السرد الحكائي بين مسرح شكسبير و علولة - دراسة مقارنة-

Narrative between Shakespeare and Alloula 's Theatre comparative study

طالبة الدكتوراه/ بركة فاطمة الزهرة
الدكتورة: عقيلة قرورو

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الوادي(الجزائر)
مخبر التكامل المعرفي ، جامعة الوادي.
barka-fatimazohra@univ-eloued.dz

Akilag840@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/01 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

اقترن مصطلح السرد بالأجناس الأدبية و خاصة النثرية ؛ القصة، الرواية ، وذلك يظهر من خلال توظيف آليات السرد على مستوى النص ،أما المسرحية لكونها جنسا لا يكتمل إلا بالتمثيل ، يفقد السرد فيها جماليته ،و ذلك لكون زمن عرض المسرحية لا يكفي لاستدراك هذه الجماليات؛ كمعرفة الشخصيات و رغباتها و ميولاتها و اتجاهاتها و طبائعها مهما كان العرض ثريا ؛من حيث الديكور و الإكسسوارات و الملابس ،و قد تفطن المؤلف المسرحي ؛أمثال شكسبير و بريخت و عبد القادر علولة- كلا حسب حاجته- لسد هذه الفجوة السردية ، لذلك راح يثريها و يشغلها بالعنصر الحكائي ،إذن ما مفهوم السرد الحكائي على مستوى المسرح؟ ،و كيف وظف كلا من وليام شكسبير و عبد القادر علولة آليات السرد الحكائي؟ ،ماهي أوجه التشابه و الاختلاف من حيث توظيف هذه الآليات؟.

الكلمات المفتاحية: السرد ؛ الحكائي ؛مقارنة ؛المسرح ؛ شكسبير؛ علولة

Abstract:

The term narrative is associated with literary genres, especially prose; The story, the novel, and that appears through employing the mechanisms of narration at the level of the text. As for the play, because it is a genus that is not complete without representation, the narration loses its aesthetic, and that is because the time of the play's presentation is not sufficient to realize these aesthetics. Such as the knowledge of the characters, their desires, their tendencies, their tendencies and their natures, regardless of whether the show is

rich in terms of decoration, accessories and clothes, and the playwright, the likes of Shakespeare, Brecht and Abdelkader Alloula - no according to his need - to bridge this narrative gap, so he will enrich it. And occupy it with the storytelling element, so what is the concept of story-telling at the stage level? And how did William Shakespeare and Abdelkader Alloula employ the mechanisms of storytelling? What are the similarities and differences in terms of employing these mechanisms?

Key words: Narration; Storyteller;Comparion ; Shakespeare; Alloula

مقدمة :

السرد الحكائي؛مصطلح مركب من لفظتي ؛ السرد و الحكاية ،و لعل المقصود به : الكيفية و الطريقة التي تروى بها الأجناس الأدبية ذات الطابع القصصي وركائزه الثلاث الراوي و المروي له و المُروى، وحسبُنا السرد الحكائي في المسرحية يقلب موازين الآليات السردية حيث يتعامل المؤلف المسرحي مع خطاب مزودج ؛ يحول فيه الرموز اللغوية إلى صور أدائية حية على عكس ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في كتابه الأدب وفنونه أن "السرد ؛ نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية"[1] .

فالمسرحي مهمته بعث الحياة في نص مكتوب ؛ تذوب الآليات على تعددها؛ (كالارتداد ، الاستباق ، الحذف ، الاسترجاع ، الوقفة ، الوصف ، العرض ،النقل و الرؤيا الاستشرافية)[2] في فنيات العرض المسرحي و الأداء الجيد ، إذن السرد الحكائي أسلوب ينتج و ينقل الحكاية إلى المتلقي عبر خشبة المسرح ،خاصة إذا اعتبرنا أن أصل المسرح و الحكاية الخطاب الشفوي.

و يقوم بهذه الميزة في الحكاية الشعبية الرواي أو الحكواتي ،إذن هل يعكس مفهوم السرد الحكائي في المسرح توظيف آليات السرد في القص الشعبي ؟.

سنحاول معالجة هذه الإشكالية من خلال المقارنة بين مسرح وليام شكسبير و عبد القادر علولة ، ؛فما هي أوجه الاختلاف و الشبه بين توظيف شكسبير و توظيف علولة لآليات القص الشعبي ؟.

وضع تزفيتان تودوروف آليات للسرد من حيث الشكل ذكرناها آنفا ؛خاصة بالزمان و المكان و الشخصيات[3] ،و من حيث المضمون ؛وضع الكاتب طلال حرب في كتابه أولية النص آليات سردية من خلال دراسته لمتون النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي و هي كالتالي :

البطولة : كالمغامرة و الترحال القوة و الذكاء و الفطنة و التحدي و الإصرار و الوفاء و الانتصار و هي سمات رافقت" القصص وهي عناصر تشويقية في المتن السردي تستفز المتلقي و تثير فيه روح المغامرة و الترحال و تبث فيه القوة و يعجب بها ذكاءه و ترتاح له فطنته و يكتسب

طرق جديدة للتحدي و الإصرار،كما يفقه صور جديدة و مغايرة للوفاء و الإخلاص ، مرتبطة بالمثال و القدوة ، ويجعلها تساهم في اتساع دائرة التلقي عبر المكان و الزمان ."4

1- المعتقد الديني :

التصور الوثني و الطابع الديني البارز لفئة معينة من فئات المجتمع ؛ فالقصص الشعبي ذو صبغته عالمية تطور يلتهم و يضيف لكل قصة من قصصه "تجارب الشعوب الإنسانية حتى تصبح جزء من هويته و ايدولوجيته و خلفيته الدينية خاصة وأن تطور الشعوب ارتبط ارتباطا وثيقا بالدين."5

2- الموضوعية: الوحدة الموضوعية للقضية المعالجة مع اختفاء شخصية الكاتب أو الراوي .و المقصود أن الراوي أو القوال يبدع يبذل قصارى جهده لقص الحكاية بأساليب شتى يتخذها من أجل الإبلاغ مع المحافظة على العبرة و القصد الأساس الذي تطرحه القصة ، فالموضوعية تخص فقط المتن بينما يتحرر منها المبدع و قد يغرقها في الذاتية.

3- الأصل التاريخي و الطابع الخيالي :

أحداث واقعية حدثت بالفعل أو قضايا موجودة ترتقي إلى طابع الأسطورة أو النقل المتواتر مما يدخلها دائرة العجيب و المخيال الشعبي ، و أشهر المتون التي تتحدث عن هذه نجد مؤلفات الدكتور خيري عبد الجواد في مؤلفه المتكون من ثلاثة أجزاء بعنوان القصص الشعبي ؛الأول تحدث فيه عن "القصص الأنبيائي"، والثاني تحدث عن "القصص الصوفي"، و الثالث عن "مغازي الإمام علي"6 .

4- الطابع القصصي و السردي:

والقصص الشعبي كنظيره من الأدب النخبوي يعتمد على عناصر الفن القصصي كالحوار، الحبكة ، الشخصيات ، الأحداث ، و في هذا العنصر تظهر سمة الإبداع و توظيف أسلوب و آليات السرد للتحكم في الفضاء العجائبي ،"ويرجح الباحث محمد حسين هلال في مقال له في مجلة الفنون الشعبية بعنوان :الأداء في الحكاية الشعبية أن السمة الإبداعية في الأدب الشعبي يقوم بها فرد بعينه و تستحسنها الجماعة الشعبية و يتناقلها الرواة و الحكواتية و القصاص و المداح في حلقات الأسواق و المجالس لتدخل حيز الأداء و التمثيل"7 .

5- صوت الشعب و صورته:

البعد الرمزي المضمر المعبر عن اللاوعي الجمعي للإنسانية ،ذلك لأن" الرمز في الحكاية يحوي مجال الغيبيات و الماوارائيات و الأمور التي يتعذر على الإدراك استحضارها ، و الحكايات تتجه إلينا عبر لغة رمزية تترجم آليات الشعور مستحضرة روحنا الواعية و اللاواعية في مظاهرها الثلاثة الأنا و الأنا الأعلى و الهو ، و هذا ما يشكل صلب فعاليتها أي أنها تجسد كل الظواهر النفسية "8 ،و كما قال "بيار أنصار" فإنّ المجتمعات سواء الحديثة منها أو التقليدية أو تلك

المسمّاة بلا كتابة، تنتج دوما متخيلات "des imaginaires" لتعيش بها وتبني من خلالها رموزها صورها عن نفسها وعن الأشياء والعالم، وبواسطتها تحدد أنظمة عيشها الجماعي ومعاييرها الخاصّة".9

6- **توظيف الخوارق:**

كحضور الآلهة و أنصافها والارتباط بعالم الأموات و السحر و السحرة و المسوخ و غيرها؛و هو ما درسه الباحث فوزي العنتيل: في كتابه "عالم الحكايات الشعبية" قائلا أن القصص الشعبي هو عالم تُلغى فيه أبعاد الزمان والمكان، وتفيض فيه مشاعر الوفاء والتضحية والعدل وينتصر الخير فيه دائمًا ."يحقق وظائف تربوية وجمالية ولغوية ببراعة لن تُحافظ فيها على أصول الحكايات و المغزى في آن واحد وهذا ما يجعلها أسطورية و خارقة للعادة ."10

7- **الإعتماد على أشكال تعبير الشعبي** : كالألغاز ، الأمثال و الحكم ،الأقوال المأثورة و غيرها في القصة الشعبية و قد تظهر في القصة الواحدة .11

- **اللغز في القصص الشعبي :**

انطوت الحكايات الشعبية على ألغاز محيرة وقد صنفها أحمد أمين كسمة دالة على بلوغ منتهى درجات التواصل .12 كما عرف العرب " توظيف الألغاز و التنكيت في نوادر حجا و أخبار الحمقى و المغفلين الموجودة في السرد العربي القديم"13.

- **الأمثال و الحكم والأقوال المأثورة في القصص الشعبي:**

" كثير هي المواقف التي يستشهد بها القصص الشعبي بالأمثال العربية الفصحية أو الشعبية معطيا لنا انطباعا حسنا على الثقافة التي يتسم بها الراوي و الحكواتي ،هذا لأن الأمثال من الطرق و الوسائل التربوية التي اكتنزت تجارب الأسلاف فقد اهتم بها الكثير من فطاحلة أدبنا العربي أمثال أبو عبيدة أبو الفضل و أبو هلال العسكري و الزمخشري و غيرهم ... حيث يقحم المداح أو القوال لخلق دهشة و غرابة وصدمة المتلقي ليخرق أفق توقعه ويختبر و يستفز ثقافته و بهذا يضمن بلوغه الرسالة ، و بما أن الأمثال و الحكم أصلها صيغة شفاهية؛ فالتطور و التغير و التكيف مع البيئات التي تتداوله أمور طبيعية تلازمها"14، هذا فيما يخص الآليات من حيث المضمون .

و من خلال المقارنة سنعرف أيضا أي المسرحين وظف الآليات الشكلية أو الجوهرية، وقبل ذلك سنحاول ضبط صورة عن طبيعة السرد الحكائي في مسرح الكاتبين، بداية بـ:

1- **السرد الحكائي في مسرح وليام شكسبير:**

المفارقة اللغوية والأسلوب الساخر:تعد إحدى الآليات السردية التي تمنح للنص إمكانيات إيحائية ودلالات تجعله أكثر عمقاً وتأثيراً."15

و شكسبير استفاد من لغة الشعر في إبراز عواطف شخصياته الدرامية و لغة النثر في ترجمة عقلانيتها ، فمسرحياته مستقاة من مصادر متعددة إما عن طريق مسرحة قصص حزينة في تراجيدياته أو قصص فكاهة في كوميدياته ، إضافة إلى أنه اعتاد أن يُمسرح موادا تاريخية و أخرى من السير الشخصية ، حيث اعتمد شكسبير في كوميدياته الرومانسية العاطفية على الانتفاع من الروايات البسيطة التي كانت شائعة بين المواطنين، كما انتفع أيضا في هذا المجال من أشعار الشاعر الروماني " أوفيير" وكوميديات " بلاوتوس" وكتب الرحالة المعاصرين المليئة بالقصص والحوادث المسلية والطريفة.

أما تراجيدياته فترجع موضوعاتها إلى (قصص مصارع الملوك) كقصة المراكشي الغيور" عطيل " المأخوذة من رواية ايطالية والى قصص تاريخية أو سير شخصية يتناولها بالمعالجة بأسلوبه الشكسبيري.

و بخصوص مسرحيات شكسبير التاريخية تقوم على أعمال فنية مستمدة من التاريخ تحولت في يديه إلى أشكال درامية رفيعة المستوى، ومهما كان المصدر فان معالجات شكسبير تكشف دائما عن موقفه الشخصي الفني من المادة التي ينتقيها نظريا وعمليا، فإن المادة الخام التي كان يستخدمها قد تكون سردا روائيا أو تاريخيا أو شعرا قصصيا كل ذلك يتحول في بوتقة فنه إلى صيغة حوارية ، ولكن في شكل درامي مشحون بعناصر فنية مختلفة من حيث الشكل والمضمون ، مثل عاطفة، انفعال، تشويق، أزمة، تصوير صادق... الخ."16

تعد التجربة الأسلوبية لهذا الشاعر الدرامي انعطافة هامة وجادة في تاريخ اللغة الدرامية في المسرح العالمي كونها ؛ تجربة ثرية ومثيرة ومتجددة و تقوم على الجمع بين الأضداد و المتناقضات، من شعر ونثر، فصيح وعامي في نسيج درامي واحد يتفرد بالكثير من السمات والمعطيات، والخصائص الأسلوبية على الصعيدين الأدبي والجمالي.

لقد استطاع (شكسبير) بحجم تجربته العلمية الطويلة في المسرح مؤلفا وممثلا ومخرجا من صياغة حوار دراماتيكي " بالشعر المسرحي الكامل يوافق الاحتياجات المسرحية " حيث يتنوع أسلوبه تبعا لتنوع المواضيع و الأفكار التي طرقها في أعماله المسرحية والتي اشتملت على كل تجربه في مجال التأليف الدرامي للمسرح. لقد كتب (شكسبير) مسرحياته المتنوعة وفقا لمقتضيات الشعر المرسل الذي ورثه أسلافه، أمثال (كريستوفر مارلو) ذلك الشعر الذي صقلته الموهبة الشكسبيرية واكتسبته بحسها الدرامي العميق المرونة في المادة والروح و أكملت إبداعاته بالتأكيد على الموسيقى الداخلية.

فالشعر في المسرح الشكسبيري ينبع من الضرورة الدرامية الخاصة " فروعة الشعر وما يكتنزه من طاقات تعبيرية جمالية لابد من ينسجم مع إمكانية الشخصية " لقد استند الشعر الدرامي في مسرح شكسبير إلى المآسي، مقترنا باللغة الرفيعة التي ينطبق بها أولئك الأبطال التراجيديون،

المحاطون بهالة من التاريخ و الأسطورة كما اقترن الشعر في مسرحه بصفات الرفعة والقوة و الإجلال والكتابة، التي تسمو على الواقعية، وفي هذا الصدد يؤكد " اليوت ": "أن شكسبير يحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظره درامية.

_أما النثر فكان له نصيب وافر من الفعالية والحضور، فقد تزاوج النثر واغلبه" من العامي والمحكي ، مع الشعر في تجربة شكسبير الأسلوبية وتضافرا في وحدة جمالية متلاحمة، حيث يميل شكسبير إلى حصر النثر بالموضوعات الشعبية والهزلية والواقعية ، وبالشخصيات المعاصرة التي تتحول الى العامية في حوارها، رغم ما يعطيها شكسبير من أسماء كلاسيكية أو ايطالية والظاهر أن استعمال شكسبير لهذه الأساليب، الشعر والنثر في النص الواحد كان عن قصد منه حسب ما يستلزمه المشهد الخاص .

نجد البطل في مسرحية هاملت (هملت) عندما يمثل دور الرجل المجنون يستعمل النثر، ولكنه في المناجاة وفي حديثه مع (هوراشيو) وفي توسله إلى أمه نراه يتحدث بالشعر (و أوفيليا) في جنونها إما أن تغني مقتطفات من الأغاني أو تتحدث بالنثر و أقوال الملك (لير) بعد أن أصبح مجنونا جنوناً مطبقا تكاد تكون جميعها بالنثر، ولكن حين يصحو من نومه معافى وقد استرد عقله يعود إلى الشعر. (و عطيل) في الفصل الرابع، المنظر الأول، يتحدث الشعر إلى اللحظة التي يخبره فيها (إياجو) أن (كاسيو) اعترف، فهناك تجئ عشر سطور من النثر، عبارات تعجب و تمتمات رعب حائر، ثم يسقط على الأرض مغمى عليه. من الجلي أن الفكرة التي تكمن وراء عادة شكسبير هذه، هي أن الإيقاع المنتظم للشعر يكون غير ملائم حين يفترض ان العقل قد فقد وزنه و أصبح تحت تأثير انطباعات طارئة آنية من الخارج.

لقد نجم عن ترجمة الأسلوب الشكسبيري تنويعاتها اللغوية المختلفة تنوعا ثرا في ابتكار مواضيعه التي طرقها في أعماله المسرحية. فمسرحية (تيتوس اندرونيكوس) التي كتبها عام (1952) وقعت تحت تاثير سلطة سلفه (كريستوفر مارلو) البلاغية، ولذا فقد بدا شيكسبير فيها " مسيطرا على موهبة الشعر النبيل والبلاغة القوية " ، كذلك ملاهيه الأولى هي الأخرى وقعت نحت هذا التأثير البلاغي (لمارلو) " فكانت النتيجة كثيرا من الشعر الفياض المزدحم بالصور والنغم والقوافي في مسرحية (كوميديا الأخطاء 1594) اعتمد شكسبير على لغة مسرحية صعبة، يدور الهزل فيها كثيرا على التلاعب بالألفاظ. وفي ملهاته (حلم ليلة صيف 1595) قدم شكسبير قطعة من الخيال الخالص في موضوعها والشعر الخالص في روحها، وفي (روميو جوليت 1595) ازداد شكسبير حرية في الجمع بين المتناقضات وقد جمع الشعر الرفيع إلى جانب النثر الواقعي.

أما في مسرحيته التاريخية (هنري الخامس 1589) يعود (شكسبير) إلى طابعه الأول، وهو الطابع البلاغي والخطابي، فنجد فيها " الاستعارات والكنايات والجمل الاعتراضية الطويلة والتلاعب بالألفاظ، مع بروز مشكلة خاصة من طراز جديد وهي الحوار الذي يدور في مواضع عديدة باللغة

الفرنسية، أو يخلط من الفرنسية و الانكليزية إلى غير ذلك من التنوعات اللغوية، وتعتبر مسرحية (يوليوس قيصر 1599) نقطة الذروة في بلوغ أسلوب (شكسبير) الدرامي قدرا من العمق والتطور والرصانة، بلغ حدا معينا من الكمال، تجلت معالمه بوضوح في الامتلاك السهل لناصية البيان والتناسق التام.

وربما لا يكون أسلوب شكسبير في أي مكان آخر بمثل هذا الخلو من العيوب ، من خلال التركيز على الموضوع والاقتصاد في الألفاظ ، وفي مسرحية (هاملت 1602) وهي اشد ماسي شكسبير صقلا و أكملها شكلا و أكثرها تنوعا وحشدا ، بحيث نجد الجنسين الشعر والنثر، على درجة واحدة من الدقة من خلال إيجاد التباين الذي يستبدل الشعر والنثر لإغراض درامية مختلفة وبهذا كانت لغة هاملت لغة سامية غير متكلفة و لا مصطنعة. لقد جمعت لغة الدراما الشكسبيرية الشعر الذي يستطيع التعبير عن أسمى الأفكار مع النثر المحكي الدارج بكل ما يتصل به من العادي و المألوف والبسيط في تجربة من أهم التجارب الأسلوبية في تاريخ الدراما و أكثرها نضجا و إشعاعا."[17]

2- السرد الحكائي في مسرح عبد القادر علولة :

حاول علولة توظيف التقنيات المحلية للاستغناء عن التقنيات الغربية وتعويضها بتقنيات وأشكال محلية : كفن الحلقة وشخصية القوّال الشعبية واللغة العامية المطعّمة بلغة عربية مبسّطة ؛ وهذا بغية التأصيل للمسرح الجزائري .[18]

و قد "لوحظ أنه وظّف مجموعة من التقنيات كالحلقة وشخصية القوّال بشكل لافت للنّظر ، ولكنّها ليست على درجة واحدة من الحضور في مسرحياته حيث تتفاوت من نص لآخر ومن مرحلة إلى أخرى ومن أبرز العناصر الشعبية حضورا في تجربة علولة المسرحية : الحلقة والقوّال واللّغة وتقنية السرد أو الحكي.

كانت إرادة علولة كما سبقت الإشارة إليه الخروج بمسرحه من تقاليد الفضاء الأرسطي التي أعاقت تطور المسرح في الجزائر ، وكانت تجاربه مثالا حيا تقف وراءه تقنيات تراثية بغية تحقيق الفرجة الشعبية ، خرج بتجاربه وتم عرضها في الأرياف والقرى الشعبية ، حيث الفضاءات المفتوحة التي لا تحدّها أربع جدران ، وعليه فإن مسرحية " المائدة " كانت البداية والمولود العلّولي الذي طبّق فيه تقنية الحلقة أعقبتها تجارب أخرى عرفت العرض في أكثر المدن الجزائرية[19] ، فهو القائل « إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح ، فلم لا يذهب المسرح إليه »[20] .

حاول علولة الابتعاد عن الفضاءات الكلاسيكية ، والخروج عن فضاء العلبة الايطالية المغلق ، وذلك بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة المتحرّرة من قيود الجدران « إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في ايجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من

خلال توظيفه للحلقة ، التي كانت بمنزلة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرّد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض ، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد " Multiplication des perspectives " ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرّؤى يسمح بمسرحة القول » وبهذا ساهمت الحلقة – كموروث شعبي – في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال " الأجواد " ، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة – من ناحية تكسير الفضاء التقليدي – وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة ، لأن الشعر الشعبي كان بمنزلة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة . إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات ، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض ، لكن لم يكن همّ علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم ايديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية ، فعلولة عكس ذلك تماما ، كان يهدف من خلال ذلك إلى ايجاد أساليب جديدة تمنح ابداعه بعدا " أمميا " عالميا لا شرقيا ولاغربيا » .

تجاوز علولة عملية التأليف إلى الاقتباس – الترجمة الحرة – من الريبرتوار العالمي حتى يتجاوز ويتعايش مع نص مسرحي أجنبي يجد فيه جميع المقوّمات التي حاول التأسيس لها في مسرح الحلقة ، فجعل العرض يتماشى ووظيفة الحلقة ، فالكوميديا ديلارتي * في رأيه تتشابه كثيرا مع مسرحنا التقليدي ، فبطلها يشبه كثيرا شخصية جحا وحديدوان ، وحتى من جانب العرض فالحلقة والكوميديا ديلارتي يرفضان الإيهام ، ويلتقيان في الكثير من الخصوصيات ، لأن الممثل يشخص الدور ولا يتقمصه" [21]

ومن هذه الأعمال التي تمت ترجمتها ترجمة حرّة " أرلوكان خادم السيدين " 1993 ، اقتباسه لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.

علّق علولة على خوضه غمار هذه التجربة بقوله : لم تحدث أية قطيعة بل على العكس ، فالرجوع إلى المسرح العالمي وخصوصا الكوميديا ديلارتي كان بهدف جلب أنماط وأشكال أخرى ، تساعد على مواصلة تجربة الحلقة بطريقة أخرى بحثا عن التواصل الموجود بين تراثنا التقليدي والتراث العالمي .

تنسجم وتتوافق بشكل كبير بين فضاء المسرح الملحمي خاصة في إشراك المشاهدين (الجمهور) في أطوار العرض المسرحي ، وتشير بعض الدراسات التي أشارت إلى تأثر علولة بالمسرح البريختي الملحمي ، وصفوة الحديث فإن حضور شخصية الشوّال بصفته ساردا لأغلبية شخوص مسرحيات علولة ، يعني وجود حلقة من الناس (22) .

ويشير عبد الحميد بورايو في مرجع آخر إلى أن الكثير من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم الشوّال كمرادف للمدّاح ، و كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المداحين والشوّالين اسم (التروبادور) أو (الشاعر الجوّال).

فالقوّال أو المدّاح شخصية شعبية « يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب ، عن أبطال تاريخيين مشهورين ، أو أولياء صالحين ، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية ، معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية ، وعلى خياله الخصب ، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت ، ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره ، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع أو المتفرج » "[22]

تحضر القوّال في مسرحيات عبد القادر علولة بوصفه راويا شفويا يسرد الأحداث و يمهد للشخصيات بل إنه الممثل الرئيسي من بداية الأحداث إلى نهايتها ، يصف جميل الحمداوي الهيأة التي يأتي عليها القوّال في مسرح عبد القادر علولة يقول : « يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش ، ليروي الأحداث ، ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي ، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمّص الأدوار ، فالقوّال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد ، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية ، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة ، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا ، فالقوّال يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا ، فهو الذي يضع ، وبشكل جوهري ، شخصه تحت الأضواء ، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة . يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ، ثم يعود ليأخذ دور الراوي . وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور : الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي . يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي ، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوّال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد لهم الكلمة ، وإذ يمرّر إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول.[23]

وقد وظّف علولة مستويين من اللغة : المستوى الأول ويشمل في تلك اللغة التي يردّدها القوّال ؛ لغة شاعرية ملحونة موزونة وهذا يظهر في اللوحات التي جاء حوارها على شكل الشعر الملحون الذي أكثر من توظيفه في كل من مسرحية " الأجواد " و" اللثام " و المستوى الثاني لهجة عامية منقحة مطعمة بالعربية المبسطة تتخاطب بها شخصيات ك " الربوحي الحبيب " و " عكلي ومنور " و " جلول الفهايمي " في نص " الأجواد " و" برهوم الخجول " في نص " اللثام "

« القوّال : زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين وقليلة في الصحة ...عينيها كبار لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد . يتسكجوا حين ما تغضب ويتبسموا حين ما تضحك » [24]

و فيما يخص الحوار في مسرحيات عبد القادر علولة قليلة مقارنة بالوضعيات السردية التي أملتها اللّبنات الفنية كوجود القوّال في ثنايا نصوصه ، الذي يتولى سرد حكاية الشخصيات ، ولهذا فالكلمة له حيث يطول الحكي والسرد ما يعدم تقريبا وجود الحوار داخل نصوصه العلولية ، إلى جانب وجود تقنية الحلقة في النصوص ، فهي فضاء مسرحي للعرض تلقيني يمارس

فيه المتحلقون – الجمهور – فعل الاستماع للقوّال أو المدّاح أو الرّاوي ، ولوجودها مبرّر عند المؤلف وذلك لخلق شكل جديد من أشكال الحوار يبنى على طرفي العرض (الموضوع) والمتلقي ، هذا الأخير الذي لا يجب في حال من الأحوال أن يكون دوره سلبيا وهو ما نادى به بريخت" .[25]

وإذا أخذنا في الاعتبار أي نص من نصوص المؤلف لوجدنا عنصر السرد مهيمنا على الحوار ، لعلّ حينما تدخل شخصية القوّال أو المدّاح يعود السرد ليهيمن على الحوار .

و لم علولة "يقف عند المحلية في استلهامه للتراث وعناصره، وإنما استعار أشكالا تراثية عالمية وإنسانية ومنها "الجوقة"، "الكورس" كتقنية مسرحية وهي ذات أصول إغريقية"26.

هذا فيما يخص حوصلة السرد الحكائي في مسرح شكسبير و علولة ، و فيما يلي سنقوم بعقد المقارنة:

- **المقارنة بين السرد الحكائي عند وليام شكسبير و السرد الحكائي عند عبد القادر علولة :**

1- **أوجه التشابه :**

- ✓ - يمارس كلا المؤلفين الكتابة الدراماتورجية على مستوى التأليف و الإخراج ، كما يمارسان التمثيل شخصيا.
- ✓ - الكاتبان اعتمدا على التراث و خاصة الشعبي المحلي ؛ فشكسبير أغلب مصادر مسرحياته مستقاة من قصص تراثية و تاريخية ،و علولة أخذ شخصية الراوي بتعدد أسمائه من التراث العربي و الجزائري خاصة .
- ✓ - كلاهما وظف الشعر و الأقوال المأثورة ؛ فشكسبير وظف الشعر المرسل الذي يقال عن الشعراء الجوالين أو التروبادور و كذلك علولة وظف الشعر الغنائي و الأمثال و الحكم .
- ✓ كلاهما عالجا قضايا معاصرة و عبرا عن صوت الشعب و صورته .
- ✓ - كلاهما استعمل اللغة العامية البسيطة الممتزجة بالفصحى .
- ✓ - كلاهما اظهر البعد الديني و الاعتقادي ،و ذلك من خلال توظيف الخوارق عند شكسبير كظهور شبح الأب المغدور في مسرحية هاملت ، بينما لا يظهر هذا الأمر أي الخوارق لأن الإسلام لا يتناول المبالغة هذه الاتجاه.
- ✓ تعكس الأعمال المسرحية لكلا الكاتبين التوجه و التحول الإيديولوجي من فترة إلى أخرى مع مراعاة متطلبات المتلقي و مواكبة الواقع .
- ✓ كلاهما جرب الترجمة و الاقتباس ، شكسبير من التراث العربي في هاملت و قصة الزير سالم ،و علولة من كوميديا ديلارتي و غيرها.

- **أوجه الاختلاف:**

✓ - استقى شكسبير مسرحياته من مصادر قصصية و تاريخية متعددة و أضاف عليها لمسته الإبداعية ، بينما عبد القادر علولة جرب أساليب عالمية تراثية كالقوال و المداح و الجوقة أي أن شكسبير استقى موضوعات و علولة أساليب و آليات .

✓ شكسبير مسرحي ارتقى للعالمية ، بينما علولة متأثر بالعالميين؛ حيث اعتمد على أساليب المسرح العالمي أرسطو و بريخت و شكسبير نفسه، و حقق قفزة نوعية في المسرح الجزائري و المغاربي .

✓ آليات السرد من حيث المضمون في مسرح علولة أكثر حضورا من مسرح شكسبير ،الذي حافظ على السرد المسرحي على مستوى تطويع لغة الشعر للعاطفة و لغة النثر لمخاطبة العقل.

✓ يقوم بالسرد الحكائي في مسرح علولة الراوي أو القوال ، بينما في مسرح شكسبير ، فالممثل هو السارد بتوظيفه لغتي الشعر و النثر في الحوار .

✓ الحوار في مسرح علولة باهت ، لكن في مسرح شكسبير واضح جلي .

✓ أغلب مسرحيات شكسبير قصص ممسرحة من البديهي أن تحتفظ ببنية السرد ، بينما مسرحيات علولة من تأليفه الخاص.

- **النتائج المتوصل إليها :**

من خلال المقارنة يتضح لنا أنّ آليات السرد الشكلية تفقد صلاحيتها على خشبة المسرح ،و يقع على عاتق الرواي كما هو الأمر في الحكايات الشعبية قديما إبلاغ آليات السرد على مستوى المضمون ؛ فالراوي هو الذي يُكسب السرد الحكائي مفهومة الشامل على خشبة المسرح ، و بهذا فالتراث في كل الثقافات الإنسانية سواء أكانت أدبا نثرا أو شعرا أو تاريخا أو أمثالا أو حكما أو أقوالا مأثورة ؛فهو مادة السرد الحكائي الخصبة ؛التي تعبر عن هوية الجماعة الإنسانية من جهة و ترضي أذواقه المعاصرة و تواكب واقعه المعيش.

قائمة المصادروالمراجع:

1 - الأدب و فنونه دراسة و نقد: **عزالدين اسماعيل** ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط،2013 ، ص105،104.

2- تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – **نفلة حسن أحمد العزي** ،دار عيداء، العراق ،ط1 ،2011.

3- طرائق تحليل السرد الأدبي :**تزفيتان تودوروف وآخرون** ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،ط1، 1992،ص 43.44.

4 - ينظر : مقدمة كتاب البطولة و البطل في اسفار المقرا العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة البطل الشعبي الجزء الأول **لكارم محمود عزيز** مكتبة النافذة ط 1 2006 الجيزة مصر.

5 موقع الكتروني http://www.maaber.org/issue_november10/books_and_readings3.htm

6 - الأداء في الحكاية الشعبية : **محمد حسين هلال** ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد 94 ،أبريل 2013 .

7 - الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية : **يوسف توفيق**، ،مجلة الثقافة الشعبية العدد 25 ،ص

8 - الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل :منصف الحوشي ، مجلة انسانيات ،العدد 49 ،ص 15.

9 - القصص الشعبية استنطاق الذات: **نور جمال الحوارني** ،مقال في مجلة ديباجة الإلكترونية ،2018/02/03 ، ص12.

10 - كتاب أولية النص : نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي : **طلال حرب** على موقع afairui2020.com

11 - اللغز في الأدب الشعبي: **عبد محمد بركو** ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 15 ، ص 57.

12 - من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا المقاربة الميكروسردية :**جميل حمداوي عمرو** ، ط1 ، 2014 ،ص 203

13 - ،أشكال التعبير في السيرة الشعبية: **صالح حديد** ،الثقافة الشعبية ، العدد 20 ،2012،ص24.

14 - آليات السرد و دورها في تشكيل بنية النص السحري: **داود نجاتي** : مجلة الخطاب ، المجلد 13 ،العدد2،ص 204.

15 تطور الأساليب الشعرية في لغة الدراما العالمية (الكلاسيكية أنموذجا): **محمد عبد فيحان** ، مجلة أهل البيت العدد 11، من صفحة225 إلى 227.

16 التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة **زهية العويني**: ،مجلة مقاليد ، العدد7،ديسمبر2014،ص69.

17 - المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة: **لخضر منصوري** ، مجلة العربي ، العدد : 623 ، الكويت ، أكتوبر 2010 ، ص 120.

18 - مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علولة: **إدريس قرقوة** ، قراءة في الشكل والمضمون، مؤلفات المركز،2018،ص 39.

19 - لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية :**بوعلام مباركي** ، مجلة حوليات التراث ، العدد 6 ، جامعة مستغانم ، الجزائر 2006 ، ص 82.

الهوامش:

1 - الأدب و فنونه دراسة و نقد: **عز الدين اسماعيل** ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط،2013 ، ص105،104.

2 - تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – **نفلة حسن أحمد العزي** ،دار عيداء، العراق ،ط1 ،2011.

3 - طرائق تحليل السرد الأدبي :**تزفيتان تودوروف وآخرون** ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،ط1، 1992،ص 43.44.

4 - ينظر : مقدمة كتاب البطولة و البطل في اسفار المقرا العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة البطل الشعبي الجزء الأول **لكارم محمود عزيز** مكتبة النافذة ط 1 2006 الجيزة مصر.

5 - المرجع نفسه .

6- موقع الكتروني http://www.maaber.org/issue_november10/books_and_readings3.htm

7 - الأداء في الحكاية الشعبية : **محمد حسين هلال** ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد 94 ،أبريل 2013 .

8 -الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية : **يوسف توفيق**، ،مجلة الثقافة الشعبية العدد 25 ،ص

9 - الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل :منصف الحوشي ، مجلة انسانيات ،العدد 49 ،ص 15.

10 - القصص الشعبية استنطاق الذات: **نور جمال الحوارني** ،مقال في مجلة ديباجة الإلكترونية ،2018/02/03 ، ص12.

11 - ينظر : كتاب أولية النص : نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي : **طلال حرب** على موقع afairui2020.com

12 - اللغز في الأدب الشعبي: **عبد محمد بركو** ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 15 ، ص 57.

13 - من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا المقاربة الميكروسردية :**جميل حمداوي عمرو** ، ط1 ، 2014 ،ص 203

14 - ،أشكال التعبير في السيرة الشعبية: **صالح حديد** ،الثقافة الشعبية ، العدد 20 ،2012،ص24.

15 - آليات السرد و دورها في تشكيل بنية النص السحري: **داود نجاتي** : مجلة الخطاب ، المجلد 13 ،العدد2،ص 204.

16 - عبقرية شكسبير ومصادر مسرحياته :**محسن النصار** ،الهيئة العربية للمسرح ،2017/07/09 م.

17 ينظر: تطور الأساليب الشعرية في لغة الدراما العالمية (الكلاسيكية أنموذجا): **محمد عبد فيحان** ، مجلة أهل البيت العدد 11، من صفحة225 إلى 227.

18- التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة **زهية العويني**: ،مجلة مقاليد ، العدد7،ديسمبر2014،ص69.

19- المرجع نفسه ،ص 69.

20 - المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة: **لخضر منصوري** ، مجلة العربي ، العدد : 623 ، الكويت ، أكتوبر 2010 ، ص 120.

21- زهية عيوني: المرجع نفسه ،ص69.

[22] - مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علولة: **إدريس قرقوة** ، قراءة في الشكل والمضمون، مؤلفات المركز،2018،ص 39.

[23] - المرجع نفسه ، ص 39.

[24] - لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية :**بوعلام مباركي** ، مجلة حوليات التراث ، العدد 6 ، جامعة مستغانم ، الجزائر 2006 ، ص 82.

[25] - من مسرحيات علولة (الأقوال ، الأجواد ، اللثام) ، **عبد القادر علولة** ، ص 56.

26 - المعجم المسرحي،: **إلياس ماري، وحسن، حنان قصاب** ، مكتبة لبنان، ناشرون،1997 ص. 163.