الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

The Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of May8, 1945 –GUELMA

College of Literature and Languages

Department Language and Arabic Literature

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

N° :.....

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة **الماستر** (**LMD**)

(تخصص: أدب جزائري)

الحوار السردي في النص المسرحي الجزائري المعاصر

مسرديات عز الدين جلاوجي –أنموذجا–

مقدمة من قبل: – جيهان عشاري – خولة كرالفة

تاريخ المناقشة: سبتمبر 2020

أمام لجنة المناقشة:

مغمولي يزيد	رئيسًا	أستاذ مساعد قسم – أ –	جامعة 8 ماي 1945
حلاسي وردة	مشرفا ومقررًا	أستاذ محاضر قسم – ب –	جامعة 8 ماي 1945
زيتون زولخية	ممتحنًا	أستاذ محاضر قسم – ب –	جامعة 8 ماي 1945

السنة الجامعية: 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

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

صدق الله العظيم

الآية 113 سورة النساء

شكر وعرفان

-بسم من جعل لنيل العلم والنور نهتدي به في ظلمات الحياة.

-بسم من كتب لنا السير على نجوم المعرفة لبلوغ سماء العلم.

-بسم من رسم لنا الدرس شعارًا واللغة زادًا، والعلم وسام شرفً لكل من حمل على عاتق الواجب من المهد إلى اللحد.

-بسم العلي القدير، الذي سما وعلا سبحانه جل جلاله وجب شكره وحده على نعمة أدناها نجاحا وأعظمها رضوانه سبحانه.

-شكرًا للأستاذة المشرفة "وردة حلاسي".

-شكرًا إلى الأساتذة الذين سقونها من نبع العلم والمعرفة طيلة مشوارنا الدراسي من الابتدائي حتى الجامعة.

- شكرًا لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

مقدمة

الحمد لله وحده لا شريك له ، حمدًا توجبه سوابغ نعمته ولنعمة واحدة لا يوفيها بعض حقها الحامدون ولا شكر الشاكرين آناء الليل وأطراف النهار، دهر الداهرين وأبد الآبدين، صلى الله على نبينا محمد رسول الله المبلغ عن ربه، بلّغ الرسالة وأدى الأمانة فأخرجنا بها من الظلمات إلى النور، وأنقذنا بها من نار جهنم ما تبعنا هدي القرآن العظيم لزمنا سنة رسوله الأمين، صلى الله عليه وسلم كثيرًا وصلى الله على أبويه الرسولين الكريمين إبراهيم وإسماعيل وعلى سائر الأنبياء والمرسلين أما بعد:

يعد النص المسرحي نص أدبي متميزا، لما يحتويه من جماليات في الألفاظ واللغة والأسلوب، إذ يعتبر من أغنى صور التعبير الأدبي كونه يجسد كل القيم التعبيرية وكل فنون الأدب، فيجمع بين القصة والشعر والأسطورة، فيغدو مفتوحًا ومتداخلًا ومتفاعلًا مع النصوص الأخرى التي تدخل معه في علاقات متشابهة، فيؤسس بذلك التنوع والتدخل الإيجابي، ونسيجه الدرامي الذي يضم العديد من الأساليب الفنية والتعبيرية كإضفاء الصبغة الحكائية السردية على النصوص المسرحية، فهي تقنية تختص بالقصة والرواية، ولكنها تتعدى أجناسًا أخرى كالمسرحية ، فتعطيها ألفًا جديدًا يقترب من تلك الأجناس التي مازالت تأسر المتلقي بجاذبية السرد.

وعلى هذا الأساس تبلور موضوع الدراسة الموسوم بـ: " **الحوار السردي في النص المسرحي الجزائري المعاصر مسرديات عز الدين جلاوجي – أنموذجا–**".

وتمحورت الإشكالية المبحوث فيها حول:

ما مدى توفيق الأديب **عز الدين جلاوجي** في توظيف تقنية الحوار السردي في مسرديتي "مملكة الغراب" و"البحث عن الشمس"؟

وقد انبثق عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات، من أهمها:

–ما مفهوم الحوار؟ وما هي أهم وظائفه وأنواعها؟

–ما مفهوم السرد؟ وكيف وظّف في النصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة؟

–أين تكمن العلاقة بين المسرح والمسرحية؟

–من يتحلى بالأسبقية النص المسرحي أم العرض المسرحي؟ أو أنهما عنصرين متلازمين؟

–كيف تجسد الحوار السردي الخارجي والداخلي في مسرديات عز الدين جلاوجي؟

ولعلّ أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع:

–اهتمامنا بالنص المسرحي ولاسيما أن معظم الدارسين انصرفوا إلى دراسة الشعر والنثر بما فيه الرواية والقصة بشكل كبير دون أن يعطوا المسرح حقه.

–إثراء مكتبة الجامعة بهذا البحث وفتح المجال أمام الطلبة والباحثين للبحث أكثر في هذا الموضوع والاهتمام بهذا الجنس الأدبي المتميز وتطويره أكثر فأكثر.

–حداثة الموضوع الذي اخترناه لأنه لم يطرقه دارس من قبل بصرف النظر عن بعض المقالات التي تناولت الموضوع من ناحية دون أخرى.

ونهدف من خلال بحثنا إلى كشف أغوار الحوار السردي وكيف عوض عنصر السرد الحوار في النص المسرحي الجزائري.

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث واشتملت على مدخل وفصلين فضلًا عن المقدمة والخاتمة وملحق على النحو التالي:

❖ **المدخل**: عنوناه بـ: "**ضبط المفاهيم والمصطلحات**" تناولنا فيه الحديث عن ماهية الحوار وأهم وظائفه وأنواعه ثم تطرقنا إلى ماهية السرد وانشغاله في النص المسرحي بالإضافة إلى شروط توظيف السرد في النص المسرحي، وبعدها تحدثنا عن مصطلح المسردية عند عز الدين جلاوجي.

❖ **الفصل الأول**: عنوناه بـ: " **المسرح وإشكالية النص والعرض** " تعرضنا فيه إلى مفهوم المسرح والمسرحية والعلاقة بينهما، ثم توجهنا إلى المسرح بين النص والعرض حيث رصدنا فيه

ثلاث اتجاهات، اتجاه يرى أن أهمية المسرحية تكمن في حسن اختيار النص والاتجاه الثاني يرى أن العرض سر نجاح العمل المسرحي، أما الاتجاه الثالث يوفق بين الاتجاهين السابقين.

- **الفصل الثاني:** عنوناه بـ: "**الحوار السردي الخارجي والداخلي في مسرديات عز الدين جلاوجي**" قمنا فيه بتلخيص المسرديات المدروسة، ثم انتقلنا إلى الحديث عن الحوار الخارجي ورصدنا أهم أمثلة الحوار السردي الخارجي مع تحليلها تحليلًا وصفيًّا مرورًا إلى الحوار السردي الداخلي واستنباط أهم محطاته السردية.
- **خاتمة:** خلصنا فيها إلى أهم النتائج المتعلقة بالبحث **وملحق** قدمنا فيه السيرة الذاتية للأديب.

ومما هو معروف ، أنّ لكل بحث علمي أو أكاديمي منهج علمي ، يسير وفقه ويتحدد من طبيعة الموضوع المطروح، فرضت منهجًا وصفيًّا تحليلًا كونه الأنسب

وقد استعنا بجملة من المصادر والمراجع التي تنوعت بتنوع عناصر البحث.

ولانجاز هذا البحث اعترضننا جملة من العراقيل والصعوبات التي وقفت حاجزًا في طريقنا من بينها:

- انتشار وباء عالمي تسبب في إغلاق كل المرافق العلمية (Covid 19).
- كثرة وغزارة المعلومات جعلت الموضوع أكثر تشعبًا مما أدى إلى صعوبة في الإلمام بكل جوانبه ومع ذلك حاولنا أن نلم بأهم الجوانب المتعلقة بهذا البحث.
- كذلك وجدنا أنفسنا أمام مصطلحات متشابهة ومتقاربة من الصعب الفصل فيها والتمييز بينها.

وفي الأخير يمكننا القول: كان هذا البحث عبارة عن رحلة ممتعة مليئة بالمفاجآت السارة حينا وغير سارة حينا آخر. تعلمنا من خلالها الصبر والثبات ، فكانت خطوة نحو عالم البحث والدراسة وهي خطوة مدعومة بتشجيع من الأستاذة المشرفة "**وردة حلاسي**".

فهذا جهدنا واجتهادنا، فإن أصبنا فذلك محض فضل الله علينا ، وإن كان غير ذلك ، فحسبنا أننا اجتهدنا... نحمد الله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركا فيه، ونسأله التوفيق والثبات، لنا ولكم أجمعين... آمين.

مدخل

ضبط المصطلحات والمفاهيم

I. ماهية الحوار:

1. مفهوم الحوار
2. أشكال الحوار المسرحي (الدرامي)
3. وظائف الحوار المسرحي

II. ماهية السرد.

1. مفهوم السرد
2. اشتغال السرد في النص المسرحي
3. شروط توظيف السرد في النص المسرحي.
4. مفهوم مصطلح المسردية عند عز الدين جلاوجي.

أولا– ماهية الحوار

يعد الحوار من أهم الدعائم الأساسية، التي يرتكز عليها أي عمل أدبي نثري، فهو عنصر هام في تحريك الأحداث وتصوير الشخصيات .. ارتبط بالفنون الأدبية ارتباطا وثيقا. غير أنّه في المسرح الحديث والمعاصر عُوّضَ السرد عنصر الحوار في المسرح الملمحي، حيث ارتبط بالراوي السارد، المتعدّد الوظائف، ومن هنا جاء مصطلح جديد، يسمى بالحوار السردي. فما هو هذا الحوار السردي ؟ وما هي أنواعه (أشكاله)؟ ووظائفه التي يَضطلع بها داخل بنية النص المسرحي الدرامي؟.

1. مفهوم الحوار:

أ. لغة:

جاء في **لسان العرب** لا**بن منظور** «الحَورَ: الرجوع من الشيء إلى الشيء، والمِحَارُ: المرجع، والمِحَارَةُ: المكان الذي يَحُورُ أو يُحَارُ فيه، وأَحَارَ عليه جَوَابا: ردّه والمِحَاوَرَةُ: المجَاوبة، والتَحَاوُرُ: التَجَاوُبُ ... » [1].

وجاء في **معجم العين** لـ**الخليل بن أحمد الفراهيدي** « الحَورُ ما تحت الكَوْرِ من العمامة، والحَورُ: خشبة يقال لها البيضاء، والحُوَارُ: الفيصل أول ما ينتج، والجميع الحيران، والحَورُ: الأديم المصبوغ بحمرة حورَّتهُ، وجمعه أحوَارُ. والحُورُ: شدة بياض العين وشدة سوادها، ويقال امرأة حَورَاْءُ. والحَوَارِيُون: الذين كانوا مع عيسى عليه السلام ينصرونه وكانوا قاصرين، يقال فعل الحواريون كذا، ونصر الحواريون كذا، فلما جرى على ألسنة الناس سُميَ كل ناصر حواريًّا » [2].

وفي معجم **تاج العروس** لـ**محمد مرتَضى الزَّبيدي** « يُقال كَلّمتُهُ فما رَجع إلَيَّ حَوَارًا مُحَاوَرَةً وَحَويرًا ومَحُورَة، أي جوابا والاسم من المحاورة، الحَويرُ تقولُ: سَمعتُ حَويرَهُمَا وحوَارَهما، وما جاءتني

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح و ر)، ج6، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص 264 – 265.

[2]– الخليل أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة (ح و ر)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 370، 371.

عنه مَحُورة بضمّ الحاء: أي مَارَجَعَ إليّ عنه مُحُرة بضَمّ الحَاء: أي ما رجع إليَّ عنه خَبَرٌ، وأنه لَضَعيف الحوار أي المحَاوَرة »[1].

ب. الحوار اصطلاحا:

يعد الحوار «حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه ... يفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس» [2].

ويعرفه **سيقا علي عارف** : « هو المحادثة بين شخصين وهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات ويكون كذلك بأسلوب خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف»[3].

وفي تعريف آخر له أن الحوار: «وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة والتفاهم حول موضوعات وقضايا مختلفة سواء كانت في مجال السياسة أو الاجتماع أم الدّين .. لأن الحوار موجود في جميع ظواهر الحياة الإنسانية التي يجري إدراكها تأملاً، فحين يبدأ الوعي يبدأ الحوار» [4].

وورد الحوار لأول مرة في القرآن الكريم عند حوار **الله تعالى** مع الملائكة ، وهذا بدليل قوله: "وإِذْ قَالَ رَبُّكَ للمَلائكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأرضِ خَلِيفَة قَالُوا أتجعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ ونحنُ نُسبِّحُ بِحَمدِكَ وَنُقَّدِسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُون "[5].

وفي مفهوم آخر للحوار نجده يتجلى فيما يلي "أنه ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث والكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس، في موقف

---

[1]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 57.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار للملايين، بيروت، لبنان، 1984، ص 100.

[3]- سيفا علي عارف: الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2014، ص 22.

[4]- المرجع نفسه، ص 17.

[5]- القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع، دار الخير للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، سورة البقرة الآية (30).

معين يشارك فيه الملقى والمتلَقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالبًا ما تكون فيها الآراء متضاربة"[1].

والغاية من الحوار إقامة الحجة ودفع الشبهة والفساد من القول والرأي فهو تحاور بين المتناظرين على معرفة الحقيقة والتوصل إليها، والسير بطرق الاستدلال الصحيح للوصول إلى الحق[2].

يتضح مما سبق، أنّ الحوار عبارة عن ضرب من الحديث ، يدور بين شخصين ، أو أكثر بغرض معالجة شتى المواضيع في مجالات عديدة ، بهدف الإقناع وتبادل الآراء والأفكار، إذ يلجأ إله معظم الأدباء في جميع الأجناس الأدبية (مسرحية، قصة، رواية) ، من أجل تحريك الحدث فيها عن طريق الشخصيات.

2. أشكال الحوار المسرحي: (الدرامي)

لقد ورد الحوار في المسرح سواء كان عرضًا على الخشبة، أو نصًا مسرحيًا، على نوعين، وذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي والشخصية المسرحية، وهذين النوعين من الحوار هما:

أ. الحوار الخارجي:

يكون فيه الحوار بصيغة "أنا" تُخاطب "أنت" بنظام الدّور، فتوجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحوّل إلى متكلّم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين. "وينطوي الحوار هنا على دلالة معرفة كل منهما للآخر"[3].

---

[1]- ليلى محمد ناظم الحيالي: جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 42.

[2]- عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، (د ط)، 2005، ص 22.

[3]- هاني أبو حسن سلام: جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 304.

ب. الحوار الداخلي: (المونولوج):

يكون فيه الحوار بين الشخصية وذاتها ، لذلك فهو "كلام تنطقه شخصية بمفردها أو تَعتَقد أنها بمفردها أو شخصية يسمعها الآخرين لكنها لا تخشى أن يسمعها هؤلاء الآخرين"[1].

ويعد الحوار الداخلي "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية"[2].

3. وظائف الحوار المسرحي:

حصر **روجرم بسفيلد** / Rogerm Besfeild وظائف الحوار المسرحي في ثلاث وظائف رئيسية: « أولها السير بعقدة المسرح أي تقدّمها وتدّرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثتها مساعدة التّمثيليّة من النّاحية الفنّية أثناء إخراجها » [3]. هكذا يمكن أن نستخلص أن للحوار وظائف ثلاث:

أ. تطوير الحبكة:

الحبكة كمصطلح مسرحي يشير إلى التنظيم العام لأجزاء المسرحية بناء على مضمون المسرحية وطريقة معالجتها دراميا، فهي العملية التي تحدد بداية المسرحية ونهايتها، وهي تتألف « من مراحل ثلاث هي: التمهيد، الوسط، النهاية، ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته [...] وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية [...] وفي النهاية تنحل الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية » [4].

---

[1]- يونس لوليدي: دراسة المسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكغاط، النص الدرامي وصيغ قراءته، أديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 51.

[2]- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987، ص 235.

[3]- روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرح، تقديم: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1978، ص 230.

[4]- فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2003، ص 43.

ويشكل الحوار الأداة التي تنقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل و « هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذا يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرًا »[1]، فبالحوار تتطور الحبكة ضمن خطة معينة لتصل إلى نهاية المسرحية وإلى هدفها الأعلى، ولهذا لابد على الكاتب المسرحي أن يترك كل التفاصيل التي لا تخدم هذه الوظيفة « لأن العمل الدرامي يعتمد على سرد ما هو ضروري، وليس سرد كل شيء كما هو في الحياة الواقعية بكل تفاصيلها »[2] لأن هذا يؤدي إلى عرقلة سير الأحداث ورتابة في الحوار.

ب. التعريف بالشخصية:

أول ما يهتم به الحوار المسرحي هو الكشف عن الشخصية ومراحلها التي ستمر بها، والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها[3]، فالحوار يجب أن يكشف للمتلقي عن الشخصية في أبعادها الثلاث: المادي، الاجتماعي، والنفسي، حتى يدرك المتلقي من هي هذه الشخصية، وهذا لا يعني أن يقتصر الحوار على هذه الأبعاد فقط و« لكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد [...]، حتى يدرك المتلقي ومن خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره»[4].

ج. الحوار وإخراج المسرحية:

يرى **ستانسلا فسكي**: « أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي[5]»، فالمسرحية تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، من حيث كيفية

---

[1]- المرجع السابق، ص 106.

[2]- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 85- 86.

[3]- رجاء عبد الرزاق الغمراوي، سها محمود محمد: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012، ص 132.

[4]- المرجع نفسه، ص 132.

[5]- عادل النادي: السلطان والقمر (مسرحية)، الهيئة العامة للكتاب، 1984، ص 05.

ترتيب الممثلين وتحديد درجة الصوت، وأبعاد الشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث « فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية» [1].

فالحوار أساس المسرحية والمنتج للفعل الدرامي، وليس للكاتب المسرحي أن يتخلى عن هذه الوظائف، « فهي تعطيه صفة درامية، وإذا لم يقم بها لا يفقد دراميته فحسب، بل يخرج عن كونه حوارًا دراميًا » [2]، فارتباط حوار النص الدرامي بهذه الوظائف والقيام بها شيء أساسي.

[1]- شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع1، 1964، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

ثانيا– ماهية السرد:

السرد قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، فهو خزان المعرفة الجماعية بكل آلامها وآمالها ومتخيلاتها، إنه قديم قدم الإنسان العربي و أولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، مارس العرب السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراثا مهم.

1. مفهوم السرد:

أ. لغة:

ورد في **لسان العرب** مادة سرد « تَقدمَةُ شَيء تَأتي به مُتَسقًا بَعضَهُ في أَثَر بَعض مُتَتَابعًا سَرَدَ الحَديث وَنَحوَهُ يَسرُدُهُ سَردًا إذًا تَابَعَهُ، وفُلاَنٌ يَسردُ الحَديثَ سَردًا إذًا كَانَ جَيِّدَ السيَاق لَهُ، ويَستَعجلُ فيه وسَرَدَ القُرآنَ: تَابَعَ قراءتَهُ في حَذر منه» [1] .

وجاءت لفظة سرد في **معجم الوسيط** بمعنى. "سَرَدَ الشَيءَ سَردًا: ثَقَبَهُ والجلدُ: أخرَزَهُ والدرعُ: نَسَجَهَا فَشَكَ طَرَفَي كل حَلقَتَين وسَمَرَهُمَا" [2]، "والشَيءَ تَابَعَهُ وَوَالاَهُ يُقَالُ سَرَدَ الصَومَ ويُقَالُ سَرَدَ الصَومَ ويُقَالُ سَرَدَ الحديثَ أَتَى به على وَلاَء جَيِّدَ السيَاق".

وردت كلمة السرد في **القرآن الكريم** في قوله **عز وجل** : " وَلَقَدْ آتَينَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبالُ أُوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيرَ وَأَلَنَّا لَ هُالحَديدَ (10) أَن اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّر فِي السَّرْدِ واعْمَلُوا صَالحًا إنِّي بمَا تَعْمَلونَ بَصِيرٌ (11)"[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر د)، مج3، ص 211.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، دط، د.ت، ص 426.

[3]- سورة سبأ: الآية [10، 11].

يدل السرد في استعمالاته القديمة على سبك الحديث وتزويقه، وهو أدا ة من أدوات التعبير الإنساني يعمل فيها الراوي أدواته الفنية السردية المشكلة لجوهر الخطاب السردي.

ب. اصطلاحا:

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم ع لى دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

والسرد مصطلح نقدي حديثا يعني: «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية » [1].

ويعتبر أيسر تعريف للسرد هو تعريف **رولان بارت** بقولة: "إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"[2]. وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقبلها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية[3].

كذلك يعرف السرد بأنه: « فعل الحكي المنتج للمحكي أو إذا شئنا تعميم مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، الذي ينتجها السارد والمسرود له ونقصد بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 28.
[2]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت، ص 13.
[3]- المرجع نفسه: ص 13.

فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد » [1].

يتضح من خلال هذا التعريف ، أنّ السرد هو نتاج الخطاب بين السارد والشخصيات ، التي يفترضها المؤلف، إنه "عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[2]. وهذا ما جعل السرد مقتصرا على نوع أدبي محدد كالقصة والرواية وسائر أنواع النثر، "لكنه يمكن أن يوجد في الشعر والسينما والدراما وفي الشعر الدرامي، ما دام يمثل بجوهره طريقة في التعبير عما يجول في خاطر السارد (المؤلف) أو الشخصية التي يفترضها خيال المؤلف "[3].

في المسرح الحديث والمعاصر، عوض السرد الحوار، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها[4]، وهذا ما جعل المسرحية نص سردي يتضمن متن حكائي (مسرود) يوجه بالضرورة إلى مسرود له، كما هي الحال في الرواية إلا أن النص المسرحي يكون متنه الحكائي مختزلا عبر حوار درامي مقتضب لا يقل الترهل المتمثل بالتقريرية في الحوار السردي[5].

2. اشتغال السرد في النص المسرحي:

يشكل النص المسرحي أرضًا خصبة وميدانا رحبًا للأجناس الأدبية عموما ومنه السرد خصوصا، فالسرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات

[1]- عبد القادر رشرشار: تحليل الخطاب السردي، وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص 121، 122.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون (دار النهار)، لبنان، ط1، 2002، ص 105.

[3]- www.altaakhipress.com/puntart.php.

[4]- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر. جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 133.

[5]- www.altaakhipress.com/puntart.php.

بعضها متعلق بالراوي له والبعض متعلق بالقصة ذاتها"[1]، فالسرد حسب هذا التعريف هو الطريقة التي تروى بها القصة.

كان للسرد في النص المسرحي حيزا واسعا، منذ زمن بعيد، فالمسرح في بداياته الأولى ارتكز ارتكازا واضحا على السرد ، حين بدأ الراوي يأخذ أدوار رئيسية في النص المسرحي، إذ يقوم بسرد أحداث المسرحية عندما يقدم مشهد قتل على خشبة المسرح، فيكون السرد المخرج الأساسي في سرد الحادثة أو روايتها على الشاهد، وجعلها قريبة من ذهن المتلقي، سواء داخل الخشبة، أو خارجها.

السرد بوصفه آلية حكي تنقل للمتلقي مادة حكائية، فالمسرحية كغيرها من الأجناس الأدبية تمتلك قصة وراويا لهذه القصة، فالراوي إما أن ينوب مكانه السارد أو المؤرخ أو غيره « ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا وإنما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل ويؤتي به ليلبي ضرورة درامية تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي التي تشمل على السرد في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيات كل واحدة منها تجهل ما ترويه الأخرى وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب يجرى خارج خشبة المسرح إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه » [2]، فعند توظيف السرد في العمل المسرحي يؤدي العديد من الوظائف التي تسهم في انجاز العملية الدرامية وإخراجها بشكل جيد.

3. شروط توظيف السرد في النص المسرحي:

هناك عدة شروط لتوظيف السرد في العمل المسرحي منها:

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 46.

[2]- مصطفي الزقاي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، ط2، 2011، ص 06.

* الركح: "هو ذلك الجزء من الصالة التي يخص الممثلون لتقديم العرض المسرحي من خلاله أمام الجمهور".

إمكانية طوله في المقدمة واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة وهذا قد يعرف السرد بما يجري بعيدا عن الركح* في أماكن أخرى حتى لا تحرّف وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة ومن وظائف السرد أيضا التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي.

والعمل السردي قد يأتي في شكل قصة أو رواية أو عمل مسرحي "ويتفق في مكوناته الأساسية من حيث بنيته القصصية التي تتمثل في: الحدث، الفضاء الزمكاني والشخصيات واللغة والحوار.

أما من حيث مكوناته التواصلية فيمكن حصرها فيما يلي:

أ. **السارد**: وهو مبدع الخطاب الروائي أو نص الرواية وهو غالبا ما يكون كاتب الرواية التي يتوجه بها إلى جمهور معين من القرّاء.

ب. **المسرود له** : وهو المتلقي أو المرسل إليه الذي يتلقى الرواية أو يقرأها وغالبا ما يكون جمهور القراء المتوجه إليهم بالرواية.

ج. **المسرود له**: وهو مضمون النص القصصي أو الروائي[1].

ووفق مفهوم السرد ومكوناته القصصية والتواصلية ، يمكن القول: أن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية والضرورية لكل خطاب، وهي: السارد، أو المسرود له، أو المتلقي والمتن الحكائي، أو الرسالة.

4. مفهوم مصطلح المسردية عند عز الدين جلاوجي:

المسردية مصطلح منحوت من مصطلحين (مسرحية وسرد)، أي الجمع بين خصائص السرد والمسرح في آن واحد وهي: "مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويه يئ النص للقراء ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعا ة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب

[1] – زبيدة بوغواض: انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا)، مقال الكتروني نقلا عن موقع https// :www.benbedouge.com.

المسرح أيضا قرّاءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية م ارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء"[1].

فالأديب يمزج بين جنسين أدبيين أو لنقل بين فنّين من الفنون الإنسانية، وذلك أن المسرح فضاء واسع يمتزج فيه مختلف الفنون الإبداعية الأخرى التي أبدعها الإنسان في حياته كالرسم والموسيقى والتمثيل والإيقاع ... أو لنقل هو التعبير عن الحياة ككل، واهتمام الأديب بالمسرح والخوض في غمار التجريب فيه، لم يكن إلا لقناعته بمكانة المسرح في حياة الإنسان فهو جزء لا يتجزأ منا، نسكنه ويسكننا، ولا يعدو أن يكون هذا العالم إلا خشبة مسرح كبيرة نحن فيها ممثلون تارة ومتفرجون تارة أخرى حيث يقول **عز الدين جلاوجي**: "وما دامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان، وبمعنى أدق هي ابنة الحياة، لأنها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، وهي إذ تشكل المسرح تجعل منه النموذج الأرقى للحياة، فلا مسرح دون حياة ولا حياة دون مسرح: نكاد نجزم أن الإنسان مسرحي بطبعه، وهو: أي المسرح. أقرب إلى وجوده وحقيقته، ولك أن تتأمل تصرفات الصبيان في لعبهم، فلا يحلو لهم ذلك إلا إذا تقمصوا الأدوار وتماهوا معها حد نسيان ذواتهم.

كتب الأديب العديد من المسرديات، التي يمكن ذكرها كما يلي : هستيريا الدم، غنائية الحب والدم، حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، التاعس الناعس، البحث عن الشمس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبيرة، ومسرح اللحظة – مسرديات قصيرة جدا.

بما أن المسرحية هي جنس متكامل من السرد والمسرح ، فبطبيعة الحال تجتمع فيها خصائص وآليات المسرحية ، مع آليات السرد، فإذا كان المسرح يقوم أساسا على الحوار – بأنواعه وأنماطه – باعتباره المحور الذي تقوم عليه المسرحية، فإن أسلوب الحكي والوصف هو ما يقوم عليه السرد، وها هو الأديب يمزج في مسردياته الحوار مع السرد والوصف، وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى وهو ما سنركز عليه في بحثنا هذا.

[1]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ص 9، 8.

فهو إذن يكسر رتابة الحوار وجفافه بالسرد والوصف، وهذا دأبه في كل مسردياته ومثال على هذا ما نجده في مسردية (**الفجاج الشائكة**).

" ... تجيب ا لم كأنما غالبتها الدموع دون أن تنظر إلى ابنتها، تتقدم منها عائشة حد الملامسة.

. ماذا تخفين غاليتي؟

يكفهر وجه الأم أكثر، تمرر أصابعها على محياها كأنما تحاول إخفاء حزنها.

.حالنا تزداد سوءا بعد سوء.

السماء شحت ...

والأرض أجدبت ...

وقطاعنا ماتت ...

ولعل العام يدور فلا نجد ما نأكل

تحس عائشة بألم أمها، تواجهها محاولة رسم بسمة على ملامحها.

. لا تخافي أماه ما زال في أرضنا الخير الوفير.

وفي سواعد رجالنا العزم الكبير ..."[1].

فكما رأينا في هذا المقطع اجتماع السرد مع المسرح في نص واحد، وهكذا يكمل الأديب مسرديته، وكذا الأمر بالنسبة للمسرديات الأخرى، وليس هذا فقط يل يقسم مسردياته إلى مشاهد ولوحات متنوعة، يرسم من خلالها الحركة والانفعال وفي بعض الأحيان ينتبه إلى المقاطع الموائمة للمشهد حسب طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المسردية، وبهذا يجعل القارئ يعيش في داخل

[1]– عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، دار المنتهى، الجزائر، 2015، ص 13.

المشاهد، يتخيل الشخصيات حاضرة على الركح، وينفعل بانفعالها ويضحك لضحكها ويحزن لحزنها ... وبهذا تبقى السمة الغالبة على المسردية ، هي خصائص التمسرح فيه، كونه ألين للقراءة ، لأنه يبقى مشدودا بأسلوب السرد.

الفصل الأول

المسرح وإشكالية النص والعرض

I. **بين المسرح والمسرحية**

1. ماهية المسرح

أ. لغة

ب. اصطلاحا

2. ماهية المسرحية

3. الفرق بين المسرح والمسرحية

II. **جدلية النقاد حول ثنائية النص / العرض**

1. الاتجاه الأول

2. الاتجاه الثاني

3. الاتجاه الثالث

I. بين المسرح والمسرحية

تمهيد:

يعد المسرح مرآة صافية تعكس واقع المجتمع من خلال ما يقدمه من عروض مسرحة نصوصها تستند للواقع المعاش، فتقتبس منه الكثير من الأحداث والوقائع ليتم تجسيدها إلى عروض مسرحية مختلفة، تهدف لتسليط الضوء على المجتمعات سواء من حيث الاستقرار أو من حيث المعاناة.

1. ماهية المسرح:

يعد المسرح من أرقى وأسمى الأشكال الفنية والأدبية، "ومن أكثر الفنون استعصاء على التعريف لتراوحه بين النص والخشبة من جهة، ولجمعه بين عشرات من الفنون ابتداء من الكلمة مرورا بحركة الجسد وصولا إلى الموسيقى والضوء حتى أطلق عليه أبو الفنون"[1]، مما جعل مفهومه يختلف من باحث لآخر، وصعب حصره في تعريف واحد، لذا سنحاول عرض مفهومه لغة واصطلاحًا.

أ. لغة:

جاء في قاموس **المحيط للفيروز أبادي** في مادة **سرح** بمعنى: "المسرح بالفتح المرعى" [2]. وورد في معجم **العين للخليل بن أحمد الفراهيدي** :«سُرحنَا الإبل، وسَرَّحتَ الإبلُ سَرحًا والمسرَحُ مَرعَى السَّرحِ والسَّرحُ من المال ما يُغدَى به ويُرَاحُ والجميعُ سُرُوح اسم للراعي ويكون اسمًا للقوم اللذين هم السَّرحُ » [3].

وجاء في المعجم **الوسيط** « سَرَحَ، سَرحًا وسُرُوحًا خروج بالغداة ويقال: هو يَسرَحُ في أعراض الناس يغتابهم، السُّرُحُ سُرحًا: خرج في أموره سَهلاً، سَرَّحَ الشيء أرسله ... والمسرَحُ مَرعَى الماشية، مكان تمثل عليه المسرحية، والجمع مَسَارِحُ، والمسرحية قصة معدة للتمثيل على المسرح.[4]

أي أن جل المفاهيم تحمل معنى المكان، الذي يقام فيه العرض ويجسد فيه النص.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 15- 16.

[2]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة سرح، جمع الهرويني، ج2، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت، ص 228.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة سرح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 233.

[4]- كرم بستاني وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط38، 2000، ص 330.

ب. اصطلاحا:

يرى **شكري عبد الوهاب** أن « المسرح قاعدة كبيرة تنقسم إلى قسمين القسم الأول: بناء يحتوي التجهيزات المسرحية من إضاءة ومناظر وأثاث ... التي تشارك الممثلين في تقديم الصور الفنية المسرحية النهائية، والقسم الثاني: وهو باقي القاعة وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصة ويزود بالمقاعد سواء في الصالة أو في ساحة، كما تخصص لجماهير المتلقين، هذه المقاعد تطل على المنصة » [1].

أما أبو **الحسن سلام**، فيرى أنه « المكان الذي تجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها ، فكرًا وصوتًا وحركةً وشعورًا ، مع فهم طبائعها وعلاقتها ودوافعها ، أو محاولته، وذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التخيل ، الذي يمتلكه » [2] ويستنتج أنه « نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله ، فهو يحتاج في الوقت نفسه نشاط جماعي بشري متلق له. فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدًا وذهنًا ومشاعر » [3].

فالمسرح هو مرآة ، تنعكس عليها وضعية المجتمع ، وهو عمل جماعي ، يتطلب تضافر الجهود لإقامته ، وهو بناء متكامل ، لا يمكن تجزئته ، فلابد من تماسك كل من المؤلف والمخرج والممثلين ، إلى جانب التقنيين، ولابد من تواجد الجمهور ، وإلا سيبقى فنًا أدبيًا يستهلك في الخزانات، وعلى الرفوف، الشيء الذي يؤدي إلى عدم الاستفادة منه بصفة أكثر إيجابية وأعمق اتصالية.

---

[1]- شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، إسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص09.

[2]- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2، 1993، ص 28- 29.

[3]- المرجع نفسه: ص 19.

2. ماهية المسرحية:

تمثل المسرحية شكل فني «يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم الممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في المسرح، أو أمام آلات تصوير تلفزيونية ، ليشاهدهم الجمهور في المنازل » [1]، أي أن المسرحية جنس أدبي يروي قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به إذ يؤدي بأسلوب حواري أي أنها « نوع من الأدب يتحرك ويتكلم وخلق وتمثيل الحياة في المسرح » [2] وعليه فهي تختلف عن سائر أشكال الأدب في طريقة تقديمها، بوصفها عمل فني أدائي بامتياز « فهي الجنس الأدبي الذي يختلف ويتميز عن الملحمة، أو الشعر الغنائي، وهو خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح » [3].

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

3. الفرق بين المسرح والمسرحية:

كثيرًا ما تستخدم كلمة مسرح مرادفة لكلمة مسرحية ، لكن هناك فارق جوهري بينهما ، كون المسرح يكون مكانا، أو حيزا، أو خشبة، أو ركحا يحضره الممثلون والفنيون، وكذا الجمهور فهو مكان

[1]- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2003، ص 33.

[2]- لينا أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط1، 2008، ص 40.

[3]- محمد محمد داود: معجم التعبير الاصطلاحي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 500.

العرض، أما المسرحية (نص المسرحية)، فهي ذلك الأدب الذي يجسد داخل المسرح حيث يرى **بولتون** « أن المسرحية الحقة ليست قطعة أدبية حقيقية ولا تصلح للقراءة إذ أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تتسم بأبعادها الثلاث إنها الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أعين المشاهدين » [1].

ومما سبق تبين لنا أن المسرحية ليست فنا للقراءة فحسب، وإنما هي فن المشاهدة أساسا باعتبارها فن القول الأدائي في المقام الأول، مما يجعلها متميزة عن سائر الفنون الأخرى وتحتاج المسرحية في اتصالها مع الجمهور إلى مسرح إذن « فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص المسرحي (المسرحية) ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور » [2].

يرى **إدوارد جوردن كريج** : « إن الفن المسرحي لا هو تمثيل فقط ولا نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد ومناظر فقط ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر » [3]. وعليه فإن المسرح والمسرحية كلاهما مهم كإنتاج فني وأدبي يتلقاه المشاهد « فالعلاقة علاقة تبادلية معقدة ومقيدة بين النص المكتوب، والنص المسرحي، عن هذه العلاقة تداخل قوي بين النصين » [4] وعليه فالمسرحية هي فن القول الذي يجسد على المسرح.

---

[1]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص 12.

[2]- لينا أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، مرجع سابق، ص 20.

[3]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مرع سابق، ص 11.

[4]- المرجع نفسه، ص 02.

II. جدلية النقاد حول ثنائية النص/العرض:

جعلت التحولات التي عرفها العالم في العقود الأخيرة النقد والمسرح يدخلان مرحلة جديدة، انصبت الجهود فيها على تحديد آليات وأدوات الممارسة المسرحية الإبداعية والنقدية، جعلتهما يسايران شروط هذا التحول.

عرف النقد المسرحي تحولا ملحوظًا ، بفضل انفتاحه على المناهج النقدية الحديثة ، والتي أسعفت الناقد المسرحي في توسيع آفاق دراسته النقدية وتغيير آليات اشتغاله وإعادة النظر في الكثير من المفاهيم والخطوات المنهجية، فالناقد الحديث حاول "أن يحطم الصورة الصنمية والنمطية لنقد المسرح بوصفه نوعا أدبيا، مغفلا بذلك الكثير من الجوانب الفنية التي تشكل نسيج هذا الفن المتفرد في بنائه والمتميز في شعريته والمتسم بالحيوية المتواصلة والذي يحتم نقده بصورة مختلفة عما كان سائدًا" [1].

إذن لم يعد النقد المسرحي منكبا على مساءلة النص الدرامي وتحليل مكوناته وحسب بل طفق يتعامل مع الظاهرة المسرحية في شموليتها "وأصبحت الثقافة المسرحية كلاً متكاملا لا يمكن أن نفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس والمتمثلة في إنتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية ومرورا بالتحول الإبداعي من النص المكتوب إلى العرض الدرامي المرئي"[2].

المسرح كتابة إبداعية، تجسد ماديا من خلال طباعته في كتب مقروءة شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، بإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما يتعامل مع هذه الأجناس، لكن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجيته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تشغل وسائل تعبيرية غير لغوية

[1]- ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف أيام 28، 29، 30 ماي 2011 محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 281.

[2]- المرجع نفسه: ص 284.

بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية تجعله أقرب إلى فنون الفرجة"[1].

فقد اختلفت الآراء النقدية حول جنس المسرح وهل يتحكم فيه الجانب الأدبي في مجال الكلمة أو الجانب المسرحي في إطار الفضاء الدرامي البصري؟

فالمسرح فن يقوم على أساس مفارقات عديدة أبرزها قيامه على ثنائية (نص/عرض)، والواقع أن الجدل حول هذه الثنائية، كان وما يزال قائما منذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين، حيث الجدل حول هذه الثنائية يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح.

وهذه الثنائية (النص/العرض) هي التي جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصاً "أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا بين الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءًا مما يسمى بفنون الفرجة"[2].

فالمسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى، باعتبار أن النص المكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح، وبقائه عبر التاريخ، كما أن الممارسة الإبداعية المسرحية تؤكد أن عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية سوَاء قبل العرض أو بعده، أما النظرية الدرامية الحديثة تؤكد على العرض باعتباره أساس الخصوصية المسرحية.

[1]- حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ص 08.

[2]- المرجع نفسه: ص 07.

إذن مما سبق لابد من إعادة النظر في طبيعة العلاقة القائمة بين النص والعرض وذلك بالإجابة على الإشكالية التالية: من الأهم النص المكتوب أو المعروض؟ وما العلاقة التي تربطها ببعضها البعض؟

نستطيع من خلال هذه التساؤلات فرز أهم التصورات والآراء النقدية حول هذه الثنائية (النص والعرض) وذلك بتصنيف ثلاث اتجاهات أساسية حاولت أن تجيب عن هذه الإشكالات.

1. الاتجاه الأول:

يرى أصحاب هذا الاتجاه،أن النص الدرامي يشكل محور العملية الإبداعية المسرحية،وعنصرًا أساسيا تلحق به كل المكونات الأخرى.

يعتبر النص الدرامي وإلى عهد قريب وثيقة إبداعية جد مقدسة حظيت باهتمام الدراميين بدعوى أنّ هذا النص هو مركز الفكرة المسرحية، وهو اللبنة الأساسية في بناء أرضية العرض المسرحي الناجح، والمادة الولية التي تكون منطلقا لقراءة جديدة هي قراءة العرض "فبدون وجود النص الأدبي التي تخبره عبقرية الأديب وتحمله القيم الفكرية والفنية الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة، فالمسرحية قبل أن تنجز على خشبة المسرح إنما تكون في ذهن كاتبها ثم تظهر إلى الوجود في أحضان اللغة، فلا عرضا مسرحيا بلا نص ولو كان مرتجلا"[1].

إن الاهتمام بالنص الدرامي كان موجودًا منذ البدايات الأولى "فقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني أرسطو أن أشار في نظرية متكاملة للمسرح إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط دون حاجة إلى العرض المسرحي"[2].

[1]- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، الجزائر،(دط)، 2007، ص 17.

[2]- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص 12.

فأرسطو يركز في التراجيديا على خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية.

فحضور الأدبية والأسطورة في النص المسرحي القديم، هو الذي كان يعزز ويرسخ حضوره، فأوديب وهاملت ... من أقوى الشخصيات الخيالية التي لا أصل لها في الواقع، ورغم ذلك فهي من أقوى الشخصيات في ثقافتنا، قد تكون هاملت شخصية خيالية تمامًا لكن يبدو في نظر من عايشوا صراعاته وآلامه أكثر واقعية من أي شخصية تاريخية حقيقية من معاصريه، لذلك هناك من يرى "أن مشاهدَة أفعال التجسد والتجسيد (الأسطورة) على خشبة المسرح تمثل في نظر البعض نوعا من الهروب"[1].

فالنص عند الأوائل كان ذا أهمية كبرى والسبب في ذلك الولاء الأعمى للكلمة والكاتب الذي يقف وراء النص في عرفهم "هو المبتدأ والمنتهي وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادمًا له وعليه أيضا أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد"[2].

هيمنت النظرية الدرامية الكلاسيكية على النقد المسرحي، والتي أعلت من شأن النص ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة، فقد ظلت هذه النظرية إلى عهد قريب مسيطرة على النقد المسرحي، الذي كان يتناول النصوص الأدبية بالدرجة الأولى متجاهلاً بذلك العرض المسرحي، حيث يركز الناقد في قراءته للنص على الأفكار والمضامين كرصدهم أهم الأحداث وأبعادها، وتحديد العلاقات القائمة بين الشخصيات وتمييز ظروف الزمان والمكان ... وهذا تأكيد "أن النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة"[3].

[1]- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 26.

[2]- نديم معلا محمد: في المسرح ، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 2000، ص 40.

[3]- عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، العدد35، ص 26.

بل أن أصحاب النظرة الكلاسيكية "رموا رجل المسرح مثل شكسبير بالهمجية لأنه استهان بالنظرية الكلاسيكية وضرب عرض الحائط بقواعدها، لأنه اهتم في نصوصه بالجانب المسرحي وعناصره المؤثرة واضعًا إياه فوق التقاليد الأدبية"[1].

جعلت هذه النظرية التعسفية للعرض المسرحي إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممي المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية،تقبع في الظل ولا تحظى بشرف الوصف،أو التحليل ناهيك عن التقييم.

ظل الكلاسيكيون يضعون النص موضع تميز ولا يروا في العرض سوى تعبيرًا عن النص الأدبي وترجمة له، وبهذا تصبح مهمة المخرج هي ترجمة النص بلغة أخرى وواجبه الأول هو أن يظل أمينا مع النص مخلصًا له، بل "أن العديد من النقاد المعاصرين يتبنون هذه النظرية ضمنيًا حين يستخدمون مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء"[2].

شهد المسرح صراعًا واسعًا بين مؤلف النص الدرامي ومخرج نص العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر وهذا فصل "تعسفي ساذج بين النص الدرامي الذي يكتب للمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النص، الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور"[3].

فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن المسرحية أينما انتقلت وحيثما حلت وكيفما خرجت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسًا على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه ويود إيصاله،ولاشك أن الخطر الرئيسي في هذا الموقف يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تمامًا.

[1]- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1999، ص 15.

[2]- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص32.

[3]- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مرجع سابق، ص 11.

فإذا كان بعض النقاد يدافعون بشدة عن أهمية النص الدرامي الأدبي، فلأنهم يؤمنون بأن المسرح لا يمكن أن يكون بلا كلمة، فالمطلوب في رأيهم "ليس هو إلغاؤها، ولكن تعزيزها وتعضيدها سواءً بالحركة أو الإيماء أو الأقنعة أو الإضاءة فالكلمة عنصر أساسي لهذا وجب أن تكون درامية بالأساس، أي أن تكون متحركة لا ساكنة"[1].

2. الاتجاه الثاني:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الرسالة الحقيقية للمسرح،هي تلك التي تكون في فضاء المسرح، حيث أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة،التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط، بل أن النص يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى التجسيد الصوتي أو الحركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، حيث تتميز العلامات المسرحية بقدرتها على التحول من مظهر لآخر، ومن حالة إلى أخرى بل تستطيع أن تبعث الحياة في تلك الأجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض.

غيرت تجارب المسرح الحديث من أسس العلاقة التي تربط بين أطراف الإنتاج المسرحي، وقلبت المعادلة رأسا على عقب، حيث أنهم قللوا من شأن النص المكتوب، ولم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائدًا من قبل، بوصفه المادة الأساسية، والقاعدة التي يبنى عليها هيكل العرض، وأصبح النص الدرامي رهينا لسلطة المخرج، بل هو الذي يعيد كتابته ويقوم بإعداده بحيث يتماشى مع نظرته التجريبية، ويصبح النص الأصلي مجرد مرجع أو مصدر يستلهم منه الصيغ والأفكار الجديدة ومن هنا "قد يتحول نص عادي أو متوسط القيمة إلى عرض حيث إذا كان وراءه ممثلون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر النص من الهذر واللغو ويمكن أن يفجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جماليا فتكون الغواية البصرية معبرا إلى عرض أمتع من النص بكثير[2].

[1]– عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، مرجع سابق، ص26.

[2]– نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، مرجع سابق، ص265.

حطمت التجارب المسرحية الحديثة وحتى القديمة أحيانا من أدبية النص في القرن السادس عشر، ففي إيطاليا نشطت فرق الكوميديا المرتجلة التي نأت بالنص الأدبي بعيدًا، وقربت الكلام العادي اليومي والأهم من ذلك أن الارتجال كان الأساس الذي يقوم عليه هذا النوع من المسرح "ومن ذلك فإن المتعة البصرية بل المعرفية أيضا فاقت وتفوق عشرات النصوص التي يعلو فيها صوت الخطابة والإنشاء[1].

ونادرًا ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل،أو إضافة، فأثناء تجسيد النص يتشدد المخرج والممثل على أهمية مراحل وأفكار معينة، ويقللان من أهمية مراحل وأفكار معينة، فالنصوص المسرحية التي كان يبدعها **شكسبير** وبرغم ما تنطوي عليه من قيمة أدبية، وذلك لأنها تتميز بحضور قوي للصورة الأدبية قبل كل شيء غير أنه كانت نصوصه "تمر وباستمرار عبر ما يمكن تسميته بالمصفاة المسرحية التي هي خشبة المسرح[2].

إن اهتمام **شكسبير** بالجانب المسرحي وعناصره المؤثرة واضعا إياه فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى، أثار سخط أتباع **أرسطو** لأنه "لم يكن يكتب نصوصا لتوضع فوق الرفوف أو تحفظ في المكتبات أو تقرأ في قاعات الدرس بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل والمؤثرات المسرحية السمعية والبصرية المثيرة وتتوجه إلى جمهور عريض ومتنوع تحاور واقعه وتشتبك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه، ولهذا خلدت أعماله[3].

فالنص لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج في العرض وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، لاسيما أنه يتخذ شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة وأن دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج لأن النص عبارة عن علامات مختزنة وغير عاملة إلا بفعل قراءة ومهارة المخرج والممثل فإدراك معانيها والإجابة على ما تقترحه من أسئلة لأنه يوجد داخله معان توليدية تحيل إلى

[1]- المرجع السابق: ص 266.

[2]- المرجع نفسه:الصفحة نفسها.

[3]- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مرجع سابق، ص15.

موضوعات جديدة من خلال إثارة بنيتها الداخلية « ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إياه هذا المخرج أو ذاك » [1].

إن ظهور المناهج النقدية الحديثة وظهورها يسعى بنظرية العرض المسرحي التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية جعلت من العرض المسرحي موضوعاتها وبؤرة اهتمامها، فلم تعد « أدبية النص مصدر العناية الاهتمام لأن أكثر العروض المسرحية كانت تكتب بلغة ركيكة أقرب إلى العامية من الفصحى وكانت هذه الأدبية تعوض باحتفالية العرض المسرحي » [2]. ومن هنا أصبح الأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة هو موقف الرفض الجذري أحيانا للنص، حيث أصبح المسرح يندرج بكامله في تلك الاحتفالية التي تتم أمام وسط الجمهور أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربما كان أقلها.

إن النظر إلى الدراما باعتبارها فنا لا يكتمل تحققه وتجسده ماديا (العرض) تبقى نظرة ناقصة وبناء غير مكتمل إذا نقصته المعرفة بعناصر العرض، لأن العرض المسرحي يتألف من خطابات مركبة: خطاب النص، والإخراج، خطاب العرض الذي لا يتكون من كلمات فقط وإنما من حركات وإكسسوارات وأصوات وأزياء ....، وعمليات التلقي مختلفة ومركبة أيضا ومتداخلة، المخرج كمتلق للنص والممثل للعرض، لذلك لا يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساسية تأويلا أو تفسيرا أو قراءة إلا باكتمال القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الفني، فالنص من هذه الزاوية مجرد خطة تصور العرض لذلك « فأيا كانت المبررات والمسوغات التي يسوغها أصحاب مسرح القراءة أو مسرح المكتوب للقراءة — وعلى ندرتهم هذه الأيام — فإن الكاتب المسرحي وهو يكتب يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح» [3].

[1]– محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص 21.

[2]– محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراء في المكونات الفنية والجمالية والسردية، دار النشر حلب، الجزائر، دط، 2007، ص 160.

[3]– نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، مرجع سابق، ص268.

إن مجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معاني غالبا ما تتخطى النص في مجمله وفي المقابل فإن الكثير من بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة والحقيقية تختفي أو يتعذر إدراكها، حيث يمحوها نسق العرض ذاته « فالعرض المسرحي عالم متطور وكل شيء غير ضروري سيظهر مقمحا ودخيلا » [1].

فاختيار النص المعد للعرض من مهام المخرج، لذلك ما يهمه ليس النص باعتبار قيمته الأدبية وإنما باعتباره كلاما يتوسل الصور « في النص تلتقي الكلمة بالصورة وما الإضافة في الإرشادات المسرحية التي يوردها الكاتب إلا محاولة منه لتوكيد على حضور الصورة إنه يصف المشهد والحركة والأصوات»[2]. أي العرض موجود ضمنيا داخل معاني النص.

إن عملية تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل عملية تحويل تام من طبيعة إلى أخرى إذ نستبدل عملية الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل.

يرى هذا الاتجاه أن « العرض يمثل أبرز عنصر يتميز به المسرح عن باقي الأجناس الإبداعية لذلك انصب اهتمامه على تأييد جمالية العرض التي تبحث عن الخلفية التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، كما ساهم العرض المسرحي « في تحقيق كينونة النص الدرامي ومنحه وجوده، وضخ دماء الحياة في شريانه، بحيث تتحول الشخصيات الورقية من الفضاء النصي إلى ممثلين أحياء في الفضاء الركحي» [3].

---

[1]- المرجع السابق: ص 270.

[2]- المرجع نفسه: ص 94.

[3]- عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، مرجع سابق، ص26.

وفي سياق أيضا تأييد أهمية العرض إن المسرح يمثل تلك الثقافة التي « تمشي وتنطق وتحاور الناس في المكان والزمان الذي يجتمع فيه الناس، فالمسرح ليس كلاما، ليس كتابة وإنما هو فعل حيوي تعيشه وتحياه »[1].

نلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه يسعون إلى الحد من سلطة أدبية النص الدرامي، بمعنى أن النص المسرحي لم يعد عنصرا أساسيا تلحق به العناصر المسرحية الأخرى، ولكنه ذلك المكون اللغوي الذي يندرج في نسق مركب مع العناصر الأخرى التي يتشكل منها العرض.

ومما سبق نستنتج أن كل الآراء السابقة تنحو إلى الدفاع عن فكرة جوهرية مؤيدوها يرون أن العرض المسرحي لا يعد ترجمة بصرية للنص، بل يشكل الوجه الفعلي للمسرح الذي يكاد يغيب فيه صوت المؤلف وتبرز أصوات الممثلين وحضورهم الكثيف فوق الخشبة، مما يدل أن العرض يمثل عملا فنيا مستقلا من خلال الإنجاز الفعلي فوق الركح.

3. الاتجاه الثالث:

تميز أصحاب هذا الاتجاه بنزعة توفيقية، متبنيين تصورا حديثا ينص على صفات التكامل في لذة أدبية النص الدرامي وسحر العرض المسرحي، لأن كلا منهما يخدم الآخر ويستدعيه، انطلاقا من مرحلة الكتابة ومن لدن المؤلف إلى مرحلة التلقي من طرف الجمهور، مرورا بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي من قبل الممثلين، كما أنّ فعلا قراءة النص المسرحي تحقق لذة مقبولة، ومع ذلك فإن هذا النص يظل مليئا بقيم عاطفية وجمالية لا يبرزها إلا سحر العرض.

بدأ النقد المسرحي في مسيره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي، بقدر اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف « بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمر ذلك من تنوع وثراء في الدلالات التجريبية المسرحية وجوانبها الجمالية »

[1]- المرجع السابق: ص26.

[1]. فالمسرح منذ بدايته كان عبارة عن نشاطٍ جماعيٍ تكامليٍ يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص الحواري المنطوق إحداها، و تتظافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية.

العلاقة التي تربط النص والعرض والتفرج،هي أن يكون النص والعرض خطابا ووسيلة توصل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج، أي أن النص ومكونات فضاء العرض هم وسيط بين المؤلف والمخرج وبين المتفرج، ولكن إذا اعتمدنا مفاهيم ومفردات التأويل لاكتشفنا علائق ودلالات أخرى لها علاقة بأنساق بصرية تمنح النص والعرض إمكانية التأويل لبصري، فتكون المعادلة أكثر تكثيفا، حيث تتحول علاقة المؤلف بالنص باعتباره كوسيط إلى علاقة جديدة بين النص الذي يكون بالضرورة بصريا ككيان إبداعي مستقل وبين المتفرج الذي يمتلك القدرة على أن يكون متفاعلا حيا يفهم بصريات النص والعرض.

تظل العلاقة بين هذين الخطابين (النص والعرض) قاتمة لا يمكن فصلها لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية، فالنص الدرامي يظل من خلال حركته وحيويته نصا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت، فهو عمل أدبي كتب أساسا ليؤدى على خشبة المسرح، وعليه لابد أن يتمتع بصفة الإبداع الأدبي القابل تقديمه على خشبة المسرح الفنية، ولكنه يغادر جنسه حينما يرتقيها، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض، وتقع على كاهل المخرج فرضية صياغة المفردات الداخلية في نسيج البناء الفني لمنظومة العرض فاتجاه بعث الحياة في جسد النص من خلال رده أو إحالته إلى علامات بصرية تثري العرض، عندئذ يكتسب هذا الأخير جدواه وتأثيره في الذات المتلقية لأن هدف العرض المسرحي وموضوعه الأساسي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة نضج المقاربة التطبيقية.

إن فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، مثلما أن المخرج يحاول تخيلها اعتمادا على نظام الدلالات اللغوية قصد صياغة العرض، فالنص يختزن طاقة خاصة، تكمن في الكلمات التي

[1]– نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مرجع سابق، ص18.

تقوم على الإشارة، كما تعمل على تحريك الأحداث والشخوص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة الإلقاء، إنّ هذا الاتجاه الذي يركز على التكامل بين النص والعرض يؤمن أن للنص الدرامي أدواته الأدبية، كما أنّ للعرض المسرحي أدواته وتقنياته والفصل بين هذه العناصر، إنما ذلك كإجراء من أجل التحليل، وإلّا فالعملية المسرحية لا تتم إلا بتضافر كل هذه الأدوات والوسائل إذ ليس هناك تفاضل بين هذه العناصر؛ بمعنى أن العلاقة بين النص والعرض علاقة جدلية مركبة من جملة من العناصر المتداخلة والدليل على ذلك هو أن الكاتب المسرحي يضع الجمهور في حسبانه أثناء لحظات التأليف "فالنص الدرامي نصٌ مفارقٌ ومختلفٌ عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى بجمعه بين خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح"[1].

إذن يرى أصحاب هذا التصور بأن المسرحية تكتب أصلًا لتمثل وتلقى "وأن المسرحية لا تظهر حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلّا حين تجسد على الخشبة، وأول خطوة في ذلك كله هي النص" [2]، فمهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته "فنصه لا يعدو أن يكون عنصرًا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملًا مرئيا مسموعًا، ويقود الوعي بالعملية التكميلية بين الكلمة والصورة عددًا كبيرًا من المؤلفين إلى الإفاضة في الإرشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات"[3].

ولما كان النص المكتوب يعتمد نظامًا واحدًا من خلال اللغة، فإن ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في العرض، فعملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية والمكتوبة والتي تمثل أفعالا، إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلية، ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل

[1]- ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، المغرب، ط2، 2006-2007، ص03.

[2]- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص17.

[3]- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص32.

الشخوص الدراسية، والفعل في المسرح يحمل معانٍ عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه بمجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون.

كاتب النص يرى الحياة بالأفكار ويعبر عنها بأداته الوحيدة والتي هي اللغة، أما العرض فيقدم بلغة منطوقة بل لغات منطوقة وغير منطوقة في مكان محدد ومؤطر، مساحته مساحة الخشبة التي على الرغم من محدوديتها فإنها رحبة بفضل لغتها المعقدة التي تحول سائر العلاقات في النص إلى نظام سميائي عبر فضاء مليء بالدلالات لجعل المقروء مسموعًا مرئيّا من خلال الصوت والصورة.

وإذا نظرنا إلى النص والعرض من وجهة نظر فنية رأينا أنه لابد أن يكون النص شيئا آخر، وإذا لم يصل النص والعرض إلى درجة التطابق فعليهما أن لا يصلا إلى درجة التناقض، لأن أي مخرج حينما يتبنى نصًا ما فإن قناعته بذلك النص من حيث صلاحيتها للعرض شكلا ومضمونا تكون عنه ولو في حدودها الدنيا، وقد يحذف المخرج من النص وقد يضيف أحيانا إليه كلمات أو مشاهد حسب المقتضيات التي يتطلبها العرض، إلا أن المخرج صاحب العرض لا يمكن أن ينفي النص نفيًّا إلغائيًّا.

وخلاصة القول أن أصحاب هذا الاتجاه يؤكدون أ، العلاقة القائمة بين هذين الجانبين هي علاقة تكامل، فقد تخلق الكلمات جوًا تراجيديًّا أو كوميديًّا أو شاعريًّا، لكن هذا الجو لا يكتمل ولا يأخذ صورته النهائية إلّا إذا تضافرت الكلمات في العرض مع الديكور والإنارة والموسيقى والمواقف، فهذا التصور يكتسي أهمية بالغة، نظرًا لنزوعه إلى المرونة والاعتدال والموضوعية التي يستشفها خاصة من خلال تأكيده على أن النص رغم كونه ضروريا باعتباره مركز الفكرة المسرحية، لكنه غير كافٍ لأن وجوده الفعلي لا يتحقق إلا من خلال العرض وما يزخر به من حياة وصراع وإيقاع أصوات وحركات وألوان.

وأن الكتابة الدرامية تتوق إلى التحقق فعليًّا على خشبة المسرح بحكم الطبيعة الازدواجية للخطاب المسرحي الذي يتعايش فيه عنصران متلازمان ومتكاملان: النص الدرامي المسخر للقراءة، ينتمي إلى فنون الأدب والعرض المسرحي المعد للمشاهدة، ويصنف ضمن فنون الفرجة، وهذا التكامل بين

النص والعرض يقوم على أساس نوعين من الممارسة، ممارسة النص وممارسة الركح، اللتان تربطهما علاقة جدلية، الموقف العملي التطبيقي للركح لا يتحدد إلا بواسطة قراءة النص، كما أن قراءة النص تكون دائما متأثرة بالركح.

وانطلاقا مما سبق،يتضح أنه رغم تباين تصورات النقاد المسرحيين حول ثنائية النص والعرض، فإن القاسم المشترك بينهما أنهم يؤمنون بقيمة وأهمية العرض، لكنهم لا يتجاوزون النص بل يعترفون بمساهمته في تشكيل الرؤية الفنية للعرض.

الفصل الثاني

الحوار السردي الخارجي والداخلي

I. الحوار السردي الخارجي:

1. الحوار السردي الخارجي في مسردية " مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي.
2. الحوار السردي الخارجي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي.

II. الحوار السردي الداخلي:

1. الحوار السردي الداخلي في مسردية " مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي.
2. الحوار السردي الداخلي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي.

تمهيد:

يعتبر الحوار السردي أحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي بالإضافة إلى عناصر درامي أخرى تتمثل في المكان والزمان والشخصيات والأحداث، وباعتباره العنصر الذي يستقطب حوله كل هذه العناصر، فقد تقع عليه مهمة نسج العلاقات فيما بينها، وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي يشبه المحادثة العادية لكنه يختلف عنها جوهريًّا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة ابلاغية، تقوم بتوصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات.

❖ ملخص مسردية "مملكة الغراب":

هي مسردية كتبها **عز الدين جلاوجي** في 2019، تتكون من ثمانية دفاتر، دارت أحداثها حول شخصيتين متناقضتين: الأولى يمثلها " **التاعس**" صوره الكاتب يعمل ويشقى ولا يجد مقابل، والثاني "**الناعس**" يحصل على قوت يومه وهو نائم، ويراوده حلم السلطة ولا يرى في ذلك استحالة، ويقنع **التاعس** بفكرته ليخرجا إلى مدينة أخرى، وبمجرد دخولهما إليها يقوم الانشقاق بين أهلها بسبب موت ملكها حيث اختلفوا حول من يخلفه، وخوفًا من الفتنة يحتكم الجميع إلى ما توارثوه عن أجدادهم، وهو أن يأتوا بغراب معصوب العينين وإذَا حطّ على رأس أحدهم يصبح الملك دون تمييز بين قريب أو غريب، وفي اليوم المشهود حطّ الغراب على رأس **الناعس** ليرفعه الجميع ملكًا عليهم ليتحول بعد ذلك إلى طاغية يقطع الأيدي التي رفعته، أما **التاعس** بقي يندب حظّه، وحاول أن يفضح هذا **الناعس** إلّا أن سيف السلطة كان أقوى.

❖ ملخص مسردية "البحث عن الشمس":

مسردية "البحث عن الشمس" مسردية نثرية نالت الجائزة الأولى في مسابقة الإبداع الوطني سنة 1991، طبعت سنة 1996 بالجزائر، تدور أحداثها في غرفة مظلمة لا باب لها تملأها العناكب والجرذان والصراصير، حيث كان **المقهور** يغط في سبات عميق، فدخل **الغريب** الغرفة وأيقظه من نومه وأمره بطلب الشمس حتى لا يزول نخاعه، فخاف **المقهور** ونهض ينظف بيته من تلك الحشرات التي كانت تملأه وأحدث ثقبًا في الجدار كي تتسرب أشعة الشمس لبيته، وفجأة ظهر شخص يدعي أنه **ملك الشمس** وسيّدها وأغلق تلك الفتحة التي أحدثها **المقهور** فغضب هذا الأخير ودهش من سماع أن للشمس ملكًا فعلى حد علمه أن الشمس للجميع وأن لا سيد لها، ثم واصل بعد ذلك عملية النقر في الجدار فاستاء منه **ملك الشمس** وحلفاؤه وخافوا أن يصل إلى أشعة الشمس، فتحايلوا عليه وشكّلوا له محكمة يشكوها همه فينشغل بذلك عن طلب الشمس، ثم قاموا بتحريض ربيب **ملك الشمس** وأقنعوه ببناء بيت له داخل بيت **المقهور**، ففعل ذلك ولما علم **المقهور** غضب وحاول طرده لكنه فشل في ذلك واستسلم **لملك الشمس** حيث عرض عليه أن يعطيه الشمس دون عناء بشرط أن لا يقترب منها لأن جسمه ضعيف ولا يتحمل حرارتها فقبل ونام مطمئنا وبعدها أتى **الغريب** واندهش من حالة الخمول التي سادت البيت فأيقظه من نومه وكشف له خدعة **ملك الشمس** الذي وضع له صورة الشمس وأوهمه بأنها الشمس الحقيقية، ثم شجعه على محاربة – العلة الكبرى– الربيب وقتله ثم قتل **ملك الشمس** وحلفاؤه وإزالة الجدار الذي يعجز عنه نور الشمس ودفئها كي يعود البيت كما كان عليه سابقًا.

I. الحوار السردي الخارجي (Dialogue):

هو الحوار الذي يجمع بين شخصين أو أكثر وهو "أحد الدعائم وأهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك لأنّه المادة الأساس في البنية الحوارية، إذ أنّ البنية الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البُنى الأخرى، وهو في النص المسرحي وجه من وجوه استعمال اللغة، وهو من هذه الناحية يفترض الغير، فاللغة على حد تعبير سارتر*، ليست ظاهرة مضافة إلى الغير ولكنها هي الوجود للغير..."[1] ، فالحوار الخارجي هو أحد أهم الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الحوار، لأن فيه اشتراكا لشخصين أو أكثر في الحديث حول رسالة معينة؛ أي يكون فيه الطرف الأول وهو المتكلم والطرف الثاني الذي يكون مستمعًا أو مستقبلًا للرسالة، هذان العنصران هما اللذان يشكلان اللغة في النص؛ حيث يجمع بينهما زمان ومكان واحد أثناء الحوار؛ أي توقف دوران الزمن لحظة المحادثة أو لحظة الأخذ والعطاء في الكلام، ونجد كلا من المتكلم والمستقبل يعيشان هذا الموقف ويُحِسَانِهِ بصدق وعفوية حتى يؤثرا في المتلقي ويجعلانه يتفاعل مع الحوار.

1. الحوار السردي الخارجي في مسردية "مملكة الغراب"لعز الدين جلاوجي:

وظف الكاتب هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الخارجية والسلوكية للشخصيات الدرامية وتصوير مواقفها وهذا منذ اللحظة الأولى من مشاهد النص الدرامي، والملاحظ أن الشخصيات في هذه المسردية قدمت كعلامات فارغة تمتلئ تدريجيا بمختلف الصفات لتحقيق ذاتها في الأخير، كما أنها تمتلئ من خلال تطوير أحداث المسردية ولذلك نلاحظ غياب الأسماء الحقيقية لها (الناعس-

*جان- بول شارل إيماد سارتر: (1905-1980): فيلسوف روائي وكاتب مسرحي ،كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرسي. بدأ حياته العلمية أستاذًا، درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

[1] - قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجا)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص39.

التاعس) فالشخصيات تتحرك بدون أسماء، أي غياب هويتها الاسمية « وكأنها شخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحية، كما تمثل رموزًا لعينات واقعية »[1].

فالناعس مثلًا رمز للإنسان الكسول الذي يقضي معظم وقته نائمًا، كاسم على مسمى، باعتراف منه:

« يتكئ الناعس على مرفقه في حركة ساخرة، يحك عينيه بيُمناه مبتسما وهو يتأمل ملامح التاعس قائلًا:

– وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي، لا ...

يقاطعه التاعس في استغراب

– هل تقصد أن أمك هي سمتك الناعس؟

...

– حين ولدت لاحظت علي أمرين اثنين.

يفتح التاعس عينين متعجبًا، ويحرك يمناه مستفسرًا فيسرع الناعس في الإجابة.

– الأمر الأول أني ولدت نائمًا، حتى أني لم أبك كما يبكي الأطفال وحتى أن القابلة ظنت أني مت، فانهالت علي صفعًا، ثم قمطتني سلمتني إلى أمي قائلةً وقد رأت فزعها: «لا خوف على صبيّك أنه نائم، سيكون نؤوومًا وضحكت».

وهل تعرف ما الأمر الثاني؟.

الأمر الثاني أني ولدت وفمي مفتوح، لا أغلقه إلا حين أرضع أمي والعادة أني أرضع بشراهة»[1].

أما شخصية التاعس فقد أُختيرَ لها هذا الاسم نتيجة لما ألحقته بعائلتها من حزن وألم منذ حمل أمه به إلى غاية ولادته ويتجلى هذا من خلال الحوار الطي يسرد فيه للناعس قصة اسمه.

– وأنا تاعس اسم على مسمى اللعنة على من سماني كذلك.

يضحك الناعس بتثاقل حتى يهتز صدره الممتلئ قائلًا:

– «لعلها أمك، إما أنها كانت غبية، وإما أنها كانت تنظر بمنظار الغيب– أقصد ترى بنور الله ...

يطوي التاعس ذراعيه كأنما يضغط صدره يطرق قائلا بهدوء حزين:

– فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة ولم يبق لي من الأهل أحد، فاحتضنني الجيران، الذين سموني التاعس»[2].

من أولى الملاحظات التي ينتبه لها القارئ في هذه المسردية هي أن الكاتب اختار أسماء مستعارة للشخصيات نتيجة تأثره بالرمزية التي «أثرت في الأعمال المسرحية فنيًّا في القرن العشرين وما بعده، فسلكت الأعمال مسلك التحرر من تقليد الطيعة تقليدًا حرفيا، واعتمدت على استثمار الفكر والخيال وما وراء الطبيعة»[3]. فالشخصية المسرحية في النص المسرحي علامة تقع على عاتقها مُهمات كثيرة في سيرورة ونمو الأحداث على مستوى النص الدرامي، وهذا ما جعلها تتطور مثلما يتطور

[1]– راوية يحياوي: استراتيجيات الاشتغال الرمزي في مسرحيات "التاعس– الناعس"، مجلة الخطاب، منشورات، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد12، 2012، ص206.

[2]– عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)،2019، ص09-10.

[3]– تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص60

الحدث في العمل المسرحي وبذلك يترتب على تطور الشخصية «أنها تبنى وفقًا لمحور الزمان تحت عيني القارئ أو المتفرج وتُبنى على مراحل، حسب شِفرة وعينة ولا تعود إلى الوراء»[1].

وهذا ما نلاحظه في مسردية "**مملكة الغراب**" إذ أن شخصية الناعس تمر خلال العمل المسرحي بثلاث مراحل وهي: الرغبة في الحكم، الرحيل إلى المدينة، والوصول إلى الحكم. بينما شخصية التاعس تظهر مكتملة الملامح لا تغير موقفها، بقيت بالملامح الإيجابية من بداية المسردية إلى نهايتها، ما ولّد لديه رغبة جامحة في تغيير واقعه وتحسين وضعه بالعمل والإصرار على النجاح، لكن صديقه الناعس كان دائما يسعى إلى إقناعه بالتوقف عن العمل والخلود إلى الراحة ممارسًا بذلا فعلًا إغرائيًّا ساخرًا يمكن أن يقابل بالرفض أو القبول، فالحياة السعيدة بالنسبة إليه لا تحتاج من الإنسان أن يرهق نفسه أو يتعب لنَيْلِها، وما عليه سوى النوم والراحة وذلك في قوله:

«... أنت يا صديقي ترهق نفسه كثيرًا، وتجّد في العمل أكثر من أي إنسان آخر.

يرتب التاعس هندامه متنحنحًا معتزًا بنفسه، ثم يقوم، يخطو بثبات.

– هذا صحيح ... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا، العمل عبادة، ألم يقل الأولون أن العمل عبادة؟ ألم يقولوا اِعمل في صغرك لكبرك واِعمل في كبرك لقبرك؟...

ينتفض الناعس إلى جواره يشده من كتفه صارخًا فيه.

– ولماذا تعمل؟ قل لي لماذا تعمل؟

يضطرب التاعس في الرد، ويكرر ذات السؤال.

– لماذا اعمل؟ لماذا اعمل؟ لماذا ...» [2].

[1]– أحمد صقر: دراسة سميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين لسعد الدين وهبة، الحوار المتمدن، ع3354، 2011، ص16. http://WWW.ahewar.org/ debat/ show.art.

[2]– عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص14.

وهذا الموقف يكشف لنا نظرة الناعس للحياة القائمة غلى النوم والكسل والتي تنافي نظرة التاعس القائمة على الجد والنشاط والعمل المتواصل، والحقيقة أن الناعس لم يكن لينعم بهذه الحياة لولا وجود التاعس إلى جانبه. كما في المقطع الآتي:

«...يلمس التاعس جسده مقارنًا بينه وبين الناعس الذي يفاجئه سائلًا:

- كيف أحصل على غذائي وكسائي؟

يضطرب التاعس متمتمًا دون أن يجيب، فيواصل التاعس.

- أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم.

يحرك التاعس رأسه موافقًا.

- صدقت..نائم ملء جفونك..وملء قلبك يا بارد القلب، ولكن.. يقاطعه الناعس بقوة وصرامة.
- ولكن ماذا أيها الغبي؟. لماذا تفلسف كل شيء؟

يغضب التاعس فيرد بصوت مرتفع ملوحًا بذراعه.

- بل أنت من يفعل، وصدق من قال تفلسف الحمار فمات جوعًا.

يضحك الناعس بسخرية، ويبتعد عنه مستديرًا، مشيرًا بإبهامه خلفه.

- أنا لم أمت جوعًا يااا ص..ديقي منذ ولدت، لكن المتفلسفين يشرفون على الموت.

تتغير ملامح التاعس، ويتجلى غضبه أكثر على ملامحه فيندفع إليه.

- لأنّك أيها الأبله الأحمق تأكل من جهدي وعرق جبيني»[1].

[1]- المصدر االسابق: ص20-21.

اتسمت لغة الحوار في هذا المشهد بالانتهازية ومحاولة التقليل من شأن شخصية التاعس وعليه فالناعس يقترح الاقتراح نفسه على التاعس قائلًا:

«يلتفت إليه الناعس منبسطا كأنما حقق ما كان ينتظره في جواب التاعس.

-أحْسنت..أحسنت.. ما عليك إلا أن تستريح..تخلد إلى الراحة التامة.. وسيسوق الله لك تاعسًا ليخدمك»[1].

فالناعس يقر ويشهد أنه يعتمد ويتكل على التاعس في العيش براحة والأكثر من ذلك فهو يحفزه على إتباع طريقته ونهجه لأن حسب نظره العمل لا يجلب إلا الشقاء والتعب.

وموقف الناعس لم يتوقف عند هذا الحد فقط بل إنه كان يتمنى ويحلم أن يكون ملكا وهذا ما جاء على لسان الشخصية في المقطع الآتي:

«يندفع الناعس إلى السرير، يجلس بثقة، يضع ساقه اليمنى على اليسرى ويقول:

-أنا أحلم بما هو أكثر أيها الرفيق التاعس، من حقي أن أحلم، الدنيا أحلام وأنا أحلم، أحلم أكثر مما تتخيل وتتصور وتحلم

يبتسم التاعس، يطوي ذراعيه سائلًا:

-وبما ما تحلم يا سيد الأحلام؟

يسرع الناعس في رده وهو يمد صوته بالكلمة الأخيرة.

-أن أكون أميرًا.

يندفع التاعس نحو صاحبه وقد هزته الدهشة يمسح أذنيه بأصابعه ويقرب اليمنى من فمه قائلًا:

[1]- المصدرالسابق:ص21.

– ماذا قلت، ماذا قلت؟ أمير؟؟؟

يعيد الناعس الجملة ببطء وتجزيء

– أنا.. أحلم.. أن.. أكون.. أميرًا.

...

...

...

يتأثر التاعس بكلامه يلتفت حواليه، وإلى السماء، ويسأل:

– وهل يمكن أن أكون أيضا أنا ملكًا يا صديقي.

– طبعًا ممكن جدًا

يقفز التاعس فرحًا»[1].

يتجلى من هنا الصراع بين قوة الخير والشر والذي يتجسد في القوة العاملة والقوة الكسولة المتقاعسة فيشارك "**التاعس**"و"**الناعس**" في هذا الصراع، حيث يرغب كلاهما في الحكم والملك.

"فالمسرح يتميز بظاهرتين أساسيتين هما الصراع بين قوة الخير وقوة الشر واحتدام الصراع، وهيمنة الحوارية بتمظهرها وتجليها الدرامي"[2].

ومع تنامي الأحداث يقرر الصديقان الرحيل من المكان الذي يعيشان فيه لأن تحقيق أمنية كهذه لن يكون في بلدهما وبين أبناء جلدتهما على حد قول الناعس:

[1]– المصدر السابق: ص22-24.

[2]– محمد إبراهيمي: ناقدة على المدرسة، القراءة المنهجية للنص الكامل، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، الجزء1، مارس2013، ص06.

- «لقد قررت السفر

يندهش التاعس لقرار رفيقه المفاجئ، فيندفع مقتربًا أكثر منه.

- قررت السفر؟ لماذا؟ ألم تقرر أن تصير ملكًا؟

يشرع الناعس في جمع بعض أغراضه المتناثرة حول السرير، أمام دهشة التاعس، يرد الناعس وقد لاحظ دهشة رفيقه.

- طبعا طبعا، أسافر لأصير ملكًا.
- ولماذا لا تصير ملكًا هنا؟

يضحك الناعس، وقد أكمل جمع ما أراد جمعه.

- لا نبي في قومه يا غبي.. قومك يحسدونك.

يتعلق به التاعس بشدة كأنما يخشى هروبه عنه.

- صدقت، فلنسافر معا يا صديقي، حتى أنا سأجرب حظي من يدري لعلي أصير أميرًا وملكًا، صرت أؤمن بالحظ والأحلام، المجد للأحلام، المجد للأحلام»[1].

تتمكن الشخصيتان من الوصول إلى المدينة الكبيرة أين تبدأ أول خطواتهما في تنفيذ طموحهما، حيث يسمعان ضجيجًا يملأ المدينة ونقاشات حادة تصل من بعيد ثم تقترب منهما وهذا ما آثار فزعًا شديدًا في قلب التاعس وجعله يتراجع عن سعيه، ويقرر المغادرة على عكس الناعس الذي كان يعتبرها بمثابة فرصة ستمنحه القدرة على تحقيق حلمه وفي النهاية يتجسد الحلم على أرض الواقعة، ويصبح الناعس ملكًا بفضل الغراب الذي يحط على رأسه وهي صفة تجرى في عروق هؤلاء القوم

[1]- عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص30.

الذين اعتبروا هبوط الغراب على رأس أحدهم قرار صائب في تعيين ملكهم، ويتجلى هذا في الموضع التالي:

«وما الذي ورثتموه من الأجداد يا شيخنا؟

يندفع الشاب الأول بحماس مجيبًا

- حين يموت الملك، يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين ليكون ملكنا وسيدنا»[1].

يسعى **عز الدين جلاوجي** في خطابه هذا إلى لفت الانتباه إلى الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية والأخلاقية والنفسية والإيديولوجية لهؤلاء القوم الذين يؤمنون بقرار الغراب في تقرير مصيرهم وهذا من خلال الحوار السردي الآتي:

«يضج الجميع مستنكرين، ويستمر التناوب بينهم وبين الشيخ كأنهم في حضرة إله جبار

- نعوذ بالله من الطعن في الغراب.
- والغراب يا سيدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم.
- الولاء للغراب.. الولاء للغراب.
- لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلّمه الغراب.
- الولاء للغراب.. الولاء للغراب.
- وعلّم الغراب لادُنيّ.. علّم الغراب وحي من عرش الله.. الغراب أول من أوحي إليه.
- الولاء للغراب.. الولاء للغراب.
- الغراب لا ينطق عن الهوى.

[1]- المصدر السابق: ص64.

– الولاء للغراب.. الولاء للغراب.

– وقد اتخذناه هادينا لنا مدى الحقب»[1].

تستند هذه الأقوال إلى الموروث الديني المتمثل في قصة قابيل الذي قتل أخاه هابيل، فعلّمه الغراب كيف يواري جثته بالتراب فهذا المقطع من المسردية تختفي خلفه قصة من قصص القرآن الكريم، فحاول المؤلف أن يخصب نصه بحمولات معرفية وهذا دليل على ثقافته المتنوعة.

وقد اقتبس هذه القصة من قوله تعالى: « فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتِي أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَادِمِينَ (31)» [2].

[1]– المصدر السابق: ص84.

[2]– سورة المائدة: الآية، ص30-31.

2. الحوار السردي الخارجي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي:

كشف هذا النوع من الحوار في مسردية " **البحث عن الشمس** " عن رحلة عذاب أليمة مع العزلة والقهر والحصار وحتى الموت المؤجل كان بطلها " **المقصور** " هذا ما عبّرت عنه أيضا الشخصية المساعدة له "الغريب" في المقطع الحواري الآتي:

– يا إلهي، ما هذا الشخير؟ الأرض تدور.. الكون يدور.. والفلك يدور.. وها...، ذا المقهور في بيته مقبور؟ آه.. آه.. آه..

يستمر **الغريب** في دوراته هنا وهناك، يلتمس الجدران يتأمل السقف، كأنما يبحث فيها عن منفذ، يضرب يده في حسرة يعود ليقف عند رأس **المقهور** يضربه عند رأسه في غضب.

– قم كفاك نومًا، كفاك شخيرًا، قم.. قم.

لا يرد الشخص، لكنه يتحرك قليلًا ينكمش على نفسه أكثر، كأنما لسعه البرد يركله الغريب مرة ثانية بقدمه، ولكن بقوة أشد، صارخًا.

– قلت لك، قم كفاك خمولًا، يا مقهور الأرض تدور الأفلاك تدور، الكون يدور، وأنت هنا مقبور؟ قم وإلا اِبتلعتك الشرور، قم، قم[1].

تتحول اللغة في هذا الحوار إلى متفجرات تتساقط على رأس **المقهور** في حركية متواصلة يمثلها التكرار* «الذي يوحي بالإلحاح على جهة هامة من العبارة »[2]، والواضح في هذه الصيغة هو

[1]– عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2019، ص07،08.

*يعد التكرار ظاهرة لغوية تكثر في النص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) إما على مستوى المفردات أو على مستوى المقاطع الحوارية التي تتحول بفعل التكرار إلى ما يشبه اللازمة في الشعر، مؤدية دورًا إيقاعيًّا بارزًا.

[2]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، 1992، ص276.

الإلحاح على الفعل والحركة. فيكشف لنا هذا الحوار عن موقف **الغريب** من الخمول والكسل الذي كان يلف المقهور من كل الجهات نتيجة دخوله في سبات، فقد كانت الجرذان والعناكب والصراصير تغطي البيت بأكمله، فكان يحس بها جميعًا إلا أنه لم يكن يملك الحل للتخلص منها ويظهر ذلك فيما يلي:

«يقترب الغريب من رأس المقهور منزعجًا، ينحني عليه، يمسكه من تلابيبه يرفعه قليلًا.

– ولكن.. ولكن لماذا؟ قلت لك قم وكفى.

ينقلب المقهور منه ويتكور على ذاته، يحاول تغطية نفسه دون جدوى وقد راح الغطاء يتمزق حتى يسمع صوته.

– آح ح آح ح، أشعر بالبرد القارص، ينهش مفاصلي نهشًا.

يبتعد الغريب عنه وقد ألمته حالة المقهور، فيسأل بمرارة، مشيرًا بيده إلى كل الزوايا:

– البرد فقط؟ وهذه الرائحة العفنة التي تملأ عليا المكان، أما أحسَسْتَ بها؟ وهذا الظلال الذي يسدل عليك ستائره، وهذه الجرذان والصراصير والعناكب والخفافيش التي تملأ عليك الحجرة، إني لا أعجب كيف أن الدود لم يأكلك؟

يتململ المقهور لحظات، يدفع الغطاء عنه قليلا، يرفع رأسه ببطء، يتمتم بحسرة وقد بدا منهكً تمامًا:

بل أحس بها جميعًا، كما أحس بالبرد تماما، ولكن... يستدير إليه الغريب مقاطعًا:

– ولكن لماذا؟

يضغط المقهور عينيه كأنما يعتصر ألما، ويرد بصوت خافت.

- لكن، لا حيلة لي»[1]، فكان **الغريب** بالنسبة لـ **لمقهور** الناصح والمشجع، فقد شجعه على التخلص من عالته المزرية هذه بطلب الشمس ويظهر ذلك في الحوار التالي:

«يقترب منه الغريب آمرًا، وقد أحس بألمه.

- اطلب الشمس

يجلس المقهور في مكانه، يبدو وجهه معروقا وعيناه غائرتان يسأل بتعجب:

- أطلب الشمس؟

يحدق في الغريب الذي يقترب منه بلطف قائلًا:

- اسمع يا مقهور، إن الشمس لن تخترق الجدران إليك، ولن تتسرب عبر الاسمنت والصخور»[2].

ورغم أن **المقهور** كان كثير التردد والخوف من طلب الشمس إلا أن **الغريب** تحلى بالصبر والإصرار على مساعدته حتى لا يزول نخاعه معتمدًا على أسلوب التحذير.

وقد عمد الكاتب على توظيف تقنية الاسترجاع في مسرديته والتي سلّط الضوء من خلالها على أحداث وقعت في الماضي، إلا أن لها حضورًا فاعلًا في المسرحية على الرغم من كونها ماضية، حيث أنها كشفت عن ماضي الشخصيات المتحاورة، ونخص بالذكر شخصية **المقهور** التي أثرت تأثيرًا كبيرًا في استرجاع ماضيها، كما ورد في المشهد الآتي:

«– ألا تعرف كيف تقام، سبحان الله !

يتلمس المقهور جانبيه كأنما يبحث عن شيء ما، ثم يعود خائبًا، يقول:

[1]- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص10،11.

[2]- المصدر نفسه: ص11،12.

– حينما أخرجت سيفي وجدت الصدأ أعلاه.

يمد يده تحت فراشه، يخرج سيفًا ورمحًا كانا تحت فراشه، وقد علاهما الصدأ، وظهرا قديمين جدًا لا يصلحان لشيء.

– وأما رمحي فانظر لحاله لم يبق منه إلا سنانه.. فوق هذا لقد وجدت هذه الجدران من حولي تمنعني من الانطلاق.. والظلام الحالك يخفي عني كل شيء.

يطرق المقهور حزينًا، يقترب منه الغريب، يضع يده على كتفه قائلًا:

– لقد كبلوك.. سرقوا منك الشمس، كبلوك حتى لا تحلق بهم»[1].

يبين لنا هذا المقطع السردي مدى العجز الذي كان عليه **المقهور** لمقاومة أعدائه الذين سرقوا منه الشمس وكذلك ضعفه في الخروج من الظلام الذي كان يعشعش في أعماقه.

وبين إرادة التغيير التي شخّصها **الغريب** من جهة والاستسلام للعجز الذي يشخّصه **المقهور** من جهة ثانية، يطول الحوار بين هاتين الشخصيتين، فيستغرق أكثر من عشرين صفحة ليقتنع **المقهور** في النهاية بنصائح **الغريب**، وتمتلئ نفسه بإرادة التغيير وخوض الصراع، وهنا يأخذ الصراع الدرامي حركته القوية، لأن قوة الصراع تتأتى من قوة الإرادة التي تحركه حيث أنه بدون "مفهوم الإرادة... لا يمكن أن يكون هناك صراع درامي"[2].

فنرى **المقهور** يقوم من نومه، ويشرع في تنظيف بيته من الحشرات ثم بواسطة سنان رمحه يهب ليثقب الجدار حتى يدخل نور الشمس عبره، غير أن فرحته بأشعة الشمس لا تكتمل بمجرد ما يفتح كوّة في الجدار حتى يغلقها عليه **ملك الشمس** الذي يظهر له ويساومه على حريته في مقابل حصوله على نعمة الشمس قائلًا:

---

[1]– المصدر السابق: ص19،20.

[2]– رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص196.

يشعل ملك الشمس سيجارًا ضخمًا، ينفث دخانه في وجه المقهور.

- عندي فكرة أعرضها عليك.

يزحف المقهور مقتربًا منه وقد أنِس به، يرفع فيه نظره قائلًا:

- ما هي؟ هاتها.
- أن تكون لي خادِما.

يندهش المقهور للعرض الذي لم يكن يتوقعه.

- خادِمًا !!؟؟ أنا لم أخدم في حياتي.
- وتكون عبدًا مطيعًا ذلولا خنوعًا.

يتملّك المقهور الغضب، يقف.

- وعبدًا ذلولا؟ ولماذا أكون لك كذلك؟

يضحك ملك الشمس ينفث الدخان ثانية في وجه المقهور قائلًا:

- وسأعطيك الشمس تنعم بها كيف تشاء.
- الشمس مقابل حريتي؟ حريتي ليس لها ثمن.
- وأرفعك مع مرور الزمن إلى مصاف الحلفاء.

يستدير المقهور يطوي يديه، يأنف متحيدًا

- لا، لا تحاول إغرائي حريتي لا تشترى بالذهب»[1].

[1]- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص48،49.

وهكذا يرفض الغريب منطق الاستعباد والمساومة، ويصر على أن الشمس من حق الجميع ويهب من جديد، ليواصل النقب في الجدار بحثا عن منفذ تدخل منه الشمس إلى حجرته المظلمة.

وأمام ذلك الإصرار، فإن ملك الشمس يستشير حلفاءه بحثًا عن سبيل لثني المقهور عن عزمه وإعادته إلى غيبوبته.

«– يجب أن نخرس هذا المشاكس، لقد أكثر علينا الدق وأقلق راحتنا.

يتحمس الحلفاء للفكرة، يقول أحدهم:

– نقتله ونستريح.

يوافقه الثاني بسرعة، وهو يثني يديه ملوحًا برأسه.

– فكرة منيرة لقد نغّص لنا حياتنا وأقلق راحتنا

يتحمس الثالث للفكرة فيندفع مؤيدًا مقتربا من المقهور.

– إذا قتلناه استحوذنا على داره، وضممناها إلينا أما أن نتركه هكذا بيننا ففي ذلك كل الخطر.

...

...

نقتله بالمماطلة والتسويق ونشكل له محكمة منا نتظاهر لع بالعدل ونصرة المظلوم.

يتهلل الحليف الثاني للفكرة قائلًا:

– فكرة رائعة، إنْ نجحنا في جره إلينا.

يبتسم ملك الشمس في ثقة مربتا في كتف الحليف.

– لا تخش فهو مازال طيبا، ويمكن خداعه بسهولة.

يعلق الحليف الأول بحماس.

– وهكذا كلما احتاج شيئا لجأ إلى المحكمة يشكوها همه، ولم يزعجنا، طبعا حتى يكون متمدنًا متحضرًا»[1].

نستشف من خلال هذا المقتطف أن **ملك الشمس** استعمل خديعة **للمقهور** والتي جاءت له على شكل نصيحة حتى تبقيه أمير الظلام، وهكذا يتغير سعي **المقهور** فبعدما كان مهتما بإحداث ثقب في الجدار تدخل الشمس منه، يتحول هدفه إلى تقديم الشكاوى المتلاحقة، فتنتابه سعادة غامرة بحصوله على تنديد أول، وفي غمرة ذلك يلجأ **ملك الشمس** إلى التخلص من ربيبه فيحرضه على الإقامة في أحد أركان بيت **المقهور**، حتى إذا ما تفطن هذا **المقهور** إلى الربيب الذي صار يقاسمه بيته ظلمًا وعدوانًا، ولم يفلح في طرده رغم محاولته ذلك لأن **ملك الشمس** وحلفاءه له بالمرصاد فارضين عليه أسلوب الشكوى لهيئة الأخوة والوئام للنظر في القضية. فلا يرى فيها إلا فرصة أخرى له لكي يحصل على تنديد ثانٍ، وهكذا ينعقد اجتماع الهيئة الموقرة نزولًا عند رغبة المقهور ويتجلى هذا في الحوار السردي الذي دار بين تلك الشخصيات:

يعتدل أعضاء الهيئة، وقد نصبوا أمامهم طاولة وزعوا عليها أوراق، يقرأ الحكيم:

– أيها الأحبة، عملًا على إرساء دعائم الحق والعدل وروح التفاهم بين الإخوة الأشقاء ونزولًا عند رغبة المقهور، ها نحن نعود إلى الاجتماع، فما في جعبتك أيها المقهور؟

يعتدل المقهور في وقفته، يتنحنح، ثم ينطلق كالخطيب.

[1]– المصدر السابق: ص51،52.

– سيدي الحكيم، يا أمل الضعفاء، وخليفة الأنبياء، يا فاطر المساكين، وخاذل الظالمين، أشكو إليك الربيب، لقد هتك حرمتي، وقاسمني بيتي، ولما ثرت في وجهه اِتهمني بالوحشية والرجعية والإر...

يقاطعه الربيب وقد وقف مقابل اللجنة كالخطيب.

–أجل سيدي فأنا اتهمه بالوحشية، والرجعية، والإرهاب، فهل رأيتم إنسانًا يطرد إنسانًا آخر؟

...

بعد الاستماع إلى قضيتكم ودراسة أبعادها وخباياها قررنا ما يلي:

نحن هيئة الإخوة الوئام نندد بشدة بأعمال الربيب، ولكننا أيضًا نعبر عن أسفنا الشديد عن كل عمل وحشي رجعي من شأنه أن يحط من قيمة الإنسان، ويقضي على روح الأخوة الإنسانية، فلا حل لمعضلات الإنسان إلا بالحوار الأخوي.

يعجل المقهور إلى الحكيم يتسلم التنديد فرحًا[1].

وعلى الرغم من الجور الواضح في هذا الحكم، إلا أن **المقهور** يتقبله بصدر رحب ويرى فيه انتصارًا لقضيته فقط لأنه حصل على تنديد ثانٍ، ولم يبق له سوى الحصول على تنديد ثالث ليكسب قضيته — مثلما يحلم بذلك– في طرد الربيب والتمتع بالشمس.

وفي الوقت لذي ينشغل فيه **المقهور** من جديد بالحفر والنقر في الجدار حتى يحصل على التنديد الثالث، فإن **ملك الشمس** وحلفاءه يتولون تزويد الربيب بكل ما يحتاجه من أثاث لبيته الجديد، بل ويفتحون له نافذة لتتسرب منها الشمس إليه، فنرى الربيب يشتكي من إزعاج جاره **المقهور** له لأنه لا يكف عن النقر

[1]– المصدر السابق: ص82،79.

فيتدخل **ملك الشمس** للصلح بينهما مقترحًا اقتسام القطعة التي أخذها الربيب بينهما:

«يندفع ملك الشمس بينهما، يمسك المقهور في حين يختفي الربيب خلفه.

– مهلًا، مهلًا أنا عندي فكرة قد ترضيكما.

يهدأ المقهور، وقد توسم خيرًا في ملك الشمس.

– أعرضها عليا لننظر فيها، فما عهدناك إلا سديد الرأي مخلص النية.

يشد ملك الشمس كتف الربيب قائلًا للمقهور:

– أحسنت يا مقهور، أعرفك عاقلًا، الفكرة أن تقسما ما أخذ الربيب بينكما»[1].

حتى إذا ما رفض **المقهور** العرض مبينا أحقيته وملكيته الشرعية للبيت كله، قابل الربيب **المقهور** بوثائق مزورة تثبت أحقيته هو الآخر في البيت ليقع الصراع بين الطرفين، فيتوسط **ملك الشمس** عارضًا السلام بينهما، في مقابل السماح **للمقهور** برؤية الشمس لكن الغريب أنه في الوقت الذي يقبل فيه **المقهور** هذا العرض يبدي الربيب رفضه له لولا إلحاح **ملك الشمس** عليه، فيتقبل **المقهور** القرار بصدر رحب لأنه في حاجة ماسة لأشعة الشمس كي ينمو نخاعه الشوكي من جديد.

ومثلما بدأت المسرحية بال **مقهور** وهو يغط في النوم فإنها تكاد تنتهي بالمشهد نفسه لولا ظهور الشخصية الإيجابية –**الغريب**– من جديد ليتفقد مصير هذا **المقهور** فيجده نائمًا مطمئن البال معتقدًا أنه قد حصل على الشمس فيكشف له أن **ملك الشمس** وحلفاءه قد خدعوه ولم يضعوا له سوى صورة الشمس، فيحثه على محاربتهم جميعا، فلا سبيل له في الحصول على الشمس سوى بالقضاء على هذا الربيب وانتزاع الشمس من يد من يدعي احتكارها لأن الشمس لا ملك لها وإنما هي ملك للجميع:

[1]– المصدر السابق: ص89.

...

أتريدني أن أقاتل أربعة؟

- لا خيار لك لن تمنح الشمس صدقة وهدية، لابد أن تأخذها.

- أنت ترى ذلك؟

- لا يفل الحديد إلا الحديد، وبالقوة يجب أن تواجه القوة.

يسكت المقهور لحظات مفكرًا، ثم يبدأ بجمع أدوات الحفر، وقد سرى فيه حماس.

- أنا لها، أنا لها، يا أنا، لن أخيب ظنك في أبدًا، لن أخيبك يا أنا

...

سأقتلهم جميعا، سأقتلهم، سأقتلهم، الموت للأعداء، الموت للأعداء

...

فجأة تتهاوى الجدران، يشع النور في كل مكان يسرع الجميع بالفرار إلى الزوايا المظلمة، يصرخ المقهور من أعماقه وقد امتلأ قوة وابتهاجًا.

- امجد لي.

امجد للشمس

فلْتَعم الكون كله

ولْتُشع في كل القلوب

ولتشرق في كل النفوس...» [1].

قد كان لصوت الضمير الذي عبّر عنه **عز الدين جلاوجي** بشخصية **الغريب** تأثيره في وجدان **المقهور**، فكان لدعوته التحريضية على الثورة صداها القوي في أعماق **المقهور** فهزته وجعلته يبادر إلى شحذ رمحه، ويتحين فرصة غفلة الربيب فيطعنه ويقتله قبل أن يبادر إلى تهديم الجدران من حوله، فيخرج ملك الشمس من تحت الأنقاض فتشرق الشمس على المكان.

[1]- المصدر السابق: ص111،113.

II. الحوار السردي الداخلي: (Monologue)

وهو عكس الحوار الخارجي، حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة؛ أي أنه حديث النفس لذاتها جرّاء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرّف بأنّه "حديث النفس للنفس بعيدًا عن أسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرّق بينهما' على أنّ المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، في حين تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تفضي الشخصية بمكونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم" [1]، فهذا النوع من الحوار يكون بعيدا تمامًا عن مشاركة الطرف الثاني؛ حيث تتحدث الشخصية إلى ذاتها أو داخلها، وهذا قد يكون نتيجة حالة نفسية عايشتها الشخصية ترتب عنها نوع من الضغط أو الانفعال، تحاول من خلاله استرجاع الذكريات ومناقشة المواقف والمشاعر إلى جانب الكشف عن مكونات النفس.

ويعرف أيضًا على أنّه "ضرب من المونولوج الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب ويتميّز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظّل شاهدًا فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه وهو خطاب مصوغة أفعاله النحوية في المضارع ورغم أن الأزمة لا تخضع في المونولوج لأي تنظيم داخلي، فإنّ الأمر خلاف ذلك في الحوار الدّاخلي، فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة، ويتيح وصف العالم الخارجي دون قطع استرسال الوعي، ويعدّ الحوار الداخلي علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعًا سابقًا للسرد" [2]. وهذا النوع من الحوار يظهر في كثير من النصوص والمقاطع السردية على أنّه حديث الشخصية مع النفس؛ فهو لا يستدعي وجود شخص آخر يشارك غيه؛ حيث أن الشخصية توّجه كلامها إلى الداخل مُحاوِلة بذلك مراجعة الذات واسترجاع أحداث ماضية، ونلاحظ في هذا النوع تداخل كل من ضمائر المخاطب وضمائر المضارع.

[1]- راغب نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص141.

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

وفي مفهوم آخر للحوار الداخلي نجد أنّه "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفسي أو باطن الشخصية ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة لانضباط الوعي؛ أي لتقديم الوعي دون أن تجهز الشخصية في كلام ملفوظ دون أن تستلزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام، وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النفس، وتمكنت من فعم الأبعاد النفسية والعقد التي تواجه الإنسان المعاصر"[1]. إذ أنّ هذا النوع يوجه إلى الداخل ليعبّر عن الحالات النفسية التي تمر بها الشخصية أو العقد التي يواجهها الإنسان في حياته.

1. الحوار السردي الداخلي في مسردية "مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي:

في هذا اللون من الحوار ترتد الشخصية إلى داخلها، لتقيم حوارية مع العالم الخارجي، عبر أسئلة وإنثيابات نفسية، تعكس موقفها تجاه ما يجري، إذ يقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار الشخصية وتجلية جوانبها الفكرية والنفسية وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تمر بها: كالحب والكره والتضحية والأنانية وما إلى ذلك.

ومن أمثلة مسردية "**مملكة الغراب**" حديث **التاعس** مع نفسه في المقطع الآتي:

« يتراجع التاعس عن اندفاعه، وقد بدت عليه الحيرة، يحدّث نفسه.

-أستريح... ؟؟ فيسوق الله تاعسًا ليخدمني؟ أكاد أقتنع.. صدقت.. أنت محق والله.. لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلًا عليّ.. الأرض ملئ بالمتطفلين في عالم النباتات والطيور والحيوانات.. وملئ بالأغنياء الأشقياء مثلي، يا الله ما أشقاني ما أغباني! » [2].

[1]- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمان، ط1، 2004، ص220.

[2]- عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، مصدر سابق، ص21.

اعتمد الكاتب في هذا الحوار الداخلي على التكرار كأسلوب لم يغفل عنه، فقد حفلت نصوصه –كما سبق الذّكر– بشتى أنواع التكرار فتكرار علامة الاستفهام (؟) وضمير المتكلم (أنا) يوحي بشدة الإحساس بالفردية، وكأن الشخصية تبحث عن ذاتها الضائعة وتحاول أن ترسم لها ذاتا متخيلة تبرز لها ما تؤمن به.

وقد استعار الفن المسرحي هذه التقنية "في محاولة الكاتب استبطان شخصياته، وتحقيق الموضوعية للعملية السردية من خلال الإيهام بتدفق المادة الذهنية من ذهن الشخصية الصامتة مباشرة إلى المتلقي، مما يجعل العملية الاستنباطية أكثر إقناعًا"[1].

ويمكن رصد هذا النمط من الحوار الداخلي في المسردية من خلال الحالة الحرجة التي يمر بها **التاعس** بعد أن اعتلى **الناعس** العرش فأصبح يشعر بالعزلة بعد أن تركه وذهب إلى القصر من خلال المقتطف التالي:

– «يا ناعس.. يا ناعس.. يا ناعس خذني معك يا ناعس لا أحد يرد.. يجهش بالبكاء الحار.. يجثو على ركبتيه.

– ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف ! أقضي معظم حياتي عاملًا جادًا وأبقى تعيسًا.. ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسًا متطفلًا لينصب ملكًا عظيما.

– عليك اللعنة أيتها الحياة.. عليكم اللعنة أيها الجبناء الأوغاد التافهون.. عباد الغراب، عليكم اللعنة يا من سميتموني تاعسًا» [2].

يبدأ المونولوج مباشرة بصوت الشخصية وهي تتحدث إلى نفسها اذ اختفى السارد ولا نسمع إلا صوت الشخصية وهي ترصد موقفها وحالتها النفسية، ويمتاز المونولوج هنا بوجود محورين صوتيين داخلين، الذات مع نفسها، وسار المونولوج على خط عمودي ألقي الضوء على أعماق الشخصية

[1]– أحلام الحادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة، السعودية،1995، ص56.

[2]– عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، مصدر سابق، ص68.

وكشف عن هواجسها من خلال هذا التناوب الصوتي بين (أنا، هو) الداخليتين، وهذا ما جعل القارئ يشعر بوجود صوتين مختلفين في المونولوج.

نخلص مما تقدم الى القول:

إذا كان الحوار الخارجي في هذه المسردية قد أعطى لنا الصورة الخارجية للشخصية، فإن الكاتب قد وظّف تقنية الحوار الداخلي لمزيد من الإضاءة الداخلية لها وتصوير تصاعد الصراع، وتعد مسرديتي "**مملكة الغراب**" ، " **البحث عن الشمس** " من أبرز المسرديات، التي وظّفت فيها هذه التقنية كوسيلة فنية لبناء المسرحية، حيث نهض هذا النوع من الحوار بالعديد من الوظائف في النص الدرامي، لعل أهمها الكشف عن مواقف الشخصية إزاء الحدث الدرامي.

2. الحوار السردي الداخلي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي:

يمكن الاستدلال على الحوار الداخلي من خلال بعض الصيغ التعبيرية، داخل النسيج المسرحي، مثل: قلت في نفسي، قال في نفسه، رددت في سرها أو قد تأتي كتقنية زمنية تتمثل في الاسترجاع* مثلًا وهو "الرجوع في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو التعليق عليها. وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية أو أصلي، في السينما امتدت بعد ذلك إلى الرواية البوليسية التي كثيرًا ما تبدأ بالجريمة، ثم تسرد الأحداث التي أدت إليها" [1]. إذن الاسترجاع هو العودة إلى الماضي لأخذ الأحداث منه بغية إسقاطها على الحاضر.

"والاسترجاع هو شكل من أشكال المفارقة الزمانية، الغاية منه توضيح ملابسات موقف معين، من خلال ذكر أحداث سابقة على الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية لأنّ زمنه الماضي، ومن خلال اختراقه يتم استدعاء بعض الوقائع والمواقف الماضية ومن ثم جعلها تنشط في الزمن الحاضر ويهدف الاسترجاع إلى سد الفجوات والثغرات التي يوجدها ويخلفها وراءه السرد"[2]. حيث أنّه يأتي تلبية لحاجة ذاتية في الشخصية، فيأتي باعثًا لأحداث أخرى مهمة في بناء الحدث الرئيسي ففي المقاطع الحوارية لمسردية " **البحث عن الشمس** " التي تجمع بين **الغريب والمقهور** يعود **المقهور** إلى نقطة ماضية من الأحداث وهي كيف كان منزله سابقا وكيف تحول إلى مجرد غرفة مظلمة وباردة ويظهر ذلك كالآتي:

* اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السردية الأخرى، إذ أطلقت عليها مصطلحات: الاسترجاع، الارتجاع الفني، الخطفُ خلفًا، فلاش باك، الاستذكار، الارتداد.

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص161.

[2]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص121.

- «يرفع المقهور رأسه إلى الأعلى، يصمت لحظات مفكرًا، وقد وضع راحة يمينه على جبهته يتنهد متحسرًا.

- كان قصرًا فخمًا.. عظيمًا.. تطل عليه الشمس لا تطل إلا عليه.. ولا تغرب عنه أبدًا.. وكانت حوله حدائق غنّاء.. أزهارًا وماء.. وكان الناس جميعًا، رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، إذ أرادوا استنشاق الهواء أو رؤية الشمس جاؤوا هنا.. صدقني بل قد كانت تحمل إليهم الشمس، ويحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه الحقيقة، صدقني لا تظنني مجنونًا ولا حالمًا» [1].

فالحوار في هذا المشهد الاسترجاعي سلط في ه الضوء على أحداث وقعت في الماضي، إلا أن لها حضورًا فاعلًا في المسردية على الرغم من كونها ماضية، حيث أنها كشفت عن ماضي الشخصيات المتحاورة ونخص بالذكر شخصية **المقهور** التي تأثرت تأثيرًا كبيرًا باسترجاع ماضيها.

ومن وظائف الحوار الداخلي الكشف عن مواقف الشخصية إزاء الحدث الدرامي وتصوير تصاعد الصراع بين الشخصيات وقد أورد الكاتب في هذه المسردية على لسان **المقهور** كما يلي:

« ينحني المقهور ليحمل السنان، فيختفي الغريب فجأة، يحلك المكان، يشتد رعب المقهور، يندفع باحثًا عنه في كل زوايا الحجرة متعجبًا.

- الله أين هو؟ لقد اختفى كأن لم يكن مطلقًا.

يوزع بصره خائفًا، ينصت جيدًا متمتمًا .

- لعله يعود، ربما، لكن...، ربما لن يعود..

يقف وسط الحجرة لحظات ثم يقول.

[1]- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، مصدر سابق، ص17.

– لا يهم سأبدأ العمل وحينما سألتقي به ثانية وسأسأله عن حقيقته، وحقيقة النور الذي يتوهج منه.

...

– يظهر أن الجدار صلب، فرغم كل ما بذلته، إلّا أنّي لم أنحت منه إلا القليل.

...

يندفع متلمسًا الجدران حتى يصاب بالإعياء وينهار لاهثًا، يجمد على حالته لحظات لا تسمع في جوف الظلام إلا أنفاسه، وبعض أصوات لحشرات وصفير ريح، يهدأ المقهور رويدًا رويدًا، يلتف حواليه، يقوم متمتمًا.

– لا بأس لا بأس سيعود، حتما سيعود، يجب أن أواصل النقر، لا شيء سيمنعني عن الشمس، سأقدم لأجلها كل التضحيات، ومن طلب الشمس قدم مهرها غاليًا، لأواصل[1] » .

يعكس هذا المونولوج البعد النفسي للشخصية، وصراعها الداخلي من أجل شحذ وجدانها للنهوض بحمل أعباء القضية، وعبّرت هذه التقنية الحوارية على جوهر الشخصية وطبيعة التجربة التي تمر بها في **الحجرة المظلمة** حيث لا يفصلهم عن **الشمس** ونورها إلا ذلك **الجدار** الصلب الذي يأخذ من جهده، ومع ذلك الإرادة في التحرر ورؤية الشمس أقوى من الجدار، وإذا كان هذا الحوار يصور رحلة "**البحث عن الشمس**" بكسر هذا الجدار، فإن هذه الرحلة تبدأ في التصاعد إلى أن يفتح كوّة في الجدار فيشعر أن رحلته تكاد تنتصر، فيرسم آماله في تداعيات تشبه الحلم: « ينقر المقهور الجدار بإصبعه ليتأكد، يقرب أذنه منه متنصتا لما خلفه، يدق بلكمته مرة أخرى، يقول بثقة:

– لم تبق إلا قشرة رقيقة سأزيلها.

[1]– المصدر السابق: ص40،39.

يصرخ المقهور بأعلى صوته ملوحًا بذراعيه في حماس.

– سأزيلها، سأزيلها.

يواصل النقب بحماس... بعد لحظات يفتح الكوة، يتسرب منها الضوء، يهتز فرحًا، وهو يداعب حزمة الضوء يحاول الإمساك بها.

– الله فتحها، فتحها ها هي الشمس تطل علي... أبشر يا مقهور لقد رأيت الشمس... بعدما حرمت منها قرونًا.

يندفع إلى الكوّة. ينظر منها إلى الخارج لحظات، يعود إلى منتصف الغرفة حيث انعكست هالة الضوء، يجلس حالمًا.

– آه الحمد لله، سيعود القصر كما كان، وستنمو الأشجار والأزهار... وينساب الماء رقراقًا، وتغرّد العصافير... ويكتمل نخاعي الشوكي» [1].

يتيح بهذا الحوار الداخلي **عز الدين جلاوجي** للشخصية أن تتدفق للكشف عن حلمها البسيط وحقها في الحياة / في **الشمس**، موظفا ضمير المتكلم إشارة إلى أن الشخصية تمر في ذروة أزمتها، وقد ساعد هذا المزج بين الواقع والحلم على تقديم حقيقة الشخصية، إنها شخصية قد تحررت من القهر الداخلي فتجاوزته إلى التحرر الخارجي، ويستمر الحوار الذي نرصد فيه التطور الفعال الذي طرأ على شخصية المقهور.

«يسكت لحظات مفكرًا، ثم يقول بتحدٍ.

– لا ندامة، يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه، إن الشمس من حقي أنا أيضًا، فلماذا أحرم منها؟ ولماذا أتسولها؟ ولماذا يحرمني هذا الأحمق منها؟

[1]– المصدر السابق: ص41.

يندفع إلى التنقيب من جديد بكل قوته وحماسته...يعض على شفته أحيانًا، يتمتم بكلام غير مفهوم، بعد لحظات يكسوه العرق، يتملكه التعب واليأس، يتوقف، وهو يمسح عرق جبينه.

– مواصلة الحفر هكذا سيفني طاقتي، ولكن لا بأس، إمّا أن أرى الشمس وأنعم بدفئها، وإما أموت دون ذلك، إن الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض » [1].

إنّ المونولوج نجده عميقًا في دلالته، تلفه ظلالًا ورموز باستعمال ألفاظ وعبارات تجنح إلى تحطيم المعنى المحدود والمحسوس المنطقي للكلمة وتستدعي معانٍ أخرى.

فالكلمة لها دور أساسي في تطوير الخط الدرامي، فكلمة الجدار بعد أن كانت محدودة المعنى تتحول في النص إلى مغزى تنبع منه مجموعة من العلاقات الدرامية تجاوزت دلالتها الإشارية المحدودة لتصبح مفهوم سياسيًّا يعبّر عن السلطة الإحتلالية الانتهازية.

وأمام هذا الإصرار والعزيمة التي شحن بها **المقهور** نفسه يظهر فيه جانب من الضعف أمام **ملك الشمس** وحلفاؤه فهو ينساق إلى الحيل والخدع المقدمة له فقد اطمئن لهم كل الاطمئنان لأنّ أحلامه بدأت تتحقق وبكل سهولة وذلك يظهر في الحوار الداخلي التالي:

« ينطلق ملك الشمس ويبقى المقهور محدّثا نفسه.

– الله ! ما كنت أحلم بهذا مطلقًا، كل شيء تحقق ببساطة يظهر هؤلاء الجيران طيبون وملك الشمس أطيب، إنهم يحبون الخير حقا وصدقًا، يجب أن أنام الآن. وأفكر في الطريقة التي أراد بها الخير لهم» [2].

فهو يحدّث نفسه عن الصفات الحميدة لجيرانه الطيبين وكيف يرد لهم الخير لأنهم ساعدوه في حل مشكلة مع الربيب الذي احتل بيته واقتسمه معه، فارتاح واطمئن وراح يواصل نومه مرة ثانية.

[1]- المصدر السابق: ص50.

[2]- المصدر نفسه: ص103.

ومن خلال مجموعة الحوارات التي دارت بين الشخصين يكشف **الغريب للمقهور** الخدعة التي حاكها **ملك الشمس** وحلفاءه ضده بوضع صورة مزيفة للشمس، فيظهر غضب **المقهور** ويقرر التخلص من أعدائه فيبدأ بالربيب ثم **ملك الشمس** وحلفاءه، وهذا ما تجلى في حديثه مع نفسه في المقتطف التالي:

« يبحث عنه دون جدوى، يقف وسط الحجرة بثقة كبيرة، يشمخ برأسه قائلًا:

– اذهب حيث شئت، أنا في غنى عنك الآن يقيني في أعماقي، وشمسي في وجداني، عقلي رفيقي، وقلبي مؤنسي.

يقعد أرضًا، يشرع في شحذ الرمح موزعًا نظره في الاتجاهات، لا يكاد يعده حتى يندفع إلى الجدران يدفعها بقوة، يسرع إليه الربيب وملك الشمس والحلفاء يسعون لإقناعه بالتوقف دون جدوى، يدفعونه بعنف لكن إصراره يتغلب عليهم» [1].

فهذا الحوار الداخلي يظهر لنا موقف **المقهور** من أعدائه، حيث يعد لهم العدة للقضاء عليهم جميعًا، واسترجاع حقه في الشمس، وعليه فعن طريق الحوار انكشفت لنا مشاعر وأحاسيس ومواقف وأفعال **المقهور** تجاه **الغريب** وتجاه أعدائه (**ملك الشمس** والحلفاء والربيب) وتظهر لنا الشخصية الرئيسية بجلاء ووضوح كبيرين.

[1]– المصدر السابق: ص112،113.

خاتمة

بعد هذا العمل لا يسعنا إلّا أن نحمد الله،الذي بنعمته تتم الصالحات، ونشكره على ما منّا به علينا من إكمال هذا البحث، الذي كان هدفنا من خلاله تسليط الضوء على الحوار السردي،من خلال مسرديتي "**مملكلة الغراب**" و"**البحث عن الشمس**"،للكاتب الجزائري **عز الدين جلاوجي**، وقد أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج،نلخص أهمها في ما يلي:

- يعتبر الحوار من أهم العناصر الفنية تميّزًا في المسرحية وهذا لتوفره على أهم الشروط المناسبة في تأطير العمل المسرحي من خلال ملاءمته لشخصيات المسرحية، وإمتاعنا بجمال لغتها الفنية الراقية.
- يعد المسرح من أكثر الأشكال الأدبية قدرةً على وصف المظاهر المختلفة، كما يمكّننا من استيعاب ما يحدث في المحيط الاجتماعي ما يعتريه من مشاكل.
- المسرح هو ترجمة النص المكتوب إلى عرض تمثيلي، بينما المسرحية هي النص المكتوب في حد ذاته، وعلاقة المسرح بالمسرحية هي علاقة العام بالخاص.
- النص المسرحي هو ذلك النص الدرامي المكتوب، بينما العرض المسرحي هو تحول ذلك النص المكتوب إلى لغة منطوقة أو غير منطوقة.
- العلاقة بين النص المسرحي والعرض المسرحي علاقة وطيدة، إذ نجاح هذه الأخير يتوقف على نجاح النص المسرحي من باب تحصيل حاصل.
- اعتمد الكاتب في مسرديتي "**مملكة الغراب**" و"**البحث عن الشمس**" على الحوار بنوعيه: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، إذ تمكّن من خلالهما من تقديم الشخصيات بكل دقّة، ورسم ملامحها الخارجية وتحركاتها، وميولاتها النفسية، وما يدور في داخلها من هموم وهو يهدف من وراء ذلك كله إلى إنباء المتلقي بحقيقة مكنونات الشخصية الثقافية والفكرية والاجتماعية.
- تمتاز بنية الحوار الخارجي غالبا بالطول، فكثيرًا ما يشغل الحوار أكثر من نصف صفحة أو صفحة كاملة.

- يشغل الحوار المسرحي مساحة سردية كبيرة في الخطاب المسرحي لدى **عز الدين جلاوجي**، فهو تقنية سردية بارزة في بنية نصوصه المسرحية، وهذا ما يعني أن الخطاب المسرحي للكاتب وظّف الحوار بشكل فعّال، واتخذه وسيلة فنية لتحقيق التواصل والتفاهم وابتكار المواقف وبناء الأحداث.
- ما يميز مسرديتي " **مملكة الغراب**" و"**البحث عن الشمس**" أن الكاتب قد وُفق في إبراز صوت كل شخصية من خلال الحوار المجسد، كما توفر هذا الأخير على جميع الخصائص والشروط التي حققت نجاحه.

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

وفي الأخير أحمد الله عز وجل على ما وفقنا إليه.

الملحق

سيرة ذاتية للأديب عز الدين جلاوجي

عز الدين جلاوجي : أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية، داخل الوطن وخارجه، ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح مسردية ، بدأ نشاطه في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو:

- عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.
- عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001.
- عضو إتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000 – 2003).
- مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية بسطيف منها:

- ملتقى أدب الشباب الأول بسطيف 1996.
- ملتقى أدب الشباب الثاني بسطيف 1997.
- ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000.
- ملتقى أدب الأطفال بالجزائر سطيف 2001.
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003.
- ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2006.
- الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007.

- شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية والعربية منها:

- شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000.
- شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003.

- شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003.
- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007.
- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلاديلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد الكتاب العرب بحلب، وجامعة بنمسيك بالدار البيضاء بالمغرب.

- أنجز ثلاث سيناريوهات هي:

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

صدرت له الأعمال التالية:

- في الدراسات النقدية:

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 ط2.
2. شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا.
3. الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1 ط2.

- في الرواية:

1. سرادق الحلم والفجيعة ط1 ط2.
2. الفراشات والغيلان ط1 ط2.
3. راس المحنة ط1 ط2.
4. الرماد الذي غسل الماء ط1 ط2.
5. الأعمال الروائية غير الكاملة (4 روايات).

- في القصة:

1. لمن تهتف الحناجر ؟
2. خيوط الذاكرة.
3. صهيل الحيرة.
4. رحلة البنات إلى النار (ضم جملة قصصه القصيرة)

- في المسرح:

1. النخلة وسلطان المدينة (مسرحية).
2. تيوكا والوحش ورحلة فداء (مسرحيتان).
3. الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان).
4. البحث عن الشمس وأم الشهداء (مسرحيتان).
5. الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية) وغيرها.

- في أدب الأطفال:

1. ظلال وحب (5 مسرحيات).
2. الحمامة الذهبية (4 قصص).
3. العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996.
4. الحمامة الذهبية (قصة).
5. ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997.
6. أربعون مسرحية للأطفال.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم :

رواية ورش عن نافع، دار الخير للطباعة و النشر و التوزيع، ط2 ،2009

أولا– المصادر:

1. عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، د ار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2019.
2. عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2019.

ثانيا– المراجع:

1– العربية:

1. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
2. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 2، 1993.
3. أحلام الحادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة، السعودية، 1995.
4. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
5. تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986.

6. حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط).
7. حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
8. رجاء عبد الرزاق الغمرا وي، سه ا محمود محمد: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012.
9. رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1975.
10. سيفا علي عارف: الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2014.
11. شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، إسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).
12. شكري عبد الوهاب : دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.
13. عادل النادي: السلطان والقمر (مسرحية)، الهيئة العامة للكتاب، 1984.
14. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، (د ت).
15. عبد القادر رشرشار: تحليل الخطاب السردي، وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، ط1، 2009.
16. عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، (د ط)، 2005.
17. عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، دار المنتهى، الجزائر، 2015.

18. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.

19. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، الجزائر، (د ط)، 2007.

20. عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر، 2017.

21. فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

22. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجا)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012.

23. ليلى محمد ناظم الحيالي: جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

24. لينا أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط1، 2008.

25. محمد إبراهيمي: ناقدة على المدرسة ، القراءة المنهجية للنص الكامل، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، الجزء1، مارس2013.

26. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2006.

27. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراء في المكونات الفنية والجمالية والسردية، دار النشر حلب، الجزائر، د.ط، 2007.

28. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

29. مصطفي الزقاي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، ط2، 2011.

30. ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، المغرب، ط2، 2006-2007.

31. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، 1992.

32. نديم معلا محمد: في المسرح ، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 2000.

33. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د ط)، 1999.

34. هاني أبو حسن سلام: جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

35. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمان، ط1، 2004، ص220.

36. يونس لوليدي: دراسة المسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكغاط، النص الدرامي وصيغ قراءته، أديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005.

2- المترجمة:

1. برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر. جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د ط)، (د ت).

2. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نه اد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

3. روجرم بسفيلد: فن الكاتب المسرح، تقديم: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1978.

4. رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 1987.

ثالثا– المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، (د ط)، (د ت).
2. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح و ر)، ج6، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 2004.
3. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار للملايين، بيروت، لبنان، 1984.
4. الخليل أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة (ح و ر)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
5. راغب نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996..
6. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة سرح، جمع الهروينى، ج 2، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د ط)، (د ت).
7. كرم بستاني وآخرون: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط38، 2000.
8. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون (دار النهار)، لبنان، ط1، 2002.
9. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

10. محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، دار محمد علي ، تونس ، ط1، 2010.

11. محمد محمد داود : معجم التعبير الاصطلاحي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000.

12. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

13. وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (د ط)، 2003.

رابعا– المجالات و الدوريات:

1. راوية يحياوي: استراتيجيات الاشغال الرمزي في مسرحيات "التاعس– الناعس"، مجلة الخطاب، منشورات، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 12، 2012.

2. شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع1، 1964.

3. عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، العدد 35.

4. ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف أيام 28، 29، 30 ماي 2011 محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر.

خامسا– الموقع الإلكترونية:

1. www.altaakhipress.com/puntart.php

2. أحمد صقر: دراسة سميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين لسعد الدين وهبة، الحوار المتمدن، ع3354، 2011، ص16.
http://WWW.ahewar.org/ debat/ show.art.

3. زبيدة بوغواض: انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا)، مقال الكتروني نقلا عن موقع.www.benbedouge.com : https//.

شكر وعرفان .....

مقدمة ..... أ – هـ

مدخـل: ضبط مصطلحات ومفاهيم ..... 6 - 22

I. **ماهية الحوار** 7- 12

1. مفهوم الحوار: 7

أ. لغة 7

ب. الحوار اصطلاحا 8

2. أشكال الحوار المسرحي (الدرامي): 9

أ. الحوار الخارجي 9

ب. الحوار الداخلي 10

3. وظائف الحوار المسرحي: 10

أ. تطوير الحبكة 10

ب. التعريف بالشخصية 11

ج. الحوار وإخراج المسرحية 11

II. ماهية السرد ..... 13 - 20

1. مفهوم السرد: 13

أ. لغة 13

ب. اصطلاحا 14

2. اشتغال السرد في النص المسرحي: 15

3. شروط توظيف السرد في النص المسرحي: 16
4. مفهوم مصطلح المسردية عند عز الدين جلاوجي: 17

الفصل الأول: المسرح وإشكالية النص والعرض..... 21 - 39

I. **بين المسرح والمسرحية** ..... 22 - 25
1. ماهية المسرح :..... 22
أ. لغة 22
ب. اصطلاحًا 23
2. ماهية المسرحية: 24
3. الفرق بين المسرح والمسرحية: 24
II. جدلية النقاد حول ثنائية النص /العرض ..... 26 - 39
أ. الاتجاه الأول: 28
ب. الاتجاه الثاني: 31
ج. الاتجاه الثالث: 35

الفصل الثاني: الحوار السردي الخارجي والداخلي..... 40 - 73

تمهيد .....

- **ملخص مسردية "مملكة الغراب"** .....
41

- **ملخص مسردية "البحث عن الشمس"** 42

I. الحوار السردي الخارجي (Dialogue) .....43 - 63

1. الحوار السردي الخارجي في مسردية " مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي.....43

2. الحوار السردي الخارجي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي..... 53

II. الحوار السردي الداخلي (Monologue) .....64 - 73

1. الحوار السردي الداخلي في مسردية " مملكة الغراب" لعز الدين جلاوجي 65

- خلاصة 67

2. الحوار السردي الداخلي في مسردية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلاوجي 68

خاتمة 75

الملحق 77

قائمة المصادر والمراجع 81

فهرس المحتويات .....

الملخّص .....

الملخص:

يعد النص المسرحي / الدرامي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى يقوم عل مجموعة من العناصر التي تكون هيكله و هي ما تعرف بأجزاء النص المسرحي و من أهمها الحوار. وذلك من خلال البحث عن دلالاته في النص المسرحي. و على هذا الأساس جاء عنوان بحثنا كالتالي: " الحوار السردي في النص المسرحي الجزائري المعاصر مسرديات عز الدين جلاوجي-أنموذجا- ".

وقد قسمناه إلى مدخل و فصلين تسبقهم مقدمة و تتلوهم خاتمة تتناول أهم النتائج المتوصل إليها.

تناولنا في المخل بعض المفاهيم النظرية التي تخص البحث كمفهوم الحوار و وظائفه و مفهوم السرد وتطرقنا في الفصل الأول إلى مفهوم المسرح و المسرحية و العلاقة بينهما و إشكالية النص و العرض، و في الفص الثاني تطرقنا إلى الحوار السردي الخارجي و الداخلي في مسرديات عز الدين جلاوجي.

Summary:

The theatrical / dramatic text, like other literary texts, is based on a group of elements that make up its structure, which are what are known as the parts of the theatrical text, the most important of which is dialogue. And that by searching for its connotations in the theatrical text. On this basis, the title of our research was as follows: "The narrative dialogue in the contemporary Algerian theatrical text, the narratives of Ezzedine Jlaouji - a model -".

We have divided it into an introduction and two chapters that are preceded by an introduction and followed by a conclusion dealing with the most important findings.

We dealt with some theoretical concepts related to research, such as the concept of dialogue, its functions, and the concept of narration. In the first chapter, we dealt with the concept of theater and play, the relationship between them, and the problem of text and performance. .