

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: اللغة و الأدب العربي



عنوان المذكرة

أثر السرد في بنية النص المسرحي الجزائري المعاصر
مسردية "أحلام الغول الكبير" لعز الدين جلاوي
أنموذجاً

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الدراسات الأدبية

تخصص: أدب جزائري

مقدمة من قبل:

ليلي رمضاني

تاريخ المناقشة: 2019/07/07

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أحلام عثمانية	محاضر - ب -	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
وردة حلاسي	محاضر - ب -	مشرفا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
أسماء سوسي	محاضر - ب -	ممتحنا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2019/2018

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة
و أعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا
العمل.

نتوجه بالشكر و الامتنان إلى كل من ساعدني
من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل و أتقدم
بأسمى عبارات الشكر و العرفان، إلى أستاذتي
الفاضلة " وردة حلاسي" على ما أكرمتني به من
حسن رعاية و توجيه و أسأل المولى عز و جل أن
يجازيها خير الجزاء، كما أرفع عبارات الود و العرفان
إلى أسرتي الكريمة التي تحملت معي معانات البحث
فكانت لي خير سند.

مقدمة

يعد المسرح أبّ الفنون وروح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، ولما له من سر خاص جعله يحتل مكانة في النفوس باعتباره وسيلة الإنسان الأولى في التعبير عن نفسه عبر مختلف الأزمنة، فالمسرح من أهم الفنون الأدبية التي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الملتقي، لذلك أجمع الدارسون والباحثون على أنّ المسرح أرقى الفنون جميعاً، مما أدخلت عليه العديد من التغيرات، انطلاقاً العناصر السردية، الزمن، المكان، الحوار والشخصية.

وأصبح مسرحنا الراهن يهتم بتوظيف السرد كأداة أساسية في البناء المسرحي، رغم كون السرد عنصراً نوعياً في التشكيل الملحمي القصصي، وإذا كان البناء في العمل المسرحي هو محدد الفعل والأحداث فإنّ الشخصيات تتحدد بحوارها، حيث يصنع كاتب الرواية شخصيته أولاً ثم ينسج من حولها الحوادث، ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافاً، وإنما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل، ويؤتى به ليلبي ضرورة درامية تتمثل في تعريف الملتقي بالأحداث القبلية، وابتداءً من الستينات هبت رياح التيار الملحمي، فإنّ هذا الأمر الذي أخذ معه يتغلغل في معمار الدراما الجزائرية تأثراً بالتقنيات الملحمية التي تولى اهتماماً متميزاً بالسرد لأسباب أيديولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية.

ونظراً للأهمية التي أصبح السرد يحتلها في النص المسرحي عامة والجزائري خاصة، أردت التركيز على هذه التقنية وبيان مدى أهميتها في نص أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوي الذي خرج بنصه المسرحي عن المألوف مصطنعاً مصطلحاً جديداً للنص المسرحي، أطلق عليه ما يسمى بالمسردية التي هي عبارة عن جنس أدبي هجين، يلتقي فيه النص المسرحي بالأنواع الأدبية الأخرى، وعليه نتساءل:

كيف وظف عز الدين جلاوي السرد في مسرديته؟ وكيف كان تأثيره في بنية النص الدرامية؟

ومن هذا المنطلق جاء عنوان بحثي كالاتي: "أثر السرد في بنية النص المسرحي المعاصر مسردية عز الدين جلاوي أنموذجاً"، وقد كان اختياري لهذا الموضوع راجعاً

لأسباب ذاتية وموضوعية منها: الرغبة في التعرف على السرد في المسرح، حتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في تخصصه، هذا من جهة ومن جهة أخرى كون المسرحية الجزائرية ارتقت بشكل ملحوظ، أما الموضوعية فقد تجلت في رغبة الكشف عن الوظيفة والمكانة التي أصبح السرد يحتلها في النص المسرحي، الذي أصبح في عصرنا الحالي يسمى بالمسردية. وهو ما نجده عند عز الدين جلاوجي، ومع أن هذا الموضوع تطرقت إليه بعض الدراسات، التي نذكر منها:

1- أثر السرد في بنية التأليف الجزائري، رسالة ماجستير لصالح بوشعور.

2- تقنيات السرد في مسردية حب بين الصخور، مذكرة ماستر لفراق حليلة.

إلا أنها لم تركز على أثر السرد في بنية النص الدرامي، وخاصة في هذا الجنس/النوع الجديد (المسردية)، و الذي يتمثل في التركيز على أثر السرد في البنية الدرامية، في النص المسرحي الجزائري المعاصر، وعليه جاء عنوان بحثي كالاتي : "أثر السرد في بنية النص المسرحي الجزائري المعاصر في مسردية عز الدين جلاوجي".

وقد قسمت بحثي إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوها خاتمة.

الفصل الأول وعنوانه ب: "السرد والمسرح أية علاقة؟"

تناولت فيه بعض المفاهيم النظرية، التي تخص البحث، كمفهوم السرد والمسرح والمسرحية والفرق بينهما، وكذلك مفهوم النص المسرحي، كما تطرقت إلى طبيعة السرد في المسرح الجزائري وخصوصيته ووظيفته.

بالإضافة إلى ذلك تناولت تداخل النص المسرحي بالأنواع الأدبية الأخرى، مع التركيز على تبيان أجزاء النص المسرحي كالإرشادات المسرحية، وخاصة الحوار باعتباره البنية الأساسية في النص المسرحي، أو النص الرئيسي الذي تقوم عليه المسرحية.

أما الفصل الثاني الموسوم ب: "أثر السرد في البنية الدرامية في مسردية أحلام الغول

الكبير".

تناولت فيه عرضاً للعناصر البنائية التي يعمد إليها الكاتب الدرامي في صناعة نصه من فعل وشخصيات وحوار وزمان ومكان، وكيف أثر السرد فيها.

أما الخاتمة فكانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وباعتبار أنه لا دراسة بدون منهج، إذ يعتبر عصب كل بحث يمنح له الانسجام والتناسق نظرياً وتطبيقياً، اخترت المنهج التحليلي الوصفي لتناسبه مع طبيعة البحث خاصة في الكشف عن أثر السرد في البناء الدرامي للنص المسرحي (المسردية).

وقد استعنت في البحث بجملة من المصادر والمراجع التي بينت مسار البحث استطعت من خلالها تكوين رؤية للهدف نذكر منها ما يلي:

1/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط1، 1997.

2/ حميد لحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي، ط1، 1991.

3/ أرسطو: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، ط1، 1976.

4/ عز الدين مناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، ط1، 2010.

أدركت للوهلة الأولى مدى صعوبة هذه الدراسة، فقد واجهتني بعض الصعوبات في إعداد هذا البحث، أبرزها صعوبة الحصول على المصادر والمراجع الخاصة بالسرد في المسرح الجزائري، وفوضى المصطلحات وصعوبة الإلمام بجميع فروع الموضوع لاختلاف وجهات النظر.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل وبأكبر آيات العرفان والامتنان إلى الأستاذة المشرفة

وردة حلاسي لقبولها الإشراف على هذا العمل.

الفصل الأول: علاقة المسرح بالسرد

تمهيد:

تعد المسرحية شكلاً من أشكال الفنون الأدبية، التي تساهم في بلورة الفكر وفق رؤية درامية، تقدم للمتلقى في قالب فني متماسك، تحكمه عدة عناصر التي تتضافر مع إنتاج عمل درامي إبداعي متناسق ومتربط الأجزاء، ومن العناصر المكونة الشخصيات والحوار والمكان والفعل...

وعلى الرغم من أنّ استخدام السرد في المسرح لم يكن محبباً، فقد لجأ إليه الكتاب الدراميون كضرورة درامية عملية، خدمة للمنهج المتبع من قبلهم، وأصبح توظيف السرد في المسرح الحديث خياراً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، ومن هنا نحاول البحث عن العلاقة الموجودة بين الفن المسرحي والتشكيل السردى؟ وما طبيعة السرد في المسرح؟ لتوضيح الرؤية لدى القارئ.

أولاً: الفن المسرحي والتشكيل السردى:

1- مفهوم السرد: يعتبر السرد من أهم المواضيع والمفاهيم التي لقيت عناية كبيرة من النقاد فتعددت واختلقت مفاهيمه، حيث يضم جميع الأجناس الأدبية.

أ/ لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (سرد) «أنَّ السَّرْدَ تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلَى شَيْءٍ تَأْتِي بِهِ مُتَسَقًّا بَعْضُهُ فِي أَثَرِ بَعْضٍ مُتَّبِعًا، سَرَدَ الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ وَفَلَانٌ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ، وَفِي وَصْفِهِ كَلَامُهُ، قَالَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ أَيُّ يَتَابَعُهُ وَيَسْتَعْجَلُ فِيهِ، وَسَرَدَ الْقُرْآنَ: تَابَعَ قِرَاءَتَهُ فِي حِذْرٍ مِنْهُ، وَالسَّرْدُ الْمَتَابَعُ وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذَا وُلَاهُ وَتَابَعَهُ»⁽¹⁾.

و«السرد Narration كلمة مشتقة من الفعل اللاتيني Narrare الذي يعني رَوَى وَسَرَدَ وكلمة Récit مأخوذة من الفعل اللاتيني Récitare الذي يعني قرأ وتلا بصوت عالٍ

(1) - ابن منظور: لسان العرب، مج 3، مادة (س ر د)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 211.

وهُمَا تُسْتَخْدَمَانِ لِلدَّلَالَةِ عَلَى نَوْعِيَّةِ الْخِطَابِ، النَّاتِجَةِ عَنْ فِعْلِ السَّرْدِ وَالرَّوَايَةِ، وَيَقَابِلُهُمَا فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ السَّرْدُ وَالْقِصُّ وَالرَّوَايَةُ»⁽¹⁾.

ووردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالَ أُوْبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلْنَا لَهُ الْحَدِيدَ، أَنْ اْعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاْعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾⁽²⁾.

فالسرد هو تتابع الأحداث وتتابع الحكي الذي يحكمه تتابع الجمل النحوية، وهو آلية لإنتاج الحكي وتقديمه، يتضمن حدثًا يرسله الراوي ويستقبله المتلقي.

ب/ اصطلاحاً: تعددت مفاهيم السرد من الناحية الاصطلاحية، بحسب منطلقات الكتاب المسرحيين الفكرية والتقنية في الكتابة الدرامية، من ذلك تعريف حميد لحميداني للسرد بأنه «الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين، أولهما يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن لأن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»⁽³⁾.

كذلك يعرف السرد بأنه «فعل الحكي المنتج للمحكي أو إذا شئنا التعميم مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، الذي ينتجها السارد والمسرود له، ونقصد بالمحكي النص السردية الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردية الذي ينتجه السارد، بل أيضاً من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد»⁽⁴⁾.

أي أنّ السرد يتشكل من خطاب السارد وخطاب الممثلين أيضاً.

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 248.

(2) - القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، دار ابن الهيثم، القاهرة، (دط)، (دت)، سورة سبأ [10، 11].

(3) - حميد لحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 45.

(4) - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردية وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص

وهناك من يرى بأن السرد «لغة الاتصال التعبيري تربط الماضي بالحاضر وتربط الحاضر بالمستقبل، وذلك عن طريق التشكيل التصويري المرئي عن طريق التعبير الحركي غير الكلامي (التمثيل الصامت)، سواء كان هذا التعبير فردي أو جماعي، ويعتبر تعبير اتصالي في فنون المسرح وفنون السينما والإذاعة المسموعة والمرئية»⁽¹⁾، وبالإضافة إلى هذه التعريفات عرّف السرد بأنه «الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو كل ما يتعلق بالقص»⁽²⁾.

أي أنّ السرد فعل الحكي المنتج للمحكي الذي يُعنى به النص المسرحي، ولغة اتصال تربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل.

2- بين المسرح والمسرحية:

يعد المسرح شكل من أشكال الفنون التي عرفتها البشرية طوال هذه القرون، لما يمثله ازدهار ثقافي وحضاري في حياة الشعوب. سُمّي أبا الفنون. لأنه يجمع أكثر من فن: فهناك الكتابة الأدبية والفنون الأخرى كالموسيقى والرقص والغناء والمناظر المسرحية والإضاءة والديكور...«والدارس لتاريخ الفنون الدرامية يعرف أن المسرح أقدم هذه الفنون، أو هو (أبو الفنون) لأنه سبق السينما والإذاعة والتلفزيون بآلاف السنين»⁽³⁾.

وهو لا يستمد أهميته من هذه التسمية التاريخية فقط، بل لكون الحياة عبارة عن مسرح كبير، يمثل فيه كل فرد دوراً معيناً بشكل واقعي بعيداً عن خشية المسرح، ونظراً لعدم وجود شكل مسرحي متكامل في حضارتنا العربية، تنوعت مصطلحات ومفاهيم هذا الفن إلى

(1)- زيد طالب فالح: مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، كلية التربية الأساسية، جامعة تلمسان، عدد خاص ميسان، 2015، ص 263.

(2) - عقيل جعفر الوائلي: م، د علي عبد الأمير عباس، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ع 30، كانون أول، 2016، ص 592.

(3) - عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم، تونس، ط1، 1987، ص 07.

درجة عدم التفرقة بين مصطلح مسرح ومسرحية. وهذا الأمر الذي دفعنا إلى التساؤل: ما هو المسرح وما هي المسرحية؟

2-1- مفهوم المسرح:

أ/لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "سَرَح": «السَّرْحُ بفتح الميم مرعى السَّرْح، وجمعُه المَسَارِحُ، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسيّاح وفي حديث أم زرع: له الإبل قليلاً المسارح، هو جمع مَسْرَح وهو الموضع الذي سَرَح إليه الماشية بالغداة للرعي⁽¹⁾.

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس:

«البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة»⁽²⁾.

ونجد هذه اللفظة (سَرَح) قد وردت في القرآن الكريم في المواضع التالية:

في قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾⁽³⁾.

وفي قوله تعالى: ﴿فَتَعَالَيْنِ أُمْتَعُنَّ وَأَسْرَحَنَّ سَرَاً جَمِيلاً﴾⁽⁴⁾.

يتضح من خلال هذه التعريفات اللغوية، أنّ المسرح هو المكان الذي تجري فيه أحداث

المسرحية بعد تمثيلها أو ترجمتها من خلال الممثلين.

ب/ اصطلاحاً:

تعدد واختلاف مفهوم المسرح وتباين تباينا كبيرا بين آراء المنظرين له، لذا نكتفي بإيراد

جملة من التعريفات لهذا المصطلح التي وردت عند بعض الكتاب والنقاد ومن بينهم ماري

إلياس وحنان قصاب في معجمهما المسرحي:

(1) - ابن منظور: لسان العرب، "مادة س ر ح"، ج 3، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 2008 ص 1984.
 (2) - مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984، ص 356.

(3) القرآن الكريم سورة النحل الآية [06].

(4) القرآن الكريم سورة الأحزاب [28].

- تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.

- تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدّي/الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى. وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فن من فنون العرض كالسيرك والإيماء.

- تستخدم كلمة المسرح للدلالة على المكان الذي يقدم فيه العرض.

- تستخدم كلمة المسرح للدلالة على مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو للدلالة على مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي و المسرح الشعبي⁽¹⁾.

وتعرفه الموسوعة البريطانية على أنه «فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات والنص المسرحي عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من الثقافات والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، العرض»⁽²⁾.

2-2- المسرحية:

أ/ لغة:

ورد في معجم الوسيط أنّ المسرحية هي «قصة معدّة للتمثيل على المسرح»⁽³⁾. وجاءت في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: «الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح»⁽⁴⁾.

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 422، 423.

(2) - لينا نبيل ومصطفى فنيح هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، دار الراجحة للنشر والتوزيع، عمان [الأردن] ط1، 2008، ص 38، 39.

(3) - مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004، ص 426.

(4) - مجدي وهبة وكامل المهندس: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص

ويورد قاموس أكسفورد هذا التعريف للمسرحية قائلاً «الدراما إنشاء بالنثر أو الشعر، معدّ للتمثيل على خشبة المسرح، تسرد القصة فيه بوساطة الحوار أو الفعل»⁽¹⁾. وفي موضع آخر جاءت المسرحية «بأنها الرواية الشعرية أو النثرية المعدة للتمثيل على المسرح»⁽²⁾.

وعند "محفوظ كحوال": «المسرحية عبارة عن رواية تمثيلية، تجرى حوادثها على المسرح (خشبة في قاعة أو شارع) ويخضرها لها جمع من الناس وهي قصة حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح، عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصويراته»⁽³⁾.

يتضح من خلال التعريفات اللغوية، أنّ المقصود بالمسرحية العمل الواحد من الأعمال المسرحية، فهي عمل أدبي قصصي من الشعر أو النثر، يروي أحداثاً مستمدة من الحياة الواقعية، بأسلوب فني يتم عرضها أو ترجمتها على خشبة المسرح بوساطة الفعل والحوار والشخصيات.

ب/ اصطلاحاً:

عرفت المسرحية بتعريفات عديدة أهمها:

✓ شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقميص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدهم الجمهور في المنازل⁽⁴⁾.

(1) - رياض عصمت: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دائرة الثقافة والإسلام، الشارقة، ط1، 2003، ص 47.

(2) - محمود السعدي: القاموس الجديد للطلاب معجم عربي مدرسي ألفبائي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991، ص 1069

(3) - محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نومبيديا، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 11.

(4) - وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، دائرة المكتبة الوطنية 2003، ص 49.

✓ نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيراً حقيقياً كاملاً، اشتراك عدد من العناصر الأدبية من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة، الصراع، الشخصيات الحوار...مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى والمسرحية عملية تعبير ديناميكية قوسية أو هرمية تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة بسبب الصراع⁽¹⁾.

✓ أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ وإنما هي قصة تكتب لتمثل⁽²⁾.
 ✓ نص قصصي حوارى، يصاحبه مناظر ومؤثرات فنية مختلفة، ويراعى في المسرحية جانبان: جانب النص المكتوب وجانب التمثيل، الذي ينقل النص إلى المشاهدين حياً⁽³⁾.

✓ قصة مترجمة إلى حركة عن طريق الشخص والحوار ومقسمة تقسيماً خاصاً يعطيها القدرة على التحرك، ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه⁽⁴⁾.

ومن خلال تعريفنا للمسرح والمسرحية تتضح لنا الرؤيا أن هذين المصطلحين لا يحملان المعنى نفسه، فالمسرحية ليست كالمسرح، فإذا كان تعريف المسرحية هو ما سبق فإن المسرح هو شكل من أشكال الفن، يترجم فيه الممثلون نصاً مكتوباً إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة الخاص بالعام أو بمعنى آخر: النص الأدبي المسرحي أحد موضوعات المسرح وليس العكس، وقد يكمن سر المسرحية في قدرتها على التصوير المنظم والواضح للتجربة البشرية.

(1) - لينا نبيل ومصطفى فني هيلات: الدراما والمسرح، مرجع سابق، ص 49.

(2) - محمد زكي العثماني: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 11.

(3) - زيد طالب فالح: مجلة ميسان للدراسة الأكاديمية، مرجع سابق، ص 269.

(4) - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص 20.

ثانياً: طبيعة السرد في المسرح:

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت عنه أنواع روائية منظومة شعراً ثم نثراً وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة، مثل الملحمة والسيرة والحكاية الشعبية والرواية والقصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص، وتستند هذه الأشكال في معظمها، إلى وجود شخصية تروي مثل الحكواتي والراوي والمحدث والقوال والمنشد والمداح، وقد شكّل السرد أساس المسرح الشرقي القديم، الذي يعود بأصوله إلى رواية ملاحم المهاباهارات والرامايات، كذلك كان السرد نشاطاً أساسياً في الحلقات التي كانت تقوم على هامش الأسواق والاحتفالات، في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط⁽¹⁾.

إن الفرق بين السردى والدرامى، يكمن في أنّ السرد عندما يقرأ يتم إدراكه على أنه حدث في الماضي، أما الدرامى فإنه يخلق حاضراً، وفي هذه الحالة يصبح الراوي بحضوره في المكان وسرده لحكايته هنا والآن، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية وإذا كان التمييز بين الدراما والرواية يقوم أساساً على الحوار، فإنّ هذا التحديد وحده غير كافٍ للتمييز بين الشكلين الفنيين، وهذا على الرغم من أنّ الحوار في المسرح الغربى يعتبر أسلوب التعبير الدرامى النموذجى والصيغة الأكثر ملائمة لتعبير الشخصية المسرحية وأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحى مثل المونولوج والحديث الجانبى والتوجه إلى الجمهور، ونشيد الجوقة غير مطابقة للواقع، ولا تقبل إلاّ ضمن الأعراف المسرحية، ذلك أنّ الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل⁽²⁾.

اعتبر الحوار في المسرح الغربى العنصر الذى يميز المسرح كجنس أدبى عن بقية الأجناس، التى تقوم على السرد أساساً مثل الملحمة والرواية، لكن ذلك لا ينفى وجود السرد ذى الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحوارى فى هذا المسرح، أما المسرح الشرقى، فلم يعرف هذا التمييز لأن القالب السردى يظل هو الأساس، والحوار فيه يأتى ضمن السرد، وهذا ما

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحى: مرجع سابق، ص 248.

(2) - إلين ستون، جورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعى السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996، ص 80.

استند إليه المسرحي الألماني برتولت بريشت، الذي أدخل بكثافة على المسرح الملحمي وفي المسرح الحديث، فقد الحوار أهميته وحتى في الحالات التي ظل فيها الحوار أساسياً، لم يعد يعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وإنما عن صعوبة هذا التواصل كصورة لأزمة الإنسان وهذا ما نجده في مسرحيات الكاتب الروسي أنطون تشيخوف، و الإيرلندي صموئيل بيكيت، والألماني جورج بوشنر⁽¹⁾.

وأهم عنصر يميز الدراما هو المحاكاة، «لأنها تحاكي أو تعيد محاكاة أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم متخيل، والشيء المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل هو أنها جميعاً حدث محاكى، فالنص الدرامي لن يأخذه بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده فوق المنصة، وعكس ذلك هو أدب ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردى والشعر الملحمي والدراما»⁽²⁾.

على الرغم من أنّ استخدام السرد في المسرح ولاسيما المسرح الدرامي منه لم يكن محبباً، إلا أنّ المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية، وقد شكل السرد في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلاً لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة، على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه، وغيرها قُبِل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي كغُرف من الأعراف المسرحية، والواقع أنّ السرد في المسرح يُلبى ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرح⁽³⁾.

وقد خضع استخدام السرد في المسرح لشروط محددة، مثل تلك التي وضعها الناقد الفرنسي الأب دوبينيال في القرن السابع عشر في فصل الروايات، حيث اعتبر أنّ السرد

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 276.

(2) - محمود عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998، ص 06.

(3) - ماري إلياس وحنان: قصاب المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 249.

يمكن أن يكون طويلا في المقدمة وقصيرا خلال مجرى الحبكة وفي الخاتمة، وأنه يجب أن يكون مبررًا لكيلا يكسر منطقية الحدث⁽¹⁾.

ولعلّ أهم ما يسمح به السرد، هو التعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى، ولا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا تخرق وحدة المكان والتعريف بما في الشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي، ويسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل إلى فصل آخر، مما يسمح للكاتب أن يصور عددا من الحوادث ضمن دورة شمسية واحدة حسب قاعدة وحدة الزمان، وهو بذلك يقوم عليه المسرح الدرامي، بالإضافة إلى ذلك يسمح السرد وعلى الأخص في خاتمة المسرحية برواية تفاصيل موت البطل بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وهو ما كان مرفوض باسم قاعدة حسن اللياقة وكذلك قاعدة لمشابهة الحقيقة⁽²⁾.

وبشكل عام فإنّ السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي، لأنّه يسمح بالتركيز على هذه القواعد بفعل واحد.

ثالثا - وظيفة السرد وخصوصيته في المسرح الجزائري:

عمّ مسرحنا الراهن، خلال هذه السنوات اتجاه شمولي واستثنائي يُعنى بتوظيف السرد كأداة أساسية في البناء المسرحي، رغم كون السرد عنصراً نوعياً في التشكيل الملحمي والقصصي، وما يلفت الانتباه ويثير المخاوف أنّ هذا الاتجاه يكاد يتخطى معظم الخصوصيات النوعية للمسرحي وطبيعة ثوابتها الدرامية.

إذا كان السارد في الرواية يشكل جسراً اتصالياً بين السرد والملتقي، فإنّ هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي، حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقاً ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية وبشكل خاص في المسرح الملحمي، ذلك أنّ السارد في المسرح عنصر اصطناعي، أي أنّه لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 249.

(2) - المرجع نفسه، ص 249، 250.

الإرشادات المسرحية، عندما تقال أو تعرض، أما الحالة الأكثر انتشاراً هي حالة الشخص السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح، وأحياناً نجد أنه من الصعب رسم الحد بين السرد والفعل الدرامي، نظراً لأن كلام السارد مرتبط دائماً بخشبة المسرح، ولأن يتحول إلى فعل درامي تقريباً، ويتولى السارد المسرحي مسؤولية الفرجة، أي أن القائم على الحفل المنظم لمواد الحكاية ومقترح الحل لمشاكلها، كما يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية ويخبره بمختلف الأحداث والوقائع.

ولا يوظف السرد في العمل المسرحي، وإلا لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل، ويؤتى به ليلبي ضرورة درامية، تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية، مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي، التي تشمل على سرد يأتي شكل مونولوج، أو حوار تتجاذبه شخصيتان كل واحدة منهما تجهل ما ترويها الأخرى، وغالباً ما يتضمن السرد حدثاً من الماضي البعيد أو القريب، يجري خارج خشبة المسرح، إخباراً وإبلاغاً عما يحدث في وقت السرد نفسه⁽¹⁾ وهناك شروط لتوظيف السرد في العمل المسرحي مثل إمكانية طوله في المقدمة واقتضابه في سيرورة الأحداث والخاتمة حتى لا يقوض بناء الحدث، وهذا قد يعرف السرد بما يجري بعيداً عن الركح في أماكن أخرى حتى لا تخرق وحدة المكان إذا ما قدم على الخشبة ومن وظائف السرد أيضاً التعريف بالشخصيات وبكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي.

ويؤدي الراوي مهمة سرد وحكي الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، كما يؤدي دور الرقيب لعقول المتفرجين، ذو وظيفة اجتماعية يهدف إلى المتعة والتعليم⁽²⁾.

أ/ الوصف عن طريق السرد: يعرف الوصف حسب جيرار جينيت بأنه «كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التعيير أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث لكون

(1) - مصطفى الزاقي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط2، أكتوبر، 2010، ص 06.

(2) - المرجع نفسه، ص 07.

ما يوصف بالتحديد سردًا Narration من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو أشخاص وهو ما تدعوه في يومنا هذا وصفا «Description»⁽¹⁾

نستشف من مقولة جينات أنه خصص لأحداث السرد، أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأنّ الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التعبير، ويؤدي وظيفة هامة من جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها⁽²⁾.

وللوصف وظيفتان، الأولى جمالية تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية غير مرتبط بالحكي.

والثانية توضيحية تفسيرية أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة علة معنى معين في الحكي⁽³⁾.

نجد أن الوصف عنصر فعال يستعين به السارد بخلق جو في ذهن المتلقي تمكنه من المتابعة، كما يضيف على النص السردية خصوصية تزيد من جماليته.

هذه المرجعيات وغيرها تبرز بشكل كبير في الخطاب المسرحي السردية، إذ فيه تتعدد مراكز الإرسال وتعمق بنية الحوارية حينما ينتقل من الفضاء النصي إلى الفضاء العرضي، حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية، سمعية، حركية) إذ يجد المتلقي نفسه في لحظة من لحظات العرض مستقبلا لعدد من المعلومات يتلقاها من مصادر مختلفة من السرد الواصف للديكور أو من الموسيقى أو الإضاءة... إلخ أي أنّ الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى المتلقي عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت القصديّة فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه

(1) - حميد الحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 78.

(2) - أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب لنشر والتوزيع، (د ط)، (د ت)، ص 28.

(3) - حميد الحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 79.

قصدها، وتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماط عديدة من العلامات الحركية، لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي تحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متولدة منها.

ب/ خصوصية السرد في المسرح:

تتجلى خصوصية السرد في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على المسرح⁽¹⁾. ويعترف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأن الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنوية التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعية⁽²⁾.

ظهر السارد ruetarranel على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحية، بعدما كان مقصيا في المسرح الدرامي، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يتكلم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشعبية الإفريقية والشرقية التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشخصيات.

والسارد شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية وما يمكن أن نقوله، وما لم تستطع التعبير عنه وذلك في الإبداعات الجمالية والأعمال المسرحية العربية المنطلقة من الروايات⁽³⁾.

و بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشكل القديم للسارد، إذ يمر من الحكاية إلى محاكاة الفعل والحوار، إما أن يتكفل بحكاية الأحداث بنفسه مثلما هو الحال عند السارد العربي، وإما

(1) - voir : Anne vberfeld lire le théâtre ,ed sociales ,paris 1982, p 81.

(2) - توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص 12.

(3) - أحمد بلخير: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص98، 99.

يقدم الفعل والحوار ويؤديها مع الشركاء وباقي الممثلين الآخرين، وهذا ما يسمى محاكاة مضادة للمحاكاة⁽¹⁾.

واعتبر بريشت Brecht السرد قالباً يتضمن ما هو درامي ويسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمني، مع تبيان أنها جرت في الماضي كما هي الحال في الملحمة، ويسمح أيضاً بالتوقف عندها والتعليق عليها. كما هو الحال في مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية" و"الأم شجاعة" وغيرهما. وقد استفاد بريشت من القالب السردى ليدخل على مسرحياته عناصر التغريب التي تشكل قطعاً في استمرارية الحدث، وتكسير الإيهام من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام، لأن السرد في المسرح الملحمي (على العكس من المسرح الدرامي) يقدم نفسه على أنه سرد مقصود، وهو يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تؤدي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار، وفي المسرح المعاصر تلاحظ عودة كثيفة إلى الأشكال السردية من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي، وعرف المسرح العربي منذ الستينيات نفس هذا التطور باتجاه تنظير المسرح من خلال اللجوء إلى القالب السردى⁽²⁾.

وهذا ما نجده في بعض النصوص الجزائرية المعاصرة، التي شكل السرد فيها جزءاً كبيراً، ومنها مسرحية "النار والنور لصالح لمباركية"، التي لجأ فيها الكاتب إلى صيغة المسرح الملحمي التي تقوم على مبدأ الرواية من خلال استخدام تقنية "الراوي" على امتداد اللوحة الأولى، وإجرائه كذلك على لسان شخصياته التي تسرد ماضيها في كثير من الأحيان، من خلال اعتبار السرد قالباً يتضمن ما هو درامي، ويسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمني، مع تبيان أنها جرت في الماضي، ومن ذلك سرد الراوي لأحداث حرب فرنسا ضد ألمانيا والتي مات فيها آلاف من الجزائريين.

(1) -Anne vberfeld : l'école du spectateur, Edition sociales, paris, 1981, p 188.

(2) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 250، 251.

الراوي الثالث: "مات الأبطال في المجزرة، ذبحوا ماتوا كلهم ولم يعد إلا من كان مسكراً بفعل دوي المدافع وأزيز الطائرات، عادوا راجلين من أقصى الدنيا، جائعين يجرون جزماتهم القديمة ومعاطفهم الثقيلة على رؤوسهم. عادوا وهم مدركون لحقيقتهم تعلموا في الحرب كيف يقتلون ويقتلون، تعلموا الموت بصبر، مروا باللحظات التي يقال عنها أنها أليمة، تلك اللحظات التي يشعر فيها الإنسان أن نفسه على موعد مع الموت، مرت عليهم تلك اللحظات عليهم بصمت وانتظار، ثم عادوا... الحرب مدرسة تعلم الأبطال الحياة والموت مدرسة تخرج منها الأحياء الذين يسيرون بلا خوف في نفوسهم آمال وآمال. الأبطال الذين عادوا تعلموا الموت في الليل وهم يلاحقون القمر في السماء، تعلموا في الأغوار وصدى أنينهم يملأ الأذان، تعلموا في ساحة الحرب كيف يقفون على أرجلهم دون ارتعاش، تعلموا وتعلموا... ثم عادوا"⁽¹⁾.

كذلك مسرحية "مقهى السلام" لمحمد قطان ومسرحية "ليلة الليالي" لبوجادي علاوة، ولقد لجأ فيها الكاتبان إلى السرد كتقنية عملية، لها وظائفها المتعددة في تقديم أحداث النص المسرحي، من ذلك ما ورد على لسان عبده في مسرحية "ليلة الليالي"، عندما يقوم عبده بسرد حكايته مع بنت العجوز التي يسكن عندها عبده: أمسحي دموعك وما يخرج عبده من عندك حتى يشوف البسمة منورة على فمك (يطلق ضحكة كبيرة) راكي عارفة، بنت العجوز اللي ساكن عندها... ذيك المطلقة على الضناية جاتني... البارح في نص الليل تدق الباب... ماء الخير سي عبده... جيت نشوف كاش ما خصك ... يعطيك الصحة، ما خصني والو... بلاك نغسل لك الماعن... تعرفيني ما نطبخ في البيت ما عندي موعن... عندي كيلة وكفة ميزان، راني قايم بهم وربي ستار... نغسل لك الحوايج؟ أوه... عندي لبسة واحدة نهار نغسلها ما نخرجش من البيت... أنت تبكي لي بمنتي يا المقطوع

(1) - صالح لمباركية: مسرحية النار والنور، باتنة، الجزائر، 2006، ص 48، 49.

من شجرة...الطفلة مرادها تكبر بيك وأنت تكسر لها خاطرها...بالحرام وبالثلث...
يا تأخذها، يا نأخذك...ما ضحككتيش...بايخة... (1).

وما نلاحظه على هذه النصوص اتجاهها نحو السرد كتقنية جديدة لخدمة البنية
الدرامية للنص المسرحي.

وفي وقت راح السرد بأشكاله يزحف على النصوص المسرحية، ويكسب الآلاف بل
الملايين من الأنصار إلى صفة، فيما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي فيحقق
رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة
النص المسرحي ولكنه بنكهة السرد فتكسب القارئ أولاً ونأخذ ثانياً بيديه ليعود إلى خشبة
المسرح دون أن نخرج كبرياءه، بحيث يكون النص مهيباً للعرض على الخشبة، ويمكن أن
يستفيد منه المخرج والممثل (2).

ومن الكتاب الجزائريين المعاصرين الذي يشكل السرد مساراً بارزاً في
مسرحياته، وخرج فيها النص المسرحي عن طبيعته القديمة، القائمة على الحوار كبنية
أساسية في النص المسرحي، إلى اتخاذ السرد كتقنية فاعلة يقوم عليها البناء الدرامي للنص
المسرحي الكاتب الجزائري عز الدين جلاوي (*) في نصوصه المسرحية، التي أطلق عليها
مصطلح المسردية، وهذا الأخير (المسردية) «مصطلح أطلقه عز الدين جلاوي على تجربة
جديدة في كتابة المسرح قبل سنتين وهو مصطلح نحته من كلمتين هما: سرد+ مسرح أسس
به لشكل جديد في كتابة المسرح بطعم السرد فجاء نصه بصرياً مسرداً، يستفيد من تقنيات
الوصف والسرد متمرداً على الإرشادات الإخراجية، التي عادة ما تعيق قراءة النص وتحضر

(1) - بوجادي علاوة: مسرحية ليلة الليالي، مخطوط، ص 13، 14.

(2) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ص 08.

(*) - عز الدين جلاوي: من مواليد 24 فبراير 1962 مدينة سطيف بالجزائر أديب و أكاديمي صدرت له عشرات
الأعمال الإبداعية و النقدية، و قدمت من أعماله عشرات البحوث و الرسائل الجامعية، داخل الوطن و خارجه و يعد من
الأسماء التي تخوض غمار التجريب، حاول أن يؤسس اتجاهها جديدا في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح
مسردية(www.kataranovels.com).

وظيفته على الخشبة»⁽¹⁾. ومن هنا يمكن القول بأن المسردية هي جنس أدبي زلوج في خصائصه بين الرواية والمسرحية، ومنه أصبح النص المسرحي تتداخل فيه أنواع الأجناس كالمسرحية والرواية وغيرها.

ففي مسردية أحلام الغول الكبير يخيل للقارئ أنه يقرأ رواية من الحجم المتوسط، ذات حدث رئيس تدير أحداثه مجموعة من الشخصيات الرئيسية والثانوية، ويتكفل القارئ بتقديمها تقديمًا غير مباشر من خلال أقوالها وأفعالها، فهي لا تختلف عن العمل الروائي من كونها عبارة عن نقل الروائي لحدث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول، اللغة والشخصيات والزمان والمكان والحدث، ويربط بينهما طائفة من التقنيات كالسردي والوصف والحبكة والصراع، وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا آخر⁽²⁾.

فالسرد شكل عنصر بارزًا ومسيطرًا في مسردية عز الدين جلاوي في كل المشاهد، حيث بدأ عمله بوصف حالة الزعيم النفسية والمظهر الخارجي للعرش قائلاً: «لم تكن ضخامة العرش ولا روعة القصر لتخفف من آلام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس على عرشه حزينا كئيبا.

لا شيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه، على المكان يخيم صمت بارد....وعلى جانبي العرض ظل الحارسان يقفان عن يمين وشمال وكأنهما تمثالان مدججان بالأسلحة في وضعية استعداد.

فجأة يقف الزعيم من مكانه يبتعد قليلا عن عرشه، وبسرعة يهرع إليه يجلس ويتشبث في جانبيه بشدة»⁽³⁾.

(1)- نجاة دويب: من المسردية إلى المسرح، جامعة القيروان، تونس، ع4662، تاريخ 2019/06/11م.

Www.almothaqaf.com

(2)- عز الدين مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005، ص 30.

(3) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 11.

وورد أيضا: "في ناحية من قصية إيوان الزعيم، كان جمع من القادة يتبادلون الأحاديث بصوت خافت وقد ظهرت على ملامحهم آثار القلق والخوف...يحيطون بطاولة يكتبون على كتابه شيء ما.

عرش الزعيم موصل وقد وقف عن جنبيه حارسان بنظرات صارمة وقد أشهر السلاح، تسمع حركة عند الباب فيلتفت الجميع، ترنو أبصارهم إليه كأنما ينتظرون أحداً، ولكن لا أحد يدخل، يلف قائد العسكر الورقة في يده، يتطلع إلى كل الاتجاهات، يخاطب الجميع، وقد اقتربوا منه، ليتمكنوا من سماع صوته الخافت. قائد العسكر: المهم أيها الرفاق لا شيء يشير بالخير...جفاف القلوب وقحط الجوانح مرعب هذه المرة...

كبير الوزراء: والعمل؟ كيف ترون الحل؟ أخبروني بالله عليكم أكاد أنفجر...أكاد أنفجر...أنفجر، ما رأيك يا قائد العسكر المفدى، وأنت سيد البلد وحكيمها؟ قائد العسكر: تسألنا ما الحل؟ وأنتم من صنع هذا العفن...أنتم من أهمل الناس...نحن نقف أسودا على الجبهات والثغور وأنتم تعبثون، أنت أول من يعاقب"⁽¹⁾.

وما يمكن ملاحظته على هذه المقاطع في المسرحية أنّ السرد فيها غلب على الحوار، بحيث خرج الحوار عن طبيعته التي تقتضي الاختصار، وأن يكون مقتضبا ومقتصدا بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، ونلاحظ أنّ هذه الخصائص استبدلت بعنصر السرد الذي يحمل توضيحاً لكل ما يجرى على نحو ما نجده في باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة والرواية خاصة.

رابعا- بين النص المسرحي والأنواع الأدبية:

يعد النص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق العرض المسرحي وهو يشكل الكلمة في هذه الازدواجية، والتي فيما بعد المخرج مع الدراماتورج إلى أصوات

(1) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 53، 54.

وحركات وإيماءات ويؤديها الممثلون في الإرشادات المسرحية والحوار، وهذا ما تؤكدته الباحثة "آن أوبر سفيلد" قائلة: «يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما هما الحوار والإرشادات المسرحية الإخراجية»⁽¹⁾.

النص الأول الحوار وهو «النص الأصل الذي ارتبط بمضمون الأدب كالرواية والقصة القصيرة بل حتى الشعر أحيانا، لكنه ارتبط أكثر بالمسرحية يشكل الظاهرة الفنية الثابتة والخالدة التي لا يقوم نص مسرحي حقيقي بدونها على اعتبار أنه الفيصل بين النص الدرامي وغيره من النصوص الأدبية الأخرى، بأنه يشكل عقل المسرحية المنظم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقي للمسرحية نصا وعرضا، كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعبئها نصا وعرضا، ومجتمع علاقات الشخصيات ودوافعها»⁽²⁾.

أما النص الثاني هو «ما اصطلح عليه بالإرشادات المسرحية يوجهها الكاتب المسرحي للمخرج، ويصفها عادة بين قوسين وتختفي هذه الإرشادات عندما تعرض المسرحية، فهي وسيلة إرشاد هامة تعين المخرج على تقديم العرض حتى إن كان الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي توجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها»⁽³⁾.

يتضح مما سبق أن النص المسرحي ذو طبيعة خاصة، إلا أنه يتوفر على بعض خصائص بعض الأنواع الأدبية كالشعر والقصة والرواية وأنّ المسرحية نشأت من رحم الشعر الملحمي، «من المعلوم أنّ الملحمة سابقة في الوجود على المسرحية وقد رأى أرسطو من قديم، أنّ المسرحية تطوّرت عن الملحمة، ولشك أنّ الكثير من المسرحيات وبخاصة في الأدب اليوناني والروماني ثم الكلاسيكي، فقد أخذت المسرحية شخصياتها عن الملحمة ولكن

(1) - آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح، تر مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (د ط)، (دنت)، ص 35.

(2) - أبو الحسن سلام: ميزة النص المسرحي، بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط)، 2007، ص 212.

(3) - أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط 1، 2001، ص 83.

الفرق بين الملحمة والمسرحية إنّما هو الموقف، ومردّ الاختلاف في الموقف إلى طبيعة الجنس الأدبي ودرجة رقيه في سلم الأجناس الأدبية»⁽¹⁾، ولكن الاختلاف أن تلك الأنواع تقوم في محاكاتها على السرد، بينما النص المسرحي يقوم على الفعل وعرض شخصيات حية تتحرك أمام الجمهور، وهذا قد أحصى فرحان بلبل في كتابه الفعل والكلمة هذا الاختلاف في نقطتين أساسيتين.

- إن فنون الأدب تكتب للتاريخ، أما النص المسرحي يكتب للمعايشة.⁽²⁾

ومما لا شك فيه أن هذا الباحث قد وعى جيدا طبيعة النص المسرحي واختلافه عن الأنواع الأدبية الأخرى والدليل على ذلك عنوان الكتاب نفسه الذي انقسم إلى ثنائية الكلمة والفعل.

وهي الطبيعة التي تمثل جوهر الفرق بينه وبين الفنون الأدبية الأخرى فهو نص يبقى إنجازا ناقصا حتى بعد اكتماله، لأنه فن مقروء، إذ لا يمكن تحقيقه إلا من خلال تحوله إلى فرجة مشهية إذ «إن على الكاتب المسرحي أن يقدم أثر أدبيا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، لكنه بفعل ذلك تاركاً في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا الممثل، وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي باعتبار ما كتبه فنا مرئياً»⁽³⁾.

ومهما يكن الأمر فإن النص المسرحي رغم طبيعته المزدوجة يبقى بإمكان المتلقي دائما وبالطبع أن يجعل من نص المسرح موضوعا لممارسة القراءة وسيجعل من النص الذي يقرؤه موضوعا أدبيا ولتحقيق ذلك سيكون مفيدا ملء فراغات النص أو بصفة أخرى عليه أن يبني عرضا متخيلا هكذا ندرك ما يجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح، في حين يرفض غيرهم هذا النمط من العلاقة بالمسرح⁽⁴⁾.

(1) - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، (د ت)، ص 30، 31.

(2) - فرحان بلبل: الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ت)، 2003، ص 123، 124.

(3) - المرجع نفسه، ص 122

(4) - عبد الرزاق الزاهر: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، منشورات سينما وتلفزيون، المغرب، (د ط)، 2011،

يعد النوع الأدبي بصفة خاصة نمط مرن وقابل للتطور أو قل أنه متطور بطبيعته، وليس مجرد صنف ثابت، وهو أيضا نمط قابل للتماس والتفاعل والتداخل مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة، تغير من طبيعته،⁽¹⁾ فلم يعد للجنس الأدبي نقاء القديم، وأصبحت التجارب المعاصرة والإنتاجات الأدبية والحديثة والمعاصرة، كقصيدة النثر ورواية السيرة الذاتية والرواية القصيرة، كلها تثير قضية النوع الأدبي، وتؤكد أن مسألة نقاء الجنس الأدبي وهويته الخالصة أمر لم يعد له وجود فنشأت أنواع جديدة تماما يصعب التعامل معها بالمعايير القديمة أو التقليدية أو بعبارة أخرى هي أنواع أدبية هجينة، والتهجين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وأيضا التقاء وتعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ⁽²⁾.

ومما تقدم يتبين أن النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية، كالقصة والرواية والشعر في أحد شقيه حيث أصبح يقرأ كما تقرأ الرواية، على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والإرشادات، فالنص المسرحي انطلقا من طبيعته المزدوجة كنص وكعرض يكتب ليمثل.

وعلى هذا الأساس ذهب العديد من الدارسين والباحثين في تعريفهم للنص المسرحي «بأنه مجموعة من العناصر المادية والبشرية، التي تقوم بتجسيد موضوع ما على خشبة المسرح أو في مكان مفتوح مستفيدة من الصور المرئية، والأصوات المسموعة للممثلين والمصممين والإداريين»⁽³⁾.

(1) - عز الدين مناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراجحة الأردن، عمان، ط1، 2010، ص 106.

(2) - المرجع نفسه: ص 95.

(3) - شغاف خيون الشمري: سيكولوجية الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص13.

أو أنه « النص الدرامي المكتوب لتقديمه على خشبة المسرح وهو عبارة عن حكاية تصاغ في شكل أحداث وشخصيات في زمان ما ومكان ما، كما يعتبر النص المسرحي المؤثر الأول والأساسي الذي يحدد نوعية العرض المسرحي، وشكله الذي يتابعه الجمهور ويتأثر به، وغالبا ما يكون تأثر الجمهور مطابقا لنوعية النص الذي يمكن أن يكون منسقا محكما، أو مهلهلا منهارا»⁽¹⁾.

كما يعرف بأنه «خطاب يقدم لقراءة كثيرين يقرؤونه في أي زمان ومكان يشاؤون، وفي اللحظة التي يرغبون، وقد يقرؤونه دفعة واحدة أو على دفعات متقاربة أو متباعدة حسب ما يسمح به الوقت لهم»⁽²⁾.

كما يختلف النص المسرحي عن سائر الفنون الأدبية، حتى عن توأمه القصة لما له من خصوصية...فهو نص أدبي وفتي⁽³⁾.

وبهذا يعد النص الأدبي الدرامي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكوّن هيكله، وهي ما تعرف بأجزاء النص المسرحي، ومن أهمها الحوار الذي يعد الركيزة الأساسية ونص الإرشادات المسرحية.

1- الحوار: الحوار هو الحديث الذي لا يتم إلا بوجود شخصين أو أكثر تتبادل أطراف الحديث على خشبة المسرح، وهو لا شك الأداة التعبيرية الأساسية في المسرحية، «فمن الثابت أن لا مسرح بلا حوار، جوهر المسرحية وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتنتضح المواقف والأهداف»⁽⁴⁾.

(1)- عقيدى محمد: مسرحية التمرين بين النص والعرض، تاريخ النشر 3 يونيو 2011 على الرابط الإلكتروني www.ahewer.org

(2)- مصطفى صمودي: قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000، ص 69.

(3) المرجع نفسه، ص 76.

(4) - رايح طبجون: مدارات الممارسة والتتظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي) مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أبريل، 2005، ص 121.

ومن هنا يعد الحوار أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي والجزء الأهم في العمل الأدبي الفني، فهو الوسيط الذي يحمل الفكرة وينقلها إلى المتلقي: قارئ / مشاهد بالشكل والمضمون، ومن خلاله يتم التعرف على سمات الشخصية المتكلمة وإظهار انفعالاتها وتبيان حالتها النفسية التي تنبئ عما ستفعله في المشاهد التالية.

«وكثيرا ما اعتبر الحوار الصيغة الأكثر ملائمة لتعبير الشخصية والأكثر مشابهة بالواقع والأسلوب التعبيري الدرامي النموذجي الأنسب للشكل الدرامي، فهو يبرز لنا كيف يتواصل المخاطبون وكيف يفعلون ويتفاعلون، لكونه أقرب ألوان الحوار من الواقع، في حين اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل: المونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور وحتى تشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية»⁽¹⁾.

1-1- أشكال الحوار:

تارة ما يكتب الحوار بالنثر وتارة بالشعر أقوى تبليغا من النثر في التعبير عن العواطف والانفعالات، كما أن النثر لغة التبليغ والإخبار⁽²⁾.

ولعل أهم مشاكل الحوار ما تعلق باللغة بين العامية والفصحى ويمكن أن يقسم الحوار المسرحي إلى نوعين هامين:

- أ- **الحوار المباشر (الديالوج):** هو « تبادل لفظي مباشر بين الشخصيات يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول باعتبار الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز »⁽³⁾.
- ب- **الحوار غير المباشر (المونولوج):** يعرفه إبراهيم حمادة: بأنه « تكوين كلام فردي الروح يلقي أو يكتب وبهذا يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنبيه أي المحادثة الداخلية لشخصية دراما الممثل الواحد المناجاة الفردية»⁽¹⁾.

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 175، 176.

(2) - عبد الله شقرون: الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006، ص 121.

(3) - Michal Pruner: l'analyse du teste de théâtre ,ed Nathan, Paris, 2001, 20.

وفي المسرح « يختلف الديالوج (الحوار) عن المونولوج، مع أن هذا الأخير شكل حوارى ضمنيا، يقدم أمام المتفرج في قاعة العرض، فهو إذن يتفق نسبيا مع الحوار في كونه صيغة على شكل الحوار، ويتعارض معه من حيث هو مناجاة للنفس»⁽²⁾.

فالعلاقة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي هي علاقة اتصال، من حيث أدائها لوظائف بعينها، وتقع عليها أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء، فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار يعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته عن شخصيات ومراحل تطورها، فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني والدلالات الموجودة في أي نص مسرحي، وممارسة للكشف عن أبعاد الشخصية وعن أساس المسرحية، وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو كما عبر عنه توفيق الحكيم إنه أداة لمسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها⁽³⁾.

2- الإرشادات المسرحية:

وتسمى أيضا في اللغة العربية ملاحظات إخراجية، وهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي وهذه الإشارات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية⁽⁴⁾.

كما تعد نصا ثانويا أو موازيا لأن الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية، ولعل أبرزها النص الدرامي ونص العرض⁽⁵⁾.

(1) - أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت)، ص 23.

(2) - Christine marcandier . coulard: l'analyse littéraire , Armand colin 1998 France, p 136.

(3) - زبيدة بوغواص: مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر ع 44 ديسمبر 2015، ص 33، 34.

(4) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 22.

(5) - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص40.

يتبين من التسمية أن الإرشادات الإخراجية تتعلق بكيفية تحويل النص المكتوب إلى عرض، وبالتالي فهي موجهة بالدرجة الأولى إلى المخرج والممثل وغيرها، ولكنها كذلك توجد في النص المسرحي المكتوب لتساعد القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي بما تتضمنه من معلومات مختلفة متنوعة، عن مكان الحدث وزمانه وأسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا كالسن والشكل الخارجي والمهنة... كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل، كاللهجة والنبرة والحركة والانفعال... بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية... وذكر اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص⁽¹⁾.

نخلص مما تقدّم إلى أنّ النص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية، يقوم على عناصر تكوّن بنيته الدرامية، هي الإرشادات المسرحية التي تعدّ نصا ثانويًا، والحوار الذي يعدّ النص الرئيس، إذ لا يوجد مسرح بلا حوار، غير أنّ هذا الأخير بدأ يفقد فاعليته في النصوص المسرحية المعاصرة التي بات السرد فيها يزحف على بنيتها الدرامية، ويؤثر على سير الأحداث الدرامية.

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 22، 23.

الفصل الثاني:

أثر السرد في البنية الدرامية
لمسردية "أحلام الغول الكبير"

تمهيد:

شكل السرد في المسرح اليوناني والكلاسيكي، حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف للزمن والالتزام بوحدة المكان، ويعتبر البناء في العمل المسرحي هو محدد الفعل والصراع، أما الشخصيات فتحدد بحوارها، ولما كان السرد في الأصل من القصص والحكايات السالفة، فهو إذن ظواهر مسرحية يمكن نقلها إلى الشارع والساحات العامة ثم إلى الخشبة، وظهر التقنيات والمدارس السردية، أثرت في مستوى البناء الدرامي والبناء الحكائي للمسرحية. مما جعله يصبح على ما هو عليه من تطور واكتساب خبرة عريضة، والقارئ لمسرحية أحلام الغول الكبير لعزالدين جلاوي يلاحظ سيطرة السرد كتقنية عملية في بنية الأحداث الدرامية والبناء الدرامي بصفة عامة وعليه نطرح السؤال التالي: كيف أثر السرد في البنية الدرامية لمسردية "أحلام الغول الكبير"؟ قبل الإجابة على هذا التساؤل لابد من الوقوف على مشاهد المسرحية، للكشف عن أحداثها وموضوعها.

أولا - ملخص المسرحية (أحلام الغول الكبير):

تعتبر مسرحية أحلام الغول الكبير مرآة عاكسة للواقع الذي يعيشه المجتمع يسرد فيه فساد نظام الحكم في البلدان العربية، خاصة الجزائر. تتكون المسرحية من تسعة مشاهد، كل مشهد يكمل أحداث المشهد الآخر. في المشهد الأول (المرأة المحدبة) تدور أحداث هذا المشهد حول حالة الزعيم في القصر، أين كان متقلب المزاج حيث بدأ بالصراخ وهو يسأل عن قادة جيشه المظفر ليسألهم عن المرات التي اجتمع فيها معهم، وماذا طرحوا في كل هذه الاجتماعات، فيعرضون عليه آرائهم، ولكنه يقوم بتوبيخهم، وبعد طول النقاش والحوارات بينه وبين القادة يخرج من عرشه ويتركهم قليلا، ويبدوون بنقده والتكلم بسوء بسبب طباعه السيئة.

أما المشهد الثاني (حلم ضائع) تدور أحداث هذا المشهد حول إقبال فتى وفتاة إلى المدينة التي طالما تكلم عنها كلاما مثيرا باحثين عن أرض العجب والعجائب وبأنها مدينة الأحلام ومدينة السلام، لكن لسوء حظهما يجد أن كل ما فيها عكس ما روي عنها فيباشرون في سؤال الناس عن سبب تغير هذه المدينة، فيسألان شيخ كبير طاعن في السن يقتعد التراب حزينا كئيبا ليجيبه عن ما سمعوه على هذه الأرض صحيحا ولكنها أصبحت كبوسا وببلا، وبينما هم يتبادلون أطراف الحديث يقبل حشد من العساكر يجرون بعنف قائد الشرطة وأمامهم حافظ الأسرار ليعدموه، وفي المشهد الثالث (الاكتشاف العظيم) دار حول اجتماع قادة الزعيم في القصر عن مصير حياتهم خوفا من طوفان الشعب، حيث يتهم كل واحد الآخر بالخيانة ويشدد النزاع بينهم، فجأة يدخل الزعيم وهو غاضب كالعادة، وذلك لسبب قيامه بجولة تنكيرية تفقدية عبر الأحياء الشعبية ليكشف كارثة لم يتصورها، وهي أن شعبه لا يعرفه، فيشتتهم ويأمرهم بتعليق صورة في كل مكان ليتعرفوا عليه، وفي المشهد الرابع (سرقة القمر)، فقد وصف لنا الكاتب حزن تلك اليوم، أين كان الناس في الساحة مجتمعين وأصوات مرتفعة تهتف قائلة الموت للطاغية، وبينما هم يصرخون سمعوا امرأة تستغيث مرددة ضاعت حياتي، سرقوا القمر، خطفوا القمر، وذلك من لحظات وليس من عقود مثلما قالوا، فذهبت تحكي لهم كيف رأت القمر لكن العساكر داهموا المكان، فتوزع الناس لتجنب الضربات، بينما يلقي القبض على البعض ويفر البعض الآخر، أما المشهد الخامس (سرب بحجر)، فيتناول تحاور قادة الزعيم على كيفية تغيير الوضع خوفا على أرواحهم من غضب الشعب، ليتفقوا أخيرا على موت الزعيم لأنه السبب الرئيسي لهذا الطوفان ولأنه انتهك أقدس مقدسات الإنسان ليدخل عليهم فجأة، فيجمدون في أماكنهم، ويخبرهم عن حلمه الأكبر "سرمد" ويأمرهم بالاستعداد للخوض في غمار شرف "سرمد" أو الموت، ولا يعودون إلا ومعهم "سرمد". في المشهد السادس (الأغلال الحارقة)، نلاحظ احتجاج واجتماع الناس في شوارعهم من أجل الدفاع عن حقوقهم، في حين أن الزعيم أمر حافظ الأسرار وقائد العسكر

وكبير الوزراء الإقبال إلى هؤلاء، لكن حافظ الأسرار وقائد العسكر لا يريدان تنفيذ تلك الأوامر، فطلبوا من كبير الوزراء الإعلان بالأمر الذي أرادوه للناس، لكنه من شدة خوفه على نفسهم عارضهم في ذلك الرأي الذي اتفقوا عليه مخاطبا الناس دفاعا عن شرف الوطن الغالي، إلا أنهم لم يتقوا فيه، قام بعده حافظ الأسرار أمرا العساكر ويسيرهم كالعبيد.

أما المشهد السابع (البحث عن سرمد) في هذا المشهد طلب الزعيم من القادة البحث عن أسطورة سرمد العظيمة مقرا بتحريرهم عن حصولهم عليها، وهو يقف على الأرض ضاربا قدميه معترفا بأن العالم سيفتح بفضلها، مناجيا الشمس وهي تغيب طالبا بتحقيق حلمه، فيندفع الحراس مهللين بخطبة الزعيم الحاملة ومستعدين بتأملهم إليه هاتفين بأن لا أحد يقوم مكان الزعيم الأعظم، ويتجسد في المشهد الثامن (الطوفان)، خوف القادة الثلاثة على عقاب الشعب وتراجعهم عن رأيهم السابق، فقاموا بتسليمهم 'سرمد' والطاغية الأخرق، لكي يصلوا إلى الحكم والتخلص من الزعيم، فكشف خيانتهم، حيث أتوا بالرعاع إليه متظاهرين بأصواتهم بأن يرحل الطاغوت، فاشتد غضب الزعيم وحضر شاعره وعالم الأمة ليساعدانه لكنهما لم يقوما بما أمرهما، فوصل الجميع إلى ضرورة التخلص منه، وفي المشهد الأخير (القط والفأر) تحقق حلم حافظ الأسرار، لوصوله إلى العرش وحلوله مكان الزعيم، وبفعل ما كان يفعله الزعيم من قبل، لكن قائد العسكر غضب منه لأنه لم يف بوعده عما اتفقا عليه أن يحكما معا، فقام حافظ الأسرار مازحا مع قائد العسكر قائلا أنهما سيتخطيان السبيل معا، لكنه لم يكن مخلصا في كلامه بل مخادعا له والشعب، غير أن الأخير وقفا ضدهما متمسكا بالعرش ومتظاهرا بسقوط حزب هذين القائدين.

ثانيا: أثر السرد في البنية الدرامية للمسردية:

1- أثر السرد في الفعل:

يعد الفعل عنصر رئيسي من عناصر الدراما المسرحية، الذي بدونه لا يمكن للعمل المسرحي أخذ حالته النهائية، ويتمتع الفعل بوجود حيوي في أغلب الأجناس الأدبية، وعلى

رأسها القصة والرواية ولكنه فيهما يتسم بطابع ذهني تخيلي بحت، أما في كل لحظة من لحظات العرض ليشكلوا بواسطتها صورة العرض النهائية التي تعكس المعنى الذي يمكن إيصاله إلى الجمهور، ولهذا لا تمتلك الدراما المسرحية القدرة على استبعاده مثلما تستطيع ذلك مع عناصرها الأخرى كالحوار⁽¹⁾، والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب وإنما دوافع هذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية⁽²⁾، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر عن الحركة والقول ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون⁽³⁾.

ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسط ونهاية.

* **البداية:** شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة، وهي بذلك التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال.

* **الوسط:** هو شيء مسبق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفصيلها الدقيقة.

* **النهاية:** وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكنه لا يتبعها بالضرورة شيء آخر وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها⁽⁴⁾.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل هما:

* **الفعل البسيط:** يكون حدوثه متصلا وواحدًا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب.

(1) - ستيوارت كريفتش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص 17، 18.

(2) - أرسطو، فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، 1983، ص 95.

(3) - ستيوارت كريفتش، صناعة المسرحية، مرجع سابق، ص 17.

(4) - أرسطو: فن الشعر، م س، ص 101.

* **الفعل المركب:** هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا. (1)

الفعل هو محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة لأنه انتقال من وضع لآخر من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما اعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر أن الفعل هو العنصر الذي يميز الشعر الدرامي عن الشعر الملحمي وذلك في معرض تمييزه بين أسلوبين في المحاكاة محاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية عنه (2).

ومن الصفات الأساسية للفعل الدرامي كونه ديناميكيا، فهو في صيرورته يصوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من موضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من البداية إلى النهاية، وهذا ما تحدث عنه أرسطو بخصوص الانقلاب كمرحلة حاسمة في البناء الدرامي، لكن الفعل الدرامي لا يتجلى بالضرورة في أفعال الشخصيات على الخشبة فقط، إذ يمكن أن يكون الكلام بديلا عن الفعل وهذا ما نجده خاصة في التراجيديا الإنسانية في عصر النهضة والتراجيديا الكلاسيكية، حيث إن تتكلم يعني تفعل وحيث يأخذ الكلام Logos مكان الفعل Parxix كما يبين الفعل الدرامي لا يشمل ما يحدث على الخشبة فقط (فعل مرئي)، وإنما ما يمكن أن يحدث خارجها (فعل غير مرئي)، ويعبر من خلاله حينئذ من خلال السرد أو التبليغ، وقد لاعمت هذه الصيغة المسرح الكلاسيكي الذي يخضع لقواعد صارمة منها قاعدة حسن اللياقة، ومنها قاعدة وحدة الفعل ووحدة المكان والزمان (3).

ويعد الفعل الدرامي محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة أو خارجها وتحديد وظيفته من خلال الحوار تتم عن طريق روايته أو سرده على الخشبة

(1) - أرسطو: فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1996، ص 70.

(2) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 441.

(3) - المرجع نفسه، ص 442، 443.

أو خارج الخشبة، باستحضار الحاضر والماضي وما هو مستقبل، ذلك أن الحوار الدرامي ليس مجرد محادثة ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى... في الحاضر، وقد يعطينا جانباً من الماضي ولكنه يتجه أساساً إلى المستقبل⁽¹⁾.

1/ ما يحدث في الحاضر: ويمكن تقسيمه من خلال مسرحية (أحلام الغول الكبير) إلى قسمين هما:

أ- **ما يقع فعلاً على الخشبة:** وهو ما يتحول إلى فعل يراه المشاهد ويتخيله القارئ، "وهو في معظمه عبارة عن أوامر توجهها شخصية إلى أخرى"⁽²⁾.

ويعتبر هذا القسم أهم جزء في المسرحية، "لأنه يتحول إلى فعل فوق الخشبة"⁽³⁾. ومن خلال هذا اعتبر أرسطو المسرح فن الحاضر لأنه يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجرى الآن، في حين تروي الفنون السردية ما حصل بصيغة الماضي، ومن الحوارات الدالة على أن الأفعال تحدث على الخشبة فعلاً ما يلي:

فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلاً عن عرشه وبسرعة يهرع إليه، يجلس ويتشبث في جانبيه بشدة⁽⁴⁾.

ينبطح قائد العسكر على الأرضية دون حراك كأنه ميت، يركز الزعيم نظره في حافظ الأسرار ينتظر رده، يرفع نظره في الزعيم خائفاً...

يرفع الزعيم عصاه المطرزة بالذهب والجواهر يشهرها في وجه حافظ الأسرار مهدداً.

يصوب إليهم عصاه صارخاً فيهم أمراً، وقد وقف في مواجهتهم قفوا عند الجدار.

...يندفع راقصاً مغنياً، محرّكاً عصاه فوق رأسه، دون أن يبتعد عن العرش...

(1) - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)، 1998، ص 50.

(2) - عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 325.

(3) - المرجع نفسه، ص 298.

(4) - عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 11.

يغلق الباب على العرش بمفتاح كبير يعلقه في سرواله، يبدو العرش محاطا بشباك غليظ من الحديد يتمتم وهو يحكم الإغلاق، يدخل حجرة مجاورة، ويدخل معه أحد حارسيه، في حين يتقدم الثاني أمام العرش ويقف مشهراً السلاح⁽¹⁾.

وظف الكاتب عز الدين جلاوجي الكثير من الأفعال الحاضرة لأنها تضيف على المسرحية حركية، كما أنها هي التي تحقق عملية تجسيد الفعل المسرحي على الخشبة.
ب- ما يتم عن طريق الرواية (السرد): ويعني أنه حدث يقع في الحاضر ولكنه ليس عن طريق التجسيد، أي لا يقع على الخشبة وإنما يروي رواية⁽²⁾، وهو في المسرحية قليل من ذلك.

شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة كأنما ينتظر عند الباب وقد ربطت برجله سلسلة فيها كرة يدحرجها واقفا مادحاً دون مقدمات

أنت بدر بين الناس أهل*** أنت شمس سرمد وأزل

أنت في الكون روح*** أنت المنى والعلی أجل⁽³⁾.

وورد أيضا في مشهد آخر:

يقترّب شاب في ثياب غير منتظمة وشعر أشعث على الرأس والوجه يضم إلى صدره زهوراً ذابلة⁽⁴⁾.

أيها الناس...يا أبناء شعبنا العظيم...يا أحفاد الأبطال المقاتلين...العز الميامين...اسمعوا وعوا...⁽⁵⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص 19، 20.

(2) - عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 298.

(3) - عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق 31، 32.

(4) - المصدر نفسه، ص 44.

(5) - المصدر نفسه، ص 106.

انتهى كل شيء... لقد انتهك أقدس مقدسات الإنسان... وأعاد عصور الظلام إلى هذه الحضارات التي كانت مدرسة الإنسان الأول تعلم فيها كيف يحيا وكيف يحب... وكيف يبذر في أعماله روح الإنسانية (1).

2- ما يحدث في الماضي: استحضر الكاتب ماضي الشخصيات عن طريق الحوار، حيث استحضر أفعالا وقعت في الزمن الماضي، منه ما يستحضره الفتى والفتاة عند حضورهم للمدينة قائلاً:

الفتى: إذن مات كل شيء جميل يا حبيبتى، في هذه الأرض الجميلة...

آه يا حبيبتى ونحن الذين طوينا الأرض إليها!؟

لا حل إلا أن نعود أدرجنا من حيث جئنا...

الفتاة: ونسيت الوعد الذي أخذناه على أنفسنا...؟

وأحلام الحب الوردية...؟ والناس الذين أشهدناهم على ذلك...؟

الفتى: يتذكر بأسى وهو يضرب بكلمته على رأسه

صدقت، لقد أنستني الصدمة كل شيء (2).

وورد في مقطع آخر استحضار للمدينة على لسان الشيخ كيف كان الناس ينعمون

بليلتها.

الشيخ: من عقود خلت... والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمرًا... ظهر الزعيم الوحش

فجأة حاصر وجنوده القمر وجروه أسيرا، ومنذ ذلك الزمن لم نعد القمر، لم نعد نسهر في

الحقوق... (3).

ومن خلال هذه الأمثلة نجد أن الأفعال الماضية لعبت عن طريق السرد دورًا حيويًا

في سير الأحداث المسرحية عن طريق الحوار.

(1) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 90.

(2) - المصدر نفسه، ص 46، 47.

(3) - المصدر نفسه، ص 80.

2- أثر السرد في الشخصية

شكلت الشخصية القاسم المشترك بين جميع الفنون الأدبية وهو ما جعل (شارل بودلير) يسميها بأخت الفنون، ولعل هذا يعد من ابرز عوامل غموض مقولة الشخصية إذ تشارك في استخدامها فنون مختلفة، كالسينما والمسرح والرواية والشعر⁽¹⁾، وفي المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب الشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية، التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية. وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار، والمنولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الروائي⁽²⁾.

لقد أشارت كل من ماري إلياس وحنان قصاب إلى أن الشخصية من نسج الخيال أو هي كائن ورقي تقوم على مبدأ المحاكاة ولها دور في النص الأدبي وكذلك إلى التمييز الواضح بينها وبين طبيعة الشخصية في بقية الأجناس الأدبية الأخرى. ومن مميزات الشخصية المسرحية هي التعبير عن نفسها بنفسها دون تدخل أي وسيط ذلك من خلال الحوار والحركات.

والشخصية في النص المسرحي لا تقوم بذاتها ولا تعمل منفردة بل لا بد أن يكون دائما طرف آخر يهيج الصراع ويحركه. ومن ذلك ندرك أن الشخصية في النص المسرحي تختلف عن الشخصية في النص السردى. ففي حين أن الشخصية في النص السردى تكون

(1)- عبد الوهاب الرقيق في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص 125.

(2)- ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 269-270.

شخصية مسرودة وموصوفة للمتلقي نجد أن الشخصية في النص المسرحي هي التي تعرف بنفسها وتقدم ذاتها للمتلقي بدون وسيط فهي شخصية حية ومتحركة⁽¹⁾.

- تعتبر الشخصية شيئاً أساسياً في العمل المسرحي فلا يكتمل ولا يمكن أن يكتمل بدون وجود عنصر الشخصية، فهي العنصر الفاعل، كما تعد المحرك الأساسي الذي يحرك الأحداث ويطور الصراع، لهذا أخذت الشخصية حيزاً كبيراً من اهتمام الكتاب والباحثين فعرفها عبد المالك مرتاض بأنها: " أداة فنية يستخدمها الكاتب المشتغل بالسرد لوظيفة هو متطلع إلى رسمها فهي إذا شخصية لغوية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأية وجه"⁽²⁾. أي أن الكاتب هو الذي يرسم شخصياته حسب ما يتطلبه عمله الذي هو بصدد إنجازه.

تمثل الشخصية عنصراً محورياً في البناء المسرحي وهي من أهم العناصر المسرحية التي ابتدعها المؤلفون عبر العصور في نصوصهم باعتبارها الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث بما تفعل الشخصية وبما تظهر وبما تختفي.

بالإضافة إلى ذلك اعتبر عز الدين جلاوي الشخصية المسرحية هي المحرك الأساسي للنص المسرحي وهذا ما سنجده في مسردية أحلام الغول الكبير.

- ومن خلال التعاريف السابقة للشخصية نجد بعض الدارسون اختلفوا على نوع هذه الشخصية هناك من قسمها إلى رئيسية وإلى ثانوية.

أ- الشخصية الرئيسية: «وهي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتعمل على تغيير مجرى الأحداث، والمقصود بالشخصيات الرئيسية في العمل الدرامي هي الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، والتي تقوم بالدور الأساسي. الهام العمل الفني وهناك شخصيات أخرى مساعدة»⁽³⁾.

(1) - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي إديسوفت. الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 31.

(2) - عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2004، ص 119.

(3) - عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة (د ط)، (د ت)، ص 52.

تمثلت الشخصية الرئيسية في مسردية أحلام الغول الكبير، في شخصية الزعيم الذي يعتبر عنصرًا محوريًا في بناء المسرحية، وهو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهي شخصية مسيطرة على الأمة والشعب، الذي يحكمه من خلال إصداره للأوامر، وتتضح لنا شخصية الزعيم في المقاطع السردية التالية:

فجأة يقف الزعيم من مكانه يبتعد قليلا عن عرشه...

يرفع صوته صارخا

- أين قادة جيشنا المظفر؟ أين قادة جيشنا المظفر؟ لم أبطأ اليوم فلم يحضروا.

- يقف قليلا من مكانه، يقلب نظره في حارسه، يمد نظره إلى الباب يهرع القادة سريعا وقد

ترامى بعضهم على بعض أمام رجليه، يرددون بصوت واحد:

- شببك... لبيك... نحن خدام لديك.

- يحس الزعيم بانتشاء تنبسط أساريه، ثم فجأة يندفع إليهم صارخًا مشهراً عصاه في

وجوههم وقد تغيرت ملامحه..

بل أنتم خونة... خونة... خونة⁽¹⁾.

... يرفع الزعيم عصاه المطرزة بالذهب والجواهر، يشهرها في وجه حافظ الأسرار مهدداً..

- لولا أن عصاي أشرف منك وأغلى لصفعتك بها على صلعتك الحقيرة، يصبوب إليهم

صارخًا فيهم أمرًا، وقد وقف في مواجهتهم: قفوا عند الجدار يعود الزعيم إلى عرشه... يلتفت

إليهم يصمت لحظات ثم يصرخ فيهم.

- استعداد...

يستعدون جميعا كأنهم نصب... يتجمد فيهم كل شيء⁽²⁾.

...أبلغوا الجميع أنهم بين أصابعي اطحنهم إن شئت ولا أبالي... أبلغوا الجميع أن بطشي

أمامهم...وغضبي وراءهم وعظمتي إلا أنا عني يصدرون وإلي يعودون

(1) - عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 12.

(2) - المصدر نفسه، ص 17.

انصرفوا... انصرفوا... (1)

من خلال هذه النصوص السردية يتبين لنا أن شخصية الزعيم شخصية مسيطرة، متسلطة يقوم بإصدار الأوامر على الشعب، شخصية عدائية تمارس القمع ضد شعبها.

بالإضافة إلى ذلك نجد عز الدين جلاوي يرسم صورة واضحة عن هذه الشخصية المتسلطة من خلال ملفوظاتها وتصرفاتها بطريقة ساخرة موحية ومعبرة ومن خلال استخدامي للسرد كتقنية توضيحية، من ذلك قوله:

يندفع الزعيم بغضب واقفا في مكانه دون أن يبتعد على العرش

- يا أحرق يا غبي يا حقير هل تعني أننا لا ندري ماذا نفعل...؟

- ألا تخشى أن تحل علينا لعنتنا؟

... يتمطط فوق العرش ويمد رجليه وقد امتلأ غيظا وغرورا بعد أن سكنت نفسه وذهب بعض غضبه.

- أما الشورى... الشورى... فلا، لا لا لا...، الشورى مشتقة من الشر، أعاذنا الله العلي القدير من الشر ولو رأى الله تعالى في الشورى مصلحة لاستشار، هل تريد أن يلحقني الشر والشرار والشنار والعار؟ (2)

تتضح شخصية الزعيم من خلال هذه المقاطع أنها شخصية مغرورة ذات منصب وجاه يتحكم في رقاب الناس والحط من قيمة أعوانه وشعبه.

ب- الشخصية الثانوية:

لا يستطيع أي عمل فني الاستغناء عن الشخصيات الثانوية، إذ تعدّ شخصيات مساعدة، رغم أنها تبدو أقل أهمية منها، وهذا لا يمنع أن الشخصيات الثانوية لها دور في تحريك الأحداث، والقيام بأعمال مصيرية أحيانا تغير مجرى المسرحية أو العمل الفني ككل.

(1)- عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص، ص30.

(2)- المصدر نفسه، ص 14-16.

فالشخصيات الثانوية "هي التي تقوم بدور فرعي ومساعد في الأحداث، فلا دخل لها مباشرة في الصراع، ولكنها ضرورية لخلق المناظر وتحديد المكان الذي يدور فيه الصراع"⁽¹⁾.

ويمكن أن تكون الشخصية الثانوية قريبة من الشخصية الرئيسية حيث أن البطل يخبره بجميع أسراره ويحكي له إلهامه وأحلامه.

تقوم هذه الشخصية بإعطاء رأيها والتعليق عليها وإبداء وجهة نظرها فيها، ويطلق عليها أي الشخصية الثانوية ب: (النجي)⁽²⁾.

ومن خلال هذا فدور الشخصية الثانوية في العمل الدرامي المسرحي يقوم على ما يأتي:

1- اكتمال الصور العام للعمل الدرامي.

2- دفع الشخصيات الرئيسية إلى مواقف معينة.

3- الإسهام في تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام⁽³⁾.

من خلال تعريفنا للشخصيات الثانوية، نلاحظ أن عز الدين جلاوي وظف هذا النوع من الشخصيات بكثرة في نص المسردية فنجده أفصح المجال لتداخل هذه الشخصيات الثانوية حتى يكون تبادل الأدوار فيما بينهما مشتركا ومن خلال هذه المسردية يبين لنا الدور الهام الذي قامت به هذه الشخصيات ومن بين هذه الشخصيات التي برزت في مسردية أحلام الغول الكبير: شخصية حافظ الأسرار وشخصية عالم الأمة، وقائد العسكر، وقائد الشرطة وكبير الوزراء، كل هذه الشخصيات كان له دور كبير في تحريك أحداث المسرحية، كما ساهمت في إلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية، وتلك الشخصيات هي شخصيات مساعدة للشخصية الرئيسية، فهي تمثل قادة الزعيم في تنفيذ أوامره بحيث كان يعتبر هم بمثابة عبيد له، ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية الآتية:

(1) - عبده دياب، التأليف الدرامي، مرجع سابق، ص54.

(2) - المرجع نفسه: ص55.

(3) - محمد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2003، ص34.

– أين قادة جيشنا المظفر؟ أين قادة جيشنا المظفر؟ لم أبطأ اليوم فلم يحضروا.
...يردون بصوت واحد:

شبيك...لبيك... نحن خدام لديك⁽¹⁾.

وتظهر شخصية قائد العسكر قائلاً:

أخبرني أنت يا قائد المظفر، يا من نثق بك كثيراً، لماذا دعوناكم فلم تلبوا؟
يندفع قائد العسكر إليه مرتجفاً ملبياً في استعداد عسكر صارم⁽²⁾.

وتبرز لنا شخصية أخرى حيث ترتبط هذه الشخصية بشخصية الزعيم ارتباطاً كبيراً
لأنها تكتم أسراره و بمثابة صديق له تمثلت في: حافظ الأسرار قائلاً:
قل أنت يا حافظ الأسرار، أنت أكثر ثقة منه، قل، يشير بعصاه إلى حافظ الأسرار، فيندفع
في استعداد تام في حين يتأخر قائد العسكر.

... يتراخى حافظ الأسرار بالرد، لكن الكلمات تخونه ويتهاوى على ركبتيه، يتقدم قائد
العسكر ليخرجه من ورطته،⁽³⁾ ويضيف إلى ذلك قائلاً:

يسمع قائد الشرطة ما يرددان فيندفع بحماسة ولكن بصوت خافت:

– لقد أتعبنا...وهل سنبقى أيضاً عند الباب كالكلاب ننتظر اجتماعاته السخيفة؟ قل يا حافظ
الأسرار...قل يا قائد العسكر...قولوا جميعاً بالله عليكم⁽⁴⁾.

من خلال هذه المقاطع السردية اتضحت لنا صورة بعض الشخصيات الثانوية لكن
بالإضافة إلى ذلك تظهر شخصية أخرى من خلال حوارها مع قادة الجيش والزعيم:
يدخل كبير الوزراء راکعاً من أول الباب حتى العرش،
... يبتعد كبير الوزراء عن العرش بهدوء، ويلتفت للقادة قائلاً:

(1)- عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص11.

(2)- المصدر نفسه، ص12.

(3)- المصدر نفسه، ص13، 14.

(4)- المصدر نفسه، ص 21.

- تقديس الزعيم وتمجيده واجب، وهو لحمة الأمة واستمرارها في الحياة،

... لقد أخطأت يا قائد الشرطة في كلامك شطر

عودك أحمد يا كبير الوزراء، عودك أحمد، بما عدت يا كبير الوزراء؟

كل الرعية تدعوا لكم بموفور الصحة والعافية⁽¹⁾.

ونلاحظ آخر شخصية ثانوية تمثلت في عالم الأمة قائلاً:

- ما رأيت عالم الأمة

يسرع عالم الأمة بالدخول، بدينا كثر اللحية يتهادى في ثيابه البيضاء، يعجل بالحديث قبل الوصول

لبيك مولانا وسعديك، أصدرت في الأمة فتوى⁽²⁾.

ومن خلال هذه المقاطع السردية السابقة، نجد أن هذه الشخصيات أثبتت حضورها

وكان لها دور في نص المسردية، من خلال تداخلها مع الشخصية الرئيسية، وكان لها الدور في إظهارها وأظهرت خباياها فكشفت أسرار الزعيم التي يخبأها عن الشعب.

ج/ الشخصية العابرة:

نجد أن عز الدين جلاوي بالإضافة إلى أنواع الشخصيات التي وظفها منها

الرئيسية والثانوية والتي كان لها الدور الكبير في تحريك الأحداث إلا أنه استعمل بعض

الشخصيات الطفيفة والتي لم يكن ظهورها واضحاً بكثرة في نص المسردية حيث كان

ظهورها عابراً فقط لكن رغم ذلك إلا أنها عملت على تغيير الأحداث ومن بين هذه

الشخصيات العابرة تمثلت في :

1- الحارسان: حيث كانا بمثابة تمثالان في حراسة الزعيم ومن الأمثلة الدالة على

ذلك، "وعلى جانب العرش ظل الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهم تمثالان"⁽³⁾.

(1)- عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 29.

(2)- المصدر نفسه، ص 32.

(3) - المصدر نفسه، ص 11.

2- الشاعر الألمعي: وهو شاعر الزعيم كان يلقي قصائد يمدح فيها الزعيم والمقاطع

السردية الدالة على ذلك قائلا:

الزعيم: أين شاعري الألمعي؟

يدخل شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة...

الشاعر:

أنت بدر بين الناس*** أنت شمس سرمد وأزل

أنت في الكون روح*** أنت المنى والعلی و أجل⁽¹⁾.

3- الفتى والفتاة: وهما غريبان جاءا للبحث عن مدينة الأحلام التي رويت الكتب عنها منذ

الأحقاب لكن ما رأوه عكس ذلك وجوه عابسة، أرض مخربة، ومن الأمثلة التي أفصحت عن

هذه الشخصية العابرة:

يدخل غريبان فتى وفتاة ينقلان الطرف في السوق في عجب، تمسك الفتاة بذراع فتاها

كالخائفة فقد تعثرت في لباس العرس.

الفتى: حبيبتي هل ترين ما أرى...

الفتاة: لا شيء البتة

الفتاة: سوى أنفاس بالية رثة

يتبادلان الأسئلة الحائرة

الفتى: أين الذي سمعناه؟

الفتى أين الذي قرأناه؟⁽²⁾

بالإضافة إلى تلك الشخصيات نظهر شخصية الشيخ بصورة حزينة متحسرا على

مدينة الأحلام أرض الورود التي أصبحت بلا ورود ومات فيها كل شيء جميل، قائلا:

(1) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 31، 32.

(2) - المصدر نفسه، ص 37، 38.

- اسأل هذا الشيخ

... يا سيدي الشيخ، أيها الحكيم المحنك

يرفع الشيخ فيه عينيه المثقلتين حزنا

يتدخل الشيخ فيلتفت إليه الجميع

- لم تعد في الأرض ورود ولا ياسمين...مذ قطعت عنا الأوردة والشرابين...⁽¹⁾

ويفصح عز الدين جلاوجي عن بعض الشخصيات التي وردت بصورة طفيفة جدًا من خلال

المقاطع السردية التالية:

يشير الشيخ إلى بائع الكتب

هذا بائع الكتب...

اسألوا بائع الورد⁽²⁾

ويضيف قائلاً:

تصل المرأة إلى الشيخ وتخر نائحة وهو يقول:

- هدئي بنية من روعك هدئي

- ضاعت حياتي يا سيدي...

تقف المرأة تمسح دموعها⁽³⁾.

(1) - عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق ، ص 39 - 45..

(2) - المصدر نفسه ، ص 43 - 45.

(3) - المصدر نفسه، ص 78 ، 79.

رغم وجود الشخصيات الفاعلة الرئيسية والثانوية، التي عملت على تفعيل الأحداث في المسردية، إلا أن هذه الشخصيات العابرة كان لها الدور في مشاركة هذه الأحداث وساهمت في تغييرها.

ويتضح لنا في الأخير أنّ السرد لعب دورًا بارزًا على مستوى هذه الشخصيات، في خدمة فكرة المؤلف، قصد التأثير على الرأي العام، وأصبح السرد على علاقة بالشخصية البطلة، فكما سارت الشخصية في أحداثها، سار معها السرد، للكشف عنها والتأثير فيها.

3- أثر السرد في الزمان:

يعد الزمن مكونًا أساسيًا ومظهرًا من مظاهر السرد وعنصرًا مهمًا في بناء الخطاب السردية فهو الذي ينظم الأحداث والشخصيات والأمكنة وتعمل على بلورتها من أجل إعطاء الشكل النهائي للخطاب السردية وليس إمكانًا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد لأنه يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن⁽¹⁾، بالإضافة إلى ذلك فهو من أبرز الأدوات الفنية التي يبني عليها العمل الدرامي والتي تمنحه هويته الخاصة انطلاقًا من احتضانه لسير الأحداث و تفاعل الشخصيات معها وبالتالي يهندس لها أبعادًا وظيفية جمالية فعرف بمفهومه العام بأنه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل ومجال لكل تغيير وحركة بل أنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها⁽²⁾.

إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسًا، فهو يرتبط بعناصر عديدة متنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي و زمن امتداد

(1) - عقيل جعفر وعلي عبد الأمير عباس: البناء السردية في نصوص عبد الحسين ماهود، مرجع سابق، ص 600.

(2) - عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988،

الفعل الدرامي، والزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية، ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل والعلامات الدالة على الزمن في النص والعرض⁽¹⁾.

فالزمن ينقسم إلى ثلاثة محطات (الماضي، الحاضر والمستقبل) ويشكل هذا الثلاثي تسلسلا زمنيا له معنى انطلاقا من اللحظة الآتية الحاضرة يمكن العودة إلى الماضي عن طريق التذكر والمستقبل، فمن خلال مفهومنا للزمن نجد أن الزمن في مسردية أحلام الغول الكبير متحرراً من الساعة ومن عقاربها، فنجد الزمن فيها وكأنه واحد غير محدد، إذ يمثل فترة حكم الطاغية، فإن نص المسردية عبارة عن بنية زمنية في غاية التداخل فكثيراً ما تتداخل أحداث الماضي بتلك التي تدور في الحاضر وهكذا يقوم بناء الأحداث في النص المسرحي من موقف استراتيجي وهو الحاضر.

نجد عز الدين جلاوي وظف خاصيتين في نص المسردية هما: الاسترجاع والاستباق أو ما يعرف بالمفارقات الزمنية وأول هذه المفارقات التي تجلت بكثرة تمثلت في: أ/ الاسترجاع: «ويتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد»⁽²⁾.

والاسترجاع يعني العودة إلى الأحداث الماضية، إنها العودة التي تضيء ماضي الشخصيات، وقد استعمل المؤلف هذه التقنية بغية الربط بين الماضي والحاضر، فيعود عز الدين جلاوي إلى الماضي في سرد أحداثه مع مراعاة وحدة الزمن في هذه المسردية. وذلك انطلاقاً من المشهد الأول ما جاء على لسان قائد الشرطة ثائراً متحدياً غير مبال بنصيحة رفيقه متذكراً المدينة الحاملة قبل أن يضيعها الزعيم الأحمق وقد سكنتها الكوابيس قائلاً:

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 238.

(2) - حسن عبراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: ط2، المغرب، 2009، ص 119.

قائد الشرطة: أبدا لن أسكت أيها القادة..لن أسكت...لقد ضيع الأحمق كل شيء...الأرض...والعرض...والضرع...والزرع...اخرجوا إلى المدينة...المدينة الحالمة وقد سكنتها الكوابيس...الكوابيس المرعبة... تجولوا في أرجائها، لن تسمعوا إلى الأناث والآهات...فكيف نسكت عن هذه السخافات؟⁽¹⁾

نجد كذلك عز الدين جلاوجي، يوظف لنا تقنية الاسترجاع في المشهد الثاني والرابع استنكار على لسان الشيخ، حيث يعود بنا سارداً إلى الماضي البعيد متذكرا المدينة الحالمة المضيئة قبل أن يتزعمها الطاغية، والتي سادها الفساد والخراب نحو هذا الزمن والذي هو الحاضر، وبرز ذلك من خلال المقطع السردى التالي:

الشيخ: كان ذلك منذ عقود خلت...والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمرا...ظهر الزعيم الوحش فجأة حاصر و جنوده القمر وجروه أسيراً...ومنذ ذلك الزمن لم نعد نرى القمر، لم نعد نسهر في الحقول...لم نعد نحلم...غدا كل شيء حقيراً⁽²⁾.

وينطلق الشيخ أيضا من ذاكرة ممزوجة بالحلم والألم قائلا:

الشيخ: هذه ولدي مدينة الأحلام...مدينة السلام حيث الماء نيل و فرات والحبر ياقوت وزخات...والحب يفرش الدرب والطرقا...ذي ولدي مدينة العدالة...بذرتها ها هنا السماء...ذي مدينة العشاق...والشعراء...مدينة الفلاسفة...والعلماء... يمد يده مشيراً إلى بعيد وقد ارتجفت يداه المعروقتان.

- من ذي الروابي أشرقت الشمس...وضاء القمر...

من هنا زخ الغيث وانهمر...⁽³⁾

وورد في مقطع آخر قائلا: تقاطعه الفتاة، لكنه يستمر كأنما لم يسمعها.

(1)- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 22.

(2)- المصدر نفسه، ص 80.

(3)- المصدر نفسه، ص 41 - 42.

- كل الناس من شرق الأرض وغربها إلى هنا كانوا يشدون الرحال... هنا كانوا... كانوا يشيدون قصور الأحلام⁽¹⁾.

من خلال الإفصاح عن بعض المقاطع السردية في نص المسردية، نجد أن عز الدين جلاوجي وظف هذه التقنية بكثرة فالاسترجاع خاصة زمنية لا بد منها فهي تعود بنا إلى الماضي القريب والبعيد فهي توضح لنا ماضي المكان والشخصية، فإنّ السرد قد اختزل أحداثاً، جرت ضمن امتداد زمني معين، وأدخل عز الدين جلاوجي أسلوب السرد، ليسمح بتعريف ماضي الشخصيات وتصوير أفعالها.

ب/ الاستباق أو الاستشراف:

يعد مفارقة زمنية تحدث في المستقبل أو عرض لأحداث لم تتحقق بعد، يعتبر هذا الاستشراف بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجرى الإعداد لسردها فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حدث ما أو تكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما تؤول إليه مصائر الشخصيات وإن توظيف السرد الاستشرافي يكون لدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، و القفز على فترة من الزمن⁽²⁾.

وبالعودة إلى مسردية أحلام الغول الكبير يتبين لنا هذا الاستشراف من خلال حلم اليقظة الذي تجسده الشخصية الرئيسية المتمثلة في: "الزعيم" وذلك من خلال ما يفصح عنه المقطع السردى الحوارى في المشهد الخامس:

الزعيم: لم تسألونني ما حلمنا.

الجميع (يسكت الجميع حيارى يقلبون الطرف في الزعيم الذي مد رجليه منتشياً عابئاً بعصاه)
الزعيم: ألم أقل لكم أن حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيلوه...؟

(1)- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص40.

(2)- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائى (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص132.

يصمت لحظات سابحا في أحلامه، ماذا بصره إلى السقف يقوم خطوة واحدة يتوجه إلى الجميع

سرمد يا حلمي الأكبر...يا رائحة الفل والعنبر...⁽¹⁾

بالإضافة إلى ذلك الاستشراق نجد عز الدين سبق الأحداث، وذكر لنا ما سيحدث مستقبلا قبل وقوع ذلك الشيء. وهذا ما أفصح عنه في المسردية قائلا:

كبير الوزراء: عقاب الطاغية سينهار قريبا، وسنسهم نحن في الإطاحة به وقد خططنا لكل شيء، علا عقاب الشعب الذي سيجرف كل ما يقف أمامه⁽²⁾.

قائد العسكر: ...وسأجلس على هذا العرش، أقصد سنجلس، نعم سنجلس يا حافظ الأسرار العظيم.

طبعا طبعا، سنجلس انتهى من الآن حكم الفرد الطاغية، انتهى حكم الفراعنة، نحن جميعا سنمثل الشعب العظيم، سنحمل مشعل ثورته العظيمة⁽³⁾.

من خلال التداخل الزمني بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، نجد أن عز الدين جلاوجي أصبح ينتقل بكل سلاسة في نصه من زمن إلى آخر وجعله ينتقل بنا إلى من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فالاسترجاع والاستباق بؤرة مركزية في النصوص المسرحية حيث ساهم هذا التداخل في تحقيق التوازن بين أحداث النص المسرحي، وبين الشخصيات مما قد يحقق التفاعل مع الملثقي في تلقيه لهذه الأحداث

4- أثر السرد في المكان:

يعد المكان فضاء ومسرح الأحداث التي تتحدّد داخله المشاهد والأفعال والأحداث، التي تشكل البنية الأساسية للنص المسرحي، والحاضنة الطبيعية للشخصيات، التي تعتبر للمنتج الفعلي لكل دلالات النص الدرامي، إذ يعد الإطار الذي

(1)- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق ص 94.

(2)- المصدر نفسه، ص 122.

(3)- المصدر نفسه، ص 123، 124.

تتطلق منه الأحداث وتسير فيه، وبصورة عامة إنه يرتبط بالشخصية والزمن والحدث فالمكان من العناصر الأساسية في تسيير المسرحية وبنائها. يعرفه المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب «بأنه الموضع والحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز عن الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية. وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح، لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي وهو مثل الزمن في المسرح، ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع»⁽¹⁾.

كما تطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات المسرحية في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول أو ما يُستشف من الحوار ويسمى مكان الحدث⁽²⁾.

ويعرفه عز الدين جلاوي بأنه «المكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات، إنه حدث وجزء من الشخصية»⁽³⁾.

إن أي حدث مسرحي يتم إجمالاً في معطى مكاني محدد، فالعمل المسرحي خلافاً لأي عمل محكوم بالإطار المكاني، إذ المكان هو الرقعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث. يتبين لنا في مسردية أحلام الغول الكبير أن عز الدين جلاوي أعطى اهتماماً جلياً لعنصر المكان الذي ينتقل فيه الكاتب من موضوع لآخر، كالمدينة والقصر والسوق الشعبية، ساحة المدينة، الساحة العامة، لذا وجب استخدام السرد بكثرة في المسردية وتوظيف شخصية الراوي ودوره الكبير وصف الأمكنة وتقريب صورها إلى المتلقين، وبدأ جلاوي بذكر القصر كأول مكان بارز في المسردية التي يعتبر من البنى المكانية التي وضحها

(1) - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 483.

(2) - المرجع نفسه، ص 484.

(3) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة للطبع والنشر، ط2، سبتمبر

2000، ص 169.

الكاتب ضمن إرشاداته المسرحية، ليكون الحيز الذي تتبثق منه أحداث المسردية قائلاً: "لم تكن ضخامة العرض، ولا روعة القصر لتخفف من آلام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس على عرشه حزينا كئيبا..."

لا شيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه، على المكان صمت بارد... وعلى جانبي العرض ظل الحارسان... كأنهما تمثلان... فجأة يقف الزعيم من مكانه"⁽¹⁾.

من خلال هذا المقطع السردى ذكر هذا المكان الذي تصدر منه أحكام وقوانين وأوامر الشخصية البتلة، بالإضافة إلى هذا القصر يضيف لنا الكاتب العرش الذي تجلس الشخصية البتلة كما مل لتثبت بالمكان، فالزعيم وهو جاس على هذا العرش يمثل السلطة والجاه ويقوم بإصدار أوامر اتجاه رعيته، أما الجنود المدججان بالأسلحة فهم طبقة مسخرة لخدمة الزعيم وتنفيذ أوامره، إلا أن هذا ما جاء على لسان حافظ الأسرار مخاطباً الرعية قائلاً: "أيها الشعب البطل سنسمي هذا القصر قصر الشعب وسيكون مفتوحاً لكم دائماً... تدخل الجماهير القاعة ويتفرقون حاملين لافتات مختلفة، مكتوب عليها (حزب الشعب الثائر، حزب حركة المجاهدين... يتدفق الجميع نحو العرش وقد ارتفعت صيحاتهم وصرخاتهم يمسكون بالعرش يتجادبون، حتى يتمزق قطعاً قطعاً، وتسمع طلقات نار وبكاء وعويل ونباح، وصفير رياح عاتية"⁽²⁾.

وانتقل عز الدين جلاوجي سارداً إلى ذكر عنصر آخر من الأمكنة وهي المدينة التي لم يقدم لها أي إطار جغرافي لانتمائها، إلا لأصحابها وهم شخصيات العمل الدرامي فهي تجسد صراع الشخصيات الدرامية، فهذه المدينة لم تحظ بأي اسم سوى بوصفها أنها مدينة الأحلام والسلام ومدينة العدالة والتي لطالما كان يقصدها كل الناس باحثين عن أرض العجائب، وكانت ميزتها البارزة الأمن والاستقرار والرفاهية، وذلك قبل أن تصير إمارة ملك ظالم مستبد، وورد من خلال الإرشاد المسرحي على لسان الشيخ مستذكراً هذه المدينة قائلاً:

(1) - عز الدين جلاوجي: مسردية الغول الكبير، مصدر سابق، ص 11.

(2) - المصدر نفسه، ص 136-138.

"هذه ولدي مدينة الأحلام...مدينة السلام...حيث الماء ينل وفرات...والحبر ياقوت وزخات...والحب يفرش الدرب والطرقات.

ذي ولديّ مدينة العدالة...بذرتها ها هنا السماء....ذي مدينة العشاق...والشعراء...مدينة الفلاسفة...والعلماء....

يمد يده مشيرا إلى بعيد وقد ارتجفت يداه المعروفتان

من ذي الروابي أشرقت الشمس....وضاء القمر...

من هنا زخ الغيث وانهمر....

من هنا فاح الورد والزهر....

سيكون الشيخ... يخيم الصمت البائس على المكان تغرورق عيناه....يندفع الفتى متسائلا

وهو يتأمل ما حوله من خراب....

تقاطعه الفتاة بحيرة

لا أرى كل ما ذكرت سيدي

يقلد الشيخ بصره في المكان وفي وجوه الناس الكئيبة دون أن ينطق".⁽¹⁾

ومن خلال هذا الوصف لهذا المكان تتعري هذه المدينة لتصبح كابوسا وبيلا يسوده

الظلم والحزن والخراب والاستقرار.

كما انتقل عز الدين جلاوجي إلى وصف أماكن أخرى شكلت حضوراً بارزاً وجلياً

بوصفها أماكن عامة يمكن لعامة الشعب، وشخصيات العمل الدرامي الالتقاء فيها كما تعد

أماكن لتبادل السلع والشائعات ووردت هذه الأماكن عبر مشاهد هذا النص المتعددة على

النحو التالي:

جانب من المدينة...سوق شعبية عامة

الناس صمتا مطبقا...تجللهم سحائب من حزن

(1) - عز الدين جلاوجي، مسردية الغول الكبير، مصدر سابق، ص 136 - 138.

وسطها تقف مشتقة خشبة...سبع قليلة مغبرة ومتناثرة هنا وهناك⁽¹⁾.

وجاء في مشهد آخر:

تبدو ساحة المدينة غاصة بالناص منذ الصباح الباكر، يتجمعون أو يتحركون فرادى وجماعات، يغلب عليهم الصمت والإحباط، أصوات نباح ومواء تتطلق من حين لآخر...⁽²⁾

وورد في المشهد الرابع أيضا:

...رياح تهب خفيفة تتلاعب بها تراكم في الساحة من أوراق وعلب...حزن شاحب يتمطط على الوجوه.

يندفع الناس إلى الساحة وحدانا وزرافات...⁽³⁾

رغم هذا التعدد والانفتاح على عالم المدينة، إلا أن ما قدمه الكاتب من الإرشادات حول هذه الأمكنة وهي توحى بالإنغلاق النفسي والاجتماعي لأهل المدينة، كما صورت هذه الأماكن القسوة والحزن التي تعرضت لها الشعوب.

ويمكن القول أنّ توظيف السرد كان وسيلة لدى جلاوي، في التنقل من مكان إلى مكان آخر، إلا أنّ أسلوب السرد قد وفرّ له الإمكانيات لتحقيق ذلك وخدمة لمبدأ وحدة المكان، لأنّ المقصود بالمكان هنا هو مكان الفعل، وكل هذه الأماكن يصعب تجسيدها على المسرح، إلا أن عز الدين جلاوي ساعد على تنوعها دون المساس بوحدها.

5- أثر السرد في الحوار:

يعد الحوار من أهم مكونات بنية النص المسرحي وعنصرًا أساسيًا لها، وهي الأقوال المتبادلة بين شخصين أو أكثر، فهو كيان النص المسرحي وعادة ما يصور الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، كما يصور أحداثها وشخصياتها.

(1) - عز الدين جلاوي: مسردية الغول الكبير، مصدر سابق، ص 37.

(2) - المصدر نفسه، ص 101،

(3) - المصدر نفسه، ص 75.

إنّ الحوار هو قوام النص المسرحي، ويتأسس وفق وجود الآخر، وينطلق من علاقة تبادلية بين الطرفين.

فالحوار «هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر كما أنه يطلق على كلام الشخص الواحد تجاوزًا، حوارًا ويتميز الحوار في النصوص المسرحية بأنه يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته، ويعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، ويولد المتلقي الإحساس بأنه مشابه للواقع على أنه ليس نسخة حرفية منه ويوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين»⁽¹⁾.

وهو «شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وكلمة dialogue منحوتة من اليونانية dia التي تعني اثنين وlogos التي تعني الكلام، والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يُشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريًا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات»⁽²⁾.

ويعتبر الحوار أهم الركائز التي يقوم عليها المسرح، كما يبين لنا مميزات الشخصية، فهو المحدد الرئيسي للفكرة التي يدور حولها موضوع العمل المسرحي، ويعد عنصراً حيويًا يعطي للمسرحية حركة ونشاط تقيها من الركود، ومن خلال مسردية أحلام الغول الكبير يتضح لنا حوار بنوعيه الخارجي والداخلي.

أ/ الحوار الخارجي:

الحوار الذي يضعه المؤلف على لسان الشخصيات، ويشترط أن تسمع الشخصيات حوار بعضها البعض. وهو الحوار الأكثر شيوعًا في المسرح، ويمكن أن يكون حوارًا ثنائيًا

(1) - محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النشر الأدبي الحديث ومهارتها التعبيرية، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2007، ص69.

(2) - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 175.

بين شخصين أو أكثر فهو كلام الشخصيات ومحدثتها، و يغرض من هذا الحوار الإبانة عن المواقف⁽¹⁾. ويمكن اعتباره عملية سردية تعمل على إظهار أقوال وأفعال الشخصيات.

نجد أن هذا النوع من الحوار شغل حيزا كبيرا من المقاطع الحوارية في المسردية ومعظمها كانت بين الزعيم والقادة على لسان السلطة الحاكمة قائلا:

الزعيم: قفوا بين الجدار... (يقفون جميعا حيث تعودوا الوقوف مسندين ظهورهم إلى الجدار يعود الزعيم إلى عرشه... يلتفت إليهم... يصمت لحظات ثم يصرخ فيهم).

- إستعداد

(يستعدون جميعا كأنهم نصب... يتجمد فيهم كل شيء، حتى حركات أعينهم يتأملهم قليلا... ثم يجلس)

الزعيم: أخبروني

القادة: (يندفع القادة بصوت واحد)

- لبيك وسعديك...

الزعيم: أخبروني

القادة: لبيك وسعديك

الزعيم: من هو العظيم الأعظم

القادة: مولانا العظيم... مولانا العظيم...

الزعيم: ولا فرعون؟

القادة: ولا فرعون...

الزعيم: ولا نمرود؟

القادة: ولا نمرود...

الزعيم: ولا ذو القرنين؟

(1) - نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2004، ص

القادة: ولا ذو القرنين...

الزعيم: ولا سليمان؟

القادة: ولا سليمان...

الزعيم: ولا حمورابي؟

القادة: ولا حمورابي...

الزعيم: ولا اسكندر المقدوني؟

القادة: ولا اسكندر المقدوني...

الزعيم: ولا هارون الرشيد؟

القادة: ولا هارون الرشيد...

الزعيم: ولا هتلر؟

القادة: ولا هتلر...

الزعيم: يشتد حماس الزعيم فيقوم من مكانه مصفقا لهم، فكأنما يحثهم على الرقص.

الزعيم: ولا... ولا ولا؟⁽¹⁾

ومن خلال هذا السرد المطول على لسان السلطة الحاكمة، يتبين لنا صورة الزعيم الساخرة، وكأنه يسخر من السلطة الحاكمة وبأنه هو الزعيم الأعظم، وركز سخريته على مشكلة الإنسان مع النظام والسلطة والقهر.

بالإضافة إلى ذلك يتجلى لنا مقطع سردي حواري آخر في المشهد الثالث من

المسردية تمثل في:

الزعيم: ...أيها الجبناء...والجبن من الجبن، فتجبنوا...هل تعرفون ماذا اكتشفنا؟ أخبرني يا

كبير الوزراء ماذا اكتشفنا؟

يتقدم كبير الوزراء مرتجفا قائلاً:

(1) - عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 17-19.

كبير الوزراء: ومن أنا حتى أخبر مولاي بما اكتشفتم؟

الزعيم: نعرف أنك منافق... اكتشفنا الجهل وقد تفتى في أوساط شعبنا العظيم... الأمية وقد

سادت العقول... كل ذلك بسبب من...؟ أخبرونا أيتها البهائم بسبب من؟

القادة: (يجيب الجميع بصوت واحد) بسبب الشعب سيدنا العظيم المفدى... (1)

الزعيم: لا يا مغفلين

القادة: المجد للزعيم... المجد للعظيم...

الزعيم: بسبب من؟

القادة: (يجيبه الجميع بصوت خافت) بسببنا... بحمقنا... بغبائنا...

الزعيم: (مقاطعا مقلدا صوتهم) بسببنا... بحمقنا... أسكتونا... (2)

كل هذه الحوارات الخارجية عمل السرد على إظهار أقوال وأفعال الشخصيات فيها مما جعل في المسردية حركة ونشاط تقيها من الركود، كما فعلت أحداث المسرحية وتبين التغيرات التي تطرأ عليها، ومن خلال هذا اعتبر الحوار أهم العناصر التي يقوم عليها المسرح.

ب/ الحوار الداخلي:

يعرف بأنه «حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي، أي تقديم الوعي، دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ»⁽³⁾، أي أنه الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية ونفسها أو ما يكون معادلا للنفس. نجد أن عز الدين جلاوي لم يعتمد كثيرا على هذا النوع من الحوار في نص المسردية مقارنة مع الحوار الخارجي، فبرز لنا الحوار الداخلي في المشهد الأول من

(1) - عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص 63، 64.

(2) - المصدر نفسه، ص 65.

(3) - هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد الأردن، 2004، ص

المسردية حيث عبر بوضوح عن الشخصية الرئيسية "الزعيم" وهي في حالة هلوسة تكاد تلامس الجنون حيث وصلت معها أزمة النرجسية فيتحاور مع مرآته قائلاً:

- مرآتي يا مرآتي الصقلاء...من أعظم العظماء، من أقوى الأقوياء من السيد في الأرض والسماء؟ يضحك ببلاهة.

أنا...؟ صحيح أنا؟ صدقت أنا...أنا...أنا...أنا...يقف من على عرشه وهو يصيح

- أنا...أنا...

يدور ضاربا على الأرضية بقدميه...حتى يسقط مغمى عليه...فيحمله الحارسان إلى غرفة النوم⁽¹⁾.

يتبين لنا في هذا المقطع السردى الحوارى، كأنّ الزعيم يبحث عن ذاته الضائعة ويحاول أن يرسم ذات أخرى متخيلة تبرر له ما يؤمن به من تكريس أكثر سلطة. ويبرز لنا حوار داخلي آخر في المشهد الخامس من المسردية تمثل في المقطع السردى الآتى:

... فيما يبقى الزعيم وحرصه، يضرب بعصاه الذهبية على كفه لحظات يقف يخطوا خطوات محدثا نفسه حالماً:

وهكذا اصطدت سرىا بحجر واحد...بحجر واحد.

يقهقه عالياً، يغلق بابا عرشه يتجه إلى باب الخروج محاطا بحرصه، دون أن يتوقف عن القهقهة. ما أذكاني...ما أذكاني...ما أذكاني⁽²⁾.

ويضيف إلى ذلك قائلاً:

- يقف الحراس حواليه كتماثيل باردة مدججين بالأسلحة يضع الزعيم كفيه على عينه ويرفع رأسه حالما مناجيا.

أيها اللحم الجميل تحقق...أيها اللحم الجميل تحقق...⁽³⁾

(1) - عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير، مصدر سابق، ص34.

(2) - المصدر نفسه، ص 97.

(3) - المصدر نفسه، ص111.

فقد مثل هذا المونولوج نوعاً من الانقطاع، في التطور الدرامي للحدث، فهذا الحوار يشكل نوعاً من أساليب المكاشفة ويظهر ذلك في كلامه في الحلم، أو كلام مع أشياء تقوم مقام الأشخاص، ومن خلال هذا يتضح جلياً في المقاطع الحوارية، تأثير السرد فيها من خلال أقوال وأفعال الشخصيات ومواقفها والمساهمة في كشف الأسرار، كلها تخدم البناء الدرامي للمسرحية، بحيث أنّ استخدام السرد في المسرح هو مراعاة لمبدأ اللياقة، لكن الحوار يعدّ الروح التي تسري في جسد النص المسرحين والذي يعمل على تواصل الشخصيات فيما بينها؟

وما يمكن ملاحظته في الأخير أنّ عز الدين جلاوجي في مسرديته أحلام الغول الكبير قد أولى الحوار عناية فائقة، كما لجوءه إلى المونولوج والسرد لم يحد من حركية المسرحية ولم يقتل فيها الفعل، الذي هو روح الدراما، هذا فضلاً عن أنّ شخصياته جاءت منسجمة مع الحوار، فالحوار هو العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد.

خاتمة

من خلال رحلتنا في عالم السرد والنص المسرحي الجزائري المعاصر، الذي أصبح الغوص في خباياه يشكل موقف تحدّ للباحث أو القارئ، ومن خلال الكشف عن أثر السرد في البنية الدرامية لمسردية أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، توصلت إلى النتائج التالية:

- 1- ليس المسرح كالمسرحية، على الرغم من أنّ الكلمتين تستخدمان عادة وكأنتهما تحملان المعنى نفسه.
 - 2- أنّ الحوار عمدة العناصر الأدبية في النص المسرحي، لذا جاء حور المسرحية متفاعلا مع الشخصيات وموقفها الدرامي في سياق بناء الحدث.
 - 3- مسردية عز الدين جلاوجي هي مسرح بنكهة السرد، وحتى الاسم المنحوت وهو مسرح وسرد، فهي جنس هجين يرفض التصنيف تحت جنس رواية أو مسرح.
 - 4- أخذ السرد حيزا واسعا من خلال جملة من العناصر التي وظفها الكاتب، والتي كان من شأنها إعطاء هذه المسردية بعدا سرديا.
 - 5- اعتمد الكاتب السرد في الكشف عن الحوار الداخلي والخارجي في تعامل الشخصيات وتفاعلها مع بعضها البعض بشكل كبير.
 - 6- أصبح السرد في المسرح يشكل أساسية وضرورة درامية، بعدما كان غير محبذ في المسرح.
 - 7- اتخاذا الكتاب الجزائريين من السرد مبدأ أساسيا هيمن على البناء العام للدراما، دون أن يحفلوا بأهمية الثوابت الأساسية، التي تشكل الصورة المسرحية، وتميّزها عن الأجناس الأدبية الأخرى.
- كما اعتبر الكثير منهم أنّ ترجمة عملية السرد القصصي إلى حوار يمكن أن تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته إلى أسئلة وأجوبة.

8- تميز زمن المسردية بالتفاعل بين الاستباق والاسترجاع، إلا أنّ بروز الاسترجاع كان أكثر وهذا راجع إلى التذكير بالماضي.

9- النص المسرحي هو العنصر الوحيد الباقي الذي يترك أثر دائماً على القراء، والمسرح دون نص لا يترك أثر وراءه إطلاقاً.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم، دار ابن الهيثم، القاهرة، (دط)، (دت).

أولاً- المصادر:

1- عزالدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

ثانياً- المراجع:

1- العربية:

1- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2001.

2- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب لنشر والتوزيع، د.ط، دت.

3- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، (د ت).

4- بوجادي علاوة: مسرحية ليلة الليالي، مخطوط.

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

6- أبو الحسن سلام: ميزة النص المسرحي، بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ط).

7- حسن عبراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية) ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: ط2، المغرب، 2009.

- 8-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 9- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)، 1998.
- 10- رياض عصمت: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دائرة الثقافة والإسلام، الشارقة، ط1، 2003.
- 11- شغاف خيون الشمري: سيكولوجية الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001.
- 12- صالح لمباركية: مسرحية النار والنور، باتنة، الجزائر، 2006.
- 13- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم، تونس، ط1، 1987..
- 14- عبد الرزاق الزاهر: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركب، منشورات سينما وتلفزيون، المغرب، (د ط)، 2011.
- 15- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1988.
- 16- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات القدس العربي، وهران، ط1، 2009.
- 17- عبد الله شقرون: الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006.
- 18- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004
- 19- عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة (د ط) (د ت).
- 20- عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.

- 21- عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة للطبع والنشر، ط2، سبتمبر 2000.
- 22- عز الدين جلاوي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.
- 23- عز الدين مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005.
- 24- عز الدين مناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية الأردن، عمان، ط1، 2010.
- 25- فرحان بلبل: الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ت)، 2003.
- 26- لينا نبيل ومصطفى فنيح هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان [الأردن] ط1، 2008.
- 27- مجدي وهبة وكامل المهندس: المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003.
- 28- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، 2007.
- 29 - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.
- 30- محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- 31- محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النشر الأدبي الحديث ومهارتها التعبيرية، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2007.

- 32- محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، -
- 33- مصطفى الزقاي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط2، أكتوبر، 20101998
- 34- مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000.
- 35- نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2004.
- 36- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد الأردن، 2004 .
- 2- المترجمة:**
- 37- أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1996.
- 38- أرسطو، فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، 1983.
- 39- إلين ستون، جورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996.
- 40- آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (د ط)، (دت).
- 41- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987.
- 3- الأجنبية:**

42- Anne vberfeld . lire le théâtre .ed sociales .paris. 1982.

43- Anne vberfeld . l'école du spectateur. Edition sociales .paris

44-Christine marcandier . coulard : l'analyse littéraire , Armand colin 1998
France, p 136.

45- Michal Pruner: l'analyse du teste de théâtre , ed Nathan, Paris, 2001.

ثالثا: الموسوعات والمعاجم والقواميس

المعاجم:

47- أحمد بلخير، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،
المغرب، ط2، 2006.

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

49- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة
لبنان بيروت، ط2، 1984.

50-مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية،
ط4، 2004.

51- محمود السعدي: القاموس الجديد للطلاب معجم عربي مدرسي ألفبائي، المؤسسة
الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

52- محمد مصطفى كمال: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1،
2003.

53- ابن منظور: لسان العرب، مج 3، مادة (سَرَدَ)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1،
1997.

54- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر
والتوزيع، الأردن -عمان، دائرة المكتبة الوطنية 2003.

المجلات:

- 55- رابح طبجون: مدارات الممارسة والتتظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي) مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أبريل، 2005.
- 56- زبيدة بوغواص: مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر ع 44 ديسمبر 2015.
- 57- زيد طالب فالح: مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية ، كلية التربية الأساسية، جامعة تلمسان، عدد خاص ميسان، 2015.
- 58- عقيل جعفر الوائلي: م، د علي عبد الأمير عباس، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ع 30، كانون أول، 2016.

المواقع الالكترونية:

- 59- عقيدى أمحمد، مسرحية التمرين بين النص والعرض، تاريخ النشر 3 يونيو 2011 على الرابط الالكتروني www.ahwer.org
- 60- نجاه دويب: من المسردية إلى المسرح، جامعة القيروان، تونس، ع4662، تاريخ 2019/06/11م. www.almothaqaf.com

فهرس الموضوعات

كلمة شكر وتقدير.

مقدمة..... (أ- ج)

الفصل الأول: السرد والمسرح أية علاقة؟..... (29 -4)

تمهيد

أولا- الفن المسرحي والتشكيل المسرحي..... (05)

1- مفهوم السرد..... (05)

أ/ لغة..... (05)

ب/ اصطلاحا..... (06)

2- بين المسرح والمسرحية..... (07)

2-1- مفهوم المسرح..... (08)

أ/ لغة..... (08)

ب/ اصطلاحا..... (08)

2-2- مفهوم المسرحية..... (09)

أ/ لغة..... (09)

ب/ اصطلاحا..... (09)

ثانيا- طبيعة السرد في المسرح..... (12)

ثالثا- وظيفة السرد وخصوصيته في المسرح الجزائري..... (14)

- (15)أ/ الوصف عن طريق السرد
- (17)ب/ خصوصية السرد في المسرح
- (29-22)رابعاً- بين النص المسرحي والأنواع الأدبية
- (62-30)الفصل الثاني: أثر السرد في البنية الدرامية لمسردية أحلام الغول

الكبير

تمهيد

- (31)أولاً- ملخص المسرحية
- (33)ثانياً- أثر السرد في البنية الدرامية
- (33)1- أثر السرد في الفعل
- (39)2-أثر السرد في الشخصية
- (40)أ/ الشخصية الرئيسية
- (42)ب/ الشخصية الثانوية
- (45)ج/ الشخصية العابرة
- (48)3-أثر السرد في الزمان
- (49)أ/ الإسترجاع
- (51)ب/ الإستباق أو الإستشراق
- (52)4-أثر السرد في المكان
- (56)5-أثر السرد في الحوار

- (57)أ/ الحوار الخارجي
- (60)ب/ الحوار الداخلي
- (65-63)خاتمة
- (72-66)قائمة المصادر والمراجع
- (76-73)فهرس الموضوعات

ملخص:

في مسرحنا الراهن أصبح الاهتمام بالسرد المسرحي يحتل حيزًا كبيرًا، بل أصبح أداة درامية ضرورية، يلجأ إليها الكاتب لاستحضار الأزمنة الدرامية الثلاث، ماضٍ وحاضر ومستقبل. ذلك أنّ الفعل المسرحي ينطلق من الماضي ويتجه نحو المستقبل، ولذلك يعد السرد عن طريق الرواية أسهل طريقة لتقديم الأحداث للقارئ وإطلاعه على ماضي الشخصيات، وهذا ما نجده في عند عز الدين جلاوجي، في مسرحية أحلام الغول التي يظهر فيها أثر السرد في بنيتها الدرامية، من فعل وشخصية وزمان ومكان... وبذلك جاء عنوان البحث، كالاتي: "أثر السرد في بنية النص المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية أحلام الغول الكبير أنموذجًا". والذي قسمته إلى فصلين، في الفصل الأول المعنون بـ السرد و المسرح أية علاقة، أما الفصل الثاني عنونته بـ أثر السرد في البنية الدرامية لمسردية أحلام الغول الكبير. وذلك بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي، وكانت الخاتمة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها، والتي نذكر منها:

- مسرحية عز الدين جلاوجي هي مسرح بنكهة السرد، وحتى الاسم المنحوت وهو مسرح وسرد، فهي جنس هجين يرفض التصنيف تحت جنس رواية أو مسرح.
- أصبح السرد في المسرح يشكل أساسية وضرورة درامية، بعدما كان غير محبذ في المسرح.

Résumé:

Dans notre théâtre actuel, l'attention portée à la narration dramatique est devenue un grand espace, mais est devenue un outil nécessaire pour le théâtre, l'écrivain recourant pour évoquer les trois drames, le passé, le présent et le futur. Le drame est basé sur le passé et est orienté vers le futur, c'est pourquoi la narration à travers le roman est le moyen le plus facile de présenter les événements au lecteur et de l'informer du passé des personnages: c'est ce que l'on retrouve dans Izz al-Din Jalawaji dans Masiridat Ahlam al-Ghoul. Acte, personnalité, époque et lieu ... Ainsi le titre de la recherche, ainsi rédigé: "L'impact des récits dans la structure du texte théâtre algérien contemporain, modèle Masirid des rêves du modèle de la Grande Goule".

Ce qui l'a divisé en deux chapitres, dans le premier chapitre intitulé récit et théâtre toute relation, tandis que le deuxième chapitre du titre de l'impact du récit dans la structure dramatique du rêve de la Grande Goule. Sur la base de l'approche analytique descriptive, la conclusion était un lien vers les résultats les plus importants atteints, à savoir:

- Masrida Ezzeddine Jalouji est un théâtre à la saveur narrative. Même son nom sculpté, théâtre et narratif, est un sexe hybride qui rejette toute classification sous le genre d'un roman ou d'un théâtre.
- La narration au théâtre est devenue une nécessité fondamentale et dramatique, après qu'elle n'ait pas été favorisée au théâtre.