الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

ارة التعليم العالي والبحث العلمي
امعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــــة
يـــــة الآداب واللّغات
سم اللغة والأدب العربي

لرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: أدب جزائري

انفتاح المسرح على الرّواية

مسرديّة الأقنعة المثقوبة لـ: عز الدّين جلاوجي

مقدمة من قبل:

الطالبة: **بشرى ضرباني**

تاريخ المناقشة: 27 / 09 / 2020

م اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
براهمي فوزية	أستاذ محاضر قسم "ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
بشرى الشّمالي	أستاذ مساعد قسم "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
طورش علي	أستاذ محاضر قسم "ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

مقدمة

مقدّمة:

تتميز مُنْتَجات العقل البشري بالتغير المستمر تبعا للظروف التاريخية والاجتماعية، و هذا حال الأدب الذّي يعدّ ترجمة لفكر الإنسان وثقافته، وبالتّالي فإنّه سيتبدّل عبر العصور تماشيا مع كل ما يطرأ عليها – أي فكره وثقافته – من تطوّر؛ فبعدما كان مؤمنا بفكرة النّقاء في عصوره الأولى، هاهو اليوم يجعل من الإبداع سبيلا له لكسر حدوده المسيّجة التي كانت تمنعه من الانفتاح.

إذا تتبعنا مسار الأدب من ناحية النّقاء والتداخل مع بقية الأنواع الأخرى، نجد أنّه – رغم محافظته على نقائه – إلاّ أنّ له شذرات مقتبسة من نوع آخر لطالما كانت منطلقا مشجّعا على قبول التهجين كما هو الحال مع الشّعر الملحمي الذي جعل من البناء السّردي مادّته الأولى، لتتراجع فكرة النّقاء الأدبي – مع مرور العصور– فيغدو المسرح بردائه الدرامي منفتحا على الأنواع الأدبية المعاصرة كالرّواية متخذا من تقنياتها أنواعا جديدة سارت به نحو مسلك الإبداع ونفضت عنه غبار الرّكود الذي لازمه لسنوات، ونظرا لعناية كثير من الأدباء والباحثين بهذا الموضوع، ارتأيت أن أجري بحثا مصغّرا حوله ليكون الأدب الجزائري النّموذج الأمثل لتجسيد هذا التصور، جاعلة من إحدى مسرديات الأديب "عز الدين جلاوجي" محطة لي لتعليل الإبداع وتبيان التفاعل الأدبي نظرا لما قدّمه هذا الكاتب من منجزات تخدم موضوعنا وعليه كان البحث موسوما ب :" انفتاح المسرح على الرّواية _ مسرديّة الأقنعة المثقوبة أنموذجا_ لعز الدين جلاوجي".

وقد دفعنا البحث إلى طرح الإشكالية التالية: هل ساعد هذا التداخل على إثراء المشهد الإبداعي الأدبي؟ كما يمكننا صوغ العديد من الفرضيات: ماهي أهم نقاط التلاقي بين الفن المسرحي والأدب الرّوائي؟ كيف تَجَلَّت ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية في مسردية "الأقنعة المثقوبة" للأديب الجزائري "عز الدين جلاوجي"؟ فيم تمثلت أهم مظاهر انفتاح المسرح على الرواية في هذا العمل؟

أمّا عن سبب اختياري لهذا البحث فهو رغبتي في الكشف عن تفاصيل هذا العمل الإبداعي وإبراز مواطن التّداخل الأجناسي فيه، ومعرفة مدى توفيق الأديب الجزائري في فنّه الأدبي الجديد حتى

كان محل اهتمام جلّ الأدباء، لذلك كان عليّ أن أعتمد على منهج وصفي لتحليل الأثر الأدبي واستنباط مواطن الالتحام فيه.

وقد توزعت خطّة البحث كالتالي: المقدّمة يليها المدخل الذي ناقشت فيه نظريّة النوع الأدبيّ وفكرة نقائه وتداخله مع باقي الأنواع عبر العصور عجما وعربا، مستدلّة بكوكبة من الأدباء والمفكّرين على الصعيدين العربي والغربيّ، بداية بالقائلين بفكرة النقاء مثل أرسطو وأفلاطون، ثم روّاد المذهب الكلاسيكي، ثم معارضوهم وهم المؤمنون بمبدأ التداخل الذي يفضي إلى الإبداع منهم "شكسير" و"فكتور هيجو" و"كروتشيه" في كتابه الشّهير "المجمل في فلسفة الفنّ"، أمّا من المفكّرين العرب فلا يمكننا تجاهل رأي كل من "أبي هلال العسكري" ومؤلّفه الشّهير " الصّناعتين"، "الجرجاني" وأبي حيّان التوحيدي"و "الجاحظ"، وغيرهم من العلماء ، ثم نمرّ إلى الفصل الأوّل لنطرح كل ما كان نظريا حول هذا الموضوع، مبرزين أهمّ النقاط المشتركة بين الفنّ المسرحي والعمل الرّوائي، لنجدّ ــ إلى جانب العديد من العناصر ــ أنّ السرد هو العامل المشترك الذي استطاع أن يخرق بمرونته الحدود الفاصلة التي كانت حائلا بين تلاقي الأنواع الأدبيّة، ثم نحطّ عند فن المسرديّة المنسوب للأديب الجزائري، لنتعرّف على مضامينه ونعرّج على الأسباب التي أدّت لابتكاره، أما الفصل الثاني فقد كان نتاجا تجريبيّا لمحاولة شخصيّة أردت من خلالها أن أقدّم دراسة فنيّة حول مسرديّة "الأقنعة المثقوبة" لأوضّح أكثر خطوط التلاقي بين الطابع المسرحي ونظيره الرّوائي فيها بعد أن قدّمت تلخيصا شافيا لها، ثم تليه الخاتمة التي أفردت فيها ما استخلصته من هذا البحث .

وقد اعتمدت على العديد من المصادر والمراجع التي تخدم هذا الموضوع من بينها: كتاب "الأدب وفنونه" لمحمّد مندور، "أسئلة السّرد" الجديد للدّكتور "محمّد الضّبع"، "حميد الحميداني" "بنية النّص السّردي"، "عبد المالك مرتاض" في نظريّة الروّاية، أمّا المراجع المترجمة فاستعنت بكتاب بول فانتيغم "المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا"، كتاب "نظريّة الأدب" لرنيه ويليك وأوستن ..، وغيرها من المراجع التي كانت عونا لي في هذا البحث.

وكأي بحث لابد أن يكون مسيّجا بصعوبات تقيّم حسب طبيعة كل بحث، ك: ضيق الوقت وعدم قدرتنا على الذهاب للمكتبات بسبب الحجر الصّحّي المفروض، ما جعلنا نلجأ إلى الكتب الرقميّة لفك هذه الأزمة، إضافة إلى عائق الالتقاء بالأستاذة المشرفة ليكون الهاتف ملاذنا الأخير، ناهيك عمّا أصابنا إثر هذه الجائحة العالميّة التي حلت بالكرة الأرضيّة قاطبة، فحوّلت حركاته إلى سكون ليكون البيت مأوانا الوحيد.

لكن بفضل الله وتوفيقه أتممت مذكّرتي التي لم أكن لأنجزها لولا توجيه أستاذتي الكريمة' بشرى الشّمالي' لي والتي دفعتني بتشجيعاتها إلى معانقة الحلم بكل قوة،كما أخصّ بالذّكر والديّ اللّذان لا أنكر فضلهما عليّ فلولاهما ما كنت لأصل إلى هذا الحدّ الذي أخطّ فيه هذه السطور...، دون أن أنسى كلّ من ساعدني على تحصيل المعلومات وإتمام عملي بتفان سواء من قريب أو بعيد .

فأسأل الله أن يوفّقني وإيّاكم إلى كل ما يعود بالنّفع على الأمّة ولو بمقدار ذرّة، فإن أصبنا فمن كرمه ومَنِّه، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشّيطان.

مدخـــل :

❖نظرية النوع الأدبيّ بين النّقاء و التّداخل

1. عند الغـــرب.

2. عند العـــرب.

تمهيد:

كان الأدب ولازال محل اهتمام العديد من الدّارسين على اختلاف توجهاتهم، و من بين القضايا التي اشتغلوا عليها: قضيّة الأنواع الأدبية، لما لها من دور فعّال في فهم آليات النّص و تحديد هويته. فإذا كان من اليسير التّمييز بين المسرح و الرواية ، فإنّه من الصّعب أن نتقبّل امتزاجهما إلاّ مع مرور الوقت و حدوث التّحولات التاريخية و الاجتماعية ، وهذا ما جعل الأدب يقبل فكرة التمازج حتى صارت مستساغة عند معظم الأدباء الذين جعلوها مطية لتجاربهم الإبداعية، وكسروا قاعدة النّقاء الصّارمة التي ظلّت قائمة لعصور.

وسنحاول في هذا المدخل تتبع مسار الأنواع الأدبية بداية بنقائها ثم تداخلها، عند الغرب والعرب.

1. عند الغــرب :

يعدّ(أفلاطون) صاحب أقدم تنظير للأنواع الأدبية،وذلك في كتابه "الجمهوريّة "، إذ قسّمها "إلى ثلاثة أنواع: "غنائي ، ملحمي، درامي "، و يربط موقفه منها بمفهوم الصّدق و الكذب ... وهو يميّز بين السّرد و المحاكاة و بالتّالي يربط السّرد بصوت الشّاعر، و يربط المحاكاة بصوت القناع، وفق آلية التّشبّه ووفق مفهوم جدليّة الذّات مع الآخر، والواقع أنّه لم يدرس الأدب عموما وإنّما اقتصر على بعض الشّعر اليونانيّ مع التّركيز على ملحمة هوميروس من زاوية الإبداع لا من زاوية النوع الأدبيّ محاولا تصنيفه في طبقات على أساس تصاريف الآداء، فكان النّتاج الشّعري عنده لا يخرج

عن ضروب ثلاثة : السّرد الخالص و المحاكاة ، والعرض المشترك[1].

فقد قسم الشّعر إلى شعر محاكاة مباشرة للأشخاص أي "الشّعر المسرحي" ، وشعر وصف فيه الأعمال الإنسانيّة وهو "الشعر السّردي "، وتناول في القسم الثّالث الحوار والسّرد كما هو الحال في "الملحمة" ، ثمّ يليه تلميذه (أرسطو) الذي يعدّ المنظّر الأول لفكرة النوع الأدبي، إذ يعتبر في كتابه

[1] _ الصّادق قسومة : نشأة الجنس الروّائي بالمشرق العربيّ ، ط1 ،دار الجنوب للنشر ، تونس ،،2004،ص 103.

"الشّعر "" واضع الأسس التي تقوم عليها نظريّة "فنون الأدب " والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ومن ناحية الشّكل على السّواء "[1]، فهو من المسلّمين بفكرة نقاء النوع الأدبي في القيمة والماهيّة والمضمون :"فقد حرص على أن يبيّن أنّ كلّ نوع أدبيّ يختلف عن النّوع الآخر من حيث الماهيّة والقيمة لذلك ينبغي أن يظلّ منفصلا عن الآخر وقد عرف هذا فيما بعد بمبدأ نقاء النّوع ."[2].و"كان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليونانيّ القديم أنّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما، حتى لنراه يحوّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامّة "[3].

كما أنّه يربط بين المبدأ و الهدف الذي اتخذ منه أيضا أساسا للتّمييز بين فنّ وآخر، فهو يرى أن "الهدف من التّراجيديا هو تطهير النّفس البشريّة من نزعات وغرائز القسوة والعنف والأذى، ونزعات الشّر عامّة وأنّ هذا الفن يستطيع أن يحقّق هدف التّطهير النّفسي بإثارة عاطفتي الفزع والشّفقة في نفوس المشاهدين "[4]، لذلك نجده يتمسّك بفكرة الفصل بين الأنواع الأدبيّة وأنّ طغيان نوع على الآخر يخلّ بهذا الهدف. فيقول : "لابدّ للمأساة من أن تحتفظ بقوّتها على إثارة الفزع والشّفقة ، وأنّ تخلّل المشاهد الفكاهية لها كفيل بأن يخلخل هدفها، ويضعف منهذلك ينبغي الفصل التّام بين فن التّراجيديا وفنّ الكوميديا حتى يتحقّق الهدف من كل منهما كاملا "[5].

ومازاد من رسوخ هذه الفكرة هو ارتباطها بفكرة الطبقية في المجتمع ، إذ يعود الأصل في هذا التّقسيم إلى التصنيف الاجتماعي الذي كان سائدا في تلك الفترة، فكما كان النّاس مقسّمين إلى نبلاء وكادحين، كذلك هو الحال بالنّسبة للأدب باعتباره انعكاسا لما يجري في المجتمع .

---

[1] _ محمّد مندور: الأدب وفنونه، ط5 ،نهضة مصر، القاهرة، أغسطس 2006م، ص 20.

[2] _ شكري عزيز ماضي : في نظريّة الأدب، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر،بيروت– لبنان، 2005، ص 82.

[3] _ محمّد مندور: المرجع نفسه، ص 20 .

[4] _ محمّد مندور: م ن 20 .

[5] _ م.ن، ص 20 .

وقد استمرّ هذا التّصوّر اليونانيّ عند الرومان الذّين لم يغيّروا شيئا في هذا التّصنيف، وحتّى العصر الحديث وبالضّبط في القرن السّابع عشر بمجيء أوّل مذهب أدبي وهو الكلاسيكيّة ، والتي اتّخذت من تصنيف أرسطو قاعدة عامّة ومبدأ رئيسيّا لا يمكن المساس به، "فقد أكّد هذا المذهب على ضرورة بقاء الأنواع الأدبيّة منفصلة عن بعضها البعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنّيّة يلقيها النّاقدون و يتبعها الشّعراء و الكتّاب المنتجون"[1] ، فقد كان تركيزهم على فنون المسرح الشّعريّ واضحا، ما جعلهم يضعون حاجزا بين التراجيديا والكوميديا، و" يعيبون أشدّ العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهيّة "[2]، فهذه النّظرة الكلاسيكيّة القديمة بقيت محافظة على ضرورة الفصل بين هذه الأنواع لأن الأصل في هذا التّصنيف يعود إلى الطبقات الاجتماعيّة فالملحمة والمأساة تختصان بمعالجة قضايا الملوك و النّبلاء، و الملهاة تختصّ بالطّبقة المتوسّطة، أمّا الهجاء و الملهاة العامّة فيكون موجّها لعامة النّاس والسّوقة، ثم ظهرت بعد الكلاسيكيّة القديمة أخرى جديدة، واهتمّت كذلك بقضيّة الأنواع الأدبيّة فنادت بضرورة التّمييز بينها، والمحافظة على نقاء النّوع كما لا تنفي إمكانيّة وجود نوع جديد ناتج عن التّناسل الأدبيّ مع بقاء النّوع الأصلي .

وبذلك لم تتناف الكلاسيكيّة الجديدة – في مبادئها – مع الكلاسيكيّة القديمة، فقد بقيتا حريصتين على نقاء النّوع الأدبيّ و تشدّدتا في الحفاظ عليه، و قد أدّى هذا التّشدّد إلى ظهور ردود أفعال مناقضة هدّمت هذا الصّرح الذي ظل قائما لعصور وكأنّه قانون إلهي خالص، فكانت هذه الثّورة من صنيع أصحاب المذهب الرّومنسي في القرن التّاسع عشر، والذّين دعوا إلى تحطيم كل مسلّمة نادى بها الكلاسيكيّون،"فقد هاجموا هذا المبدأ مستندين إلى الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافّة الفنون وهو محاكاة الطبيعة والحياة، فقالوا : أنّه إذا كانت المسرحيّة التّراجيديّة تحكي قطاعا محدّدا من الحياة، أو تعكسه في مرآتها، فلماذا يجب على المسرح أن لا يكون

[1] _محمّد غنيمي هلال : الأدب المقارن، ط9، نهضة مصر، القاهرة، مصر ، 2008 ، ص 139 .

[2] _ محمّد مندور ، المرجع السّابق، ص 20 .

أمينا في محاكاته ومتمشّيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ أنّ الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد و في الزّمن الواحد بين المضحك والمبكي ، وكم من مرّة مثلا يتجاور فرح ومأتم "[1]. وقد استندوا في نظريّتهم الثورية إلى مسرح شكسبير الذي لم يفصل بين التّراجيديا والكوميديا فكان يجمع في مسرحياته الضخمة بين المشاهد المبكية والمضحكة ،"كما لاحظو أنّ وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضّروريّ أن يضعف من قوّة الشّعور بالمأساة والتّأثّر بها ، بل قد يقوّيها ويزيد عمقا وبذلك لا تتعارض المشاهد الفكاهيّة مع هدف المأساة ولا تعطّله، بل تقوّيه ."[2]، وهو ما نجده في مسرحيّة "هملت" التي تجسّد الشّخصيّة الحزينة المهمومة وسط القبور، تائهة بين مفارقة الحياة والموت وما ينتظر الإنسان من فناء، فيطبع هذا المشهد جوّ كئيب مليئ بالحزن، وتظهر في المشهد نفسه شخصيّة أخرى صاخبة مرحة لحفار يحمل في يده جمجمة وفي الأخرى زجاجة نبيذ غير مبال لما يحصل، غير أنّ هذا المشهد لم يضعف من إحساسنا ببؤس الصورة المتجسّدة في شخص "هملت" الذي يحمل العديد من المعاني الفلسفية التي تبدو مغيّبة في شخصيّة ذاك الحفّار.

ومن هذا المشهد تنطلق حجّة الرّومنسيّين ليعلنوا تمرّدهم على ما سمّاه أرسطو والكلاسيكيّون بمبدأ فصل الأنواع للمحافظة على سلامة الهدف المقصود من كلّ فنّ ولم يقفوا عند هذا المثال فحسب بل لاحظوا من خلال تحليلهم لمسرحيّات شكسبير أنّه كثيرا ما يدمج في مآسيه شخصيّة "المهرّج" بل ويربطها باسم معيّن وهو " فولستاف" إذ يظهر مرح هذه الشّخصيّة من خلال تأزّم الوضع وبلوغ المأساة ذروتها عند المشاهدين، إلى درجة الإحساس بالألم النّفسي فيريح أعصاب المشاهدين ويخفّف من حدّة شعورهم المأساوي بموقف فكاهي، ليكون لديهم رصيد نفسي كاف لاستئناف المشهد المأساوي مجدّدا،"وهذا وما عرف عند دارسي أدب شكسبير باسم (التّرويح الشّكسبيري) أي الرّغبة في التّخفيف عن المشاهدين عندما يشتدّ الموقف، و تكاد الأنفاس تختنق من

[1] _ محمّد مندور: م.س، ص 20، 21.

[2] _ م.س، ص 21.

عنف الانفعال، لأنّ المسرح لا يمكن و لاينبغي أن يصل إلى حدّ الإيلام النّفسي و الجسدي الفعليّين ."[1]

كما كان للتّغيير الاجتماعيّ دور فاعل في تلك الفترة خصوصا مابين القرنين الثامن عشر والتّاسع عشر في المجتمعات الغربيّة ووقوف الطّبقة البورجوازيّة في وجه الإقطاعيّة، و بذلك فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها من خلال حصر البطولة في طبقة النبلاء فقط ،فسادت في المجتمع أفكار رؤى جديدة انعكست بدورها على دائرة الأدب و ساهمت في تفعيل مضامينه .

كما يقف "فيكتور هوجو" إلى جانب هذا الرّأي مهاجما قواعد الكلاسيكيّة الصّارمة،إذ يرى أنّ الأجناس الأدبيّة الثلاثة(غنائي.ملحمي.مسرحي) تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشريّة(البدائي.القديم.الحديث)، وقد وصل بعض النقّاد الرومنسيّين الثّائرين إلى حدّ التّمرد في قضيّة الأجناس الأدبيّة من بينهم "كروتشيه" الذي سعى إلى تحطيمها والتّخلّي عنها في كتابه " المجمل في فلسفة الفنّ ،": أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائيّة، أو هذه دراما و هذه غنائيّة، فتلك تقسيمات مدرسيّة لشيء لايمكن تقسيمه، إنّ الفنّ هو الغنائيّة أبدا، و قولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها ."[2].

فهو يعتبر الأدب مجموعة من القصائد و المسرحيّات و الرّوايات و القصص تنضوي كلها تحت دائرة الأدب، و أنّ هذه المسمّيات ماهي إلّا مصطلحات نميّز من خلالها الأعمال الأدبيّة من حيث الشكل و البناء .

وقد كان لسيبستيان مرسييه في النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر رأي فاصل في هذا الموضوع، حيث صرّح و بشدّة بضرورة تحطيم الجنس الادبيّ إذ يقول :" تساقطي تساقطي أيّتها

[1] _محمّد مندور: م ، س، ص22.

[2] _بندتو كروتشييه: المجمل في فلسفة الفن، تر : سامي الدّروبي ، ط1 ، المركز الثّقافي العربيّ ، بيروت ، لبنان ، د.ت، ص 49.

الجدران الفاصلة بين الأنواع الأدبيّة، لتكن للشّاعر نظرة حرّة في مرج فسيح ، فلا يشعر بعبقريّته سجينة الأقفاص ،حيث الفنّ محدود و مصغّر"[1].

وهنا تظهر حرّيّة الإبداع عند الرّومنسيّين الذين يؤمنون بتلاحم الأنوا الأدبيّة، فكانت هذه الفكرة "مبشّرة بالحداثة الأدبيّة والفكريّة وسعت إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أنواع الأدب وأنماطه وإلى إبدال التّباعد بينها تقاربا ."[2].

كما لم يخرج "موريس بلانشو" عن هذه النّظريّة، فثار هو الآخر على مبدأ نقاء النّوع، و طالب بكسر الحواجز بين الأنواع الأدبيّة و تدميرها، لأنّ سير الأدب نحو غايته وجب أن يكون حرّا متمرّدا غير خاضع لأيّ قانون .

ومن هذا المنطلق نتخلّص من القواعد الثّلاثيّة القديمة للأدب لنفتح المجال لبروز أنواع أخرى نتيجة التّهجين، وبذلك يتحرّر الأدب من قيود النّقاء إلى مبدأ الحرّيّة و التّجاوز، لتأتي دراسات ما بعد الحداثة فتشنّ الحرب على كلّ ماهو قديم و مركزيّ، فكانت كمكمّل للمبدأ الذي سار عليه الرومنسيّون وشكّكوا في نظريّة نقاء الجنس الأدبيّ، وبهذا نرى أنّ المذهب الرومنسي لم يلغ فكرة الجنس الأدبي، و إنّما خفّف من قانون نقائه، إذ إنّ " الكاتب الجيّد يمثّل جزئيّا للنّوع كما هو موجود ثمّ يمدّده تمديدا جزئيّا أيضا"[3]

كما جاءت رواية ما بعد الحداثة بتصوّر جديد مناف لما هو سائد ومتعارف عليه في النّصوص السّرديّة ، و" ذلك بانفتاحها على مرجعيّات ثقافيّة و دينيّة مغايرة ، باحثة عمّا يسمّى ب: قيمة

---

[1] _بول فانتيغم: المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا، تر : فريد أنطونيوس،، ط 03 ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان1983 ص 149.

[2] _ أحمد الجوّة : بناء الشّعر على السّرد في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، تداخل الأنواع الأدبيّة ، مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر، مج 01، د.ت، ص 58 .

[3] _ رنيه ويليك ، أوستن وارن : نظريّة الأدب، تر : عادل سلامة ، د.ط، دار المريخ ،الرياض، المملكة العربية السعوية 1992ص 319.

أدب ما بعد الحداثة، من خلال إحالتها على الذّات والمجتمع والتّاريخ ."[1]، فدراسات ما بعد الحداثة تقوم على العديد من المرتكزات أهمّها : التّقويض والتّشكيك والتّفكيك ، وإعادة النّظر في كلّ ثابت فهي فلسفة عدميّة، قائمة على الفوضى وهدم كلّ صرح أدبيّ ثابت في العصور السّالفة، " ومن هنا أخذت الدّعوة بالتّمسّك بقواعد النّوع الأدبيّ تضعف شيئا فشيئا بمرور الأدب، بعدما أدرك الأدباء أنّ الأدب يجب أن لا يقيّد بقيود"[2]، فهي الحاجز الذي يجعل الأديب منحصرا في دائرة التّقليد وهيمنة المسلّمات الفكريّة والفلسفيّة والنّظريّات القديمة على قوانين الحياة، فقد ألغوا نقاء الجنس الأدبيّ واستبدلوه بمقولات النّصّ والتّناص فتصبح النّصوص بذلك مجالا رحبا للتّفاعل بين النص وشروط إنتاجه وتلقّيه، وتكون فضاء لتداخل العديد من النّصوص الأدبيّة، وفي ذلك يرى "رالف كوهين"أنّ الأنواع هي:" فصائل مفتوحة، وكلّ عمل جديد يغيّر في الأنواع، سواء من خلال الإضافة إليه أو التّناقض، ومن ثمّ تصبح الأدبيّة عنده مجرّد تطبيق معادلة النّوع،عملا غير أدبيّ، أمّا العمل الأدبيّ فهو يكسر تقاليد النّوع و يطرح عليه تحدّيات كثيرة."[3].

ويتحدّث "جوناثان كالر" عن أدب اللّا نوع" لا باعتباره خارجا عن النّظام التّصنيفي، و إنّما باعتباره أمرا مركزيّا في الخبرة الأدبيّة المعاصرة، إذ لاتنظر نظريات النّوع الحديثة إلى :" الأنواع الأدبيّة باعتبارها أصنافا بل تنظر إليها باعتبارها أنماطا و يقول "فاولر" بأنّ النّوع إذن هو نمط مرن قابل للتّطوّر، أو قل إنّه متطوّر بطبيعته و ليس مجرّد صنف ثابت، وهو أيضا نمط قابل للتّماس و التّفاعل والتّداخل مع الأنماط الأخرى"[4].

غير أنّ هناك من الباحثين من شكّك في نظريات ما بعد الحداثة كونها تعتمد على إجراء التّفكيك والتشكيك، مما يجعل أسسها قائمة على الفوضى والعدميّة و ومصادرة خصائص النّوع فهي

---

[1]_خولة بو بصلة: حواريّة الأجناس الأدبيّة وانتهاك المعايير في رواية ما بعد الحداثة، دراسة في رواية من اعترافات ذاكرة البيدق لعباس خلف، مجلّة العلوم الإنسانية، سبتمبر 2017 ، ص 100 .

[2]_حسن دخيل الطائي: تداخل الأنواع الأدبية النّشأة و التّطور، مجلّة العلوم الإنسانيّة ،كلّية التّربية للعلوم الإنسانيّة ،جامعة بابل، العدد الأول ، مج1، 2013ص 41.

[3] . حسن دخيل الطّائي: المرجع نفسه، ص56.

[4] م ن، ص 56.

بذلك تسعى إلى تدمير خصائص الشّعوب التي تتمثّل في أجناسها ولغاتها وهويّاتها ومأكولاتها وملابسها وغيرها، لقد سلبوا النّوع الأدبيّ خصوصيّته وهويّته ، وسعوا إلى تفكيك النّصوص وتفريغها من مضامينها، وفي ظل هذه الفوضى والمقولات المشكّكة دعا بعض الباحثين إلى إعطاء صورة إيجابيّة عن النوع الأدبيّ باعتباره مبدأ تنظيميّا ومعيارا تصنّف على أساسه النّصوص، فهو بمثابة مؤسّسة تنظيريّة ثابتة تضبط النّص وتحدّد مرتكزاته ومقوّماته من خلال مبدأ الثبات والتّغيير، فالنوع الأدبي يحمل في طياته أنواعه الأدبيّة كما يرصد تغيّراتها الجماليّة من انزياح وغيره، وهناك من الباحثين من يرى أن وجود الأنواع الأدبيّة يساعد المبدع على إنتاج ثرّي وغزير حيث تجعله ينهل منها كيفما شاء، كما تقوي ملكته وتزيد من رغبته في الابتكار والمزج .

هذا ما عمل عليه الفكر الغربيّ حول فكرة التّصنيف في الأدب وما قطعه من أشواط بين رفض للتّلاحم بين الأنواع الأدبيّة والقبول بتداخلها، فهناك ما انقرض وهناك ما تطوّر وهناك ما تولّد عنه نوع جديد يحمل في ثناياه خصائص النّوع الأوّل، كما كان البعض الآخر مختلفا عن النّوع الأوّل الذي تطوّر عنه كالملحمة التي تحوّلت في العصور الحديثة إلى قصة نثريّة تعالج موضوعات الحياة بمختلف مجالاتها، بعدما كانت تهتم بالأساطير جاعلة مادّتها مزيجا مابين الواقع و الخيال، الانسان والآلهة، كما نجد المأساة التي تحوّلت إلى مسرحيّة نثريّة غير أنّ هذه الأخيرة غدت متحرّرة من صرامة القيود التي كانت مفروضة على المأساة .

ورغم تضارب كلّ هذه الآراء، لا يمكننا أن ننكر أنّ الجنس الأدبيّ في تطوّر مستمر حاله حال الأنواع البيولوجيّة: الأنواع الأدبيّة تولد ثمّ تنمو ثمّ تكبر ثمّ تشيخ ثمّ تموت ليتولّد عنها نوع آخر جديد وهكذا هي الأنواع عبر العصور، فهو يربطها بفكرة الزّمن، فكلّما سار جنس لفترة محدّدة من الزّمن كان عليه أن يذبل ويهرم ليحلّ محلّه جنس آخر جديد العهد، وعليه لانقع في مصيدة "الموت الكامل للجنس الأدبيّ" .

2. في الفكر العــربيّ :

لم تحظ فكرة الأنواع الأدبيّة عند العرب باهتمام الدّارسين كما هو الحال عند الغرب، ففي التّراث النّقدي العربيّ نجدهم قد اهتمّوا بالشّعر أكثر من اهتمامهم بالنّثر، فكان النوع الأدبيّ الأوّل الذي عرفه الأدب العربيّ، حيث يقول "بدوي طبانة" إن للشّعر العربيّ منذ العصر الجاهليّ: " مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التّاريخيّة منذ ذلك الزّمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أو أطرافها لا يتجاوزها إلّا لماما، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليد العروبة التي ربوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد "[1].

كما يقول (ابن طباطبا) العلوي في كتابه "عيار الشّعر" :"والشّعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التّفصيل، مختلف كاختلاف النّاس في صورهم، و أصواتهم و عقولهم ، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك هي الأشعار متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار النّاس إيّاها كمواقع الصّور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها "[2].

لكن هذا لا يلغي وجود فكرة النوع الأدبي عند العرب، حيث تقول "ابتسام مرهون": " لايوجد في الفكر العربيّ القديم مصطلح الأجناس الأدبيّة، وكلّ ما عرفه النّقّاد العرب في تقسيمهم للأدب إلى ضربين شعر ونثر ..ولم تدخل الفنون الأخرى إلى فنّ العصور الحديثة "[3].

وعليه نجد أنّ الأدب عند العرب كان مقسّما إلى جنسين :"شعر و نثر" رغم أسبقية الشّعر، وهدا ما يؤكّده "الجاحظ" إذ يرى أنّ الكلام ينقسم إلى: " موزون أراد به الشّعر، وكلام منثور غير

---

[1]_ بدوي طبانة: معلقات العرب دراسة نقديّة تاريخيّة في عيون الشّعر الجاهلي، د.ط، دار الثّقافة، بيروت، لبنان ، 1984، ص 03

.

[2]_ محمّد أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشّعر، شرح وتحقيق : عباس عبد السّاتر، مراجعة : نعيم زرزور، ط02، دار الكتب العلميّة، بيروت،لبنان، 1426هـ، 2005، ص 13 .

[3]_ نبيل حدّاد: محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبيّة ، المؤتمر 12قسم اللغة العربيّة، كلّيّة الاداب،جامعة اليرموك،_24تموز 2008، تاريخ الإصدار2009، ص 01 .

مقفّى على مخارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم "[1]. فيقول : "ولابدّ من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام، وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأسجاع والأشعار، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان وتأليفه من أكبر الحجج"[2] وجد الجاحظ هنا صعوبة في اجتماع الشّعر والنّثر في لسان واحد، وهذا يتعلّق بطبيعة كلّ مبدع وما يبتكره من إبداع، وفي هذة الرؤية تمييز بين الشّعر والنّثر، أمّا "أبو هلال العسكري" فيقول في كتاب:"الصّناعتان": " أجناس الكلام المنظومة ثلاثة : الرّسائل و الخطب و الشّعر ."[3]، فمن خلال قوله نجده يقسّم الكلم رسائل وخطب وأشعار، والرّسائل والخطب تنضوي تحت دائرة النّثر، وأورد الرّماني مصطلح النّوع في كتابه حيث قال : "فإنّ العادة كانت جارية في ضروب من أنواع الكلام معروفة : منها الشّعر ومنها السّجع والخطب "[4].كما ذكره الجرجاني قائلا : " اعلم أنّ لكلّ نوع من المعنى نوعا من اللّفظ، هو به أخصّ وأولى "[5].

وقد وظّف "ابن رشيق القيروانيّ" مصطلحي النّوع والجنس في كتاب " العمدة في محاسن الشّعر وآدابه" :" وكلام العرب نوعان : منظوم و منثور، و لكلّ منهما ثلاث طبقات: جيّدة ومتوسّطة ورديئة، فإذا اتّفق الطبقتان في القدر، و تساوتا في القيمة، و لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشّعر ظاهرا في التّسمية، لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة"[6].

---

[1]_ فاضل عبّود التّميمي :حضور النّص، قراءات في الخطاب، ط1، مجلّة المنهل،دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان 2011، ص 190.

[2]_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين ، تحقيق و شرح : عبد السّلام محمّد هارون، ط 07، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 1418 هـ /1998، مج 01، ص 383 .

[3]_أبو هلال العسكري : الصّناعتين، تج : مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة ، ، ط02بيروت ،لبنان ، 1989 ، ص 179 .

[4]_أبو حسن علي بن عيسى الرّماني ،(مجموعة مؤلّفين) النّكت في إعجاز القرآن الكريم ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، سلسلة ذخائر العرب، الطبعة 3، دار المعارف بمصر، د.ت، ص 111 .

[5]_أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني (مجموعة مؤلّفين) ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ،في الدّراسات القرانية والنّقد الأدبي، ط3، دار المعارف ، مصر، ص 117 .

[6]_أبوحسن علي بن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده ، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه :محمّد محي الدّين عبد الحميد، ط05،دار الجيل للنّشر والتوزيع والطباعة، 1401هـ ، 1981م ، ج1،ص 19.

كما كان "لابن خلدون" رأي حول هذا الموضوع، فقد جعل لفظة الفنّ للدّلالة على الجنس قائلا : "اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّ ينفي الشّعر المنظوم، وهوالكلام الموزون المقفّى،ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد،وهو القافية، وفي النّثر وهوالكلام غير الموزون،وكلّ واحد من الفنّين يشتمل على فنون و مذاهب في الكلام "[1].

أمّا "أبو حيّان التّوحيدي" فقد استعمل مصطلحي "الجنس و النّوع " على ضربين مختلفين فيقول : " إنّ النّظم و النّثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، و إنّما تصحّ القسمة هكذا، الكلام ينقسم إلى المنظوم و غير المنظوم، و غير المنظوم ينقسم إلى المسجوع و غير المسجوع ولا يبزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه"[2].

وبذلك نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الجنس أعمّ من النّوع والكلام باعتباره جنسا ينقسم إلى العديد من الأنواع، وقد فصّل "ابن وهب" في قضيّة الأجناس الأدبيّة في كتابه : "البرهان في وجوه البيان " فقد قال في باب تأليف العبارة : "اعلم أنّ سائر العبارة في لسان العرب، إمّا أن يكون منظوما أو منثورا، و المنظوم هو الشّعر والمنثور هو الكلام، والشّعر ينقسم عنده أقساما منها: القصيد وهي أحسنها و أشبهها بمذاهب الشّعراء، والرّجز : وهو أخفّها ، والرّاجز السّاقي الذي يسقي الماء ومنها المسمط : وهو أن يأتي الشّاعر بخمسة أبيات على قافية ، ثمّ يأتي ببيت خلاف القافية،وكذلك إلى آخر الشّعر، ومنها المزدوج: وهو ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، وأكثر ما يأتي زونه على وزن الرّجز "[3].

فقد ذكر "ابن وهب" أنّ للشّعراء فنونا من الشعر جمّة تجمعها أربعة أصناف: المديح و الهجاء والحكمة واللّهو، ثم يتفرّع من كلّ صنف أصناف أخرى مثل الهجاء الذي يتفرّع عنه : الذّم و العتب

---

[1] _ عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون : المقدّمة، اعتناء ودراسة : أحمد الزعبي، شركة دار الهدى للطباعة والنّشر و التوزيع، الجزائر 2018،ص644.

[2] _وفاء يوسف إبراهيم : الأجناس الأدبية في كتاب السّاق على السّاق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشّدياق" دراسة أدبية نقديّة، رسالة ماجستير، كليّة النّجاح الوطنيّة، نابلس، د.ت، ص44.

[3] _ أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان ، تقديم و تحقيق : حفني محمّد شرف ، مكتبة الشباب ،كلّيّة دار العلوم ، جامعة القاهرة ، 1969 ، ص 127.

و التّأنيب، أمّا المنثور عنده فيكون إما خطابة أو جدلا ومناظرات، دون أن ننسى الوصايا والتّوقيعات وطبيعة نصوصها .

نلاحظ أن في الفكر العربيّ القديم أنّهم أجمعوا على تقسيم الكلام إلى جنسين: شعر ونثر ولكنّهم لم يرفضوا فكرة التّداخل بينهما ولم يشدّدوا على فكرة نقاء الأجناس كما كان الحال مع الفكر الغربيّ، "فأبو حيّان التّوحيدي" في كتابه "المقابسات" يقول: في النّثر ظلّ النّظم ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب، وفي النّظم ظلّ النّثر، ولولا ذلك ماتميّزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلاقته"[1].

وكذلك هو الحال بالنّسبة لابن طباطبا العلويّ الذي يقرن – في كتابه عيار الشّعر – فنّ الرّسالة النّثريّ بالشّعر ويجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء .

أمّا في الفكر العربيّ الحديث، فلم يتطرّق النّقّاد إلى هذا الموضوع إلاّ في فترة الثّمانينات، حينما كان لزاما عليهم الرّجوع والاطّلاع على منجزات المدارس الغربيّة في النّقد والأدب ، ومن هنا ظهرت فكرة الاهتمام بقضيّة الأجناس الأدبيّة في التّراث العربيّ، ومن بين الادباء – الذين استرعت هذه القضيّة فكرهم – نجد : " محمّد غنيمي هلال " في كتابه "الأدب المقارن " ، حيث خصّص فصلا كاملا للدّراسة في الأجناس الأدبيّة والنّقد العالميّ وفق الرّؤية الغربيّة لهذا الموضوع حيث عرّف الأجناس الأدبيّة بقوله:"نقصد بالأجناس الأدبيّة القوالب الفنّيّة العامّة التي تفرض على الشّعراء والكتّاب مجموعة من القواعد الفنّيّة الخاصّة بكل قالب على حدة"[2].

أمّا عزّ الدّين إسماعيل فقد ميّز بين خمسة أنواع من الإنتاج الأدبيّ":

- أدب التّجربة الشّخصيّة الصّرف
- الحياة العامّة للإنسان من حيث هو إنسان

[1] _ أبو حيّان التّوحيدي : المقابسات، تج :علي السّندوبي ،د.ط، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت، ص 137 .

[2] _ محمّد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع ص42

•أدب المجتمع في جميع مظاهره

•أدب يصوّر الطّبيعة

•أدب يصوّر الأدب و الفنّ "35[1]

حيث عرّفها كما يلي :" نقصد بالأجناس الأدبيّة القوالب الفنّيّة العامّة التي تفرض على الشّعراء والكتّاب مجموعة من القواعد الفنّيّة الخاصّة بكل قالب على حدة "[2].36.

أمّا "سعيد يقطين " فله نظرة مخالفة في هذا الصّدد ، وهو أنّ التّصنيف الأجناسيّ الغربيّ المؤسّس على النّظريّة الأرسطيّة اليونانيّة لا يستطيع استيعاب النّصّ العربيّ في تجلّياته وتمظهراته المختلفة وأنّ الأجناس الأساسيّة في الكلام العربيّ هي: القول وعوّضه بالحديث، و الخبر و الشّعر منطلقا من حكمه النّقديّ من صيغتيّ الكلام : (القول*الإخبار) ومن النّظر إلى الأداة (نثر و شعر) و إلى وضع صاحب النّص (متكلّم وراوي) ، ومنه نتحصّل على ثلاثة أجناس : الشّعر *الحديث* الخبر وهي بدورها تستوعب جميع كلام العرب دون أن تقيّد بزمان أو مكان .

وقد توالت إصدارات سعيد يقطين في هذا الحذو النّقديّ العملاق والذي أضحى ذا أثر بالغ في النّقد العربيّ المعاصر منهما : "القراءة و التّجربة *تحليل الخطاب الرّوائي *انفتاح النّصّ الرّوائي *الرّواية والتّراث السّرديّ"،حيث فنجد ميّز في كتاباته بين الجنس والنّوع مستندا إلى تمييزات العرب القدامى لأنه لاحظ أنّ المحدثين لا يفرّقون بين الجنس والنّوع، وكأنّهما لفظ واحد، كما أضاف مفهوم "النّمط " فكان تمييزه كالآتي:

- الجنس : و ربطه بالقصّة (المادّة الحكائيّة)لأنّنا نحدّد جنس الكلام بمقتضاه.
- النّوع : و جعل صلته بالخطاب لأنّ طريقة التّقديم هي التي تعين الأنواع السّرديّة ، وتجعلها متميّزة عن بعضها البعض.

[1] _ أبو حيّان التّوحيدي : المرجع نفسه، ص137 .

[2] _ محمّد غنيمي هلال : المرجع السّابق ، ص 118.

•النّمط: وربطه بالنّص لأنّه يتيح لنا إمكانيّة معاينة موضوعات النّص و تيماته و الأبعاد الدّلاليّة المختلفة "[1]. وهنا نجد أنّه ينطلق في تصنيفه الأجناسيّ من وصف النّصوص واستقرائها وفق المستويات التّالية :" اللفظي و التّركيبي و الدّلالي و التّداولي ".

وما يبدو واضحا أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة عند العرب: " لايمكن أن تبحث بمعزل عن الواقع الحضاريّ والثّقافيّ لأنّ الأدب بجنسيه يرتبط بعلاقة جدليّة مع الواقع بكلّ معطياته "[2] لذلك كان: " النّوع الأدبيّ وليد تطوّر يتمثّل في تواصل صدور أعمال متميّزة تخرق قانون نوع مقرّر، فتثير الجدل بين قديم وجديد، وما يؤدّي إلى توسيع حدود النّوع ومن ثمّ كان التّغيّر نوعيّا يؤدّي إلى ظهور نوع جديد ...ثم تتوسّع حدوده ..ويتغيّر في حركة لا تنقطع ولا تنتهي "[3].

ومن خلال مفهوم الجنس الأدبيّ نجد تشعّب الآراء و مابين توافق واختلاف ، وكلّها محاولات لتصنيف الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة ومدى تداخلها مع بعضها، فقد يتولّد عن الجنس الواحد أنواع فرعيّة أخرى وفق حاجات التّطوّر الخاصّة بكل عصر، وكل ما يحدّد ذلك هو الجنس، و يقول الدّكتور خيري دومة في هذا الصّدد: " الأنواع الأدبيّة مفاهيم مرنة متطوّرة، بمعنى أنّها تتطوّر من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة ، ومن مدرسة إلى مدرسة ، ومن كاتب إلى كاتب، فكلّ عمل جديد (خاصة إذا كان عملا أصيلا) يضيف إلى النّوع ، و كلّ كاتب متميّز يغيّر من طبيعة النّوع"[4].

كما تواصلت الدّراسات إلى الحدّ الذي لا يمكن إنكاره، وذلك نتيجة تطوّر القصيدة العربيّة وتأثر العرب بالآداب الوافدة، إلى أن صرّح بالدّعوة إلى التّجديد، و إحياء الشّعر بعد ركوده و إغراقه

---

[1] _ سعيد يقطين : الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربيّ، ط 01، المركز الثّقافي العربيّ ، الدّار البيضاء، 1997 ، ص 158،188.

[2] _ مها حسن قصراي: نظريّة الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظريّة الرواية أنموذجا ، تداخل الأنواع الأدبية ، ط1،مؤتمر النّقد الدّولي الثاني عشر ،جمع و مراجعة نبيل حدّاد و محمود درابسة ، جامعة اليرموك ، الأردن، مج 2، 2009، ص 727.

[3] _عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبيّة بين تداخل الأنواع وتميّز النّوع ، ط1، أعمال مؤتمر النّقد الدّولي 12، نبيل حدّاد و محمود درابسة ، مج1 ،2009، ص 882 .

[4] _خيري دومة : تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة(1990/1960)، ط1،الهيئةالمصريّة للكتاب،ط1،مج1998،1ص 33.

بالتّنميقات اللّفظيّة ومحاولة لفت النّظر إلى خصائصه الرّوحيّة والنّفسيّة التي تظهر وظيفته وأثره ، الأمر الذي انعكس على القصيدة شكلا و مضمونا، ليظهر شعر التّفعيلة، فلم يعد سرّ نجاح الشّعر في أوزانه، و إنّمت أصبح كما قال إبراهيم اليازجي يتحقّق بغرضين : " تجسيم المعاني و المبالغة في إظهارها، و التّأثير في النّفس بحدث من الأحداث، و رأى كذلك أنّ كلّ ما تضمّن شيئا من هذه الأغراض، وأثّر في النّفس تأثيرا قويّا حسب شعرا، و إن لم يكن ذا وزن وقافية "[1].

وهذا ما يؤكّده "إبراهيم المويلحي" حينما وصف الشّعر بأنّه إظهار ما خفي من الحقائق المعنويّة ، ورأى أنّ الشّعر يوجد في المنظوم كما في المنثور إذ نشأ عنه تأثير في النّفس .

وعليه نلاحظ أنّ الشّعر لم يبق على مفهومه التّقليديّ القائم على النّظم الموزون، و إنّما بات تأثيره في النّفس هوالعلامة الشّعريّة التي تحدّده، و بالتّالي صار للمنثور حق في مزاحمة المنظوم في دائرة الشّعر فكانت هذه نقطة التّحوّل التي دفعت العرب إلى إحداث خطوة جريئة خالفوا بها الثّوابت، لتتخلّى القصيدة عن هيكلتها التّقليديّة معلنة بذلك حلّة جديدة قوامها السّطر بدل الشّطر ، و تعدّد القوافي بدل وحدتها، وقد كان هذا التّحوّل انعكاسا لما كان حاصلا في الحياة العربيّة انذاك، و ما حلّ بالأمّة من نوائب بعد الحرب العالميّة الثّانية، فما كان من الشّاعر قلم الأمّة إلّا أن يبتدع طرائق جديدة وقوالب مميّزة يصبّ فيها جامّ غضبه وسخطه وتضارب عواطفه التي بات الشّعر التّقليديّ عاجزا عن استيعابها، فكان شعر التّفعيلة النّموذج الجديد الذي ابتدع على يد كوكبة من الشّعراء والنّقّاد أمثال : نازك الملائكة، بدر شاكر السّيّاب، عبد الوهاب البيّاتي ، أبو القاسم سعد الله ...ثم ظهرت قصيدة النّثر التي لم يحدّد جنسها إن كانت شعرا أم نثرا ، و من هنا توسّع مفهوم الشّعر وتعدّدت مراميه

وقد كان (أدونيس) من بين المعاصرين الذين لا يؤمنون بفكرة النّوع الأدبيّ إذ يقول : " يجب أن تتغيّر الكتابة تغيّرا نوعيّا، فالحدود التي كانت تقسّم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك

[1]_محمّد أبو الأنوار : الحوار الأدبيّ حول الشّعر، ط 02، دار المعارف القاهرة، مصر ، 1987 ، ص 374 .

نوع واحد ،هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التّمييز في نوعيّة المكتوب هل هو قصيدة أم قصّة ؟ مسرحيّة أم رواية ؟ و إنّما نتلمّسه في درجة حضوره الإبداعيّ"[1].

ويبرّر أدونيس رفضه للأنواع بواقع الحال في عصرنا الذي يرفض التّقسيمات فيقول : " ولئن كانت الكتابة في الماضي خريطة رسمت عليها خطوط الأنواع، وعيّنت رفوفها و أدراجها ، وكان على كلّ من يدخل إليها أن يقدّم أوراق اعتماده النّوعيّة الخاصّة ، فإنّ هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج أو رفوف، والدّاخل إليها وحده الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزّيادة، و رفع علامة الغزو ."[2]

وعموما فإنّ ظاهرة التّجنيس عند العرب لم تخرج عن التقسيم الجذري لها وهو الشّعر والنّثر، غير أنّ هناك كذلك ما طوّر عن العصر القديم مثل الرّسائل الأدبيّة التي تحوّلت إلى فنّ المقالة، ناهيك عن التمازج الحاصل بين الشّعر والنّثر والذي ولّد القصيدة النّثريّة كما ذكرنا سابقا .

[1]_ أدونيس : الثّابت والمتحوّل ، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب ، ط 04،دار السّاقي ، بيروت ، 2006 ، ص 263.
[2]_ أدونيس ، المرجع السّابق ،ص 263.

الفصل الأوّل :

1. تداخل الرّواية و المسرح.

2. خطوط التّلاقي بين الفن المسرحي والعمل الرّوائي.

3. آليات التشكيل السّردي وبروزه كعامل مشترك مع باقي الأنواع .

.

تمهيـــد:

يعد المسرح من أشهر الفنون الأدبيّة وأقدمها، ويتميز بمجموعة من الرّكائز والمقوّمات "هي الحدث والحوار والشخصيّات والصّراع الدّرامي، وبالتّالي نجد أنّه قائم على ثنائيّتي "النّص والعرض"، وهذا ما يميّزه عن باقي الفنون الأدبيّة ، إذ يجمع بين الأدب والفنّ دون تغليب أحدهما على الآخر وهذا ما يفرزه الخطاب المسرحي الذي يجمع بين اللّغة المكتوبة وماتترجمه من عرض مسرحي، فهو يشكّل علاقة اتّصال حيويّة إنسانيّة كونه يقوم داخل المجتمعات البشريّة ومن أجلها، لذلك فحضور النّص المسرحي لا يكون إلقاء فقط بل تشخيص أيضا "وإذا كانت الرؤية الأدبيّة متوفرة في النّص المسرحيّ كجوهر أساس،فلا بدّ من وجودها بل وخلقها أيضا فنّيّامن خلال عمل المخرج "[1].فللمخرج قدرة على الإبداع وإعادة خلق النص من جديد برؤية فنّية نابعة من وجهة نظره في تفسير النّص والتي تتجسّد على الخشبة في علاقة مباشرة مع الجمهور لتحوّل الجماد إلى حياة والخيال إلى حقيقة.

ومن هنا كانت المسرحيّة ذاك البناء الخام الذي يقوم على أحداث محبوكة لها بداية ووسط ونهاية،تتسم بالصّراع الذي تخلقها لشّخصيّات والذي يقود إلى التّعقيد في الأحداث،وذلك قصد إشعار المتلقي بالتّوتّر،ليأتي الحل بمثابة انفراج في نهاية المسرحيّة .

و ينقسم النّص المسرحي إلى ثنائية الفعل والكلمة اللتان تحدّدهما مجموعة من المقومات و الركائز: الحدث ، الشّخصيّة ، الزمان ، المكان ، اللّغة الحوار ، الحبكة ، فكلّ هذه العناصر مجتمعة سهّلت من عملية انفتاحه على باقي الأنواع الأدبيّةكونه الحلقة الواصلة بين الواقع والتّخييل،"حتى ولوكانت المسرحيّة عملا تخييليا فالذين يؤدّونها بشر حقيقيّون،يشبهوننا في كلّ شيءويتحدّثون معنا بصوت عال،يتلوّنون بحسب الأدوار الموكلة إليهم،لكنّهم في النّهاية أناس من لحم ودم لذلك كثيرا ما اعتبر المسرح – في لعبة تماهية مع الإنسان–فنّا خطيرا ، فيتعرّض للبتر أوالمنع"،خاصة مع أفول نجم عمالقة المسرح الذين شغلوا السّاحة الأدبيّة لأعوام طوال ،فراح الكتّاب والمسرحيّون يعملون على

[1]_عياضي محمد: آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي،مجلّة مقاليد ، العدد 15 ديسمر 2018، ص 119.

إعادة بعث هذه المسرحيّات وإحيائها حتّى باتت حبيسة التّكرار مع مرور الزّمن،ليفقد المسرح أحد أهم شروط نجاحه وهو الجمهور الذي لم يعد يجد في الفنّ المسرحيّ ما ينعش ذاته ويملأ حاجاته النّفسيّة ويغذّي فكره الذي اعتاد على محاذاة روح العصر ومسايرة الرّكب.

وهنا يلجأ المسرحيّون إلى الأدب بمايحمله من أنواع تتماشى ومتطلبات كل عصر ليجعلوا من الرّواية ملاذا يلجأ إليه المغامر والفضوليّ والمتذوّق للأدب باعتبارها النّوع الأدبيّ القادر على امتصاص أيّ جنس أدبيّ آخر، فيستعيدون بذلك فنّهم من جهة ويعملون على بعث الحياة فيه من جديد من خلال اقتباس العديد من الرّوايات ركحيّا فسدّو اذلك الفراغ الفنّيّ الذي كان موجودا منذ زمن "هذا الجفاف في غياب النّص المسرحي العربيّ دفع بالكثير من المسرحيّين إلى نوع يبدو في ظاهره على الأقلّ أكثر توهّجا وهو الرّواية .فاجتهدوا في اقتباس العديد من الرّوايات ركحيّا بعد أن أخضعوها للتّقنية المسرحيّة"[1]. فماهي الخصائص الفنّية التي جعلت من الرّواية النوع الأدبيّ المرشّح للانفتاح على هذا الفنّ؟

❖ تداخل الرّواية و المسرح :

ظهرت الرّواية منذ أكثر من ثلاثة قرون عند الغرب،وأكثر من قرن ونصف عند العرب ولكنّها لم تحقّق تميّزها إلّا في العصر الحديث نتيجة سيطرة الطّبقة الوسطى على المجتمع الأروبيّ فكانت معبّرة عن روح العصر وما يتفرّد به الانسان من خصائص،فهي كتابة كلّيّة وشاملة للجانبين الذّاتي والموضوعي،مؤسّسة هيكلها منبنية المجتمع، فكان هذا العنصر مساعدا على فتح المجال لبقيّة الأنواع كي يتعايشوا فيها،حالها كحال المجتمع الذي يضم العديد من الطّبقات،إذيحمل هذا السّرد الفنّيّ الجماليّ كما يعرّفه سيّد محمّد.تصوّرات الكاتب لأحداث سواء وقعت أو لم تقع فهي تحمل العديد من المكونات الّتي تجعلها تتآلف فيما بينها لتفضي ببنية روائيّة متكاملة الأجزاء منها :

[1]_ رافد محمود ماشي: بنية الرواية وتقارباتها في بنية الخطاب المسرحي المعاصر، مجلّة كليّة التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانيّة ، جامعة بابل ، كانون الأوّل 2018 ، العدد 41 .

"اللّغة،البطل،الّشخوص،المكان،الزمان،السّرد،التّشويق،بناءالأحداث،الصّراع"ولها العديد من التّقنيات التّي جعلتها تكون مصدر غواية للمسرح وتتقاطع معهم نبينها :

- **اللّغة** :تعد اللّغة أولى البنيات المشتركة بين الرواية والمسرحية، فهي أهم وسيلة لرسم ملامح الشّخصيّات مادّيا ومعنويّا،وتصوير الأحداث وفق تسلسل منطقيّ،وتكون مكتوبة في النّصّ المسرحي ومنطوقة على خشبة المسرح بطريقة فنيّة متألّقة،وهنا تكمن براعة الممثّل في قدرته على تقمّص شخصيّة المؤلّف،من خلال التّحكّم في اللّغة والتّميّز بطلاقة التعبير وبراعة الارتجال بحيث يشعر المتلقي أنّ كاتب النّص وممثّله واحد،وهنا تظهر لناقدرة المؤلف على استقطاب العقول إلى مسرحه من خلال مخاطبتهم بلغة تتوافق ومستواهما لفكري،إذ لا يمكن له أن يحصر اللّغة في زمرة المثقفين فقط متناسيا الطّبقة العاديّة من المجتمع والعكس،وهذا هو الإشكال الذي يقع فيه معظم المؤلّفين إذ لا يستطيعون توجيه عملهم الفنّيّ لجل طبقات المجتمع وإنّما يغلّبون طبقة عن الأخرى،أمّا المؤلّف المتمرّس فهو الذي يجعل اللّغة مفتاحا للولوج إلى باطن المتلقّي واستشعار حواسه، بينما نجدها في الرّواية ذات مستويات متعدّدة ومختلفة،وذلك بسبب الاختلاف الاجتماعي و التّعدّدالثقافي .

- **الحدث** : يرتبط الحدث المسرحي بأحداث و زمان وشخصيات تجسّده داخل النّص، و عادة ما يقترن بالزمن الحاضر، فهو تشخيص مجسّد في حركات وأصوات الممثّلين الذين يقفون مباشرة صوب الجمهور، وهذا التّشخيص الحيّ للحدث يظل أفضل الوسائل البلاغية في تصوير الحياة الإنسانيّة وأقربها من أجل الوصول إلى قلب المتلقي ووجدانه،مع مراعاة القواعد والمتطلبات التي يفرضها العرض المسرحي،لذا نجد أنّ النّصّ المسرحي بموجب خضوعه لمتطلّبات الخشبة يفرض على الكاتب المسرحي عمليّة انتقاء صعبة للحدث الذي يشكّله الفعل والحركة والإشارة والحوار.

وعليه فإنّ "الحدث الدّرامي يقوم على أساس الاختيار و العزل "[1]، ويقصد بالاختيار هنا انتقاء ماهو مناسب للعمل المسرحيّ،وما يصبو إليه الكاتب من فكرة وهدف،فالدراما تقوم عن طريق

[1]_عبد القادر القط: فن المسرحيّة ، د.ط، الشركة الفنيّة المصريّة العالمية للنّشر ، 1998، ص 9 .

الحدث الذي يتم خلقه بواسطة الحوار، في زمن مسرحيّ معيّن فيتنامى إلى أن يصل إلى الذّروة فينشئ الكاتب المسرحيّ موقفا ملمّا بجميع عناصر الصّراع ليكوّن حدثا واقعيا مشخّصا أمام الجمهور،وهنا يحدث التّقارب مع الصّيغ السرديّة الموجودة بالرّواية التي "يستحضر بها النّص عالما واقعيا أوغير واقعي مصنوعا من الكلمات أو من نشاطات أخرى مختلفة غير كلاميّة "[1].

- **الشّخصيّة** :هي ذاك الكائن الذي يصنع الحدث داخل المسرحيّة ويستطيع الوصول إلى ذهن المتلقي مداعب الاشعوره المتمثّل في مخزوناتها لثّقافيّة والعقائديّة والسّلوكيّة،وهي أحدى الأطراف المهيّجة للصّراع،فهي شخصيّة حيّة ومتحرّكةتعرّف بنفسها للجمهور دون حاجر فاصل بينهما معتمدة على تقنية الحوار لإيصال مقصدها كونه أهمّ عناصر التّأليف المسرحيّ سواء كان:

1. **داخليّا**: أي ما يصطلح عليه ب"المونولوج" الذي يقوم على مخاطبة الذّات سواء بطريقة مسموعة أوغير مسموعة لكي تنبىء الشّخصيّة للمتلقّي عن أفكارها الباطنيّة القريبة من اللّاوعي بغية التّعرّف على التّراكمات النّفسيّة السّابقة.

2. **خارجيّا**: بين عديد الشّخصيّات"dialogue"،فهو العنصر الذي يوضّح الفكرة الأساسيّةويقيم برهانها،ويبيّن الشّخصيّات ويكشف الصّراع المتنامي إلى النّهاية ويكون بديلا عن الشّروح والتّعليمات،فيكون بذلك رابطا بينما هو دراميّ وماهو أدبيّ،فهو خاصّيّة مزدوجة تبنى على التعبير والتّواصل إذ أنّ الحوار النّاجح يقوم على مرتكزين :

- وجود الصّراع المتنامي وهو مايكسب الحوار القوّة والحياة.
- معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة تجعل الحوار ينبع من الشّخص ويحمل خصائص هو يعبّر عن سلوكه وانفعالاته وأفكاره .

وبذلك يكون الحوار الوسيلة النّاجعة في إيصال فكرة الكاتب والكشف عن الأحداث السّارية في المسرحيّة كمايقول عنه"توفيق الحكيم"بأنّه أداة المسرحيّة فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق

[1]_صالح مفقودة : أحداث في الرّواية العربيّة (الجزائر) ، منشورات مختبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري ، د.ت ص 194.

الشّخصيّات ويقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها، وهنا يدخل الحوار ضمن الترسيمة المشهدية كونه قوام الدراما والوعاء الذي يختاره الكاتب المسرحي لتقديم حدثه الدرامي أو تصوير صراعه، وبهذا كان لصيق الشخصيّة في العمل المسرحي ، بينما في الرّواية تكون الّشخصيّة نتاجا عن مخيّلة الكاتب حيث يعرض أفكارها في جمل قصيرة تعبر عن الحوار المتداول بينها و الموجّه إلى القارئ بطريقة غير مباشرة موضحا له ملابسات الحدث.

- **الإرشادات المسرحيّة** : والمتمثّلة في العناوين الرّئيسيّة،عناوين الفصول المشاهد،مؤشّرات زمانيّة ومكانيّة وفضائيّة، مناسبة الملابس للشّخصيّات وحركتها وطريقة آدائها،فهي تمدّنا بالمعلومات اللّازمة التي تساعد على بناء العرض المسرحي "وعلى الرّغم من مظاهر الاختلاف حول أهمّيّة الإرشادات،فإنّها باعتبارها طبقة نصّيّة لغويّة ينبغي أن تلازم العمل المسرحيّ بشكل ضمنيّ أو ظاهريّ، كما تساعد على قراءة النّصوص المسرحيّة وعلى تصوّر مفهوم إخراجي معيّن لها"[1] وهذا ما اعتمد عليه الأدباء في نتاجهم المعاصر، حيث جعلوا لرواياتهم فصولا و مشاهد فكل فصل ينفرد بعنوانه الذي يحدّد ماهية الحدث المراد البوح به، وكأنّهم يصرحون بإمكانية تلاقح النوع المسرحي مع الروائيّ .

- **الحبكة** : هي روح العمل الدّراميّ، حيث تشدّ أجزاءه فتجعل منها فنّامتكامل البنية، فلكي تكون الحبكة جيّدة عليها أن تكون مكثّفة ومركّزة على فعل واحد متّصلا بزمن منطقي،على أن لا تتداخل معها حبكة أخرى،وبقي هذا المفهوم سائدا حتى العهد الكلاسيكي الذي مابرح يحافظ على كل ثابت، غير أن دعاة التّحرّر تمرّدوا على هذا المفهوم وألّفوا أعمالا تتسم بازدواجيّة الحبكة التي تظهر في مشاهد لشخصيات تحمل طباعا مختلفة، وأهدافا متباينة،لتجتمع فيما بعد في حبكة واحدة مؤدّية إلى نهاية واحدة ، أمّا في الرّواية فنجد الحبكة بمثابة العمود الفقري الذي ينظّم العمل

[1] محمّد فراح : المرجع السابق ، ص 39.

الرّوائي و يزيد من عنصر التشويق لدى القارئ ، كيف لا وهي من أهم عناصر السّرد،فكلّما كان النص الرّوائيّ محكما كلّما كان متقنا .

الزّمان والمكان : يرتبط عنصر **الزّمن** بالدّراما الت يتضفي على المشاهد انطباعا يجعل الحدث متجلّيا في الحاضر ضمن العرض،حتى وإن كانت الأحداث مرتبطة بالزّمن الماضي فإنّ الحاضر سيكون نتيجة حتميّة لأحداث سابقة قد يعرّفنا بها عن طريق الإيحاء أو الأسلوب المباشر عن طريق التجسيد ،وهنا يكون زمن التّلاقي بين الماضي والحاضر والمستقبل متمثّلا أمامنا على خشبة المسرح،إذ يظهر الإبداع من خلال اختراق الزمن،ففقدانه يعن يعدمتطوّرا لحبكة وضياع عنصر التّشويق فيها، وبما أنّ المسرح يقوم على التّكثيف واختزال الزّمن نجد ألمؤلّف المسرحي يسارع إلى الإفصاح عن مشكلة مسرحيّته منذالبداية لأنه لا يملك الحريّة في الخوض في التّفاصيل خشية تجاوز الزمن المحدّد له،فيلجأ إلى الاقتصاد في الدّراما كي يحدث التّوافق بينها وبين الزّمن، أمّا الرّواية فلها" زمنيّة مزدوجة هي هذه الزمنيّة المتخيّلة الكامنة في بنيتها السّرديّة الدّالة الموحّدة،وزمنية أخرى هي تجليها في لحظة زمنية حديثة وواقعية محددة وهناك بالطبع زمنية ثالثة هي زمن قراءتها"[1].

وعليه فإنّ للرّواية تداخلات زمنيّة فهناك زمن القصّ وهناك زمنا لواقع،وبالتّالي هناك تلاعب بالزّمن مابين الماضي القائم على الذّكريات وما يصاحبه من استرجاع والحاضر الممثل في زمن القص وما يضعنا فيه الرّوائيُّ من أحداث والمستقبل الذي يجعلنا خاضعين لتقنية الاستشراف،وهذا مايجعله يساهم في بناء الرواية فنّيًّا واجتماعيا،أمّا الزّمن في المسرحيَّة فينقسم مابين زمن العرض والزمن الافتراضي الذي يضعه كاتب المسرحية للأحداث،ولايمكن فصله عن المكان في المسرحيَّة "فالزمان والمكان_بالرَّغم من محدوديتهما المباشرة في العمل_ إلاّ أنهما يتصلان بالحدث ، فزمان المسرحية ومكانها هما زمان الأحداث ومكانها "[2].

[1]_محمود أمين: أربعون عاما من النّقد التّطيقي، البنية والدّلالة في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة ، د.ط، دار المستقبل العربي القاهرة 1994، ص 13.

[2]_نصر محمّد عبّاس: فن الدّراما المسرحيّة، رؤية تاريخية نقديّة ، مكتبة الاداب، القاهرة ،مصر، 2011 ، ص 78.

وهنا "نجد أنّ الرواية متعددة الأساليب،فكلّ شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة "[1] .

كما أنّ الخطاب الرّوائي يتأثّر بالأيديولوجيات التي تفرضها طبيعة الحياة التي يعيشها الكاتب كحال الخطابا لمسرحي،إذ "تعد الرّواية النوع الأدبي الأّول الذي طبقت عليه مفاهيم الأيديولوجيا منذ القدم إلى اليوم ،ومن هنا نرى وجوب التقارب بين الرواية والمسرحية من ناحية بناء الشخصيات وفق مدلولات إيديولوجية تنعكس على الشخصية الرئيسية تكون مهمتها نشر هذه الأيديولوجيات "[2]،أي أنّ الشخصيّات في الرواية كل منها لها مدلولها المستقل،أمّا في المسرحية تكون جميعها متممة لبعضها البعض.

المكان: "يعتبر المحور الذي يوجد حاضر اللعرض المتخيّل،وذلك على أساس أن المكان يشتغل في النّص باعتباره علامة أو أيقونة للمكان القائم في العالم الخارجي،ويحيل في الوقت

نفسه على الفضاء النّفسي وعلى البنيات الاجتماعيّة،وكذلك على الفضاءات الخاصّة بالشّخصيّات وبأفعالها وحركاتها"[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم المكان في النّص المسرحي يختلف عن مفهومه في النّص النّص السّردي لأنّ المكان في المسرح عبارة عن ديكور"فهو عبارة عن مجموعة من العلامات والدلائل والرّموز التي تشغل المكان المسرحي وتملأه إلى جانب الشّخصيّات والممثّلين،كما أنّ الدّيكور قد يتشكّل من الأشياء المسرحيّة التي تعتبر في النّصّ الدّراميّ بمثابة مجموعة سيميائيّة أونصوص دالّة تأخذ وظيفتها ووضعها انطلاقا من سياقها الحقيقيّ أو الاستعاري داخل النّص المسرحي"[4]،بينما في النّصّ السّردي

---

[1]_حميد لحميداني: في النّقد الرّوائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربيّ ، الدّار البيضاء ، 1990، ص33.

[2]_عقيل جعفر الوائلي: البناء السّردي في نصوص عبد الحسين ماهود المسرحية ، جامعة بابل ،كلّية الفنون الجميلة ،بحث مستل من رسالة ماجستير مجلّة كلّيّة التربية الأساسيّة للعلوم التربوية و الإنسانيّة ،العدد 30،كانون الأول 2016، ص951 .

[3]_محمّد فراح ، المرجع السّابق، ص35.

[4] م ن، ص 36

يمكن تنويعه حيث يتعدّى حيّزه الضّيق المعروف في الخشبة إلى أمكنة شتّى تتنعمابين الواقع والتخييل بحيث تجمع أكثر من حدث في أمكنة مختلفة .

❖ خطوط التّلاقي بين الفنّ المسرحي و العمل الرّوائي :

يكمن التّقارب بين كل من الرّواية والمسرحيّة في (الحواروالسّرد)،فالسّرد يشكّل الأداة السّحريّة للكاتب الرّوائيّ،كونها تجعل القارئ متقبّلا لفكرة الوسيط الذي يتنقل كما يشاء من خلال تصويره للأحداث،ووصفه للّزمان والمكان .

لقدأمدّت الرّواية المسرح بعناصر سرديّة واخترق المسرح الرّواية بعناصره الدّراميّة التي تكسر رتابته دون أن يفتك أحدهما بعناصر الآخر أويمسّ تميّزه النّوعي، فلا غرابة في أن تشترك كل من الرّواية والمسرح ويحصل التّواطؤ بينهما في مجموعة من العناصر الإبداعية دون أن يبتلع أحدهما الآخر و ماينمّ هذا التّداخل إلاّ عن انفتاح في النّص الأدبي وقدرته على امتصاص الأنواع الأدبيّة ويمكن حصر هذا التّداخل بينهما في أمو رعدّةأبرزها :

قدرة المسرح على امتصاص تقنيات الرّواية إضافةإلى التّغيّرات الثّوريّة التّي أحدثها غزو الرّواية للنّصالمسرحي "لبريشت"ورفضه للقواعد الأرسطيّة أبرزها (التّطهير) فجعل (التّغريب)بديلا عنه حيث يقول :"يحول فعلالتّغريب موقف التّوافق المبني على المطابقة إلى موقف نقدي،الصّورة المغربة هي صورة تعرّفنا على الأشياء بطريقة ماولكن تقدّمها لنا وفق مظهر غريب في نفس الوقت"[1].

ويقوم التّغريب عند بريشت على عرض الأحداث وفق الزّمن الماضي كي لايندمج الجمهور مع الموقف ولا يأخذوا بحتميّة الموقف المعروض أمامهم"،ومنه نرى أنّ التّغريب أخذ مفهوم التّأريخ حيث يغرّب المواقف الأشخاص من خلال تصويرها كحالة تاريخيّة تتعلّق بالزّمن الماضي،هنا تظهر وظيفة

[1]_ رضوان خالدي : تداخل الأجناس الأدبية، الرّواية تغذّي المسرح، دار المجلّة العربية ، العدد 528، 1سبتمبر2020م، www.arabicmagazine.com تمت زيارة الموقع في :7سبتمبر 2020م .

السّرد الملحمي التي تحصر في الزّمن الماضي سواء كان واقعيا أو تخييليّا،ليكسر الحاجز الموجود بين الدّراما والحكي،لتكون للسّرد الأولويّة في مسرحه إذ جعله قائما على سرد الأحداث وتطوّراتها أكثر من الاعتماد على المحاكاة والتّجسيد،ليضع ذلك المتفرّج في مقام المتأمّل النّاقد.

ولم يقف عندالمحتوى فحسب بل جعل للشّكل المسرحي نصيبا من إبداعه المطعّم بتقنيات السّرد الموجودة في الرّواية والمتمثّلة في :

•**الرّاوي:** يتصيّد موقعا مهمّا في المسرح الملحميّ ،حيث يقول عنه بريشت أنّه "يقوم مقام المونولوج، فهو يعبّر بالكلام عن صراع الشّخصيّات الدّاخلية في لحظات اتّخاذ القرارات، فهو ليس وسيطا فقط، بل إنّ له موقفا من الأحداث، وهو يعلّق عليها، فبالرّغم من وقوفه خارج الأحداث إلّا أنّه ملتزم ومتجاوب معها داخليّا"[1]، وبذلك كان الرّاوي وسيطا بين الجمهور والمسرح مع احترام المسافة الجمالية المحدّدة كي لا يحصل الاندماج .

•**الممثّل** :يعتمد الممثّل في المسرح الخالص على التّشخيص الدّرامي،وتقمّص الشّخصيّات والاندماج في عالمها،أمّا في المسرح الملحميّ فيأخذ موقع الحكواتي الذي يحكي قصصا لغير،وماقاموا به من أحداث في زمن مضى دون أن يتدخّل فيها وكأنّه شاهد عيان،وذلك قصد إبعاد المتفرّج عن فنّ التّراجيديا ومايحمله من شفقة وتطهير.

لطالما استفاد المسرح من عناصر سرديّة حيث يقول خبيرالمسرح "باتريس بافيس" في معجمه : تستطيع الرّواية —دون خوف على تدمير الخاصيّة المسرحيّة للعمل الدّرامي– أن تأخذ أهمية كبيرة جدّا داخل جسد المسرحيّة،إذ تأتي تجارب أدرمة الرّواية في مقدّمتها"[2].

والأدرمة أوالمسرحة مصطلح غربيّ يقوم على كتابة المسرحيّة بنفحات روائيّة تقوم على خصائصا لسّرد،كما أنّها "تعني حسب"آن أبسفيلد"تحويل نص سردي إلى نصّ يمثّل على الخشبة وقد وجدت هذه التّجربة صداها في الوطن العربيّ فقرّبت الرّواية من جمهور المسرح وحوّلته من سكون

[1] _رضوان خالدي: المرجع السّابق.

[2] _ م.س

الغرفة إلى ضجيج قاعة المسرح،فكانت هذه التّجربة العربيّة الناضجة بمثابة لمسة تجريبية جديدة أعادت للمسرح ألقه وأضافت للرّواية شهرة جعلها معروفة لدى عامة النّاس بدل أن كانت حكرا على الطّبقة المثقّفة فقط، ومن هذه التّجارب نذكر محاولات المسرحيّين العراقيّين اقتباس "رواية الشّياح لكاتبها الكويتي(إسماعيل عهدإسماعيل)، والتي أعدّها للمسرح وأخرجها الفنّان(فاضل خليل)خلال الموسم المسرحي العراقي :1977/1976"[1]

نجد كذلك العديد من المحاولات لمسرحة روايات (نجيب محفوظ)، حيث تقول النّاقدة المصريّة(نهاد صليحة) : "لوكان الأمر بيدي لخصّصت دارا مسرحيّة دائمة لتقديم أعمال نجيب محفوظ على مدار العام، ولوضعت مسؤوليّتها بين يديّ شاعر الإخراج المسرحي(سميرالعصفوري)[2]،ذلك حتّى يتأتّى للبسطاء من عامّة الشّعب ممّن يجهلون القراءة أن يدلفوا إلى عالم هذا الكاتب السّاحر ويتعرّفوا عليه حقّا كما جسّده العصفوري على خشبة الطّبيعة"[3]،كذلك نجدا لكاتب المسرحيّ(الزّبير بن بوشتى) وقد مسرح رواية الخبز الحافي لمحمّدشكري، إلى غير ذلك من المحاولات العربية للخوض في غمار هذه التّجربة، وليست الجزائر ببعيدة عن هذا الميدان حيث نشهد عديد المحاولات للمسرح الجزائري الذي كان يقتبس في بدايته من الحكاية التّراثيّة القائمة على السّرد مثل مسرحيّة (جحا) والّتي قدّمها(علالو) للمسرح كبداية فعليّة للمسرح الجزائري،كذلك رواية نجمة التي حوّلها(كاتب ياسين) إلى كتابة مسرحيّة تحت عنوان الجثّة المطوّقة، قدعرضت لأوّل مرّة عام 1958 بمسرح موليير ببروكسل".[4]

---

[1]_رضوان خالدي: المرجع السّابق .

[2]_سمير العصفوري : مخرج مسرحي مصري معروف، قام بإعداد العديد من النّصوص الفنّيّة إضافة إلى ادائه التّمثيليّ ، نوقشت أعماله في العديد من الدّراسات العليا ، أسّس قاعة 79 التي تحولت إلى قاعة صلاح عبد الصبور فباتت نموذجا للقاعات التجريبية بمصر فكرا و أسلوبا و آداء .

[3]_ رضوان خالدي: المرجع السّابق

[4]_محمد الأمين بن ربيع: المسرح يخدم الرّواية بفاعليّة، مجلّة النّصر، نشرت:10كانون الأول 2019، www.annasronline.com، تمت زيارة الموقع في1سبتمر 2020 .

ثم مالبثت أن ظهرت نماذج حديثة ساهمت في حل أزمة النّص المسرحيّ، منها مسرحيّة " أنثى من ورق"والتي قامت(صونيا) بإخراجها سنة 2012، والتي كتب نصّها مراد سنووسي اقتباسا من رواية أنثى السّراب لواسيني الأعرج، رواية (الحوات والقصر) للطّاهر وطّار والتي قدّمت سنة 2007 كمسرحيّة، رواية الصّدمة لياسمينة خضرا الممسرحة سنة 2009 ، رواية "الأرض والدّم" لمولود معمري الممسرحة والمعروضة سنة 2013، إضافة إلى عديد الرّوايات التي لاتقل شهرة عن سابقتها، وبفضل هذه العروض زادت شهرة الرّوايات وذلك بفضل الجمهور الذي لطالما تعوّد على مسرحيّات مقتبسة عن أعمال عالميّة مكرّرة نجده وقد حوّل جمهور فنّ القول العريض إلى جمهور الفعل باعتبار أنّ الرّواية تروج في الأوساط النّخبويّة فقط .

هنا تظهر فاعليّة خدمة المسرح للرواية فهو الفنّ الأرحب والأكثر تقبّلا للفنون من خلال مقدرته عل ترجمتهاوصهرهافي قوالب تتشكّل نصّيّا وتؤدّر كحيّا في لقاءمباشرمع الجمهور .

وبالمقابل نجد أنّ الرّواية تخدم المسرح خدمةليست بالهيّنة، فالنّصّ الرّوائي غنيّ بالمعطى الدّرامي فتسهل ذلك عملية تحويله إلى النّص المسرحي "إذ تصبح مسرحة الرّواية أشبه بعمليّة اختزال للأحداث وتقديمها على ألسنة الممثّلين وحركاتهم"[1]، لكن هذا العمل يتطلّب براعة وقدرة تحكّم عالية لخلق بناء دراميّ على الرّكح مثل مسرحيّة أنثى من ورق "تقف الفنّانة(نضال)على ركح المسرح وتقول على لسان بهيجة بطلة المسرحيّة وبطلة الرّواية التي شكّلت النّص الأصلي : حتى لوكانت أختا،حتى لوكان تزوجة، وحتى لوكانت أمّا، ستبقى دائما حاشاك ممرا...،كانت تلك العبارة واحدة من أقوى العبارات في المسرحيّة، ومن أكثر العبارات عمقا في النّصّ الأصلي، وكأنّ نضال قد قالتها على لسان كلّ النّساء في كلّ زمان ومكان، وأمام صمت الجمهور إثر الحقيقة المعروضة أمامه كانت (ليلى عسلاوي) تشعر بكثير من الفخر وهي ترى نصّها الرّوائي حيّا، وذلك بفضل المخرج المسرحيّ زيّاني الشريف عيّاد الذي أخرج الرّواية بقوتها الدّراميّة إلى عالم الرّكح.

[1]_ محمّد الأمين بن ربيع:م.س."مجلّة غير مرقّمة".

هذا غيض من فيض النماذج الكثيرة المتكرّرة في الجزائر والتي وجدت في ازدواجية المسرح والرّواية فنّا جديدا جعلها تُظهر مافي طياتها من إبداع، وتلامس خوالج الشعب بموضوعاتها الهادفة ودقّتها التّي مافتئت تظهر في شخصيّاتها المسرحيّة أو سردها الدّرامي الرّوائيّ الذّي يجعل قرّاءها وكأنّهم في مقعد المسرح ينظرون إلى مايعرض أمامهم من مشاهد .

نستنتج ممّاسبق أنّ كلاّ منّ الرّواية والمسرح يخدم الآخر بشكل فنّيّ لايمكن إنكاره، فالّرواية ساهمت في إعادة جمهور المسرح وتحديث تقنياته من خلال توظيف أشهر الروايات لروائيين عالميين ركحيا وذلك بفضل ماتتسلح به من مشهدية تؤهلها للتمثيل مسرحياّ دون أن تخلّ بطابعها السّرديّ، فهي البحر الذي يغذي كل الأجناس الأدبية وأشكال الفنون وكلما كان مستوى الرّواية قويّاكان التّأثير أكبر، وهذا ماجعل روائيّي مابعدالحداثة يميلون إلى كتابة روايات تؤدّى مسرحيّا أو سينمائيّا، أمّا المسرح والذي يعدّ أبا الفنون بلا منازع فقد كان بمثابة الفنّ الأصيل الذي يمتصّ بقيّة الأنواع الأديبّة والتّي جعلت منه فنّا حداثيا محاذيا لما يقتضيه العصر من تطوّرات، ذلك بفضلما يتضمّنه الخطاب المسرحيّ من ثنائيّتي (النّص والعرض) وهذا ما يشكّل نقطة التّلاقي بينه وبين الرّواية، باعتبار أنّ كلاّ منهما قابل للقراءةكونهما نص نثري، والمسرحية تزيدعن الرّواية بطابعها الآدائيً، ثم إنّ المسرحيّة استطاعت أن تتخلّص من ضيق المكان والّزمان ومن آنيّة الحدث إلى رحابة الأمكنة وتداخل الأزمنة وكلّا لفضل يعزى للرواية التي تتسلّح بتقنيتيّ الاستباق والاسترجاع ثم إنّ الفاصلين هذين التسميتين (رواية مسرح) هما الحوار والسّرد، ويعدَّان من التَّقاربات الجوهريَّة بين الرّواية والجنس المسرحي، والذي عمد الباحثون المحدثون إلى الدَّمج بينهما ليتولَّد عنهما نوع آخر مغاير وهجين وهو: المسردية.

❖ آلية التّشكيل السّردي وبروزه كعامل مشترك بين الأجناس :

ماهيّة السّرد :

يعتبر السّرد أداة للمؤلّف في إيصال أفكاره إلى المستمع أوالقارئ عبر وسيط هو الرّاوي كما يرى أفلاطون أنَّه " عنصر خاص بالأنواع الأدبيّة، وأنّها تتميّز عن بعضها بالطريقة التي يسرد بها كل

شاعر عمله، فالشعر هو سرد للأحداث الماضية، أو الحاضرة أو المستقبليّة والسّرد قديكون سردا صرفا (الأنشودةالغنيائيّة) أوتقليدا دراميّا (المأساة والملهاة) ، أو سردا مزدوجا (الملحمة)"[1]،كمايرى عز الدين إسماعيل أنَّه :"نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغويَّة "[2]. فهو عمليّة نقل للأحداث من طابعها الواقعي إلى الطّابع القصصي الذي يعتمد على تتابع الأحداث وتصوير ظروفها التّفصيليّة فهو المنظور الّشامل لعمليّة القصّ، باعتباره عمليّة لنسج الكلام في صورةحكي، وهذا ماتميل إليه المعاجم العربية القديمة في تعريفها، فمفهوم السّرد يرتبط بالحكي "فهوالطّريقةالتي يتمّ بهاالحكي، وبمعنى آخر الكيفيّة التي تروى بها القصّة "[3]. هذا ما يستدعي حضور وسائل محدّدة أجلّها اللغة، فالقصّة يمكن أن تحكى بطرق عدّة، وهنا يكمن جوهر السّرد إذ باستطاعتنا من خلاله أن نميّز بين أنماط الحكي بشكل عام،كما يتطلّب وجود قنوات سرديّة متمثلة في:

- الرّاوي: وهو الحاكي أو السَّارد الذي لديه ما يكفي من المعطيات عن المرويّ بكلّ مايحتويه من

عناصر (الحدث،الشخصيّات،المكان،الزّمان) بحيث يكون قادرا على استيعابها بأسلوب يتمظهر في خطابها السّردي .

- المرويّ :هي الرّواية أو القصّة التي تعتمد على حدث أو أكثر، وتكون بمثابة رسالة لغويّة موجهة للمتلقَّي تحمل وعي الرَّاوي و أيديولوجيَّاته .

[1]_ محمّد حامد محمد يحي، عثمان جمال الدّين عثمان: العناصر الدّرامية في سرديّات إبراهيم إسحاق، عمادة البحث العلمي، مجلّة العلوم الإنسانيّة، مجلّد 15، 2014 .ص 192.

[2] _ عز الدّين إسماعيل : الأدب و فنونه ،ط6، دار الفكر العربيّ ، 1976، ص 187 .

[3] _.محمد الضبع : أسئلة السّرد الجديد ، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، ص332.

- **المروي له:** هو الطّرف المحكي له، أي المتلقي، الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلّف قبل اختياره للمرويّ " فالمبدأ في علاقة الرّاوي بالقارىء هو مبدأ الثّقة، لأنّ القارىء ينقاد مبدئيّا نحو الثّقة في رواية الرّاوي "[1].

وعليه فعملية السّرد هي "الكيفية أو الطريقة التي تروى بها الرّواية عن طريق هذه القنوات نفسها"[2]. لذلك فهو يتختلف من سارد إلى آخر، إذ نجدها في جلّ الأنواع الأدبيّة على اختلاف عناصرها، فنقاء الجنس سابقا كان يحدّد حسب طبيعته أو نوعه وما يحتوي عليه من خصائص تجعله يتفرد عن غيره، لكن مع تداخل الأنواع الادبيّة عبر العصور أصبح السّرد متنقلا بين كل جنس ونوع دون أن يخل بأية خاصّيّة لهما، "وهذا ما أشار إليه رولان بارت في رؤيته لأنواع السّرد في العالم بأنها لاحصر لها، وأنَّ كل مادة تصلح لأن تتضمن سردا "[3]، فقد يرد في شكل لغة منطوقة أو مكتوبة أو صورة ثابتة أو متحرّكة لذلك فهو "حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافيّة، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة في الأقصوصة والملحمة، والتّاريخ والمأساة والدّراما والملهاة، الرَّسم .."[4]

هنا لم يعد السّرد يقتصر على ما قاله أفلاطون وأرسطو،خاصّة وأنّ العالم اليوم مليء بالقصص الحقيقية والعلميّة، لذلك يرى جروترد : أنّ الحياة لا تخلو من سرد، فالحكي أو السّرد هو ما يمكن لكل شخص أن يقوله بأيّ طريقة عن أيّ شيء يمكن حدوثه /حدث الفعل/ أو سوف يحدث بأيّ شيء "[5].

وبهذا المفهوم لم يعد يقتصر السّرد على النّصوص المكتوبة فقط التي تقوم على عنصر القصّ بمفهومه التقليدي، وإنّما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمّن السّرد بأشكال مختلفة، مثل الأفلام والأعمال الفنّيّة (رسم،نحت..)،ففي كلّ فنّ ثمّة قصص تحكى، حتّى وإن لم يكن عبر النّص .

---

[1] _حميد الحميداني ، بنية النّص السّردي ، ص45.

[2] _حميد الحميداني ، المرجع نفسه ، ص45.

[3] _ عثمان جمال الدّين عثمان، محمّد حامد محمّد يحي: العناصر الدّرامية في سرديّات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإسلامية، مجلد 15(4) ، 2014 ص193

[4] _محمدالضبع: المرجع السّابق، ص332.

[5] _(مجموعة مؤلّفين): العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، المرجع السّابق، ص192.

وبالتركيز على الأنواع الأدبيّة المكتوبة نجد أنَّ أهمّ غطاء للسّرد هو الرّواية باعتبارها النّوع الأدبيّ الذي يوفّر للسّرد آليّة التّعايش نتيجة ما تحظى به من بنى سردية، فالسّرد يهيّء للرّوائيّ أداة سحريّة لامتناهية للتّعبير، تجعله يتخطّى كلّ الحواجز،كما يستطيع الرّاوي أن يتصرّف كما يشاء في تصويره للأحداث ونقله لها بتسلسل منطقيّ، ووصفه للخلفية متحكّما بزمانها ومكانها وذلك باعتماده على أشكال عديدة : أهمُّها تعددية الضمائر (ضميرالمتكلم،ضميرالمخاطب ضميرالغائب)

- ضميرالمتكلّم : يُعد حضور السّارد في الرّواية أمرا بديهيّا، لأنّه العمود الفقريّ في العمل "يقوم ضمير المتكلّم بدور فاعل في كسر الفروق الزَّمنيّة السّرديّة بين السّارد والشَّخصيّة والزَّمن "[1]،كما أنّه يجعل القارىء أكثر حضورا وانجذابا للنّص، فصوغ العمل السّرد يّعبر ضمير المتكلّم يكون غالبا معادلا لإسقاط الذّات على الموضوع، فينظر إلى الموضوع كما تراه الذّات، يقول لوماشتسكي: "نتّبع الحكي من خلال عينيّ الرّاوي"[2]، كمايدلّ الضمير أنا على الحقيقة المتمثّلة في الشخصيّة المهيمنة الفعّالة في النّص التي تمتلك من الوعي ما يكفي لفهم شفرات النّص، فالرّاوي ينطلق في بنية خطابه السّردي من الواقع، ممّا ينعكس على بقيّة العناصر السّرديّة، فالشخصيّة الواقعيّة تمثل الحقيقة وعلاقاتها ببقيّة الّشخصيّات المتمركزة حولها، لذلك فإنّ السارد يتكىء عليها كثيرا لإبراز مكانة الحقيقة في عالم الحكي.

- ضميرالمخاطب : يكون ضمير المخاطب وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلّم ويقع بينهما"يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب، ويتجاذبها لحضور الشّهوديّ الماثل في ضمير المتكلّم"[3] أما وظيفته فهي سرديّة أساسا، وهو في كل الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديّا.

- ضمير الغائب : يعدّ ضمير الغائب أكثر قدرة على السّرد وأكثرها انتشارا وتداولا كونه مرتبطا بالسَّرد الشَّفوي، حيث يرى عبد المالك مرتاض أنّه "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السّارد

---

[1] _عبد النّاصر هلال:آليات السّرد في الّشعر العربيّ المعاصر، الطبعة01، مركز الحضارة العربية، القاهرة،2002، ص171.

[2]_عبد الله رضوان: البنى السّرديّة، دراسات تطبيقيّة في القصّة القصيرة الأردنيّة، ط 1 دار الكندي للنّشر والتوزيع ، 1995 ص18.

[3]_عبد المالك مرتاض : في نظريّة الرّواية، د.ط، دار الغرب للنّشر و التّوزيع ، وهران ، 2005، ص 189.

فيمرّر مايشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولامباشرا "،فالسّارد هنا يصبح أجنبيّا عن العمل الأدبي ويكتفي بالسّرد عن طريق الهو،كما يستطيع أن يعبّر عمّا يختلجه من مكنونات دون قيد الأنا وسلطته، فهو السرّ الذي تبنى عليه الحكاية، وتدور حوله الرّواية " إنّه يعني إن شئت أنا وإن شئت أنت، فأنا هو وهو أنت،إنه يعني الوجود في جماله ودماثته، وسعادته وبدايته ونهايته "، وهنا يمنح السّارد فرصة تأمّل ذاته من الخارج يفتح مجالا للصّراع والاحتكاك والاحتدام بين السّارد وشخصيّته التي يشير إليها ضمير الغائب.

وعلى هذا الأساس كان السّردحاضرا بقّوة في الرّواية لأنّه وجد فيها غايته من الحكي وما يتداخل فيه من عناصر سرديّة لإتمام هذا العمل الفنّي، وبما أنَّ الرواية عبارة عن قصة طويلة جدًّا أو سلسلة من القصص فإنَّنا نفضي إلى نوع ثان من الأنواع الأدبية والذي يعتمد على السَّرد وهو القصَّة، التي تتخذ من البنية السردية دعامة لها سواء كانت حقيقية أم خيالية ويتضح ذلك عن طريق الشخصيّات بأنواعها، إذ تحتلّ الشخصيّة الحكائيّة مكانة مهمة في السّرد باعتبارها إحدى مكوّنات العمل الحكائي بل وأهمَّه فهي العامل الحيويّ الذي يسيّر الأحداث والأفعال وقد تنقسم إلى شخصيّة مرجعية وتخيلية وعجائبية متخذة من تجارب الحياة مادَّة لها،إضافة إلى التّجربة الذّاتية للسّارد والتّي تعدّ عاملا رئيسيّا في تطوُّر هذه الشَّخصيّات .

- الشَّخصيّة المرجعيّة : ونجد هذا النمط بكثرة في نصوص السَّيرة والتّاريخ أي أنّ هذه الشَّخصيّات ذات وجود حقيقيّ يستحضرها القاصُّ عارضا سيرتها التاريخية وأهمّ أعمالها وأحوالها أو حتى زيارته لها وإقامة حوار شفهي معها، ثم يعيده كتابيًّا، وهنا يكون السّارد ملتزما بالأمانة العلميّة، متحفظا في صفاتها وأقوالها.

- الشَّخصيّة التّخيّليّة : وهي الشَّخصيّة التي تضفي على القصّة تشويقا وإثارة طالما جذبتا القارئ إليها، فنفس الإنسان تميل دائما إلى ماهو مغيّب عنها ومستور، لاسيما إن كان الإنسان محبا للطّابع الخياليّ، وتستمدّ هذه الشَّخصيّة مقوّماتها من تراث السّيرة الشَّعبيّة، فعلى الرّغم من أنها

خياليّة إلاّ أنّها ذات خلفية ثقافيَّة باعتبارها وليدة مجتمع خلق فيه هذا النَّوع الأدبيُّ، فكانت لسان المجتمع المغيَّب.

- الشَّخصيّة العجائبيّة : تقوم هذه الشَّخصية بأحداث غير مألوفة، ويستحيل حدوثها في الواقع تكون متحولة عن الشَّخصيّة المرجعيّة في غالب الأحيان، وهنا تظهر براعة السّرد عند المؤلف في

قدرته على التَّلاعب بخيال المتلقي من خلال نسجه لخيوط الحكاية ومهارته في رسم الشخصية العجائبية، وكل ذلك رغبة في إقناع المتلقّي .

وهنا نجد أنّ للشَّخصيّة بأنواعها دورا فعالا في بناء عنصر السَّرد، والتي تجعلها متصلة مع بقية العناصر القصصية التي ذكرناها آنفا مع الرِّواية (زمان،مكان،حدث).

ولاينحصر دور السّرد في الرّواية والقصّة فقط،بل تجاوزه إلى ميدان الفنون كذلك، فحتّى المسرح بمايميزه من دراما أبى إلا أن يجعل للسّرد مكانا في نتقنياته حتى أنَّه أصبح توأم الدراما اللصيق في الآونة الأخيرة، فإذا كان السّارد في الرّواية يشكّل جسرا اتصاليّا بين السّرد والمتلقّي، فإنّ السّارد في المسرح عنصر اصطناعيّ، أي أنّه لايتدخّل في نص العمل ماعدا المقدّمة أو الإرشادات المسرحيّة عندما تعرض، وغالبا مايحكي الشّخص السّارد ما لم يتم عرضه مباشرة على المسرح، ولا يوظّف السّرد في المسرح جزافا، وإنّما لتأدية وظائف حسب طبيعة العمل،كما يؤتى به تلبية لضرورة دراميّة وهي تعريف المتلقّي بالأحداث القبليّة " وغالبا ما يتضمّن السّرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب يجري خارج خشبة المسرح، إخبارا وإبلاغا عمّا يحدث في وقت السّرد نفسه "[1].

كما أنّ توظيفه في المسرح يستدعي عدّة شروط كي لا يخلّ بأهمّ تقنيات العمل المسرحي وهي الدّراما " مثل إمكانيّة طوله في المقدّمة واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة حتى لايقوّض بناءالحدث، هذا وقد يعرّف السّرد بما يجري بعيدا عن الرّكح في أماكن أخرى حتى لاتخرق وحدة المكان إذا ماقدم على الخشبة، ومن وظائف السّرد أيضا التّعريف بالشّخصيّات، وبكل مايسبق بداية

[1]_مصطفى الزّقّاي جميلة: خصوصيّة وظيفة السّرد في المسرح، ط2، المهرجان الدّولي للمسرح المحترف، 2010، ص6.

الفعل الدّرامي "[1]،والسّرد المسرحي خطاب ذوبنية حواريّة متعدّدة الدّلالات إذ يتعدّد بتعدّد المشاعر التي تفرز بدورها علامات قصديّة أو نمطيّة، ذلك أنّ السّرد في المسرح قابل لأن يترجم إلى شيء بصريّ على الخشبة، عبر السارد الذي يعمل على إخبار الجمهور .

السّرد في الشّعر :

لم يقتصر السّرد على الجنس النثري بأنواعه فحسب، بل امتد رحيقه ليشمل الشّعر كذلك حيث يرى أفلاطون أنّ الشّعر" هو سرد للأحداث الماضية أو الحاضرة أو المستقبليّة، والسّرد قد يكون سردا صرفا" الأنشودة الغنائيّة" ،أو تقليدا دراميّا " المأساة والملهاة"،أو سردا مزدوجا "الملحمة" "[2].

من هنا كان للسّرد حضور في الأجناس الشّعريّة رغم ما تتميّز به هذه الأخيرة من تقنيات متفرّدة كسرت بفضل سرديّة الشّعر، حيث سعت القصيدة العربيّة المعاصرة إلى البحث عن تقنيات تعبيريّة جديدة للخروج من عالمها المحدود، فاتّكأت على البنية السّرديّة اعتمدت على التجريب شكلا ومضمونا " التّجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتّراجع عن قوانين النّقاء والوحدة، التّجريب في اللّغة والتركيب على مستوى الدّلالات اللّغويّة، والتّجريب على مستوى التّشكيل البصري للقصيدة، التّجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متّحدّا وإن تعدّدت تقسيماته الموضوعية ..وغيرها من اتجاهات التّجريب على مستوى الشّكل "[3].

أمّا على مستوى الموضوع " التجريب على مستوى استلهام التُّراث وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنٍي جديد، والتجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية، حيث الاهتمام بالتّفاصيل اليوميّة الدقيقة، وتحويلها إلى موضوع شعريّ..والتجريب على مستوى اعتماد تيمة السّحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسّد لصراع

[1]_مصطفى الزقّاي جميلة: المرجع نفسه ، ص07.

[2]_ عثمان جلال الدّين عثمان :م.س، ص192.

[3]_محمود الضّبع: السّرد في الشّعر، أسئلة السّرد الجديد، ص 333 .

الذات/الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة والمرتكزات التي يرى أنّها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها "[1].

فجميع هذه الاتّجاهات تعدّ واسطة بين الشّعرية والسّرد القصصيّ من خلال دمج كل ماهو شعريّ بما هو نثريّ التّراجع عن قوانين النّقاء والوحدة بين الأجناس والأنواع، باعتبار أنَّ النّص كتلة أدبيّة واحدة تتعدّد فيه أساليب التّعبير وتقنياته ويلعب السّرد في هذا الاتّجاه دورا كبيرا " إذ يعتمد النّص تقنيا تتعدّد الخطاب، وتعدّد الضمائر وتحوُّلها، والاتّكاء على تحديد عناصر الزَّمان والمكان والحدث،كذلك يتدخّل المونولوج والحوار بمستوياته الدّاخلي والخارجي لتصوير مدى ماتحدثه هذه الأشياء في النّفس من استجابة "[2].

هذا ما أشار إليه "محمّدمفتاح" الذي يؤكّد على فكرة السّرد في الشّعر، ذلك أنّ كلّ نصّ شعريّ هو حكاية، أي رساله تحكي صيرورة ذات "[3]. حيث ربط السّرد بالبنية اللّغوية، ومن النّماذج الشّعريّة التّي تثبت وجود السّرد في الشّعر نجد دراسة (بشرى البستاني) لشعر نازك الملائكة و تتبُعها للبنية السّردية الموجودة في أربع دواوين لها، وأقرّت بأنّ حضور العناصر الحكائية ليس جديدا على الشعر، حيث أشارت إلى وجوده في زمن ليس بالقريب، وهذاما أكّد عليه كمال أبوديب في كتابه الرُؤى المقنعة، ورأى من خلال تحليله أنّ القصيدة الجاهليّة تحمل زمنين : أحدهما للفعل وآخر للسّرد" إنّ زمن الفعل عنده يوازي زمن الحكي والتّجربة أو المتن الحكائيّ لقيام زمن السّرد مقام المبنى الحكائيّ "[4].

لقد زاد اهتمام السّرد في عصرنا الحالي، وذلك نتيجة للسّعي وراء مضامين جديدة للنّصّ الشّعري، فظهرت القصيدة الدّيالوجيّة التّحاوريّة المتعدّدة صوتيّا "التي لا تكتفي بسرد المتكلّم إنّما تجمع

---

[1]_محمود الضبع :المرجع نفسه ، ص334،333.

[2]_ محمود الضبع : أسئلة السّرد الجديد ، المرجع السّابق ص 334.

[3]_محمد مفتاح : تحليل الخطاب الّشعري ، استراتيجيّة التّناص ، ط01، المركز الثّقافي العربي ، دار التنوير للطّباعة و النّشر ، بيروت لبنان ، الدّار البيضاء ، المغرب ، د.ت، ص 149.

[4]_محمّد مفتاح : المرجع نفسه،ص150.

صوته بأصوات أخرى، ومظاهر سرديّة متنوعة ما بين رؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجيّة ومن هذه التّعدّديّة الصّوتيّة تتعدد أبعاد الّزمن وأشكاله، فليس الحاضرا ستكمالا لماض رتيب في خط تعاقبي يرافق التوتّرات والتّسبيب السّردي ضرورة،كما أنّ المستقبل لايحمل بذرة الاشارة، أو الوفاق حصرا "[1].

➢ فنّ المسرديّة عند جلاوجي :

كما هو متعارف عليه فإنّ "المسردية"مصطلح جامع لكل من السّرد الذي يعدّأحد أهمّ التّقنيات الفنّيّة التي تقوم عليها الرّواية، والمسرح ذاك الفنُ العتيق الذي يجمع بين ثنائيّتي النّص والعرض ولكلّ منهماخصائص جمعت تحت نوع أدبيّ جديد هي المسرديّة،كمايقول عزالدين جلاوجي: "هي مصطلح قائم بذاته، يجمع بين السّرد والمسرح، ويهيّء النّص للقراءة، ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السّرد مع مراعاة خصوصيّة المسرح وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءة وقد خسرهم لقرون من الزَّمن في ظلّ دكتاتوريّة مارستها الخشبة على النّص أو مارسها المخرجون على الأدباء "[2].فالمسرح فضاء واسع تمتزج فيه مختلف الفنون الإبداعيةالأخرى: كالرّسم، الموسيقى التّمثيل..وبذلك يكون معّبرا عن الحياةككل،كيف لا وهو ابن الفنون المدلّل فيقول : "لأنّه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله،إنّه فنّ يتخلّق من هذا التّلاحم الجميل البهيّ بين الكلمةالمبدعة والرّقص والإيقاع والموسيقى والنحت وغير ذلك مما يتمرّد على الحصر "[3]، فهو يملأ حيّزا لانسان اليوميِّ حيث يجعله ممثّلا في هذه الحياة تارة ومتفرجا تارة أخرى، وهذا ما يؤكّد عليه الكاتب باعتبار أنّ جميع هذه الفنون قد ولدت من ذات الانسان، وهذا ما يجعلها ذات طابع حيّ تتصّل بواقع الانسان ومايجري فيه من أحداث، وقد ضرب لنا جلاوجي مثالا بقوله :" لك أن تتأمّل

[1] _محمود الضبع: أسئلة السّرد الجديد ، المرجع السّابق ،ص353.

[2] _عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديّات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ص 8.9.

[3] _عز الدين جلاوجي: المرجع السّابق ، ص 7.

تصرّفات الصّبيان في لعبهم، فلا يحلو لهم ذلك إلّا إذا تقمَّصوا الأدوار وتماهوا معها حدّ نسيان ذواتهم، ولا يعدو أن يكون هذا الكون إلاّخشبة مسرح كبرى "[1].

❖ دوافع المسرديّة :

من الخاصّيّات التي تتميّز بها الأنواع الأدبيّة هي نموُّها وتطورها عبرالزَّمن سيرا مع مقتضيات العصر جنبا إلى جنب لذلك كان لزاما على الأدب أن يتمخَّض نوعا جديدا يربط بين خصائص المسرح التي أوشكت على الانقراض، وتقنيات الرّواية التي باتت مسايرة للرّكب الحضاريّ ومايعلوه من انقلابات أعادت للمسرح روحه التي فقدها مدّة من الزَّمن رغم مايقدّمه من تضحيات مادّيّة كما أنّ لكلّ تجربة دوافع ذاتيّة وموضوعيّة:

أمّا **الذّاتيّة:** فتظهر في رغبة الكاتب في التّجريب واعتلاء سطح الإبداع،" ومن هنا يمكن أن يشير إلى أنّ لمسرح اللّحظة ومسرديّات قصيرة جدّا دافعان : الأول ذاتي وهو رغبتي الملحّة والدّائمة في خوض تجارب إبداعية جديدة، وهو هاجس كان له حضوره في كل أشكال الكتابة لديّ، قصّة رواية، مسرحا، إيمانا منّي أنّ الإبداع الحقّ هو ماكان تجريبيّا أي تجاوزا للمألوف، إنّه إضاءة مستمرّة للمظلم في مجاهيل التّخييل لدى الإنسان، ومساءلة دائمة لجهد الأسلاف في هذا المضمار "[2].

ومنه ندرك رغبة الكاتب الملحة في خوض غمار التّجريب الذي يتماشى وملكة الإبداع خروجا منه عن النّمطيّة التي تقتل في الذات إبداعها، فلا تظهر جذوة القلم إلاّ من خلال تفرّد الأديب بأفكار ورؤى جديدة تظهر تفقه وتنامي اللّمسة الإبداعيّة عنده.

أمّا**الدّافع الموضوعي:** فيكمن في سيرورة الأدب وما يرتديه من حلل جديدة تتوافق وطبيعة كل عصر، فبالرّغم من أهميّة المسرح في الحياة الاجتماعيّة منذ الأزل إلّا أنّه راح يفقد تلك المكانة مع مرور الزّمن رغم الميزانية الهائلة المخصصة له،نجد أن المسرحية تعرض مرة واحدة لترمى في

[1]_عز الدين جلاوجي ، المرجع نفسه،ص7.

[2]_ عز الدين جلاوجي ، مسرديات قصيرة جدا ص 10.

درج النسيان، فسعى الأديب المعاصر إلى إعادة ربط المسرح بالواقع كما يقول جلاوجي "ليس من المنطقي أن تصرف على المسرحيّة مئات الملايين ثم تعرض لمرة أو لمرتين ويطويها النسيان إلى غير رجعة والواجب يدعونا اليوم أن نقدم مسرحا يظل مرتبطا بنا ونظل مرتبطين به دون أن يرهقنا ودون أن نرهقه، من هنا جاءت فكرة المسرديّة"[1].

[1]_ م.ن، ص10 .

الفصل الثاني :

❖ **انفتاح المسرح على الرّواية**

✓ **بين السّرديّ و الدّرامي**

✓ **دراسة فنّية لمسرديّة "الأقنعة المثقوبة".**

مظاهر الانفتاح على الرّواية :

يعدّ النّصّ المسرحيّ من أشدّ النّصوص تعقيدا وتشابكا، إذ يحتوي على تعدّدات رؤيوية ولغوية عديدة، ممّا يجعل المؤلّف منفتحا على مرجعيّات فكريّة و ثقافيّة مختلفة، فقد أفاد المسرح من العديد من التّقنيات الجديدة في مجال الكتابة الأدبيّة والتّأليف، فاستثمر من فنون الأدب الأخرى ليضعها في قالب تجريبيّ ثريّ، فالنّصّ المسرحيّ يحمل علامات ثابتة تحدّده كما يقول آن إيبرسفيلد: " إنه يتكون من جزأين محدودين لا يمتزجان و هما الحوار و التعليمات "[1].

[1]_ عبد الحميد ختالة : مصطلح المسرديّة فعل التّجريب، مجلّة (لغة.كلام)، مخبر اللغة و التّواصل، العدد03، المركز الجامعي غليزان، الجزائر المجلّد 06، (2020)، ص 40،50.

هنا نقف أمام إشكالية متعلقة بمدى التقاطع الممكن بين النّص المسرحيّ و فنون السّرد ، وهل يمكن أن نقرأ النّص المسرحي بالأدوات نفسها التي نقرأ بها الرّواية ؟

للإجابة على هذا الإشكال حريّ بنا أن نقف عند أهم النّقاط التي تطرّق لها الأدباء، لكي يجعلوا من التجريب وسيلة لهم لخلق نوع جديد هجين يعيد للنّص المسرحي تألّقه ويستقطب في الآن ذاته عيون القراء بتقنياته الروائيّة الحديثة، والأديب الجزائري عز الدين جلاوجي* واحد من هؤلاء المبدعين الذين قرروا خوض غمار هذا التجريب وعنونه بمصطلح" **المسرديّة** ".

سنقف في هذا الفصل عند مظاهر التجريب التي اعتمدها الكاتب في مسرديّة " **الأقنعة المثقوبة** [1]" و التي ختمها بتنظير لهذا الفن الجديد، مدعّما إيّاه بالحجج اللازمة لكي يجعل له قاعدة راسية راسخة في تاريخ الأدب.

❖ بين السردي و الدرامي :

يختلف تأثير السرد في المسرحيّة عما هو عليه في الرواية، لكنه يبقى عاملا مهما في التّمهيد للحوار و إلا لبقي الحوار بلا صوت، فهو الرّابط بين ما هو درامي و ما هو أدبي، إنّه مكتوب المؤلّف، به يعّبر عن مجموع الدلالات التي يريد إيصالها، إنّه أداة تعبير في يد المؤلف وشخوصه، وهو أداة التّواصل بين المؤلف و النّاس، وبين الّشخوص والنّاس، بين الشخوص والشخوص، إنّه أداة للكشف كذلك به تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث، ومن بعضها البعض"[2].

---

*عز الدّين جلاوجي: أديب و مفكّر جزائري ، و أستاذ محاضر دكتوراء أدب حديث، مهتمّ بالسّرد و المسرح إبداعا ونقدا وتدريسا، إضافة إلى الكتابة في النّقد والّشعر والأدب قد أنشأ نوعا جديدا من الأدب سماه بالمسرديّة .

[1] الأقنعة المثقوبة : للكاتب عز الدين جلاوجي منشورات المنتهى، السّداسي الثاني2019 .

[2] _محمّد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحيّة النّقديّة ، مجلّة التّأسيس (دفاتر مسرحيّة)، العدد 01، يناير ، 1987، ص 57.

وما هو متفق عليه في مصطلح المسرديّة عند عز الدين جلاوجي هو نقل ماهو مسرحي إلى ما هو سرديّ، واصطباغ ما هو سردي بتقنيات المسرحية التي تقبل المشهديّة، عن طريق تغليب عنصر السّرد على الحوار، و محاولة الانفتاح على الرّواية التي كانت المرشح الأول لهذا التّمازج بفضل تقنياتها التي تبدو مطاوعة للمسرح .

فبالنظر إلى مسرديات جلاوجي نجد أنّه يستهلها بمقدّمات نظريّة لكيّ يجنّب القارئ من الوقوع في متاهة التصنيف بين ماهو مسرحي و ماهو روائي، وبهذا يضعه في الإطار العام لتجريبه، من خلال تحديده لمنطلقات مصطلح المسردية و ما يمتلكه من خصائص دفعته للخوض في غمار هذا التجريب فيقول: " حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحيّة، الذي يربكنا و يوقعنا في اللبس، فلا نعرف أن ننصرف إلى النّص المكتوب أم إلى العرض على الركح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجيّة ومخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل بمعنى أنها ترتبط بالركح والثانية تنصرف إلى القارئ وقد سميتها "الإرشادات القرائيّة"، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسّرد ، دون أن أجرح كبرياء المسرح، فكانت المسرديّة".[1]، فقد أخضع السّرد لخدمة المسرح وذلك قصد تقريب النّص المسرحي للمتلقي دون خدش المسرح، وعلى هذا الأساس بنيت جميع مسرديّاته التي كانت أقرب إلى الدراما منه إلى السّرد، من بينها مسردية: "الأقنعة المثقوبة" التي أهداها إلى الذين ظلوا يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة .

❖ ملخّص مسرديّة الأقنعة المثقوبة :

مسرديّة" الأقنعةالمثقوبة " هي إحدى الأعمال المنشورة من قبل الكاتب عزالدين جلاوجي تدور أحداث الرواية حول الشّخصيّات التّالية: الحاج فهوم، ومساعداه: الفار والنّشناش، والشيخ سالم والد تفاحة، مع أصوات أخرى لشخصيات ثانوية ك: رئيس البلديّة، عامل المقهى، أمّا المكان فيدور حول المقهى والشّارع وبيت الحاج فهّوم.

---

[1]. عز الدّين جلاوجي: مسرح اللحظة ، ص08

يستهل المشهد الأوّل بوصف للمكان والأشخاص، فيبدو المكان بسيطا مقابل فخامة لباس الحاج فهّوم، الذي دائما ما يوكّل المهام لتابعيه لتزويده بالأخبار السّيّئة التي تعتبر مكسبا له، فمنها تظهر حيله، وزيف أعماله،كقراءة القرآن على الموتى،كما يتظاهر بمعالجته لما استعصى على أبناء المجتمع من زواج وإنجاب وطلاق عن طريق الكذب والتّلفيق والافتراء،كلّ ذلك مقابل المال، فهو يحلم ببناء شركة معنونة بجنان الخلد لصاحبها العلامة الفهامة، مستعينا بالطّلاسم لفك المصاب عن النّاس فدائما ما يتظاهر بتذاكيه وحلّه لمشاكلهم عن طريق الخداع، وتظهر من زاوية أخرى قصة الفتاة الفقيرة تفاحة التي تقبع رهينة في منزل خادمه "الفار"، وقد استغلها سيّده في انتظار موعد إجهاضها فيعيدها إلى أهلها بعد أن يرمي بالولد في دار الطّفولة، ويسكت الضحيّة ببعض المال، لينتقل المكان في المشهد الثّاني من المقهى إلى بيت الحاج فهّوم الذي صيّره وكرا للاجتماعات واللّقاءات السّرّيّة، في حين لا تزال ثروته في تزايد مستمر إثر أعماله غير الشرعيّة ورشوته لأصحاب الشّرطة والجمارك ليسهلوا عليه عمله، فكبرت طموحاته لتتعدّى المال بحثا عن السّياسة على غرار قوله: (أرباب المال حين يشبعون من المال يجوعون إلى السّياسة) وهنا تظهر له فكرة التّرشّح لرئاسة البلديّة لكنّ طموحه يتزايد شيئا فشيئا ليحلم بتقلّد منصب الوزير الذي راحوا يسردون أعماله في تهكّم، فهو يحضر الحفلات، و يدشّن الإنجازات، ويوقّع المعاهدات، و يملأ الجيوب بالدّولارات .

وبينما هم جلوس إذ بالشيخ سالم والد تفاخة يطرق بابهم ويفسد عليهم مزاجهم بسؤاله عن ابنته المحتجزة عند فهوم لكن هذا الأخير أنكر ذلك وألصق التّهمة بابنته بأنّها قد هربت مع أحد المتسكّعين، غير أنّ الشّيخ سالم لم يصدّق ذلك فقد كان متأكّدا من مكوثها عنده لكنّه لا يجرؤ على مواجهته بالقوّة فظلّ متحسّرا على إدخاله بيته وإطعامه من قوت يومه، لكّن فهّوم قابل الحسنة بالسّيّئة وراح يشتم الشيخ سالم و يذلّه بأبشع الصّور مستغلّا فقره، وهنا تظهر للحاج فهّوم فكرة شيطانيّة وهي تلفيق تهمة للشيخ سالم كي يتخلّص منه ومن تردّده المستمرّ عليه فوجد في المخدّرات حلّا له كي يدخله السّجن و يرتاح من طنينه، وتبقى مشاريع الحاج فهّوم متواصلة بين السياسة والمال ليضفي عليها مسحة الزّواج في المشهد الثّالث من غادة شمس الدّنيا التي تتّصف بجمالها ومالها وشبابها وكل مؤهلات الحسن فيها لكنهّا اشترطت عليه أن يطلّق زوجته الأولى فلم يتردّد في ذلك

لكنّها احتالت عليه وهربت إلى فرنسا بعد شهرين من زواجه بها، مقابل ذلك كان هناك مشهد العامل الفقيرالذي ظل خادما للمقهى مدّة ثلاثين سنة وعندما قرّر شراءها فوجىء بأنّها بيعت للحاج فهوم الذي لا يعير للفقراء أيّ جانب أو شعور بل ويتمادى في إذلالهم بنفوذه وجبروته، كما أنشأ مصنعا لا يستقبل فيه إلّا العاملات الحسناوات تاركا الرجال للبطالة تنهشهم، ومقابل ذلك يأخذ أصواتهن للفوز بالمنصب، مع متابعته لاخبار المخدرات وترويجها لفئة الشّباب الضائع مقابل الرّبح الوفير، لكن الأمور لم تسر كما خطّط لها في الدّفتر الرّابع إذ أنّ نتائج الانتخابات لم تكن لصالحه رغم كل الجهود المبذولة، ما جعله يدخل في حالة هستيريّة زادت من شدة مرضه لكنه لم يستسلم و قرّر تغيير الخطّة وذلك بالوقوف إلى جانب الجزب الفائز كي يقترب أكثر من السّلطة فقرّر التظاهر بالتّديّن: لحية و سبحة ولباس أبيض ناصع إضافة إلى الصلاة التي لم يعرفها إلا في الحجّ كذلك هو الحال بالنّسبة لتابعيه الذين يجهلان طريقة الصّلاة لكنّه قرّر تعليمهما ليصليّا عند الحاجة أمام الملأ صلاة مزيّفة، وتتنامى الأحداث في المشهد السّادس بموت تفاحة أثناء وضعها لولدها فكان هذا الخبر بداية لأفول أحلام الحاج فهّوم، فقرّر أن يدفن الجثّة قرب بئر مهجورة و أمر تابعه "الفار" بأن يتبع ابنها بها لكنّه رفض إزهاق روح المولود، فهدّده بحياته إن لم يفعل بالطّفل ما أمره، وتحدث الهاوية في المشهد السابع الذي يطغى عليه اليأس والحزن إثر إصابة الفار بالجنون ومعرفة الحاج فهّوم بموت ابنه الأكبر مراد الذي كان يعمل لصفّه، والتحاق ابنه الآخر بالجماعات الإرهابيّة تاركا رسالة لأبيه يأنّبه فيها على أنانيّته و تفضيله للمال على عائلته وحرمانهم من حنانه و عطفه، كل هذة الأمور مجتمعة أدخلت فهّوم في حالة من الإنفصام لتتكشّف الحقيقة أمامه بأنّه مصاب بسرطان المثانة وهو الأمر الذي أخفاه عنه تابعاه، وفي ظلّ تتابع الأخبار السّيّئة و الصّادمة التي تهدّ الكيان راحت تتراءى امامه صور الذين عذّبهم و استقوى عليهم واحتال عليهم في وقت غفلته و عمى قلبه واحدا تلوى الآخر، لكنّه صب جام غضبه على الشّعب الذي لم يواجهه يوما لأعماله الشنيعة فيهيم باحثا عن حلّ يخرجه من صراعه الوهمي لكن دون جدوى فقد غشّاه الإرهاق ولم يجد مكانا يأويه من الأصوات التي تتزاحم وتتعالى داخل رأسه فيتهاوى مغشيّا عليه أرضا يرجو الرّحمة ليظلم المكان فجأة وكأن الستار أسدل عليه معلنا نهاية المشهد، ثم جعل الصّفحات الأخيرة من الكتاب تنظيرا له لعمله

المبتكر و هو المسردية واضعا له حججه و براهينه التي تجعله يكتسح السّاحة الأدبيّة مخلّفا مكانا له في خزانة الأدب الحديث و المعاصر .

❖ دراسة فنّية للمسرديّة :

لطالما تناول الأدباء قضيّة المسرديّة وصفا وتحليلا ونقدا،كونها ظاهرة تجريبية حديثة، وهذا ما جرى مع مسرديّات الأديب الجزائري عز الدّين جلاوجي والتي جعلت مكوّناتها المسرحية أرضيّة لاستقبال تقنيات الرّواية والتجانس معها، فمن خلال تجريبه على مسرحيّة الأقنعة المثقوبة نجد أنّ الطابع المسرحي فيها ممزوج بنظيره الرّوائي مما يجعل من تصنيف العمل الأدبي أمرا في غاية التعقيد كونه قابل للتّهجين، فكان مصطلح "المسردية" حاضنا لهذا المولود الجديد، بطريقة إبداعيّة تجعلنا لا نفرّق بين خصائص كل من المسرحية و الرّواية، وإنّما ننظر إليها على انّها عمل أدبي متناغم ومتداخل يرفض الاختلال، ومن بين مظاهر الانفتاح الموجودة في أثره الأدبي نجد :

تقنية التّقطيع [1]: يكون التقطيع هنا من خلال عرض المسردية على شكل مشاهد متعدّدة، وهي وحدة من وحدات تقطيع النّص المسرحي حيث يختلف المشهد من منظر إلى آخر " فهو يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدّد داخل أو خارج إحدى الشّخصيّات، أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، و بذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة "[2].

وقد عمد الكتاب إلى توظيف مصطلح المشهد لأنّهم "لاحظوا وجود مقاطع روائيّة تنزع فيها المسافة بين النّص و متلقيه إلى الإمحاء إلى درجة يتوهم معها أنّه حيال مشهد مسرحيّ، فالمرويات تعرض أمام عينيه فيرى الأحداث والشّخصيات والأمكنة ويسمع الأقوال كما لو كان شاهد عيان"[3] .

---

[1]– د.غنيّة بوحرّة ، التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى ،مجلّة العلامة ، العدد 02، 2016، ص313.

[2]– د.غنيّة بوحرّة ، المرجع السّابق ، ص 313 .

[3] _ غنيّة بوحرّة : م.ن، ص 313 .

وقد قسّم الكاتب مسرديّته إلى سبعة مشاهد، كل مشهد جعل له عنوانا لا يخلو من الرّمزيّة ذات أبعاد دلالية تعكس الواقع المأساوي و البعد السّياسيّ الذين غديا همّا يشغل بال الكثيرين فتمخّض عن فساد و ظلم و قهر للذّات البشرية، و قد كانت العناوين كالتالي: (فهوم ، الرّهينة الغادة ، الاغتيال ، اللّحية ، الانقلاب ، الهاوية)، فكلها عناوين تحمل في طيّاتها معان مشحونة بالسّخرية و القلق و الخوف، و كلّ مشهد فيها يصوِّر حالة من الواقع المزري في صورة تخييليّة شخصيّات رمزيّة، بعضها ساهم في تردّي وضع المجتمع الجزائري، و البعض الآخر جاء للبحث عن مدينة الأحلام أو واقع أفضل يثبت فيه سيطرته و بأسه، وآخر يحاول إصلاح وترميم وطنه الذي غابت فيه كل ملامح الأمان والسّلام في ظل الحكم الجائر وتسلّط الحكام، وجشع المتعطشين للمال والسياسة على أكتاف الشعب المضحيّ .

- **التّشكيل السّرديّ:**

أكّد الكاتب على رغبته الملحّة في استمالة فكر القارئ من خلال ابتكار هذا النّصّ الجديد الذي يجمع بين المسرحيّة والرّواية ليتحول النّص المسرحي إلى سرديّ كاسرا بذلك القاعدة التّقليديّة في الكتابة، فالمتمعّن لمسرديّة الأقنعة المثقوبة يجد نفسه كأنّه أمام رواية متوسطة الحجم ذات حدث رئيس تديره مجموعة من الشّخصيّات منها الرئيسية و الثّانوية، فيقدّمها السّارد بطريقة غير مباشرة من خلال الأقوال والأفعال والسّلوكيات التي تميز كل شخصيّة، وهنا تكمن مواطن الانفتاح فهي"نقل الروائيّ ..لحديث محكي، تحت شكل أدبيّ يرتدي أردية لغويّة تنهض على جملة من الأشكال والأصول: اللّغة، الّشخصيات، الزّمان، المكان، الحدث، تربط بينها طائفة من التّقنيات، كالسرد والوصف والحبكة والصّراع "[1] .

وهنا تظهر الرؤية السرديّة التي تعتمد على ضمير الغائب في سرد الأحداث، وهو بذلك لم يخرج عن الطريقة التقليدية في الحكي، إذ بدأ عمله السّردي بمقطع يصف فيه المكان وما يعتريه من أجواء " الشّارع البائس يفتح ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدئ تتناثر

[1] _غنيّة بوحرّة : المرجع السّابق، ص314 .

كراس فارغة.."[1]، ثم ينتقل مباشرة إلى وصف المظهر الخارجي للشخصيّة الرّئيسيّة التيّ جعلت عنوانا لهذا المشهد " يقبل الحاج فهوم بقميصه النّاصع و عمامته الصفراء، وخيرزانه المزخرف الذي لا يحمله إلاّ للتّباهي،...يبدو أنيقا أكثر من أيّ وقت مضى، وجه حليق و خدّان متورّدان، " وكأنّه بهذا التعريف يضعنا أمام الشخصية المحور التي سيسلّط عليها الضوء في مسرديّته، إذ نحس أنّنا نراها ممتثلة أمامنا على الركح بصفاتها الخارجيّة وهيأتها التي نلحظها عليها للوهلة الأولى والتي نستطيع من خلالها أن نتعرّف على مميّزاتها الدّاخليّة ، فهو يضعنا أمام الفكرة العامّة وتفاصيل الحدث العام الذي سيتأتّى في بقية المشاهد وبهذا يكون قد لفت انتباه المتلقّي وأثار اهتمامه من خلال عرضه للخيوط الأولى بنوع من الغموض والتشويق وكأنّه يفرش أرضيّة الحدث لصراع محكم، ثم ينتقل إلى سرد الشخصيّات الأخرى المكمّلة للحدث .

- **الشَّخصية :**

عرفنا أنّ الشّخصيّة المسرحيّة صانعة الحدث، فهي تتناغم مع ذاكرة المتلقّي مشكّلة رابطا معنويّا لاشعوريا قوياّ متمثّلا في مخزونه الثّقافيّ و العقائدي ، وبذلك فهي شخصيّة متحرّكة لا تؤدي الدور منفردة، أمّا الشَّخصية السّرديّة تكون موصوفة للمتلقّي، وهنا حدث التمازج بين الخاصيّتين، فشخصيات المسرديّة قدّمت بطريقة سرديّة موصوفة تجعلنا نتوهم امتثالها أمام ناظرينا وكأنّها تقوم بعملها على الرّكح دون وسيط سوى ذاك الخيط المعنوي الرّابط بينها وبين المشاهد الافتراضي والقارئ الحقيقي، فشخصية "الحاج فهوم" قد قدّمت لنا طريقة سرديّة في صورة يخيّل للقارئ وكأنّه يراه ويسمع صوته ويرى تفاصيل وجهه وتعابير غضبه وحالات انشراحه:

"يقبل الحاج فهوم بقميصه النّاصع، وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلاّ للتّباهي يبدو أنيقا أكثر من أيّ وقت مضى، وجه حليق و خدّان متورّدان"[2].

[1] _ عز الدّين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، منشورات المنتهى، السداسي الثاني 2019، ص7.

[2] – عز الدّين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص7.

ثم ينتقل إلى سرد الشّخصيّة الثانية المساعدة للشّخصيّة الرئيسيّة والمحرّكة للأحداث وهو "نشناش": " يقبل عليه نشناش وقد بدت عليه العجلة ..بدينا قصيرا سريع الحركة، تدلّ ملابسه الملّونة الضّيّقة وتسريحة شعره الغريبة على حبِّه لمسايرة الموضة.."[1]، ثم يعرّفنا بالشخصيّة الثّانية المساعدة للرئيسة وهي شخصيّة "الفأر":" يستقبل الفأر الذي بدا أسمر طويلا نحيفا أكثر من حقيقته يبادر الفأر بالتّحيّة وهو يقف على بعد خطوات من الحاج فهوم محيّيا"..

نلاحظ أنّ الكاتب يتبع سرده للّشخصيّة بوصف دقيق لملامحها و تقلبات نفسياتها التّي تظهر لنا شخصية السّيّد من التّابع:

" يقبِّل نشناش الحاج فهوم على كتفه في عجلة، و يتراجع محنيا رأسه مفتعلا الأدب قائلا: صباح الخير سيّدي الحاج فهوم

ينفجر الحاج فهوم في وجهه غاضبا و هو يطرق الأرض بعصاه طرقات متتالية : و هل يجد خيرا من يراك يا نشناش يا وجه الشّر ؟

لا يبالي به ننشناش و يجلس قبالته، يطوي يديه ويحدّق فيه مبتسما

يحدّق فيه الحاج فهوم من رجليه حتى رأسه، ثم يركّز على بطنه التي بدت منتفخة أكثر من المعهود فيقول: لو رأى فيك الله خيرا ما خلقك كالبطيخة، العرض أكبر من الطّول"

يضحك نشناش ملء فيه حتى يميل رأسه إلى الخلف "[2].

وتبقى هذه الأوصاف متلازمة مع السرّد الذي يعرضه الكاتب في بقية المشاهد الأخرى،كما قدّمت لنا الشخصيّات بطريقة غير مباشرة عبر خطاب المؤلّف أو تعليقات الّشخصيّات الأخرى، وبالتالي فإنّ مصدر المعلومات حول الشخصيّة الروائيّة في المسرديّة تأتي من طرف السّارد أو بقية الشخصيّات .

[1] – عز الدّين جلاوجي: المصدر نفسه، ص7.

[2]– عز الدين جلاوجي : م،س ص08.

➢ **المتن الحكائي :"الحدث ":**

يتعلّق بالمضمون السّردي المتمثّل في الأحداث المتتابعة للقصّة أو الرّواية كما جرت في الواقع أو المتخيّل ، حيث تمثّل المادّة الأولية للحكاية في أيّ عمل دراميّ تتجسّد في متتاليات أوبرامج سرديّة"[1]، والحدث في الرّواية كما لاحظنا سابقا هو العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، والحدث في هذه المسرديّة الذي يعكس المتن مستمدّ من أرض الواقع لكن في صورة تخييليّة مليئة بالرّموز التي تعكس الواقع المرير الذي عاشته الجزائر من تسلّط الحكّام وتجّبر الأحزاب االتي ساهمت في انتشار الظلم والفساد، فكلّ حزب يرى أحقيته في رئاسة الشعب وبسط نفوذه في البلاد، وهنا ترسم لنا شخصيّة الحاج فهوم الذي عكس لنا صورة الطمع والانتهاز والاستغلال لبلوغ أحلامه التي لم تكن لتنتهي عند هدف واحد، فقد كان يحضر الجنائز و يحييها، و يقرأ القرآن بطريقة الّزوايا التي ينسب دراسته فيها، مهللا بفراسته ومكانته الروحية وقدره العلمي " إنّ اللّه يرزق من يشاءب غير حساب، البيت بيت مال وجاه .. والحاجّة عزيزة عليهم، سيكون المبلغ كبيرا، سأطلب لكلّ واحد خمسين ألف دينار، وآخذ أنا منها الثّلث عشرون ألف مرّة "، ثم يتلهّف لإجراء عمليّة حسابيّة "أربع مائة ألف دينار شيء عظيم، يخرج ورقة من جيبه و ينشرها و يقرأ:

الشيخ سليمان هو الآن في المستشفى، مضى عليه نصف شهر، إنّه تحت الرّقابة الطّبية موته أكيد"[2].

أمّا الحدث في المشهد الثّاني فيظهر في تضخّم أطماع الحاج فهوم، حيث يموّل تجارة المخدّرات ويقوم بخطف تفّاحة التي يستجدي والدها عودتها منه في حين أنّ فهوم لا يهمّه سوى المال فقد كان ينفقه حتى لقضاء الحاجات و غلق الأفواه، أمّا المشهد الثّالث فالحدث فيه يرتكز على مكافأة رئيس البلديّة للحاج فهوم و منحه المقهى في حين كان هذا الخبر صادما لصاحب المقهى الذي كرّس حياته في خدمته أملا في شرائه لها: " باعها ؟ متى؟ و لمن ؟ أولاد الكلب أنا أحقّ بها ..أفنيت عمري حتّى أضحت تسمّى باسمي ...سأرفع ضدّكم دعوى، لن تخرجوني منها،...لكن الحاج فهوم

[1]– بعيطيش يحي: خصائص الفعل السّردي في الرّواية العربيّة الجديدة، مجلّة كلّيّة الآداب و اللغات، ع 8 جانفي،2011، pdf.

[2]– عز الدين جلاوجي: م،س ص 15.

بقي على حاله وهدوئه واستهزائه " يا سلام ..دعوى ؟ هكذا دفعة واحدة ؟ .. أهنّئك على ذلك ..ستربح الّشقاءو التّعبو خسارة المال ..المقهى ملكي بالوثائق الرّسميّة .[1]

يتواصل فرحه فيغدو إلى توظيف الجميلات و رفض المثقّفين : " من كانت جميلة حقّا قبلت ومن كانت تخادع بصورتها خدعناها "، ثم يخطط للزواج من أرملة ثريّة بداعي السّتر والحفاظ على المراسم الدّينيّة، أمّا المشهد الرّابع فينطلق بالهزائم السّياسيّة التي تظهر مع خسارته في الانتخابات وهروب زوجته إلى أروبا وانقطاع أولاده عنه عندما طلّق زوجته الأولى، ومرضه بسرطان المثانة، ومع ذلك يتحوّل إلى حليف للحزب النّاجح :" ياغبي ارقص للقرد في دولته، وقل يا حسرتاه على ما مضى، على الذّكيّ أن يلبس لكل زمان لباسه، قد مضى عصر مظهر و جاء عصر مظهر.. الضعيف عدونا و الأقوى صديقنا، هم حزبنا منذ السّاعة "[2]، وبما أنّ حزب الأصالة هو الفائز كان لزاما على الحاج فهوم وتابعيه أن يستتروا تحت رداء الفضيلة والدّين لبلوغ مآربهم الخبيثة : " لن تعبثوا بأحلامي يا أبناء الكلب، كما ركبت من مضى سأركبكم أنتم الآن، لستم إلاّ نسخا مزيفة لحقيقة واحدة، سأطبق معكم لعبة الحرباء، و أموّه عليكم بكلّ الألوان، حتّى أمتطي ظهروكم أيّها الأغبياء المتستّرون بالدّين و الفضيلة، كما مثّلتم على الشّعب وركبتموه سأمثّل عليكم وأركبكم ".

تتواصل الأحداث في المشهد الخامس بتخلّيه عن حزب السلطة وانتسابه لحزب الأصالة النّاجح، وتستّره بالنّفاق والكذب بغية تكديس المال باعتباره المورد الأول للسيطرة والقوّة ، ليكون المشهد السادس وقوعا للحاج فهوم في شرّ أعماله – تعتبر من التّقنيات الفعّالة في وضع الإحباط في إطار مسرحيّ، وهو إظهار كيفية تأثيره في جسد الشخصيّات للقارئ، إذ تطرأ العاطفة في جزء من الدّماغ وهو الجزء المتعلّق بالأطراف، وغالبا ما نتجاوب جسديّا"[3]

وهنا تظهر لنا الأبعاد الخلقية والاجتماعيّة التي يربطها الكاتب بشخصيّة الحاج في المشهد الأخير: " ينتفض فجأة صارخا ضدّ الجميع، وقد كساه العرق، لست وحدي المجرم، لست وحدي

---

[1]– عز الدين جلاوجي: م،ن ، ص67 .

[2]– عز الدين جلاوجي: م،ن، ص 94 .

[3] - نانسي كريس: تقنيات كتابة الرّواية ، تر: زينة جابر، ط1 ،الدّار العربيّة، ناشرون بيرت، لبنان، إدريس ،2009، ص221.

المجرم ...، أنتم أيضا كذّابون، سرّاقون.. ، أفّاكون.. ، منافقون، طمّاعون، طمّاعووون أنتم جميعا الحاج فهّوم، الحاج فهّوم واحد منكم ...الحاج فهوم جزء منكم، الحاج فهّوم فرد منكم الحاج فهّوم أنتم بذرتموه، أنتم صنعتموه أنتم سيّدتموه، أنتم ألهمتموه، أنتم اللذين تخلقون المجرم الأفّاك و الجبار و الطّاغية ... أنتم، أنتم ...كلّكم الحاج فهّوم، كلّكم أنا، و أنا واحد منكم ." فبهذه الجمل نجد وكأنّه يصنع حدثا في عالم المثل آخذا صورته من خلفيّات البشاعة الإنسانيّة التي ساهم الفرد في تفشيها داخل مجتمعنا، فبعد أن كان الحاج فهوم صانعا للحدث في المسرديّة، غدا مجرّد ضحيّة ويد يبطش بها المجتمع ليجعل هذا الأخير في قفص الاتّهام بعد تطوّر الأحداث وتعقيدها ليتبيّن لنا أنّ أسباب تفشي الصفات اللاأخلاقية من ظلم وفساد ورشوة.. يعود إلى المجتمع بالدرجة الأولى، فمتى سكت أفراده عن الحق و تغاضوا عن المنكرات و تقاعسوا عن إعانة المظلوم وولّوا وجوههم عن الفقير وابتسموا لسوء أفعال الغنيّ تغافلا عن انتهازه وطمعه وظلمه كانت النتيجة مضرة للجميع. ثم تظهر شخصيّة" تفّاحة" تلك الرهينة التي وقعت ضحيّة بين يديّ الحاج فهوم و تابعه، التي قدّمها لنا الكاتب في صورة غيبيّة مغلوب على أمرها، بعيدة عن الأنظار، لا يحضرنا منها سوى الأسى و المعاناة التي تتجرّعها جراء ما تتعرض له اعتداء جسديّ لكنّ والدها "الّشيخ سالم "الذي تأتّى في صورة عجوز فقير متحسّر على ابنته التي بات متيقّنا أنّها محبوسة عند الحاج فهّوم لكن لم يكن ليقدر على فعل شيء غير التضرّع له كي يرحم ابنته ويحسّ بألمه و يعيدها إليه " أهذا جزاؤنا لأنّنا أدخلناك بيتنا و أطعمناك خبزنا ؟

يضحك الحاج فهّوم ساخرا:

هههه..خير؟ و أنتم الفقر ذاته ؟ لا تمن عليّ لقد كنت أغدق عليكم أموالي دون حساب، لولا ذلك لأكلكم الفقر ياكلاب

اذهب اذهب وابحث عن ابنتك في الّشعاب والوديان .."[1].

[1] - عز الدين جلاوجي : م،س ص 48.

كانت هذه أهمّ الشّخصيّات التي اختارها الكاتب لإيصال عمله الفنّي نظرا لما تحمله كل شخصيّة من بعد نفسيّ و سيكولوجيّ و سوسيولوجيّ و فيزيولوجيّ ، فلم يستحضرها الكاتب عبثا وإنّما كل واحدة فيها لها دلالتها التي تترجم العديد من المفاهيم في مجتمعنا، فشخصيةالحاج فهّوم مليئة بالطمع واستغلال الضعيف والاحتيال على الغنيّ واحتقار الفقير بغية الوصول إلى المنصب السّياسيّ الذي يمثل له القّوة الفعليّة في البلاد ، فيسعى إلى بلوغ هذا الحلم الخبيث عبر طرق ملتوية غير شرعية، أمّا شخصيّة تفاحة فتحمل بعدا فيزيولوجيا كونها أنثى في مجتمع ذكوريّ يسقط التاء المربوطة من كلماته، بل و يحتقر كلّ ما يمتّ لها صلة يستغلّ امتيازاتها هذا ما حدث الفعل أيّام العشريّة السوداء، فقد كانت المرأة _عاملة كانت أم ماكثة في البيت _ تتلقّى أبشع أنواع التعذيب النفسي والجسدي ليسدل عليها ستار الموت بعد أن يحقّقوا مصالحهم الدنيئة، أمّا شخصيّة الشيخ سالم فتمثل حالة الّشعب الذي لم يستطع تحريك ساكن أمام بطش الظالم و فساده، بل بقي عاجزا مستضعفا ساكنا وهو يرى أنّ هذا الوحش المارد قد كبر على طاولة طعامه .

وبهذه العناصر مجتمعة نرى أنّ الأديب قد قدّم لنا مسرديّته عبرشخصيّات متنافرة، ومشاهد متتابعة واقعا اجتماعياّ مشوّها ساهمت الأفكار الانتهازيّة في تأثيثه، فأصبحت لعبة النّفاق السّياسي ورقة رابحة ينمي بها الحاج فهّوم حلم الوصول إلى الّزعامة وبلوغ أحلامه الجشعة "ألا تعلم أنّ أرباب العمل حين يشبعون من المال يجوعون إلى السّياسة ؟...السّلطة يا فار يا مكّار تمنحك السّيطرة على كلّ النّاس ..السّلطة شهوة، وإنّ نفسي لتضطرم شوقا إليها ...آه حين يركع أمامي أولاد الكلب "[1].

- **الزمن** : لا يخلو أي حدث سواء كان روائيّا أو مسرحيّا من زمن معيّن ..فبه يتحدد الإطار العام للعمل الأدبي ، أما الزمان في المسرديّة هنا فيميل إلى صفات المسرح أقرب منه إلى الرواية حيث يكاد ينعدم فيه الاستباق والاسترجاع الذي يميّز الرّواية، ويعود ذلك إلى ضيق الحيّز المكاني وعلى الرغم من ضيق الحيزين الزماني والمكاني إلا أنّه جعل لمسرديّته شذرات استرجاعيّة كقوله : " يوم كانت الدّنيا بخير، يوم كان العلماء يقدّرون رجال الدين "[2]، حيث تحمل هذه العبارة جزيئات

[1] عز الدين جلاوجي: م،س ص58.

[2] – م،س، ص 24 .

الماضي للذين أصبحت أفكارهم موضوع إقصاء ، و صاروا مغلوبين على أمرهم، و هي الفكرة الأساس التي رهن بها جلاوجي مستقبل الشعوب العربيّة جاعلا لها مخرجين : إمّا خسران مبين ناجم عن التعفّن الفكري و الثقافي، أو تنوير أنظمة الفكر و الحق و الخير من خلال الأخذ بالمجتمع إلى الطليعة ، و هذا ما يستبشر به الأديب نظرا للظروف المزرية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في زمن العشريّة السوداء و التي ظننا أنها لن تنجلي ، من المقاطع السّرديّة التي نجدها في المسرديّة : " اشرب ، ارتو، زودني بالخبر اليقين ..آه لو كنت معافى ..لو كنت صحيحا ..المرض ، العلّة ..القلق، حتى تلك الكلبة اللّعينة ، تزوجتها لأجعل منها امرأة كالنّساء، لأنقذها من التشرّد و الضّياع ..ذهبت إلى اروبا و تركتني ..و ما يدريني ماذا تفعل هناك ؟ ..مع من تعيش؟ ..مع من تبيت ؟ النّساء أخطر من الّشيطان ...المكان المناسب للمرأة هو البيت ، بيت أبوابه من حديد ، نوافذه من حديد ، مغلقة بسبعين مفتاحا من مفاتيح قارون ..أنا الغبيّ طلّقت زوجتي أمّ أولادي وتّزوجت هذه الشيطانة ، لكن من أراد العسل فليصبر للسع النّحل "[1].

نلاحظ أنّ الكاتب هنا قد اعتمد على تقنية التّلاعب بالزّمن ، من استرجاع واستشراف، فمرة يسترجع ماضيه الذي كان مجتمعا فيه و زوجته الأولى، و يتحسر على مروره وزواجه من الثانية، ومرّة أخرى يأخذه تفكيره لأبعد من الواقع المعاش ليجد نفسه متطلّعا لما يحمله المستقبل من أحداث متسائلا عنها كأنّه يقدّم لنا الحقيقة التي ستصبح عليها زوجته الثانية.

ولو أنّ هذه التقنيات قد وردت بشكل محتشم في مسرديته إلاّ أنّها قد قرّبت طابع المسرحيّة الواضح والمحدود من تقنيات الرواية التي لا تقف عند زمن معيّن بل تتداخل لتكوّن في ذهن القارئ صورا تخييلية تضعه أمام الحدث وتقرّبه أكثر من خلفيّاته .

أمّا عنصر الاستشراف فيظهر في قدرة الكاتب على استحضار الواقع و تشريحه من خلال امتلاكه لنظرة ما بعديّة جعلت مسرحيّته المؤلّفة منذ ما يقارب عقدين من الزمن قارئة للرّاهن بعمق

[1] – م،س، ص 87 .

ولعلّ كل مشاهد التّطرّف والعنف والفساد المشخّصة في النّص والتي سعت كي تعيث في الأفكار دمارا دليل على تشريح فكري وأخلاقيّ لأمّة لم تعد تحنّ إلى قيم ماضيها المشرق الذي راح يتهاوى بشكل متسارع، فأخذ الّشاذ موضع القاعدة، وصار معظمهم ينقادون وراء أطماع المادّة والجاه والسّلطة في جميع المجالات، هنا يحسّ القارئ بهول المعاناة وفضاعة الشذوذ في أكثر الأماكن قداسة وحصانة في مشهد رفع "الحاج"عن السّواد الأعظم من النّاس أبشع أقنعة الفساد : " كم في أرض الله من أمثالي ..؟ احسب احسب يا نشناش ..أنت هؤلاء المكان : مما هو معروف أنّ المكان في المسرحيّة يختلف عن نظيره في الرّواية، حيث يكون محددا في الأول و موصوفا بدقة وضيقا كونه يؤدّى على خشبة المسرح، أما مسرديّة الأديب فقداستهلّها بوصف للمكان وما يحيط به من أجواء كي يضع القارئ في مشهد محدّد يهيّئه لما سيدور فيه من أحداث، وهو ما نسمّيه بالمشهديّة التي تعد إحدى أهمّ خصائص المسرح، وقد افتتح مشهده الأول بوصف للمقهى "الشارع البائس، يفتح ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدئ تتناثر كراس فارغة، خلف المسحب ينشط صاحبه في الترتيب و التنظيف ،يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة "[1]، وكأنّه بهذا الوصف يستحضر لنا بساطة المكان و ضيقه ، ثم ينتقل في بقية المشاهد إلى وصف البيت الريفي " عكست فخامة التّأثيث التي دثرت الصالون ثراء فاحشا و ذوقا راقيا ، و قد حرص الحاج فهوم أن يخرجه في أبهى حلة، و جعله مستقرّه الدائم، فيه يستقبل علية القوم، و فيه يحيك بمهارة كيبرة علاقاته و مؤامراته، و فيه أيضا قضى هذا الّشهر يخوض معركة الانتخابات "[2] .

ولا تقف المشهديّة عند مقطع واحد، بل جعلها خلفيّة لكلّ حدث " في البيت كان الحاج فهوم يتقوقع على نفسه حزينا، وقد أنهكه المرض، قريبا منه على كرسيّ آخر كان يجلس نشناش وقد جلله الحزن أيضا، صمت رهيب يكاد يطبق على المكان كلّه، موسيقى حزينة تنبعث بين حين و آخر من بعيد، كأنّها قادمة من أعماق كهف عتيق، مظاهر فوضى و إهمال تعمّ المكان، نافذة مفتوحة قد تهشم زجاجها ، وتمزقت ستارتها ، على الجدار تدلّى الإطار المذهب الذي احتضن صورة

[1]- م ،س ص 7.

[2]- م،س، ص83.

الحاج فهوم لسنوات طويلة ، فجأة يسمع طرق عنيف علب الباب ، يظلّ الحاج فهوم متخشبا لا يتحرّك ، يندفع نشناش فزعا ، ثم يعود إلى مكانه ...يخيّم الهدوء مرّة أخرى"[1].

كما نلاحظ إضافة إلى عنصر المشهديّة أنّ هذا المقطع السردي يحمل زخما دراميّاً متمثّلا في المؤثرات الصوتيّة الخارجيّة "موسيقى حزينة " ، " طرق عنيف "..وهو من الوسائل الفنّية التي ابتكرها المؤلفون المونودراميون لتطعيم السّرد بالطابع الدّرامي، ووضع القارئ في جو الأحداث العام محيطا بكل تفاصيله صوتا ومشهدا: " ينطلقان مبتعدين عن المقهى الذي بدأ زبائنه يتكاثرون ، وراحت صيحاتهم المزعجة ترتفع و هم يتنافسون في لعب الأوراق و الدومينو ، من داخل المقهى ترتفع أغنية رابح درياسة

يا تفاحة يا تفاحة خبريني

علاش النّاس والعة بيك

بين الأزهار و الياسمين وضّاحة

في العلالي حتى واحد ما لحق بيك

باهية مكملة بين الأغصان دواحة

الخدود الحمراء الشّابة تواتيك

خايف عليك من العديان يا التّفاحة

من بلاهم حتى واحد ما يداويك "[2].

تكاد تنحصر أحداث المسرديّة في هذين المكانين " مقهى ، بيت " فمهما أراد الأديب أن يخرج بالفن المسرحي المحدود إلى إطار الرّواية الرّحب نجد أنّ هاجس الضيق المكاني كان حاجزا له من بلوغ

[1]_ م، س، ص141.

[2]_ م، س، ص33 .

تجريبه، لذلك فقد اتّكأ في مسرديّته على تقنية الحوار الذي جعله متماشيا مع السّرد ليوضح أكثر أحداث عمله.

- **الحوار** : من أحد أهمّ العناصر التي تسهّل عمليّة التواصل فبه يتم تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر أو حتى بين الشخصيّة نفسها وذلك ليبيّن لنا طريقة تفكيرها وماتحمله من مكنونات ثقافية، اجتماعية، فكرية وسلوكية: " الحاج : يلتصق الكرسي مبحلقا ..يارب استرها في وجهي لا ينبئ بالخير مطلقا

الوزير : لقد وصلتنا نتائج خمس مائة بلديّة انتهى فيها الفوز من بين سبع مائة والنتائج هي كالتالي: حزب الأصالة أربع مئة و خمسون بلديّة

الحاج يحلّ ربطة عنقه: إنّها الطامة كيف يهزمنا الدراويش ؟؟ كيف ..كيف ؟؟[1] .

كما يعرّفنا الحوار على مراتب الشّخصيّات في العمل الأدبي كقوله : " صباح الخير سيدي الحاج فهّوم

هل يجد خيرا من يراك يا نشناش يا وجه الّشر ؟

أين يذهب الخير سيّدي الحاج فهوم و أنا وجه الخير كله "[2]

لا يزال الحوار قائما في المشهد الأول بكثافة :" أجل أنت تلميذي النّجيب يا نشناش، تلميذي النّجيب، لو كنت معلّما لأعطيتك العلامة الكاملة و لمنحتك أعلى الرّتب

يضع نشناش الفنجان ثم يواصل حديثه السّابق كأنّما لم يسمع تعليق الحاج فهوم

قبل أن ينطق يا سيّدي قلت له : ليس كالحاج فهوم أقدر على ذلك ، فهو إنسان طاهر و حافظ للقران الكريم.

---

[1] _م،س، ص85.

[2] _ م،س، ص8.

يعتدل الحاج فهوم في جلسته متباهيا، كأنّما ضاق عنه الكرسي: أحسنت كيف كان ردّه ؟

قال نعم ..نعم أعرفه و أعرف مقدرته ، لكن هل يأتي وحده ؟ نريد أكبر عدد ممكن ...قلت لا تخف يا سيّدي للحاج حماعته من القرّاء سيأتيك فريق كامل"[1].

فقد ساعدنا الحوار في هذا المقطع على معرفة النوايا الخبيثة التي يحملها كل من الحاج فهوم و تابعه الذين يستغلان غفلة الناس للوصول إلى أطماعهما.

يعتبر الحوار من المكونات الأساسيّة للغة الدرامية، فهو يخضع لفنّيات معيّنة تبعده عن الابتذال و الإسفاف، إذ تعطيه هذه الفنّيات مسحة من الشّاعرية تضمن البقاء والتّأثير للحوار المسرحي و تجعله مختلفا عن نظيره العاديّ ، فقد غطّى مساحة مهمّة من النّص، كيف لا وهو الضامن الأساس لفن المسرح، فهو " أداة التّخاطب في المسرحية ..يعتبر الحوار الخصيصة التي تميّز المسرحيّة عن سائر الصّور الأدبيّة الأخرى، حيث أنّ المسرحيّة لا تأخذ الشكل النهائي لها إلاّ عن طريق الحوار "[2]، فبه ينمو الحدث وتتفاعل المواقف وترزع الحياة في المشاهد لذلك كان لصيقا بفنّ المسرحيّة، فهو علامة لغّوية تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي ، إلاّ أنّه يتقلّص في المسرديّة متناوبا مع السّرد ، تقول مسرديّة الأقنعة المثقوبة: "يدخل الفأر مندفعا في حالة فزع و رعب، فيقف الحاج فهوم إليه، و قد شحب جهه فزعا

سيّدي الحاج فهوم ...سيدي الحاج فهوم

اسكت سود الله وجهك مالك تغلي هكذا؟

الطّامّة ..الطّامة سيدي الحاج فهوم

يحملق الحاج فهوم فيه فزعا

أفصح أفصح قتلتني بالخوف

---

[1] _ م،س، ص 14.

[2] _ عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما ، ط2 ،الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مجلّد1، 1993 ص28 .

إنّها الكارثة يا سيّدي

ماذا تقصد ..ويلك عليك اللعنة

ماذا أقول لك

يتهاوى أرضا يزداد خوف الحاج فهوم ...ينحني له

قم ..قم .. قل ماتريد أن تقوله

أخاف عليك أن تموت خوفا و فزعا

انتظر حتى آكل قرص السّكّر و قرص قلق ثمّ أخبرني بهدوء

الأحسن أن تأكل علبة كاملة

لماذا يا مجنون ؟

لتموت و تستريح "[1].

يهيمن الحوار في هذا المشهد بنمط مألوف لا يختلف كثيرا عمّا نجده في النّص المسرحي، فتختفي الشخصيات المحاورة وأسماؤها وبعض صفاتها، لأنّها كانت في المسرحية تخضع لتقنية الدّور، أمّا في المسرديّة فإن القارئ هو الذي يقوم بتحديد ذلك، كما أنّ الإرشاد المسرحي يستقلّ عن الحوار تاركا مكانه للسّرد ، فيقترب بذلك الفنّ السّرديّ الوصفيّ من الفنّ المسرحيّ ، فيصبح الحوار هنا أداة تواصل بين الشخصيات ومنتج حقيقي للحركة والفعل الادائيّ، و قد امتزج الحوار مع البنية الأساس في الفعل الادائي في المسرح وهو الصّراع الذي ينشأ من احتكاك الشخصيات و تفاعلها فيما بينها أو بين الشخصية ودواخلها كما هو الحال في مسرديتنا، فقد غطت كثافة الحوار الخارجي جل المسرديّة ليتحول في المشهد الأخير إلى حوار داخلي بين الشخصية و ضميرها وكأنّ الكاتب يحاول إيصال رسالته للقارئ عبرها لتظهر فيها جوانبه الفكريّة و أيديولوجياته التي دفعته لتقديم هذا الأثر

[1] _م ، س، ص 133 .

الأدبيّ فراح يناجي بقيّة الأصوات الخفيّة التي جعلت منه وحشا بشرياّ يعيش على دماء الضحايا والمستضعفين في صورة تأنيب و تنديم شديدين : " كلّ ابتسامة منهم تنفخني ..كلّ تحيّة منهم تنفخني ..كلّ خضوع منهم ينفخني ...كلّ تقبيلة منهم على كتفي تنفخني...حتى انفجرت كالضفدعة ..يسكت لحظات ليتنفّس بصعوبة ، يسعل مرارا ثم يواصل:

_لماذا تنافقون ؟ لماذا ترون الباطل و تسكتون ؟ لماذا تصنعون المجرمين و تحيطونهم بالرّعاية ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

أن الكلّ كان يخاف سطوتك

سطوة ؟.. هل أساوي أنا شيئا ؟ أنا مخلوق ضعيف تقتلني الجرثومة ..تعجزني الذبابة "..

فبهذا المقطع نجد أنّ الكاتب يشرّح شخصيّة الحاج فهوم و يدلي بالأسباب التي أدّت إلى طغيانها وانتشار رذائلها في المجتمع .. وكأنّه أراد القول أن كلّ شخصيّة سيئة قد ساهم المجتمع في تعجرفها بذلّه و خنوعه و سكوته عن الحق و عدم جهره به ، و لم يكن ليتأتّى له ذلك لولا اعتماده على الحوار الدّاخلي : " تندلع أصوات من كلّ مكان تجيبه عن أسئلته ، يندفع الحاج فهّوم ينظر إلى كل مكان و قد انبطح أرضا:

_خيرك شر

_شرك خير

_تذكّر شرورك

_كم ظلمت !؟؟

كم رشوت ؟؟؟

_كم قتلت ؟؟

_كم سرقت ؟

_كم خدعت !؟

_كم كذبت؟

_كم نافقت

_كم ...؟وكم ...؟كم ؟؟؟

_يتردّد الصّدى ، يصرخ الحاج فهوم صرخات مدوية

ارحموني ..ارحموني ..ارحموني ..اتركوني ..دعوني ..دعوني ..اتركوني ..دعوني ..ارحموني..ارحموني..."[1]

ففي هذا المقطع نجد أنّ تلاحم الحوار الدّاخلي مع القوى الخارجيّة المتمثلة في البيئة قد ساعد الإرشادات المسرحيّة داخل المسردية على تجسيد الملامح النفسية و الاجتماعيّة لهذا الصّراع .

كثيرا ما يستخدم الحوار الدّاخلي في الرواية وذلك قصد إدخال القارئ في الحياة الشخصيّة دون تدخّل من طرف الكاتب، لكن عز الدين جلاوجي اعتمد أكثر في مسرديّته على الحوار الخارجي وهو من أهم الخصائص التي ينبني عليها المسرح، إذ لا تقف عند مسرديّة الأقنعة المثقوبة فحسب بل تتعدّاها إلى جلّ مسردياته : التّاعس و النّاعس ، حب بين الصخور ..فكلّها جعلت للحوار الخارجي الذي يدور بين الشخصيّات سبيلا لها لفهم مقاطعها و إدراك ملامح أفرادها النفسيّة الخارجيّة ليتوغّل القارئ أكثر في طبيعة الحدث .

نستنتج مما سبق أنّ محاولة الأديب تسريد عمله المسرحي قد آتت ثمارها ولو لم تكن بشكل نهائيّ، فقد حاول المزج بين ماهو درامي و ماهو سردي، إلا أنّ حنينه للمسرح ظل يشدّه بين الحين و الاخر من خلال كثافة الحوار و محدوديّة الزمان مقابل ضيق المكان، إلاّ أنّه استعان بتقنيات الرواية المعاصرة لكي يجعل من العمل المسرحي صورة عصريّة تخرج به عن نمطيّته وقدم صورته، فكانت

[1]_ م.س، ص159.

مسحة التجريب والانفتاح على الرّواية نافذته التي يطل منها على عالم الإبداع وإحياء الفن المسرحي الذي ظلّ راكدا لسنوات طوال .

هذا ونقرأ التّجاوز الحاصل على المستوى التقليدي للمسرحيّة، اذ استغنى الكاتب عن الإرشادات المسرحيّة، التي كانت تقدّم كلّ الشخصيات منذ البداية، فجاء المشهد الأّول على مستوى المسرديّة في شكل افتتاحيّة سرديّة، اهتمّ فيها النّص بالتّفصيل و التّدقيق في الجزئيّات على غير ما جاء في الإرشاد المسرحي، فقامت المسرديّة بتحديد كلّ من الزمان والمكان والشخصيّات الرئيسيّة، فالمكان هو الّشارع والمقهى والبيت، يحمل وسما حقيقيا ذا غاية إبلاغيّة أكثر من كونها بلاغيّة .

أمّا الّشخصيات فقد حدّدتها المسرديّة مع بعض ملامحها الخارجيّة لتوضيح طبيعتها عند المتلقي، كما جعل الكاتب مدخلا للأحداث من أجل تحفيز القارئ لتلقّ حسن للنّص المسردي، الأمر نفسه نجده مع باقي افتتاحيات المشاهد المسرديّة، يتوالى عنصر السّرد ليصل إلى الرّاوي الذي يعتمد على ضمير الغائب عبر مساحة بالغة الأهميّة يتجسّد ذلك من خلال توظيفه للأفعال المضارعة " في بيت الحاج فهوم الواسع، يتمدّد نشناش فوق الأريكة ، دون أن يتخلّص من حذائه، يعبث بلحيته غير المتناسقة ..يقف فجأة يقضم من حبة تفاح ..يقلّب بصره في البيت محدّثا نفسه.."[1]

فقد يحيلنا هذا التّوصيف الدّقيق لشخصيّات المسرديّة و دواخلها على تقنية سرديّة تعرف بالتّبئير وفيها يتموضع السّارد في الزاوية التي يختارها من أجل رصد كل جزئيات مسرديّته.

كما يتداول السّرد والمشهديّة على الإرشادات المسرديّة المذكورة بشكل يعطي الانطباع أنّ النّص لا يميل إلى جهة الحوار المطلق، و هو الصّفة الغالبة في المسرحيّة، و لا إلى جهة السّرد المحض الذي تتوخّاه الكتابة السّرديّة، مع التّركيز على تقنية الوصف التي تضفي معاني الإبلاغ و التواصل المنشودين بين النّص المسردي و المتلقّي.

[1] _ م.س ، ص 123.

كما يضطلع نص المسرديّة هنا بنوع من التّدخّلات المستمرّة حيث يقوم بتقديم الّشخصيّات في مكانها وحركتها ويعلّق عليها مبرزا ملامحها وهي منفعلة دوما، وأخذت هذه التّدخّلات تشكّل هيمنة مستمرّة على نصّ المسرديّة الذي يهتم بعدّة وظائف أهمّها الوظيفة السّرديّة والوظيفة التنسيقيّة التي يقوم فيها السارد بتنظيم الخطاب الدّخلي للنّص المسرديّ، فالوظيفة الأولى يستدعيها النّص لأنّ السّرد مهمّته الرّئيسيّة، أمّا الوظيفة الثّانية فبطلها المشهد من أجل الانتقال من المحض المتخيّل إلى البصريّ المتصوّر .

كما يغطّي الحوار في المسرديّة مساحة مهمّة من النّص كيف لا وهو الحامي لكبرياء المسرح و لكي يقرّبه أكثر من طابع الرّواية طعّمه بالسّرد ليخرج من رتابته المعهودة

رغم بساطة لغة هذا النص وانخراط موضوعه في الرّاهن، إلاّ أنّه يضعنا في آفاقه البعيدة أمام إبهام اللّغة والحياة و يفتح المجال رحبا – من العنوان الذي يعدّ أولى عتباته – للحديث عن وضع لا يبدو ظرفيا يعانيه المجتمع الجزائري، بل هو مرآة للّشعوب الأخرى لاسيما العربيّة منها إذ صار الواقع الثقافي و الاقتصادي والاجتماعي أكثر خضوعا للأجهزة الإداريّة منه لحركة المجتمع وعلاقات الناس ببعضها البعض ممّا أفرز ثقافة الأقنعة التي أضحت تدفع المرء إلى المغامرة بقيمه وقبول التلون على حسب الأوضاع، فيصيب الثقب مجموع الأقنعة منبئا بسقوطها القناع عن القناع سقوطا مرحليّا إلى أن يتكّشف الوجه الحقيقي الذي يؤدّي إلى "الهاوية" والتي كانت عنوانا لمشهده الأخير.

خـــــاتمة

نستخلص من هذا البحث أنّ ميدان التّداخل بين الأجناس بحث غزير لا حدود له، فقد أثمر هذا التفاعل عن العديد من التّجارب والابداعات التي اعتلت ساحة الأدب بفضل أدباء جعلوا التّجريب مسلكا لهم نحو طريق الإبداع وإبراز مواهبهم الأديبّة والتّخييلية، منهم أديبنا الجزائري "عز الدّين جلاوجي" الذي زاوج بين المسرح المنسيّ والرّواية المستقطبة لينبئ بميلاد فنّ جديد هو المسرديّة التي استطاع أن يعيد بها وهج المسرح، ويحافظ على تاريخه الأصيل في صورة عصريّة مطعّمة بنكهة السّرد كي لا يخلق الملل لدى القارئ، فلاقت أعماله رواجا في الوسط الأدبي الذي ما فتئ أصحابه يحلّلون وينقدون ما ظهر من هذا الفن المبتكر وما بطن، فمنهم من رأى أنّه إبداع يستحق الوقوف على عتباته وسبر أغواره، و منهم من يرى أن العمل المسرديّ موجود من قبل، حيث كان يلقّب بالمسرواية " مسرح*رواية "، لكن "عز الدّين جلاوجي" ظل متمسّكا بفنّه الجديد مستميتا في دفاعه عنه بكل ما أوتي من حجج وبراهين مبينا الأسباب الحقيقية التي دفعته لابتكار هذا الفنّ والتي كان المسرح أبرزها.

لكن من خلال دراستنا لمسرديّاته نجد أنّه – على الرّغم من مزاوجته بين المسرح والسّرد– إلاّ أنّ حنينه دائما ما يشدّه إلى المسرح وما يتضمّنه من تقنيات، فتجده يغلّب عنصر الحوار ومؤشراته، كما

أنّه لم يستطع أن يحلّق إلى الأمكنة الرحبة، بل جعل الأحداث حبيسة الضيق المكاني وهو من أبرز خصائص المسرح .

رغم كل الانتقادات الموجهة لهذا الفن، يبقى أحد أهمّ المنجزات التي تفرّد بها الأدب الجزائري والتي استطاعت أن تثري المكتبة العربيّة بمحاولات أدبائها الخلاّقة لتوليد فن جديد بات محور اهتمام الأدباء والنقاد المعاصرين دراسة و تحليلا و نقدا .

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر**:

1- عز الدّين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، منشورات المنتهى، الجزائر ،دط،2019.

- **المراجع**:

المراجع العربية:

أدونيس: الثّابت والمتحوّل، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، دار السّاقي، بيروت–لبنان، ط 04، 2006.

بدوي طبانة ، معلقات العرب ،دراسة نقديّة تاريخيّة في عيون الشّعر الجاهلي ، دار الثّقافة ، بيروت ، لبنان ،دط، 1984

أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني: الرّسائل الشّافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

حميد حميداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء–المغرب 1990.

أبو حيّان التّوحيدي: المقابسات، تح علي السّندوبي، دار المعارف للطّباعة، القاهرة–مصر ،دط،دت.

أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تقديم وتحقيق، محمّد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة –مصر، دط، 1969.

أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني: النّكت في إعجاز القرآن الكريم ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ،دار المعارف ،القاهرة–مصر ،ط3، 1975.

عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون: المقدّمة، اعتناء ودراسة أحمد الزعبي، شركة دار الهدى للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر.

أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيقه محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتوزيع والطباعة، ط05، 1981.

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر ، ط 07 ، 1998.

عز الدّين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربيّ،القاهرة –مصر، ط6، 1976.

عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديّات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، 2017. فاضل عبّود التّميمي: حضور النّص، قراءات في الخطاب، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان 2011، ط1.

سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدّمة للسّرد العربيّ، المركز الثّقافي العربيّ، الدّر البيضاء، ط 01، 1997.

شكري عزيز ماضي: في نظريّة الأدب، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، لبنان، ط1، 200

الصّادق قسومة: نشأة الجنس الروّائي بالمشرق العربيّ، ، ط1 ،دار الجنوب للنشر ، تونس ،2004

عبد القادر القط: فن المسرحيّة، الشركة الفنيّة المصريّة العالمية للنّشر، 1998.

عبد الله رضوان: البنى السّرديّة، دار الكندي للنّشر والتوزيع،إربد – ط 1، 1995.

محمّد أبو الأنوار: الحوار الأدبيّ، دار المعارف القاهرة–مصر، ط 02، 1987.

محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد السّاتر، مراجعة نعيم زرزور دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط02، 2005.

محمّد غيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة–مصر،ط9، 2008 .

محمّد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع،دط،1992.

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الّشعري، استراتيجيّة التّناص، دار التنوير للطّباعة والنّشر، بيروت لبنان، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 01، د.ت.

محمّد مندور: الأدب وفنونه، نهضةمصر، القاهرة–مصر، ط5 ،2006.

محمود أمين العالم: أربعون عاما من النّقد التّطيقي، البنية والدّلالة في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة، ، دار المستقبل العربي، القاهرة–مصر ،دط، 1994.

عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرّواية، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، د.ط، 2005.

نصر محمّد عبّاس: فن الدّراما المسرحيّة، رؤية تاريخية نقديّة ، مكتبة الاداب، القاهرة– مصر، دط،2011.

عبد النّاصر هلال: آليات السّرد في الّشعر العربيّ المعاصر،مركز الحضارة العربية، القاهرة–مصر ،ط1 ،2002.

أبو هلال العسكري: الصّناعتان، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط02، 1989.

❖ **المراجع الأجنبية المترجمة :**

بنديتو كروتشييه ، المجمل في فلسفة الفن: تر سامي الدّروبي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت–لبنان، ط1.

بول فانتيغم: المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط 03، 1983.

رنيه ويليك و أوستن: نظريّة الأدب، تر عادل سلامة.

نانسي كريس: تقنيات كتابة الرّواية، تر زينة جابر، ط1، الدّار العربيّة، ناشرون بيروت– لبنان، إدريس ،2009.

❖ **المجلات والدوريات:**

أحمد الأمين بن ربيع: المسرح يخدم الرّواية بفاعليّة، مجلّة النّصر، نشرت:10كانون الأول 2019،www.annasronline.com، تمت زيارة الموقع في1سبتمر 2020

أحمد الجوّة: بناء الشّعر على السّرد، في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، تداخل الأنواع الأدبيّة، مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر، مج 01

بعيطيش يحي: خصائص الفعل السّردي في الرّواية العربيّة الجديدة، مجلّة كلّيّة الآداب واللغات، ع 8 جانفي،2011

حسن دخيل الطائي: تداخل الأنواع الأدبية النّشأة والتّطور، مجلّة العلوم الإنسانيّة،كلّية التّربية للعلوم الإنسانيّة.

خولة بو بصلة: حواريّة الأجناس الأدبيّة وانتهاك المعايير،مجلة العلوم الإنسانية سبتمبر 2017.

خيري دومة : تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة(1990/1960)،الهيئة المصريّة للكتاب،ط1،مج1998،1ص

رافد محمود ماشي: بنية الرواية وتقارباتها في بنية الخطاب المسرحي المعاصر، مجلّة كليّة التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانيّة، جامعة بابل، كانون الأوّل 2018، العدد 41 .

رضوان خالدي : تداخل الأجناس الأدبية، الرّواية تغذّي المسرح، دار المجلّة العربية ، العدد 528، 1سبتمبر2020م،www.arabicmagazine.com تمت زيارة الموقع في :7سبتمبر 2020م

صالح مفقودة: أحداث في الرّواية العربيّة (الجزائر)، منشورات مختبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، د.ت.

عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبيّة بين تداخل الأنواع وتميّز النّوع ، أعمال مؤتمر النّقد الدّولي 12، نبيل حدّاد و محمود درابسة ، مج1، ط1 ،2009،

عبدالحميد ختالة: مصطلح المسرديّة فعل التّجريب، مخبر اللغة والتّواصل، مجلّة (لغة.كلام)، المركز الجامعي غليزان-الجزائر، المجلّد 06، العدد03، 2020.

عثمان جمال الدّين عثمان: العناصر الدّرامية في سرديّات إبراهيم إسحاق، مجلة العلوم الإسلامية، مجلد 15(4)، 2014.

عقيل جعفر الوائلي: البناء السّردي في نصوص عبد الحسين ماهود المسرحية، جامعة بابل، كلّية الفنون الجميلة، بحث مستل من رسالة ماجستير مجلّة كلّيّة التربية الأساسيّة للعلوم التربوية والإنسانيّة ،العدد 30،كانون الأول 2016.

غنيّة بوحرّة: التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى، مجلّة العلامة ، العدد 02، 2016.

محمد الضبع: أسئلة السّرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23.

محمّد حامد محمذ يحي: العناصر الدّرامية في سرديّات إبراهيم إسحاق، عمادة البحث العلمي، مجلّة العلوم الإنسانيّة، مجلّد 15 ، 2014.

محمّد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحيّة النّقديّة، مجلّة التّأسيس (دفاتر مسرحيّة)، العدد 01، يناير، 1987.

مصطفى الزّقّاي جميلة: خصوصيّة وظيفة السّرد في المسرح، المهرجان الدّولي للمسرح المحترف،ط2.

مها حسن قصراي: نظريّة الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظريّة الرواية فا أنموذجا ، تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النّقد الدّولي الثاني عشر ،جمع و مراجعة نبيل حدّاد و محمود درابسة ، جامعة اليرموك ، الأردن، مج 2، ثيط1، 2009،

نبيل حدّاد: محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبيّة، مؤتمر النقد الثاني عشر ،من 22 إلى 24 تموز 12،قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة اليرموك ،دار عالم الكتب الحديث ،إربد–الأردن،ط1 ،2009.

ملخّص المذكّرة :

كانت مذكّرتي في تخصّص الأدب الجزائري، بعنوان "انفتاح المسرح على الرّواية في مسرديّة الأقنعة المثقوبة" لعز الدين جلاوجي، إذ أنّ مادفعني للخوض في غمار هذا الموضوع هو رغبتي في معرفة الزّوايا التي استطاع الكاتب أن يمزج من خلالها بين الجنسين المسرحي والرّوائيّ، وهل استطاع فعلا أن يأخذ بيد المسرح ويبعث فيه حيويّته التي فقدها منذ زمن ؟

وعليه فقد قسمت البحث إلى : مقدّمة يليها مدخل عالجت فيه أهم الاراء الأدبية للمفكرين العرب والغرب حول قضيّة نقاء الجنس من تداخله، ليأتي الفصل الأوّل مكمّلا لفكرة التداخل الأجناسي مستدلاّ عليها في أدب عز الدين جلاوجي المبتكر وهو فنّ المسرديّة الذي نتج عن تلاقح المسرح والرّواية وتغذّيه منه ، من خلال ذكر النّقاط المشتركة التي أدّت إلى تلاحم الجنسين، لأنهي الفصل الأول بفكرة المسرديّة والدّوافع التي أدّت لخلقها، أمّا الفصل الثاني فقد تطرّقت فيه إلى الجانب التطبيقي لتكون مسرديّة الأقنعة المثقوبة النموذج المختار للإستشهاد بها حول هذا الفن الجديد، نظرا لما تحمله من خصائص تجمع بين المسرح والسّرد، لأخرج بخاتمة حول الموضوع وهو أنّ فكرة المسرديّة رغم كل الانتقادات الموجّهة لها تبقى إحدى المنجزات التي استطاعت أن تنفض الغبار عن الفن المسرحي وتعيد له بريقه الذي فقده منذ زمن

abstract :

my memo was in the spesialisation of algerian literature under the little openness of teaters to the novel in the glossary of the punched maskes by Ezzedine jlaouji, at what motivated me to delve into this subjet : is my desire to know the angles through which the writer was able to mix between the theatrical and novelist genders; but was he able to atualy take into the teatre and rejuvenate it its long- lost vitality ?

accordingly, in divided the research into introduction followed by : an introduction in which i dealt with the most important literary opinions of arab and western thinkers on the issue of literary gender purity, so the first chapter completes the idea of sexual overlap inferred in the new literature of jlaouji, which is the art of narrative that appeared through the convergence of the sexes the playwright and the novelist .

as for the second chapter,i deald with the pratical side of the work where the « pierced masks »glossary was the chosen model for citing it.

finally the conclution of the topic was that the idea of the narative despite all the criticisms said about it remains the archievment that returned to the teater luster.

الفهرس :

مقدّمة: .....أ

مدخــل : .....

❖ نظرية النوع الأدبيّ بين النّقاء و التّداخل.....

1. عند الغــرب : 4

2. في الفكر العــربيّ : 11

الفصل الأوّل :.....20

❖ تداخل الرّواية و المسرح :.....22

❖ خطوط التّلاقي بين الفنّ المسرحي و العمل الرّوائي : 28

❖ آلية التّشكيل السّردي وبروزه كعامل مشترك بين الأجناس : 32

ماهيّة السّرد :.....32

➢ فنّ المسرديّة عند جلاوجي : 40

❖ دوافع المسرديّة :.....41

الفصل الثاني :.....43

مظاهر الانفتاح على الرّواية :.....43

❖ بين السردي و الدرامي :.....44

❖ ملخّص مسرديّة الأقنعة المثقوبة :.....45

❖ دراسة فنّية للمسرديّة :.....48

خـــــاتمة 66

قائمة المصادر والمراجع.....69

ملخّص المذكّرة : 76