السرد وكسر وحدة الفعل –مسرحية الأجواد عبد القادر علولة أنموذجا–

Narration and breaking the unity of action - the play of AL-Adjwad by Abdul kadir Alloula as a model-

صالح بوشعور محمد أمين

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر.

mohammedamine.salahbouchaour@univ-tlemcen.dz

تاريخ الاستلام: 2023/07/05 تاريخ القبول: .2023/12/29 تاريخ النشر: 2024/01/26

ملخص:

أريد أن أبين من خلال هذه الورقة البحثية، مدى تأثر الفعل الدرامي بأسلوب السرد في المسرح الجزائري، ومدى محافظة الكتاب الجزائريين المسرحيين على وحدة الفعل في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة تعتمد في بنائها على السرد، هل كان وسيلة لبلوغ غاية المحافظة على الفعل وترتيبه وفق عناصره التي تخدم الفكرة والموضوع؟ أم أنه كان مجرد أسلوب اتخذه المؤلفون ثورة على المنهج الأرسطي وكسر هذه الوحدة؟ وهل أدى السرد دورا في إيجاد صيغة جديدة تساعد الفعل على النمو والتطور نحو نهاية منطقية وحتمية مبررة؟ وهل أكسب السرد المسرحية صفة الروائية أم أنه التزم بقواعد الدراما الأرسطية؟ ويهدف هذا البحث إلى تبيان وظائف السرد وخصوصيته في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة. حيث تبين أثر السرد في كسر وحدة الفعل وتغريب المواضيع وأحداثها وشخصياتها باستخدام الراوي بوصفه شخصية خارج الحدث الدرامي.

كلمات مفتاحية: السردي، الدرامي، الفعل، الموضوع، الأثر..

Abstract:

I want to show, through this research paper, the extent to which the dramatic act was influenced by the narration style in the Algerian theater, and the extent to which the Algerian playwrights preserved the unity of the verb in the play al-adjouad of Abdelkader Alloula, based on its construction on the narrative. Was it a means to achieve the goal of preserving the act and arranging it according to its elements Which serve the idea and theme? Or was it just a method adopted by the authors to revolutionize the Aristotelian method and break this unity? And did the narration play a role in finding a new formula that helps the action to grow and develop towards a logical, inevitable, and justified end? Did the theatrical narration gain the character of a novelist, or did it adhere to the rules of Aristotelian drama?

This research aims to show the functions of narration and its specificity in the play Al-Ajawad by Abdel-Qader Alloula. Where the effect of narration was shown in breaking the unity of action and alienating the subjects, their events and their personalities by using the narrator as a character outside the dramatic event.

Keywords: Narrative, Dramatic, Act, The topic, Effect.

1. مقدمة:

إن الحديث عن توظيف السرد في المسرح وتأثيره على مسرحية الأجواد- أمر لا بد منه من أجل الوقوف عند نقاط ومحطات إشكالية أثر أسلوب السرد في الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري عامة، والدور الذي لعبه في بنية الفعل الدرامي عند عبد القادر علولة بصفة خاصة من خلال تتبع مساره عبر مسرحية الأجواد.

والتساؤل الذي يطرح هو كيف وظف السرد في مسرحية الأجواد؟ وكيف أثر على وحدة الفعل؟ وبأي طريقة كان ذلك؟

إن اعتماد كتاب المسرح الجزائريين على أسلوب السرد، الذي وظفه بريخت كأساس لمنهجه الملحمي، كان ضرورة حتمية في مرحلتها الأولى للخروج من القالب الكلاسيكي الداعي لوحدة الفعل وإدماج الممثل والمشاهد في اللعبة المسرحية، وإثارة العواطف والأحاسيس، فهو بذلك يتجه مباشرة إلى العاطفة. وما أراده كتابنا المسرحيين مخاطبة العقل لا العاطفة، قصد التوعية والتغيير، ذلك أن أسلوب السرد لم يراع وحدة الفعل بغية كسر الإيهام وتغريب المشاهد عن المسرحية، فكان كتابنا المسرحيون ينتقلون من فعل وفكرة ما إلى فعل آخر لا يتبعه في أحداث متسلسلة، وإنما تقطيع أحداث المسرحية باستخدام تقنية الراوي، في وصف المكان مثلا أو تقديم الشخصيات. ويرى أرسطو أن السرد له القدرة على معالجة أكثر من فعل وبطريقة متسلسلة، فوظيفته هي أن يقص حكاية، أو يروي أحداثا حقيقية أو خيالية، باعتبار أن الدراما تقوم أصلا على الحكاية. ومن هنا يمكن الكشف عن الغموض الذي يكتنف توظيف السرد في المسرح، وتأثيره على الفعل العام للمسرحية، ومن ثمة فكرتها وموضوعها.

يعد عبد القادر علولة من الكتاب والمخرجين الجزائريين الذين اعتمدوا على أسلوب السرد في جل مسرحياته إن لم نقل كلها، حيث أراد بذلك -كما سلف الذكر- الخروج عن الهيمنة الأرسطية والمنهج النفسي، واللجوء إلى المنهج الملحمي، فهل أراد علولة بذلك التغيير من أجل إكساب المسرحية ميزة جديدة، يعمل فيها السرد على المحافظة على الفعل بكونه روح

الدراما؟ أم أنه تغيير من أجل التغيير دون مراعاة هذا العنصر الأساسي ودوره في البناء العام للمسرحية؟

وقبل الخوض في عمق الدراسة، لابد من التمييز أولا بين المصطلحات، بين ما هو سرد وسردية وعنصر الفعل أساس بنية النص الدرامي.

2. السرد:

التحدي الأساسي في السرد هو تحقيق مفهوم متكامل وشامل للنص السردي، وذلك بسبب تعدد التعريفات التي وضعت للسرد وتنوع الأطروحات حوله. من بين التحديات الأخرى التي تعترض دراسة السرد هو أنه يشمل الحكي والقص المباشر، سواء كان ذلك من قبل الكاتب نفسه أو من قبل الشخصية في العمل الفني.

وبناءً على ما ذكرته، يمكننا القول أن عملية الحكي في السرد تعتمد أساسًا على وجود أحداث يتم تنظيمها وتتوالى في النص، وتعتمد أيضًا على الطريقة التي يتم بها سردها، والتي نسميها "السرد."

واحدة من خصائص السرد هي أنه لا يمكن أن يشكل خطًا مستقيمًا، بل هو مساحة يمكن فيها تحديد عدة خطوط ونقاط ومجموعات تلفت الانتباه. وتشير هذه الخطوط والنقاط والمجموعات إلى وجهة النظر أو زاوية الرؤية .(point de vue) يصف بوث زاوية النظر كمسألة تقنية ووسيلة لتحقيق أهداف السرد. فهي ترتبط بالتقنية المستخدمة في سرد القصة المتخيلة[1]، وتساهم في تحديد الشروط التي يسعى المؤلف لتحقيقها من خلال السارد، بهدف التأثير على المسرود للقارئ.

على نحو دقيق، فإن زاوية النظر تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (المؤلف أو السارد) وضمير المتكلم (الشخصية السردية) والعلاقة بينهما وبين الشخصيات الأخرى في النص السردي. إنها تحدد الطريقة التي يتم بها تقديم الأحداث ووصفها وتفسيرها، وتؤثر على تجربة القارئ وتفهمه للنص السردي.

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000، ص 46.

تعرف جماعة أنتروفارن، "Groupe d'entre vernes مصطلح السردية (narrativité) على أنه عبارة عن مظهر يتعلق بتتابع الحالات والتحوّلات المسجلة في الخطاب السردي[1]؛ أي "أنه الحكي والقص المباشر من قبل الكاتب أو من قبل الشخصية في النتاج الفني"[2].

تؤكد التعريفات، أن السردية تسهم في إنتاج المعنى، أي أنها تساهم في خلق وفهم الدلالات والمغزى الذي ينقله السرد[3]. وبمعنى آخر، السردية تشير إلى القدرة اللغوية والنصية للسرد على إنتاج التسلسل والارتباط بين الأحداث والتحوّلات المختلفة، وذلك بغية بناء القصة أو الرواية ونقل المغزى والمعنى من خلالها. ولا بد من الترابط بين الحكي والحكائية. "ولهذا السبب، فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[4]، فعندما نتحدث عن الحكي، فإننا نشير إلى سرد الأحداث وتقديمها بشكل متتابع، وهذا يسمح بحدوث تحولات وتغيرات في الوضعيات والحالات المتعاقبة.

يعود سبب عدم تحقيق الإجماع حول مصطلح "السرد" إلى تعدد العلوم التي تدرسه، مثل علم السرد (Narratology) وعلم السرديات (Narrativities) ، هذا التعدد يؤدي إلى وجود مجموعة متنوعة من المفاهيم والتعريفات للسرد. إذاً، يمكننا أن نرى الحكي كوسيلة لنقل الحالة من وضعية إلى أخرى. من خلال السرد، يتم تحويل الحالة الأولية إلى حالات أخرى

[1] Groupe d'entre vernes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p14. نقلا عن مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح ،المهرجان الدولي للمسرح المحترف ط2، 2010، ص2.

[2]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي تجليات الحداثة، العدد1، 1992، ص 23.

[3]– ينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، م س، ص2.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000، ص 45.

تتوالى وتتبع بشكل منطقي ومترابط. وهذا يعزز التطور والتغير في الأحداث والشخصيات ويساهم في إثارة الاهتمام والتشويق لدى الجمهور[1].

يمكننا القول، أن عدم تحقيق الإجماع حول مصطلح السرد يرجع في الحقيقة إلى تعدد النظريات والمدارس النقدية المتعلقة بالسرد. فعلم السرد يمتلك تاريخًا طويلًا من التطور والنقاش، وقد ظهرت مدارس مختلفة تعكس وجهات نظر ومنهجيات متنوعة.

من جهة أخرى، يعود التأكيد المستمر على السرديّة رغم وضوحها إلى أن السرد هو مفهوم شامل يتضمن عدة جوانب متشابكة. يتعلق الأمر بأسلوب السرد وتنظيم الأحداث والشخصيات وتأثيرها الفعلي أو المتوقع على القارئ أو المستمع. هذا يعني أن السرديّة ليست مجرد مسألة واضحة وواضحة الفهم، بل هي مفهوم يحتاج إلى تحليل ودراسة مستمرة لفهمها بشكل أعمق.

1.2. السرد في المسرح

يكمن الفرق الأساسي بين السردي والدرامي في الطريقة التي يتم بها إدراج القارئ أو المشاهد في الأحداث. في السردي، يعتبر الحدث قد وقع في الماضي ويتم تقديمه من خلال رواية أو سرد يعبر عن تفاصيل الأحداث والحكاية. يتم توجيه القارئ إلى تصوّر الماضي ويكون الراوي غالبًا خارج الأحداث. أما في الدراما، فإن الأحداث تحدث في الحاضر ويتم تمثيلها على المسرح بتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض وتتحرك وتتحدث في اللحظة ذاتها؛ هنا والآن.

إن التمييز بين الدراما والرواية ليس مقتصراً على الحوار وحده، وإنما يتعلق بعدة عوامل أخرى. على الرغم من أن الحوار يعتبر عنصراً أساسياً في التعبير الدرامي ويستخدم لتحديد الشخصيات وتطوير الأحداث ونقل المعنى، إلا أن هناك عناصر أخرى تميز الدراما عن الرواية. أما في المسرح، يتم تقديم القصة وتعبير الشخصيات من خلال الأداء المباشر

[1]–Voir, Gérard–Denis Farcy, Lexique de la critique,Presse universitaire de France(PUF), 1991, p71.

والتفاعل بين الممثلين على المسرح. الحركة والجسدية والتعبير الوجهي والاستخدام المباشر للمساحة المسرحية هي عناصر مهمة في التعبير الدرامي

علاوة على ذلك، في المسرح يمكن استخدام عناصر أخرى مثل الموسيقى والإضاءة والديكور لخلق أجواء وتعزيز المشاعر وتعميق فهم القصة والشخصيات.

بالإضافة إلى ذلك، توجه الشخصيات المباشر إلى الجمهور والتفاعل معه يعتبر سمة مميزة للمسرح، حيث يشارك الجمهور في الأحداث ويتفاعل مع الأداء[1].

بصفة عامة، الدراما تعتمد على التفاعل المباشر بين الممثلين والجمهور، في حين تعتمد الرواية على السرد. وبالتالي، هناك اختلافات واضحة في الشكل والتقنيات المستخدمة في كلا الشكلين الفنيين.

يكمن الفرق الأساسي بين السردي والدرامي في الزمان والمكان الذي ينتقلان فيهما، ففي السردي، عندما نقرأ أو نستمع لحكاية أو رواية، يتم إدراك أن الأحداث والقصة تحدث في الماضي. لأن الراوي يروي الأحداث من منظور ماضٍ ويصف الشخصيات والأماكن والتحولات التي تحدث في القصة بشكل منتهٍ. ويصبح القارئ أو المستمع في موقع المتلقي للحكاية ويشعر بالانفصال الزماني عن الأحداث.

أما في الدراما، فإنها تخلق حاضرًا حينما يتم تمثيلها على المسرح أو عندما يتم عرضها. كما تتحرك الشخصيات وتتفاعل في الوقت الحاضر مع الأحداث تجري أمام أعين الجمهور في اللحظة الحاضرة. الراوي أو الشخصيات يروون الأحداث هنا والآن، وتكون القصة ملموسة وملتصقة بالحاضر[2]. ومن الجدير بالذكر أن الدراما قد تعيد تمثيل أحداث تاريخية أو تصور أحداثا خيالية، ومع ذلك، تبقى العرضية والآنية من الخصائص المميزة للدراما.

[1]– ينظر، إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1996، ص 80.

[2]– محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص6.

باختصار، السردي ينقلنا إلى الماضي ويروي الأحداث من وجهة نظر ماضية، بينما الدرامي يخلق حاضراً ويتمتع بالعرضية والحاضرية في التمثيل والعرض

يعد الشعر والفنون البصرية والدراما هي تعبيرات فنية مختلفة في تعاملها مع نفس الحدث بطرق مختلفة. هنا سنقدم توضيحًا للفرق بينهما من خلال مثال يتضمن قصيدة وصفية وعملًا نحتيًا:

القصيدة الوصفية: فقد تصف لنا القصيدة مناظر طبيعية أو حدثًا معينًا. أما في الشعر، يستخدم الشاعر اللغة والألفاظ الشعرية لإيصال تجربة مرئية أو مشاعر وأفكار ذات صلة بالحدث ومكانه دون امتداد للزمن، كما يمكن أن يتطلب التأمل في الكلمات والصور المستخدمة لفهم وتجربة الحدث.

أما العمل النحتي: يستخدم الفنان المواد والأشكال والتقنيات الفنية لتجسيد الحدث في شكل ثلاثي الأبعاد. يتمثل الحدث في القطعة النحتية المكانية، حيث يمكن للمشاهد التجول حولها واستكشافها من زوايا مختلفة، وتجربة الحدث بشكل مباشر وجسدي.

وفي الدراما: قد يتم تجسيد الحدث أيضًا في قطعة مسرحية أو نص درامي. فيستخدم الممثلون والمخرجون والمصممون المسرحيون الكلمات والأداء الحي لإظهار الحدث أمام الجمهور، ويتم إعادة تمثيل الحدث وإحضاره للحاضر بواسطة الأداء الحي والتفاعل المباشر مع المشاهدين، وتكون التجربة ملموسة ومتفاعلة. "هو فن فريد، إذ يجمع بين البعدين الزماني والمكاني، والدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان"[1].

لم يكن استخدام السرد في المسرح محبذا، واللجوء إليه كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفر منها، لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية

[1]– مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، د.ت، ص35–49.

الصارمة من تكثيف لزمن الحدث والتزام بوحدة المكان. لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عدّ عرفا من أعرافه المسرحية[1].

يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية منظومة شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص، وتستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي والمداح والقوال.

هناك فروقات بين السردي والدرامي فيما يتعلق بالوظيفة الساردة وتواجد السارد في العمل الفني:

السارد في الرواية: يعتبر السارد في الرواية وسيطًا بين الكاتب والقارئ. يعبّر السارد في الرواية عن الأحداث والتفاصيل والشخصيات بواسطة اللغة المكتوبة. يكون للسارد حرية تامة في تشكيل وتوجيه السرد وفقًا لرؤيته الفنية والروائية.

السارد في المسرح: في المسرح، يختلف دور السارد تمامًا. في العروض المسرحية، لا يتحدث الكاتب بشكل مباشر، والسارد ظاهرة محدودة في بعض الأشكال المسرحية مثل المسرح الملحمي. تتمثل وظيفة السارد في المسرح في توجيه الممثلين وتوفير بعض المعلومات التعليمية والإرشادات المسرحية، وعادة ما يتم تقديمه في مقدمة العرض أو من خلال بعض الأجزاء المحددة من النص[2].

تداخل السرد والفعل الدرامي: في المسرح، قد يكون من الصعب تحديد الحدود الدقيقة بين السرد والفعل الدرامي، حيث يتمازج كلام السارد وتوجيهاته مع الأداء الدرامي. في بعض الأحيان، يكون للسارد دور مباشر في التفاعل مع الشخصيات أو تقديم أجزاء من الحكاية التي لا يمكن عرضها مباشرة على المسرح.

---

[1]– ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص249.

[2]– ينظر، مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، م س، ص6.

باختصار، في الرواية، السارد يعمل كوسيط بين الكاتب والقارئ، بينما في المسرح، دور السارد يكون أكثر تقييدًا وقد يقتصر على بعض الأشكال المسرحية المحددة كالبداية أو البرولوج أو في المشاهد الختامية بشرط اقتضابه بصفة مركزة حتى لا يفقد الفعل حيويته ودراميته[1].

3. الفعل

1.3. تعريف الفعل الدرامي:

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وكلمة دراما مشتقة من الكلمة اليونانية (to do)[2]، والفعل صفة إنسانية يتم عن طريق التمثيل، أي فعل مرئي وحركة داخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث، وهو لا يعني أعمال ونشاط الإنسان فحسب، وإنما دوافع هذه الأعمال المنبثقة من قوة الإرادة الداخلية[3]. إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر"[4]. ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله: "ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة. إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال"[5].

[1]– ينظر مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، م س، ص7.

[2]– ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م ن، ص17.

[3]– ينظر أرسطو طاليس، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص100.

[4]– ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.

[5]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 21.

إذن الدراما هي حكاية يمثلها ممثلون على خشبة المسرح أمام جمع من المشاهدين، ولا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول، ويجب بالضرورة الإشارة إلى النموذج الكلي للأفعال التي يقوم بها الممثلون، أي أن الفعل يكون مثل "الموجة في ساحل البحر، تكون صغيرة ثم ترتفع وتكبر بحركة مستمرة من الارتفاع والسقوط حتى تنكسر وتتحطم في أعلى نقطة لها على ساحل البحر"[1]، إذ "يتوجه الاهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، وتمتلك الشخصيات الأخرى مقارنة معه أهمية ثانوية"[2]، فمعظم الأحداث تدور حول هذا البطل وتتأثر به ويتأثر بها أكثر من سواه من الشخصيات[3].

إن تعريف أرسطو في كتابه فن الشعر للتراجيديا أنها "محاكاة لفعل جاد تام ونبيل له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"[4]، فهو يعبر عن تقليد الفعل في الحياة بصورة فنية جادة ونبيلة؛ أي أنه محسوب ومهم ومؤثر ذو أبعاد بطولية، يحوي فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار ونتائج، ويرى أرسطو أن يكون للفعل بداية ووسطا ونهاية[5]:

البداية: شيء لا يسبقه شيء آخر ويتبعه بالضرورة شيء آخر، وهي بهذا التعريف تمهيد للأحداث اللاحقة طبقا لقانون الضرورة والاحتمال (ضرورة تحقيق الواجب، واحتمال الموت من أجل ذلك)، بحيث يبدأ الكاتب الدرامي لمن قمة الأزمة والموقف.

الوسط: هو شيء مسبوق بشيء آخر ويتبعه شيء آخر، ويتم فيه عرض أحداث المسرحية وتفاصيلها الدقيقة.

---

[1]– ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص17.

[2]– أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون دمشق، 2000، ص252.

3– ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1978، ص 26.

[4]– أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص95.

[5]– أرسطو، فن الشعر، م ن، ص101.

النهاية: وهي المسبوقة بشيء آخر، ولكن لا يتبعها بالضرورة شيء آخر، وفيها يتم إبراز ذروة الأحداث وحلولها.

ويشير أرسطو إلى قسمين من أقسام الفعل، هما[1]:

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

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

يضع الكاتب المسرحي الذكي الفعل في حجم يناسب ويخدم الفكرة بصورة مكثفة، بالدخول في لب الموضوع مباشرة، من نقطة تأجج الصراع، إذ يربط الفعل بشخصية بطلة تسعى وراء أهدافها وتدفعه إلى الأمام، وقد يكون منشط هذا الفعل شخصا آخر (بطل نقيض)، وإذا شعر المؤلف بنفاذ طاقته المسرحية عليه أن يهيئ دافعا آخر يعمل على صيرورة الفعل حتى النهاية وفق مبدأ السببية ***.

[1]– ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 70.

* الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص57.

** التعرف: وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم بع، وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.

*** تعتبر السببية من المبادئ الأساسية في عملية البناء الدرامي، والتي لا يجوز أن تكون محض تسلسل أو مقاطع غير متصلة ببعضها، إذ لا نعبر: مات الملك ثم ماتت الملكة، بل مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا، أي أن الفعل يحتوي في ثناياه السبب والعلة والترتيب، فتتابع الأحداث لا يحتوي في حد ذاته أي شكل من أشكال التعقيد أو حل للصراع، ولكن وصف الأسباب وتصوير آثارها، كما أن ترابط المشاهد ببعضها لا يجعل من الفعل والشخصية مختلفين، وهو ما يجعل الفعل يُدفع بتيار قوي نحو النهاية.

تبدأ المسرحية بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة*، وتكون كقطرات الماء التي تقطر في كأس واحدة تلو الأخرى، وتأتي قطرة أخيرة تفيض الكأس، فيصل الفعل هنا إلى الذروة، وتصل العاطفة إلى الانفجار أو نقطة التحول، أي أنها تجمع كل المشاهد التي تسبقها، بحيث تصب فيها وتنتج لنا ضرورة البحث على حل سريع، قد يكون بالسلب أو الإيجاب.

ينمو تسلسل الأحداث وتتأزم الأوضاع ولا بد للفعل من حل، حل يكون واقعيا ومبررا يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، " والحق أن العملية كلها يجب أن تكون محتملة، بل ضرورية وحتمية"[1]، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية.

2.3. الفعل في المسرح الملحمي:

يعتبر بريخت الفعل المسرحي ذلك الفعل المحكي الذي يشرح المواقف بعد الحادثة المبنية للفكرة، أي أن يكون بعيدا عما هو عليه في الدراما الأرسطية التقليدية من تسلسل للأحداث والمواضيع، إنه ليس من المطلوب من الشخصية الفاعلة محاكاة كاملة للأفعال، ليس عليه أن يؤثر وجدانيا في المتلقي، بل عليه فقط نقل الواقعة كما هي دون إيهام بالحقيقة[2]، أي ضرورة الانتقال من الفعل المسرحي إلى التعليق والنقد على الحدث، وبالتالي تحقيق الاندماج الظرفي للوصول إلى التغريب. وهو بذلك فعل طبيعي بشكل كلي أي يجد معنى الفعل في المعنى الموضوعي للمحاكاة وليس في الحقيقة الموهمة، إنه يدعو إلى رفض حالة النشوة الانفعالية الاندماجية التي تنتهي بانتهاء الفعل، فيجد المتلقي والشخصية معه مصطدمين بالواقع الذي يثبت عكس تلك الحقيقة، لذا كان يدعو بريخت كتاب المسرح إلى

* الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، وعندها تكون الحادثة أكثر أهمية وإثارة للتشويق.

[1]– ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية م س، ص 29.

[2]– ينظر، ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص575.

إعادة النظر في محتوى محاكاة الأفعال وبناء الحدث فيها، وذلك بتوظيف نظرية التباعد القائم على الجدل بين المواقف والأفكار لتحريض الموقف النقدي[1].

إذن، فالفعل في المسرح البريختي يعرض الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة متقطعة على شكل لوحات غير خاضعة للتسلسل المنطقي للمواضيع وإنما متسلسلة تاريخيا، فهو دائما يكون تابعا للموقف النقدي عن طريق تغريب الحادثة وكسر الإيهام، وكان يحث المبدع بأن "يبني مسرحيته على سلسلة من الأحداث ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا للحدث المشهدي]...[بالتبعيد وتعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"[2]. وبالتالي وجب عرض الحدث وكأنه تجربة، بحيث تنمو الأحداث في تسلسل تاريخي لإعطاء الجمهور فرصة الولوج إلى الفعل المسرحي عبر تقنية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي، أي أن الفعل في المسرحية يكون تعليميا بدرجة كبيرة في حدود الجدلية ليستثير موقفا نقديا من الأحداث الدائرة بين الشخصيات، حتى يكون التطهير في المسرح الملحمي تطهيرا عقليا من جملة التناقضات واجتماع الأضداد، لذا وجب أن يكون الفعل في الملحمية على شكل لوحات مشهدية، يعنى فيها كل مشهد بفعل لا يتسلسل بالضرورة مع الفعل الذي يليه، حتى يجعل الموضوع غريبا والحكم عليه فكريا بالنقد والتحليل، وكأن الفعل هو عبارة عن مجموع صور فوتوغرافية لكل مشهد، يليه شرح عن طريق السرد (الراوي) أو الأغنية للوصول إلى ارتباك في فعل المَشاهِد المسرحية أو الازدواجية في الفعل الرئيس، كما في مسرحية "غاليلو"[3].

[1]– ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص113.

[2]– ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص578.

[3]– ينظر، ج.ل. ستيان، م ن، ص590.

4. السرد وكسر وحدة الفعل "مسرحية الأجواد" لـعبد القادر علولة:

لو تابعنا مسرحية (الأجواد) لوجدناها مسرحية شخصيات لا أفعال أو مواقف وأحداث، إذ ينبع الموضوع والفكرة اعتبارا من الشخصية، وكأننا نشاهد ثلاث مسرحيات متفرقة، لا وجود لتسلسل الأحداث ولا وجود لفعل يبدأ من المشهد الأول وينتهي في المشهد الأخير بل تشترك فقط في الفكرة، ففي الفعل الرئيسي للمشهد الأول يبدأ فيه علولة بشخصية علال التي تبدأ بسرد مطول، يصف فيه علال الكناس هموم الفرد، في مجتمع أصبح فيه الإنسان البسيط لا قيمة ولا حول ولا قوة له.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

هذا الاستهلال من طرف علال ورد على شكل سرد مطول، أراد به علولة أن يكون مقدمة للمسرحية، لكنه لا يربط بأي علاقة مع الفعل في المشهد الأول (اللوحة الأولى)، وإنما لمتابعة سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي يدفع الفعل نحو الأمام[2].

في اللوحة الأولى توفرت بعض الأحداث النامية كمنولوج الربوحي ولقائه مع حارس الحديقة الذي دفع بالشخصية البطلة إلى تبرير أفعالها وتقديم أسباب إقدامها على جلب المأكولات للحيوانات، هذا ما جعل الحارس يبوح عن أسرار وخبايا البلدية، وكيف ينظر الإداريون إلى الجاسوس الذي يريد تخريب أملاك الدولة.

العساس: أحكي...أحكي...نعم جاسوس ما فيها شك، هكذا راها ظاهرة القضية... جاسوس مخرب خدام لفايدة الإمبريالية... مقصودك تحطم البلاد والثورة..."[3].

---

[1]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.

[2]– ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص29.

[3]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 90.

أراد علولة من هذا الحوار السردي أن يمهد للمتلقي أن البطل لا يدفع الفعل إلى الأمام فالذروة فالحل – وهذا ما يبين انعدام شخصية البطل بل البطولة مشتركة بين الشخصيات التي تعمل في فعل واحد يغذيه السرد بلغة حكائية– وهي شخصية العساس، وذلك من خلال هذا السرد التالي:

هذا الشهر بالتقريب كنت راقد، أنوم في روحي نشوي الملفوف والدخان غابني ... ها بالنية، أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المرأة، فطنت مخلوع، قالت مسؤول الحدائق جاء يحوس عليك...سألني بجهر، أنت اللي عطيت للهوايش ياكلوا في الليل؟...رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع، والطاوس حبات زيتون...قال مانيش نتكلم على المطلوع، أعطاوهم اللحم والقوفريط... اللحم؟ والله ما دخل لداري اللحم هاذوا ثلاثة وعشرين يوم"[1].

]...[قال الدعوة راهي خطيرة ... اللي راه يعطي اللحم للهوايش ناوي يرهجهم...إلا ما ماتوش مرهوجين يركبهم الهرار]...[هوايشنا موالفين الخضرة الخامجة والنخالة الغاملة..."[2].

يتضح من خلال هذا السرد، أن الفعل في اللوحة الأولى لمسرحية الأجواد هو إعطاء الأكل للحيوانات بصفة سرية وغير رسمية، وهذا ما ترفضه البلدية، لكن الحبيب الربوحي يلح على هذا الفعل، ويصارع من أجل تحقيقه، إذ لا يتجلى لنا هذا الفعل من خلال حوار بل من خلال أسلوب السرد أو مونولوج الربوحي مع الحيوانات، لأنه لا يمكن تجسيد الحديقة على الخشبة وإظهار الحيوانات.

ورغم أن السرد ساعد في وصف أحداث ما قبل دخول الحبيب الربوحي في صراع مع الحارس وحديثه مع الحيوانات، إلا أنه شتت ترتيب الأحداث ووحدتها، حيث أن الشخصية الحاملة على عاتقها الفعل أو الحدث أضحت حبيسة آفاقها السردية رغم المؤثرات التعبيرية، "ولم يترك السرد مجالا للإبداع، لأن صفة الإخبار قد طغت على النص، وإن ترك انطباعا

[1]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 93.

[2]– م ن، ص 94.

على المشاهد سيكون عابرا ومشوشا، إذ سرعان ما يتشتت – كخبر – بين احتمالات التصديق والتكذيب"[1].

إن هذا الطرح للدكتور نور الدين فارس، يحيلنا إلى القول أن علولة قد وفق فيما انتهجه من المسرح الملحمي في تغريب الفعل وعدم اندماج المتلقي من المسرحية، فالحدث الذي ذكرناه في مسرحية الأجواد من لوحتها الأولى، جعل من المتلقي ملاحظا واعيا لما يجري على أرض الواقع وتبعث فيه هذه الأفعال روح العمل والإيمان بالقدرة على المواجهة والتغيير، فكل مشهد في مسرحية الأجواد مقصود لذاته لا يتوقف معناه على ما بعده، والموضوع يتقدم بصورة مضطربة، والأحداث الجزئية مربوطة بخيط خفي يجعل المتلقي يفكر ولا يندمج معها[2].

يحاول علولة من خلال اعتماده على أسلوب السرد تحويل الواقع اليومي إلى حدث مسرحي، حتى يصبح وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية وعرض أحوال المجتمع والجدل القائم بين الأفراد، والمتتبع لأحداث مسرحية الأجواد يلحظ في اللوحة الثانية الصداقة الكبيرة التي تجمع بين شخصيتي (عكلي ومنور).

"القوال: كانت بين العكلي ومنور صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم..."[3].

إن علولة في مسرحية الأجواد عن لوحتها الثانية، لا يستخدم الفعل المادي لذاته، لكن ليصبح أداة يكشف من خلالها المعاناة اليومية لفئات واسعة من المجتمع، وتضحية بعضهم بالغالي والنفيس من أجل المصلحة العامة، فها هو (عكلي) يمنح هيكله العظمي لفائدة الثانوية رغبة منه لإفادة الطلاب في سبيل العلم.

---

[1]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص 30.

[2]– ينظر عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجيستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994، ص 328.

[3]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 104.

القوال:]...[قال لرفيقه: نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة، ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية]...[فكرت وقلت من بعد ما نموت بعامين وإلا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض]...[وتصاوبوهم...تركبوهم، تركبوا بيهم هيكل عظمي للثانوية ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية... البيداغوجية..."[1].

يجعل علولة من هذا الفعل الإنساني حدثا فنيا مسرحيا، ويترك السارد يصف الحدث الذي كان خافيا عن المتلقي في الواقع وجعل منه – الفعل – ممكن الحدوث، وكأنه يحيلنا إلى الفعل في الحكاية. والفعل عند علولة في مسرحية الأجواد واحد، هو كيفية الوصول إلى تحقيق العيش الهنيء وخدمة المصلحة العامة في ظل العدالة الاجتماعية، لكن تتفرع عنه أفعال ومواقف درامية ثانوية، "ولعل مرجع ذلك إلى صراع الشخصيات، وبناء مسرحياته على أساس إيديولوجي، وسيطرة الفكرة على موقع الحدث وتطوره داخل النص"[2].

إن الفعل –عند علولة– هو تلك المواقف الدرامية التي تخدم الفكرة العامة للنص، وهو ذلك المسار والطريق الطويل الذي يحاول سلكه للخروج من المعاناة والتخلف، لإيجاد الطريقة أو الطرق –حتى وإن كانت ملتوية– قصد التغيير بالإرادة والصبر من جهة، وتقطيع أحداث المسرحية وكأنها مجرد لوحات، كل لوحة منفصلة عن الأخرى لكنها تصب في موضوع وفكرة تتمثل في آلام ومعاناة المجتمع بكل فئاته، بغية كسر الإيهام وتغريب المتلقي والشخصية معا من جهة أخرى.

أراد علولة في مسرحية الأجواد –باعتماده الملحمية– التعبير عن فعل شخصياته التي "تمتهن حرفا وضيعة وتعاني التهميش والفقر، ولكنها متميزة بعزة النفس والرغبة الملحة في استشراف المستقبل، فنجدها في عمق الفعل وصلب الصراع"[3]، ومن خلالها كان العبور

[1]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص 106.

[2]– عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص 326.

[3]– خالد أمين، ما بعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008، ص90.

بالزمن وتخطي الأمكنة خدمة للفعل العام، حيث نلحظ أن السارد يصف لنا المعاناة والتخلف واللامساواة في الحديقة والمدرسة والمستشفى، وكلها أحداث منفصلة لكنها تصب في فعل واحد وهو التضحية من أجل المصلحة العامة، وهو الفعل الذي تتفرع عنه أفعال جزئية تخصص في تجسيدها كل من الربوحي الحداد وعكلي ومنور، وجلول الفهايمي، كل شخصية وصراعها مع الظروف القاسية للواقع.

علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكانس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس]...[حافظوا على الفقير يصب ما يحط فوق المائدة، السلعة الزينة غبرتوها، علاش مخزونة..."[1]

كان مسرح علولة –المرتبط بفن الحلقة– مسرحا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية، وعليه، فقد عمد علولة على إشراك المتلقي، قصد إمتاعه وإفادته ذهنيا وجذبه وجدانيا. وطبق علولة أيضا المنهجية البريختية بما فيها نظرية التباعد والتغريب والاندماج المساعدة على التفكير والنقد بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"[2].

من هذا، يتضح أثر السرد على سير الفعل العام للمسرحية (في النص) جليا، إذ لخص لنا السارد عدة مواقف وردود أفعال كثيرة، فلا يمكن انتظار –مثلا– عكلي حتى توافيه المنية ومن ثمة دفنه واستخراج هيكله العظمي، حيث قلص السارد في الزمن ولخص أحداثا لا

[1]– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، من مسرحيات علولة، م س، ص 79، 80.

[2]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م ن، ص 245–246.

تخدم الفعل الذي يصب في فكرة التضحية، حيث أراد من ذلك ترك المتلقي يعيش الفعل في ذهنه، لأن السرد يضفي جوا من الغموض والأسرار المجهولة تدفع إلى إثارته وتشويقه وضرورة البحث عن حل ونهاية كل حسب فهمه وثقافته ودرجة استيعابه.

هذه الأحداث جاءت غير مترابطة، وهذا هو مغزى وحدة الفعل، فإذا حذفنا لوحة من اللوحات لا يتأثر سير الفعل العام، لأن "الفعل الدرامي ليس قصة في ذاتها، وإنما هو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع]...[الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة لتحكم المنطق الفني فيه، ووجود عنصر السببية، فلا توجد نهايتان لعمل فني واحد..."[1]، إذ لا بد للفعل أن يحمل بطلا واحدا يثير الاهتمام، وفعل موقف واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف كلا متجانسا حتى النهاية، وأن لا يشتمل الفعل أيضا إلا على حكاية واحدة رئيسية.

الملاحظ أيضا أن الفعل في مسرحية الأجواد لم يراع الشخصية البطلة في لوحاته المسرحية، وهذا ما ينادي إليه المسرح الملحمي في إلغاء الفردانية والبطولة، بل تعمل الشخصية ضمن الفعل في الجماعة لتجسيد فكره الإيديولوجي والثورة على الدراما الأرسطية، وكما سلف الذكر فإن كل لوحة تعنى بشخصية معينة (ربوحي الحداد، عكلي ومنور وجلول الفهايمي)، فهي لا تجسد الفعل "من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، وإنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي لتجسيدها"[2].

يمكن الخروج بخلاصة من كل ما تقدم حول تأثير السرد في الفعل الدرامي الذي تختلف ميزته حسب تعريفه " to do" من خلال ستيوارت كريفش* الذي يرى أنه أساس الدراما بل هو الدراما في حد ذاتها، لأنه يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والملحمة.

---

[1]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة–الإسكندرية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1987، ص99.

[2]– د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

* ستيوارت كريفش مؤلف كتاب " صناعة المسرحية" تحدث بإسهاب عن الفعل الدرامي، ودوره الفعال في بناء المسرحية مع وجوب الحفاظ على وحدته، لأن وحدته من قداسة بنية الدراما.

أراد علولة تكسير وحدة الفعل حسب الاتجاه البريختي إلى تجسيد التغريب المؤسس للمسرح الملحمي، وإحياء التاريخ وإعادة بداية الدراما إلى نقطة البداية، إذ أراد تسليط الضوء على الفنية المراد بها معالجة فكرة الأخلاق على حساب الجمالية التي تنتهي بالتطهير في العواطف السلبية، وكأنه يريد للفعل أن يستمر في عقل المتلقي رغم انتهاء المسرحية، ويسير معه في واقعه حتى يستطيع نقده وتغييره، إنه يدعونا إلى الاندماج العقلي لا الوجداني.

5. خاتمة:

وخلاصة القول، أن تأثير السرد على أحد الأسس الرئيسية في البناء الدرامي للمسرحية وهو الفعل كان تأثيرا إما بالسلب أو الإيجاب، وهذا يعني أن بصمته قد تجلت في نصوص علولة المسرحية، ومنها مسرحية الأجواد، التي طغى عليها أسلوب السرد الذي أراد به الكاتب أن يعمل على سيره الحسن في لوحات ثلاثة مختلفة الأحداث، وبالتالي تكسير وحدته التي دعا إليها أرسطو[1]، أي بداية فعل، وسطه ونهايته، إلا أننا وجدنا فعلا يتجزأ إلى ثلاثة أفعال، الأول يسير مع اللوحة الأولى عبر من خلال شخصية الربوحي الذي أراد مواجهة البلدية، والثاني في اللوحة الثانية يسير مع شخصية منور الذي ناضل من أجل تحقيق وصية صديقه (العكلي أمزغان)، ثم اللوحة الأخيرة التي التصق وسار فعلها مع شخصية جلول الفهايمي، الذي أراد تغيير حال المستشفى من الحسن إلى الأحسن، لكنه عجز عن ذلك، وفي الأخير وفي سرد مطول يحكي معاناة المسكينة عاملة مصنع الأحذية التي أصبحت عديمة زاحفة لا تستطيع الوقوف ولا العودة إلى العمل.

جاءت الأحداث غير مترابطة في المواضيع ولكنها تحمل فكرة الجود الواحدة، وهذا هو مغزى كسر وحدة الفعل والموضوع، فإذا حذفنا لوحة من اللوحات لا يتأثر سير الفعل العام، وهذا ما نلاحظه في المسرحية التي كانت عبر لوحات بمواضيع مختلفة وأبطال مختلفين يخدمون فكرة واحدة

[1]– ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص 101.

الملاحظ أيضا أن الفعل في مسرحية الأجواد لم يراع الشخصية البطلة في لوحاته المسرحية، وكما سلف الذكر فإن كل لوحة تعنى بشخصية معينة (ربوحي الحداد، عكلي ومنور وجلول الفهايمي)، فهي لا تجسد الفعل "من خلال السلوك والعلاقات مع الآخرين، وإنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل دون الإفادة من أي موقف درامي لتجسيدها"[1].

إن التركيز على أسلوب السرد كوسيلة وهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لأهمية المواقف الدرامية، يجعل من مسرحية الأجواد رواية أو مقامة تحكي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل بأسلوب خطابي وصفي ناهز الثلاث الساعات في عرضها[2]، كما أن توظيف السرد في اللوحة الأولى من المسرحية كان توظيفا واحدا في اللوحات الأخرى، اندرج تحت مواضيع مستقلة بذاتها لا تمت بصلة بموضوع عام/واحد للنص.

وفي الأخير لا يجب إنكار أن دور السرد وتأثيره في المسرحيات وبنيتها الدرامية، لأن المسرح في البداية –عند اليونان– كان يعتمد وبدرجة كبيرة على أسلوب السرد في تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات وتقديم الشخصيات. لكن التسليم بضرورته في العملية المسرحية تعد اعتباطية، كونه يضفي سمة الروائية على الفعل وبذلك يكسر وحدته التي تعد روح المسرحية والدراما ككل.

- **المصادر والمراجع:**

1. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1983.

2. أرسطو، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976.

3. إريك بينتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

4. ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.

[1]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص30.

[2]– ينظر، نور الدين فارس، م ن، ص31.

5. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

6. خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لمنشورات الفرجة، ط2، المغرب، 2008.

7. ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد– 1987.

8. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

9. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورص الدولية، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

10. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المكتبة العامة–الإسكندرية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1987.

11. عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجيستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994.

12. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997.

13. فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012.

14. مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، د ط، دون تاريخ.

15. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

16. مصطفى الزقاي جميلة، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، المهرجان الدولي للمسرح المحترف،ط2010،2.

17. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، مجلة تجليات الحداثة، وهران، العدد1، 1992.

18. Gérard–Denis Farcy, Lexique de la critique, Presse universitaire de France (PUF), 1991

19. Groupe d'entre vernes, Analyse sémiotique des textes, Presses Universitaires de Lyon, 1984.