يعتمد على اللغة ومعطياتها"[1].

ومن تم نجد أنّ صورة السارد تتجسد وتتضح أكثر من خلال دوره وموقعه الخيالي أو المقالي الذي يلعبه داخل النص الدرامي مبرزًا من خلاله العالم الذي يعرضه ويصوره بطرائق مختلفة ناقلاً إلينا الأحداث وتطورات النص والتي يستطيع من خلالها المتلقي استيعاب مضمون النص أو العرض المسرحي بكامل تفاصيله.

وبالتالي نجد أنّ شخصية السارد المصطنعة من طرف المؤلف أو الكاتب داخل النص تعتبر وسيلة فنية أساسية في البنية السردية،نستطيع بها استكشاف أدوار الشخصيات وفهم الأحداث وتطورها مزيلاً الابهام واللبس في النص ويظهر ذلك جليّا في الأفعال والأفكار التي يقدمها السارد[2].

ولعلنّا ندرك في هذه الدراسة أنّ تقنية "السارد" هي شخصية مصطنعة من طرف الروائي أو الكاتب يستطيع من خلالها خلق عالم سواء كان ذلك واقعيا أو خياليا يهدف إلى عرض نص مكون من شخصيات وأحداث وأقوال وأفعال معبّرا عنها بمواقف مختلفة متسترًا بقناع السارد.

[1] عبد الرحيم الكردي،"الراوي والنص القصصي"،دار النشر للجامعات،القاهرة،ط2،1996،ص18.

[2] عبد الله ابراهيم،"السردية العربية"،منشورات اتحاد العرب،دمشق،1996،ص12.

ب- وضعيات السارد:

إنّ دراسة وضعيات السارد تحيلنا إلى معرفة الكثير في هذا المجال،وأوّل ما يتبادر إلى ذهننا تساؤل المتلقي من خلال رصده لصوت السارد بطرح السؤال المتمثل في :أين هو السارد؟وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى تحديد وحب الاطلاع على موقع الكلام الذي يروي من خلاله السارد قصته،ولعلّ تمركز السارد يلعب دورًا كبيرًا في فهم مجريات القصة المروية وذلك بتحديد الصلة والعلاقة الموجودة بين السارد والحكاية المسرودة.

وهو بالتحديد ما تطرق إليه جينيت[1] بتمييزه لشكلين من علاقة السارد والقصة والمتمثل في:

- السارد غير مشارك في القصة التي يحكي ،وهو ما يسميه جينيت بالسارد خارج الحكي.
- السارد مشارك في القصة التي يحكي،وهو ما يسميه جينيت بالسارد داخل الحكي.

تتحدد علاقة السارد بالقصة في شكلين نستطيع إيجازها في الجدول التالي:

العلاقة	السارد مشارك في القصة	السارد غير مشارك في القصة
الوضعية	داخل الحكاية	خارج الحكاية

بدأ الاهتمام بالسارد في العصر الحديث بين النقاد والروائيين باعتباره تقنية تقدم من خلالها المادة الحكائية نظرًا لأهميته في الخطاب إذ بطبيعته وموقعه تتحدد طبيعة النص السردي،وقد سعى معظم المبدعين إلى إخفاء صورهم ووضع سارد يسرد الأحداث وفق رؤيا معينة.

وشخصية السارد تنطلق من كونها شخصية تخييلية أو كائنا ورقيا حسب بارت،ولهذا فهو يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي،فهو شخصية واقعية،والسارد تقنية يستخدمها المؤلف ليقدم بها

[1] محمود بوعزة،تحليل النص السردي،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1،1431هـ/2010م،ص85.

عالما تخيليا[1].

إنّ السارد هو مانح السرد،فهو الذي يرسله إلى الطرف الآخر،سواء تجلى هذا الأمر نصيا أم لا،إنّه كذلك ذلك الصوت الذي قد يغدو خفيا أحيانا والذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها [2]،كما أنّ السارد يتولى نقل الأحداث،حيث يقوم بوصف الشخصيات وإنبائها بحركاتها وأفعالها في مختلف المواقف متخذًا الوضعيات التي تريحه وتساعده على أداء المهمة.

وحسب "بروب" فإن السارد يستمد مادته الإبداعية من محيطه أو من الأحداث التي تجري في الحياة اليومية،وتتمثل مهمته في اختيار الأساليب اللغوية الملائمة لتحويل هذه الأحداث إلى حكاية تعبر عنها.

ومن جانب آخر يعترف توفيق الحكيم بالدور الأساسي الذي يلعبه السارد في المسرح كون وجود مسرحيات يصعب أو يستحيل تمثيلها على خشبة المسرح مثل "أهل الكهف"و"شهرزاد"باعتبار أنّ نصها المسرحي أسطوري أو خيالي غير موجود في الحياة الواقعية[3].

ومن جانب آخر نجد أنّ ظهور السارد(Le narrateur) كان في المسرح الملحمي عند بريخت (كسر الجدار الرابع،التغريب) عندما استعمله كصلة وصل بين الجمهور والشخصيات تعمل على إيصال وإخبار المتلقي بأحداث القصة كتمهيد أو عندما يتعذر تجسيد جميع المشاهد كما هو الحال عند تفسير أحاسيس الشخصيات التي استحال التعبير عنها نجدها عادة في الروايات الممسرحة[4].

[1] Voir :wolfgang Kayser,qui raconte le roman,in poétique du réci ,seuil,paris,p 72.

[2] سيزا قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984،ص158.

[3] توفيق الحكيم،يا طالع الشجرة،دار الكتاب اللبناني ،ط1،1978،ص12.

[4] أحمد بلخيري،معجم المصطلحات المسرحية،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،ط2،2006،ص98،99.

ونجد السارد يلجأ إلى أساليب أخرى مثل:ترديد الأشعار والحكي وغيرها...مازجًا إياها بإيقاعات وموسيقى سواء باستعمال:الناي أو الرباب ،فينحصر أسلوب السارد ضمن مجال "فن الممثل"ويصبح غرضًا فنيّاً[1].

ج- خصوصية السارد في المسرح:

تؤكد السرديات الفرنسية استحالة وجود محكي دون سارد،فلا وجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه،وبالتالي فالمحكي شكل خطابي ينتج من طرف أحد ما يترك في النص آثارًا قابلة للملاحظة بدرجة أعلى أو أدنى.

يسعى السارد إلى محاولة الاختفاء إلى أقصى حدّ داخل الحكاية بهدف أن ينسى المتلقي وجود السارد(وهو الحال عند تجاهل الكاميرا في برنامج تلفزيوني)،وبالتالي يجد المشاهد نفسه مباشرة داخل عالم الأحداث والشخصيات وهنا يلعب السارد دورًا أساسيا في إقناع المشاهد مستعملا عنصر الإيهام والمراوغة بتصوير المشاهد على أنّها واقعية حتى وإن كانت من نسج الخيال،ومن ذلك على سبيل المثال سنأخذ قصة إنجيل ماثيو (L'evangile de Mathieu) وهو بداية قصة القديس جان بابتيست Jean Baptiste:

"حينما ألقى هيرود القبض على جان،كبله بالسلاسل،ورمى به في السجن وذلك بسبب هيروديا زوجة أخيه،فقد كان يقول له:"إنّه غير جائز لك أن تتزوجها" [2]،كان يودّ قتله،ولكنه كان يخاف الشعب الذي ينظر إلى جان كنبي".

إنّ المطلع على هذا النص سيجد نفسه دون وعي مع الشخصيات،ومنه فإنّ السرد لا يمكن أن يلغي نفسه ولا يمكن للعملية السردية أن تؤدي إلى اختفائها ونجد ذلك في الجزء المتعلق بهيروديا

[1] Voir Youcef Rachid Haddad,l'art du conteur,l'art de l'acteur,lonvain Neuf,1982,p19. نقلا عن مصطفى الزقاي جميلة،خصوصية ووظيفة السرد في المسرح،ص07.

[2] جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ط1،1989،ص99.

Hérodiade الذي تموضع في زمن الماضي حيث لا نستطيع تجسيد هذا الزمن فتتدخل شخصية السارد التي تروي هذا الجزء ،مما يجعل القارئ يعيش تلك اللحظة ويسرح في خياله.

- السرد يفقد شفافيته،لا يبقى مجرد خادم للحكاية.

- السرد الأدنى يعطي قيمة للحكاية والسرد الأقصى يعطي قيمة لنفسه(حسب شاتمان).

*** وظائف السارد في المسرح:**

أ- الوظائف الأولية أو الضرورية للسارد:

1- للسارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية:إنّه المحرك الملتزم إزاء القارئ،أمّا الشخصية التي تساهم عمليا في الأحداث،فتقوم بوظيفة الفعل.

2- العرض عند السارد،لا ينفصل عن وظيفة المراقبة،وتعني هذه الأخيرة أنّه يحتل موقعًا مهيمنا ما دام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي ما يتعلق بالشخصية،ويمكنه أيضا أن يصف أي مظهر من مظاهر هذه الأخيرة،أما العكس فغير ممكن.إنّ الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد:فلا هيرود ولا أدولف الشخصية يمكن أن يحكما على ذلك الذي يحكي أفعالهما وحركاتهما.

3- وظيفة الفعل تؤدى بالنسبة للشخصية،إلى وظيفة تأويلية:إنّها تتبنى موقفا شخصيا تجاه عناصر الحكاية تقيمها وتؤولها.

ب- الوظائف الثانوية أو الاختيارية:

يستقرئ (جينيت) خمس وظائف يؤديها السارد في تنظيمه وإدارته للحدث السردي بحسب نموذجه الإجرائي[1]،وهي:

[1] جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ط1،1989،ص264،265.

كل وحدة من هاتين الوحدتين يمكن أن تتبنى وظائف الأخرى،فتصبح حينئذ بالنسبة لها ثانوية.إنّ السارد يمكن أن يمتلك كوظائف ثانوية،وظيفتي الفعل والتأويل،مع احتفاظه بوظائفه الأولية،ويمكن للشخصية بدورها أن تقتني وظيفتي العرض والمراقبة.وبتعبير آخر،يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية،ويمكن للشخصية أن تصبح ساردًا،ويميز جينيت بين خمسة وظائف للسارد:

1- الوظيفة السردية:ويمكن التعبير عنها نصيا:("أنا أحكي...")أو بالاقتصار على ذكر خطابات الشخصيات وهي حالة رواية المراسلات،حيث يلجأ السارد غالبا إلى دور الناشر أو المدون...

2- وظيفة التوجيه:إنّ السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه،والأمثلة عديدة في" جاك القدري Jacques le Fataliste":

" ترى،أيّها القارئ،أنّني أسير في الطريق الصحيح،وأنّني وحدي القادر على جعلك تنتظر سنة، سنتين أو ثلاث سنوات قبل أن أحكي لك غراميات جاك".

3- وظيفة التواصل:إنّ السارد يتوجه إلى المسرود له،وهو القارئ النصي Textualisé ليحقق أو يحافظ على التواصل.

4- وظيفة الشهادة:إنّ السارد يشهد بصحة الحكاية،يعطي مصادرها،وهي ممارسة شائعة لدى"ناشر" رواية المراسلات الذي يقدم المراسلة كحقيقة.

5- الوظيفة الإيديولوجية:إنّ السارد يفسر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة،مركزة غالبا في شكل حكم،بالإضافة إلى هذه الوظائف الخمس المستنبطة من النموذج الاجرائي الذي اعتمده(جينيت)لا يفترض وجودها معًا[1]،فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما،ولكن التنوع دليل حرية السارد في تأدية مهمات متعددة في إمكانها الارتفاع بمستوى النص القصصي إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التعدد والتنوع في الاستجابة والقراءة والتلقي،فيكون بذلك قد اكتسب صفة السهل الممتنع في كثرة متلقيه واختلاف مستويات تلقيهم.

[1] جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد،ص265.

6- الوظيفة الإنجازية للسرد:هكذا يهيأ ناشر الارتباطات الخطيرة مراسلات الفاجرين بشكل يرمي إلى طبعة تكشف عن عدم انتباههم:إنّه سارد قاس.

المبحث الثاني:السرد والتأليف المسرحي.

1- السرد وطرق الكتابة في المسرح:

أ- السرد في الكتابة المسرحية:

يشغل عنصر السرد دورا أساسيا في الكتابة المسرحية من طرف المؤلفين نظرا للوظيفة التي يتقلدها من خلال توضيحه لمختلف أحداث المسرحية وتقديم شخصياتها وإزالة الغموض عنها وكذا تسريع الأحداث للمتلقي، كما يستعين به المؤلف في حالات يصعب تمثيلها والعودة بالزمن إلى الوراء كل هذا يكون عن طريق مجموعة من الحوارات التي تعتبر عنصرًا أساسيا نميز به النص المسرحي عن بقية الأجناس الأدبية التي تقوم أساسا على السرد مثل:الملحمة والرواية.

كما أن السرد في الكتابة المسرحية لا ينفي الوظيفة الإبلاغية التي يؤديها ضمن القالب الحواري الذي يعتبر أساسا تندرج ضمنه مجموعة من الحوارات،وهو ما استند إليه "برتولد بريخت" في المسرح الشرقي على عكس المسرح الحديث حيث بدأ الحوار يفقد أهميته في الكتابة المسرحية بحكم أنّ وظيفته لم تعدّ تعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات ممّا ولّد صعوبة في التواصل بين شخصيات المسرحية والقارئ[1].

ولعلّ أهم عنصر يميز الدراما هو المحاكاة،لأنّها تحاكي أو تعيد محاكاة أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم متخيل ،والشيء المشترك بين هذه الأنواع المختلفة هو أنّها حدث محاكى،فالنص الدرامي لن يأخذ بعده الحقيقي إلاّ بعد تجسيده فوق المنصة وعكس ذلك هو أدب يمكن قراءته كقصة،هنا يتداخل الأدب السردي والدراما،وعليه فإنّ العنصر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل[2].

[1] ماري إلياس ،حنان قصاب،المعجم المسرحي،ص 176.

[2] محمود عبد العزيز،البناء الدرامي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998،ص6.

إنّ الفرق في الكتابة المسرحية بين ما هو سردي ودرامي يكمن أساسا في أنّ السردي عندما يقرأ يتم إدراكه على أنّه حدث في الماضي ،أمّا الدرامي فإنّه يخلق حاضرًا وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن شخصية،أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية.

وقد عمد الناقد والمنظر الألماني الكبير "ليسنج" تحديد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة شهيرة من أعمال النحت،وعرّف الفنون البصرية بأنّها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن،بينما القصيدة تتحرك في الزمن وحده دون أي امتداد مكاني.أمّا الدراما(الحدث المحاكى) الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور من المتفرجين أمام الأعين المجرّدة،والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية " فهو فنّ فريد،إذ يجمع بين البعدين الزماني والمكاني،والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها،بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمن"[1].

كما يقتصر ظهور السرد في المسرح على بعض الأشكال المسرحية،وبخاصة المسرح الملحمي الذي يعتمد على السارد بصفة متفاوتة،علما أنّ السارد في المسرح يشكل نواة اتصال بين السرد والمتلقي علما أنّهما عالمان لا يلتقيان في المسرح الملحمي،لأنّ الكاتب لا يتكلم بإسمه على الإطلاق ولا ينبغيي وقوفه بين ما هو خيالي وما هو واقعي.

لا يتدخل السارد في نص العمل المسرحي باستثناء المقدمة أو الإرشادات المسرحية،أو ما لا تستطيع الخشبة عرضه،فيقوم السارد بوصفه ليجعل المتلقي في موقع الأحداث،وكثيرًا ما يعسر وضع حدود فاصلة بين السرد والحدث الدرامي،ذلك أنّ كلام السارد يكون في صلة وثيقة مع ما يعرض على الخشبة،إذ يتحول إلى فعل درامي تقريبا،ويضطلع السارد بمسؤولية الفرجة لأنّه هو الذي يتولى تنظيم مواد الحكاية ويتكفل بإيجاد الحلول الناجعة لمشاكلها،كما يزود المتلقي بالمعلومات والأحداث الضرورية المختلفة.

[1] مارتن إسلن،مجال الدراما،ترجمة السباعي السيد،وزارة الثقافة ،القاهرة،دط،دت،ص35،49.

لم يكن استخدام السرد في المسرح محبذّا،واللجوء إليه كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفر منها،لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والإلتزام بوحدة المكان،لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عدّ عرفًا من أعرافه المسرحية[1].

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرًا ثم نثرًا،وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل :الحكاية الشعبية،الرواية،القصة وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص،وتستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي والمداح والقوال.

ب- عناصر الكتابة المسرحية:

تعتمد الكتابة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التعبير على بنية درامية قوية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى،ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية،بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما،لذلك تبنى المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته،وفيما يلي سنذكر أهم مرتكزاتها والتي جاءت على النحو التالي:

- الفكرة:

يستدعي الولوج إلى الفكرة قراءات متعددة لاستخراجها ودراستها كونها تعتبر من أهم العناصر في تشكيل البنية الدرامية،وذلك ما جعل النقد المسرحي يهتم في دراسته النقدية للكتابة الدرامية بالفكرة ويأخذها بموضوعية تامة،باعتبار الكتابة هي الفكرة فهي المنطلق والهدف في آن واحد وإن كان مفهوم الفكرة متباين من مدرسة إلى أخرى ومن ناقد إلى آخر.

[1] ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي،ص249.

يعتبر أرسطو أوّل من تطرق إلى مفهوم الفكرة وتعريفها باعتبارها أحد العناصر الأساسية في الكتابة المسرحية التي لا يمكن الاستغناء عنها في قوله :"إنّها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..."[1]،فالفكرة هي التي توضح للمتلقي موضوع المسرحية وما يهدف المؤلف إليه من خلالها.

ومن جهة أخرى نجد أنّ الفكرة توضع على لسان الشخصيات بغرض توضيح أفعالها وإبراز سلوكاتها بما يناسب الموقف فتتحول من عملية ذهنية إلى سلوك فعلي،فإعداد الفكرة يجب أن يكون إعدادًا حسنا لأنّه الغرض الذي تستهدفه الرواية أو القصة التي تبنى عليها المسرحية،ويبرز ذلك من خلال تفاعل عناصر الدراما فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تنضوي تحت فكرة واحدة، التي تعدّ محور كل نص مسرحي ونقطة البداية لأي عمل مسرحي وهو ما جاء به أرسطو في قوله:"والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه،فإنّ عليه أولاّ أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط،يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها" [2]،باعتبار موضوع النص المسرحي مرتبط بالفكرة المبدئية الموجودة في مخيلة المؤلف التي تساعده في بداية عمله بصورة واعية مدركا طبيعة عمله والهدف المراد الوصول إليه والجانب الذهني والحسي في المسرحية.

تعتبر الفكرة لبّ المسرحية،فهي تعطي الموضوع وحدته من خلال تكاثف جميع عناصره الكتابية والتركيز على عدم الخروج عن الطريق الذي رسمته فكرته والوصول إلى عصارة العملية الإبداعية،ومن جهة أخرى شبه "لايوس إيجري" الكاتب الذي يبدأ عمله دون ضبط فكرة النص الأساسية كذلك الشخص الذي يجري دون معرفة وجهته المقصودة،أو كالذي يشتغل على شيء لصنعه دون تخطيط مسبق،فهو يرى أنّ لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى كما هو معروف في علم المنطق[3].

ولعلّ من خصائص الفكرة لدى الكتاب والتي تكون موجهة إلى المتلقي أنّها لا تأتي في شكل مباشر في طرحها وإنّما يعمل الكاتب على أن يغوص المتلقي في النص المسرحي ويصبح مشاركا فيها

[1] أرسطو طاليس،فنّ الشعر،ترجمة شكري عيان،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،1976،ص54.

[2] المرجع نفسه ،ص54.

[3] لايوس إيجري،فن كتابة المسرحية،ترجمة دريني خشبة،مكتبة الأنجلومصرية،دت،ص08.

وبالتالي يعطي له الفرصة رصد واكتشاف فكرة النص من خلال استنتاجاته،وهو ما كان موجودًا في جميع المسرحيات عبر التاريخ حيث جسدت أفكارها بلغة بسيطة تخلله طرح ممزوج بنوع من التعقيد تفاديا لوضوح الفكرة بصورة جلية لدى كافة العيان دون بدل أي جهد[1].

– الشخصية:

إنّ العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات،فهو الكائن الذي تدور حوله قصة المسرحية الحامل لأفكارها والدافع بأحداثها إلى نقطة الذروة،"لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي،والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة أي تمثيلها فنيّا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفنّ،نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي"[2]،وهي كيان لرسم الأحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة من خلال الحوار والفعل والإرادات المتصارعة لذا وجب على كاتب النص المسرحي أن يحدد ملامح الشخصية ويصفها من خلال فعلها ومن خلال وجودها في سياق القصة.

والشخصية في المسرح هي التي تقوم بأداء الفعل،فكل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني،وقد عرفّها "إبراهيم حمادة" في قوله بأنّها :"الواحدة من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة،أو على المسرح في صورة الممثلين"[3].

ولعلّ من سمات الشخصية المسرحية ما يعرف أساسا بالبطل المسرحي الذي يعتبر المحور الذي تدور حوله معظم الأحداث وتتأثر هي بهذه الأحداث أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية "وهو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحيان أطول مدّة على خشبة المسرح ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي"[4].

[1] فردب ميليت،جيرالديس بنتلي،فن المسرحية،ترجمة صدقي حطاب،دار الثقافة بيروت،1966،ص386،385.

[2] أحمد كمال زكي،دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس،مصر،1980،ط2،ص42.

[3] أسامة فرحات،المونولوج بين الدراما والشعر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،القاهرة،مصر،1997،ص20.

[4] عبد القادر القط،من فنون الأدب المسرحية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،1978،ص26.

كما لا ننكر دور الشخصيات الأخرى التي تعتبر مكملة لشخصية البطل من خلال تجسيدها لأدوار أخرى سواء كانت إنسانية أو مسرحية ناجحة تسمح بإدارة المسرحية من حدث وحوار"إنّ عناصر المسرحية متكاملة بتداخل بعضها مع بعض وأنّ شخصية واحدة في المسرح لا يمكن في المسرحيات الكاملة الكبيرة أن تستأثر بإدارة الحدث المسرحي وحدها"[1].

ومن جانب آخر تعتبر الشخصية المسرحية من أصعب وظائف المؤلف المسرحي التي تتطلب جهدا كبيرا وتجربة فائقة،حيث يراعي هذا الأخير مجموعة من المزايا والسمات يجب توفرها في الشخصية المسرحية لإقناع المتلقي ومطابقتها للنص المسرحي المقدم منها:

– أن تكون الشخصية المسرحية خيرة وفاضلة بحسب الموضوع المطروح فمثلا إذا كان النص يعالج فعلا نبيلا،فوجب أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم.

– أن تكون الشخصية ملائمة ومتفقة مع طبيعة نمطيتها تحمل في طياتها الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه.

– أن تكون الشخصية مشابهة للواقع أي أنّ ما تقوم به الشخصيات يجسد تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية حيت نستطيع الاقتراب من ذلك الواقع الذي تعيشه مثيلاتها في الحياة العادية[2].

ومن خلا ما تطرقنا إليه نستطيع القول بأنّ للشخصية الدرامية في النص المسرحي مميزات وسمات كثيرة وجب توفرها لكتابة النص المسرحي من أجل مطابقتها للواقع وهو ما يستدعي ذوقا وموهبة كبيرة نابعة من روح الكاتب عادة ما يعيشها بكل جوارحه.

[1] عبد القادر القط،من فنون الأدب المسرحية ،ص27.

[2] إريك بنتلي ،الحياة في الدراما،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968،ص50.

– الفعل الدرامي:

يسير الإنسان في حياته وفق مجموعة من الأفعال تجعل منه إمّا خيّرًا أو شريرًا،وقد ارتبط الإنسان منذ الأزل بسلوكه الذي يتحكم الإنسان في إرادته وحركاته وسكناته،ولما كان الفعل من السلوكات الخاصة بالإنسان،كان من الضرورة تجسيده بصورة فنية على خشبة المسرح،فالفعل الدرامي هو تلك الحركة الداخلية التي يتابعها المشاهدون عن طريق السماع والرؤية.

ومن جهة أخرى يجمع الباحثون بالدراما على أنّ الفعل تتحكم فيه الإرادة الإنسانية.قال تعالى:وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ عُدْوَٰنًا وَظُلْمًا فَسَوْفَ نُصْلِيهِ نَارًا ﴿٣٠﴾[1]، ومن جهة تطرق أرسطو لهذا الشأن من خلال قوله:"فالدراما في كنهها هي محاكاة لفعل إنساني"[2].هنا نرى أنّ أفعال البشر تجعلهم مسؤولين عليها.

كما ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله:"ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة،لما بلغ المراد من المأساة،إنّما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال"[3].

يمر الفعل بثلاثة مراحل،أولها بداية والثانية وسط والأخرى نهايته فالبداية هي نقطة انطلاق الفعل ولا يسبقها شيء ،ولكون الأحداث لا تنطلق من العدم تسرد الأحداث التي تسبق الدراما ولا تفيد في تطور الأحداث فيما بعد،عبر مراحل تطور الفعل ثم تأتي الأفعال في وسط الفعل أين تبرز كل صغيرة وكبيرة حيث يطرح فيها الموضوع ثم تتصاعد الأحداث لتصل إلى الذروة التي تعتبر نهاية الفعل والحل النهائي للعقدة والخاتمة للدراما[4].

[1] سورة النساء،الآية 30.

[2] أرسطو طاليس،فن الشعر،ص80.

[3] أرسطو طاليس،فن الشعر،ص21.

[4] محمد خمدي إبراهيم،دراسة في نظرية الدراما الإغريقية،دار الثقافة والطباعة والنشر،القاهرة،1977،ص53.

والفعل الدرامي حسب أرسطو ينقسم إلى قسمين[1] هما:

- الفعل البسيط:حيث يكون حدوثه متصلا وواحدًا،ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

- الفعل المركب:هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا.

ويقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط ومركب،فالبسيط ينطلق من بساطة الخرافة نفسها التي بنيت عليها الأفعال موضوع المحاكاة،ومن جهة فهو المحكم والواحد الذي يتغير فيه مصير الأشخاص دون تحول أو تعرف عند الشخصيات[2].

أمّا المركب فهو الذي يتغير فيه المصير بفضل التحول والتعرف،واللذان يتولدان من الحكاية نفسها التي بنيت عليها الدراما ضرورة أو احتمالا،وتحول من النقيض إلى النقيض،مشترطة الاقناع كي تثير عاطفتي الخوف والشفقة حتى تصل إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية[3].

- الصراع:

يعتبر الصراع أهم شيء في المسرحية،فهو أكثر شيء يلفت انتباه القارئ والمتفرج للمسرحية منذ الوهلة الأولى،فهو الذي يشد كامل مكونات العمل المسرحي ويحفظ ترابطها ويدفع الأحداث إلى التطور إلى موقف معين حيث يجنب المشاهد الشعور بانفصال الأحداث أو تراخيها،أو انفصال الوقائع عن بعضها ،فجميعها متصلة ومؤدية إلى بعضها البعض في إطار شيق."الصراع الدرامي يجب

[1] أرسطو طاليس،فن الشعر،ص70.

[2] المرجع نفسه،ص30.

[3] محمد خمدي إبراهيم،دراسة في نظرية الدراما الإغريقية،ص 67،69.

أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة من البشر"[1].

والصراع في العرض المسرحي يكون متبادلا بين قوتين تتجاذبها شخصيات المسرحية عبر النص المسرحي بواسطة حوارات سردية تبدو لنا في كل مرّة سيطرة طرف على الطرف الآخر وهو ما يدفع المشاهد إلى التحيز إلى طرف معين سواء بسبب العاطفة أو الشفقة.

كما نجد أنّ للصراع الدرامي وجهين:الأوّل داخلي والثاني خارجي،فالأوّل هو عبارة عن مونولوج بين الإنسان وذاته وعادة ما يكون مليئا بمجموعة من التساؤلات أو التوترات وبالتالي نستطيع أن نسميه بالصراع النفسي،في حين يختلف الصراع الخارجي عن هذا الأخير فيكون بين شخصيتين أو أكثر كما قد يأتي في أشكال أخرى كالصراع بين القدر والموت وهو ما كان موجودًا في المعتقدات القديمة مثل الصراع في أسطورة جلجامش حول الخلود في الحياة،"فالصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزاعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة،وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة،أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"[2].

ويبقى الصراع في جميع الحالات نتيجة صدام بين تيارين متعاكسين،تسعى كل واحدة إلى دحض الأخرى وإبراز قوتها وهو ما عبر عنه ستانسلافسكي في قوله:"إنّ الحياة صراع متواصل ودائم،ويسفر الصراع عن منتصر ومهزوم من هذا الصدام والصراع،وإلى جانب الأحداث يتشكل الموقف الدرامي"[3].

[1] عبد العزيز حمودة،البناء الدرامي،الهيئة المصرة العامة للكتاب 1998،ص110.

[2] مجدي وهبة،معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان ،بيروت،1974،ص85.

[3] ستانسلافسكي،إعداد الممثل،ترجمة محمد زكي العشماوي،محمود مرسي أحمد،راجعه ديني خشبه،دار النهضة،مصر،للطباعة والنشر،ص75.

من هنا يمكننا القول أنّ الصراع هو نتاج عمل المؤلف الذي يسعى من خلاله إلى خلق جو متوتر في نفسية المتلقي يضمن بها متابعة المتلقي لكافة أحداث المسرحية وصدامات تكون غالبا رسالة سامية لمعالجة مشاكل الإنسانية والمشاكل التي تتخبط فيها.

– الحوار:

شكل الحوار أحد مكونات العمل الدرامي الذي يعتبر عنصرا ضروريا يصعب الاستغناء عنه،فهو وسيلة لنقل الأفكار والمعلومات بين الملقي والمتلقي بوصفها وسيلة الاتصال الدرامية بين المؤلف والمشاهد وتشتمل على الحوار المنطوق والفعل الإشاري الدال على المعنى.وهو ما يميز المسرحية عن بقية الفنون النثرية الأخرى،وقد عرفه الباحث"أتيان سوريو" في كتابه "القضايا الكبرى للجمالية المسرحية" على حدّ قوله:"الحوار يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية،فالحوار هو أساس العمل المسرحي وله خصائص تميزه عن الحوار القصصي"[1].

كما يعتبر الحوار أحد أعمدة النص المسرحي فوق خشبة المسرح باعتباره أداة التخاطب الذي بواسطته تكشف الشخصيات عن مكنوناتها وصراعاتها.ولعلّ سبب توظيف الحوار الدرامي في المسرحية يرجع إلى خدمة موضوع النص المسرحي أي الحدث الذي تدور حوله أطوار القصة المسرحية حيث يصبح جزءًا لا يتجزأ منها ولن يكون مشحونا بالعاطفة التي تحكم الصراع الموجود على مستوى النص وبالتالي نجد أنّ "الحوار الدرامي الجيد يستخدم للتعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها وينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد"[2].

كما نجد أنّ الحوار في المسرحية يهدف من خلاله المؤلف إلى سرد الأحداث وتعاقب أطوارها وكذا تقديم الشخصيات باعتباره رابطة وصل بين شخصيات المسرحية،حيث يستطيع من خلاله الممثل المسرحي التعبير عن أفكاره بكل أرياحية بنفس الصورة التي يقدمها الحوار العادي في تعاملاتنا

[1] دليلة شقرون،المأساة في شهرزاد الحكيم،دار محمد على تونس،2001،ص76.

[2] مجموعة المؤلفين،دراسات من الأدب المسرحية،ترجمة فزار عيون السود المنشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،ص45.

اليومية وللحوار الدرامي عناصر أساسية يعتمدها في سرده للأحداث منها التسلسل المنطقي للأحداث وكثافة اللغة وبراعة تغيرها وهو ما عبر عنه "إريك بينتلي" على حدّ قوله "لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية،يعرض لنا الأدب عامة والمسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا ويدهشنا ويثير فينا الاهتمام والانشغال"[1].

وبالتالي نجد أنّ وظيفة الحوار في النص المسرحي هي الكشف عن طبيعة الشخصيات ومواقفها اتجاه بعضها البعض،ومن جهة أخرى يزيح لنا الإبهام عن الفكرة العامة للعمل الدرامي ويوضحها للمتلقي أو المشاهد.

[1] إريك بينتلي،الحياة في الدراما،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968،ص81.

2- طبيعة السرد في المسرح:

من خلال تطرقنا لموضوع السرد نجد أنّ هذا الأخير يمثل الانطلاقة التي انبثقت عنه أنواع أدبية عديدة نذكر منها على سبيل المثال السرد في الروايات بنوعيه سواءً كان شعرًا أم نثرًا وكذا الحكايات الشعبية والسير والملاحم والتي نضمها في جانب الأدب الذي عرف في الحضارات القديمة والذي يعتمد أسلوب القص أو الحكي،ويتخذ هذا الأخير تقنيات عديدة للتعبير عن هذه الأشكال تتمثل في شخصية الحكواتي أو الراوي أو القوال والمداح...،ومن جانب آخر نجد أنّ السرد لعب دورًا أساسيا في روايات المهاباهارات والرامايانا التي تنسب أصولها إلى المسرح الشرقي القديم،أمّا فيما يخص ظاهرة السرد في الوطن العربي فنجدها قد برزت قديما في شكل الحلقات التي كانت تقام سواء في الأسواق مثل:سوق عكاظ قديما الذي كانت تنصب وسطه خيمة حمراء عملاقة حيث يتبارز الشعراء في عرض أشعارهم...ونجد أيضا الاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط [1] وبالتالي فإنّ ظاهرة السرد قد وجدت قديما من خلال التراث إلاّ أنّها لم تعرف باسم"السرد"نظرًا للأوضاع السائدة في تلك الفترة حيث كانت هذه الحلقات مجرّد مصدر رزق بالنسبة للسارد.

كما يجب علينا أن نفرق بين ما هو سردي وما هو درامي،باعتبار السرد هو رواية لحدث وقع في الماضي، وهو العكس بالنسبة للدرامي والذي يعبّر عن الحاضر،وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن،أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية وبالتالي فإن التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساسا على الحوار،ومنه فإن هذا التحديد وحده غير كاف لإبراز الفرق والتمييز بين هذين الشكلين الفنيين.

أمّا في المسرح الغربي فإن أسلوب التعبير الدرامي يعتبر النموذج المثالي والصيغة الصحيحة والأكثر ملائمة لإبراز الشخصية المسرحية ومطابقتها للواقع،أما فيما يخص باقي أشكال الخطاب المسرحي مثل الحوار الداخلي(المونولوج) والايقاعات وأغاني الجوقة والحلقة فهي بعيدة عن

[1] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،لبنان،ط1،1997،ص248.

الواقع،وتنتهي صلاحيتها عندما تخرج عن أعرافها المسرحية التي ظهرت فيها وبالتالي نجد أنّ الحوار في المسرح يركز أساسا على تحديد الفعل والمكان وكذا الشخصية[1].

إنّ من مميزات المسرح الغربي والذي جعله يبرز اعتماده على صيغة الحوار في أعماله،فأهمل عنصر السرد مما جعله يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والملحمة التي عمودها الأساس هو السرد،لكن هذا لاينفي وجود السرد وإنّما يقودنا إلى معرفة نوع آخر ينضوي تحته فن السرد ألاّ وهو الإبلاغ ضمن قالب حواري في المسرح،أمّا فيما يخص المسرح الشرقي فهو العكس تمامًا،فهذه الشريحة قد أولت اهتماماتها المسرحية باعتماد السرد كعنصر أساس وأهملت تقنية الحوار وجعلتها ضمن النص السردي ولعلّ هذه التقنية نستطيع أن ننسبها إلى المسرحي الغربي برتولد بريخت الذي وظفها في المسرح الملحمي وهو ما تأثر به رواد المسرح الجزائري أمثال:ولد عبد الرحمان كاكي ورشيد قسنطيني وعبد القادر علولة من خلال إتباعهم للاتجاه الملحمي واعتمادهم السرد في أعمالهم نذكر منها على سبيل المثال:مسرحية "كل واحد وحكمه"لكاكي،و"الأجواد"لعلولة،أمّا المسرح الحديث فنجد أنّ الحوار قد فقد مكانته ونجد ذلك من خلال التواصل الضعيف بين الشخصيات وهو ما نجده في أعمال ومسرحيات الكاتب الايرلندي صموئيل بيكيت،والروسي أنطون تشيخوف،وكذا الألماني جورج بوشنر[2].

على الرغم من أنّ استخدام السرد في المسرح ولاسيما المسرح الدرامي منه لم يكن محبذًا،إلاّ أنّ المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية،وقد شكل السرد في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلاً لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة،على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث،والالتزام بوحدة المكان فيه،وغيرها قبل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي كعرف

[1] إلين ستون،جورج سافونا:المسرح والعلامات،تر:سباعي السيد،القاهرة،أكاديمية الفنون،1996،ص80.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ص276.

من الأعراف المسرحية،والواقع أنّ السرد في المسرح يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرح[1].

وقد خضع استخدام السرد في المسرح لشروط محددّة،مثل تلك التي وضعها الناقد الفرنسي الأب دوبينيال في القرن السابع عشر في فصل الروايات،حيث اعتبر أنّ السرد يمكن أن يكون طويلا في المقدمة وقصيرًا خلال مجرى الحبكة وفي الخاتمة،وأنّه يجب أن يكون مبرّرًا لكي لا يكسر منطقية الحدث[2].

ولعلّ أهم ما يسمح به السرد،هو التعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى،ولا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا تخرق وحدة المكان والتعريف بما في ذلك الشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي،كما أنّه يستعمل كتقديم للانتقال من فصل إلى فصل في المسرحية وما حدث في الزمن الضائع بينهما،كما أنّه يستطيع أن يصور لنا مجموعة من الحوادث في زمن وجيز،أمّا ختاما فنجد أنّ السرد يوضح تفاصيل موت البطل وأهم الأحداث التي جرت دون تقديمها على خشبة المسرح مراعاة وحفاظا لشعور روح المشاهدة،وهو ما كان مرفوض باسم قاعدة حسن اللياقة وكذلك قاعدة لمشابهة الحقيقة[3].

*** السرد وخصوصيته في المسرح الجزائري:**

عرف المسرح الجزائري في الوقت الحالي،وبالتحديد خلال السنوات الأخيرة اتجاه شمولي واستثنائي والذي أولى عناية كبيرة لتقنية السرد وتوظيفها كمادة أساسية في البناء المسرحي،رغم كون السرد عنصرًا نوعيا في التشكيل الملحمي والقصصي،ولعلّ ما يلفت الانتباه كون هذا الاتجاه كاد أن يتخطى خصوصيات النوع المسرحي وكذا مقوماتها الدرامية.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ص249.

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] نفسه،الصفحة نفسها.

يلعب السارد في الرواية دور الجسر الرابط بين السرد والقارئ،بينما نجد في مجال المسرح الدرامي أنّ هذين العنصرين يشكلان خطان متوازيان لا يلتقيان،ونجد ذلك في الكاتب الذي لا يقحم نفسه مباشرة كالرواية،وإنّما وظف شخصية السارد الاصطناعية والذي يكون عادة في المقدمة لاستهلال

العرض المسرحي وإعطاء فكرة للمشاهد عن النص الذي سيعرض،كما نجد السارد في أوضاع أخرى منها ما تعذر عرضه مباشرة على خشبة المسرح وبالتالي يلجأ إلى السرد لايصال الفكرة إلى المتلقي بهدف الربط بين المشاهد المسرحية،وأحيانا نجد أنّه من الصعب رسم الحدّ بين السرد والفعل الدرامي،نظرًا لأن كلام السارد مرتبط دائما بخشبة المسرح،كما يتولى السارد المسرحي مسؤولية الفرجة،أي أنّ القائم على الحفل المنظم لمواد الحكاية ومقترح الحل لمشاكلها،كما يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

ولا يوظف السرد عشوائيا في العمل المسرحي،وإنّما بحسب طبيعة العمل فهو يلبي ضرورة درامية،كتقديم تعريفات وأفكار للأحداث القبلية للمتلقي،وهو الحال في المسرح الكلاسيكي يوظف السرد ضمن قالب المونولوج،أو حوار بين شخصيتين كل واحدة تجهل ما ترويه الأخرى،كما أنّ للسارد ميزة الإبلاغ عن حدث ماضي خارج خشبة المسرح[1].

ولتوظيف السرد في العمل المسرحي شروط عديدة نجدها مثلا في طوله في المقدمة وسيطرته على سرد أحداث العمل المسرحي،وبالتالي فإن السرد يعرفنا بما يجري بعيدًا عن خشبة المسرح حتى لا تخرق وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة ومن وظائفه أيضا أنّه يعرف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل المسرحي.

كما يؤدي الراوي وظيفة سرد وحكي الأحداث والخلفيات وتقديم نهاية المسرحية،ويلعب دور الرقيب لعقول المتفرجين حيث يقوم بوظيفة تعليمية اجتماعية هادفة تخدم المجتمع[2].

[1] مصطفى الزاقاي جميلة،خصوصية ووظيفة السرد في المسرح،المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2،أكتوبر 2010،ص06.

[2] مصطفى الزاقاي جميلة،خصوصية ووظيفة السرد في المسرح ،ص07.

أما عند برتولد بريخت مؤسس الملحمية فنجده قد اعتبر السرد قالبا يتضمن ما هو درامي يسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمني كأنّه قد وقع في الماضي باستعمال دلالات تشير إلى ذلك متوقفا عندها ومعلقا عليها،وقد استفاد هذا الأخير من تقنية السرد من خلال إدخاله وظيفة التغريب لتكسير الإيهام بينه وبين الجمهور من خلال التأكيد على ظروف انتاج الكلام بحكم أنّ السرد في المسرح الملحمي يلعب دور السرد المقصود،من خلال عناصر واضحة تؤدي إلى تفكيك المضمون في شكل سرد وحوار،وما قد يلفت الانتباه في المسرح المعاصر الرجوع إلى الأشكال السردية من خلال اتباع تقنيات المسرح الملحمي،وهو ما عرفه المسرح العربي منذ الستينيات باعتماد المسرح ولجوئه إلى القالب السردي.[1]

كما نجد أنّ بعض الكتاب الجزائريين قد اتبعوا المنهج البريختي في كتاباتهم المعاصرة من خلال اقحام تقنية السرد فيها،منها نص مسرحية"النار والنور" للمؤلف صالح لمباركية الذي وظف فيه تقنية "الراوي" على امتداد اللوحة الأولى،كما اعتبر السرد قالبا يتضمن كل ما هو درامي،حيث يقوم بتقديم الأحداث على امتداد زمني موضحا أنّها قد جرت في الماضي،وقد أخذنا مثال سرد أحداث حرب فرنسا ضد ألمانيا والتي راح ضحيتها آلاف الجزائريين عندما وضعت فرنسا قانون التجنيد الإجباري.

الراوي الثالث:"مات الأبطال في المجزرة،ذبحوا ماتوا كلهم ولم يعد إلاّ من كان مسكرًا بفعل دوي المدافع وأزيز الطائرات،عادوا راجلين من أقصى الدنيا،جائعين يجرون جزماتهم القديمة ومعاطفهم الثقيلة على رؤوسهم،عادوا وهم مدركون لحقيقتهم تعلمّوا في الحرب كيف يقتلون ويُقتلون،تعلموا الموت بصبر،مرّوا باللحظات التي يقال عنها أنّها أليمة ،تلك اللحظات التي يشعر فيها الإنسان أنّ نفسه على موعد مع الموت،مرت عليهم تلك بصمت وانتظار،ثم عادوا...الحرب مدرسة تعلم الأبطال الحياة والموت.مدرسة تخرج منها الأحياء الذين يسيرون بلا خوف في نفوسهم آمال وآمال.الأبطال الذين عادوا تعلموا الموت في الليل وهم يلاحقون القمر في السماء،تعلموا في الأغوار

[1] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ص250،251.

وصدى أنينهم يملأ الآذان،تعلموا في ساحة الحرب كيف يقفون على أرجلهم دون ارتعاش،تعلمّوا وتعلمّوا...ثم عادوا"[1].

ومن خلال هذا نجد أنّ هذه النصوص اتخذت تقنية السرد كخدمة جديدة للبنية الدرامية للنص المسرحي والتي لاقت ترحيبا كبيرا وسط القراء ولجأ الكثيرون إلى مسرحة الرواية باستعمال السرد حيث يكون النص مهيئا للعرض على الخشبة[2].

وعلى غرار السرد المباشر نجد شكلا آخر للسرد يتخلله الوصف حيث عرفه"جيرار جينيت" بأنّه:"كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التعبير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتحديد سردًا(Narration) من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description[3].

ومن تحليلنا لمقولة"جينيت"،نجد أنّه جعل الوصف خاصًا بالأشخاص والأشياء،واعتبره أحد مستويات التعبير التي تدخل ضمن جماليات الخطاب من خلال تشخيصه للصفات وتصويرها للقارئ[4].

كما نجد أنّ الوصف يؤدي وظيفتان الأولى جمالية والثانية توضيحية تفسيرية ذات وظيفة رمزية تدل على معنى معين في الحكي[5].

كما أنّ السارد يستعين بصيغة الوصف في الخطاب المسرحي السردي للانتقال من الفضاء الدرامي إلى الفضاء المسرحي،حيث يكتسب علامات مشهدية(بصرية،سمعية،حركية)،إذ يجد المتابع

[1] صالح لمباركية،مسرحية النار والنور،باتنة،الجزائر،2006،ص49،48.

[2] عز الدين جلاوجي،أحلام الغول الكبير،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2016،ص08.

[3] حميد الحميداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1،1991،ص78.

[4] أحمد طالب،جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية،دار الغرب للنشر والتوزيع،(دط)،(د.ت)،ص28.

[5] حميد الحميداني،بنية النص من منظور النقد الأدبي،ص79.

نفسه يتلقى معلومات من خلال السرد والوصف القائم وكذا الديكور والموسيقى...أي أنّ الممثل يبعث لنا رسالة خاصة بطريقة غير مباشرة يستخدم فيها نبرة الصوت المصحوبة بالموسيقى ليوصل إلينا ما يسعى إلى توضيحه كرسالة مشفرة لذا فإنّ السرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي دلالي،تحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها.

المبحث الثالث:السرد في المسرح.

1- الأشكال السردية في التراث الشعبي:

لكل أمّة أسلوب خاص للفرجة المسرحية وطبيعة من حيث المشاركة والاستمتاع التي تثير نفسية المتلقي وتحرك مشاعره وكل هذا راجع إلى البيئة المحيطة به سواء من حيث الظروف والأدوات أو من ناحية الأسلوب.

ولعلّ لدراسة تاريخ الفن لأية أمّة وجب علينا تتبع تاريخ بداية الفرجة والإبداع الشفوي لهاته الشعوب والبيئة التي وجدت فيها.

ومن خلال تطرقنا لموضوع السرد في المسرح وبالتحديد في الأشكال الفرجوية الشعبية نجد الجمهور العربي عامة والمغاربي خاصة قد امتلك إرثا هائلا لهذه الأشكال وهو سنتعرض إليه ولو باختصار.

أ- خيال الظل والقراقوز:

هو شكل من أشكال وظواهر مسرحية شعبية ،عبارة عن أعمال درامية تندرج ضمن فنون المحاكاة،والتي تعتمد أساسا على الحكايات والأمثال الشعبية...حيث يتطرق هذا الأخير في نصوصه إلى معالجة مشكلات من الواقع الاجتماعي المعاش وسلوكياته باعتماد أسلوب مبسط وسهل يتناسب مع مختلف شرائح المجتمع بغية إيصال الهدف المنشود إلى أذهان المتلقي[1].

كما عرفه"حمادة إبراهيم"في معجمه بأنّه:"عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة،مشدودة على قوائم خشبية،ويقف المخايلون(اللاعبون) خلف الستارة،ومعهم مجموعة من الشخوص(الدمى) المصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والجمال أو أشياء جمادية كالأشجار والبيوت.ولهذه الشخوص مفاصل وثقوب

[1] محمود منصور هيبة،قراءات مختارة في علوم الاتصال بالجماهير،مركز الاسكندرية للكتاب،مصر،2005،ص56.

يدفع فيها اللاعب عصية لتحريكها،وعند العرض،تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين الذين يجلسون أمام الستارة.

ويلصق اللاعبون عرائسهم بالستارة،ثم تضاء الأنوار خلف العرائس وهنا يرى المتفرجون ظلالا واضحة في الجهة الأخرى،بعد ذلك يبدأ اللاعبون في تحريك الشخوص وأداء حوارها،كما يأخذون في الغناء والعزف والموسيقى تبعا للنص المسرحي الذي يرونه"[1].

أمّا الكاتب "محمد منذور" فقد عرّف القراقوز بطريقة أخرى من خلال العودة إلى أصوله والتي أرجعها إلى تركيا وقسمها إلى شطرين الأول(قرة) ومعناها (أسود) والثاني(جوز)ومعناها(عين) أي العين السوداء[2].

كما تطرق المؤلف إلى الاختلاف الموجود بين كل من القراقوز وخيال الظل،والذي قام باختصاره في كون القراقوز هو نوع تراثي مؤدى وراء ستارة بالإضافة إلى وجود دمى أو كما يطلق عليها العرائس تبرز فوق الستارة وتكون مصحوبة بحركة وحوار سردي كي يخيل إلى المتلقي أنّ الدّمى هي من تتحدث،وهو العكس تماما بالنسبة لخيال الظل والذي يؤدى خلف ستارة أين يشاهد المتلقي ظلالا خلف الستارة تتحرك يرافقها حوار بين شخصياتها.

أما المؤلف "علي الراعي" فيرى أنّ فن القراقوز قد جاء تكملة لخيال الظل وقد أرجع نجاح القراقوز إلى نصوصه التي كانت عادة مستنبطة من نصوص البابات والنكت التي أدخل عليها الطابع السردي[3]،لكسر الإيهام لدى المتلقي وإيصال رسائل التي عادة ما كانت تدور حول الوعظ والتعليم وبالتالي نجد أنّ السرد قد وجد قديما ولعب دورًا حساسا في خدمة التراث حتى وإن لم يعرف باسمه الخاص.[4]

[1] حمادة ابراهيم،معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ،منشورات مكتبة الأنجلومصرية،مصر،ط1994،3،ص111.

[2] محمد منذور،المسرح،نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،2003،ص29،28.

[3] علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،رقم25،الكويت1980،ص30،29.

[4] مدحت الجبار،البحث عن النص في المسرح العربي ،دار النشر للجامعات المصرية،مصر،ط1995،1،ص46.

ومن جانب آخر يرى الكاتب"محمد عزيزة" والذي خصص دراسة القراقوز في منطقة الجزائر والذي أرجع انتشارها في الجزائر إلى العثمانية(تركيا)في زمن خير الدين بربروس ،أين كانت تؤدى هذه العروض.وقد وصف"محمد عزيزة" القراقوز الجزائري بالفن الوعظي التعليمي الكوميدي المصحوب بحوارات سردية بين الشخصيات تكون متفرقة عبر أطوار العرض سواء في المقدمة أو في خضم العرض،أمّا نصوصه فقد كانت عادة مستنبطة من الواقع الاجتماعي المعاش[1].

ب- الفارس الشعبي:

إلى جانب القراقوز ظهر فن الفارس الشعبي،والذي يعتبر أحد أشكال التراث الشعبي الذي جاء في شكل تمثيليات قصيرة أو مشاهد كوميدية مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية أو الحكايات والأساطير[2]،يغلب عليها الطابع السردي والذي ظهر في البداية في المناطق الريفية لينتقل إلى المدن والساحات،كما أنّ هذا الأخير كان موجودًا ضمن المناسبات كمواسم الحج أو المولد النبوي.

تؤكد بعض الدراسات أنّ فن الفارس الشعبي كانت بداياته في البلدان العربية وتحديدا بمصر والعراق،والذي أطلق عليه تسمية"الإخبار"الذي جاء في شكل ديالوجات طرائفية،كما سمي أيضا "بالفصل المضحك"[3]،وقد تميز هذا النوع التراثي بجمهوره الخاص،الذي وضع له قواعده وأسُسه في سرد أحداث القصة أو العرض التي عادة ما كانت بسيطة تمثلث في تصوير سلوك الناس في المجتمع الممزوجة بين الفكاهة والتهكم عن طريق الحوار والحركة من طرف الممثلين الذين استنبطوا مواضيعهم من بيئاتهم الاجتماعية التي تناولت عادة مواضيع الآفات الاجتماعية كالظلم والرشوة..."[4].

[1] محمد عزيزة،الاسلام والمسرح،تر:الصبان توفيق،منشورات دار الهلال(مصر)،عدد 243،أفريل1971،ص159.

[2] بوعلام مباركي،الظواهر المسرحية في الموروث الشعبي الجزائري،مجلة متون،العدد 04،ديسمبر2010،ص265.

[3] ألكساندوفنا تمارا،ألف عام وعام من المسرح العربي،تر:أحمد المغازي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب1972،ص75.

[4] ألكساندوفنا تمارا،ألف عام وعام من المسرح العربي ،ص75،76.

ج- الحكواتي(القصاص):

يعتبر الحكواتي واحدًا من الأشكال التراثية المسرحية،والذي لاقى انتشارًا وإقبالا واسعا لدى الشعب،وقد أطلقت عليه العرب قديما تسمية الراوي القصاص.

ولعلّ هذا النوع القصصي قد استقطب إحدى شرائح المجتمع القديمة،والتي غالبا ما كانت أميّة بفعل حملات الاستعمار حيث قُوبِل هذا الأخير بنجاح باهر نتج عن أسلوب السرد القصصي الذي كان الرواة يلقون به نصوصهم سواءً كانت سيرًا شعبية أو حكايات ممزوجة بالأشعار والأغاني،فقد كان الحكواتي يعلو المنصة مقابلاً جمهوره،مرتديا زيًّا خاصا،بالإضافة إلى ربابته المعلقة على كتفه،ثم يبدأ في عرضه للأقوال المروية المقترنة بأقوال سردية .

ومن مميزات الحكواتي أنّه يستطيع تقليد شخصيات عديدة في عرضه من خلال تغيير في الأماكن على الخشبة،ونبرة الصوت والهيئة التي يدلل من خلالها على مكانة الشخص الذي يتقلد دوره،ولعلّ من أهم المواضيع المتناولة في تلك الحقبة كانت مواضيع انتماءات قبلية من أجل الهوية،أو صراعات العرب حول النفوذ والسلطة وبالتالي فهو يجعل الجمهور ينقسم إلى قسمين كل قسم يناصر بطله المنشود،وهو ما يخلق جوّا من الإثارة والحماسة المشحون بين المشاهدين،وهو بالذات ما يبحث عنه الحكواتي الذي يتعمد إقحام التأثير الدرامي في محاولة منه لجذب انتباه الجمهور وتركيزه[1].

د- الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية نمطا قصصيا تدور أحداثه ما بين الخيال والواقع دون التزام بأسلوب معين في القص كون طريقة الحكي أو القص تختلف من فرد إلى آخر حسب طريقة سرده للأحداث والتي تتضمن مجموعة من الأحداث والأخبار والأقوال مأخوذة من الواقع الاجتماعي للأفراد،هذا الأخير يعطي بعدًا آخر للعالم المجهول الذي يختلف تماما عن الحكاية الخرافية،كما نجد أنّ الحكاية الشعبية

[1] أحمد حلمي العنف،دمشق في مطلع القرن العشرين،وزارة الثقافة دمشق 1976،ص130.

قد شكلت إرثا غنيا بالنسبة للتراث سواء المسرح العربي عامة أو المغاربي خاصة بفعل سهولة تأديتها والتعامل معها،كما قالت الكاتبة "نبيلة إبراهيم"في تعريف موجز حول الحكاية الشعبية:بأنّها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية(السرد)الشفوية من جيل إلى آخر،أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[1].

أمّا الباحثة "تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا":فقد علقت حول الحكاية الشعبية بقولها:"كانت الحكايات أحد أشكال الأدب ديموقراطية وقدما وشعبية وهي واسعة الانتشار في الشرق،وقد اعتبرها الباحثون،الجنس الأدبي الأول الذي تولد منه الشعر والنثر والأدب المسرحي في مراحلها الأولى"[2]ونتيجة لهذه السمات التي وجدت بها الحكاية الشعبية وخاصة طريقة الإلقاء التي جاءت في شكل حوارات وأحاديث ممزوجة بالسرد التي جعلت الإقبال عليها شاسعًا بالإضافة إلى طبيعة مواضيعها الشيقة المستنبطة إمّا من الواقع أو الخيال التي وجد فيها الكاتب مُتَنفسًا للابتعاد عن الحياة السياسية والاجتماعية ونذكر على سبيل المثال:حكايات ألف ليلة وليلة،شهرزاد لتوفيق الحكيم،جحا في الرحى لعبد الكريم برشيد،القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي...

كما نجد أنّ الحكاية الشعبية قد تضمنت عناصر درامية مهمة جعلتها تتصدر مكانة مرموقة في الأدب والمسرح،سواء على مستوى الرواية الموجهة إلى المشاهد مباشرة ،أو على شكل نسخ ورقية(كتب،مجلات...)الموجهة إلى القراء والتي عادة ما كانت تقدم في شكل قالب سردي مكون من عناصر درامية تمثلث في :الحبكة،الصراع،الحدث والشخصيات.

ومن جهة أخرى نرى أنّ الحكاية الشعبية تضمنت شخصيات عديدة،هاته الأخيرة أثرت في مواضيعها من خلال مساهمتها الكبيرة في عملية سرد أطوار الحكاية وأحداثها[3].

[1] نبيلة إبراهيم،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار المعارف،القاهرة،ط3،1981،ص134،133.

[2] تمارا ألكسنادروفنا بوتيتسيفا:ألف عام وعام على المسرح العربي،تر:توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،ط2،1990،ص64.

[3] علي سيد اسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة(دت)،ص42.

وختاما نستطيع القول أنّ السرد قد وُجِد منذ القدم في هاته الأشكال المسرحية حتى وإن لم يعرف بمفهومه الخاص والذي بدوره ساعد في تطور التراث المسرحي،هذا الأخير حظي بتجاوب كبير من طرف الجمهور من خلال ما كان يقدمه من عروض والتي عادة ما كانت مقدماتها سردية كتقديم للعرض للتعريف بشخصيات وأطوار القصة التي سيتم عرضها للجمهور ،أو سرد أحداث قد مضت يستحيل عرضها أمام الجمهور.

2- الأشكال السردية في المسرح الجزائري:

عرفت الجزائر مجموعة من الأشكال التراثية المسرحية القديمة،هذه الأخيرة اتخذت الساحات العمومية والأسواق الشعبية مسرحا لها،والتي استلهمت مواضيعها من الحكايات والأساطير والتي كانت تقدم في قالب سردي موجه إلى الجمهور ولعلّ هذه الأشكال الفرجوية كانت هي الانطلاقة للمسرح الجزائري التي مزجت بالسرد فأعطت للمسرح خصوصية متميزة،وهو ما أدركه رواد المسرح في الجزائر أمثال "عبد القادر علولة"و"ولد عبد الرحمان كاكي" من خلال توظيفهم للتراث الذي جعله كوسيلة اتصال بينهم وبين الجمهور والتي لاقت ترحيبا واسعا لدى الجمهور كمسرحية"القراب والصالحين"،و"ديوان القراقوز" لكاكي...وهو ما سنتطرق إليه في هذا المبحث لإبراز وظيفة السرد في التراث الشعبي القديم والذي عرف تنوعا شاسعا.

أ- الحلقة:

تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال الفرجوية التراثية،والتي تتضمن مجموعة من الروايات والحكايات والأشعار تكون مصحوبة عادة بمؤثرات صوتية كالغناء والموسيقى،بهدف تحقيق التجاوب مع الجمهور الذي يشكل تشكيل دائري حول الحلايقي.وعلى حدّ قول الدكتور لخضر منصوري الذي أوجز تعريف الحلقة بشكل مبسط أنّها:"تأخذ اسمها من شكلها الدائري وفضاءها المميز الذي يتحلق حوله

المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها،وهو يواجه من موقعه ذاك جمهوره،مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله"[1].

كما أنّ ظهور الحلقة في المسرح الجزائري يعود إلى سنة 1926 أي إبان الحقبة الاستعمارية،هذا الأخير ارتبط بالذاكرة الشعبية أين كانت تمارس في الأسواق الشعبية حيث كان يتوسطها القوال ويبدأ في إلقاء حكاياته ذات الطابع السردي،كما كان القوال يتقلد العديد من الأدوار باستعمال أسلوب الحكي للانتقال من شخصية لأخرى،بالاستعانة بتغيير في نبرة الصوت أمّا مواضيعه فعادة ما كانت عبارة عن رسائل مشفرة موجهة إلى الجمهور،وهو ما عملت السلطات الاستعمارية على مكافحته بعد تفطنها له،لتتطور بعدها على يد الفنان"ولد عبد الرحمان كاكي"ثم تلاه" علولة " من خلال تأليفه لمسرحية "المائدة"[2]سنة 1972،التي تم عرضها في الهواء الطلق وهذا ما جعل علولة يستغني عن الديكور المسرحي،حيث عبّر علولة عن ذلك من خلال قوله:"عندما نتكلم عن الحلقة والقوال فإنّنا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية،فلم يكن لقاؤنا مع التراث عام 1972،بل قبله ولكن تجربة مسرحية "المائدة"التي قدمت هذا العام نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى"[3].

ومن خلال دراستنا لمسرحية "المائدة"التي تروي أحداث الثورة الزراعية نجد أنّها جاءت عبارة عن حوارات متبادلة بين الممثلين في الهواء الطلق والتي أخذت صيغة السرد في أطوارها ،والتي سعى من خلالها المخرج إلى إيصال مجموعة من الأحداث إلى المتلقي تنسب إلى الزمن الماضي والتي يصعب تجسيدها على خشبة المسرح فلجأ المؤلف إلى تقنية السرد التي كانت مكملة للنص المسرحي مزيلة الغموض الموجود بها.

[1] لخضر منصوري،التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،2011،2010ص121.

[2] أحمد بيوض،المسرح الجزائري،نشأته وتطوره 1926،1989،منشورات التبيين الجاحظية 1998،ص168.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

أما الحلقة عند "كاكي" فنجد أنّه قد استلهمها من التراث الشعبي فكانت موضوعاته مستنبطة من خلال تناوله لقضايا اجتماعية كانت سائدة آنذاك ،فحولها إلى نص مسرحي مروي وأضاف إليها لمسة الواقعية في محاولة لتجسيد الواقع المعاش ونأخذ كمثال مسرحية"كل واحد وحكمه"التي أبرز من خلالها سيطرة الرجل في المجتمع الجزائري في اتخاذ القرارات ولا مجال للمرأة في إبداء آرائها .

ومن هنا نجد أنّ فن الحلقة في الجزائر ما هو إلاّ موروث شعبي كان مقتصرًا على الشوارع والأسواق ،تم تعديله ونقله إلى خشبة المسرح من طرف فنانين أمثال "علولة"و"كاكي" اللذان أضافا إليه نكهة السرد لتصوير المشاهد في ذهن المتلقي أو كتقديم في البداية تتقلده شخصية القوال أو المداح.[1]

ب- القوال:

يعتبر القوال من الأشكال السردية التراثية القديمة،والذي برز إلى الواجهة كشكل من الأشكال الشعبية ذات صلة بالقبيلة والهوية التي ساهمت في توسيع رقعة انتشاره خاصة لدى الأوساط الشعبية حيث عرف إقبالا واسعًا.

والقوال في المعنى اللغوي يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل،أمّا من الناحية الاصطلاحية فنعني به:"ذلك الشخص الذي يروي الحكايات أو المغامرات بشتى تفاصيلها دون خلط،سواء كانت لشخصيات مشهورة أو أولياء صالحين معتمدا مجموعة الحركات وكذا الخيال الواسع لإحداث تأثير لدى المتلقي"[2].

كما نجد أنّ شخصية القوال هي ظاهرة ثقافية شعبية نتجت في ظل ظروف تاريخية واجتماعية صعبة حيث أنّ القوال قد استلهم مواضيعه من التراث الشعبي من خلال الحياة الاجتماعية آنذاك،أو صياغة مواضيع سواء كانت واقعية أو خيالية ضمن قال سردي وهو بالذات ما عبّر عنه الدكتور

[1] أحمد بيوض،المسرح الجزائري،ص169.

[2] أحمد منور،المسرح الجزائري بدايته وتطوره،مجلة الثقافة،جامعة البحرين،العدد10،2004،ص182.

لخضر منصوري من خلال قوله:"القوال شخصية شعبية يروي الحكاية،وفي أحيان أخرى يتحول إلى ممثل بطريقة حوارية مع قوال آخر،إذن هو شخصية محورية بدونها لا تتم عملية سرد الحكاية"[1].

ولعل نجاح القوال في التراث الشعبي كان مرتبطا بأدواته الفنية والتي تجسدت في الكلمة المنطوقة والحركة التي أثرت في جمهوره وجلبت انتباهه،وبالتالي توصل إلى خلق رباط وثيق بينه وبين الجمهور.

كما نجد أنّ شخصية القوال قد تطورت مع الوقت ولم تبق على شكلها القديم وذلك لما لاقته من اهتمام من دارسي المسرح أمثال كاكي وعلولة...من خلال انتشالهم لهذا الموروث الشعبي الذي كان مقتصرًا على الساحات العمومية والأسواق ليصبح فنًّا قائما بذاته مجسدًّا على خشبة المسرح له جمهوره الخاص فتحول من شكل تراثي إلى مسرح قائم بذاته،كما نجد أنّ رواد المسرح الجزائري قد أضافوا إلى هذا الفن مقوما فنيّا تمثل في تقنية السرد،فأصبح القوال يجسد أفكاره على خشبة المسرح بكل أرياحية من خلال تقديمه لمقاطع مسرحية يتعذر عرضها على خشبة المسرح أو كتقديم لأحداث المسرحية كالتلميح للشخصيات والتعريف بها.

كما اتخذت شخصية القوال عدّة أشكال سواء كانت ذات مواضيع اجتماعية أو تاريخية أو فكاهية وقد تطورت لتصل بها الجرأة إلى الاستهزاء بالحكام والزعماء في مقالب هزلية وهو ما نجده عند "كاكي"في مسرحية "افريقيا قبل واحد" حيث جاء في أحد مقاطعها تهكم القوال من حب الناس للسلطة على حدّ قوله:" أنا مير وأنت مير،واشكون يسوق الحمير"[2] ،والذي استعمل فيها نقدا لاذعا قصد منه إبداء رأي الواقع الاجتماعي حول حب السلطة والجشع.

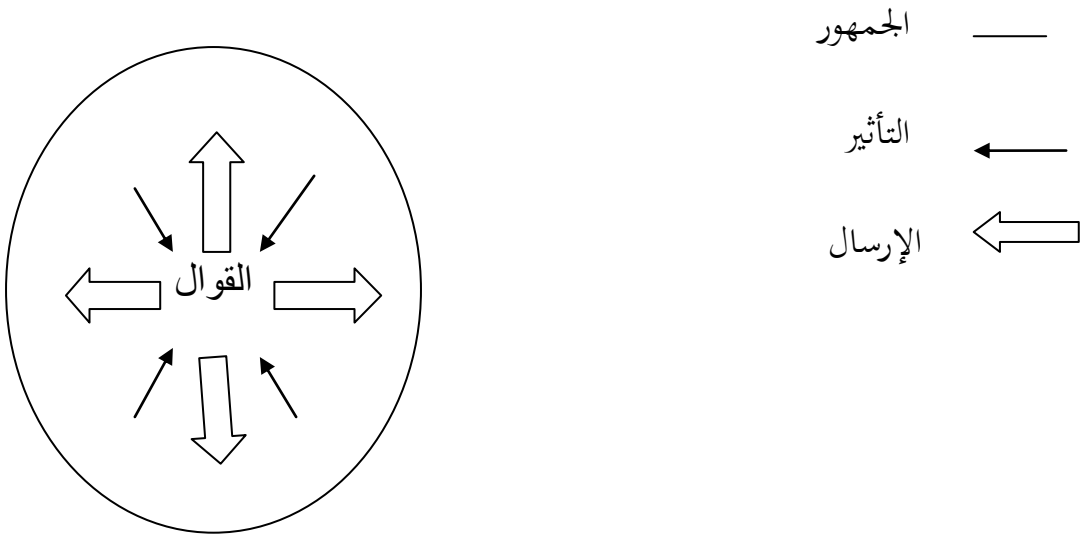
كما لا ننسى جهود "علولة" في هذا المجال من خلال عدّة مسرحيات كمسرحية:"اللثام"و"الأقوال" والتي غلب عليها الطابع السردي من خلال حوارات ومونولوجات بين شخصيات المسرحية،ولعلّ من مميزات القوال التي عادة ما يفتعلها خلال سرده لأطوار حكايته تعمده الوقوع في الخطأ،والتي يهدف

[1] لخضر منصوري،التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،2010-2011،ص124.

[2] ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية افريقيا قبل واحد،الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني للمسرح الهواة بمستغانم،من10إلى20أوت2002.

من خلالها إلى خلق جو حماسي وكسره للحاجز الموجود بينه وبين الجمهور(كسر الجدار الرابع) ،فيتدخل الجمهور لتصحيح تلك الهفوات،وبالتالي يحصل الانذماج بين القوال والجمهور.

وهو ما سنعبر عنه من خلال رسم تخطيطي يبرز علاقة التأثير الموجودة بين الجمهور والقوال.



عملية تبادل التأثير بين القوال والجمهور

ج- المداح:

إلى جانب الأشكال التراثية التي تطرقنا إليها نجد أنّ الجمهور العربي قد امتلك نوعا آخر من الثقافة الشعبية ألاّ وهو شخصية المداح والتي نسبت قديما إلى حلقات الذكر والوعظ وكذا الاحتفاليات بشتى أنواعها والتي عادّة ما تعلق حضورها بذكر الله وخير الأنام المصطفى عليه الصلاة والسلام.

ولعلّ من خصائص المداح التي اشتهر بها قديما بساطته من حيث اللباس وكذا حمله لآلات موسيقية سواء كان بنذيرًا أو نايًا...والتي يهدف من خلالها إلى شدّ ولفت انتباه الناس وتكوين حلقة من حوله.

وهنا تكون الانطلاقة لظهور أسلوب السرد والذي نجده عند بداية المدّاح في قص حكاياته الشعبية أو أحداث سابقة تتسلسل فيها الأحداث والوقائع التي تتلى بأسلوب سردي ممزوج بأقوال مسجوعة أو أشعار شعبية تحدث رنة موسيقية في آذان المشاهدين،كما يذهب المداح إلى تقليد وتقمص دور شخصية معينة سواء كانت تاريخية أو شخصيات الحكام من خلال التقليد سواء من حيث نبرة الصوت أو الحركات أو الهيئة التي اشتهر بها الشخصية[1].

كما اشتهرت الجزائر بهذا الشكل المسرحي خلال الفترة الأولى التي سبقت نشأة المسرح الجزائري،حيث كان المدّاح يمارس نشاطه المسرحي في الأسواق الشعبية والساحات العمومية،وقد اعتمد هذا الأخير في سرد مواضيعه وقص حكاياته والتي كانت عادة مستنبطة من الوضع الاجتماعي السائد آنذاك على التنقل والحركة في أرجاء الحلقة،كما استعان بالجمهور وذلك لزيادة التجاوب ولفت الانتباه،إلاّ أنّ السلطات الفرنسية قد كافحت هذه التجمعات بعد تفطنها إلى طبيعة المواضيع المعروضة والتي كانت في شكل شفرات موجهة إلى الشعب الجزائري التي تدعو إلى نبذ الاستعمار والكفاح من أجل الحرية وهو ما أدّى إلى اندثار هذا الموروث الشعبي خلال هذه الفترة.

[1] الطيب مناد،مسرحة الرواية الجزائرية،أطروحة دكتوراه،إشراف أ.د عباسة محمد،2005،جامعة وهران،ص67.

وبعد مرور هذه الفترة عادت شخصية المدّاح إلى البروز وتبناها رواد المسرح الجزائري على رأسهم ولد عبد الرحمان كاكي من خلال توظيفه للمدّاح في مسرحية "القراب والصالحين" سنة 1966،أين تقلدّ المداح دور افتتاح المسرحية وسرد أطوارها ووقائع النص المكتوب حيث تدور أطوار المسرحية حول فائدة الماء الذي يجلبه سليمان المداح من مكان مقدس يعود إلى الولي الصالح سيدي العقبي،وقد جاء"كاكي"بهذا النص للدلالة على الموروث الثقافي الديني للشعب الجزائري ومدى احترامهم للزوايا والأولياء الصالحين،وهنا سنتعرض إلى مقطع نبرز من خلاله السرد الموجود في أحداث المسرحية التي انقسم أفرادها إلى قسمين:

سليمان:هالماء،هالماء.

* المجموعة – أ – :ماء سيدي ربي.

* سليمان: جايبه جايبه

* المجموعة – ب – :من عين سيدي العقبي[1].

في هذا المقطع الافتتاحي ذهب "كاكي"إلى التلميح لموضوع المسرحية في محاولة لجلب أنظار الجمهور وإعطاء لمحة عن نص المسرحية المعروض كتمهيد لما سيتبعه من أحداث خلال العرض.

أمّا فيما يخص شخصية المداح التي نجدها في مقطع آخر هذا الأخير اعتمد أسلوب الحكي ضمن قالب سردي والذي نستكشفه في المقطع الآتي،أين تظهر مواطن السرد واضحة للعيان والتي جاءت كالآتي:

المدّاح: نهار من النهارات وانهارات ربي كثيرةفي جنة رضوان وجنة ربي كبيرة...تلقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة...الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة،اللي يذكرهم في ثلاث

[1] ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية القراب والصالحين.

ما تفوت فيه مديرة...[1]

وهنا نجد أنّ"كاكي"قد اعتمد أسلوب السرد في مسرحياته والتي تجسدت في شخصية المدّاح،وكل هذا للحصول على ذلك الانسجام والتركيز الموجود بين الممثلين والجمهور والذي يبرز تتالي الأحداث والتعريف بشخصيات المسرحية.

د- الراوي:

يعتبر فن الراوي من بين الأشكال المسرحية التي عرفتها الجزائر والذي كان له دور حساس في إثراء البنية السردية،وذلك من خلال اعتماده على الارتجال والتصرف في النص المسرحي. كما يجمع مجموعة من الدّارسين أنّ"الراوي"ما هو إلاّ هبة الحلقة للفن المسرحي،والوجه الأدبي للحلايقي في النص المسرحي من خلال روايته للأشعار وإلقائه للخطب سواء في الأسواق الشعبية أو الساحات العمومية وكذا سرده للحكايات والأحداث.

يعدّ الراوي عنصرا أساسيا في بناء النص السردي المسرحي،فهو يمثل وسيلة تقنية في ربط الفنون والحيل التي تجتمع لتُكوِنَ المنهج الذي يقوم بعملية السرد،والذي يعتبر وسيلة في تماسك وانسجام الأحداث على خشبة المسرح،إضافة إلى هذا نجد أنّ الراوي يعتمد على الغناء والرقص،وكذا تقليد الأصوات لجذب الجمهور إليه مستعينًا بالحكايات الشعبية والأمثال والملاحم والسير الشعبية والقصص الدينية التي يهدف من خلالها إلى تهذيب الأخلاق وتقديم النصح والإرشاد للجمهور.[2]

وللراوي في مسرح الحلقة وظائف عديدة من بينها:

- كسر الإيهام وخلق انسجام الجمهور.

- تجسيد أفكار المؤلف على خشبة المسرح.

[1] ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية القراب والصالحين.

[2] رشيد أمحجوز،الراوي كشكل مسرحي،الدار العربية للكتاب،ط1،1992،ص41.

– اختصار حوادث لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح باستعمال تقنية السرد وتقريبها إلى الجمهور.

– تقديم أوصاف الشخصيات سواء الداخلية أو الخارجية.[1]

ولكن وبعد مرور هذه الحقبة الزمنية القديمة استطاع رواد المسرح الجزائري أمثال: كاكي وعلولة الاستفادة من هذا الفن التراثي وتوظيفه في المسرح المعاصر والذي غلب عليه الطابع السردي،فاعتبر الراوي أحد مفاتيح تحليل النص السردي،وذلك من خلال تحميل الراوي مسؤولية سرد الأحداث وتقديم الشخصيات وكذا عنصري الزمان والمكان إلى جانب الفنون والخدع التي يستعملها الراوي لإثارة وإغراء المتلقي وهو ما عبر عنه الباحث حبيب مونسي على حدّ قوله:"فالتشكيل تركيب يسمح السارد فيه لنفسه بأن يُعرض الشخصية لما يشاء من أحداث يفتعلها ويعقدها ليبلغ بها درجات عليا من الدرامية قصد التأثير والمفاجأة"[2].

ولعلّ ما يميز الراوي عن غيره من الناس العاديين ملابسه وحركاته،حيث يقول الكاتب الروسي: "فاسيلي دانتشكو":" إنّهم يتجولون في كل أنحاء الجزائر والمغرب في ثياب عتيقة وأرجل حافية،لكن تمعنوا في هذه الوجوه،أنوفهم حادة كمنقار النسر وعيونهم ملتهبة وجباههم مرتفعة ولو تسنى لكاتب قديم وصفهم لقال فيهم:"عليهم طابع العبقرية الحقيقي"[3].

والراوي عند علولة يقتحم خشبة المسرح ويأخذ موقعه ويطرح موضوعات مستنبطة من المجتمع الجزائري وكذا التراث الشعبي ويأخذ في سرد وحكاية الأحداث متتالية ومتتابعة،ومن أعمال علولة التي وظف فيها تقنية الراوي مسرحية"حمام ربي"فنجد أن أحداث المسرحية مرتبطة بالمكان،وهو الحمام

[1] حسن علي المخلق،توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة الأسد،ط1،2000،ص67.

[2] حبيب مونسي،المشهد السردي في القرآن الكريم،قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام،ديوان المطبوعات الجامعية،ص17.

[3] تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا،ألف عام وعام على المسرح العربي،تر:توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،ط1،1931،ص69.

المعروف بمدينة سعيدة حيث يبدأ الراوي في سرد أحداث المسرحية انطلاقا من المكان لتتوالى بقية الأحداث.

كما نجد أنّ "كاكي" هو الآخر قد استخدم تقنية الراوي التي هدف من خلالها إلى كسر الإيهام،وعرض الحوادث باستعمال السرد،وبالتالي نجد أنّه قد استطاع تجاوز الجمود الذي غلب على الراوي سابقا في التراث الشعبي،وهو ما نجده في إحدى مسرحياته التي جاءت بعنوان"كل واحد واحد واحكمه" وهي حكاية من الواقع الشعبي، والتي سنتطرق إلى أحد مقاطعها لتبيان مواطن وجود الراوي بهدف تقريب المعنى:

البخار:"نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني،أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتحمسوا معايا،وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"[1].

من خلال قراءتنا لهذا المقطع لأول وهلة نجد أن كاكي قد مزج عنصر السرد داخل الحكاية والتي هدف من خلالها إلى التعريف بشخصيات المسرحية مثل:شخصية الفتاة المدعوة باسم الجوهر والتي تدور أطوار القصة حولها،ثم يتبعها بمقاطع أخرى نستطيع من خلالها فهم ما يجري،والذي جسده في مقطع آخر حيث يسرد البّخار(الراوي) أطوار المسرحية:

"**البّخار**:هذي وحد الميات سنة ولا كثر،الحجة صرات هنا،كان راجل شايب وقريب يتحنى،غير لولاد عنده طزينة،كان تاجر وهو التاجر الكبير في المدينة الزعفران التالي ايجيبه بالسفينة،ماله كثير وجاهل الغبينة"[2].

لقد وظف كاكي تقنية السرد والتي جاءت على لسان الراوي حيث هدف من خلالها إلى تبيان العلاقة الموجودة بين الفتاة المدعوة الجوهر والشيخ الطاعن في السن ذو المال الوفير والذي من خلال

[1] ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية كل واحد وحكمه،ص06.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

إطلاعنا على باقي أجزاء المسرحية نجد أنّ هذا الأخير أراد الزواج من الفتاة حيث جسد"كاكي" هذا الموقف من خلال سرد الراوي لأجزاء المسرحية التي تخللتها بعض المواقف الخرافية التي اختلفت بين انتحار الجوهر وبين اختطافها من طرف الجن،حيث هدف هنا كاكي إلى استعادة التراث ومدى تصديق الشعب لحكايات الجن والأساطير القديمة،كل هذا جاء في قالب سردي منطوق على لسان الراوي .

ومنه نجد أنّ شخصية الراوي لها طابعها الخاص تسعى إلى تبليغ الأفكار،حيث يعمد المؤلف إلى الاعتماد على الراوي لتقديم أفكاره بصورة أفضل وإطار تواصلي مدعم بأسلوب السرد.

الفصل الثاني:السرد في مسرح عبد القادر علولة

I- المبحث الأول:خصائص الكتابة المسرحية عند علولة.

1- تأثر علولة بالمسرح الملحمي.

2- الحلقة أسلوب من أساليب الكتابة المسرحية عند علولة.

II- المبحث الثاني:أشكال السرد عند علولة.

1- القوال.

2- تأثر علولة بظاهرة التغريب عند بريخت.

III- المبحث الثالث:أهم أعمال علولة.

المبحث الأول:خصائص الكتابة المسرحية عند علّولة.

I- تأثر علولة بالمسرح الملحمي:

يعتبر عبد القادر علولة من المتأثرين بالتيار الملحمي والذي ينسب إلى المسرحي الألماني برتولد بريخت المتشبع بالنزعة الاشتراكية الماركسية،وفي هذا نجد علولة يبين مدى تأثره ببريخت على حدّ قوله:"علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم ومتجدد لا ينتهي"

[1]،كما يعتبر هذا الأخير مثالا حيّا للهجنة بين الشرق والغرب من ناحية تداخل الثقافات الشعبية والعالمية.

فالبطل في أعمال علولة هو نفسه عند بريخت،ولعلّ لانتشار الملحمية في الجزائر نوعية الأفكار والمبادئ التي حاول المؤلف بعثها في روح شخصياته المسرحية التي غالبا ما كانت تدور موضوعاتها حول الديمقراطية والعدالة الاجتماعية...كما نجد أنّ أعمال علولة المسرحية كانت تدور في مجملها حول المشاكل الإنسانية التي تتخبط فيها الطبقة السفلى المتمثلة في الفقراء والعمال،وهو بالذات ما حاول علولة إبرازه إلى العالم كثورة على البيروقراطية والظلم الممارس على هاته الشريحة [2]،وهو نفس المنهج الذي كان يدعو إليه صاحب النزعة الاشتراكية الماركسية(بريخت)الداعي إلى العدالة الاجتماعية،وإزالة الفوارق الاجتماعية وتحسين الجانب المعيشي لكافة شرائح المجتمع من خلال مجموعة من الأعمال التي جاءت ضمن قالب مسرحي موجه إلى الحكام.

إنّ مسرح "علولة" هو مسرح قائم بحد ذاته يهدف إلى التوعية النضالية كحتمية لا بدّ منها للمجتمع حتى يخرج من دائرة التخلف اعتمادا على الرمز الاجتماعي والتاريخي لإعطاء المسرحية دلالة أكثر وضوحًا واستيعابا وهو الحال لدى"بريخت"الذي جسدها في أعماله وأطلق عليه اسم المسرح التعليمي،ولعلّ من أهم أعمال علولة التي تبين مواطن التوافق بينه وبين بريخت والواقع المعاش،مسرحية

[1] منصوري لخضر،التجربة الاخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد،رسالة ماجستير،جامعة وهران،ص65.

[2] قيس الزبيدي،مسرح التغيير مقالات في منهج بريخت الفني،دار ابن رشد،لبنان،دط،1978،ص27.

"الخبزة" والتي لاقت رواجًا كبيرًا داخل الوسط الشعبي بفعل ما تحمله من معان في طياتها حيث تطرق علولة من خلالها إلى أحد أهم النقاط الشائكة التي تعاني منها مجموعة من شعوب العالم،والمتمثلة في الفقر والحرمان والمجاعة...كما يبرز أيضا تلك الفوارق الموجودة بين الطبقة البرجوازية والطبقة الكادحة.

ومن جانب آخر اعتبرت هذه المسرحية أحد أعمال علولة التي حاول فيها توظيف شخصية الراوي الملحمي[1] والتي اقتبسها عن بريخت،حيث حاول هذا الأخير بناء الأحداث بواسطة السرد بدلا من التشخيص والذي جاء على لسان الراوي،حيث تصبح الأحداث المعروضة على خشبة المسرح مجرد تذكر واسترجاع لأحداث قد جرت سابقا،وكل هذا كمحاولة لكسر الايهام عن ذهن المتلقي وابعادًا للأحداث حتى لا ينذمج معها فيتيه عقله.

"إنّ الاهتمام بمسرحيات بريخت لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبيا،وذلك بسبب المنع ومحاولات التعمية والتشويه الواضح لجوهرها الفكري،ولم تكن مسرحية بريخت قد طبعت بالعربية بعد حينما كانت تتوالى مقالات المنظرين البرجوازيين في الصحافة العربية المحلية تطعن فيها في جوهر وفنية هذه المسرحيات،ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في ابداع بريخت بذرتين ثمينتين،الأولى:منهجه في التغريب فقد اتضح أنّه قريب إلى أحدها بين تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما نحو المسافة بين الممثل المتفرج(...)والبذرة الثانية الاتجاه السياسي طبعا وقضايا الساعة التي تطرقها مسرحياته"[2].

ولعلّ من آثار بريخت على المسرح الجزائري عامة وعند علولة خاصة،مثلا نبذ بريخت للديكورات التقليدية الضخمة واستخدام الوسائل البسيطة القريبة للواقع وهو نفس الطريق الذي سار عليه "علولة" حيث كانت أغلب ديكوراته المسرحية عبارة عن أغراض واقعية بسيطة أراد من خلالها إبراز علاقة الإنسان بالواقع المعاش،حيث كانت هذه الديكورات تُغَير أمام أعين المتلقي على عكس

[1] عبد القادر بوشيبة،مسرح علولة،مصادره وجمالياته،رسالة ماجستير في المسرح والأدب التمثيلي،جامعة وهران،ص85.

[2] تمارا ألكسندروفنا بوتينيسقا،"ألف عام وعام على المسرح العربي"،تر:توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،لبنان،ط:1990/02،ص247.

التيارات المسرحية الأخرى،كما عمل هذا الأخير على إشراك الجمهور في مسرحياته وتركه الإدلاء بأفكاره ورأيه الشخصي محطما بذلك الجدار الرابع الوهمي الموجود بين المتلقي والممثل في محاولة منه للوصول إلى أذهان المتفرجين وكسب ثقتهم،ومن جانب آخر اعتمد هذا الأخير مجموعة من التقنيات والتي عرف بها مؤسس الملحمية كالتغريب والحكاية بالإضافة إلى الغناء والرقص،وكذا الخطابات الموجهة إلى الجمهور،وهنا يقول علولة:"برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني،خميرة جوهرية في عملي،وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنّي أعتبره كأبي الروحي،أو خير من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص" [1]،كما نجد أنّ أعمال علولة لا تخلو من عناصر التجريب،فهي مزيج بين ثقافتين الأولى عبارة عن تراث جزائري،والثانية مستنبطة من أعمال مسرحية غربية تم تقديمها في شكل قوالب مسرحية إلى المتلقي الجزائري.

ومن خلال تطرقنا إلى أوجه الاتفاق الموجودة بين كل من بريخت وعلولة،نجد أنّ كتاباتهما بمقدورنا الإجابة عنها وقابلة للإدراك بالنسبة للعقل البشري على غرار المسرح الأرسطي الذي يعتمد الايهام ويهدف إلى انذماج المتلقي مع شخوص المسرحية،وبالتالي يدخل عقله في دوامة من الإيهام،فنجد علولة قد وظف تقنية القوال المعروفة بالراوي عند بريخت والتي تقوم بعملية الإجابة عن مختلف تساؤلات المتلقي،وفي هذا يقول بريخت"إنّ ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو لي،ليس في مخاطبته المشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد،فالمشاهد يجب ألاّ يتعاطف بل أن يجادل"[2]،ومنه نجد أنّ "علولة" قد اتبع المسرح الملحمي غير الأرسطي نظرا لما يحمله في جوهره من أحداث وقضايا موجودة على أرض الواقع على عكس المسرح الأرسطي الذي اعتبره مسرح الطبقة البرجوازية أو كما يطلق عليه بمسرح الايهام،كما نجد أنّ"علولة" قد اعتمد في مسرحه على العقل بدل العاطفة وعلى التغريب بدل المشاركة الوجدانية،ويظهر ذلك جليا في مجموع أعماله،حيث نجد أنّ معظم أعماله لا تعتمد تسلسل الأحداث والوقائع على الخشبة،كما اعتمد هذا الأخير تقنية

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،الأقوال،الأجواد،اللثام،موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997،ص247.

[2] برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،تر:جميل نصيف،عالم المعرفة،لبنان،دت،ص69.

"التغريب" والتي تجسدها شخصية القوال(الراوي) باعتماده أداة التي أراد من خلالها تقديم الشخصيات ووصف المكان والزمان،واعتماد شخصيات عادة ما تكون من طبقة الفقراء في محاولة منه للتعبير عما تعانيه هذه الطبقة من تهميش ونسيان وسط المجتمع[1].

ولتحقيق نظرية التغريب وجب توفر العناصر التالية:

1- النقل على لسان الشخص الثالث.

2- النقل بالزمن الماضي.

3- قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات.[2]

أمّا عن كتابات"علولة" مقارنة ببريخت فنجد أنّه لم تؤثر تأثيرًا كليا عليه بل استنبط علولة من المسرح الملحمي كل ما له علاقة بالواقع الجزائري المعاش،سواء الاجتماعي أو السياسي...والذي أراد من خلاله إرشاد وتوجيه المجتمع الجزائري وتعليمهم التعبير عن واقعهم في محاولة للتغيير،وكذا إصدار أحكام ضد الفساد الذي نخر أجساد الشعب"نؤكد هنا أن تكون الاستفادة هادفة تقوم على استيعاب كل أبعاد التجربة وإلى مدى يمكن أن تغني تجربة المؤلف الدرامي العربي بما لا يلغي الأصل بل يكسب الفنان العربي بعدًا إنسانيا جديدًا"[3].

إن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الأجنبي لم يكن بدعة أو استثناءًا ذلك أن المسرح العربي عاش هذه التجربة وتعامل معها في جوانبها المتعددة والمتنوعة،كما نجد أن صلب التلاقي بين "بريخت"و"علولة" هو تقنية "القوال"وفق المنطق التراثي والراوي كما هو معروف لدى كافة الوطن العربي.

لقد كانت مسرحيات كل من"بريخت"و"علولة" ومن خلال عناوينها دلالة على الحالة الاجتماعية والاقتصادية خاصة في ظل الاستعمار،كما كانت أيضا تعبر عن البعد الايديولوجي من جهة وتأثره بالثقافة الشعبية من جهة أخرى كمسرحية:"الخبزة"و"الأجواد" حيث من خلال عنوانها

[1] عبد القادر القط"فن المسرحية"،مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1،1998،ص419.

[2] برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،مرجع سابق،ص133.

[3] يوسف عبد المسرح ثروت"معالم الدراما في العصر الحديث"،منشورات المكتبة العصرية،بيروت،ص63.

تتكون لدى المتلقي فكرة حول موضوع المسرحية المراد عرضه على خشبة المسرح بالإضافة إلى اعتمادها مبدأ التغريب والذي أظهرتهما كمسرحيين عالميين.

II- الحلقة أسلوب من أساليب الكتابة المسرحية عند علولة.

استطاع علولة أن يمهدّ لمسرح جديد تسوده روح التراث الشعبي والأصالة العربية وخاصة المغاربية والتي نشر بذورها منذ أن وطأت قدماه خشبة المسرح.

فالحلقة تعتبر شكلا من الأشكال الشعبية التراثية،حيث لاقت اقبالا كبيرا بين المخرجين والمسرحيين حيث كان المتفرجون يجلسون ويتحلقون مكونين بذلك دائرة في شكل حلقة:"وكانت العروض في شكل حلقة،تعرض في الهواء الطلق وخاصة يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره مابين خمسة إلى اثني عشر مترًا داخل دائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر غالبا ما تتجاوزه عروض متعددّة في نفس الوقت وفي نفس السوق بفضل صوته وجسده وعصاه،كان المداح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة مستوفاة من الحياة الاجتماعية،ويؤدي بطريقة عدّة شخوص"[1].

أمّا الحلقة في معجم لسان العرب لابن منظور"قال ابن الأعرابي هم كالحلقة المفرغة لا يدري أيهما طرفها،يضرب مثلا للقوم إلاّ كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة ولا يطمع عدوهم فيهم ولا ينال منهم،تحلق القوم جلسوا حلقة بحلقة"[2].

أمّا عميد المسرح الجزائري عبد القادر علولة فقد عرّف الحلقة بقوله:"في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم،في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري،تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير،فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الابداع في القول

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،الأقوال،الأجواد،اللثام،موفم للنشر،د.ط،الجزائر،1997،ص12.

[2] لسان العرب،ابن منظور،مادة حلق،مج10،ص62،61.

والفعل والحركة،ويعتمد على الفرجة والمتعة تمتزج فيه الحقيقة والخيال،الجدّ بالهزل،فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية."[1]

ومن خلال الرجوع إلى أصل الحلقة وتسميتها نجد أنّها قد اشتقت من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز،حيث يتحلق الناس مكونين بذلك دائرة تختلف فيها شرائح المجتمع سواء كانوا كبارًا أو صغارًا،شيوخًا وأطفالاً حيث يتوسطها الحلايقي الذي بدوره يقوم بإلقاء أشعاره ومخاطبة الحضور حيث يخلق جوًّا من الحماس لدى المتلقي مما يجعل حجم الحلقة يتقلص وذلك رغبة في الاستماع لكل أطوار الحديث الذي يلقيه الحلايقي[2].

تعتبر تجربة "عبد القادر علولة" تجربة فريدة من نوعها حول الحلقة،حيث اتجه هذا الأخير إلى التراث بدافع التجريب والتأصيل لمسرح جزائري حقيقي متوارث،فكان من أوائل المسرحيين العرب السباقين الذين لجأوا إلى هذا الأسلوب،معتمدًا في ذلك أسلوبًا فريدًا من نوعه بعيدا كل البعد عن البروتوكولات الرسمية كالخيمة والديكورات الضخمة نظرًا للمبدأ الذي كان يتبناه هذا الأخير حيث احتك بطبقة البسطاء مثل الفلاحين وسكان القرى والمداشر في محاولة له لإشراكهم في أعماله المسرحية بفعل التقرب منهم ومعرفة انشغالاتهم وطبيعة عيشهم البسيط،وهو الهدف الذي كان يصبو إليه في مسرحه للدفاع عنهم خاصة ما كانت تمر به البلاد من مخلفات الاستعمار،فكان يقدم مختلف عروضه على المباشر حيث يتحلق حوله المتفرجون وهم جالسون على الأرض مكونين بذلك حلقة وهم يستمتعون بما يلقى إليهم من حكايات وأشعار...ويقول علولة:"بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور ولم يبق في الفضاء المسرحي إلاّ بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى،اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم...كان المتفرجون يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع...لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة،لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة...عن طريق هذه التجربة اكتشفنا من جديد رموز العرض

[1] عبد القادر بوشيبة،مسرح علولة مصادره وتجلياته،رسالة ماجستير،جامعة وهران،1985،ص18.

[2] زهية عوني،التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة،مجلة مقاليد،العدد7،الجزائر،2004،ص70.

الشعبي المتمثل في الحلقة،إذ لم يبق معنى لدخول وخروج الممثلين...كان كل شيء يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة...فكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد"[1].

وتعتبر هذه المرحلة قفزة نوعية لـ"علولة" حيث استحوذت فكرة الحلقة على بال وفكر"علولة " وقام بتجسيدها على خشبة المسرح،بعدما كانت حكرًا على الساحات العمومية والأرياف ولعلّ السبب في هذا يرجع إلى إدراك ووعي علولة بأهمية هذا الفن التراثي الذي أراد من خلاله إرسال مجموعة من الرسائل في قالب مسرحي،وكل هذا راجع إلى المساهمات التي تلقاها هذا الأخير من طرف زملائه في العمل المسرحي الذين تقاسموا معه أفكارهم وتجاربهم الخاصة،ممّا مكن "علولة" من أن يقف عند هذه الأشياء وقفة تأمل جعلته يستمد كل العون للخروج بعمل إبداعي جديد[2].

من خلال دراستنا لمسيرة الفنان عبد القادر علولة نجد أنّ هذا الأخير كان مرتبطًا بالتراث بشكل كبير فقد سعى منذ البداية لإيجاد حلول تمكنه من ربط التراث الثقافي القديم بالفن المسرحي،وكيفية إدراجه كمادة مسرحية تعرض على خشبة المسرح بعد أن كانت مقتصرة على الساحات العمومية والأسواق،حيث ركز على إيجاد فضاء مسرحي ملائم هدف من خلاله إلى كسر التقليد وابتكار الجديد فأعطى لممثليه حرية إيصال موضوع المسرحية إلى المتلقي،وهو ما سعى إليه "علولة" من خلال توظيف الحلقة ولكن بأسلوب مطّور حيث أفرغها من محتواها الذي عرفته في القديم وأخذ منها الشكل الفرجوي،وبالتالي أصبح هناك مزيج بين التراث القديم والحضاري،وهو ما عبر عنه "محمد أديب السلاوي" عن الحلقة على حدّ قوله:"إنّ الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية وبين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة،حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة وإنّما داخل نفس الجمهور،ففي خياله تعيش وتتمرّد وتثور وتقاوم وتعشق"[3].

---

[1] لخضر منصوري،التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،2010-2011،ص02.

[2] عبد القادر علولة،حوار مع أمحمد جليد،موفم للنشر،الجزائر،1997،ص240.

[3] محمد أديب السلاوي،إطلالة على التراث المسرحي للمغرب،الأقلام،العدد06،وزارة الثقافة بغداد،1980،ص21.

فعلولة كان يسعى إلى خلق مسرح مفتوح مع الجمهور دون إهمال شكل الحلقة في وجود عناصر سينوغرافية ونص مسرحي.

ومن جهة أخرى نجد أنّ "علولة" تبنى مفهوم الحلقة وأخرجها عن طبيعتها القديمة التي كانت مواضيعها غالبا تدور حول الحكايات الشعبية والخرافات،وبالتالي جعلها أكثر واقعية ومرونة [1]،بعد أن أدخل عليها مجموعة من التعديلات والوظائف،تمثلت في إقناع الجمهور بالأحداث التي تجري على خشبة المسرح رغم أنّها وهمية،كما أنّ توظيف علولة لمسرح الحلقة كان يهدف من خلاله إلى ربط المتلقي بتراثه لاستحضار مقومات وحضارات سالفة،ومن جهة أخرى وظف الحلقة خدمة لاتجاهه الايديولوجي ذي النزعة الواقعية الاشتراكية [2](بريخت)،التي كانت تدعو إلى التغيير ومحاربة الفساد والظلم،وهو ما صرّح به علولة في لقاء جمعه مع الباحث عبد المجيد كواح:"المسرح يدعو إلى التغيير،يدعو إلى التفاؤل،يدعو إلى الفرح،يدعو إلى تدخل الجماهير في الحياة الاجتماعية،في تنظيم الحياة الاجتماعية بصفة عامة"[3].

[1] عبد القادر بوشيبة،الظواهر اللا أرسطية في المسرح العربي المعاصر،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،إشراف،بشير بويجرة،2003/2002، ص303.

[2] أحمد حمومي،التراث والمسرح،مجلة إنسانيات،مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية،وهران،الجزائر، ع12،سبتمبر/ديسمبر 2000،ص26.

[3] Entre tien-réalisé par Abdelmadjid Kaouh avec Allola ;Théâtre regional oran ;25 septembre 1985.

المبحث الثاني:أشكال السرد عند علولة.

I- القوال:

- تعريفه:

لغة:جاء في معجم المحيط لفيروز أبادي بأنّه:"رجل قوال حسن القول أو كثيره"[1].

اصطلاحا:

القوال هي تلك الشخصية التي تروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب لشخصيات تاريخية مشهورة،أو زعماء وأبطال أو أولياء صالحين،متتبعا مجموعة من التقنيات في سرد حكاياته وجلب انتباه الجمهور"[2].

أ- القوال في مسرح علولة:

يعتبر القوال من الأشكال التراثية القديمة التي تم توظيفها في مجال التراث باعتباره من الشخصيات التي تروي الأخبار والحكايات وتوصل إلينا مجريات الوقائع اليومية لدى الشعوب،باستعمال أسلوب السرد القصصي من خلال رواية ملاحم وسير بطولية لبعض الأمم الغابرة،كما نجد أنّ القوال عادة ما يكون إنسانا حكيما ذو خبرة في الحياة ،الذي يملك تلك الملَكة على التأثير على نفسية الجمهور نظرًا لطبيعة الكلام الموزون الذي يلقيه على جمهوره حول النضال التاريخي للشعوب[3]،وهذا ما يعني أنّ القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله،فهو يستطيع الغناء والتأليف ورواية الحكايات والأساطير.

أمّا عند "علولة" فنجد أنّ شخصية القوال تتقلد دورًا كبيرًا في مسرحياته فهو دائم الحضور نظرًا لمكانته،فهو الراوي والسارد الذي يزيل الإيهام عن المسرحية ويقدم شخصياتها،والذي عادة ما يكون لباسه مزركشًا يحمل في يدّه عصا للدلالة على التراث والحكمة،ثم يبدأ في قص حكاياته وإلقاء الأشعار،متغنيا بالشخصيات سواء تاريخية أو دينية معروفة لدى المتلقي [4]،كما أنّ القوال عادة ما

---

[1] فيروز أبادي،معجم المحيط،مادة(القول)،دار الجيل،بيروت،لبنان،ص42.

[2] أحمد منور،المسرح الجزائري بدايته وتطوره،مجلة الثقافة،جامعة البحرين، ع10،2004،ص182.

[3] عبد الناصر خلاف،التجارب المسرحية،مسارات وبصمات،محافظة المهرجان الدولي للمسرح،الجزائر،1994،ص129.

[4] مناد الطيب،مسرحة الرواية الجزائرية،أطروحة دكتوراه،إشراف أ.د.عباسة محمد،2005،جامعة وهران،ص170.

يكون ملّمًا بجوانب التمثيل المشهدي والحكي المسرود،أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية،بالإضافة إلى تقديم شخصيات المسرحية،فالقوال:"يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيًا فهو الذي يسلط الضوء على شخصياته،يتكلم ليقول كل شيء ببساطة،يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها،ثم يعود ليأخذ دور الراوي"[1].

ومن جهة أخرى اعتبر"علولة"شخصية القوال رمزًا للتراث الشعبي لبلدان المغرب العربي وبالأخص الجزائر والمغرب،على حدّ قوله:"القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة"[2].

اعتمد "علولة" على القوال كشخصية رئيسية في أعماله المسرحية من خلال تلقينه دور السارد في بداية إخراجاته مثل مسرحية الخبزة *،وبعد عشر سنوات من العمل قام بتطوير أسلوب القوال وظهوره بحلة جديدة في مسرحية الأقوال **،وذلك بعد سنوات من العمل والبحث في خبايا هاته الشخصية التي كانت تقتصر على الأسواق والساحات العمومية،فعمل على نقلها من تراثها الأصلي إلى خشبة المسرح برؤية درامية جديدة مع الإبقاء على طابعها التراثي كاللباس والأقوال والأشعار التي يرددها،وبالتالي أصبح هناك طابع مسرحي جديد مقتبس من التراث الجزائري الأصيل يسرد ويحكي أحداث وحكايات وأساطير تتداخل فيها شخصيات وأحداث مختلفة تجذب المتلقي وتحفزه على المشاهدة نظرًا لطبيعة النصوص سواء ذات الطابع الهزلي الكوميدي أو التاريخي تتضمن في معظمها الجانب المادي والاجتماعي الذي يعيشه الفرد.

كما نجد أن شخصية القوال وخلال تأديته لمختلف عروضه المسرحية يستخدم مجموعة من الحركات والآلات الموسيقية مثل :الناي،آلة الرباب...تتماشى مع كلماته ونصوصه،أمّا موضوعاته فعموما تدعو إلى الخير ونبذ الشّر،وغالبا ما تكون نهايتها سعيدة،ومن جانب آخر نجد أنّ لـ"القوال" ارتباطات وثيقة بالثورة الجزائرية،خاصة محاولاته العديدة في توعية الشعب بضرورة التحرّر من قيود

[1] أحمد بيوض،المسرح الجزائري،نشأته وتطوره من 1926-1989،منشورات التبيين الجاحظية،1998،ص156.

[2] لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة،ص32.

المستعمر الفرنسي،والمطالبة بالحرية حيث لعب دورًا أساسيا في تواصل الشعب بالمجاهدين من خلال رسائله المشفرة إلى حين تفطن المستعمر ومنعه من مزاولة هذا النشاط النضالي الذي كان يسعى من خلاله إلى استعادة الحرية وردّ الاعتبار للشعب الجزائري[1].

اعتمد علولة في مسرحه على شخصية "القوال" في جلّ مسرحياته نظرًا لمكانته المميزة بين الناس والطبقة البسيطة،حيث قام بنقل ذلك التراث الشعبي الذي كان يقام على مرأى الناس في الساحات العمومية والحفلات والأسواق الشعبية الذي كان عبارة عن تجمهر الناس حول القوال والاستماع بحكاياته وأقواله ذات القيمة نظرًا لما تحمله من خبايا بين كلماتها التي عادة ما تكون عبارة عن أشعار أو كلمات ملحونة،ومنه استطاع علولة من نقل هذا الموروث من طابعه البدائي إلى خشبة المسرح وكسر قواعده الكلاسيكية القديمة وإعطائه حلة جديدة،فجعل منه شخصية رئيسية تقوم بسرد الأحداث،وهذا ما نجده حين مشاهدتنا لعروضه المسرحية ذات الطابع التراثي الشعبي،ولعلّ ظهور شخصية القوال كان في مسرحية "الأقوال"و"الأجواد" بعد "الخبزة"،حيث لاقى هذا الأخير نجاحًا باهرًا من خلال تداركه للأخطاء التي سجلها في بداية مشواره،وقد وقع اختيارنا على مقطع صغير من مسرحية "الأجواد" نبرز من خلاله دور القوال في سرد أحداث المسرحية وتقديم شخصياتها:

" **الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد،خدام في ورشة من ورشات البلدية،فالسن عتبر كبير يحوّط على السنين،في القامة قصير شوية،السندان والمطرقة خلاّو فيه المارة،لونه أسهم بلوطي...**"[2].

حيث نجد أنّ القوال قام بسرد ووصف شخصية الربوحي العامل البسيط ومعاناته اليومية مع عمله نظرًا لطبيعته الشاقة،وهنا نجد أنّ "علولة" قد كسر الايهام الموجود لدى المتلقي و أوصل الفكرة إلى ذهنه من خلال السرد الذي يقوم به القوال المصحوب بالتمثيل والحركات وبالتالي وجود ازدواجية توافق بين الحركة والكلام.

[1] العلجة هذلي،توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر،مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،2009،ص37.

[2] عبد القادر علولةديوان أعماله الكاملة"الأقوال،الأجواد،اللثام)،د.ط،ص82.

ب- خصائص القوال عند علولة:

يعتبر القوال من الشخصيات التراثية التي وجدت لدى المجتمع الجزائري عامة و"علولة" خاصة والذي عادة ما كان يتردد على الساحات العمومية والأسواق،مرتديا زيّا تقليديا حاملا معه آلات موسيقية سواءًا بنذيرًا أو نايًا، حيث يلقي أشعاره وحكاياته إلى أن جاء "علولة" وقام بتوظيف هذه الشخصية في مسرحياته نظرًا لطبيعة الموروث التراثي والثقافي التي تحمله في طياتها بعد أن أدخل عليها مجموعة من الوظائف والخصائص التي جاءت على النحو التالي:

لقد استعمل علولة شخصية"القوال" من أجل التمهيد للمسرحية والتعريف بشخصياتها،وكذا التعبير عن أحداث قد مضت يستحيل عرضها،بالإضافة إلى إلقاء مجموعة من الأشعار والغناء[1].

إنّ اعتماد "علولة" للقوال في مسرحه جاء في محاولة الحفاظ على التراث لدى الناس بعد أن قام بنقله من الساحات العمومية إلى خشبة المسرح وبالتالي كسر كلاسيكيته القديمة،ولعلّ من خصائص القوال في خشبة المسرح كسر ذلك الإيهام الموجود عند المتابعين ومخاطبته لعقولهم واندماجهم مع الموضوع وبالتالي أصبح للقوال خصوصية جديدة على عكس ما كانت عليه قديما،حيث اقتصر على رواية الحكايات وإلقاء الأشعار إلاّ أنّ علولة أضفى عليه سمة جديدة تمتلث في جلب أنظار المتلقي وإشراكه في عرضه المسرحي المجسد على الركح.

ومن جهة أخرى نجد أنّ "القوال" عند "علولة" مزيج بين الشعر والنثر في آن واحد خلال عروضه المسرحية الفرجوية وللفرجة قواعدها وأسسها الجمالية التي تقوم عليها وتساير التراث والتطورات الاجتماعية" [2].وللقوال ارتباط وثيق بالواقع الاجتماعي المعاش الذي تعاني منه الطبقة الكادحة والفقيرة في المجتمع فهو الذي يدعو إلى التغيير ونبذ الظلم والبيروقراطية الممارسة على الشعب.

[1] إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري،رسالة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس،2004،ص173.

[2] عبد القادر بوشيبة،مسرح علولة،مصادره وجمالياته،رسالة ماجستير في المسرح والأدب التمثيلي،جامعة وهران،94/93،ص190.

إنّ اعتماد علولة على "القوال" في مسرحياته هدف من خلاله إلى بلورة حركة الممثلين وتسلسل الأحداث عن طريق الانتقال من عنصر إلى آخر ومن حدث لحدث وبالتالي الابتعاد عن التطهير الأرسطي.

حاول علولة أيضا من خلال شخصية القوال كسر الإيهام لدى الجمهور،فعن طريق عملية السرد الموجهة للجمهور يمكن قطع ذلك الارتباط الوثيق الموجود بين المتلقي والممثل،ومن جهة أخرى نجد توظيف "علولة" لشخصية "القوال" نظرًا لاكتسابه واشتهاره بالحكمة والصدق الأمر الذي أكسبه مكانة اجتماعية وفنية باعتباره رمزًا من رموز الذاكرة الشعبية[1].

ولعلّ من خصائص القوال التي وظفها علولة في مسرحه طريقة الإلقاء التي يمارسها القوال والتي تتمثل في اللغة العامية التي هي لغة الشعب حيث أن جميع مسرحيات علولة كانت باللغة العامية المتداولة عند غالبية المجتمع الجزائري.

كما يضيف "علولة" بأنّ القوال له خاصية الحكي والتمثيل معا في آن واحد،وذلك عن طريق استعمال الكلمة والحوار وكذا الحركة والموسيقى وبالتالي فإنّنا نجد أنّ "القوال" ممثل موهوب يستطيع جذب انتباه الجمهور عن طريق كسر ذلك الحاجز الموجود بينه وبين الجمهور والمتمثل في تقنية كسر الجدار الرابع.

وفي ختام الحديث عن خصائص "القوال" نجد أنّ فنّ القوال عند علولة قد عرف تداخلا كبيرًا بالنسبة لمسرح الناس والذي عرف على يد "أكوستوبوال" الذي جاء بنظام الجوكير الذي يتوافق مع خصوصيات الشعب البرازيلي والذي يطمح إلى أن يكون مسرحًا تأثيريا جماعيا في حياة الشعوب[2].

[1] نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،شركة باتينت،ط1،2006،ص52.

[2] خالد أمين،رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب،مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء،وقائع الملتقى العلمي:18-19-20 أكتوبر2010،محافظة المهرجان للمسرح،الجزائر،ص141.

II-تأثر علولة بظاهرة التغريب عند بريخت.

1- تعريف التغريب:

لغة:مصطلح التغريب في الناحية اللغوية جاء على وزن(التَفْعِيلْ) من صيغة (فَعَلَ) أي مادة (غَ-رَ-بَ)،وفي لسان العرب:"غَرَبَ فُلاَنٌ:بعد مصدره الغَرْبُ،والغَرْبُ الذهاب والتنحي عن الناس وقد غَرَبَ يَغْرِبُ،غَرْبًا،وغَرَبَ واغْرب،وغَرَبَهُ واغْرَبَهُ:نَحّاهُ" [1]،فاتضح أنّه بالتضعيف صار الفعل(غَرُّبَ) على وزن (فَعُّلَ) حيث دلت هذه الصيغة على التعدية والمبالغة[2].

اصطلاحا:التغريب أسلوب قديم يسعى إلى نزع صفة البديهية من الحادثة أو الشخصية وإثارة الاندهاش والفضول حولها،أي تغريب المألوف عن حالته المادية وجعله غير عادي والتغريب تقنية قديمة،فقد وجد في المسرح الصيني والياباني كما كان حاضرًا في المسرح اليوناني عند استعمالهم للقناع الذي كان يغطي ملامح الوجه وتأثير العينين.

وفي هذا نجد بريخت يقول حول أقدمية المصطلح في مؤلفه الأورغانون الصغير:"كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية،كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت،هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية"[3].

ولعلّ ظهور مصطلح التغريب كان لأول مرّة سنة 1935 في روسيا(الاتحاد السوفياتي سابقا) في مناقشة بين بريخت وبرنارد رايش المخرج المسرحي الألماني من خلال قوله:"في تلك الأمسية تكلمنا حول عروض مسرحية غير عادية وأشرت إلى تفصيل في مسرحية"أرستقراطيون"(...) فما كان من

[1] ابن منظور،لسان العرب،دار صابر،بيروت،لبنان،ط3،ج1994،1،ص658.

[2] المرجع نفسه،ص638.

[3] برتولد بريخت،الأورغانون الصغير في المسرح،تر:د.أحمد الحمو،مجلة الآداب الأجنبية،تشرين الأول،دمشق،1975،ص126.

ثرتياكوف* إلاّ أن أقحم نفسه قائلا نعم هذا kerfrenduny ونظر نظرة متواطئة سريعة إلى بريخت،فهزّ الأخير رأسه موافقًا"[1].

أ- التغريب عند بريخت:

تميز المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي في عدّة نقاط وقضايا،فالمسرح البريختي الذي تمرد ورفض القوانين التي سنّها أرسطو قديما أسس مسرحًا جديدًا مبنيًا وفق قواعد وأسس تتماشى مع متطلبات العصر،والتي تمثلت في تقنية التغريب.

يسعى المسرحي الألماني برتولد بريخت إلى تغيير النفس البشرية وإيقاظ وعي المشاهد وإزاحة الإيهام الذي يسود الخشبة ،وهذا رغبة لإيجاد طريقة لكسر الإيهام الموجود في ذهن المشاهد عند مشاهدة العروض المسرحية،حيث وظف هذا الأخير نظرية التغريب(Distanciation) التي تعود أصولها إلى الشكلاني الروسي شكلوفسكي CHKLOVSKI* والتي تم تعريفها باعتبارها سلوك جمالي يدعو إلى وضع مسافة بين المشاهد والحقيقة المعروضة أمامه وجعل المألوف غريبا،حيث يتم تغريب الحادثة أو الشخصية وتجريدها من طبيعتها البديهية مما يسبب الدهشة والفضول لدى المتلقي [2] ،وهو العكس تماما بالنظر لما اعتمده أرسطو في كتابه فنّ الشعر عبر نظرية التطهير(Catharsis)التي تدعو إلى الانسجام مع شخصيات المسرحية من خلال إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لدى المشاهد [3]،وبالتالي نجد أنّ بريخت قد كسر قواعد المسرح الأرسطي من خلال ابتكاره لنظرية التغريب التي تفند ما جاء في مسرح أرسطو.

---

[1] كاثرين بليزابتون،مسرح برتولد بريخت وميرفولد،تر:فايز قزق،مراجعة وتقديم نديم معلا،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،د.ط،1997.

* فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي:كاتب وناقد وباحث أدبي روسي من مواليد24 يناير 1893 ،وهو أحد أبرز المنظرين في الشكلية الروسية خاصة بعد نشره مقالته الفن من أجل الفن عام 1917،توفي بموسكو في 06 ديسمبر1984.

[2] برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،تر:جميل ناصيف،عالم المعرفة،بيروت،لبنان،2001،ص124.

* ثرتياكوف سيرجي:مسرحي روسي من أصدقاء بريخت.

[3] Nadin Barthes ;aristotle' Theory of Tragedy-Diction

site:https://prezi.com/cb0Sa59F121y/aristot les-theory-of tragedy-diction;p111;185.

والتغريب عند بريخت هو دفع المتلقي للتفكير في واقع آخر غير الذي يعيشه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور مع التركيز على كسر الإيهام والغوص مع الشخصية الموجودة على خشبة المسرح مما يجعل المتلقي يعي أفعاله ويندفع نحو النقد والملاحظة وقد عبّر بريخت عن هذا الفعل باعتبار المتلقي عنصرا منتجا في هذا الفعل المعروض بعدما كان مستهلكا.

واستعمل بريخت تقنية التغريب للوصول إلى مخيلة المتلقي حتى يكون قريبا من كل ما يحدث أمامه من حركات وعروض دون الاندماج معها،وبالتالي يبقى عقله واعيا ويلاحظ ما يحدث أمامه حيث يستطيع من خلاله معرفة ما يجري أمامه متخذًا صفة الحكم من خلال انتقاداته البناءة لما يجري على الخشبة،كما أنّ التغريب لا يكون على مستوى الأفكار فقط وإنّما قد يتجسد أيضا بمجموعة من الوسائل كاستخدام الأقنعة بالنسبة للشخصيات،أو الاستعانة بالصور،وكذا التغيير في الإضاءة على مستوى العرض،بالإضافة إلى استخدام شخصية الراوي والتي عادة ما تكون في بداية العرض المسرحي.

ومن جهة أخرى نجد أنّ بريخت يسعى من خلال منهج التغريب إلى إفساح المجال للمتلقي للتفكير وإعادة ترتيب أفكاره حتى يستطيع التعليق على ما يجري أمامه دون حصول ذلك الاندماج الذي يدفع المتلقي إلى الدخول في دوامة من الإيهام.

ولعلّ جوهر نظرية التأثير التغريبي يكمن في إحلال نشاط فكري ثابت ونقدي أساسا لدى المتفرج محل المعايشة،فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد،يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظل علينا كما وكان شيئا غريبا يثير دهشتنا،ويضرب مثلا للتغريب فيقول:"يتحقق التغريب حينما يسأل البعض:هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السؤال يعرف غالبا أنّني أنظر إليها عدّة مرات،لكنه بسؤاله هذا ينزع منّا النظرة التي اعتدت أن ألقيها على ساعتي،هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء،ويشدد بريخت على أنّ العالم إذا ما بدا غريبا فإنّه يوقظ في المتفرج الرغبة في تغييره"[1].

[1] برتولد بريخت،نظرية السياسة والممارسة ،تر:كامل يوسف،بغداد،ط1،1986،ص61.

ب- التغريب ما بين علولة وبريخت:

من خلال ما تطرقنا إليه سابقا نجد أنّ "بريخت" تطرق إلى التغريب في محاولة لإبعاد ذلك الشعور الناجم عن انسجام المتلقي مع الممثل،وبالتالي يصبح المتلقي في وضعية المتابع حيث يبقى المشاهد باستمرار خارج دائرة الإيهام بأنّ ما يجري هو واقع فنّي وبعيد عن المشاركة الانفعالية،وبعيدا عن التوحد[1].

ومن جانب آخر نجد تأثر علولة بظاهرة "التغريب" لدى بريخت هذا الأخير الذي آمن بأن تغير الإنسان مرتبط بتغير الظروف المادية والاجتماعية وهو ما تطابق تماما مع المطالب التي كان ينادي بها المسرحي الجزائري"علولة" التي تهتم بالطبقة الكادحة وظروفها المعيشية ومحاولاتهم المتعددة للكف عن تهميش واستغلال هاته الشريحة من المجتمع،فالشخصيات لا ترسم اعتمادًا على أبعادها النفسية والإنسانية والاجتماعية،وما يترتب على ذلك من أفعال وردود أفعال،وإنّما تجرد من هذه الأبعاد،وتصبح ممثلة لاتجاه فكري إيديولوجي يعنى المؤلف بتوضيحه،وإذا أمعنا النظر في مسرحية"الإنسان الطيب من ستشوان" عام 1934[2]،فإنّ "بريخت" لم يكن يصبو إلى إظهار شخصية "شن تي"في "ستشوان"أمّا "وانج" فهو سقاء طيب إلاّ أنّ الذي يعيشه والأوضاع الاجتماعية التي يمرّ بها نسفت تلك الطيبة فـ"بريخت" يبين لنا أنّ الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية هي التي تتحكم في طباع الشخصيات.

وبما أنّ ردود الأفعال تتعدد،فلا بدّ على الممثل أن يجعل ذلك ملحوظا،مما يتيح للمشاهد إمكانية ملاحظة تعدد الاتجاهات حول القضية الواحدة،ويلاحظ وجود حلول كثيرة ممكنة،ومن هنا يستطيع هذا المتلقي أن ينتقي ويختار ما يراه مناسبًا.

[1] علي عقلة عرسان،سياسة في المسرح،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 1978،ص272-273.

[2] مخلوف بوكروح،مسرحيات بريشت،موفم للنشر،الجزائر،دط،1994،ص17.

كما كان أيضا لـ "علولة" تعامل خاص مع ظاهرة التغريب وهذا ما نجده في مجموعة من مسرحياته وعلى سبيل المثال سنتطرق إلى مسرحية "الأجواد" والتي تدرج ضمن الثلاثية حيث خصها بمعاملة خاصة سواء على مستوى كتابة النص المسرحي أو على مستوى الإخراج،حيث أدرج هذا الأخير شخصية "القوال" الذي يتكلف بعملية سرد الأحداث والوقائع التي تجري أمام أعين المشاهدين سواء بوصف شخصياتها أو المكان الذي جرت فيه وقائع المسرحية،وهذا مقطع مقتطف من نص مسرحية "الأجواد" يدعم ويوضح ما تحدثنا عنه:

القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة

ذوك اللّي يحتموها أصواتهم محتوفة

أيامهم مرهونة وجهوده مسروقة

عمال القطاع العام يحمو على اللقمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

اسمعوا للمنتخبين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفوا تنظموا ويجوعوكم[1].

حيث ومن خلال تحليلنا لهذا النص نجد أنّ أفكار "علولة" تهدف إلى التوحد بين فئات المجتمع لنبذ الاستعباد والبيروقراطية الموجودة في القطاعات الخاصة التي نهبت الوطن وكذا العمال ،كما نجد "علولة" يوجه رسالة مشفرة يتحدث عن حزب الطليعة الاشتراكي وذلك من خلال تفتيش "الربوحي" لجيوبه عند قوله:"جيوب الضليعة" أو "جيوب السرية" ويؤكد علولة على ذلك من خلال قوله على لسان شخصية الحبيب الربوحي:"...عندنا عمال من الميناء مطرودين رانا نقولهم...العيد قرب تعاونوهم،كاين فيهم اللي كثر من عشر شهور ما ضربش ضربة"[2] محاورًا العساس،حارس حديقة البلدية لتربية الحيوانات.

[1] عبد القادر علولة،مسرحية الأجواد،مقطع من أغنية علال الزبال،ص81.

[2] المرجع نفسه،ص101.

وهنا يظهر لنا "علولة" اهتمامه الخاص بطبقة العمال وتضامنه معهم من خلال سعيه الدائم للدفاع عنها وتدويل قضيتهم للمطالبة بالعيش الكريم واسترجاع حقوقهم،وهو بالذات ما كان يسعى بريخت من خلال كتاباته المسرحية التي كانت كلّها في صالح الطبقة الكادحة والثورة على البيروقراطية والطبقة البرجوازية.

كما تطرق "علولة" أيضا إلى الجانب السياسي في مسرحياته،من خلال تناوله لموضوعات اجتماعية موجودة في المحيط الذي يعيش فيه الفرد الجزائري التي ترتكز على الكلمة وردود أفعالها،فـ"علولة" لا يهتم برسم أبعادها وملامحها الخارجية،فشخصيته مجسدّة بشكل إيجابي وفاعل لحلم الجماعة وتطلعاتها في الحرية،وهدفه أن لا يبقى مجردّ حلم،إنّما هو دعوة صريحة لتجاوز الأوضاع المعاشة،وللبحث عن سبل تغير الواقع.

وهو ما سنلمسه في المشهد الثاني من خلال شخصية "الربوحب الحبيب" التي تعبر عن أحلام الجماعة والتهميش الذي يعانون منه.

القوال:

"تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا وبمشاكل المغابنا...إذا جمع مع أصحابه يشدّوه،وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار ويخرجوه،الليل وما طوله وهو يسيح في الهموم ويوزن في الحلول مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء.

كل ما يدخل للدار معاه قضية جديدة.

الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية.

في الحنانة وخدمة الأغلبية..."[1]

ومن جهة أخرى نجد أنّ "علولة" في مسرحية "الأجواد" وبالضبط في المشهد الثاني قد تطرق إلى وصف شخصية "الربوحي الحبيب" من خلال ذكر ملامحه وصفاته الخارجية ومدى ارتباطه بالبيئة التي يعيش فيها وطبيعة عمله،وبهذا الوصف نجد أنّ "علولة" يسعى إلى تقريب الشخصية من المتلقي من

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد– اللثام)،ص82-83.

خلال إعطائه لمحة عامة حول الشخصية جاءت في شكل قالب سردي هدفها الغوص في أعماق الشخصية وجلب انتباه المتلقي على حدّ قوله:"...في القامة قصير شوية،السندان والمطرقة خلاّو فيه المارة،لونه أسمر بلوطي،وسنيه وحدة واقفة جدرتها وزوج غايبينن شعره أشهب، كود مبروم والشيب ما ترك شعرة...الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق..."[1].

ومن جانب آخر نجد أنّ "علولة" سعى إلى كسر الإيهام لدى المتلقي عن طريق تحطيمه لذلك الجدار الوهمي (تكسير الجدار الرابع)الموجود بين المتلقي والشخصية المسرحية من خلال توظيفه للقوال الذي يقوم بسرد الأحداث والوقائع مع ضرورة الابقاء على المتلقي في جهة والممثل في جهة تفاديا لذلك الإندماج الذي قد يحدث بينهما، وهو ما جُسد في المشهد الرابع في حديث "المعلمة"و"منور" والتي بدورها كانت تقوم بشرح حول الهيكل العظمي:

المعلمة:

"القفص الصدري:هو مجموعة من العظام تحيط القلب والرئتين لحمايتهما..."

المنور:

"فايزة...فايزة..."

المعلمة:

"واش بيها فايزة يا سي المنور؟"

المنور:

"راها تاكل في ضفارها..."[2].

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة ،ص82،83.

[2] المرجع نفسه،ص120.

المبحث الثالث:أهم أعمال علولة

يعتبر "عبد القادر علولة" من المسرحيين الجزائريين الذين دخلوا عالم المسرح من بابه الواسع وأعطوه اهتماما كبيرًا وجعلوا منه منبرا للتوعية الاجتماعية والدفاع عن حقوق الشعب وخاصة الطبقة الكادحة ،كما أنّ علولة لم يكتف عند حدّ التمثيل فقط كما كان الحال بالنسبة للعديد من المسرحيين،وإنّما ولج عالمًا آخر ألاّ وهو عالم الكتابة المسرحية والتأليف حيث لاقى هذا الأخير نجاحًا باهرًا نظرًا لطبيعة النصوص التي كان يتناولها .

وفيما يلي سوف نتعرض لبعض مسرحيات علولة التي لاقت نجاحا كبيرًا واكتسحت الساحة المسرحية،وقد كانت أوّل أعماله مسرحية "العلق" التي ألفها سنة 1969 والتي جسدت في أربع لوحات تتضمن موضوعا اجتماعيا شائكا كان قد نخر عظام الجزائريين ألاّ وهو البيروقراطية والتي كان لها وقع كبير على حياة الطبقة البسيطة،والتي سلبتهم حقوقهم وقامت باستغلالهم [1]،في ظل التهميش أو كما يطلق عليه بالمصطلح العامي "الحقرة"،حيث دعا "علولة" إلى العدالة الاجتماعية وانصاف الشعب والابتعاد عن شتى أشكال الاستغلال نظرًا للمبادئ التي تشبع بها المنبثقة عن المنهج الاشتراكي الذي أخذه عن بريخت.

ثم تلاها في سنة 1970 بعمل ثاني جاء بعنوان "الخبزة" التي جسدت في اثني عشرة لوحة،والتي تم نسبها بأنّها مقتبسة من مسرحية "الطعام لكل فم" للكاتب توفيق الحكيم أين تم توظيف تقنية الراوي الذي كان مستنبطا من كتابات بريخت [2]،ولعلّ من خلال العنوان يمكننا أن نُكَوِنَ صورة قريبة عن موضوع المسرحية والذي كان يدور حول الوضع المعيشي للشعب والذي كان يعاني من ويلات الفقر والمجاعة نظرًا للظروف التي مرّ بها جراء الاستعمار،كما تحدث أيضا عن ذلك الصراع الموجود بين الطبقة الطبقة البرجوازية والطبقة الكادحة ،وقد لاقت هذه المسرحية رواجًا كبيرًا في الأوساط

[1] عبد القادر بوشيبة،مسرح علولة:مصادره وجمالياته،رسالة ماجستير في المسرح والأدب التمثيلي،جامعة وهران 94/93،ص85.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الشعبية وهو ما صرح به "علولة" على حدّ قوله:"إنّ الحركة المسرحية التي تنبع من "الخبزة" هي نوع من العرض المتحرك لنفسية المتفرج،والذي بالضرورة هو عبارة عن مواطن يواجه مشاكل أساسية في مجتمع معين بعقلية اشتراكية والمشكل الأساسي الذي نتحدث عنه هو العمل وهذا الأخير يفسر على أنّه معارضة لكل المشاكل التي تحيط أو تطوق المهام الأساسية ذات الأولوية،حيث نتصور بأنّ الاشتراكية عن طريق العمل تخلق الإنسان الجديد في المجتمع وهذا هو المحتوى الفكري للمسرحية وبتعبير أصح فإنّ المسرحية تحاول أن تبين القضايا الأساسية التي تعترض المواطن في مجتمع ذو نزعة اشتراكية،ويخطو خطوات هامة في ميدان تطبيقها..."[1].

أمّا ثالث أعماله فكان بعنوان "حمق سليم" سنة 1972،الذي كان مقتبسا عن مسرحيات "يوميات مجنون"لمؤلفه الروسي "نيكولاي غوغول" وهذا يدلّ على مدى ارتباط "علولة" بالمسرح العالمي.

أمّا عن موضوع مسرحية "حمق سليم" فكان عبارة عن نص مسرحي يروي حياة موظف بسيط المدعو "سليم" والذي يمثل به علولة الطبقة الكادحة ومعاناتها اليومية،حيث كان يعاني هذا الأخير عقدة نفسية سببها محاولة إثبات الوجود،كل هذا كان عبارة عن مجموعة من الأوهام والأحلام التي تبادرت إلى ذهن "سليم" الموظف البسيط الذي أبدى إعجابه وحبّه لابنة المدير "رجاء" التي هي رمز للثراء والطبقة البرجوازية،حيث نجد أنّ هذا الشعور كان من طرف واحد وبالتالي وجود صراع قوي وعنيف.

ولعلّ من اطلاعنا على موضوع المسرحية نجد أنّ "علولة" أراد من خلاله إبراز الفراغ الموجود بين كلا الطبقتين البرجوازية وحياة الرفاهية التي تعيشها،والطبقة الكادحة التي غلب عليها الفقر والتهميش.

وفي سنة 1974 ألّف "علولة" مسرحية "حمام ربي" التي بدورها جسدت في تسعة عشر لوحة حيث تدور أحداثها حول مشروع الثورة الزراعية الذي كان مقدما للفلاحين لتحقيق العدالة

[1] آيت عبد الرحمان،حوار مع علولة،المحتوى الفكري لمسرحية الخبزة،جريدة الجمهورية،دع،دص.

الاجتماعية،لكن كان مجرد حبر على ورق نتيجة التعسف والبيروقراطية الممارسة وهو ما زاد من معاناة هاته الشريحة التي أراد طرح مشاكلها على المسؤول المكلف بهذا الشأن الذي كان متواجدا بهذا الحمام الذي ينسب إلى مدينة سعيدة،لتتوالى بعدها مجموعة من الأحداث التي هدف من خلالها "علولة" إلى توضيح الصورة وإيصال رسالة إلى السلطات المعنية يهدف من خلالها إلى وصف المعاناة والقهر لهاته الفئة من المجتمع وما تعانيه جراء الانتهازيين و ذوي المناصب.

أمّا في سنة 1975 فألف علولة مسرحية "حوت ياكل حوت" التي كانت بالشراكة مع "ابن محمد" حيث يعتبر هذا العمل انجازًا ثوريا يمتاز بالرزانة والجمال والموضوعية من خلال تناوله لقضايا كانت موجودة على أرض الواقع آنذاك مثل الإقطاعية والولاء للرأسمالية [1]،حيث سعى هذا الأخير إلى معالجة تلك الفوارق الطبقية والقضاء عليها،وإحلال العدل بين كافة أفراد الشعب وإنصاف الطبقة الكادحة.

ولعلّ من الأعمال التي غيرت مجرى حياة المسرح لدى علولة ثلاثيته الفريدة من نوعها(الأقوال الأجواد،اللثام) ،والتي تعتبر محاولة لتأسيس مسرح جديد ومتطور عمّا سبقه من قبل والبداية كانت بمسرحية "الأقوال" سنة 1980 والتي سنتعرض لها بالتفصيل في الفصل الثالث،ثم تلاها بعمل آخر والذي له وَقْعٌ كبير لدى الشعب جاء بعنوان "الأجواد" سنة 1985[2]،حيث من خلال عنوان المسرحية نستطيع فهم مقصودها والمتمثل في صفة الكرم والسخاء التي جسدها علولة في سبعة لوحات صور فيها الحياة اليومية لطبقة البسطاء،حيث كشف لنا عن مواقف موجودة لدى هاته الشريحة التي تتميز بالجود والكرم ورحابة صدرها اتجاه الناس،رغم ما تعانيه من مشاكل :كالتهميش والظلم الممارس عليها.

كما دعا "علولة" أيضا إلى العدالة والمساواة وإزالة الفوارق الاجتماعية وإنصاف هاته الشريحة التي تعاني في صمت.

[1] بوعلام رمضاني،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،دت،ص31.

[2] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة ،ص233.

وفي سنة 1989 أخرج "علولة" مسرحية "اللثام" حيث هدف هذا الأخير ومن خلال عنوانها إلى مرجعية أراد علولة إبرازها من خلال إقحام شخصية "برهوم" التي تلعب دورًا رئيسيا حيث قطع أنفه بسبب عمله الذي كان يصب في مصلحة العامة والخير للجميع ،فأجبر على إرتداء اللثام لإخفاء وجهه وما حدث له،وبالتالي نجد أنّ "علولة" جسد هاته الشخصية لإبراز المعاناة التي يتخبط فيها المجتمع من سلب للحرية وتكميم للأفواه المناضلة في سبيل الوطن،كما نجد أنّ "علولة" سعى إلى تغيير هذا الواقع المرير ورفضه التام لكل أشكال التهميش والقمع،فمسرحياته كانت عبارة عن معالجة سياسية واجتماعية.

جدول توضيحي يبين أهم الأعمال المسرحيات التي أنتجها "علولة"[1]

الرقم	العمل المسرحي	السنة	نوعية العمل
01	سكك الذهب	1969	مسرحية مترجمة عن المسرح الصيني ترجمت عن اللغة الفرنسية.
02	العلق	1969	تأليف فردي.
03	الخبزة	1970	تأليف فردي مقتبسة عن مسرحية "الطعام لكل فم"لتوفيق الحكيم.
04	حمق سليم	1972	مقتبسة من مسرحية "يوميات مجنون" لغوغول
05	المايدة	1973	تأليف جماعي
06	حمام ربي	1974	تأليف فردي
07	حوت ياكل حوت	1975	تأليف ثنائي مع ابن محمد
08	الأقوال	1980	تأليف فردي
09	الأجواد	1985	تأليف فردي

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة ،06-07.

10	اللثام	1989	تأليف فردي
11	يوميات سجين	1990	مقتبسة عن الأدب التركي للكاتب عزيز نسين حولها علولة إلى المسرح في شكل مسرحيات.
12	أرلوكان خادم السيدين	1993	ترجمة عن المسرح الإيطالي(كارلو جولدوني)
13	التفاح	1993	تأليف فردي وأخرجها"زروقي ابراهيم"

الفصل الثالث:دراسة تطبيقية مسرحية "الأقوال" أنموذجا.

I- المبحث الأول:ملخص المسرحية.

II- المبحث الثاني:عناصر البناء المسرحي.

1- زمن النص.

2- زمن العرض.

3- الشخصيات والأحداث.

4- الحدث الدرامي في مسرحية "الأقوال".

III- المبحث الثالث:السرد في المسرح.

1- اللغة في نص مسرحية "الأقوال".

2- الحوار الدرامي.

3- الصراع في المسرحية.

4- العقدة.

I- المبحث الأول: ملخص المسرحية:

مسرحية "الأقوال" هي مسرحية من كتابة وتأليف عبد القادر علولة،تدور أحداثها في أماكن متفرقة حيث تختلف شخصياتها من لوحة إلى أخرى لكنها تصب في الأخير في موضوع واحد وهو ما سنتطرق إليه،حيث نجد أنّ المسرحية قد تضمنت ثلاث لوحات،لعبت فيها شخصية "القوال" دورًا رئيسيا والتي نجدها بين كل لوحة من لوحات المسرحية.

اللوحة الأولى:قصة "قدور السواق" مع صديقه "سي ناصر".

أحداث المسرحية تدور حول "قدور" الذي يعمل سائقا في شركة وطنية الذي مديرها "سي ناصر"،وهو زميله وصديقه تجمعهما صداقة قديمة منذ الثورة التحريرية بحكم ما عانوه إبان الحقبة الاستعمارية من كفاح ونضال،وبعد الاستقلال تقلد "سي ناصر" منصب مدير الشركة أين وظف هذا الأخير زميله قدور كسائق معه في الشركة وفي الوقت نفسه صديقا مقربا يستشيره،إلى أن جاء اليوم الذي انطوت فيه صفحة الصداقة بين هذين الأخيرين التي دامت قرابة 18 سنة بعد أن قدم "قدور" رسالة استقالته جراء تفطنه إلى خيانة صديقه له واستغلاله في قضاء مصالحه الشخصية والوقوف في وجه الاشتراكية التي تخدم العمال والبلاد،فقرر مواجهة وفضح أعماله ونواياه الشيطانية أمام العمال،وهو ما فعله"قدور"،أمّا ختام المسرحية فقد تضارب بين ترك قدور للعمل وهجرانه للبلاد التي كان يعيش بها،والثاني يقول أنّه بقي مع العمال بعد استرجاع كرامته،أما "سي ناصر" فقد لاقى جزائه وطُرِدَ من العمل بعد التحقيق معه وكشفه

.[1]

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام)،الموفم للنشر،الجزائر،(ب.ط)،1997،ص 23،34.

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

تدور أحداث المسرحية حول شخصية "غشام" الذي جسد مثالا للنضال والصبر ومثالا يقتدى به في إتقان العمل ودفاعه عنن حقوق العمال من خلال ممارسته للعمل النقابي في الشركة،إلى أن جاء اليوم الذي تم اكتشاف مرض "غشام" بداء على مستوى الرئة (الربو) نتيجة الغبار جراء عمله في المناجم،فتم توقيفه من العمل بأمر طبي أين أحس هذا الأخير بدنو أجله،فقرر مصارحة ابنه "مسعود" بما جرى معه ليتركه كخليفة له يعتني باخوته وأمّه في حال وافته المنية ،فأخذ يسرد له مراحل حياته التي عاشها لأول مرّة منذ صغره بعد وفاة والده والانتقال للعيش مع عمّه وخروجه من البادية ومراحل حياته العملية التي عاشها، وكذا المساندة القوية التي لقيها من زوجته "بدرة" التي رافقته طيلة حياتها وتذوقت معه طعم الحياة حلوها ومرّها،كل هذه الأحداث كان يهدف من خلالها إلى أخذ العبرة من الحياة والدعوة إلى خدمة الوطن ودعم الاشتراكية التي تدعو إلى بناء الوطن[1].

اللوحة الثالثة:قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس".

تدور أحداث المسرحية حول الفتاة الصغيرة "زينوبة" ذات الاثني عشرة سنة،المريضة بالقلب منذ ولادتها، لكن هذا لم يؤثر على روحها الطيبة المرحة وذكائها وقوة شخصيتها مقارنة بأقرانها المتمدرسين معها،حيث نصح الأطباء والديها بضرورة الحفاظ عليها من خلال الترويح عنها وتفادي كتم الأمور وإخفائها عنها خشية تلقي الصدمات.وقد كان لزينوبة خالها المقيم بمدينة وهران المدعو "الجيلالي" حيث يعتبر بيته متنفسا لها خصوصه ما تلاقيه من اهتمام ومعاملة جيدة في وسط هاته العائلة،حيث وبحلول العطلة ككل سنة قررت "زينوبة" شد الرحال إلى بيت خالها كالعادة قصد الترويح عن نفسها،فاصطحبتها أمّها إلى محطة القطار أين التقت عجوزًا رافقتها عبر الرحلة،وبعد وصولها إلى وهران وجدت خالها بانتظارها لكن هذه المرة على غير العادة فقد بدا وجهه شاحبا وهو ما لم تتعود عليه "زينوبة" فدق الشك قلبها حول حال خالها،لتصل إلى المنزل وبمجرد تخطيها عتبة البيت تفطنت

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص34،56.

إلى الحالة المزرية التي آل إليها خالها في نمطه المعيشي مقارن بالسابق،أين أصرت على معرفة حقيقة ما يجري،وما كان على خالها "الجيلالي" إلاّ الاستسلام لأمر "زينوبة" وإخبارها بطرده من العمل هو ومجموعة من العمال نتيجة مطالبتهم بحقوقهم ورفضهم الاستغلال الذي نخر أجسادهم طيلة السنوات السابقة وانتمائه إلى النقابة التي جاءت للدفاع عن العمال في المصنع،ولكن رب العمل وقف في طريقهم إلى حين طردهم من المصنع واتهامهم بالتشويش والفوضى.

أمّا بقية القصة فقد اختلفت فهناك من يقول بأنّ "زينوبة" قد توفيت بين ذراعي خالها نتيجة الصدمة،وهناك من يقول بأنّها شفيت وارتاحت بعد أن بكت عن معاناة العمال، وأصبحت لا تفارق خالها أينما حلّ وارتحل إلى غاية نهاية العطلة أين رافقها خالها وزملائه في العمال إلى محطة القطار لتوديعها وعودتها إلى البيت[1].

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص56،76.

II-المبحث الثاني: عناصر البناء المسرحي:

1- زمن النص:

بالعودة إلى زمن مسرحية "الأقوال"المؤلفة سنة 1980،نجد أنّ هذه الفترة بالتحديد شهدت تدهورا كبيرا جراء المشاكل التي كانت تتخبط فيها البلاد سواء الاجتماعية أو الاقتصادية حيث سعى "علولة" من خلال كتابة هذه المسرحية إلى القضاء على هاته المشاكل التي أرهقت كاهل الشعب واسترجاع حقوقه المهضومة وإخراجه من التبعية،وكذا الدعوة إلى العدالة الاجتماعية ومساندة الاشتراكية والوقوف في وجه المخربين وهو ما مثل له "علولة" بمجموعة من الحوارات السردية الموجهة إلى المتلقي،الداعية إلى ردع كل أشكال التهميش ونلمس هذا من خلال حوار "قدور" مع مديره "السي ناصر" الذي رفض كل أشكال الاستغلال والتهميش الممارسة ضده وضد زملائه العمال على حدّ قوله:"فكر يا قدور في الأقدامية،التقاعد والمزيد في الخلصة اللي ماشي يوصل عن قريب"... ألاّ باغي نتخلص من المحبة اللي دلتني وجعلتني ناخذ الطريق الشينة في حماك...اللي تسميها أنت أقدمية أنا نسميها منكر وعواج وسعات خيانة...بغير ما نشعر ساهمت معاك في الخيانة والمنكر[1].

ثم تلاها بمقطع آخر على حدّ قول أحد عمال المصنع والذي يبين مظاهر التهميش والاستغلال إبان الحقبة الاشتراكية:"أنت يا عمي قدور ما نلوموش عليك...أنت عامل كيفنا ولكن مغرور والكلام اللي راك تتصرف بيه ما هوش ليك...الموقف هذا ضد العمال والمصلحة العامة...الموقف هذا ضد الاشتراكية وما يتمشاش مع خليقتك...اللي عطاك الكلام اليوم يدور عليك بالمطول"... رفدت حديدة وجريت وراه المخلوق...جريت ورى الحق كالبهيم..."[2].

وفي مقطع آخر يبين علولة تدّمر "سي ناصر" من كل ما فيه صلاح للبلاد حيث أعطى من خلاله مثالا عن طبقة تسعى إلى خدمة مصالحها الشخصية دون مراعاة الأوضاع الاجتماعية للعمال وابقائهم تحت السيطرة وسلب حقوقهم وحرياتهم في قول قدور:"كلمة الاشتراكية عادت تخوفك

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

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

وتقفزك...اللي ينطق بيها كللي يخلي عليك...إذا حبوا العمال يخرجوا للتطوع يغيضك الحال...إذا صدر قرار في صالح البلاد تكمش وجهك وتقول علاش يديروا كيما البلدان الشيوعية...المشروع اللي تسمع بيه انذار واللي تقرأ عليه مقال يوجعك خاطرك وتقول علاش؟...كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش.تكمش وجهك وتبدا تسب وتشتم"[1].

ثم يبين "علولة" أشكال العنف والتهميش الممارسة ضد العمال خلال هذه الفترة نتيجة انعدام من يدافع عنهم ويكسبهم احترامهم،حيث يسرد قدور الأحداث التي جرت أمام أعينه: "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 وأما واقف..."[2].

كما بين "علولة" أيضا من خلال قصة "زينوبة" التي يسرد فيها مظاهر الاستغلال والحقرة لدى بعض رجال الأعمال الجزائريين الممارسة ضد العمال من خلال استغلالهم للمناصب والنفوذ وهو ما جاء في المقطع التالي وما يسرده "الجيلالي" لزينوبة وما تعرض له من طرف رب العمل:"المعمل مولاه جزائري كاسب ما كاسب في الجزائر وفي فرنسا...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 صايبة الوين وساكتة،منهم اللي عمات عينيه في الماء القاطع واطرّد.منهم اللي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات وادّى معاه سرّه..."[3].

وفي مقطع آخر يسرد "علولة" مظاهر الوقوف في وجه الحق والدفاع عن حقوق العمال على لسان الجيلالي "درنا نقابة واتسمينا في المكتب حتّا سبعة،ادخل المعلم واخدم اللي علينا اتسمى كاتب عام بكل سهولة،ثلث شهور من بعد اطردت أنا ما جبنا حتى حق للعمال والجيلالي خالك

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص 31.
[2] المصدر نفسه،ص32،33.
[3] نفسه،ص 73.

تهموه بالتشويش والفوضى.اتطردت وقالي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموك ويبنولك فابريكة والله ولوكان نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعتبها..."[1].

ومن خلال تحليلنا لزمن النص نجد أنّ علولة كان يهدف من خلال كتابته لنص المسرحية إلى سرد المعاناة والاستغلال وأشكال الظلم الممارسة عليهم التي يواجهها العمال والطبقة الكادحة خلال هذه الفترة ،حيث سعى إلى تسوية وضعيتهم والوقوف في وجه البيروقراطية.

ومن خلال تحليلنا لزمن النص نجد أنّ علولة كان يهدف من خلال كتابته لنص المسرحية والذي استعمل فيه اللغة السردية العامة المفهومة لدى كافة الشعب إلى سرد المعاناة والاستغلال الممارس ضد العمال والطبقة الكادحة من طرف أرباب العمل وأصحاب النفوذ، وسلبهم لحقوقهم والوقوف في وجه الاشتراكية وكل ما له صلاح للبلاد،كما سعى إلى توعية العمال بضرورة المطالبة بحقوقهم من خلال تأسيس النقابات والوقوف في وجه الظلم والفساد والتحرر من البيروقراطية.

2- زمن العرض:

وهو زمن المتفرج محدّد بتوقيت معلوم،يكون في وقت وجيز تفاديا للملل والإطناب لدى المتفرجين ممّا يجعلهم ينسحبون ويخلون دور العرض قبل نهاية المسرحية،ومن جانب آخر حفاظا على اللياقة لدى الممثلين التي تنجم عن التعب جراء القيام بالحركات والتنقل عبر أرجاء الخشبة خاصة لدى الشخصيات الرئيسية والمحورية والتي يتولد لديها ضغط مما يسبب لها إرهاقا،وهو ما عبّر عنه أرسطو على حدّ قوله:"أنّ أفضل زمن للمسرحية هو أن لا يكون قصيرًا مخلا ولا طويلا ممّلا"[2].

ومن جهة أخرى يرى الباحث "كاستلقترو" والذي طالب بضرورة تساوي الوقت الذي يقتضيه المتلقي في المسرح وفي أسوأ الحالات ألاّ يتعدى زمن أحداث المسرحية أربعًا وعشرين ساعة على الأكثر[3].

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص73.

[2] أرسطو ،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدري،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط2،1937،ص23،24.

[3] عادل النادي،مدخل إلى فن الكتابة الدرامية،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله،تونس ط2،1987 ،ص24.

وبالرجوع إلى مسرحية "الأقوال" نجد أنّها قد عرضت حوالي 49 مرّة عبر ربوع الوطن:الجزائر، قسنطينة،وهران...

3- الشخصيات والأحداث:

1.3- الشخصية في مسرحية "الأقوال":

تعتبر الشخصية عنصرا مهما في النص المسرحي نظرًا لمكانتها،حيث اعتبر الدارسون الشخصية في العمل المسرحي كائنا ورقيا ألسنيا بمعنى أنّها أداة فنية يحاول أن يقدمها الكاتب للجمهور من خلال شكلها ولهجتها...وذلك بذكاء ولباقة[1].

أمّا "علولة" فقد عرف الشخصية المسرحية وكيفية بنائها على حدّ قوله:إنّني أستخرجها من الحياة اليومية من واقع كل يوم،بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية،وما يشمل عمل الابداع المعقد،إنّ شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع،وهدفهم هو واقع المتفرج"[2].

ومن خلال تحليلنا لشخصيات مسرحية "الأقوال" نجد أن الكاتب والمؤلف "علولة" قد استنبط شخصيات مسرحية من الواقع الاجتماعي المعاش آنذاك محاولا التعبير عن حجم الاستغلال والبيروقراطية المسلطة على الطبقة العاملة والمعاناة التي يواجهونها يوميا من قِبَلْ مُسيري الشركات والمعامل،كما أراد هذا الأخير التنويع ونجد ذلك في لوحاته الثلاث المعروضة التي يسرد من خلالها قصة جديدة لكن مجملها تصب في واقع اجتماعي واحد،كما قسم هذا الأخير شخصيات المسرحية إلى قسمين رئيسية وثانوية،تقلدت كا واحدة فيها دورًا في المسرحية والتي جاءت على النحو التالي:

[1] إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري،مكتبة الرشاد،الجزائر،ج1،ط1،2009،ص339.

[2] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص05.

أ- الشخصيات الرئيسية:

تضمنت مسرحية "الأقوال" شخصيات رئيسية والتي هدف من خلالها علولة إلى تجسيد قضايا نصه بشكل مميز يستطيع من خلاله المتلقي فهم لب الموضوع والأحداث التي تجري على خشبة المسرح عبر لوحاتها الثلاث ومنها:

القوال: لعبت شخصية القوال دورا كبيرا في المسرحية والتي نالت قسطا كبيرًا من العمل عبر لوحات المسرحية الثلاث حيث اعتبرت رابطة وصل بين لوحة وأخرى.

ولعلّ توظيف "علولة" لشخصية القوال في المسرحية كان يهدف من خلالها إلى استعادة التراث الشعبي ودوره الفعّال في تقديم شخصيات المسرحية ووصفها وسرد الأحداث وتسريعها في بعض الأحيان نظرًا لاستحالة تجسيدها على خشبة المسرح وبالتالي كسر ذلك الإيهام الموجود لدى المتلقي،كما نجد أنّ شخصية القوال في المسرحية قد جسدت لنا حجم معاناة العمال وما يلاقونه من مشاق واستغلال في سبيل كسب قوت يومهم من خلال مجموعة من الأقوال والحوارات،وفي نهاية كل لوحة يسرد لنا القوال ما آلت إليه شخصيات المسرحية في كل لوحة من لوحاتها الثلاث.

كما لعبت شخصية "القوال" في اللوحة الثالثة دورًا رئيسيا والتي يسرد لنا من خلالها قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس" حيث كان لهذا الأخير حصة الأسد في أحداث هاته اللوحة من بدايتها إلى نهايتها وهو يسرد ويقص لنا وقائع قصة زينوبة وخالها الجيلالي ومت آلت إليه حالته ويروي لنا ما جرى لها في الأخير أين ترك نهايتها بين وجهتين الأولى وفاتها بين يدي خالها والثانية شفاؤها وارتياحها بعد بكائها على هموم العمال،كل هذا كان يهدف من خلاله علولة إلى كسر الإيهام لدى المتفرج وجذبه للمشاركة في أحداث المسرحية.

قدور السواق: جسدت هذه الشخصية مثالا للصداقة الكاذبة المخدوعة من أجل قضاء المصالح الشخصية على لسان الغير،حيث أن شخصية قدور لعبت دور الإنسان المخلص الوفي الذي تربطه

صداقة بزميله أو مديره"سي ناصر" لمدة تفوق 15 سنة،عاش معه حلاوة الحياة ومرّها بحكم صداقتهما منذ الثورة التحريرية ونضالهم جنبا إلى جنب.قدور متزوج وأب لابنة مقبلة على الزواج وابن أسماه "ناصر" على اسم صديقه نظرا لصلة الأخوة والصداقة التي تربطهما وتأثره الشديد به،اشتغل "قدور" سائقا في الشركة الوطنية التي مديرها"سي ناصر" ولكن مع مرور الوقت اكتشف قدور خيانة صديقه له واستغلاله في قضاء مصالحه الشخصية ضاربا صداقتهما عرض الحائط وهو ما لم يسكت عنه قدور وطلب استقالته وقطع علاقته نهائيا بزميله "سي ناصر".

غشام ولد داود: حيث لعب هذا الأخير دور الشخصية التي عانت في حياته سواء ظروف نشأته ووفاة والده وخروجه للعمل في سن مبكرة.كما أنّ غشام صاحب 59 سنة أب لخمسة أولاد:زينب،مسعود،أحمد،زوليخة ومريم حيث اشتغل هذا الأخير فلاحا عند الكولون إبان الحقبة الاستعمارية،ثم حدادًا عند معمر اسبانينثم في الميناء لمدة وجيزة إلى أن التحق بالشركة الوطنية،أين أفنى عمره لمدة عشرة سنوات حتى جاء اليوم الذي أصيب فيه غشام بمرض على مستوى الرئة(الربو) نتيجة العمل الشاق وانعدام أدوات الوقاية،فتم تسريحه من العمل أين أحس هذا الأخير بدنو أجله فقرر أن يحكي ما آل إليه وضعه وظروف حياته لابنه "مسعود" باعتباره الأكبر بين إخوته وخليفته،كل هذا كان في قالب سردي يوصي من خلاله غشام ابنه "مسعود" بضرورة الاعتناء باخوته وأمّه والعمل على خدمة الوطن والدفاع عن حقوق العمال ونصرة الاشتراكية والتصدي لأعداء الوطن.

زينوبة بنت بوزيان العساس: هذه الشخصية خصها الكاتب بوصف دقيق لبنيتها الجسدية الضعيفة،زينوبة ذات الاثني عشرة سنة نحيفة الجسد قصيرة القامة،كل من يراها يحسبها ذات ثمان سنوات تميزت بجمال وجهها وعيناها الكبيرتين ذات اللون القرنفلي...

زينوبة الفتاة الصغيرة كانت تعاني من مرض القلب الذي نشأ معها وهو ما انعكس على صحتها لكنّه لم يمنعها من خفة روحها وذكائها وتفوقها بين أقرانها،فهي تلميذة بالطور الثانوي التي كسبت

قلوب الجميع بفعل حسها المتميز من جهة وإشفاقهم عليها بسبب مرضها خصوصا عندما يشتد فيخافون فقدانها.

ب–الشخصيات الثانوية:

لهاته الشخصيات في المسرحية دور فعال،فهي تكمل الشخصيات الرئيسية وتساعد في تحريك الأحداث وتوضيحها للمتلقي وهي كالتالي في مسرحية الأقوال:

– **السي ناصر**:تقلد هذا الأخير دور مدير الشركة والذي تغير حاله من الإنسان المناضل النزيه الغيور على وطنه إلى طماع جشع لا يعرف سوى المال.

هذا الأخير والذي عايش الاستعمار وجاهد في سبيل الوطن إلى ما بعد الاستقلال،أين عُيِنَ على رأس الشركة كمدير لها،حيث يصفه الكاتب بأنّه كان إنسانا رشيقا كالغزال،سريعا كالحصان في زمن الثورة إلى أن أصبح سمينا لا يقوى على الوقوف،كل هذا نتيجة عيشه حياة الرفاهية والفساد وجني الأموال المشبوهة،واستغلاله للعمال وسلبهم حقوقهم والوقوف في وجه كل ما فيه صلاح للبلاد.

– **الجيلالي**: خال زينوبة،مقيم بمدينة وهران،متزوج وأب لعدّة أطفال عامل باحدى الشركات الوطنية،كان يعيش حياة هنيئة كريمة هو وزوجته وأولاده إلى أن تم طرده من العمل من طرف ربّ العمل واتهامه بالتحريض والتشويش،كل هذا جاء نتيجة مطالبة الجيلالي بحقوق العمال ورفضه لأشكال الاستغلال ،فانضم إلى نقابة العمال وهو ما رفضه صاحب المعمل جملة وتفصيلا فحاك له مؤامرة وطرده وهو ما تسبب في وضع معيشي كارثي في عائلة الجيلالي نتيجة البطالة حتى وصل به الحال إلى بيع أغراض منزله.

وبعد تعريفنا بشخصيات المسرحية سواء الرئيسية أو الثانوية نجد أنّها مكملة لبعضها البعض،يهدف من خلالها المؤلف إلى إيصال الفكرة والحدث إلى المتلقي وإزالة الإيهام واللبس لديه.

4-الحدث الدرامي في مسرحية "الأقوال".

يعتبر الحدث الدرامي الركيزة الأساسية في كل عمل مسرحي باعتباره عنصرًا من عناصر الخطاب المسرحي،فهو سلسلة من الأحداث الدرامية الصغرى يعبر من خلالها الكاتب عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية للمجتمع.

ومن جهة أخرى أخرى عرّفت الباحثة "نهاد صليحة" الحدث الدرامي في مؤلفها "المسرح بين النص والعرض" بأنّ:"الحدث الدرامي والذي لا يتغير من تيار إلى آخر،هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية،قد يكون الحدث نفسيا ،وقد يكون ماديا..." [1]،ومنه نستنتج أنّ الحدث هو دخول وخروج الممثلين وحركتهم على خشبة المسرح.

ومن خلال تطرقنا إلى مسرحية "الأقوال"،ومعرفة أحداثها نجد أنّ هناك تنوعا في الأحداث يصاحبه تنوع في لوحات المسرحية،لكنها تدور في موضوع واحد وهو ما سنلمسه في عرضنا لهاته اللوحات.

فاللوحة الأولى:تدور أحداثها بين "قدور" السائق و"سي ناصر" مدير الشركة حيث دار بينهما حوار حاد جاء في شكل مونولوج،كان موضوعه استقالة "قدور" من الشركة وقطعه لكل روابط الصداقة التي جمعته بزميله "سي ناصر"في قول "قدور":"قدور قطع اليوم الخيط الذي كان رابطه بالسي ناصر،قطعه عمدًا" [2]،ثم أخذ قدور يسرد ذكريات الماضي التي جمعته بصديقه ويتحسر عليها بقوله:"كفاش كنا عايشين كيفاش كنّا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة...كفاش كنّا ناكلوا الدشيشة المرمز الرفيس المبسس البسباس الخبيز الفقاع القرنينة والعسلوج...واش وصلني لهذا الموصل؟الثيقة العمية اللي جعلتها في السي ناصر"[3].

[1] نهاد صليحة،المسرح بين النص والعرض،مكتبة الأسرة،(ب ط)،1999،ص30.

[2] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص24.

[3] المصدر نفسه،ص29،28.

ولعلّ سبب استقالة "قدور" هو تغير شخصية صديقه "سي ناصر" واتباعه لرفقاء الفساد،بعد أن لاحظ سفره الدائم والمفاجئ دون سابق إنذار والتخفي بحجة مرض عينيه أو قضاء أمور عائلية،ولكن بعد ذلك تبين أن سفر هذا الأخير كان يهدف من خلاله إلى عقد صفقات مشبوهة هدفها الثراء الفاحش مستغلا منصبه بالشركة وهو ما جاء على لسان قدور:"مشيت للطاليان قلت باش اتداوي عينيك...فاقوا بيك العمال قالوا مشي يسقم حواله ويوفر الدفيز على ظهر الشركة"[1].

ولعلّ ما زاد من حدّة توتر العلاقة بين "قدور" و"سي ناصر" وقوف هذا الأخير في وجه الاشتراكية والتذمر من كل ما فيه صلاح للبلاد والعباد،حيث واجهه "قدور" قائلا:"كلمة الاشتراكية ...عادت تخوفك...كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش" [2]،ومن جانب آخر تفطن "قدور" لأشكال التعنيف والاستغلال والقهر التي يعانيها العمال في الشركة وإحساسه بالذنب معتبرا نفسه قد ساهم في الفساد الموجود في الشركة في قوله:" عمار اللي خرج من الشركة بعدما تخاصم معاك؟...راك عاقل منين أتزايتوا في الكلام كفرت عليه أنت وسبيته...راك عاقل منين شرت عليه بالصفعة وأنا واقف...مزية أحنى وأنخس..." [3]،فقرر قدور الاستقالة وتطهير نفسه من الخطايا،واستعادة كرامته والابتعاد عن الاستغلال الممارس ضده وضد العمال على حدّ قوله:"قدور رجعلته كرامته وصرف من البلاء"[4].

أمّا نهاية اللوحة فيسرد لنا القوال أنّها كانت بين روايتين الأولى هجرة قدور وترك بلدته والثانية تقول بقاؤه وعودته إلى العمل بعد صفاء أعماله وأخلاقه ومسامحته من طرف العمال طبعا بعد طرد "سي ناصر" وتوقيفه عن العمل بالشركة ،وهو ما جاء على لسان القوال في قوله:" قالوا وما قالوا على قدور وما صراله/اللي ارفد قشه اهجر بعدما ترك شغله/واللي قال شدوه العمال بعدما سمحوله/طلبوا

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص 30.
[2] المصدر نفسه،ص31.
[3] نفسه،ص 32،33.
[4] نفسه،ص24.

منه يبقى يعطيك يغير أفعاله/الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله/ادخل معهم في الصف واتسقمت أحواله/القوال 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/والسي ناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة/تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة"[1].

أمّا أحداث اللوحة الثانية جاءت عبارة عن مونولوج جريء بين "غشام" وابنه "مسعود" الذي جسد شخصية الابن الذي يعتمد عليه غشام لخلافته حيث راح يسرد له وقائع حياته وتوقفه عن العمل بأمر من إدارة المعمل لسبب طبي تمثل في إصابته بمرض على مستوى الرئة (الربو) بعد تشخيصه من طرف طبيبة المعمل حيث يقول غشام معيدا ما جاء على لسان الطبيبة:"درسنا القضية متاعك على مستوى المدرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا...مريض من الصدر ومتقدرش تزيد تخدم..."[2].ثم وجهت له الطبيبة مجموعة من الأسئلة تسأله فيها وضعه الاجتماعي وأماكن اشتغاله سابقا لمعرفة سبب الإصابة فيجيبها غشام:"خمس دراري...زينب مسعود أحمد زوليخة ومريم...غير زينب اللي مزوجة...كانوا في عمرك ثمنية وربعين عام يوم بديت تخدم في الشركة...نعم...واليوم في عمرك تسعة وخمسين...نعم...نهار اللي دخلت تخدم في الشركة هدي ما فوتولكش الراديو؟...ألاّ...علاش؟...بحيث المرض فيك قديم...كيفاش قديم؟...نعم قديم...المرض جاك من الغبرة قبل ما تدخل تخدم هنا...وهنا يتسمى...هنا زاد أقوى عليك"[3].

وبعد ذلك الحوار السردي الذي جرى بين "غشام" و"الطبيبة" أحس هذا الأخير بدنو أجله بفعل تصريحاتها وتوقعاتها فقرر أن يصارح ابنه بمرضه لكن هذا لم يثبط من عزيمته ،فراح يسرد لابنه"مسعود" حياته منذ نشأته ثم سرد له أطوار حياته المهنية والنضالية في سبيل الوطن فاستهل حديثه بردّة فعل زملائه لدى سماعهم بإصابته بالمرض وتضامنهم الشديد معه،وكيف أخذ يجول في

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص34.
[2] المصدر نفسه،ص35.
[3] نفسه،ص36.

أرجاء المعمل ويودع كل شبر منه،مرورًا بالآلات التي كان يشتغل عليها متحسرًا عليها وعلامات الحزن بادية على وجهه،وفي نفس الوقت نظرته إلى زملائه العمال وطبيعة العمل الشاق والخطير الذي يمارسونه الذي قد يؤدي بهم إلى نفس حالته الصحية على حدّ قوله:"ارفدت عينيا وبقيت نشوف في العمال تخدم،اللي معرّي على زنوده ويدمرّ بكل قوة واللي لسق في المشينة ماشي جاي كللي يتسابق معها...اللي لابس على وجهه قناع وهابط هاجم على الحديد الدايب كالثور اللي يحرث...نخزر ونقول مع نفسي الصحة هي العمدة"[1].

ومن جهة أخرى يسرد غشام أيضا سنوات اشتغاله في المقلع والزاج ثم المنجم التي عايشوا فيها أشكال الاستغلال والعمل الشاق،فأخذ يوصي مسعود بضرورة الدفاع عن حقوق العمال وتحسين أوضاعهم المعيشية على حدّ قوله:" الشعب الخدام محتاج لناس اللي كيفكم،محتاج للمثقفين اللي مأمنين في الإشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامّة"[2]،كما يروي له أيضا قصته مع العامل الاسباني اللاجئ المدعو "خوسي" ودعمه له وتحفيزه عن البحث عن عمل أفضل وترك المزرعة،ثم يذكر موقف زملائه إلى جنبه عندما رزق بأول مولود "زينب" حيث كان يعاني أزمة مالية حادة نتيجة البطالة في تلك الفترة حتى بشره زميله "حمو" بما قام به العمال وجلبهم لكل الأغراض التي يحتاجها وتفريج همه،يقول غشام:"خزرت لقنت البيت نشوف شكاير سميد فرينة وقفف معمرة...شرت براسي وقلت لحمو بالتبسيمة كنت قاري للزمان عقوبة...التعطيل في الخلصة ما يضركش أنت...خرج راسه من الباب وزقى العشاء...ولى لي يخزر فيا مليح هزّ راسه شحال وقال علاش يا غشام تقنط في روحك قاع هاك...الخيرات هذوا اللي راك تشوف فيهم كلهم ليك...قاع العشوة والعمال تجيب وداخلة خارجة"[3]،ومن جانب آخر ركز غشام على ضرورة الاستمرار في النضال لأاجل مصلحة البلاد،واسترجاع حقوق العمال الضائعة عن طريق العمل النقابي ومثل له بالإضراب الذي خاضوه أثناء عملهم في المنجم والميناء والذي جلب لهم حقوقهم على حدّ قول غشام:"حبسوني أنا

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص38.

[2] المصدر نفسه،ص56.

[3] نفسه،ص46.

وآخرين...فايت مياء في التنين وخمسين قالوا المعدن قلال والسوق نقس...عندهم ما ضربوا العمال وفي النهاية ادينا الحقوق اللي طلبتها النقابة قيمة عام خلصة"[1].

كما سرد له عمله في المقلع والذي كلل بالفشل نوعا ما نتيجة لفشل النقابة في تحقيق مطالبهم والتي كانت ضعيفة بالنظر إلى سابقاتها لكن كل هذا لم يمنعه من ممارسة العمل النقابي ويثبط عزيمته وهو الهدف الذي كان يسعى لترسيخه في ذهن "مسعود" لزرع الوطنية فيه والإقتداء به والعمل على جلب حقوق العمال ومكافحة كل أشكال الاستغلال والتهميش ودعم الاشتراكية.

أمّا أحداث اللوحة الثالثة والتي تبنى القوال سردها حيث يبدأ هذا الأخير بوصف البنية الجسمانية لـ"زينوبة" وضعف جسدها بسبب مرضها بداء القلب ،ثم انتقل للحديث عن حالة زينوبة المستعصية واستحالة علاجها حسب تصريح الأطباء.وككل سنة تعودت "زينوبة" قضاء عطلتها عند خالها "الجيلالي" المقيم بوهران والذي كان يشكل متنفسا كبيرا للترويح عن نفسها،ثم يسرد لنا القوال رحلة "زينوبة" في القطار لمنزل خالها والتي تشكل مغامرة فريدة من نوعها،أين ذكر القوال مجموعة من الشخصيات هي في حدّ ذاتها تشكل أحداثا من الجندي المتعب النائم إلى الشيخ العجوز،المرأة وإبنها والفتاة العازبة...كما تطرق القوال أيضا إلى حالة العامل بالشركة والذي تم نقله إلى منطقة بعيدة،كل هذا كان جزءًا على عمله النقابي الذي كان يسعى من خلاله إلى كفل حقوق العمال وهو ما انقلب عليه بالضد،كما تحدث القوال عن فئة الفلاحين التي رافقت"زينوبة"في القطار وحديثهم عن الثورة الزراعية والمشاكل التي يعانون منها لتليها مجموعة من الأحداث إلى غاية وصولها المحطة وذهابها إلى منزل خالها أين تفاجأت هذه الأخيرة بالوضع المعيشي الكارثي الذي آل إليه خالها،حيث يروي القوال موقف زينوبة:"دار كراعه على العتبة شافت في الصباط زينوبة،شافته مثقوب وخارجة منه التقشيرة"[2]،ثم يواصل القوال سرد معاناة الجيلالي وعائلته قائلا:"عند العشاء زينوبة ما قدرت تاكل شافت ولاد خالها هاجمين على العدس طايب بلا لحم سالت عينها بالدمعة" [3]،بعد كل هذه

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص45.

[2] المصدر نفسه،ص71.

[3] نفسه،ص72.

الأحداث تيقنت شكوك زينوبة حول حال خالها وأصرت على معرفة ما يجري فقرر خالها مصارحتها وسرد وقائع طرده من العمل وصراعه مع رب العمل الذي قام باستغلالهم وتهميشهم،وروى لها أحداث تكوين النقابة والتي أوقدت النار في قلب رب العمل وحقده على "الجيلالي" واستعماله لشتى الطرق لطرده،وهو ما جاء على لسان القوال قائلا:"اتطردت وقال لي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموك ويبنولك فابريكة والله ولو كان نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعتبها"[1].

ثم سرد لها المؤامرة التي حاكها رب المعمل ضدهم،ثم نجاحهم في الحكم القضائي ولكن طال تنفيذه بحكم السلطة والتواطؤ الموجود بين هاته الأوساط التي تقف في وجه الاشتراكية وحقوق العمال،إلى أن غلب عليهم الفشل واستسلموا للأمر الواقع ألاّ وهو البطالة.

أمّا ختام اللوحة فيسرد لنا من خلاله القوال نهاية وقائع وأحداث قصة"زينوبة" والتي كانت بين قولين الأول يصرح بوفاتها بين ذراعي خالها بعد معرفة الحقيقة،والثاني يقول أنّها تعافت وارتاحت بعد بكائها على هموم العمال،ومساندتها لموقف خالها ونضاله القوي ضد الاستغلال إلى غاية عودتها إلى منزلها ،وهنا يسرد القوال النهاية في قوله:

قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس

اللي قال اتنهدت وقطعت النفس ومشات

.....

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس

كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص73.

بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست[1]

ومن خلال تحليلنا لكافة لوحات المسرحية وأحداثها نجد أنّها ورغم اختلاف شخصياتها وأماكن عرضها إلاّ أنّها كانت تصب في هدف واحد ألاّ وهو الدعوة إلى العمل النقابي الذي أراد من خلاله الكاتب القضاء على كافة أشكال الاستغلال والقمع الممارس على الطبقة الكادحة والعمال سعيا منه لتحسين ظروفهم المعيشية واسترجاع حقوقهم المهضومة.

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

III- المبحث الثالث: اللغة المسرحية.

1- اللغة في نص مسرحية "الأقوال":

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية والتشخيصية جيدّا،بحيث يجعلهم قادرين على التعبير عن صفاتهم وذواتهم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل[1].

كما أنّه لا يمكن أن يتشكل لنا نص مسرحي أو أدبي،دون لغة،فقد نالت اللغة المسرحية في الجزائر قسطا كبيرًا من الاهتمام حيث انقسم هذا الأخير إلى نوعين من حيث طبيعة اللغة:الأول اتخذ العربية الفصحى مبدءا لكتاباته أمثال رجال الإصلاح والمربين هدفوا من خلاله إلى التوعية الاجتماعية،أمّا القسم الثاني فقد استعمل اللغة العامية نظرا لاحتكاكهم بالواقع الاجتماعي المعاش في الجزائر،وسهولة ايصال المعنى إلى المتلقي بحكم لغته المتداولة والمفهومة لدى كافة شرائحه سواء كانوا كبارًا أو صغارًا،وهذا ما نلمسه عند "عبد القادر علولة" الذي استعمل اللغة الشعبية السردية في جميع أعماله المسرحية من ذلك في مسرحية "الأقوال" والتي اعتبرها اللغة المحلية،على الرغم من بساطة كلماتها إلاّ أنّها ذات دلالات عميقة،حيث تعتبر وسيلة في إيصال الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية،فهي لغة بسيطة ومعبّرة دون تكلف.

كما نجد أنّ"علولة" قد اعتمد في مسرحيته لغة سردية بسيطة واضحة سهلة الهضم لدى االمتلقي استطاع مزاوجتها بين اللغة العامية واللغة الفصحى التي سماها باللغة الثالثة،حيث وظف علولة لغة اجتماعية ذات طابع شعبي تراثي من لغة القوال المنتشرة في الأسواق،والتي نلمس بعض كلماتها الموجودة في المسرحية:(منساجم=منسجم،اقدامية=أقدمية،اشتكات=اشتكت...)

[1] نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري المعاصر،دار الوفاء،الاسكندرية،مصر،ط1،2012،ص152.

كما قد وظف علولة بعض المفردات الخاصة بالبيئة التي يقيم فيها مثل قوله:ضبر بدل دبر،دون أن ننسى استعماله لمفردات متداولة عند الشعب التي هي فرنسية معربة إلى الدّارجة الجزائرية مثل: المواشين ،الدوفيز،الجدارميا،فابريكة...

ومن جهة أخرى نجد المؤلف قد اعتمد اللغة السردية في مسرحيته نتيجة استحالة عرض بعض المشاهد على خشبة المسرح بحكم صعوبة الرجوع إلى الماضي،فاعتمد اللغة السردية ليعوض تلك الأحداث ويقربها إلى المتلقي وهو ما جاء في أحد مشاهده المسرحية على لسان غشام في حوار له مع عمه الذي كفله منذ صغره بعد وفاة والده:"غشام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب وقوم براسك...اخرج من الدار وأروح تخدم ...اقنع باللي صبت عيش حياتك...هنا الفقر راه غلبنا...خوتاتك يرفدوهم ولاد العم ما يضيعوش...أنا عييت وأنت راك راجل...روح براكتي وراك وقدامك..."[1]،وفي مقطع آخر على لسان القوال يسرد لنا حال قدور بعد تقديم استقالته،أين تبرز وظيفة السرد في تقريب الأحداث إلى المتلقي وتكوين صورة لديه دون عرضها على خشبة المسرح:"قالوا ما قالوا على ققدور وما صراله/اللي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحوله"[2].

ومن جهة أخرى نجد أنّ علولة قد استهل مسرحيته بلغة القوال السردية والتي كانت حاضرة في جميع لوحاته المسرحية في البداية على غرار اللوحة الثالثة التي تسرد قصة زينوبة حيث صاحبتها شخصية القوال طوال أحداثها المسرحية.

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص41.

[2] المصدر نفسه ،ص34.

القوال:

" الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرض لمحنة"[1].

كما أن توظيف علولة للغة القوال السردية هدف من خلاله إلى إحياء التراث الشعبي فوق خشبة المسرح لخلق مسرح جزائري أصيل.

وعليه نقول أنّ اللغة المستعملة في مسرحية"الأقوال" هي لغة بسيطة واضحة،وما زادها جمالا وإبداعا توظيف علولة للغة السردية العامية التي بدت واضحة في لوحات المسرحية الثلاث على لسان القوال الذي يمثل أحد مظاهر التراث الجزائري فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري.

2- الحوار الدرامي:

يعتبر الحوار من العناصر الأساسية لبناء أي عمل مسرحي،فلا توجد مسرحية دون حوار سواء داخلي أو خارجي،فهذا الأخير هو الذي يعرض كل الحوادث التي تجري داخل تلك المسرحية فبواسطته يحدث ذلك الاتصال بين الممثلين،حيث يتم تبادل الحوارات بين شخصية وأخرى وفي الوقت نفسه موجهة إلى الجمهور.

وكلمة Dialogue مشتقة من اليونانية مقسمة إلى قسمين Dia التي تعني اثنين و logos التي تعني الكلام والحوار،أي الحوار بين شخصين والذي بدوره يشكل حديثا كما في الحياة العادية

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

لكنه موجه إلى الجمهور يحمل في طياته وظيفة إبلاغية هدفها إيصال المعلومات والأفكار عبر الشخصيات المسرحية[1].

ومن خلال اطلاعنا على مسرحية "الأقوال" نجد أنّ المؤلف لم يعتمد على الحوار إلاّ في بعض المقاطع،وذلك بحكم توظيفه لشخصية القوال الذي بدوره استعمل عنصر السرد في اللوحات الثلاثة للمسرحية هادفا من خلالها لكسر الإيهام الموجود لدى المتلقي.

وفيما يخص الحوار في اللوحة الأولى فنجد أنّه قد جاء على شكلين داخلي (مونولوج) وخارجي لدى "قدور" عند اتخاذه قرارًا بترك الشركة والاستقالة منها عقب تفطنه لاستغلال مديرها له(صديقه) في قضاء مصالحه الشخصية تحت إطار الصداقة،حيث يتخيل لدينا من خلال حديث "قدور" أن الحوار قد جرى في مكتب "سي ناصر" أين كان قدور واقفا موجها كلامه لـ"سي ناصر" الذي كان جالسا في كرسيه ،فالحوار الخارجي في المقطع التالي في قول سي ناصر:"فكر يا قدور في الأقدامية،التقاعد والمزيد في الخلصة اللي ماشي يوصل عن قريب"

قدور:" ألاّ باغي نتخلص من المحبة اللي دلتني وجعلتني ناخذ الطريق الشينة في حماك...اللي تسميها أنت أقدامية أنا نسميها منكر وعواج وسعات خيانة"[2].

أمّا المونولوج الداخلي فنجده في حديث قدور مع نفسه مستبقا ردّ "سي ناصر" المتوقع منه وجاء كالتالي:"...راك تقول في نفسك عمروه المشوشين ورسلوهلي ...راك تتساءل وتقول...منين نبداه...قدور ما بقالك منين تبداه...قدور رجعتله كرامته وصرف من البلاء..."[3].

أمّا اللوحة الثانية التي تحكي قصة غشام،هذا الأخير الذي وجه كلامه إلى ابنه "مسعود" الذي اكتفى بالاستماع أين يخبر غشام ابنه بأنه تم توقيفه من العمل نتيجة المرض الذي أصيب به ويسرد له

[1] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ص175.

[2] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام) ،ص25.

[3] المصدر نفسه،ص24.

ولأول مرّة حياته النضالية ومراحل حياته،حيث نلمس نوعين من الحوار:حوار بين غشام وابنه ولكن من طرف واحد(غشام)،ومثال ذلك المقطع التالي:"اقعد يا وليدي مسعود...اقعد...كيفاش نبداك؟الباب مغلوق؟ طيب..."[1]،كما نجد أنّ "غشام" قد وجه سؤالين لإبنه "كيفاش نبداك؟

الباب مغلوق؟ والذي لم ينتظر إجابة منهم وإنّما طرحهما نتيجة توتره ورغبته في كتمان مرضه وحديثه عن باقي أفراد الأسرة.

أمّا النوع الثاني من الحوار الموجود في هذه اللوحة فكان عبارة عن حوار داخلي(مونولوج) عندما يسرد غشام الحوار الذي جرى بينه وبين طبيبة المعمل وهو يجيب عن أسئلتها،والذي جاء كالتالي:"كانوا في عمرك ثمنية وربعين عام يوم بديت تخدم في الشركة...نعم...واليوم في عمرك تسعة وخمسين...نعم...نهار اللي دخلت تخدم في الشركة هدي مفوتولكش الراديو؟...ألا...علاش؟... بحيث المرض فيك قديم..."[2]

أمّا اللوحة الثالثة والتي تروي أحداث مسرحية "زينوبة" الفتاة الصغيرة المريضة،فنجد انعدام الحوار فيها نتيجة لتقلد القوال دور السارد لجميع أحداثها في جميع مراحلها من بدايتها إلى نهايتها.

[1]، عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص34.

[2] المصدر نفسه،ص 36.

3- الصراع في المسرحية:

إنّ الصراع عنصر أساسي في العمل المسرحي وذلك لأنّه مستمد من الحياة الإنسانية،فهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات،والصراع قد يبدأ بسيطا ولكنه ينمو ويتطور إلى أن يبلغ الأزمة (الذروة) فيتدرج نحو الحل،كما يتمثل عادة في تقابل قوتين فيولد لنا حدثا دراميا،وللصراع ثلاثة شروط:أولّهما أن يكون بين قوتين متكافئتين أمّا الثاني:أن يكون متصاعدًا ومتواترًا أي أن يكون كل من طرفي الصراع واعيا لمعركته مع الطرف الآخر،أمّا الشرط الثالث والأساسي هو أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن لا يغيب عن مجريات الأحداث وتصرفات شخصياتها من أول المسرحية إلى آخرها[1].

والصراع في المسرحية نوعان لكل واحد خصائصه:الأول صراع خارجي ويكون صريحا وواضحا تظهر من خلاله الأحداث مشحونة ومليئة بالغليان[2]،أمّا الثاني فهو صراع نفسي داخلي بين الإنسان وذاته،فهو صراع ساكن وهادئ لا يظهر للعيان[3].

وقد وظف علولة في مسرحية "الأقوال" خاصية الصراع والتي تجلت في لوحاتها الثلاث حيث نجد نوعين من الصراع :صراع خارجي وصراع عاطفي نفسي(داخلي):فالصراع الخارجي في اللوحة الأولى نجده قائما بين "قدور السواق" الذي يجسد شخصية العدالة والمطَالِب بالحقوق والمدافع عن الاشتراكية ضد صديقه "سي ناصر"الذي يمثل الشخصية الظالمة الاستغلالية ذات القرارات البيروقراطية،المحب للمصلحة الشخصية،وهو ما جاء في المقطع التالي على لسان قدور:"نستقيل من الشركة يا السي ناصر على خاطر الطريق الي خذنها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش... لما نقول الطريق اللي خذنها في الحق أنا غير خضرة فوق طعام نبغي نقول الطريق اللي خذتها أنت وأنا وراك ما

[1] أحمد بلخيري،المصطلح عند العرب،البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع،القنيطرة،ط1،1999،ص119.

[2] فرحان بلبل،النص المسرحي،الكلمة والفعل،من منشورات اتحاد الكتاب،دمشق،(ب ط)،2003،ص57.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون لبنان،ط2،2006،ص220.

تصلحش..."[1] وفي مقطع آخر يبرز الصراع أكثر عند إحساس قدور باستغلاله من طرف "سي ناصر" في قضاء مصالحه الشخصية على حدّ قوله:"ألاّ...محتاجني نقعد باش تزيد تستعملني باش تزيد في مصلاحتك..."[2].

أمّا الصراع في اللوحة الثانية فنجده عند شخصية "غشام" مع عمله الذي كلفه حياته عقب إصابته بمرض "الربو"،بالإضافة إلى حياته النضالية ووقوفه في وجه الاستغلاليين سواء من أصحاب الأرض الجزائريين أو المعمرين مثل الرجل الإسباني الذي عمل عنده الذي عمل عنده وهو ما نجده في المقاطع التالية: فالصراع الأول يبرز عند تصريح الطبيبة بايقاف غشام عن العمل بسبب مرضه على حدّ قولها:"درسنا القضية متاعك على مستوى المدرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم...خاصك تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف...كيفاش خطير يا بنتي؟" [3]،أمّا الصراع الثاني فنجده عند استغلال المعمر الإسباني لـ" غشام" وهو ما جاء على لسان العامل الإسباني "خوسي":"وأنا عندي حرفة وسكنة مليحة وخالص مليح أمّا أنت معفوس بزاف...حتى أنا راني بالبيت والخدمة يا خوسي...وزيد لوكان ما المعلم كانوا يدوني للعسكر ونخلي بدرة ورايا...إذا نجاك من العسكر باش يستغلك...في فايدة...شوف عاطيك خدمة وما يخليكش تتعلم الحرفة...مسكنك باش تعس له المعمل والدّار وباش تنقي له وتسقم الجنان...إذا بقيت هنا عمرك ما ترفد راسك عمرك ما تتعلم حرفة" [4]،أمّا الصراع الثالث فيبرز عند استغلال الحدّاد لـ"غشام" وشجاره معه ونجده في قول غشام:"خدمت من بعد عند واحد الحدادّ نعلة الله عليه حتى ليوم القيامة وحد الخنزير المستغل ما شفت خوه في الدنيا...راه اليوم مفرقع بالمال ومشبح بالسي

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص 24.
[2] المصدر نفسه ،ص27.
[3] نفسه ،ص35.
[4] نفسه،ص43.

الحاج...عيوب الدنيا قاع فيه واسترني ربي منه بشعرة.ارفدت له شقور وغادي نشلقه لو ما دخلوا فيها وجوه الخير وسلكوا"[1].

أمّا الصراع في اللوحة الثالثة يتمثل في صراع "الجيلالي" مع رب العمل الظالم إضافة إلى الفقر الذي عانى منه بعد طرده من العمل ونجده في المقاطع التالية،عند قول "الجيلالي":"ثلث اشهور من بعد اطردت أنا ما جبنا حتى حق للعمال والجيلالي خالك تهموه بالتشويش والفوضى.اتطردت وقال لي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالإشتراكية يخدمولك ويبنولك فابريكة والله ولو كان نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعتبها"[2]،أمّا صراع "الجيلالي" مع الفقر فيبرز من خلال قوله:"خالك عاد يلقط القارو من القاعة.خالك فايت عام وهو عيش خبز وماء..."[3].

أمّا النوع الثاني من الصراع فهو صراع عاطفي نفسي،حيث يظهر في اللوحة الأولى في صراع "قدور السواق" الداخلي النفسي مع ذاته وتعرضه للاستغلال والاهانة وتجرده من شخصيته الحقيقية دون أن يحس بعد أن وجد نفسه قد ساهم في نشر الفساد والوقوف في وجه الاشتراكية وهضم

حقوق العمال بعد أن وثق بصديقه "سي ناصر" الذي غاص به في عالم الفساد واستغلاله لقضاء مصالحه الشخصية وتنمية ثروته على حساب الشركة وحقوق العمال وهو ما نجده في المقطع التالي في قول "قدور" الذي ردّ هيبته وحفظ ماء وجهه :" اليوم يدخل عليهم قدور متع الصح ...قدور متع النيف والكرامة...قدور اللي محتاجين ليه..."[4].

وفي مقطع آخر أين يعاتب "قدور" نفسه متحسرًا على ما جرى له مع صديقه "سي ناصر" في قوله:"واش وصلني لهذا الموصل؟الثيقة العمية اللي جعلتها في السي ناصر..."[5].

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص50،51.
[2] المصدر نفسه،ص73.
[3] نفسه،ص 75.
[4] نفسه ،ص 25.
[5] نفسه،ص 29.

كما نجد هذا الصراع أيضا في اللوحة الثالثة من خلال قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس" ومصارعتها للمرض منذ نعومة أظافرها،هذا ما جاء على لسان القوال في المقطع التالي:"عارفة باللي مرضها ما فيه دواء"[1]،كما يروي القوال عن زينوبة رغم مرضها إلاّ أنّ لها جانب إيجابي ونظرة عميقة للأحداث نتجت عن مصارعتها لمرضها ومعايشتها له في قول القوال:"شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكل سهولة والديها ما ينهضوا فيها...ما يدسوا عليها معلمينها كالكبير وفي كل الشيء يشاوروها"[2]،ونجد ذلك من خلال ما حدث لخالها وفقدانه لعمله وإصرارها على معرفة الحقيقة،التي هدفت منه لفك الهمّ عنه ومساعدته وإيجاد الحلول المناسبة.

وهنا نجد أن توظيف علولة لتقنية الصراع كانت له من خلاله أبعاد وخبايا هدف من خلالها إلى خلق عنصر التشويق والإثارة وتحريك المشاعر والعواطف لدى المتلقي فيكسبه نوعا من الحماس لمتابعة أحداثها المسرحية ومعرفة أبعادها الاجتماعية.

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص 57.

[2] المصدر نفسه،ص57.

4-العقدة:

إنّ لكل مسرحية أو رواية فكرة تنطلق منها،حيث يحاول الكاتب طرح أفكاره للوصول إلى العقدة أو الحبكة،فلا يمكن تمثيل مسرحية بدون عقدة كما لا يمكن وجود مسرحية بدون فكرة باعتبارها الخطوة الأولى في أي عمل درامي.

والعقدة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لأنّها تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها،وبالرجوع إلى أصل كلمة الحبكة (العقدة) نجد أنّها ترتبط بمجال صناعة النسيج وهي تعني العقدة التي توقف استمرار عملية النسيج وتستخدم للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي وتتابع أحداثها واحدًا تلو الآخر.

ومن جهة أخرى نجد أنّ أرسطو لم يحدد موقعها إنّما طرحها كمسار على حدّ قوله:أعني بالتعقيد ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث من التحول إلى سعادة أو شقاء،فهي تعدّ عنصرًا أساسيا في بناء مسار الفعل وترتبط بالصراع.[1]

ومن خلال دراستنا لمسرحية "الأقوال" نجد وجود العقدة عبر لوحاتها الثلاث:

ففي اللوحة الأولى تبرز العقدة حين اكتشاف "قدور" لحقيقة صديقه "السي ناصر" وإصابته بنوبة من التوتر والحسرة بعد معرفته بالاستغلال الممارس عليه من طرف صديقه،وكذا إحساسه بالذنب بمشاركته في مخطط الخيانة والفساد الذي كان يقوده زميله "سي ناصر".

أمّا بالنسبة للوحة الثانية فتظهر لنا العقدة بعد اكتشاف غشام لمرضه وتوقيفه عن العمل بسبب حالته الصحية المتدهورة أين أحس هذا الأخير بدنو أجله.

وفي اللوحة الثالثة والأخيرة تظهر لنا العقدة في تفاجئ زينوبة بالحالة التي آل إليها خالها ومجموعة التغيرات التي طرأت على بيته وأبنائه وحالته الاجتماعية المزرية جراء طرده من العمل ومعاناته اليومية

[1] ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ص312.

في توفير لقمة العيش نتيجة الفقر على عكس ما كان يعيشه سابقا.

خاتمـــة

خاتمة:

ظل التأليف المسرحي يستعير السرد كأداة بنائية في الكتابة المسرحية والتي أضفى عليها نوعا جماليا مميزًا،وشكلا مسرحيا مبتكرًا خاصة لدى المسرحي الجزائري عبد القادر علولة،الذي بدوره أخذه عن رائد المدرسة الملحمية"بريخت"،وقد خلصت في نهاية بحثي هذا المتواضع إلى مجموعة من النتائج جاءت على النحو التالي:

- كان فضاء الساحات العمومية والأسواق الشعبية المكان المفضل للمجتمع الجزائري،فانتشرت الظواهر شبه المسرحية،مستلهمة من التراث الشعبي كالحكايات والأساطير التي يغلب عليها الطابع السردي،وهو ما استند إليه علولة وقام بتطويره من خلال نقله من الساحات العمومية إلى خشبة المسرح وعبر عنها بوعي جديد تجاوز فيه الوعي القديم من خلال موضوعاته التي تصب في مصلحة الشعب ونبذ البيروقراطية.

- اعتماد المؤلفين المسرحيين الجزائريين على غرار عبد القادر علولة على اللهجة العامية،التي رافقتها تقنية السرد هدف من خلالها المسرحيون إلى جلب كافة شرائح المجتمع،والتقرب منهم على أوسع نطاق بما يخدم البيئة التي كانوا يعيشون فيها التي تتطلب لغة الاتصال المباشر(العامية).

- استعمل المسرحيون الجزائريون تقنية السرد لتسريع الأحداث وتقليص الفترات الزمنية بهدف تلخيص زمن السرد المسرحي من جهة،وتجسيد مشاهد يصعب تمثيلها سواء لوقوعها في الزمن الماضي أو شخصيات يستحيل استحضارها نظرا لطبيعتها(تاريخية ،خيالية...).

- إنّ مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل،وتحطيم بناء المسرح التقليدي لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور، ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الانتاج.

- استعمال الأشكال التراثية في السرد،حيث استعمل علولة "القوال" التي تقابلها شخصية "الراوي"في المسرح البريختي وهذا دليل على تأثر علولة بالمسرح العالمي.

– لقد كانت مسرحيات كل من"بريخت"و"علولة" ومن خلال عناوينها دلالة على الحالة الاجتماعية والاقتصادية خاصة في ظل الاستعمار،كما كانت أيضا تعبر عن البعد الايديولوجي من جهة وتأثره بالثقافة الشعبية من جهة أخرى كمسرحية:"الخبزة"و"الأجواد" حيث من خلال عنوانها تتكون لدى المتلقي فكرة حول موضوع المسرحية المراد عرضه على خشبة المسرح بالإضافة إلى اعتمادها مبدأ التغريب والذي أظهرتهما كمسرحيين عالميين.

– اعتماد مسرح"علولة" على التراث الشعبي والمتمثل في الأشكال الفرجوية،بدءًا بالقوال الذي يعتبر شخصية فاعلة في مسرحه وصولا إلى فضاء الحلقة الشعبي،كما لم يكتف هذا الأخير بالجانب المادي والفيزيقي في العرض بل ذهب أيضا إلى توظيف اللغة العامية المتداولة لدى كافة أفراد المجتمع هادفا إلى الحفاظ على القيم الاجتماعية،وإيصال رسائله المسرحية إلى الجمهور حتى يتمكن الكل من فهمها،والملاحظ في أعمال علولة أيضا طريقة استعماله لشخصية القوال من خلال طبيعة الالقاء والذي عموما كان مصحوبا بالشعر الملحون في جلّ مسرحياته.

– تأثر عبد القادر علولة بالتيار الملحمي تأثرًا كبيرًا وذلك من خلال استعماله لعدّة تقنيات:كالتغريب وتوظيف التراث الشعبي وإدخال شخصية القوال...فالبطل عند علولة هو نفسه عند بريخت،بنفس الأفكار والمبادئ،حيث حاول هذا الأخير بعث روح شخصياته المسرحية ضمن مواضيع تحمل نفس الأفكار،تدور في معظمها حول العدالة الاجتماعية:الديمقراطية،حرية التعبير،وهو الحال لدى علولة من خلال تقديمه لأعماله المسرحية التي هدف من خلالها إلى نبذ الظلم والثورة على النظام وأساليبه في تسيير شؤون البلاد.

– لاقت أعمال "علولة" المسرحية نجاحا واسعا على مستوى الساحة الفنية ،نظرا لطبيعة المواضيع التي عالجها والتي غالبا ما كانت مستوحاة من الواقع الاجتماعي،فتعمّد علولة طرحها محاولا ايجاد الحل الأنسب لها وفق المنظور الايديولوجي،الذي يؤمن به لتحقيق الحرية والعدالة والمساواة خاصة لدى الطبقة الكادحة من المجتمع التي كان علولة قريبا منها.

وفي ختام هذا العمل نرجوا أن يكون هذا البحث محاولة منّا للإجابة عن بعض النقاط المطروحة في البداية، فنسأل الله السداد والتوفيق.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

1- ابن منظور،لسان العرب،دار صابر،بيروت،لبنان،ط3،ج1،1994.

2- أحمد بلخيري،معجم المصطلحات المسرحية،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،ط2 2006.

3- أرسطو طاليس،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1973.

4- توفيق الحكيم،يا طالع الشجرة،دار الكتاب اللبناني ،ط1،1978.

5- حمادة ابراهيم،معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ،منشورات مكتبة الأنجلومصرية،مصر،ط3 1994.

6- الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين.

7- فيروز أبادي،معجم القاموس المحيط، دار الجيل،بيروت،لبنان.

8- لسان العرب،ابن منظور.

9- ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون لبنان،ط2،2006.

10- ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،لبنان،ط1،1997.

11- مجدي وهبة،معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان ،بيروت،1974.

المسرحيات:

1- صالح لمباركية،مسرحية النار والنور،باتنة،الجزائر،2006.

2- عبد القادر علولة،من مسرحيات (علولة،الأقوال،الأجواد،اللثام)،موفم للنشر،د.ط،الجزائر،1997.

3- عبد القادر علولة،ديوان أعماله الكاملة"الأقوال،الأجواد،اللثام"،د.ط.

4- ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية افريقيا قبل واحد،الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني للمسرح الهواة بمستغانم،من10إلى20أوت2002.

5- ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية القراب والصالحين.

6- ولد عبد الرحمان كاكي،مسرحية كل واحد وحكمه.

– المراجع:

1- أحمد بلخيري،المصطلح عند العرب،البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع،القنيطرة،ط1،1999.

2- أحمد بيوض،المسرح الجزائري،نشأته وتطوره من 1926-1989،منشورات التبيين الجاحظية،1998.

3- أحمد حلمي العنف،دمشق في مطلع القرن العشرين،وزارة الثقافة دمشق 1976.

4- أحمد صقر،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز الاسكندرية للكتاب،1998.

5- أحمد طالب،جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية،دار الغرب للنشر والتوزيع،(دط)،(د.ت).

6- أحمد كمال زكي،دراسات في النقد الأدبي،دار الأندلس،مصر،1980،ط2.

7- إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري،مكتبة الرشاد،الجزائر،ج1،ط1،2009.

8- إريك بنتلي ،الحياة في الدراما،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968.

9- أسامة فرحات،المونولوج بين الدراما والشعر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،القاهرة،مصر،1997.

10- أسماء يحي الطاهر،مسرحة الرواية(دراسة في المسرح المصري)،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،2010.

11- آمنة يوسف،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الفارس للنشر والتوزيع،ط2،الأردن،2015.

12- بوعلام رمضاني،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،دت.

13-حبيب مونسي،المشهد السردي في القرآن الكريم،قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام،ديوان المطبوعات الجامعية.

14- حسن علي المخلق،توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة الأسد،ط1،2000.

15- حسين رامز محمد رضا،الدراما بين النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،دت.

16- حميد الحميداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان ،ط1.

17- دليلة شقرون،المأساة في شهرزاد الحكيم،دار محمد على تونس،2001.

18- رشيد أمحجوز،الراوي كشكل مسرحي،الدار العربية للكتاب،ط1،1992.

19- سمير المرزوقي وجميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة،ب ط ،الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1985.

20- سيزا قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984.

21- عبد الرحيم الكردي،"الراوي والنص القصصي"،دار النشر للجامعات،القاهرة،ط2،1996.

22- عبد الرحيم الكردي،البنية السردية للقصة القصيرة ،مكتبة الآداب،القاهرة،ط3،2005.

23- عبد العزيز حمودة،البناء الدرامي،الهيئة المصرة العامة للكتاب 1998.

24- عبد القادر القط"فن المسرحية"،مكتبة لبنان ناشرون،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1،1998.

25- عبد القادر القط،من فنون الأدب المسرحية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،1978.

26- عبد الله ابراهيم،"السردية العربية"،منشورات اتحاد العرب،دمشق،1996.

27- عبد الله إبراهيم،موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2005.

28- عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية،دار الغرب للنشر والتوزيع،د ط،وهران، 2005.

29- عبد الناصر خلاف،التجارب المسرحية،مسارات وبصمات،محافظة المهرجان الدولي للمسرح الجزائر،1994.

30- عز الدين جلاوجي،أحلام الغول الكبير،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2016.

31- عزمي يحي،دراسات مختارة في السينم ا،أكاديمية الفنون،دار الوفاء لدنيا الطباعةالإسكندرية،القاهرة.

32- علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،رقم25،الكويت1980.

33- علي سيد اسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة(دت).

34- علي عقلة عرسان،سياسة في المسرح،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 1978.

35- فرحان بلبل،النص المسرحي،الكلمة والفعل،من منشورات اتحاد الكتاب،دمشق،(ب ط)،2003.
36- قيس الزبيدي،مسرح التغيير مقالات في منهج بريخت الفني،دار ابن رشد،لبنان،دط.
37- محمد أديب السلاوي،إطلالة على التراث المسرحي للمغرب،الأقلام،العدد 06،وزارة الثقافة ،بغداد
،1980.
38- محمد حمدي ابراهيم،دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ،دار الثقافة والطباعة والنشر،القاهرة،1977.
39- محمد خمدي إبراهيم،دراسة في نظرية الدراما الإغريقية،دار الثقافة والطباعة والنشر،القاهرة،1977.
40- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،1987.
41- محمد منذور،المسرح،نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،2003.
42- محمد ناصر العجيمي،في الخطاب السردي(نظرية غريماس)،الدار العربية للكتاب،د ط،1993.
43- محمود بوعزة،تحليل النص السردي،الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1،1431هـ/2010م.
44- محمود عبد العزيز،البناء الدرامي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998.
45- محمود منصور هيبة،قراءات مختارة في علوم الاتصال بالجماهير،مركز الاسكندرية للكتاب،مصر،2005.
46- مخلوف بوكروح،مسرحيات بريشت،موفم للنشر،الجزائر،دط،1994.
47- مدحت الجبار،البحث عن النص في المسرح العربي ،دار النشر للجامعات المصرية،مصر،ط1،1995.
48- مصطفى الزاقاي جميلة،خصوصية ووظيفة السرد في المسرح،المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2،أكتوبر 2010.
49- نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري المعاصر ،دار الوفاء،الاسكندرية،مصر،ط1،2012.

50- نبيلة إبراهيم،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار المعارف،القاهرة،ط3،1981.
51- نهاد صليحة،المسرح بين النص والعرض،مكتبة الأسرة،(ب ط)،1999.
52- نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،شركة باتينت،ط1،2006.
53- يوسف عبد المسرح ثروت"معالم الدراما في العصر الحديث"،منشورات المكتبة العصرية،بيروت.

- قائمة المراجع المترجمة:

1- أ.ج.غريماس في المعنى (دراسات سيميائية)،تعريب نجيب غزاوي،مطبعة الحداد للطباعة،اللاذيقية 1990.

2- أرسطو طاليس،فنّ الشعر،ترجمة شكري عيان،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،1976.

3- إريك بينتلي،الحياة في الدراما،تر جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968.

4-إريك بينتلي،الحياة في الدرامَا،تر:جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط3،1982.

5- ألكساندوفنا تمارا،ألف عام وعام من المسرح العربي،تر:أحمد المغازي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972.

6- إلين ستون،جورج سافونا:المسرح والعلامات،تر:سباعي السيد،القاهرة،أكاديمية الفنون،1996.

7- أنسيسكو جارثون ثيسبدس،مسرح السرد التمثيلي،تر:سمير متولي،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات،ط2.

8- برتولد بريخت،الأورغانون الصغير في المسرح،تر:د.أحمد الحمو،مجلة الآداب الأجنبية،تشرين الأول،دمشق

9- برتولد بريخت،نظرية السياسة والممارسة ،تر:كامل يوسف،بغداد،ط1،1986.

10- برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،تر:جميل ناصيف،عالم المعرفة،بيروت،لبنان،2001.

11- تمارا ألكسنادروفنا بوتيتسيفا:ألف عام وعام على المسرح العربي،تر:توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،ط2.

12- جوليان هيلتون،نظرية العرض المسرحي،تر:نهاد صليحة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1994.

13-جيرار جينيت وآخرون،نظرية السرد،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ط1،1989.

14-ستانسلافسكي،إعداد الممثل،تر محمد زكي العشماوي،محمود مرسي أحمد،راجعه ديني خشبه،دار النهضة.

15- فردب ميليت،جيرالديس بنتلي،فن المسرحية،تر صدقي حطاب،دار الثقافة بيروت،1966.

16- كاثرين بليزابتون،مسرح برتولد بريخت وميرفولد،تر:فايز قزق،مراجعة وتقديم نديم معلا،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،د.ط.

17- كير إيلام،سيمياء المسرح والدراما،تر:رئيف كرم،المركز الثقافي العربي،ط1،1992.

18- لايوس إيجري،فن كتابة المسرحية،تر دريني خشبة،مكتبة الأنجلومصرية،دت.

19- مارتن إسلن،مجال الدراما،ترجمة السباعي السيد،وزارة الثقافة ،القاهرة،دط،دت.

20- مجموعة المؤلفين،دراسات من الأدب المسرحية،تر فزار عيون السود المنشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق.

21- محمد عزيزة،الاسلام والمسرح،تر:الصبان توفيق،منشورات دار الهلال(مصر)،عدد 243،أفريل1971.

مصر،للطباعة والنشر.

– قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1- Entre tien-réalisé par Abdelmadjid Kaouh avec Allola ;Théâtre regional oran ;25 septembre 1985.

2- Youcef Rachid Haddad,l'art du conteur,l'art de l'acteur,lonvain Neuf,1982.

3- wolfgang Kayser,qui raconte le roman,in poétique du réci ,seuil,paris.

الرسائل الجامعية:

1- إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري،رسالة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس،2004.

2- بدوي،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى،السعودية،كلية اللغات العربية،2008.

3- خيرة بغاديد،بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة"قضاة الشرف" ،لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،مذكرة ماجستير، جامعة وهران،قسم اللغة العربية وآدابها،2017/2016.

4- الطيب مناد،مسرحة الرواية الجزائرية،أطروحة دكتوراه،إشراف أ.د عباسة محمد، 2005،جامعة وهران.

5-عبد القادر بوشيبة،الظواهر اللا أرسطية في المسرح العربي المعاصر،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،إشراف،بشير بويجرة،2003/2002.

6- عبد القادر بوشيبة،مسرح علولة،مصادره وجمالياته،رسالة ماجستير في المسرح والأدب التمثيلي،جامعة وهران،94/93.

7- العلجة هذلي،توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر،مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،2009.

8- غريبي عبد الكريم،الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس،رسالة ماجستير،جامعة تلمسان،2011.

9- لخضر منصوري،التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج،رسالة دكتوراه،جامعة وهران،2010-2011.

10- مناد الطيب،مسرحة الرواية الجزائرية،أطروحة دكتوراه،إشراف أ.د.عباسة محمد، 2005،جامعة وهران.

11- منصوري لخضر،التجربة الاخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد،رسالة ماجستير،جامعة وهران.

الجرائد والمجلات:

1- أحمد حمومي،التراث والمسرح،مجلة إنسانيات،مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية،وهران الجزائر ع12،سبتمبر/ديسمبر.

2- أحمد منور،المسرح الجزائري بدايته وتطوره،مجلة الثقافة،جامعة البحرين، ع10،2004.
3- بوعلام مباركي،الظواهر المسرحية في الموروث الشعبي الجزائري،مجلة متون،العدد 04،ديسمبر2010.
4- زهية عوني،التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة،مجلة مقاليد،العدد7،الجزائر،2004
5- سامية أحمد أسعد،النقد المسرحي والعلوم الإنسانية،مجلة فصول المسرحية،المجلد الرابع، ع1،1983.

المواقع الإلكتروني:

Nadin Barthes ;aristotle Theory of Tragedy-Diction site:https://prezi.com/cb0Sa59F121y/aristot les-theory-of tragedy-diction;p111;185.

المقابلات:

1- آيت عبد الرحمان،حوار مع علولة،المحتوى الفكري لمسرحية الخبزة،جريدة الجمهورية،دع،دص.
2- خالد أمين،رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب،مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء،وقائع الملتقى العلمي:18-19-20 أكتوبر2010،محافظة المهرجان للمسرح،الجزائر.
3- عبد القادر علولة،حوار مع أمحمد جليد،موفم للنشر،الجزائر،1997.
4- مصطفى رمضاني،توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي،مجلة عالم الفكر، ع 04 يناير مارس1987،وزارة الاعلام،الكويت.
5- مقتطف من حوار أجري مع الكاتب عبد الكريم برشيد في ولاية باتنة،على هامش الأيام المغاربية للمسرح.

الملاحق

عبد القادر علولة:

ولد عميد المسرح الجزائري عبد القادر علولة في 08 جويلية 1939 في مدينة الغزوات،وتابع دراسته الابتدائية ف المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران،ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس ثم انتقل إلى وهران،توقف عن الدراسة سنة 1956 وبدأ يمارس المسرح كهاوي مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960،شارك في عدّة دورات تكوينية ومثل في مسرحية " خضر اليدين" التي كتبها "محمد كرشاي"،وفي سنة 1962 أخرج في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت plaut".

وعند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل.

كما مثل أدوار عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبة لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.
- حسن طيرو لرويشد ومصطفى كاتب 1963.
- الحياة حلم لمصطفى كاتب 1963.
- دورة جوان اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963.
- وردة حمراء لي لعلال المحب 1964.

- الكلاب لحاج عمار 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- الغولة كتبها رويشد 1964.

- السلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965.

- نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم 1967.

- نوماس اقتباس حيمود ومحبوب اسطنبولي 1968.

- الدهاليز مكسيم غوركي،ترجمة محمد بوحابسي 1982.

مؤلفاته وإخراجاته المسرحية:

- سكك الذهب ترجمت عن المسرح الصيني 1969.

- العلف 1969.

- الخبزة 1970.

- حمق سليم مقتبسة عن يوميات مجنون لنيكولاي جوجول 1972.

- حمام ربي1974.

- حوت ياكل حوت 1975،ألفها مع بن محمد.

- الأقوال 1980.

- الأجواد 1985.

- اللثام 1989.

- أرلوكان خادم السيدين ترجمة لمسرحية جولودوني 1993.

- التفاح أخرجها مع زروقي ابراهيم 1993.

كتب سيناريوهات:

- جورين إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1972.

- جلطي إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1980.

- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990

- ليلة مع مسجون.

- السلطان والغربان.

- الشعب فاق.

- الواجب الوطني.

أخرجها للتليفزيون بشير بريشي عام 1990.

مثل في الأفلام التالية:

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969.

- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971.

- تلمسان للمخرج محمد بوعمارى 1989.

- حسن نية للمخرج غوتي بن ددوش 1990.

- جنان بورزق للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

شارك في صياغة وقراءة تعليق الأفلام التالية:

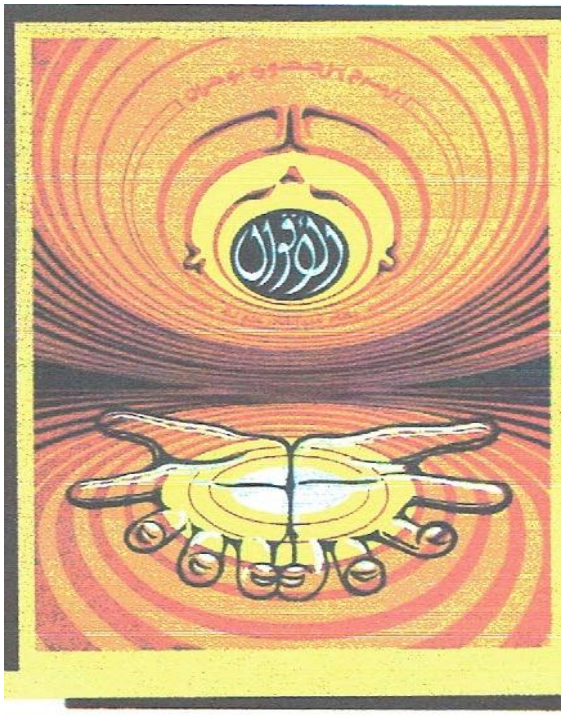
- بوزيان القلعى للمخرج حجاج 1983.

- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985.

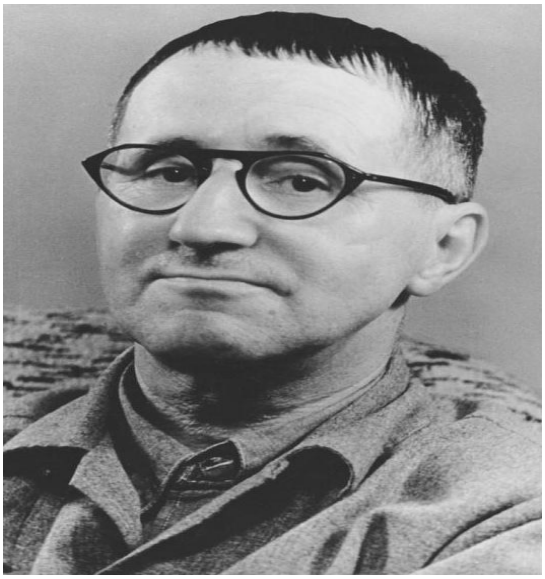
- أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي: سوفوكليس أرسطوفان وشكسبير سنة 1967.

من 1968 إلى 1969 أخرج عدّة مسرحيات مع طلبته عدّة مسرحيات من بينها الغول لمحمد عزيزة...

أمّا آخر أعماله فكانت بعنوان العملاق،لكن شاء القدر أن يتوقف هذا العمل بعد اغتياله برصاص الغدر مساء يوم 10 مارس 1994،لقد اقتنع عبد القادر علولة بالأيديولوجية الإشتراكية اقتناعا كبيرا جراء احتكاكه بالمسرحي الألماني "برتولد بريخت" الذي اعتبره علواة مثالا اقتدى به نتيجة انتمائه الإيديولوجي الداعي إلى الاشتراكية وتغيير الواقع.



- مسرحية الأقوال -



-برتولد بريخت:

ولد برتولد بريخت في 10 فبراير 1898 في مدينة أوجسبورج.درس الطب في ميونيخ،وهناك تعرف على لودفيج فويتشتنفانجر،وعمل في مسرح كارل فالنتين.وفي عام 1922 حصل بريخت على جائزة كلايست عن أول أعماله المسرحية.وفي عام 1924 ذهب إلى برلين حيث عمل مخرجا مسرحيا.وهناك أخرج العديد من مسرحياته.وتزوج عام 1929 من الممثلة هلينا فايجل(Helene weigel).

وفي عام 1933 بعد استيلاء هتلر على السلطة في ألمانيا،هرب إلى الدانمارك.ثم هرب عام 1941 من الدانمارك من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا،وتحتل كل يوم بلدًا جديد،فهرب إلى سانتا مونيكا في كاليفورنيا،وهناك قابل العديد من المهاجرين الألمان الذين فروا من الدولة الهتلرية،التي بدأت تمارس القهر والاغتيالات ضد المعارضين،وتحرق كتب الأدباء التي لاترضى عنهم من بينهم بريخت.

وهناك في أمريكا لم يكن بريخت راضيا عن الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية في أمريكا،حيث حوكم سنة 1947 في واشنطن بسبب قيامه بتصرفات غير أمريكية.

وفي عام 1948 عاد إلى الوطن ألمانيا،ولكن لم يسمح له بدخول ألمانيا الغربية،فذهب إلى ألمانيا الشرقية،حيث تولى هناك في برلين الشرقية إدارة المسرح الألماني.ثم أسس في عام 1949"مسرح برلينز إنسامبل"(فرقة برلين).وتولى عام 1953 رئاسة نادي القلم الألماني.وحصل عام 1954 على جائزة ستالين للسلام.وقد أثر مسرح "برلينر إنسامبل"على المسرح الألماني في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية،وظل بريشت يعمل في هذا المسرح حتى وفاته سنة 1956.

– أدبه:

يعتبر بريخت من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين،ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي،فمن أجله تكتب المسرحية،ومن أساليبه في الكتابة المسرحية:

1– هدم الجدار الرابع: ويقصد به جعل المشاهد مشاركا في العمل المسرحي،واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية،والجدار الرابع معناه أنّ خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون،ويقومون بأدوارهم،هي تشبه من ثلاث جدران،والجدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور.

2– التغريب:ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية،أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة،وباعثة على التأمل والتفكير.

3– المزج بين الوعظ والتسلية:أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميدية.

4**– استخدام مشاهد متفرقة** :فبعض مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة،تقع أحداثها في أزمنة مختلفة،ولا يربط بينه غير الخيط العام للمسرحية،كما في مسرحية "الخوف والبؤس في الرايخ"1938،فقد كتبها في مشاهد متفرقة تصب كلها في وصف الوضع العام لألمانيا في عهد هتلر،وما فيه من القمع والطغيان والسوداوية التي ينبأ بحدوث كارثة ما.

*** أعماله:**

1- آبعل.

2- طبول في الليل.

3- حياة إدوارد الثاني ملك إنجلترا.

4- الرجل هو الرجل.

5- أوبرا الثلاثة قروش.

6- صعود وسقوط مدينة مهاجوني.

7- حياة جاليلو.

8- البؤس والخوف في الرايخ الثالث.

9- الاستثناء والقاعدة.

10- الأم.

11- الأم الشجاعة وأبنائها.

12- الإنسان الطيب من ستشوان.

13- دائرة الطباشير القوقازية.

كلمته المشهورة: " حقا أنني أعيش في زمن أسود...الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها..الجبهة الصافية تفضح الخيانة..والذي ما زال يضحك.. لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب..أي زمن هذا ؟"

الفهرس

فهرس الموضوعات:

إهداء .....

شكر وعرفان.....

مقدمة..... أ

- مدخل.....2

1- مفهوم السرد.....2

- لغة واصطلاحا.....2

- السرد عند غريماس.....3

2- أشكال السرد.....5

أ- السرد في الرواية.....5

-السرد الروائي.....5

-أساليب السرد في الرواية.....6

ب- السرد في السينما.....7

ج- السرد في المسرح.....9

I- الفصل الأول:الآليات الوظيفية والفنية الجمالية لظاهرة السرد في المسرح.....13

-المبحث الأول:طبيعة السرد في المسرح.....13

1- السرد والحوار المسرحي.....13

-الحوار.....13

2- خصائص اللغة السردية في المسرح.....17

أ- السارد (الراوي).....17

ب- وضعيات السارد.....18

ج- خصوصية السارد في المسرح.....20

* وظائف السارد في المسرح.....21

- الوظائف الأولية أو الضرورية للسارد.....21

- الوظائف الثانوية أو الاختيارية.....21

- المبحث الثاني: السرد والتأليف المسرحي.....24

1- السرد وطرق الكتابة في المسرح.....24

أ- السرد في الكتابة المسرحية.....24

ب- عناصر الكتابة المسرحية.....26

- الفكرة.....26

- الشخصية.....28

- الفعل الدرامي.....30

- الصراع.....31

- الحوار.....33

2- طبيعة السرد في المسرح.....35

- السرد وخصوصيته في المسرح الجزائري.....37

- المبحث الثالث:السرد في المسرح.....42

1- الأشكال السردية في التراث الشعبي.....42

أ- خيال الظل والقراقوز.....42

ب- الفارس الشعبي.....44

ج- الحكواتي(القصاص).....45

د- الحكاية الشعبية.....45

2- الأشكال السردية في المسرح الجزائري.....47

أ- الحلقة.....47

ب- القوال.....49

ج- المدّاح.....52

د- الراوي.....54

II- الفصل الثاني:السرد في مسرح عبد القادر علولة 59

المبحث الأول:خصائص الكتابة المسرحية عند علولة.....59

1- تأثر علولة بالمسرح الملحمي.....59

2- الحلقة أسلوب من أساليب الكتابة المسرحية عند علولة.....63

المبحث الثاني:أشكال السرد عند علولة.....67

1- القوال.....67

لغة واصطلاحا.....67

أ- القوال في مسرح علولة.....67

ب- خصائص القوال عند علولة.....70

2- تأثر علولة بظاهرة التغريب عند بريخت.....71

مفهوم التغريب.....72

أ- التغريب عند بريخت.....73

ب- التغريب ما بين علولة وبريخت.....75

المبحث الثالث:أهم أعمال علولة.....79

III- الفصل الثالث:دراسة تطبيقية مسرحية "الأقوال" أنموذجا.....84

1- ملخص المسرحية.....85

2- عناصر البناء المسرحي.....88

أ- زمن النص.....88

ب- زمن العرض.....90

ج- الشخصيات والأحداث 91

- الشخصيات والأحداث في مسرحية "الأقوال".....91

* الشخصيات الرئيسية.....92

* الشخصيات الثانوية.....94

د- الحدث الدرامي في مسرحية "الأقوال".....95

3- اللغة المسرحية.....102

أ- اللغة في نص مسرحية "الأقوال".....102

ب- الحوار الدرامي.....104

ج- الصراع في المسرحية.....107

د- العقدة.....111

خاتمة.....114

قائمة المصادر والمراجع.....118

الملاحق.....127

الفهرس.....134

ملخص.....

ملخص:

لجأ الكثير من كتاب المسرح الجزائري إلى توظيف السرد في أعمالهم المسرحية أكثر من لغة الحوار،وعلى رأسهم الراحل "عبد القادر علولة"،والذي أولى اهتماما كبيرًا لهذا الأسلوب جراء التأثر بتقنيات المسرح الملحمي الذي خصَصَ حيّزًا كبيرا للسرد،نظرًا لقيمته الجمالية والفنيّة.

فكانت للغة السرد نصيبها الأكبر كأسلوب من أساليب الكتابة المسرحية،خاصة بعد ظهور الاتجاه الملحمي في مسرح أروين بيسكاتور وبريخت،الذي أثبت جدارته في معالجة قضايا المجتمع الشائكة.

الكلمات المفتاحية:السرد،الحوار،عبد القادر علولة،المسرح الملحمي،الجمالية،الكتابة المسرحية.

Résumé :

Plusieurs auteurs de théâtre algérien ont recource à la narration dans leurs œuvres dramatiques plus que la langue discursive, à leur tète Abdelkader Alloula qui a donné plus d'importance à ce style suit à l'influence du théatre épique.
Ce dernier qui s'est consacré eu sa majeure partie à la narration pour sa valeur technique et esthétique.

Dans ce contexte, la langue de la narration a eu la part du lion dans l'écriture théâtrale surtout après l'apparition du courant épique dans le théatre de Erwin Piscator et Brecht, qui a mis en valeur son éffica à résoudre les problèmes sociaux épineux.

Mots clés : narration,dialogue,Abdelkader Alloula, théatre épique,Esthétiques, écriture dramatique.

Abstract :

Many Algerien theater writers have resorted to employing narration in their artistic works more than conversation languages,and on their late head Abdelkader Aloulla which paid great attention to this style due to being influenced by the techniques of the epic theater,which has devoted much space to narration due to its aesthetic and artistic value.

The languages of narration had its largest share as a forme of theater writing,Especialy after the epic trend appeared in theater of Erwin Piscator and Brecht which prove his worth in addressing hard community issues.

Key words: narration, dialogue, Abdelkader Alloula ,aesthetic, the epic theater writing theater.