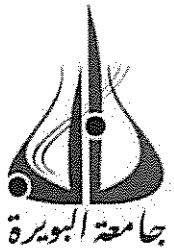
الجمهوريـــــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة آكلي محند أولحاج
ـ البويـــــرة ـ

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tsdawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett -



كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربـي
تخصص : دراسات أدبية

Faculté des lettres et des langues

انفتاح النص المسرحي على السرد في مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لإبراهام دانينوس

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر2

إعداد الطالبتين :

- زهيـرة حيـدب
- مونـــى بلبشيـر

إشراف الدكتـور :

كمـــال علـوات

لجنة المناقشة:

1الأستاذ: بوعلي كحال.....رئيسا

2الأستاذ: كمال علوات.....مشرفا ومقرّرا

3الأستاذ: إسماعيل جبارة.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

إهـــداء

إلـــى جنـتـــي فـــوق الأرض (أمّـــي وأبـــي)

إلـــى الّـــذي أنـــار لـــي دروب الـحـيـــاة زوجـــي (مـحـمـــد)

و إلـــى كـــل الـعـائـلـــة والأصـــدقـــــاء

ـ زهـيـــرة ـ

إهـــداء

إلـــى أمّـــي وأبـــي وكـــل العـائـلـــة

إلـــى كـــل أسـاتـذتـــي وصـديـقـــاتـــي

أهـــــدي هـــــذا الـعـمـــــــل

ـ مـونـــى ـ

كلمـــة شكر وتقديـــر

نتقـدم بجـزيـل الشكـر والتقديـر إلـى الأستـاذ الفـاضـل: الدكتـور كمـال علـوات الـذي أغـدق علينـا بكريـم صبـره وجميـل عـونـه وصـدق نصحـه وتصويبـه لنـا منـذ بدايـة هـذا البحـث.

لك منّـا أسمـى عبـارات الشكـر والعرفـان.

إلـى كـل أساتـذتنـا وكـل من قـدّم لـنـا المسـاعـدة.

عـظيـم شكـرنـا وامـتـنـانـنـا

مقدمة

النص المسرحي نصّ أدبيّ متميّز لما يحتويه من جماليات في الألفاظ واللغة والأسلوب إذ يعتبر من أغنى صور التعبير الأدبي كونه يجسّد كل القيم التعبيرية وكل فنون الأدب، فيجمع بين القصة والشعر والأسطورة، فيغدو مفتوحًا ومتداخلاً ومتفاعلاً مع النصوص الأخرى التي تدخل معه في علاقات مشابهة فيؤسس بذلك للتنوع والتداخل الإيجابي، ونسيجه الدرامي يضم العديد من الأساليب الفنية والتعبيرية كإضفاء الصبغة الحكائية السردية على النصوص المسرحية، فهي تقنية تختص بالقصة والرواية ولكنّها قد تتعدّى أجناسًا أخرى كالمسرحية فتعطيها ألفًا جديدًا يقترب من تلك الأجناس التي ما زالت تأسر المتلقي بجاذبية السرد.

والمبدع المسرحي في هذا المجال له موقعه الخاص والمتميز لأنه يغوص في عمق الحدث ويذهب إلى توظيف التقنيات الجديدة في التعبير لكتابة النصوص المسرحية، ومنحها روحًا جديدًا يخلق عند المتلقي فضولاً لقراءة النص المسرحي.

ومن خضم هذا التداخل والتفاعل للنص المسرحي نبعت إشكالية البحث وتبلور موضوع الدراسة الموسوم بـ :

انفتاح النص المسرحي على السرد في مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لإبراهام دانينوس.

أما الإشكالية فجاءت كالآتي :

ما مدى تفاعل وتداخل النص المسرحي بالأجناس الأدبية الأخرى ؟

وقد تولّد عن هذه الإشكالية عدّة تساؤلات أهمّها :

- إلى أيّ مدى تضمّن التفاعل والتداخل النص المسرحي بالنصوص السردية ؟

- أين يظهر السرد في النص المسرحي؟ وما هي طبيعته؟ وما هي آليات الانفتاح والتفاعل بين النص المسرحي والنص السردي الروائي ؟ وأين يكمن هذا التفاعل ؟

وتعود أسباب اختيارنا لهذا الموضوع حوافز وأسباب موضوعية عديدة لعلّ أهمها :

1. قلّة الأبحاث والدراسات النقدية حول هذا النص المسرحي الذي يعد أول نص درامي عربي حديث من حيث التأليف.
2. جمالية الموضوع والشكل خصوصًا الألفاظ التي ميّزت هذا النص المسرحي عن غيره من النصوص الأخرى.
3. إثراء مكتبة الجامعة بهذا البحث وفتح المجال أمام الطلبة والباحثين للبحث أكثر في هذا الموضوع، والاهتمام بهذا الجنس الأدبي المتميز وتطويره أكثر فأكثر.

غير أنّ الأسباب الموضوعية لا تنحصر في هذه العوامل فحسب فهناك دوافع ذاتية تتمثل في :

1. رغبتنا في الاطلاع على الثقافة المسرحية الجزائرية التي كانت سائدة قبل الاحتلال الفرنسي.
2. حداثة الموضوع الذي اخترناه لأنه لم يطرقه دارس من قبل بصرف النظر عن بعض المقالات التي تناولت الموضوع من ناحية دون أخرى.
3. نص مسرحية "إبراهام دانينوس" تشدّ القارئ من أوّل قراءة لها لاحتوائها على حكايات تشبه الحكايات الشعبية والتراثية القديمة.

هذا ما دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع واكتشاف ما كتبه المغمور دانينوس.

وللإجابة عن التساؤلات السابقة وطرح خفايا الإشكالية جاء تقسيمنا لخطة البحث وفق هذا الإطار:

بدأنا **بمدخل** فضلاً عن مقدمة فحاولنا في متنه رصد بعض المفاهيم المتعلقة بالنص المسرحي والانفتاح والتداخل.

يندرج **الفصل الأول** تحت عنوان : **تداخل الأجناس الأدبية وانفتاح النص المسرحي مع النص السردي الروائي**، وقد تفرع منه مبحثين رئيسيين هما :

المبحث الأول تناول تداخل الأجناس الأدبية تطرقنا فيه إلى :

1- تعريف الجنس الأدبي.

2- نبذة عن المصطلح في النقد القديم والحديث والمعاصر.

المبحث الثاني تضمن انفتاح النص المسرحي على النص السردي الروائي الذي تفرع منه ما يلي:

1- اشتغال السرد في النص المسرحي.

2- شروط توظيف السرد في النص المسرحي.

3- طبيعة السرد في المسرح.

4- المسرح الملحمي نموذج الانفتاح والتداخل درسنا فيه: مفهوم مصطلح "الملحمي" "Epique"، تعريف المسرح الملحمي، سماته وهدفه.

5- آليات الانفتاح بين النص المسرحي والنص السردي الروائي الذي احتوى الآليات التالية : الحكاية ـ الراوي ـ الحوار ـ الوصف ـ التكرار.

واختص **الفصل الثاني** على دراسة تطبيقية ميدانية لاستظهار آليات الانفتاح في مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" بآليات الانفتاح التي تشمل السرد وهي: الحكاية ـ الراوي ـ الحوار ـ الوصف ـ التكرار.

وأنهينا البحث بخاتمة تحتوي على أهم النتائج التي توصلنا إليها.

والمعروف أنّ لكل بحث علمي وأكاديمي منهج علمي يسير وفقه ويتحدد من طبيعة الإشكالية المطروحة في البحث، وطبيعة الإشكالية المطروحة في بحثنا هذا فرضت منهجًا وصفيًا تحليليًا كونه الأنسب طالما أننا بصدد محاولة وصف انفتاح السرد في الأدب والنص المسرحي خاصة وتحليليًا لاستظهار آليات الانفتاح في المسرحية.

وقد استعنا بجملة من المصادر والمراجع التي رسمت بدايات البحث بما وفرته من مادّة معرفية متنوعة فمن بين هذه المصادر نذكر :

- إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تح: مخلوف بوكروح، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، 2003.
- باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بناية بيت النهضة، شارع البصرة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.

أمّا المراجع فهي :

- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج8.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 1991.

كما اعترض بحثنا هذا جملة من العراقيل والصعوبات التي وقفت حاجزًا في طريقنا من بينها:

1- ندرة المراجع المهتمة والمتخصصة في عنصر السرد في النص المسرحي.

2- قلّة الدراسات التي تناولت موضوع البحث.

3- ندرة المصادر والمراجع في مكتبة الجامعة وصعوبة الحصول عليها إن وجدت.

4- عدم توفر الدراسات على مواقع الأنترنيت باستثناء بعض المعلومات البسيطة والسطحية خاصة فيما يتعلق بنص المسرحية وكاتبها "إبراهام دانينوس" عدا دراسة "مخلوف بوكروح" التي كانت المصدر الأساسي في هذا البحث.

ورغم كل هذه الصعوبات إلا أنّ هذا الأمر لم يزدنا إلا إصرارًا وعزيمة على إكمال هذا البحث. وفي الأخير نأمل أن يكون بحثنا هذا فاتحة لدراسات أكثر وأوسع لأنّه يكشف عن ميدان بكر ومجال خصب لم يخضه الباحثون والدارسون كثيرًا.

مدخل

النص المسرحي هو كيان متكامل الأطراف والجوانب يحوي سلسلة من العناصر الداخلية والخارجية تشكّل جوهره، فهو على خلاف باقي النصوص « لا يعتبر نصًا أدبيًا منتهيا كالقصيدة الشعرية أو القصة القصيرة لأنه نص فني يستدعي نصوصا فنية وإبداعية أخرى يرتبط بها ارتباطا وثيقا وذلك من أجل إيجاد طريقة معينة على خشبة المسرح من خلال قنوات ودلائل متعددة ومتباينة ومن ثمة فإنّ قراءة هذا النص تقتضي من الدارس أن يستحضر مناخه الطبيعي الذي لا يتحقق كما يقول "محمد الكغاط" إلاّ بتحديد العلاقة بين الإرسال والتلقي وهي علاقة تتسم بنوع من الاستقلال والتمايز عن باقي الظواهر الإبداعية الأخرى »[1]، وبهذا فإن النص المسرحي هو أدب يراد به التمثيل، وهو لا يكتب ليقرأ فقط وإنما يكتب ليمثل ويستخدم في تصويره الأفعال ومجموعة من العناصر يروي قصة معينة في شكل درامي الهدف منه أن يعرض على خشبة المسرح لتقديم حكاية هادفة أمام الجمهور.

لكن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجيته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية « تشغل وسائل تعبيرية غير لغوية بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية»[2] وهذا الفن يقوم على أساس مفارقات عديدة أبرزها قيامه على ثنائية (نص/عرض) وهذه الثنائية هي التي جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصا « أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا

---

[1] – إبراهيم إيماني: شذرات من النقد المسرحي عند محمد المغوط، نقلا عن موقع:
http://membres-multimania.fr/kaghat/imani.html

[2]– حسين يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص08.

من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءًا ممّا يسمّى بفنون الفرجة»[1]، غير أن هذا النص لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج مع العرض، وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية لاسيما أنه يتخذ شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة، وأن دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج، كما يتشكل هذا النص من مجموعة من العناصر والمعطيات التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات كالشخصية والحدث والزمان والمكان والحوار وغيرها، كما نجد في الكتابة الفنية العربية المعاصرة « نوعا من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، ينجم غالبا عن إحساس الكاتب أو عن ثقته ووعيه، يعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه أو عكسه من حريته الشعورية أو الإبداعية، فيختلط الشعر بالحوار والحوار بالحكي السوي والنقاش والتنظير والتفلسف وما إلى ذلك »[2]، وتسمى هذه الكتابة « كتابة مفتوحة وهي اختيار أجناسي جديد يكسر مفهوم نقاء الجنس الأدبي ويغيب الحواجز الفاصلة بينه وبين أي جنس آخر »[3]، والكاتب يلجأ إلى هذا النوع من النصوص لقصور الجنس الأدبي الواحد عن فعل ما يريده أو محاولة ابتكار أنماط جديدة تنسب إلى أجناس مختلفة مما يؤدي إلى التنوع والتعدد وبالتالي يجد نفسه أمام شكل جديد من الكتابة المفتوحة التي تفتح المجال لاحتواء عدة أجناس مختلفة.

مفهوم الانفتاح: لقد استعمل هذا المصطلح "أمبرطو ايكو" "Umberto Eco" في كتابه "الأثر المفتوح" بقوله: « كثيرا ما استعمل النُقّاد ودارسوا الأدب مفهوما بدا غريبا عن النقد العربي، وإن كان بسيطا في بعض وجوهه حتى أصبح هذا المفهوم يطلق بمناسبة أو بغير مناسبة على

---

[1] – حسين يوسفي: قراءة النص المسرحي، المرجع السابق، ص 07.

[2] – صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 255.

[3] – محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 65-66.

نصوص أدبية كثيرة، ولم يكن الغرض من استعمال هذا المصطلح في معظم الأحيان إفادة قارئ الأدب وتنويره حتى يتمكن من إضافة مفهوم جديد إلى قاموسه النّقدي، وإنما كان الغرض في أغلب الأحيان من استعماله مجرد الاستعمال »[1]، فمفهوم الانفتاح يطلق على كثير من النصوص الأدبية ولم يكن الغرض منه إفادة القارئ وإنما غرضه الاستعمال وإضافته إلى مفاهيم أخرى كالأثر أو النص أو العمل.

مفهوم التداخل: تداخل الأجناس أو التصنيف التركيبي كما يقول "ساندي سالم أبو سيف" في كتاب "الرواية العربية وإشكالية التصنيف" أنّ التداخل هو: « الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي، كتجاوز الرواية والسيرة الذاتية رواية سيرة ذاتية أو تجاوز الرواية والشعر، الرواية القصيدة أو الرواية الشعرية أو تجاوز الرواية والمسرحية: المسراوية»[2]، أي وجود عدة أنواع أدبية في نوع أدبي واحد وتداخلها، كما أن لهذا التداخل طبيعة حقيقية تفرضها طبيعة الأدب عند النقّاد والأدباء فهو: « ليس مجرد واقع وحقيقة طارئة بل تجاوز ذلك ليصبح عند بعض النقاد والأدباء فعلاً قصديا وعملا منتظما واتجاها فنيا لا خلاف بين النقاد في تحققه »[3]، لذلك أصبح تداخل الأجناس الأدبية عند النقاد فعل مقصود يتم اللجوء إليه وعمل منظم يجب إتباعه والعمل به لما تفرضه طبيعة الأدب.

واستنادًا إلى ما ذكرناه سابقا، ونظرا لأهمية هذا العمل الإبداعي والإضافة النوعية التي يقدمها في الساحة الأدبية على الأقل في مجال اختصاصه، فإننا ارتأينا أن نتناوله من زاوية

---

[1] - امبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية، 2001، ص05.

[2] - ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1 ، 2008، ص49.

[3] - جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 59.

الانفتاح الأجناسي والمعرفي، ورصد التقاطعات داخله، فكما هو معلوم فإن النص المسرحي جنس أدبي يتميز بالانفتاح على الفنون والمعارف والأجناس الأدبية الأخرى، وقد كانت مسرحية "إبراهام دنينوس" هي النموذج الذي اعتمدناه وعليه سنقف عند مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لنرى مدى احتوائها على مجموع السمات والخصائص الفنية وانفتاحها على السرد وتقاطعها معه واختراقها لبعض عناصره ومميزاته.

الفصل الأول

تداخل الأجناس الأدبية وانفتاح النص المسرحي على النص السردي الروائي

المبحث الأول: تداخل الأجناس الأدبية

1- تعريف الجنس الأدبي: « إن الأجناس الأدبية تصنيفات معيارية وتنظيمية تقوم على تقسيم النصوص الإبداعية استنادًا على أدوات فنية – شكلية في الأغلب– هدفها الأساسي تحديد هوية معينة للنص الإبداعي والتي بدورها –أي الهوية – تساهم في تنظيم العملية الإبداعية من جهة، وتسهل عملية رصدها ودراستها نقديًا وتوقع تطوراتها المستقبلية من جهة أخرى»[1]، إن الأدوات الفنية التي تحدد الجنس الأدبي واضحة فقد تكون فاصلة مانعة كما هو في القصيدة الكلاسيكية، وقد تكون واسعة وقابلة للنقاش كما هو في الرواية الحديثة أو القصة القصيرة، إذ يكون لكل جنس من تلك الأجناس خصائص تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية .

2- نبذة عن المصطلح:

لقد تصدر مصطلح الأجناس الأدبية محاور الدراسات النقدية القديمة والحديثة باعتباره إحدى القضايا المهمة المطروحة في الساحات الأدبية.

2-1- في النقد القديم: نجد "أفلاطون" الذي يعد صاحب أقدم « أصل متصل بالجنس الأدبي من خلال آراء كتابه "الجمهورية"، وفي دراسته للأدب اقتصر على بعض الشعر اليوناني مركزًا على نتاج "هوميروس"، حيث تناوله لا من زاوية الجنس، إنما من زاوية الإبداع "création" فصنفه إلى طبقات "classes" على أساس تصاريف الآراء "Modalités D'énonciations" فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاث : السردي الخالص / المحاكاة

[1] – حميد لحميداني: السرد والحوار، مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، العدد 3، 1988، المغرب، ص148.

أو العرض المشترك »[1]، فأفلاطون هو أول من تناول قضية الجنس الأدبي في كتابه "الجمهورية" وقصر دراسته للأدب على الشعر اليوناني معتمدًا على أعمال "هوميروس"، فتناولها من زاوية خاصة وهي زاوية الإبداع أي الخلق وقام بتصنيفها إلى طبقات على أساس نظام خاص فغدا النتاج الشعري عنده في ثلاث أشكال وهي: الغنائي والملحمي والدرامي.

أما "أرسطو" « فعاد إلى ما ميزه "أفلاطون"، وانتثر في عدد من محاوراته "الجمهورية" "La République" و"فيدر" "Phédre" و"إيون" "Ion"، إلا أنه أدرج إدراجا قاطعا فكرة تميز أصناف بعضها من بعض ووصف القواعد العاملة فيها وصفا نظريا، يبدو إذا أن تلك أول مرة برز فيها مفهوم الجنس، ثم عمد "أرسطو" إلى تمييز أمرين جوهريين:

1. الأنواع كلها التي تدرسها الشعريات صادرة عن محاكاة*
2. تميز الأنواع بعضها من بعض من شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة »[2]، وأدرج فكرة قاطعة حول تفريق الأصناف بعضها من بعض ووصف قواعدها نظريا ومن هنا ظهر مفهوم الجنس وارتكز على مبدأين أساسيين هما:

المبدأ الأول: الذي حصر فيه جميع الأنواع التي تتعلق بدراسة الشعريات.

المبدأ الثاني: ميّز بين هذه الأنواع والتي توجد فيها ما يقوم على المحاكاة.

---

[1] – مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي، مخبر الممارسة اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2013، ص20.

* محاكاة: «هي تمثيل الواقع فنيا، فالمحاكاة في المسرح هي العرض الذي يقابل النص الجامد والمحاكاة في الأدب هي تمثيل الأشياء والحوادث والكلام في الخطاب»، د.لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1 ،2003، ص143.

[2] – إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، أيار (مايو)، ط1، 2014، ص28.

2-2- في النقد الحديث: لقد كان الاهتمام بتحديد مفهوم الجنس الأدبي مستمر لكن اختلفت وتعددت المحاولات في تفسيره، فنجد الناقد الألماني "كارل فيتور" "Vietor karl" في كتابه "نظرية الأجناس الأدبية" "Théorie Genres littéraires" يقول: « في الجدال العلمي الذي قام في بحر العقد الماضي حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة، ما ينبغي لكي يحصل التقدم أخيرًا في هذا الميدان الصعب، آيته أنهم يتحدثون عن الملحمة والشعر الغنائي، والمسرح بصفتها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تسمى القصة القصيرة والملهاة والأنشودة أجناسا أيضا فيكون على مفهوم واحد أن يشمل على ضربين من أشياء مختلفة »[1]، لذلك لم يقتصر مفهوم الجنس الأدبي على الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بل تجاوز ذلك ليشمل القصة القصيرة والملهاة والأنشودة واعتبرها أجناسا أدبية كذلك.

2-3- في النقد المعاصر: هنا نجد "تودوروف" الذي وسّع دائرة الأجناس الأدبية وعلم القص حيث أن « الجنس الأدبي يتشكل في جنس ما، ترددًا لبعض الخصائص الخطابية وأن النصوص الفردية تنتج وتدرك على أساس معيار قبلي، شكّله المجتمع حسب ترميزه الخاص فليس الجنس الأدبي أو غير ذلك إلا هذا الترميز لخصائص خطابية »[2]، نلاحظ أن "تودوروف" وسّع دائرة الأجناس الأدبية وربطها بعلم القص نتيجة لبعض الخصائص الخطابية التي تستدعي ذلك.

---

[1] – إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، المرجع السابق، ص23-24.

[2] – كمال علوات: البنية الأجناسية للمسرحية، بحث مقدم من طرف الأستاذ، ص7.

المبحث الثاني: انفتاح النص المسرحي مع النص السردي الروائي

1- اشتغال السرد في النص المسرحي:

يشكل النص المسرحي أرضًا خصبة وميدانًا رحبًا للأجناس الأدبية عموما ومنها السرد خصوصا، فالسرد هو: « الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها »[1]، فالسرد حسب هذا التعريف هو الطريقة التي تروى بها القصة.

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

إن السرد بوصفه آلية حكي تنقل للمتلقي مادة حكائية، فالمسرحية كغيرها من الأجناس الأدبية تمتلك قصة وراويًا لهذه القصة، فالراوي إما أن يكون وإما أن ينوب مكانه السارد أو المؤرخ أو غيره « ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا وإنما 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 في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيات كل واحدة منهما تجهل ما ترويه الأخرى وغالبا ما يتضمن السرد حدثا من الماضي البعيد أو القريب يجرى

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص46.

خارج خشبة المسرح إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه »[1]، فعند توظيف السرد في العمل المسرحي يؤدي العديد من الوظائف التي تسهم في إنجاح العملية الدرامية وإخراجها بشكل جيد.

2- شروط توظيف السرد في النص المسرحي:

هناك عدة شروط لتوظيف السرد في العمل المسرحي منها:

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

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

أما من حيث مكوناته التواصلية فيمكن حصرها فيما يلي:

1. السارد: وهو مبدع الخطاب الروائي أو نص الرواية وهو غالبا ما يكون كاتب الرواية التي يتوجه بها إلى جمهور معين من القرّاء.
2. المسرود له: وهو المتلقي أو المرسل إليه الذي يتلقى الرواية أو يقرأها وغالبا ما يكون جمهور القراء المتوجه إليهم بالرواية.

---

[1] - مصطفى الزقاي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، ط2، 2011، ص06.

* الركح: «هو ذلك الجزء من الصالة الذي يخص الممثلون لتقديم العرض المسرحي من خلاله أمام الجمهور»، مقال إلكتروني نقلا عن موقع: http://www.feedo.net

3. المسرود: وهو مضمون النص القصصي أو الروائي»[1].

ووفق مفهوم السرد ومكوناته القصصية والتواصلية يمكن القول أن:

إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص عملة مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية والضرورية لكل خطاب وهي: السارد أو المرسل والمسرود له أو المتلقي والمتن الحكائي أو الرسالة.

3-طبيعة السرد في المسرح:

لقد ظهر في المسرح الحالي شكل جديد وهو توظيف السرد في البناء المسرحي، وهذا ما أكده "صالح بوشعور" في مجلة "فضاءات المسرح" قائلا: « يعم مسرحنا الراهن خلال هذه السنوات اتجاه شمولي واستثنائي يعنى بتوظيف السرد كأداة أساسية في البناء المسرحي رغم كون السرد عنصرا نوعيا في التشكيل الملحمي والقصصي »[2]، ليكون قد اكتسب خصوصية منفردة وسمة بارزة بتوظيفه لعنصر السرد فكاد من خلالها أن يتجاوز جميع الخصوصيات المسرحية وطبيعتها الدرامية.

ولقد كان للتأليف الجزائري نصيب من هذه الخصوصية « على سبيل المثال السرد بأشكاله الاعتيادية – الإخبار بواسطة الراوي– إضافة إلى الشروحات والملاحظات التي يدونها المؤلفون في بداية الفصول والمشاهد ووصف الزمن والمكان وكشف طبائع الشخصيات وخصوصياتها»[3] إنّ التأليف المسرحي الجزائري قد اعتمد على السرد في بعض الأشكال المسرحية التي كانت

---

[1] – زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عز الدين جلاوجي أنموذجا)، مقال إلكتروني نقلا عن موقع: https//:www.benhedouga.com

[2] – صالح بوشعور محمد أمين: طبيعة السرد في المسرح، مجلة فضاءات المسرح، العدد4، 2014، جامعة وهران، أكتوبر، ص97.

[3] – المرجع نفسه.

تستدعي توظيفه كتوظيف الراوي وتقنية الوصف وغيرها، لم يكن استخدام السرد في المسرح محبذا واللجوء إليه « كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي لا مفر منها لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والتزام بوحدة المكان لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل مع السرد حتى عدّ عرفا من أعراف المسرحية »[1]، غير أنّ قواعد الكتابة المسرحية وطبيعة المسرح اليوناني والفرنسي هي التي فرضت اللجوء إلى تناول هذه الصفة ولم يكن ظهور السرد في المسرح يمس جميع الأشكال المسرحية بل اقتصر على بعض منها خاصة المسرح الملحمي.

4- المسرح الملحمي نموذج الإنفتاح والتداخل:

4-1- مفهوم مصطلح "الملحمي Epique":

الملحمية في مفهومها الحقيقي « تعني فن الجدل والمناظرة [...] وبمعنى أدق [...] المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية، أو الهجوم العنيف على آراء أو مبادئ شخص آخر "POLEMIC" »[2] وهذه المناظرة هدفها تحقيق التغيير في القضايا الاجتماعية والسياسية والرأي التقليدي الذي كان سائدًا.

وقد تناول "المعجم المسرحي" صفة الملحمي المأخوذة « من كلمة "Epos" اليونانية التي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية للملحمة، وهي قصيدة سردية طويلة أسلوبها رفيع وتتحدث عن البطولة »[3]، فـ"الطابع الملحمي Epique" ارتبط تاريخيا بكل الأشكال الأدبية السردية كالقصة والرواية.

---

[1] – صالح بوشعور محمد أمين: طبيعة السرد في المسرح، المرجع السابق، ص 100، 101.

[2] – ينظر: كمال الدين عبد: أعلام ومصطلحات المسرح الأولى، مر: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 641.(بتصرف)

[3] – ماري إلياس وحنان قصبان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 208.

4-2- تعريف المسرح الملحمي:

يعرفه محمد منذور بأنه : « يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي، كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة ودون أن يلهب تشوق المتفرج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير »[1] فهدفه شحذ المتفرج لتغيير واقعه.

كما نجد الناقدة "ناهد الديب" تعرفه بقولها: « مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلة بعيدا عن الإيهام، تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية على أساس أن الفرد ليس سوى إنتاج البيئة والظروف الاجتماعية »[2]، المقصود من هذا أن مفهوم الإيهام من المفاهيم الجوهرية التي يقوم عليها المسرح الأرسطي.

4-3- سمات المسرح الملحمي:

1. المسرح الملحمي مسرح سردي، لا يمثل الأحداث بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح وتعتمد المسرحية الملحمية على السرد « فهي تتعرض دائما إلى الماضي ومن هنا وجب على العارض إتباع السرد الروائي بطريقة علمية لنقل الحدث »[3].

2. إنّ بنية العمل الملحمية القائمة على السرد « تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكل كل لوحة منها نموذجا أو موقفا ضمن الامتداد الزمني والامتداد الزمني يسمح بتبيان التحول لدى الشخصية »[4]، نفهم من هذا أن السرد هو الخاصية الأولى التي تميز العمل المسرحي.

---

[1] – محمد منذور: في المسرح العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 17.

[2] – ناهد الديب: مسرح نجيب سرور، المسرح الألماني الحديث، مجلة فصول، العدد 4، 1983، ص17.

[3] – محمد صديق: النظرية الملحمية في مسرح بريخت، دار الثقافة الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1993، ص129.

[4] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص 458.

3. اختفاء البنية التصاعدية التي نلتقي بها في المسرح الدرامي « فالعقدة فيه تغيب ولا توجد ذروة للحدث، كما أن الصراع فيه لا يطرح كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجا »[1]، العقدة هنا تكاد تختفي ولا يوجد لها أثر، أما الحدث والصراع فيوجدان ولكن بشكل خفي، لذا يجب على المتفرج أن يكون ذكيا ليصل إليهما.

4. الشخصية المسرحية تختلف عن الرؤية الدرامية « فهي ليست كلا متكاملا يمثل الشخص في الحياة وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينها »[2]، الشخصية الملحمية تختلف عن المعتاد وتأخذ دورا مغايرا مؤلفا من عدة أفعال متباينة.

5. في هذا المسرح تختفي الفوارق بين الممثلين والجمهور، ويسيطر النقاش من أجل إيجاد الحلول فهو يتوجه لعامة الناس لذلك تسيطر اللهجة العامية والخطاب المباشر والوعظ أحيانا.

6. المسرح الملحمي يتألف من اندماج عنصرين مهمين ورئيسيين هما:

العنصر الشكلي والعنصر الفكري إذ لا يمكن الفصل بينهما.

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص458.

[2] – المصدر نفسه.

وهذا الجدول نلخص فيه أهم نقاط التباين والاختلاف بين المسرح الأرسطي والملحمي:

المسرح الأرسطي	المسرح الملحمي
- يعتمد على الحبكة. - الحدث يجري فيه أمام أعين المتفرج وفي اللحظة الآنية. - التسلسل الزمني المتتالي هو الذي يتحكم في مجرى الأحداث. - يوهم المشاهد أن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة تجري أمامه اللحظة التي يشاهد في المسرحية[1]. - ترتبط المشاهد ببعضها البعض بشكل عضوي.	- يعتمد على عنصر السرد. - الرواية السردية تعيد تركيب الحدث الماضي. - عملية التركيب أو المونتاج هي التي تتحكم في مجرى الأحداث ويتم ذلك برسم خط ملتوي أو فقرات. - يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداثا حقيقية وقعت لحظة مشاهدتها بل وقعت في الماضي، لأنهم لا زالوا جلوسا في قاعة المسرح.[2] - استقلالية المشاهد.

[1]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1978، ص265.

[2]- أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، العراق، ص101، نقلا عن موقع: http:\\repsitory.babylon.edu.iq\journal-view.aspx?dpp=1276.

انطلاقا من هذه السمات المكونة لكل طابع مسرحي يقدم لنا بريخت* بديلا مسرحيا مستغنيا بذلك عن كل القواعد التقليدية المعروفة.

4-4- هدف المسرح الملحمي:

إنّ هدف المسرح الملحمي ليس الاندماج وإنما حث المشاهد على التفكير والقيام بدور إيجابي، لهذا حرص بريخت في بناء المسرحية، إخراجها وتمثيلها على أن يجعل « للمتفرج موقفا آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح من خلال إدخال عناصر التغريب »[1]، فالتغريب هو أساس النظرية الملحمية.

5- آليات الانفتاح بين النص المسرحي والنص السردي:

5-1- الحكاية كدعامة سردية:

تعد الحكاية الركيزة الأساسية التي يبنى عليها العمل المسرحي، فهي التي ترسم أدوار الشخصيات وتعين ملامحهم الجسدية والنفسية وتحدد اتجاههم الاجتماعي والفكري، فالمسرحية في مفهومها البسيط هي: « تلك الحكاية التي تروى عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها »[2]، أي المسرحية هي عبارة عن حكاية تروي لنا

---

* برتولد بريخت، (B.Brecht) (1858-1956): « كاتب ومخرج مسرح ألماني وضع نظرية المسرح الملحمي وأسس فرقة برلين المسرحية، كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجر الى الو.م.أ، واستقر فيها، عاد إلى برلين عام 1948، وأعطى مسرحا خاصا من قبل الدولة، كتب للمسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية، أبرزها: (أوبرا القروش الثلاثة)-(الإستثناء والقاعدة)-(الأم الشجاعة)-غاليلو غاليليه)-(الإنسان الطيب في سنشوان)-(دائرة الطباشير القوقازية)، وكتب عددا من القصائد لكن غالبيتها لم تنشر »، د.أحمد سليمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، المحاضرة الثامنة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ص1.

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص457.

[2]- عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية "دراسة في الرواية المصرية"، مكتبة الشباب، مطبعة التقدم، القاهرة، (د.ط)، 1982، ص43.

مختلف الأشياء التي تقع للناس، والنص من دون الحكاية يفقد تماسكه ويصبح التعبير مجردًا خاليًا من المعنى.

والحكاية وفق المنظور "البريشتي" هي: « المكون الأساسي للنص والعرض في المسرح الملحمي التي يغيب فيه الحدث المتصاعد والحبكة »[1]، فـ"بريخت" اعتبر الحكاية هي المشروع الأساسي للمسرح وأنها تؤدي دورا مهما ففي هذا المسرح الحبكة والحدث لا يكاد يظهر لهما أثر.

ليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة وليست مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد وإنما هي: « حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني بطريقة فنية وجمالية مميزة تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات وتنمو المواقف في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها »[2]، يجب أن تكون الحكاية متسلسلة تسلسل منطقي حسب الزمان والمكان حتى تتفاعل الشخصيات مع الأحداث مما يؤدي إلى جمالية النص المسرحي، والفعل في الحكاية يجب أن يكون واحدًا فهو: « ليس مجرد مجموع أحداث جزئية متتابعة يحملها شخص واحد، إذ لا يمكن للمرء أن ينفرد بأداء وظيفة معينة لا تمت بصلة بهذا الكل، فالشخصية البطلة قد تقوم بأفعال متسلسلة ذات مواقف متباينة لكنها غير مترابطة »[3]، نفهم من هذا أنّ الفعل في المسرحية ليس واحدًا وإنما متعدد باختلاف وظائف الشخصيات ويصنف الفعل المسرحي إلى ثلاثة أقسام هي:

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص173.

[2] – ستورات كريفش: صناعة المسرحية، تر: عبد الله المعتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، (د.ط)، 1986، ص29.

[3] – المرجع نفسه.

1. "فعل الحكاية L'action de fable:

ونقصد به: الفعل الممثل أو المعروض أي كل ما يجري في عمق الخيال وكل ما تفعله الشخصيات.

2. فعل المؤلف المسرحي وفعل المخرج L'action du dramaturge et metteur en scène:

وهما يعرضان النص في وقائعه من خلال الإخراج يعملان بطريقة تجعل الشخصيات تفعل هذا الشيء أو ذلك.

3. الفعل الشفهي للشخصيات L'action verbale des personnages :

هي التي تلقي النص أو تقوله في تحفيز الخيال وحس المسؤولية"[1].

وهناك نموذجان للفعل على المسرح هما:

- ✓ "**الحدث الشامل للحكاية:** وهو الذي يكون كما يعطى ليقرأ فيها.
- ✓ **الفعل المحكي بلسان الشخصيات** : وهو الذي يظهر في كل ما تنطق به الشخصية كجواب وردّ الممثل من خلال الحوار Réplique.

إن الفعل كحكاية يشكل الدعامة السردية للنص أو العرض، وهو قابل للقراءة، ويعاد تركيبه أيضا بأساليب مختلفة من قبل الذين يخرجون المسرحية، لكنه محافظ دائما على بنيته السردية الشاملة التي تسجل في داخلها إيضاحات أو بيانات (أفعالا محكية) للشخصيات"[2]، من خلال هذا يتضح لنا أن الفعل في الحكاية هو أساس العملية السردية للنص المسرحي.

---

[1]– باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال. ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بناية بيت النهضة، شارع البصرة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص67.

[2]– المصدر نفسه، ص67–68.

5-2- الراوي/ السارد: (Narrateur)

يقول إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية المسرحية أن الراوي هو: « شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسًا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق وقد لا يلعب »[1]، فهو شخصية تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة.

وتوظيف الراوي في المسرح هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج وإشراكه في المسرحية وفي المسرح الملحمي، يتم توظيف الراوي « كوسيط بين الجمهور والشخصيات، وبإمكاننا أيضا اعتبار المخرج يتصرف أمام النص والخشبة كسارد يختار وجهة نظر، ويقص حكاية، كما الفاعل من العرض البياني والذي تكون بإمرته الألفاظ النصية والمشهدية كلها »[2]، الراوي هنا يعتبر حلقة وصل بين الجمهور والشخصيات كما يلعب دور المخرج كسارد يسرد الأحداث والتفاصيل ويتحكم في زمام المسرحية.

والراوي في نص المسرحية لا يتدخل ولا يظهر إلا في نقطتين هما: « التمهيد أحيانا والخاتمة أو في الشروحات المشهدية عند الضرورة »[3]، فلا يمكن إذن وجود راوٍ إلا بشكل شخصية مكلفة بإعلام الشخصيات الأخرى أو الجمهور.

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص457.

[2]- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ط)، 1963، ص137.

[3]- المصدر نفسه، ص359.

➢ **وظائف الراوي:** للراوي عدة وظائف منها:

1. "تحقيق التغريب وكسر الإيهام، فمفهوم التغريب (Distanciation) هو: « جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها »[1]، ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف ملفتا للانتباه ومفاجئا، والبديهي غامضا وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر.
2. سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
3. تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
4. تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.
5. نقل أفكار المؤلف.
6. إبداء الرأي ونقل ما يجري، بل الاعتراض عليه وتقديم حلول بديلة"[2].

غير أن دور الراوي ينحصر في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة من صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الأحداث والربط بين الماضي والحاضر.

5-3- الحوار (Dialogue):

تقوم المسرحية على عنصر مهم وهو عنصر الحوار وهو: « حديث بين شخصين أو أكثر والحوار المسرحي هو إجمالا تبادل كلامي بين الشخصيات »[3]، فهذا التبادل وازدواجية التواصل في العمل المسرحي يخلق حيوية وحركة نوعية تسهم في جمالية النص المسرحي.

---

[1]- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص124.

[2]- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، ط1، 2000، ص67.

[3]- باتريس بافيس: معجم المسرح، المصدر السابق، ص170.

➢ أنواع الحوار في المسرحية:

بما أن الحوار يعد تخاطبا بين شخصيتين أو بين وجهين فالحوار نوعان:

أ) الحوار الخارجي:

ينطلق من علاقة تبادلية بين طرفين وكما جاء في كتاب "عمر الدسوقي" المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها يكون بين « شخصين أو أكثر، وتكون صيغة التخاطب بين الشخصين بنظام الدور، فيتم التحدث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم يأتي دورها وتتحول إلى المتكلم المخاطب والآخر يسمع »[1]، يتضح من هذا التعريف أن الحوار الخارجي يقوم أساسا على الأخذ والرد في الكلام.

ب) الحوار الداخلي:

هذا النوع من الحوار يعتبر مخاطبة الذات فهو: « الذي يتشكل من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة ليقدم لها حال غير مشكل أو مازال يتشكل »[2]، أي أنه الحديث عن باطن الشخصية المسرحية والذي مرّ بالعديد من المراحل إلى أن وصل إلى شكله النهائي المعروف بالحوار الداخلي أو الحوار الذاتي أو الفردي أو المونولوج.

---

[1]- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة البردي القاهرة، (د.ط)، 2003، ص263.

[2]- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص57.

للحوار الداخلي أنواع متعددة أهمها:

✓ **المونولوج (MONOLOGUE):**

يذهب باتريس بافيس في "معجم المسرح" إلى أن المونولوج هو: « خطاب يوجهه الممثل إلى ذاته »[1]، يلجأ إليه الكاتب عن قصد للكشف عن مشاعر الشخصية وعواطفها وأفكارها.

5-4- الوصف (DESCRIPTION):

الوصف كما يقول "جيرار جنيت" هو: « كل حكي يتضمن ـ سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير ـ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردًا "Narration" هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفًا "Description" »[2]، نفهم من قول "جنيت" هذا أنه خصص الأحداث للسرد أما الوصف جعله يختص بالأشخاص والأشياء، لأن الوصف هو: « عبارة عن مستوى من مستويات التعبير ويؤدي وظيفة هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، لأنه يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو تمثيلية للصفات المحسوسة للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها »[3]، فالوصف عامل فعال يستعين به السارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقي تجذبه إلى المتابعة.

---

[1]- باتريس بافيس: معجم المسرح، المصدر السابق، ص343.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص78.

[3]- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط) ، (د.ت)، ص28.

➢ وظائف الوصف:

للوصف وظيفتان:

1. الأولى جمالية: « والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي »[1].

الوصف في هاته الحالة غايته إضفاء صبغة جمالية على أحداث المسرحية ولا علاقة له بالحكي.

2. الثانية توضيحية أو تفسيرية: « أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي »[2]، هذه الوظيفة عكس الوظيفة الأولى الجمالية لها علاقة بالحكي.

5-5- التكرار:

يقصد به: « ازدواجية الأحداث والشخصيات، فهو يهدف إلى كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال يؤتيها النساء والعكس صحيح »[3]، أي التكرار في العمل المسرحي يؤتى به لكسر العلاقة بين الممثل والشخصية من خلال تكرار الشخصيات وغيرها.

والتكرار لم يأت به "بريخت" للمتعة بل هو للنقد والإحياء للجمهور بإمكانيته تغيير الحدث والشخصية ورؤية المواقف من عدّة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

[3]- سعيد خليفي: بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح، عائلة من فخار أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: بن يتو الجيلالي، جامعة تلمسان، 2011-2012، ص183.

➢ وظائف التكرار:

- التكرار يهدف على التنبيه.

- يلفت نظر القارئ إلى أشياء معينة دون غيرها أو للتأكيد على أمر معين، ويرى أحد الدارسين أن التكرار يتعلق « بعامل التأكيد، وهناك من الألفاظ المكررة في مواضع متباعدة بشكل دوري في كل مرة، وإنما تم ذلك بهدف لفت الانتباه إلى أهميتها السردية، بما توحي به من دلالات هامة في نمو الحدث وتطوره »[1]، وهو بالإضافة إلى ذلك يحدث نوعا من الربط بين الجملتين التي حدث فيهما التكرار في إطار النص وهو نوع من الربط الطبيعي الذي يقوم في حقيقته على مبدأ التشابه أو التماثل القائم بين بعض الكلمات والأشياء ببعضها.

[1]- سعيد خليفي: الخطاب الروائي عند محمد مفلاح، المرجع السابق، ص184.

الفصل الثاني

آليات انفتاح السرد في مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق

1- تقديم نبذة عن المسرحية

مسرحية" نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" هي أول نص مسرحي عربي مكتوب « موجودة بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم 2482 [.....] »[1]، وهي من تأليف كاتب مغمور يدعى " إبراهام دانينوس" Abraham Daninos " كتب هذه المسرحية باليد وبخط مغربي جزائري وطبعت على الطباعة الحجرية* عام 1847، وهي على شكل كراسة من الحجم الصغير تقع في اثنتين وستين صفحة، يستهل الكاتب مسرحيته في الصفحة الأولى بملخص وجيز للقصة التي تدور فيها أحداث المسرحية، نلاحظ هنا أن الكاتب لا يستخدم كلمة مسرحية سواء في المقدمة التي جاء فيها:« هذا شرح حكاية هذا الكتاب»[2] ،أو في الخاتمة حيث أنهى عمله بالعبارة التالية:« تم كتاب نزاهة المشتاق وهذا آخر ما تيسّر لنا من تأليفه والحمد لله رب العالمين»[3]، تدور أحداثها في الطرياق والطرياق عبارة عن مدينة خيالية، تمثل هذه المسرحية « قصة حب يبدو أنها مستوحاة من ألف ليلة وليلة وتتضمن أشعارا اتكأ عليها المؤلف في كل مشاهد المسرحية ليعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم» [4]، كما قسم الكاتب مسرحيته إلى قسمين وفصول متنوعة لأن التقسيم يعتبر عنصر الفن الدرامي، وأصبح تقليدا يتبعه المؤلفون

---

[1] – صالح لمباركية: دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص (1972)، دار الهدى، عين مليلة، (د.ط)، الجزائر،2005، ص 29.

*الطباعة الحجرية: « تعتمد على الكتابة بالحفر على ألواح حجرية[...] تستخدم لطباعة أعداد قليلة جدا للمخطوطات والأشكال والرسومات المكتوبة والمرسومة بخط اليد، وهذا الأسلوب في الطباعة يحتاج إلى مهارة جمالية وخبرة دقيقة ويستغرق وقتا طويلا ومجهودا كبيرا وهذه المطبعة هي التي طبعت بالفعل مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق» . ينظر موقع: http ://kenanaoline.com/users/sayed-esmail

[2] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق (أول نص عربي حديث تأليف وطباعة) تح: مخلوف بوكروح، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003، ص69.

[3] – المصدر نفسه، ص155.

[4] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007، ص28.

المسرحيون من عهد الإغريق، إذ كانت المسرحية تقسم إلى خمسة فصول وفي هذا المجال يقول الكاتب الروماني الشهير " هوراس Hourase" :« إذا أردت لمسرحيتك النجاح، وأن تعرض مرة ثانية، فإنها لا يجب أن تقصر أو تزيد على خمسة فصول»[1]، يبدو أن دانينوس كان يدرك مسألة التقسيم التي تعد في الواقع مسألة تراث مسرحي لكنه لم يلزم بالتقسيم التقليدي فقد تضمنت المسرحية قسمين ومجموعة من الفصول القصيرة، ويعود الفضل في اكتشاف هذا النص إلى الباحث البريطاني فيليب سادجروف* في كتابه "الحركية المسرحة عند يهود البلاد العربية" وقد تضاربت الآراء بينها وبين مسرحية "البخيل لمارون النقاش" حيث يذكر "سادجروف" «[...] أنه عثر على مخطوط لمسرحية – يقول إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي [...] ويعتقد أنّ هذه المسرحية تتميز بالأهمية نفسها من حيث الريادة بالنظر إلى مسرحية البخيل التي اقتبسها مارون النقاش والتي عرضت عام 1948 ببيروت »[2]، وبهذا فمسرحية "دانينوس" نشرت قبل مسرحية البخيل التي اعتبرت أول مسرحية تم تمثيلها على الخشبة كما تشترك هذه المسرحية أي مسرحية "دانينوس" مع الكثير من الأعمال الإبداعية التي ظهرت في القرن التاسع عشر كما يرى "أبو القاسم سعد الله" « تكاد تتزامن مع " حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمصطفى بن إبراهيم

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 124.

* فيليب سادجروف philip sadgrove: « من مواليد مدينة ووريك بإنجلترا عام 1944 تلقى تعليمه الجامعي في جامعة أدنبرة (Edimburgh) باسكتلندا وحصل منها على درجة الماجستير في اللغة العربية عام 1974 وعلى الدكتوراه عام 1983[...]عمل في وزارة الخارجية البريطانية من عام 1963 إلى 1970 فكان نائب القنصل البريطاني بالإسكندرية في مصر عام 1967 وعمل بالقسم السياسي في السفارة البريطانية بلبنان والمملكة العربية السعودية من 1968 إلى 1970 وفي المجال الأكاديمي عمل محاضرا في قسم الترجمة بجامعة هريات وات (Herlot-watt) بمدينة أدنبرة كما أشرف على العديد من رسائل الماجيستير والدكتوراه في مجال الأدب العربي بصفة عامة وفي مجال المسرح العربي بصفة خاصة ». نقلا عن موقع :

http ://kenanaoline.com/users/sayed-esmail

[2] – ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص 26-27، (بتصرف).

باشا الذي ألفها سنة 1849 لكنها لم تنشر»[1]، لهذا اعتبرت مسرحية نزاهة المشتاق أول نص درامي عربي حديث تأليفا وطباعة وشكلت حدثا هاما باعتبارها أول مسرحية في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة وتكمن أهميتها في أنها تعكس المستوى الثقافي السائد في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي وهذا ما يبرزه الحوار الذي يجمع بين العامية والفصحى في الفصل السادس من القسم الأول في الحوار التالي:

" أمناء– شف من هو على الباب يا مرجان

مرجان– الرئيس نعمان

أمناء– حل له يدخل وسرج البغلة ورح للجنان

نعمان– سلام عليكم صباحكم بالخير ياقبطان

لالة أمناء ولالة شمسي تصبحكم السعادة "[2].

هذا المقطع الحواري الذي دار بين أمناء ومرجان ونعمان يكشف لنا عن مزج الكاتب بين العامية والفصحى وقد استعمل لغة بسيطة في متناول الجمهور وبقواعد نحوية بسيطة لكنها غنية بالمفردات.

والملاحظ في هذه المسرحية أنها مرتبطة بالتراث العربي، واهتمام الكاتب بموضوع الحب يعكس ذلك، ويبدو أن الكاتب يحفظ الكثير من الشعر العربي، فكثير من الاستعارات والمفردات مستعارة منه وهذا ما يبديه الحوار المليء بالأشعار المقتبسة من ألف ليلة وليلة مثلا وهذا ما نلاحظه في الفصل الأول من القسم الأول في الحوار الذي دار بين الخادمة " فيالة" و "نعمان"

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1830–1954، ج5، ص420.

[2] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 85.

الذي أرسلها لمخاطبة " نعمة" قائلا:

" حرم الله بعد وجه ابن عمي

كل عيش من زمان وطيبه

ليت شعري هل قلبه مثل قلبي

ذايب من حر الهوى ولهيبة"[1].

نلاحظ في هذا المقطع استبدال كلمة "الجوى" الواردة في النص الأصلي بكلمة "الهوى" وعدل كلمة "ذائب" بـ "ذايب" حتى يسهل نطق البيتين بالعامية. هذا ولم يكتفي إبراهام بالمصادر الأدبية وحدها بل استوحى بعض المواقف من القرآن الكريم، ففي الفصل الثامن من القسم الثاني يتجلى هذا الحوار الذي جرى بين "أمناء" وزوجها "دمنهور":

" فلقانا بفرح وسرورا فسقانا شرابا طهورا "[2].

هذه الفكرة مستوحاة من سورة الإنسان الآية (21).

وهكذا جاءت مسرحية " نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لإبرهام دانينوس التي اعتبرت واحدة من الحلقات المفقودة بين التقاليد المسرحية العربية الحية والمسرح العربي الحديث ذي التأثير الأوربي.

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص 124.

2- ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية في مدينة "طرياق" وهي مدينة خيالية « إحدى المدن العراقية وعصرها غير محدد بطلتها " نعمة" كانت متزوجة من ابن عمها " نعمان" الذي كان كثير الترحال فكان يقصد الهند ويطيل السفر »[1].

تتوزع المسرحية على قسمين بفصول صغيرة متعددة وتتضمن اثنتين وعشرين دورا منها ثمانية أدوار نسائية.

القسم الأول: تدور أحداثه في « كنف شخصيتين رئيسيتين هما:" نعمة" وابن عمها "نعمان" الذي كان محبا لها ومولعا بها ويسافر بعيدا إلى الهند في خدمة سيده»[2]، وهذا ما نلاحظه في هذا المقطع الذي يسرد فيه " نعمان" حبه " لفيالة" قائلا:

" قد فنيت من ألم الفراق

وبلغ لها وجدي وشدة لوعتي

ومن بعد فراقها ما أنا لاقي

قسما بحبها يمينا أنني

حافظ العوهود والميثاق"[3].

تبين لنا هذه الأبيات مدى حب " نعمان" " لنعمة" وشدة شوقه لها وتألمه من لوعة الفراق، وأثناء سفره مع القبطان "دمنهور" تحاول أم "نعمة" إقناع ابنتها للزواج من ابن خالها "رابح" « ليتدفق من

1- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج8، ص128.

2 - ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره) (1989-1926)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 11، (بتصرف).

3 - إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 74.

الأحداث سيل من الصراع النفسي الحاد، تركن في آخره البطلة "نعمة" إلى الاختيار الصواب وانتظار عودة زوجها لتظفر بعد إخلاصها بفرح لقائه »[1]، وهذا يبرزه المقطع التالي:

" الله يا ربي نشتكي له بعذري وإلا نلومه

هاني وحدي معه بعد سنين وأعوام

بعد الغم والحزن والسقم والهوام

ما هوشي هوان إن حبيت هذا الإنسان

أنوح على ذهب العمر منيّ

وحوادث الزمان والأيام ما سقتني"[2].

هنا "نعمة" تتأسف وتعاتب نفسها على فراق ابن عمها "نعمان" لكن فراقها له لم يدم طويلا ولم تأخذ بنصيحة أمها « [...] لكنها فضلت الوفاء لابن عمها إلى أن رجع وسامحته على غيابه»[3].

القسم الثاني: يحكي قصة حب بين "أمناء" وزوجها " دمنهور" ووفائها له وهذا ما ورد في الفصل الثالث من القسم الثاني:

" أينما كنت أنت لم تزل يامان

أيها الراجل المتيم بقلبي

ولك الله حيث أمشيت جار

كل شي سوى فراقك عذب

---

[1] – ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 12 (بتصرف).

[2] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص114 (بتصرف).

[3] – ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص128.(بتصرف)

كالتجافي بين الرقاد وجنبي"[1].

هذه الأبيات تظهر لنا أمناء مدى حبها وتعلقها بزوجها "دمنهور" فهي تعاني من ألم فراقه فظلّت حزينة ترتقب عودته فقد كانت تحس « بألم الفراق والبعد فتناجي زوجها وتنتظر رجوعه بصبر نافذ وتعبر عن ذلك بمناجاته على البعد بأشعار مألوفة أو تسر ما يختلج في صدرها لأختها شمسي»[2]، وهذا ما نجده في الفصل الثاني من القسم الثاني في المقطع الحواري الذي دار بين " أمناء" و " شمسي":

أمناء– " غير باطل يا شمسي تسلي قلبي

وتطفي ما في ضميري

ناري عن ذوك ليام

كانوا مثل الأعياد

أولها حلو وأخرها مر

شمسي– إلى كم تبقى في هذا العيش الممرور

والعمر المكرور والقلب المقهور"[3].

---

[1] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص110، (بتصرف).

[2] – ينظر: د.حميد علاوي: (نزاهة العشاق) النص المسرحي الجزائري الرائد عربيا (دراسة في بنية الخطاب ومقتضيات العرض المسرحي)، مجلة الأثر، العدد 13، 2012، جامعة الجزائر 2، مارس، ص 195، (بتصرف).

[3] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص106–108، (بتصرف).

هذه الأبيات تظهر لنا مدى حيرة وقلق أمناء على زوجها " دمنهور" « التي تنتابها هواجس لاعتقادها أن زوجها غرق في البحر»[1] ، قائلة:

"[...] شوفي البحر كيف هو هايج وطاغي ونازل للشط

كالجبال

والغمام مكدس ومزحوم كأنه مختلط مع الماء

لاشك الرئيس ضاع مسكين لا حول ولا قوة إلا بالله"[2].

وهكذا تدور الأحداث في المسرحية إلى أن يعود الزوجين « وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة يجتمع فيها الزوجان المحبان مرة أخرى »[3]، ويقيمان نزاهة على حد تعبير الكاتب ويعدون وليمة كبيرة احتفاءً بالحدث السعيد، وهذا ما نجده في الفصل ستة عشر من القسم الثاني بعنوان: بستان الرئيس نعمان مزين ومحضر للمهرجان :

" نعمان– أعمل في بالك يا سعد أنّ البستان

لازم يكون مزيين ومشعول للمهرجان

عند العشا نتعشاو مع النّدمان

رد بالك اللي حتى شي ما يخص للنسوان

بيد ماندورو دورة في الجنان"[4].

---

[1] – عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري (النص والعرض والتلقي) تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، إشراف: يوسف الأطرش، جامعة باتنة1، 2015-2016، ص 21.

[2] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص106، (بتصرف).

[3] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 12.

[4] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 149.

وبهذا انتهت المسرحية بفرح وسرور كبيرين بين كل من "نعمان" و"نعمة" و"دمنهور" و"أمناء" وباقي الشخصيات.

3- آليات الانفتاح في مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق:

هي مجموعة من العناصر التي يظهر من خلالها عنصر السرد وهذا ما سنوضحه في دراستنا التطبيقية لنص مسرحية إبراهام دانينوس عن طريق الحكاية والراوي والحوار والوصف والتكرار باعتبارهم آليات يبرز من خلالها عنصر السرد.

3-1- الحكاية:

من المعروف أن الحكاية هي الأساس الذي ترتكز عليه معظم الأجناس الأدبية على غرار المسرحية والقصة والرواية فهي: « سرد لما يقدم على شكل مراحل متتالية وكل مرحلة هي مقطع مستقل»[1]، وتكون بشكل منتظم ومتتابع في النص والعرض، وتتعدد الطرق لطرح هذه الحكاية « بأسلوب مغاير منها تفتيت الحكاية أو تجريدها بشكل كامل ومنها إدخال عدة حكايات في نفس العمل »[2] ، والحكاية في هذه المسرحية تظهر فيما أورده دانينوس في مقدمة هذا النص المسرحي على لسان الراوي:

" نعمة بنت قايد واحد لوطن في العراق نعمان بن عمها شقيق زوجته في حياة أبوها كيف مات أبوها نعمان رجلها تولع بالسفر ورجع رئيس متاع واحد القرصان في خدمة الباشا وسافر للهند مع الرئيس دمنهور صاحبه كيف رجع من السفر نعمة تغير قلبها عليه وحبت تطلقه وتأخذ أملاكها ورزقها وتزوج القايد رابح ابن خالها هكذا دبرت عليها أمها في هذا الحال الباشا أمرهم يرجعوا يمشيو لجزر واق يجيبو الغرامة والعشور ومن هناك يمشيو لأرض الكافور يجيبو الطيور والدّرات

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، المصدر السابق، ص 173.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 174 (بتصرف).

الي ريوشهم على كل لون غريب والشجور الي وراقهم ورقة ذهب ورقة فضة وحبهم من زمرد وروسين والحوت لون الذهب والفضّة وعطاهم هدية عظيمة للحكيم مغرب حاكم أرض الكافور ومشهور في المشرق والمغرب في هذا المدة متاع سفرهم أمناء زوجة الرئيس دمنهور بقت حزينة وجازت عليها غصّة كبيرة كيف شافت الشقوق الكل رجعوا من غير رجلها دمنهور ونعمة حتى هي رق قلبها لابن عمها نعمان وكيف رجعوا سامحت قلبها عليه ورجعت معه كيف قبل دمنهور ورجع حتى هو ولاجل ذلك عملوا النزاهة"[1].

من هنا تبدأ حكاية المسرحية التي تدور أحداثها حول شخصيتين رئيسيتين هما: "نعمة" وابن عمها "نعمان" والذي « يسافر بعيدا إلى الهند في خدمة سيّده وكأيّ أم غيورة على ابنتها تحاول أم "نعمة" إقناع ابنتها على الطلاق من زوجها والزواج من ابن خالها "رابح" لكن "نعمة" فضلت الوفاء لابن عمها إلى أن رجع وسامحته على غيابه، أما الحكاية الثانية فتتحدث عن وفاء "أمناء" لزوجها" دمنهور" الذي كان كثير الترحال، وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة يجتمع فيها المحبّان مرة أخرى ويعملون النزاهة »[2].

الحكاية في هذه المسرحية جاءت بأسلوب شيّق وممتع فقد استطاع الكاتب أن يصور لنا أحداثها بأسلوب سردي متسلسل ودقة في التعبير الذي يملؤه الوضوح الجيّد خاصة وأنها جاءت بلغة عامية بسيطة يفهمها الجميع « ويعتبر السرد في الحكاية الأسلوب الأمثل في إيصالها إلى مسامع المتلقي إذ بواسطته تعرض الحكاية وأحداثها »[3] بشكل جيد ومفهوم.

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 69.

[2] – ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1989–1926)، المرجع السابق، ص12 (بتصرف).

[3] – ينظر: جيرار جينيت، وان بوث، بورسيس، أو سسكي، فراسواز.ف، روسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، زنقة بروفان البيضاء، ط1، 1989، ص 99–100. (بتصرف)

3-2- الراوي:

في هذه المسرحية لم يخرج عن دوره المعتاد فهو سارد للأحداث يربط بين حوادث الماضي والحاضر ويعرض حوادث الماضي بسرد مباشر وهذا ما تجلّى في هذه المسرحية حيث افتتح الراوي نص المسرحية بسرد ملخص وجيز للقصة التي ستدور أحداثها في المسرحية قائلا:

" نعمة بنت قايد واحد لوطن في العراق نعمان بن عمها شقيق زوجته في حياة أبوها نعمان رجلها تولع بالسفر ورجع رئيس متاع واحد القرصان"[1].

وينطلق عندئذ الراوي بسرد الحكاية ليكمل تمثيلها الممثلون على الخشبة كما أن السارد في العمل المسرحي « يقدم الشخصيات ويضعنا في الصورة المكانية والزمانية في الحدث »[2]، من أجل فهم واستيعاب ما يدور في المسرحية فبعد سرده للحكاية انتقل إلى تقديم الشخصيات الموجودة فيها ودور كل شخصية في هذا العمل المسرحي مثلا :

"بابا جعفر باشا طرياق

بابا قيصور وكيل الحرج متاع البحر

بابا جيبون شيخ المدينة

دمنهور رئيس متاع البحر

نعمان رئيس متاع البحر

أمناء زوجة دمنهور

نعمة زوجة نعمان"[3].

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 69.

[2] – زينب سويقات: مكونات الخطاب المسرحي في مسرديات عز الدين جلاوجي (مقاربة تداولية) شهادة ماستر، إشراف: هاجر مذقن، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (د.ت)، ص 28.

[3] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 70 (بتصرف).

من خلال هذا المقطع عرّف لنا الراوي بشخصيات المسرحية والتي تنوعت بين رئيسية "كنعمان" و "دمنهور" وثانوية مثل" بابا قيصور " و "جيبون".

كما يظهر الراوي أيضا من خلال تقمصه لدور الشخصيات حيث « تأخذ الشخصيات مكان المؤلف وتلعب الدور المشابه لدور الرواي »[1]، هذا يعني أن الراوي يأخذ دور الشخصيات أحيانا وهذا ما يظهر في الفصل الثلاثة عشر من القسم الأول حيث أخذ الراوي شخصية "نعمان" فيقول:

"يا سعد إن جيت لذاك المقام

فاسل إن في حماه أقام

وإن رأت عينك ذاك الحمى

عرض يذكر الواله المستهام"[2].

من خلال هذا تظهر لنا شخصية الراوي الذي تقمص دور "نعمان" التي تعتبر شخصية محورية تقود الأحداث وتعرض الوقائع، فقد تحول إلى راوٍ يسرد الأحداث على نهج نعمان.

بالإضافة إلى هذا فمن وظائف الراوي تحقيق عنصر التغريب ويظهر هذا من خلال تفكيك المضمون وتقديمه على شكل سرد وحوار وهذا ما نلمسه في هذه المسرحية التي جاءت في مجملها على شكل حوارات مختلفة كالحوار الذي دار بين " نعمان" و" فيالة " في الفصل الأول من القسم الأول:

" نعمان– اسمعي نقولك يا فيالة

فيالة– يسلمك ياسيدي خليني نروح

لالة راهي تستنى فيّ

---

[1] – باتريس بافيس: معجم المسرح، المصدر السابق، ص359.

[2] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 104.

نعمان– اسمعي نقولك كلمتين بسر وروحي في حالك

وخيريني بما أسالك واصدقي في اقوالك

فيالة– اصنت نحكيلك يا سيدي ماجرى"[1].

نعمان يطلب من "فيالة" خادمة "نعمة" أن تنصت له وتسمعه وتكون صادقة في أفعالها وأقوالها معه لأنها كانت الوسيط بينه وبين محبوبته "نعمة".

هذه بعض المقاطع التي ظهرت فيها شخصية الراوي/السارد في مسرحية دانينوس الذي استطاع أن يؤدي أدورًا مختلفة فمرة راوي ومرة شخصية رئيسة وهكذا.

3-3- الحوار: (Dialogue)

من أهم الركائز التي يقوم عليها المسرح الحوار فهو: « الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية كالقصة والرواية والمقالة لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار الذي يجري فوق خشبة المسرح »[2]، أي هو الخاصية الأساسية التي يمكن أن نميز بها المسرحية عن باقي الفنون الأدبية الأخرى، وهذا ما يميّز مسرحية دانينوس التي كانت حافلة بالحوارات وهذا ما نجده في الفصل التاسع من القسم الأول في الحوار الذي جرى بين " جيبون" و"دمنهور" :

" جيبون– سلام عليكم صباحكم بالخير يا قبطان

دمنهور– وعليكم السلام بابا– جيبون أهلا وسهلا

اتفضل اشرب فنجان قهوة وعمر سبسي دخان

جيبون– يكثر خيركم سيدنا راه يستنى فينا يابابانا

---

[1] – ينظر: إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص71–72 (بتصرف).

[2] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، 1999، ص 314.

دمنهور – سيدنا في اين راه ذا الوقت"[1].

هذا الحوار يظهر لنا مدى لباقة وحسن معاملة الرئيس متاع البحر لشيخ القبيلة "جيبون" كما تنوعت المسرحية بين أنواع الحوار المتعددة فنجد:

أ. **الحوار الخارجي:** وصّف الكاتب هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الخارجية والسلوكية للشخصيات الدرامية وتصوير مواقفها وهو: « [...] حوار فني يطول أو يقصر حسب الحاجة »[2]، وهذا ما نلاحظه في المقطع الحواري الآتي الذي دار بين "محمود" و"صالح":

"محمود– رح سرّج الخيل يا صالح وحضر كل شيء

اليمام غرّد هذا أحسن الوقت للمشي

صالح– الخيل يا سيدي راهم مسرجين

إذا تحبو تركبو راهم حاضرين

محمود– رح شف سيدي المختار في غرفته

إذا مازال راقد روح فيقه"[3].

هذا المقطع يكشف لنا هذا النوع من الحوار الذي دار بين "محمود" و"صالح" حول تجهيز الخيل للقيام بنزهة في المزرعة.

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 90.

[2] – ينظر: د. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص 68 (بتصرف).

[3] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 138.

ب. الحوار الداخلي:

- المونولوج: (Monologue)

استعمل الكاتب تقنية الحوار الداخلي لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية وتصوير الحالة النفسية لها « [...] لذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها تفكر بصوت مسموع »[1]، وهذا ما حدث لـ "نعمان" في الفصل العاشر من القسم الأول:

"أصبحت الطف من مر النسيم سرى

على الرياض يكاد الوهم يولمني

من كل معنى لطيف اجتلى قدحا

وفي كل ناطقة في الكون تطربني

ما غيّب الشمس عن من كان يراقبها

وما حجّب البدر عن من كان يرعاه"[2].

في هذه الأبيات نعمان يفصح عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس اتجاه الكون والحياة فهو يناجي نفسه ويخاطبها.

[1] – ينظر: عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (د.ط)، 1978، ص35 (بتصرف).

[2]– إبراهام دانينوس : نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص95.

كما نجد هذه التقنية أي المونولوج في الفصل إثنى عشر من القسم الثاني في مخاطبة سيدي المختار لنفسه إذ يقول:

" قم يا نديم ترى الفجر قدلاح

وضو النهار قد اشتهر

والطير فاق من وكره وصاح

والروض اكتسى حلا بالزهر"[1].

في هذا المقطع تبدو الظروف النفسية للمختار منحطة ومكسورة فهو يعاتب نفسه ويحثها على الجد والعزم وعدم الخمول والكسل.

إن هذا الأسلوب السردي الذي شكل حوارات مختلفة في المسرحية استعمله الكاتب لتحقيق غاية وهي فصل المتلقي عن الأحداث وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أدت وظيفة سردية مهمة تمثلت في الكشف عما يجري بين شخوص المسرحية وحالتها النفسية والاجتماعية.

3-4- الوصف:

يعتبر الوصف من أسهل الطرق في سرد الكلام لأنه: « عبارة عن مستوى من مستويات التعبير»[2]، يلجأ إليه الكاتب في تصوير الأشياء المراد التعبير عنها « والوصف في السرد إما أن يأتي بصورة مقطع يمكن عزله عن جسم السرد أو رفعه منه دون الإخلال بسير الأحداث

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 132.

[2]– ينظر: احمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، المرجع السابق، ص28، (بتصرف).

وتطورها»[1]، فالوصف في هاته الحالة لا يؤثر في مجرى الأحداث ولا يغيرها كما يظهر في هذه المسرحية عن طريق سرد الراوي الواصف لحالة "نعمان" بعد عودته من السفر قائلا:

" نعمان مريض بعدما اشتد غرامه بعد رجوعه

من السّفر ولم يقدر يرى أبدا نعمة رأى واحد

الليلة في المنام أنها قد جات إليه في الروضة"[2].

الراوي هنا يصف لنا حالة "نعمان" بعد عودته من السفر والمرض الذي ألمّ به من شدة حبّه وشوقه " لنعمة".

ويمثل الوصف بنية مهمة تلازم المكان والأشخاص فهو: « تصوير لتلك الأفعال والحالات والوضعيات المختلفة، المتعلقة بتلك الشخصيات والأمكنة التي جرت فيها تلك الأحداث والأفعال»[3]. وقد ظهر هذا في الفصل الثامن من القسم الثاني من خلال وصف "دمنهور" لأمناء" موضوع الرحلة ومعاناتهم في البحر:

" سافرنا للمغرب مدة أيام وشهور

مسافرين في البحور مختلفين في البرور والجزور

فنحن في سباق ولحاق وتلاشن وحتراق وتغاشى

واستغراق وبعد وافتراق إلى أن وصلنا لجزر واق

بعد أن كل واحد منا سقط ريشه وتكدّر عيشه"[4].

---

[1] – د. عبد الكريم خضير عليوي السعيدي: الوصف بين الشعر والنثر، مجلة آداب ذي قار، (مج.1) ، العدد 3، 2011، جامعة ذي قارن، آيار، ص 18.

[2] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص111.

[3] – إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999، ص101.

[4] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 122.

نلاحظ هنا أنه وصف أحداث السفر إلى "جزر واق" من خلال سرده لما جرى لهم في هذه الرحلة.

بالإضافة إلى هذا نجد وصف للشخصيات والأمكنة وهذا ما يبرزه المقطع الآتي الذي وصف فيه " دمنهور" جزر واق وحاكمها قائلا:

" إلى أن وصلنا إلى أرض خصبة ذات أشجار وأثمار عجيبة

وامياء وأنهار عذيبه.

أشجار باسقة وامياء دافقة وأطيار ناطقة"[1].

أما الحاكم فيقول عنه:

" فوجدناه صدر من الصدور تام القامة بديع الشكل

أشهل العينين واسع الصدر عريض الأكتاف حلو الأوصاف

ووجهه ينور من البدر إذا يشرق"[2].

من خلال هذين المقطعين نلاحظ أن "دمنهور" قد أعجب بـ"جزر واق" وبحاكمها المشهور فقد صور لنا الأشياء عن طريق الوصف، ولقد كان له حظ وافر فقد ظهر بشكل متباين عن طريق سرد الأحداث ووصفها في آن واحد وهذا ما جعل عنصر السرد يطغى على معظم أحداث المسرحية.

3-5- التكرار:

يعد أسلوب التكرار من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمق الدلالات، والتكرار في النص المسرحي يقصد به: « ازدواجية الأحداث والشخصيات أي كسر العلاقة بين الممثل

---

[1] – إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، المصدر السابق، ص 123.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، (بتصرف).

والشخصية وفسح المجال حيث يستطيع الممثل الواحد أن يؤدي عدة أدوار والعكس »[1]، وقد احتوت مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" على مجموعة من الألفاظ والعبارات المتكررة وسنتطرق لها في الجدول الآتي:

اللفظة	عدد التكرارات	الصفحة	العبارة	عدد التكرارات	الصفحة
اسمعي	02	71	سلام عليكم صباحكم بالخير ياقبطان	02	90 - 85
قولي	06	74 - 73	مثل ما يحب خاطرك	03	151-150
نقول	04	73	الشفق منها استنى مثل درة الديباج	02	127-126
اضطراب	02	81	ياعشية لهنا زاد الله ابتهاج	03	127-126
الفراق	07	82 - 74	لا شك الرئيس ضاع مسكين	02	107-106
القلب	06	77 - 76	غير باطل ياشمسي تسلي قلبي	02	107-106
السر	09	75 - 74	تناول كاس للا لي	02	148-147
قلبي	12	80 - 76	جي ترى شمس	02	126
لالة	09	78 - 75 145	نعمان ظريف وطبعو لطيف	02	80 - 78
يا سيدي	09	128 -74 139			
الروض	07	136-124 154			

التكرار في مسرحية نزاهة المشتاق يدل على التنبيه والتأكيد « فالشخصية عندما تكرر المصطلح فيؤدي ذلك إلى تأكيد الكلام، فيصل بذلك إلى المتلقي فيفهم أنه يريد الوصول لغرض ما »[2] حول شيء معين بغية التنبيه وإثارة المشاعر.

---

[1] – ينظر: سعيد خليفي: بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح ، المرجع السابق، ص183، (بتصرف).

[2] – نور الهدى جبريط: البناء الفني في مسرحية "غناء النجوم" لأحمد إبراهيم الفقيه، شهادة ماستر ، إشراف: علي محدادي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015-2016، ص35.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة المتعلقة بانفتاح النص المسرحي على السرد توصلنا إلى رصد أهم النتائج والخلاصات المتمثلة في النقاط التالية:

- النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والشعر في أحد شقيه (النص) باعتباره يمكن أن يقرأ كما تقرأ الرواية على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والإرشادات.
- النص المسرحي ذو طبيعة خاصة إلا أنه يتوفر على بعض خصائص الأنواع الأدبية ويتداخل معها كالشعر والقصة.
- إن تسمية المسرح الملحمي جاءت من إدخال إحدى خصائص الملحمة وهي السرد إذ أن العملية المسرحية لا تقوم على الفعل فحسب وإنما هي تمزج بين الفعل والحكي.
- يعد برتولد بريخت من أهم الكتاب الذين وظفوا السرد في مسرحهم لأن السرد في المسرح الملحمي عكس المسرح الدرامي يقدم نفسه على أنه سرد مقصود يؤدي إلى تغريب الحادثة وتفكيك المضمون عبر تقديمه في شكل سردي وحوار وهذا ما وجدناه في مسرحية دانينوس الذي سرد لنا الأحداث وأعطانا لمحة عن الشخصيات.
- اعتمادنا على الآليات التالية: الحكاية- الراوي- الحوار- الوصف والتكرار مكننا من الكشف عن عنصر السرد الذي شغل حيزًا واسعا في مسرحية نزاهة المشتاق فأسلوب السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبداع والوصول إلى الغاية.
- تقسيم نص (نزاهة المشتاق) إلى مشاهد وفصول أو بتعبير الكاتب إلى أقسام وفصول يشير إلى معرفته بفن العرض وهو ما تأكده أيضا الإرشادات المسرحية مثلا: (بستان نعمان صهريج وفوارة وسطوان أي فناء المنزل).

(نعمان وحده) فهذه الإشارة المتصدرة للمشاهد تقرب الفضاء المسرحي إلينا كما تطلعنا على هواجس الشخصية وحالتها النفسية.

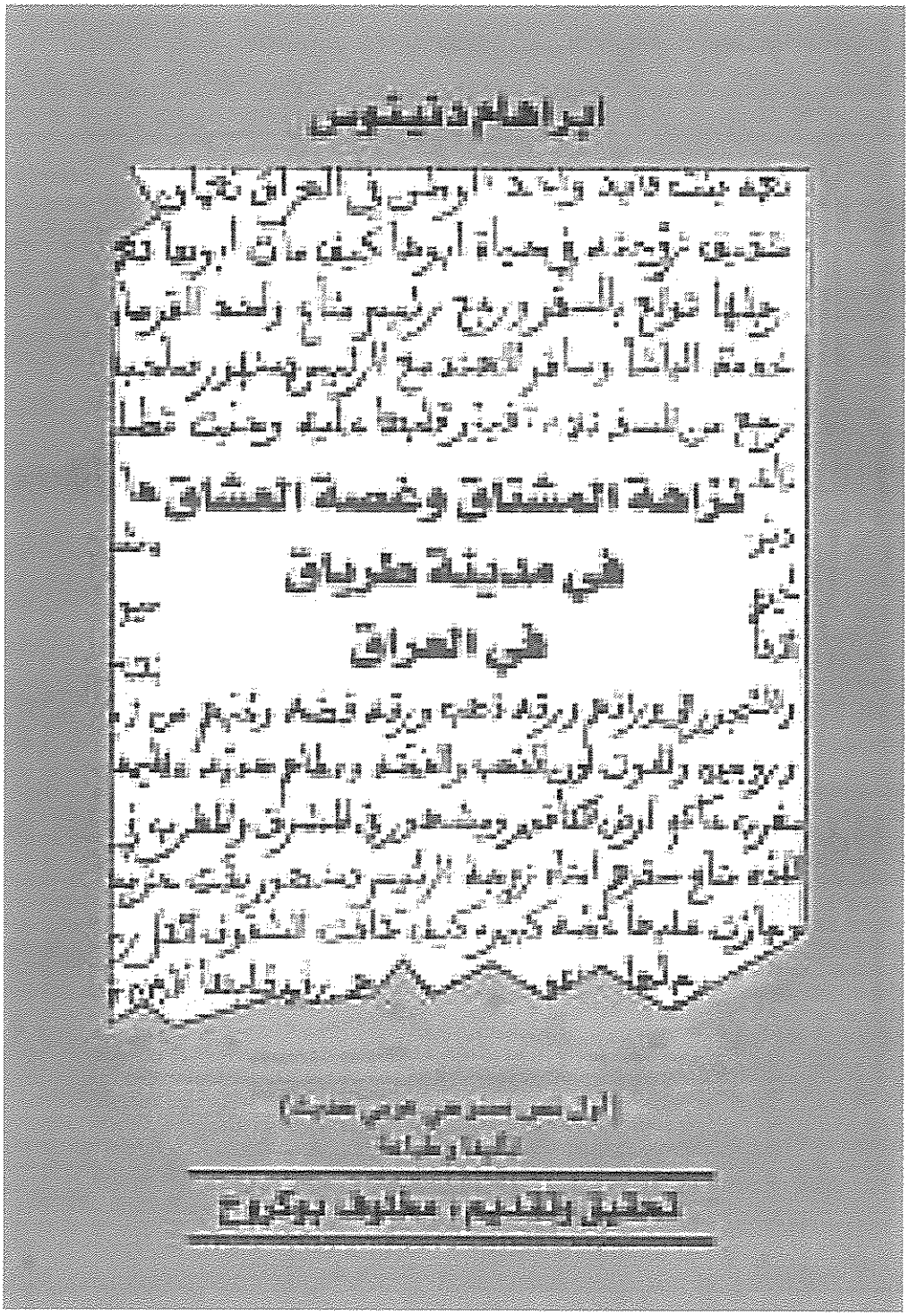
- يمثل هذا النص المسرحي وثيقة أدبية وثقافية هامة بالإضافة إلى ميزاته الفنية قيمة تاريخية كبيرة قياسًا إلى تاريخ صدروه الذي كان في ظروف صعبة يمر بها الأدب والفن في البلدان العربية.

ملحق

تعريف الكاتب

إبراهام دانينوس: « كان من مواليد الجزائر سنة 1797 ولعله من نسل إغريقي أو يوناني، وقد تجنس بالجنسية الفرنسية قبل الاحتلال، وأصبح يشغل وظيفة مترجم في محكمة التجارة في باريس وسبق أن كتب معجما بالعربية والفرنسية، وزّعه المسؤولون على ضباط الجيش في الجزائر ولمعرفته بالبلاد سمي " المترجم الدليل" للحملة سنة 1830، ويقول " فيرو" إن الفرنسيين قد استفادوا من معلومات عن الجزائر أثناء نزول الحملة بسيدي فرج، وهو الذي قاد السفن عند النزول وقد بقي دانينوس في الجزائر بعد نجاح الحملة، فكان هو المترجم للجنة الإفريقية التي جاءت للتحقيق في خريف 1833، وعندما سافر المولود بن عراش إلى فرنسا سنة 1838 ليطلب تدخل الملك الفرنسي في قضية الخلاف بين الأمير عبد القادر والمارشال فاليه (الحاكم العام) حول تغيير بعض بنود معاهدة التافنة من إقليم قسنطينة سافر معه دانينوس ويبدو أنه بقي بالجزائر إلى وفاته بها سنة 1872 »[1].

[1] – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص 146–147.


ابراهام دنيفوس
فراشة العشاق وخصلة العشاق ما
في مدينة طرياق
في العراق

تم
كتاب نزاهة المشتاق
وهذا القدر ما تيسر لنا من تاليفه ولله الحمد رب العالمين
امين

طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون
والآداب وتطويرها التابع لوزارة الإتصال والثقافة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر

أ. العربية:

- إبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، (أول نص عربي حديث) تح: مخلوف بوكروح، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر 2003.
- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة والترجمة، القاهرة، (د.ط)، 1963.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي) دار النهار لنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003.
- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.

ب. المترجمة:

- باتريس بافيس: معجم المسرح، تر: ميشال.ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة بناية بيت النهضة، شارع البصرة، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

2. المراجع:

أ. العربية:

- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، ط1، الجزائر، 1999.
- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1830-1954، ج5.
- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998،ج8.

- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.
- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).
- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونووس، مكتبة الأسد، ط1، 2000.
- حسين يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم مطابع إفريقيا، الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).
- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007.
- صالح لمباركية: دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، 1972، (د.ط)، الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، 2005.
- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- سالم أبو سيف ساندي، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، للطباعة و النشر بيروت، (د.ط)، 1978.

- عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مطبعة التقدم، القاهرة، (د.ط)، 1982.
- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
- كمال الدين عبد: أعلام ومصطلحات المسرح الأولى، مر: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2006.
- مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي، مخبر الممارسة اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، (د.ط)، 2013.
- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، 1999.
- محمد صديق: النظرية الملحمية في مسرح بريخت، دار الثقافة الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1993.
- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983.
- محمد معتصم: عالم المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- محمد منذور: في المسرح العالمي، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط1، (د.ت).
- مصطفى الزقاي جميلة: خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، ط2، 2011.

ب. المترجمة:

- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية، سورية، 2001.
- إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، آيار (مايو)، ط1، 2014.
- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.
- جيرار جنيت، وان بوث، بورسيس، أوسبنسكي، فرانسواز.ف، روسوم غيون، كريستيان انجلي، جان إيرمان: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، زنقة بروفان البيضاء، ط1، 1989.
- ستورات كريفش: صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون بغداد، (د.ط)، 1986.

3. الرسائل الجامعية:

- أحمد سليمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، المحاضرة الثامنة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
- زينب سويقات: مكونات الخطاب المسرحي في مسرديات عز الدين جلاوجي (مقاربة تداولية)، شهادة ماستر، إشراف: هاجر مذقن، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (د.ت).
- سعيد خليفي: بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح، عائلة من فخار انموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: بن يتو الجيلالي، جامعة تلمسان، 2011-2012.
- عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري (النص والعرض والتلقي) تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، إشراف: يوسف الأطرش، جامعة باتنة1، 2015-2016.
- كمال علوات: البنية الأجناسية للمسرحية، بحث مقدم من طرف الأستاذ.
- نور الهدى جبريط: البناء الفني في مسرحية "غناء النجوم" لأحمد إبراهيم الفقيه، شهادة ماستر، إشراف: علي محدادي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015-2016.

4. المجلات:

- حميد علاوي: (نزاهة العشاق) النص المسرحي الجزائري الرائد عربيا (دراسة في بنية الخطاب ومقتضيات العرض المسرحي)، مجلة الأثر، العدد 13، 2012، جامعة الجزائر 2، مارس.
- حميد لحميداني: السرد والحوار، مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية العدد 3، 1988، المغرب.
- صالح بوشعور محمد أمين: طبيعة السرد في المسرح، مجلة فضاءات المسرح، العدد 4، 2014، جامعة وهران، أكتوبر.
- عبد الكريم خضر عليوي السعيدي: الوصف بين الشعر والنثر، مجلة آداب ذي قار، (مج1)، العدد 3، 2011، جامعة ذي قار، آيار.
- ناهد الديب: مسرح نجيب سرور المسرح الألماني الحديث، مجلة فصول، العدد 4، 1983.

5. المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم ايماني: شذرات من النقد المسرحي عند محمد الكغاط، نقلا عن موقع:

http://memberes:multimania.fr/kaghat/imani.html

- أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، العراق، نقلا عن موقع :

http://repository.uobabylon.edru.iq/journal-view.aspx?dpp:1276

- زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد، مسرديات عز الدين جلاوجي أنموذجا نقلا عن موقع : http://www.benhedouga.com

- الركح: نقلا عن موقع: http://www.fecdo.net

- الطباعة الحجرية: نقلا عن موقع:http :://kenanaoline.com/users/sayed-esmail

- فليب سادجروف: نقلا عن موقع: http :://kenanaoline.com/users/sayed-esmail

فهرس الموضوعات

- الإهـداء
- كلمة شكر وتقدير
- مقدمة.....أ-ج
- مدخـل.....8

الفصل الأول :

تداخل الأجناس الأدبية وانفتاح النص المسرحي على النص السردي الروائي

المبحث الأول: تداخل الأجناس الأدبية.....13
1-تعريف الجنس الأدبي.....13
2- نبذة عن المصطلح.....13
2-1- في النقد القديم.....13
2-2- في النقد الحديث.....15
2-3- في النقد المعاصر.....15
المبحث الثاني: انفتاح النص المسرحي على النص السردي الروائي.....16
1- اشتغال السرد في النص المسرحي.....16
2- شروط توظيف السرد في النص المسرحي.....17
3- طبيعة السرد في المسرح.....18
4- المسرح الملحمي نموذج الانفتاح والتداخل.....19
4-1- مفهوم المصطلح الملحمي "Epique".....19
4-2- تعريف المسرح الملحمي".....20
4-3- سمات المسرح الملحمي".....20
4-4- هدف المسرح الملحمي".....23
5- آليات الانفتاح بين النص المسرحي والنص السردي الروائي".....23
5-1- الحكاية كدعامة سردية".....23
1. فعل الحكاية.....25
2. فعل المؤلف المسرحي وفعل المخرج.....25
3. الفعل الشفهي للشخصيات.....25

✓ الحدث الشامل للحكاية.....25
✓ الفعل المحكي بلسان الشخصيات.....25
5-2- الراوي/السارد.....26
➢ وظائف الراوي.....27
5-3- الحوار.....27
➢ أنواع الحوار في المسرحية.....28
1. الحوار الخارجي.....28
2. الحوار الداخلي (المونولوج).....28
5-4- الوصف.....29
➢ وظائف الوصف.....30
5-5- التكرار.....30
➢ وظائف التكرار.....31

الفصل الثاني :

آليات انفتاح السرد في مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق"

1- تقديم نبذة عن المسرحية.....33
2- ملخص المسرحية.....37
3- آليات الانفتاح في مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق.....41
3-1- الحكاية.....41
3-2- الراوي.....43
3-3- الحوار.....45
3-4- الوصف.....48
3-5- التكرار.....50
- **خاتمة**.....53
- **ملحق**.....56
- **قائمة المصادر والمراجع**.....60
- **الفهرس**.....67