الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان
كلية الآداب و اللغات
قسم الفنون

الشعبة: فنون درامية

التخصص:مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د الموسومة بـ :

الزمن و الحكاية في المسرح عند عبد القادر بلكروي
مسرحية "علال و عثمان نموذجا"

عداد الطلبة:
عز الدين بلعربي
سيداحمد بوشنتوف

تحت إشراف:
د.صالح بوشعور محمد أمين

لجنة المنـــاقشة:

د. بدير محمد	جامعة تلمسان	رئـيــسا
د. صالح بوشعور محمد أمين	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. معزوز سمية	جامعة تلمسان	منـاقشا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان

مصداقا لقوله تعالى : " ولئن شكرتم لأزيدنكم " صدق الله العظيم

الحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا كما ينبغي جلال وجهة وعظيم سلطانة ،

ولقد حثنا الله عز وجل على الشكر إذ يقال : " واشكروني ولا تكفرون "

واقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم حيث قال : " الشكر قيد النعمة وسبب

دوامها ومفتاح المزيد منها "

نشكر الله عز وجل على أن وفقنا في إنجاز هذا البحث ومن لم يشكر الناس

لم يشكر الله، فنتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور "صلاح

محمد بوشعور" على نصائحه وتوجيهاته العلمية، ونتوجه بشكرنا

الخالص لكل أساتذة القسم الذين لم يبخلوا علينا بإرشاداتهم.

كما نتوجه بالشكر لكل من ساهموا في إنجاز هذا العمل المتواضع سواء من

قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى كل من كان لي عونا وسندا بعد الله إلى أصحاب الفضل الكبير والدايي اللذان أنهك التعب كاحليهما واشتعل بالشيب رأسيهما والله الذي نفسي بيده لو حملت لكما الدنيا بما رحبت فإني لن أوفيكما حقكما فه اسأل الله أن يجازيكما خير جزاء،

إلى كل إخوتي و أخواتي ، كنّتم دائما إلى جانبي ولم تتركوني للحظة أحبكم وعسا الله أن يرزق كل واحد منكم مناه.

إلى كل الأحبة و الأصدقاء و الخلان الذين مكانهم في قلبي ولم يذكرهم قلمي اهدي لكم ثمرة عملي.

ولأساتذتي ارفع لكم قبعات الاحترام فشكراً لمن ساندنا وشاركنا فرحة نجاحنا وتخرجنا.

سيد أحمد

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى كل من كان لي عونا وسندا بعد الله إلى أصحاب الفضل الكبير والداي اللذان أنهك التعب كاهليهما واشتعل بالشيب رأسيهما والله الذي نفسي بيده لو حملت لكما الدنيا بما رحبت فإني لن أوفيكما حقكما فما اسأل الله أن يجازيكما خير جزاء،

إلى كل إخوتي و أخواتي و خاصة جميلتي البعيدة هناك بأرض الغربة القريبة من قلبي ، كنّتم دائما إلى جانبي ولم تتركوني للحظة أحبكم وعسا الله أن يرزق كل واحد منكم مناه.

إلى كل الأحبة و الأصدقاء و الخلان الذين مكانهم في قلبي ولم يذكرهم قلمي اهدي لكم ثمرة عملي.

ولأساتذتي ارفع لكم قبعات الاحترام فشكراً لمن ساندنا وشاركنا فرحة نجاحنا وتخرجنا.

عز الدين

مقدمة

مقدمة

يعد المسرح من أقدم الفنون التّي اهتم بها الانسان منذ أن كان في عهده الأول، حيث راح يحاكي الظواهر والأشياء التي كانت تبدو له فّي مخياله الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي ،ولد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى وغيرها من الفنون. فالمسرح من أهم الفنون الأدبية التي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الملتقي لذلك أجمع الدارسون والباحثون على أن المسرح أرقى الفنون جميعا مما أدخلت عليه العديد من التغيرات، انطلاقا العناصر السردية، الزمن، المكان، الحوار والشخصية.

الزمن والحكاية في النص المسرحي يمثلان جوهرًا أساسيًا في بناء العمل الأدبي، حيث يعكس الزمن تسلسل الأحداث وتفاعل الشخصيات، فيما تحمل الحكاية رسالة النص وسياقه. في المسرح، يصبح الزمن عنصرًا ديناميكيًا يشد انتباه الجمهور ويسهم في تعميق الفهم الدرامي، بينما تُعتبر الحكاية الإطار السردي الذي يضم الشخصيات والصراعات التي تشكل الحبكة. بالنسبة للمسرح الجزائري، وخاصة في أعمال عبد القادر بلكروي، نجد أن الزمن والحكاية متشابكان بأسلوب مميز يجمع بين التراث الشعبي والأساطير في تصوير الأحداث والشخصيات، مما يضفي على نصوصه عمقًا فكريًا وثقافيًا.

تعتبر مسرحية "علال وعثمان" أحد الأمثلة البارزة على هذا التوظيف الفريد للزمن والحكاية. في هذه المسرحية، نرى كيف يتم استخدام الزمن كأداة سردية لاسترجاع الماضي واستباق المستقبل، مما يعكس صراعًا بين الخير والشر، وبين الماضي المشرق المتمثل في الأرض والجهود المبذولة للحفاظ عليها، وبين الحاضر الذي يسوده الجشع ومحاولات الاستيلاء على تلك الأرض. تعبر الحكاية هنا عن صراع عائلي رمزي يعكس واقعًا اجتماعيًا أعمق.

ونظرا للأهمية التي أصبح يحتلها الزمن والحكاية في النص المسرحي عامة والجزائري خاصة، أردت التركيز على هذه التقنية وبيان مدى أهميتها في نص علال وعثمان لعبد القادر بلكروي الذي خرج بنصه المسرحي عن المألوف مصطنع للنص المسرحي، أطلق عليه ما يسمى بالمسردية التي هي عبارة عن جنس أدبي هجين، يلتقي فيه النص المسرحي بالأنواع الأدبية الأخرى، إن هذا البحث يتناول أهمية الزمن والحكاية في النص المسرحي، مع التركيز على توظيفهما في أعمال عبد القادر بلكروي، وخاصة في مسرحيته "علال وعثمان". أما إشكالية البحث فتتبلور في كيفية تأثير الزمن والحكاية على بناء النص المسرحي لدى بلكروي ومدى نجاح الكاتب في توظيفهما بشكل يحقق الانسجام بين التراث الشعبي والأسطورة من خلال انعكاس النص المسرحي قيمًا اجتماعية وثقافية متأصلة في المجتمع الجزائري، ومن هذا المنطلق جاء عنوان بحث كالآتي : **" الزمن والحكاية في المسرح عند عبد القادر بلكروي مسرحية علال وعثمان أنموذجا "**

لإجابة على هذه الإشكالية، نقترح ثلاث فرضيات:

1. الزمن والحكاية في مسرح عبد القادر بلكروي هما أدوات فاعلة لتحقيق توازن بين الماضي والحاضر، مما يعزز الرسالة الاجتماعية للنص.
2. يعتمد بلكروي في أعماله على توظيف التراث الشعبي والأسطورة كوسيلة لربط الأحداث الدرامية بالواقع الاجتماعي الجزائري.
3. يساهم الزمن في تحديد أبعاد الصراع الدرامي، حيث يعكس تقاطعات بين الماضي والحاضر مما يعزز التوتر الدرامي ويخدم السرد المسرحي.

وقع اختياري لهذا الموضوع راجع لأسباب ذاتية وموضوعية نذكر منها: الرغبة في التعرف على عنصري الزمن والحكاية في المسرح، حتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في تخصصه، هذا من جهة ومن جهة أخرى كون المسرحية الجزائرية ارتقت بشكل ملحوظ، أما الموضوعية فقد

تجلت في رغبة الكشف عن الوظيفة والمكانة التي أصبح يحتلها الزمن والحكاية في النص المسرحي،. هذا وهو ما نجده عند عبد القادر بلكروي، ومع أن الموضوع تطرقت إليه بعض الدراسات، التي نذكر منها:

البناء الفني للزمن والحكاية في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير لربيعي هالة

تقنيات السرد في مسرحية حب بين الصخور، مذكرة ماستر لفراق حليمة.

للإجابة على هذه الإشكالية والتحقق من الفرضيات، اعتمدنا في هذا البحث على منهجين: المنهج الوصفي لجمع وتحليل المعلومات المتعلقة بالزمن والحكاية في المسرحيات الجزائرية، من خلاله نستطيع فهم كيف يوظف عبد القادر بلكروي الزمن لتحديد مسار الأحداث وتطور الشخصيات، وكذلك دور الحكاية في نقل الرسائل الأخلاقية والاجتماعية.

خطة البحث تعتمد على تناول الزمن في النص المسرحي من جوانب مختلفة، ، وصولًا إلى الاسترجاع والاستباق. تم تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول رئيسية. في الفصل الأول، نناقش البناء الزمني في المسرحية، ونركز على مفهوم الزمن وأنواعه المختلفة، بالإضافة إلى كيفية استخدام الاسترجاع والاستباق في تسلسل الأحداث. في الفصل الثاني، نتناول الحكاية والأسطورة في المسرح الجزائري، موضحين نشأتها وأنواعها ودورها في تعزيز الهوية الثقافية

أما في الفصل الأخير، نخصص الدراسة لتحليل مسرحية "علال وعثمان"، من حيث جماليات السرد، الشخصيات، والزمن والمكان، مما يتيح لنا فهمًا أعمق لدور الزمن والحكاية في هذا العمل المسرحي.

واجه البحث عددًا من الصعوبات، منها قلة الدراسات التي تناولت الزمن والحكاية في المسرح الجزائري بشكل مفصل، مما تطلب منا الاستناد إلى مصادر متعددة وتحليل النصوص بشكل دقيق لاستنتاج النتائج.

علاوة على ذلك، واجهنا تحدي تحليل بعض الرموز والإشارات التراثية التي تتطلب معرفة عميقة بالثقافة الجزائرية الشعبية.

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

1. أحمد بن محمد علي المقري القومي :المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، 1994.
2. أحمد حمد النعيمي :إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

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

في النهاية، يمكن القول إن الزمن والحكاية هما مفتاحا بناء النص المسرحي لدى عبد القادر بلكروي، حيث يخدمان السرد الدرامي ويعكسان تداخلًا بين الماضي والحاضر، بين الواقع والأسطورة، مما يجعل مسرحياته منبرًا لتناول قضايا اجتماعية وثقافية معاصرة بأسلوب تراثي.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل وبأكبر آيات العرفان والامتنان إلى الأستاذ المشرف صالح بوشعور محمد أمين لقبوله الإشراف على هذا العمل.

الفصل الأول :

البناء الزمني في المسرحية

الفصل الأول : البناء الزمني في المسرحية

المبحث الأول :الترتيب الزمني

المطلب الأول : مفهوم الزمن

أ. لغة :

من أهم المجالات التي أولت اهتمامًا كبيرًا للزمن هي الدراسات الأدبية واللغوية. فليس هناك لغة تفتقر إلى مفهوم الزمن أو علامة تدل عليه. واللغة التي تستخدم علامات واضحة للتعبير عن الزمن في الأفعال تعتبر أكثر وضوحًا وشمولية من اللغة التي تفتقر إلى تلك العلامات. وبمقدار ما تقدمه اللغة من دلالة على الزمن، تعكس مدى عمقها وتطورها.

تعد العلامات الدالة على الزمن دليلًا على غنى اللغة وقوتها. وقد حاولت اللغة العربية، من خلال دراستها، ضبط مفهوم الزمن عبر مجموعة من المفردات والألفاظ، كما قدّم الباحثون الأوائل اجتهادات واضحة في هذا السياق. ويظهر ذلك جليًا في معجم اللغة العربية الغني بالعشرات من الألفاظ التي تشير إلى الزمن[1].

في "لسان العرب" ورد أن الزمان يشير إلى "زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، وقد يكون الزمن فترة تتراوح بين شهرين إلى ستة أشهر، ويشير إلى الفصل من فصول السنة، أو مدة ولاية الرجل، وأزمن الشيء تعني أنه طال عليه الزمان"[2]. أما في "القاموس المحيط"، فقد عرف الزمن بأنه "اسم يطلق على القليل والكثير من الوقت، وجمعه أزمان وأزمنة."[3]

بالتالي، يُعد الزمن لفظًا يشير إلى مقدار معين من الوقت، سواء كان طويلًا أو قصيرًا، ويعكس حركية واستمرارية تدل على حيويته وتجدد أحداثه. فهو لا يتوقف ولا نهاية محددة له، كما أنه "يتجدد مع وقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة".

---

[1] عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ،مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ،منشوارت المكتبة العصرية صيدا, بيروت ص 11

[2] ابن منظور: لسان العرب المجلد السادس،نسقه ووضع فيها رسالته،علي بشيري،دار إحياء ال راث العربي، بيروت .ط 2، 1992.

[3] الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2 ، 1952 ص233، 234

ب. إصطلاحا :

على الرغم من المحاولات العديدة التي قدمتها اللغة لتحديد مفهوم الزمن، إلا أنها بقيت عاجزة عن ذلك، حيث يحمل الزمن العديد من المعاني، مثل الاجتماعية، النفسية، والدينية. وهذا جعل من الصعب على الباحثين والمفكرين، وحتى الفلاسفة، تقديم تعريف محدد وثابت للزمن. كما عبر عن ذلك القديس أوغسطين بقوله: "لو سألني أحد إن كنت أعرف الزمان، فسأجيبه بأنني أعرفه، ولو سألني ما هو، سأجيب بأنني لا أعرفه."

وقد سلكت الفلسفة عدة طرق في تفسير مفهوم الزمن باعتباره أحد أقدم المفاهيم الإنسانية. بدءًا من الفلسفة اليونانية القديمة وحتى الفلسفة الحديثة، نجد أن الفيلسوف كانط ربط الزمن بالعقل وقال: "الزمن مركب في العقل بفطرته كإطار لا يمكن إدراك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله في الزمن". أما الفيلسوف برجسون، فقد اعتبر الزمن "سيلانًا دائمًا."

أما الفيلسوف العربي ابن رشد، فقد رأى أن "الزمن والحركة متلازمان ولا يمكن فصلهما". حيث يقول: "إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، فلا يمكن وجود الزمان إلا مع الموجودات التي تقبل الحركة."

المطلب الثاني : الترتيب الزمني

الترتيب الزمني:

تقتضي الدراسة المنهجية التي تهدف إلى مقاربة عنصر الزمن الورائي والتعرف على آليات بنائه، وأشكال اشتغاله في النص في المقام الأول البدء بمعاينة الترتيب الزمني للتعرف على طريقة ترتيب الأحداث في القصة وسيرورتها في الخطاب.

فالنص السردي يتضمن زمنين رئيسيين هما: زمن القصة وزمن السرد، فزمن القص هو "الأحداث المروية والشخصيات المتحركة التي تحيل على تجربة المتلقي، وتعد محاكاة للواقع"[1]، والنظام الذي يحكم ترتيب أحداثها في نسختها ما قبل الخطابية هو التسلسل والتتابع حدثا بعد آخر، حيث تعرض هذه الأحداث نفسها بنفسها.

والمظهر الزمني الثاني (الخطاب)، هو هذه الأحداث نفسها لكن بإدخالها في منظومة الحكي التي تمارس عليها جملة من التغييرات تقديما وتأخيرا، فتتنازل عن صورتها الأولى طوعيا، وتتخذ صورة أخرى، وتكتسب هوية جديدة يمنحها إياها التركيب الذي أدرجت فيه، ففي النشاط السردي يتم الانتقال من »الفعل الحديثي إلى غطائه اللفظي والنظر إليه باعتباره حاجة أولية تقودنا إلى إسقاط تقابل مركزي بين المضمون المفهومي المجرد، وبين المحتمل السردي المشخص[2]، ومن هنا يبرز الفعل السردي لا كإمكانية وحيدة محتملة، بل ك»تحقق لإمكانية معينة ضمن إمكانيات أخرى متضمنة داخل الكون السردي[3].

يكشف التعارض القائم بين زمني القصة والخطاب في مستوى آخر عن الرغبة في التضاد مع السياق، ومحاولة الخروج منه وعنه في الفضاء الخاص الذي تسمح به اللغة وتتميز به[4].

إن التحريف الزمني الذي يبرز كسمة خطابية بحتة لا يمكن حصر غايته فيالرغبة في التضاد مع السياق وإنتاج أشكال متنافرة زمنيا فحسب؛ بل يتحكم في ذلك أيضا غايات طموحه هو »رؤية ثاقبة لكل حدث مختار وجملة مصوغة«[5]، ومن هنا يبرز التحريف الزمني كاستجابة لضرورات الكتابة

1- صالح فضل: نظرية البنائية (في النقد الأدبي)، دار الشروق، القاهرة، ط02، 2000، ص 272.

2- سعيد بنكراد: الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي (ملتقى السرد العربي الأول، 10/8 نوفمبر 2008)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين-عمان، ط01، 2011، ص 29.

3- سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، (د ط)، 2001، ص 57.

4- جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع-دمشق، ط 01، 1995، ص 69.

5- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 2008، ص 105.

الروائية وطابعها الخطي، الذي يفرض على الروائي التعامل مع التزامن بين عدة أحداث في القصة، إذ تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال، فحادثان أو فعلان وقعا في وقت واحد لا يمن أن يعرضا إلا حدثا بعد آخر[1].

وقد يكون التحريف وسيلة يقوم الروائي من خلفها ذكر الحدث الرئيسي وبالتالي خلق نوع من التشويق لدى القارئ، وذلك عن طريق الأخذ بيده وإطلاعه على عوالم الدواية بشكل تدريجي، وهي أيضا آلية تمنح الرواية بعدها الدلالي عبر تجسيد الواقع، ليس بإعادة تمثيل الزمن الميقاتي في سيرورته الكرونولوجية كما يجرى في الواقع، بل بناءا على إحساس وعي خاص بالزمن يتحكم فيه وعلى السارد أو الحركات الشعورية للشخصية، بإعادة إنتاج الزمن وتملكه من خلال تمثله نفسيا والتعبير عن القلق الإنساني وتشظي الواقع.

كما تتحكم إيديولوجية الكاتب في رسم المسارات الزمنية لنصه الروائي، فاختلاف تعاطي الروائيين مع الزمن يعبر عن اختلاف في رؤية العالم وتعبير عن فهم مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة وهنا يبدوا لنا بجلاء تعالق القصة والخطاب في ترابطهما الوثيق[2].

وقد أشار الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" إلى هذه الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي، وهي ميزة يشترك فيها السرد الأدبي مع غيره من أشكال السرد الأخرى كالسرد السينمائي، والسرد الشفوي، رغم أنها أكثر تعقيدا فيالسرد الأدبي والذي لا يمكن استهلاكه إلا ضمن زمن واحد وهو زمن القراءة.

والسرد كما هو متعارف عليه هو فعل لاحق لزمن القصة، والتي يشترط اكتمال أحداثها حتى تصبح مادة للسرد، ويبرز دور الراوي جليا في بناء الرواية، وتشكيل زمنيتها وهي زمنية -كما أشرنا سابقا-

1- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني (معارج ابن عربي أنموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، (د ط)، 1998، ص 53.

2- سعيد يقطين: أساليب السرد الروائي العربي، ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي 11-12 ديسمبر 2004)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006، ص 360.

مضطربة، وللرواية منطقها الخاص في التعامل مع الزمن واهتمامها منصب على طرق تشكيله وبنائه، وعملية إدراج أحداث القصة في النص الروائي، والدلالات المتفجرة بفضل هذا التركيب الجديد.

المطلب الثالث : أنواع الزمن.

يمكن تحديد نوعين للزمن لهما دور في تشكيل الزمن في الأدب وهما:

.1الزمن الطبيعي الموضوعي:

الزمن الطبيعي هو زمن مستقل عن ذواتنا، مما يجعله موضوعيًا وبعيدًا عن الذاتية، لذلك يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة. هذا الزمن هو زمننا العام والشائع الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم. من خصائص هذا المفهوم أنه مستقل عن خبرتنا الشخصية للزمن، ويعتبر مطابقًا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعًا من خلفية ذاتية. الزمن الطبيعي هو زمن غير متناهٍ، يتجه دائمًا نحو الأمام، فهو عبارة عن جريان منتظم يسير دائمًا نحو الأمام دون أن يلتفت إلى الخلف أو يعود إلى الوراء. يظهر الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار، ويمثل الحياة من الميلاد إلى الموت. وللزمن الطبيعي أنواع وفقًا لتصنيف الدكتور عبد المالك مرتاض في كتابه *نظرية الرواية*:

- **الزمن المتواصل** :أو "الزمن الحركي"، هو زمن سرمدي وطولي، مستمر وأبدي.
- **الزمن المتعاقب** :زمن دائري متكرر، مثل تعاقب الفصول الأربعة والليل والنهار.
- **الزمن المنقطع** :زمن طولي لكنه يتسم بالانقطاع والتوقف، ولا يتكرر إلا نادرًا.
- **الزمن الغائب** :زمن يحدث خارج الإدراك والوعي الإنساني.

.2الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية. هذا الزمن هو نتاج تجارب الأفراد ويختلف من شخص لآخر، مما يجعله ذاتيًا ولا يخضع لقياس الساعة مثل الزمن

الموضوعي. الزمن النفسي هو زمن داخلي نسبي، يتغير باستمرار ويرتبط بتجارب الفرد الذاتية. يتمثل الزمن النفسي في الوعي الإنساني ويتجلى من خلال الخبرة الداخلية، وهو غير خاضع لقياسات أو ضوابط ثابتة كما هو الحال في الزمن الطبيعي[1].

الزمن في الرواية:

يعتبر الأدب من أرقى الأجناس الفنية وأكثرها ارتباطًا بالزمن، وتعد الرواية من الأجناس الأدبية التي تتميز بعلاقتها الوثيقة بالزمن. الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري، حيث تشد الرواية أجزاءها وتتحرك بفضل الزمن. الرواية هي فن الحياة، ويعتبر الزمن عنصرًا فعالًا في بناء الرواية، حيث يشمل الأحداث والشخصيات والبيئة الزمنية. زمن الرواية هو الذي يحدد الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل فيه الأحداث[2].

الزمن عند البنيويين:

تنوعت الآراء الفلسفية حول الزمن، ومن أبرز الاتجاهات في هذا المجال هي المدرسة البنيوية. اهتم البنيويون بمفهوم الزمن في الرواية، حيث ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث التي تشكل القصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، بينما المبنى الحكائي هو الطريقة التي تعرض فيها هذه الأحداث من خلال السرد[3].

المفارقات السردية:

المفارقات السردية تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أو باسترجاع حدث، أو استباقه قبل وقوعه. تتضمن هذه المفارقات استرجاعًا لأحداث ماضية أو استباقًا لأحداث لاحقة، مما يخلق تباينًا بين زمن السرد وزمن القصة.

[1] عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005 ص 179
[2] أحمد حمد النعيمي :إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة.الشهاب للنشر و التوزيع ،الجزائر،2002 ص23
[3] مر عاشور :البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص41

المبحث الثاني : الزمن الروائي وتقسيماته

المطلب الأول : تقسيمات الزمن الروائي .

يعتبر الزمن من الأهم المكونات التي تقوم عليها الرواية، بل هو لبّ الرواية "وعندما حاولت غُرْترود شتاين (stin) (1874-1946م) أن تلغي الزمن في رواياتها لم تحقق سوى الفشل الذريع، لقد أرادت أن تخُلِصّ السرد من هيمنة الزمن وأن تعبّر عن الحياة بالقيم فقط، فلم تستطع التعبير لا عن القيم، ولا عن الحياة ...الزمن عند "فورستر" هو التعبيرالاصطلَحي عن الحكاية"[1]. والزمن "هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، وتذهب الناقدة العربية سيزا أحمد قاسم... معتبرة القص أشد الفنون التصاقاا بالزمن، ولا يجد الزمن صورة يتخذها كعنصر داخل الأدب، إلا الزمن الحكائي بكل تشعبات الخبرة الإنسانية"[2].

لقد وضع النقاد للزمن الروائي تقسيمات متعددة، تنمّ عن الحمولة الزمنية المتنوعة التي تحتملها الرواية، كما أنّ اختلَف الزوايا والأبعاد التي يُنظر من خلَلها إلى الزمن الروائي في تمظهراته السردية، جعلت أنواعه تتعدد وقضاياه تتنوع. وأول ما نريد أن نبدأ به في هذا المبحث ،هو أن نعرض ما قدمه "جيرار جنيت" في دراسته للزمن السردي، حيث قسّم العمل الحكائي إلى ثلَثة أقسام[3]:

أ- القصة(Histoire) المدلول أو المضمون السردي.

ب- الحكي(Recit) الدال أو الملفوظ أو المكتوب أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

ج- السرد(Narration) الفعل السردي المنتج

1إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى: 1431هـ - 1م.ص: 40.

2الشريف جبيلة ،بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، الطبعة الأولى: 1431هـ-

3سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 40.

غير أنّ سعيد يقطين لم يرضَ بهذا التقسيم الثلّثي، واقترح أن يكون التقسيم ثنائيًّا، إذ إنّ "تقسيمه (جنيت) يمكن أن نرجعه إلى قسمين... لِما بين الحكي والسرد من وشائج عميقة"[1]، وهذين القسمين هما: القصة والخطاب.

1- القصة:

وهي الحكاية أو المادة الحكائية التي تحتوي على مجموعة من الأحداث، وهذه الأحداث تنتظم في متوالية يحكمها رباط زمني وفق تسلسل منطقي يتوافق مع ما هو موجود في العالم الواقعي، وهي مادة خام لم تدخل في إطار التشكيل الفني (قصة قصيرة، رواية، سينما...).

2- الخطاب:

"ليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكاية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"[2]. فالخطاب هو الطريقة التي تشكِّل الحكاية وتعطيها شكلها الفني النهائي، وهو ما يسميه النقاد: السرد (Narration)وليست الطريقة إلّا إعادة لتشكيل عناصر القصة وفق أنساق ونظم وكيفيات تخضع لتقنيات فنية سردية معينّة. وانطلًقاا من هذا التقسيم قسّم النقاد الزمن السردي إلى قسمين: زمن القصة، وزمن الخطاب:

المطلب الثاني : أقسام الزمن السردي .

1- زمن القصة:

هو زمن المادة الحكائية قبل تشكيلها الفني، أي هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث في وقوعها الفعلي أو المفترض، لأن لكل مادة حكائية بداية ونهاية، ولها أحداث تجري في زمن معينّ، وهو زمن يتوافق في صيرورته وحجمه وسرعته وبطئه مع الزمن الواقعي الحقيقي، سواء كانت الحكاية واقعة وقو اعا حقيقياً أم مفترضا.

1المرجع نفسه، ص: 40.

2المرجع نفسه، ص: 07.

2- زمن الخطاب:

هو الزمن "الملفوظ أو المكتوب"[1]، وهو الزمن الذي دخل في إطار التشكيل الروائي وخضع لتقنياته، وفق منظور الكتاب في "تخطيبه" للزمن، وهذا الزمن إنما يخضع لمقتضيات السرد وتقنياته وأبعاده، لا لمقتضيات الزمن الواقعي. والأداة الوحيدة التي تصنع هذا الزمن هي اللغة، أي لغة الرواية، ولا وجود لهذا الزمن خارج الرواية، لكونه ملتصقاا بعمل تخييلي مادته، في الأساس، اللغة .

والدارس لتقنيات السرد لا مناص له من تناول زمن الخطاب، أو بتعبير آخر الطريقة التي تمّ بها تخطيب الزمن في الرواية، وذلك لا يتمّ إلّا من خلًل مقابلة زمن القصة بزمن الخطاب، والتمييز الذي ذكرناه بين زمن القصة وزمن الخطاب مبني أسا اسا على التمييز بين القصة والخطاب باعتبار القصة: "الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علًقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها...أما الخطاب(Discours) فيظهر لنا من خلًل وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي"[2].

إنّ كون زمن الرواية منحص ارا في الرواية نفسها، أي يبدأ من الكلمة الأولى للرواية وينتهي بآخر كلمة فيها، سيجعل الكاتب الروائي يتعامل مع الزمن في حدود هذا الإطار ،أي سيحاول التوفيق بين زمن القصة وزمن الخطاب بمراعاة حجم الرواية المحدود، يقول "مندولا" : "فخلًل بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدةّ من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق، ومقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك، هناك الزمن الذي يتم إدراكه، أي الزمن الذي يغطيه مضمون الرواية... فالزمن القصصي قد يمتد بضعة أجيال...)و(قد يستمر مدى حياة كاملة... أو جزء من حياة أفراد... أو يكون على مدى يوم واحد... أو حوالي ساعة في حفل شاي كما في رواية "فيليب توينبي": "حفل شاي عند

1إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 100.

2سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 30.

السيدة غودمان"... أو دون ذلك كما في رواية "هوراس مكِّوي": "ألا تقتل الخيل؟"... حيث يسجل ما يستعيده، بل في ذاكرته أثناء الدقيقة أو الدقيقتين اللتين يستغرقها القاضي للنطق بحكم الإعدام عليه"

وهذا الأمر يبدو واضحا؛ لأن محدودية حجم الرواية ستجعل الكاتب يكيّف أحداثهويقيسها على مقاس الحجم المفترض للرواية، إذ لا يمكن سرد جميع الأحداث بتفاصيلها في صفحات رواية دون أن يفوت منها شيء، لأنّ سرد أحداث شهور سيستدعي كتابتها في مجلدات من الحجم الكبير فض الً عن أحداث سنوات أو قرن أو قرون من الزمن، ولهذا السبب يتحتم على الكاتب أن يكثفّ السرد وألّا يذكر إلّا الأحداث المهمة التي تخدم حبكة روايته ومنظوره ،وفق ما يجعلها تتناسق مع العناصر السردية الأخرى، وفي المقابل قد يسرد الكاتب أحداثاا لا يتجاوز زمن حدوثها، باعتبار واقعيتها، لحظات قليلة من الزمن، فسيستدعي ذلك من الكاتب أن يمددّ تلك الأحداث ويمطّطها، ويكثرَ من ذكر التفاصيل ،ويمعنَ في ذكر الجزئيات وكل ما يتوارد عليه مما له صلة بها وبمنظوره الخاص في الرواية.

والكاتب ليس مجب ارا أن يجُري الأحداث في روايته مرتبة أو متسلسلة كما يفُترض أن تجري في الواقع" ،وهو غير ملزم بالحفاظ على الخط الطبيعي للزمن، فقد يكسّر الزمن فيبدأ السرد من نقطة يختارها، ويمكن أن يرجع زمنياً، فيكمّل السرد بالاتجاه الأوّل"[1].

فيمكنه أن يقدمّ ويؤخر، ويمكنه أن يبدأ روايته من بداية الحكاية أو من الوسط أو من النهاية أو من أي مقطع من الحكاية يشاؤه الكاتب، وهذا ما يسمى بـ"المفارقات الزمنية."

ثم إنّ طبيعة اللغة التركيبية الأفقية تجعل السرد يبدو في شكل متواليات متتابعة للأحداث؛ إذ لا يمكن للغة أن تتحدث عن أحداث متعددة في آن واحد[2]، "إنّ التأخير الضروري الذي تسببه اللغة لا

1سعيد بن كراد ،السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،الطبعة الأولى: 2008 م، ص: 88.

2حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص: 73.

غير، هو ما جعلها منتشرة عبر زمان القراءة بدلا من تقديمها في لحظة، وهو ما يمكن عمله في فيلم"[1]، فالأحداث لا يمكن أن تقُدمّ في وقت واحد على افتراض أنها حدثت في وقت واحد، بل لا مناص من عرضها متتابعة لطبيعة اللغة التتابعية.

المطلب الثالث : زمن الكتابة وزمن القراءة

أ-زمن الكتابة:

يقصد به العصر الذي كُتبت فيه الرواية، ويقصد به الفترة التي يكتب المؤلف فيها روايته ،وليس لهذا الزمن تأثير مباشر على العمل الروائي من الناحية الفنية، إذ لا تدخل في صميمه ،وإذا كان له تأثير فهو يخضع لاعتبارات عديدة، بعضها يتعلق بالمؤلف: ثقافته، قدراته، كفاءته، أفكاره، لغته، وما يتاح من وقت للكتابة...، وبعضها يتعلق بالأهمية التجارية للرواية ،وبعضها يتعلق بثقافة العصر، وبالقراء وأذواقهم وتوقعاتهم... وغيرها[2].

ب- زمن القراءة:

وهو العصر الذي تقُرأ فيه الرواية، أو الفترة التي تقُرأ فيها الرواية، "وإذا نظرنا إليه في حد ذاته مستقلً عن قيم الزمن الأخرى في الرواية، فإنا نجد أن تأثيره على الرواية ضئيل نسبياًّ، وهو أساس اقتصادي أكثر منه جمالي"[3]، فلً دخل للقراءة في التشكيل الفني للرواية ،ولا تأثير مباشر لها عليه، إلّا إذا كان الروائي نفسه يراعي توقعات القارئ وأحواله الثقافية والذوقية، فعندئذٍ يكون لها، بهذا الاعتبار، تأثير .ولا شك عندنا أن القراءة تختلف باختلًف القراء وتوجهاتهم وميولهم، وتختلف أيضا باختلًف العصر؛ إذ إن القارئ الذي عاصر الرواية سيقرؤها ويتفاعل معها بشكل مختلف عن القارئ الذي لم يعاصرها .

1ولاس مارتن، السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، ص: 167.
2أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، ص: 80.
3المرجع نفسه، ص: 77.

المفارقات الزمنية السردية:

إن مفهوم المفارقة الزمنية إنمّا ينشأ من المفارقة التي تحدث بين زمن القصة وزمن الخطاب، أي عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، و "لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقياً على الشكل التالي:[1]

أ ـــــــــ ب ـــــــــ ج ـــــــــ د.

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن تتخذ مثلً هذا الشكل:

ج ـــــــــ د ـــــــــ ب ـــــــــ أ.

فالملًحظ أن) د (قد تقدم في الترتيب على) ج (وأن كلًّ من) ج (و) د (قد تقدم على) أ (، وفي المقابل تأخّر كلّ من) أ (و) ب (عن مرتبته.

فالسارد لا يجب عليه أن يحافظ على الترتيب المنطقي لأحداث القصة، بل له أن يتصرّف فيه تقدي اما وتأخي ارا، ولكي نعرف كيف يتصرّف السارد في ترتيب الأحداث لا بدّ أن نعيد القصة إلى ترتيبها المنطقي ثمّ نقارنها بما ورد في الرواية. فالسارد قد يتعمّد تكسير رتابة الأحداث، وتحطيم انتظام الزمن، وتمزيق جسد القصة إلى أشلًء تبدو لأول وهلة أنهامتناثرة.

المبحث الثالث: الإسترجاع و الإستباق

المطلب الأول : مفارقات الاسترجاع والاستباق

إنّ من المفارقات الزمنية أن يتحوّل السارد عن حاضر الحكاية إلى الزمن الذي قبله أو الزمن الذي بعده، فالسارد ليس ملزاما في روايته بالاقتصار على الزمن الحاضر فقط أو بالأحرى بالأحداث التي تقع في إطار هذا الزمن، بل له أن يعود إلى زمن سابق لهذا الزمن الحاضر أو إلى أحداث وقعت قبل تاريخ هذا الزمن، وقد يسابق السارد الزمن الحاضر فيسبقه مستشرفاا ما يمكن أن يحدث في المستقبل،

1حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 73.

متجاو ازا حدود الزمن الحاضر الذي تحدث فيه أحداث القصة المسرودة إلى أحداث متوقعة لم تحدث بعد، والأول يسمى "استرجا اعا"، والثاني "استباقاا"، وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية أو المفارقات السردية (narratives Anachronies)

المدى والاتساع في المفارقة:

بين الباحث حميد لحمداني الفرق بين المدى والاتساع فقال: "كل مفارقة سردية يكون لها مدای) Portée(واتساع- Amplitude) ، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[1]، أمّا الاتساع فهو المدة التي تغطيها المفارقة نفسها[2].

المطلب الثاني : الاسترجاع(Analepses):

إنّ الاسترجاع هو الرجوع بالسرد إلى الزمن الماضي، أو هو تحويل اتجاه الزمن من الآني أو الحاضر إلى الماضي من خلًل استعادة الذكريات الماضية لأجل ربط الحدث الآني بما جرى في الماضي[3].

والاسترجاعات أو الارتداد إلى الماضي تكون عادة في شكل ذكريات. وللًسترجاع دور أساسيّ في تكوين رواية السيرة الذاتية، لأنّ الراوي في مثل هذه الرواية يتحدث عن نفسه وعن حياته هو، فلً بد أن تزدحم عليه الذكريات وهو يكتب سيرته، ولا بد أن يربط سيرته بذكرياته التي هي جزء من حياته .

أنواع الاسترجاع:

لقد حاول النقاد استقصاء جميع أشكال الاسترجاع في الرواية، فتوصلوا إلى عدة أنواع له، وعلى رأس هؤلاء النقاد "جيرار جنيت" حيث ذكر للًسترجاع أنوا اعا متعددة باعتبارات متعددة، وسنذكر فيما يأتي أنواع الاسترجاع التي ذكرها الباحثون:

1- استرجاع داخلي:

1حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 74.
2المرجع نفسه، ص: 75.
3إبراهيم خليل بنية النص الروائي، ص: 104.

وهو الذي يعود إلى حدث داخل أحداث الرواية، بمعنى أنه يكون جزءا من الرواية فيعود إلى حدث بعد بداية الرواية وليس قبلها، ولذلك سمي داخلياً لأنه يكون داخل الإطار الزمني للرواية لا خارجه[1]. وفي هذا النوع من الاسترجاع لا بد للراوي أن يهيّئ له بمقدّمات وأسباب تتناسب مع وروده في تلك المواطن التي ورد فيها، وسيأتي مزيد من التفصيل لهذه المسألة عندما نتحدث عن وظائف الاسترجاع.

2- استرجاع خارجي:

وهو الذي يعود إلى حدث قبل بداية أحداث الرواية، فيكون بذلك خارجا عن الأحداث الرئيسة للرواية، ومنه فهو خارجٌ عن الإطار الزمني للرواية[2]. وقد يكون الاسترجاع هنا متعلقا بالراوي أو بشخصية من شخصيات الرواية .

3- استرجاع تذكّري:

وهو ما يذُكر مرّة واحدة عن طريق الرجوع بالذاكرة، ثم لا يتكرر ذلك الرجوع، أي يكون الاسترجاع مرة واحدة فقط، بغض النظر عن كونه داخلياً أو خارجياً[3]. والعلة في أن الراوي لا يذكرها إلّا مرّة واحدة، ولا يعود إلى ذكرها مرّة ثانية، هو عدم حاجته إلى إعادتها.

والرجوع التذكري هو الغالب في أنواع الاسترجاع على الروايات، وهذا أمر طبيعي لأن إعادة الاسترجاعات وتكرارها في الرواية سيثير الإزعاج والملل لدى القارئ ويحول الاسترجاع إلى حشو وربما إلى عبث، ويعدل به عن وظيفته الأساسية، على اعتبار أنّ الزمن الحاضر هو الذي يسيطر – عادة – في الرواية على عملية السرد، وتأتي الاسترجاعات بين حين وآخر لتوقف تدفق هذا الزمن مرتدّا إلى الماضي عبر الذاكرة، ولذلك لا يتكرر الاسترجاع إلّا لغرض معينّ يوجب تكراره، أو إذا اضطر الراوي إلى

1إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 55.
2المرجع نفسه، ص: 55.
3المرجع نفسه، ص: 56.

تكراره في موقف ما، بالإضافة إلى كون الرواية قائمة، في الأساس، على مبدأ الاقتصاد كما بيّناّ من قبل.

4-استرجاع تكراري:

وهو الذي يتكرر ذكره في الرواية، حيث يعود إليه الراوي إذا احتاج إلى تكراره أكثر من مرّة[1]، فإذا كان السياق يقتضي ذكره استرجا اعا في المرّة الأولى، فقد يقتضي سياقٌ أو سياقات أخرى ذكرَه مرّة ثانية أو ثالثة... أي اضا.

وربما يكون سبب تكراره الأهمية البالغة للحدث في تنظيم الحبكة وفي ربط الأحداثبعضها ببعض، إذ لا شك أنّ أهمية الحدث تابعة لأهميته ودوره في صياغة الحبكة، وفيتعالق الأحداث وتشابكها على نحو يخدم بناء النص وفق هدف الكاتب ومنظوره. وقد يكونالغرض الأساسي من تكرار الحدث هو تأكيد مضامين نفسية أو أيديولوجية أو اجتماعية، لأننا نؤمن بأنّ التنظيم الشكلي وتصرّ فه في الرواية يخضع رأ اسا لطبيعة الموضوعات والمضامين فيها. وتكرار الاسترجاع تقنية يستخدمها الكاتب للربط بين الأحداث ليبرز من خلَلها بعُد التشاكل بين الأحداث، وربما كان تكرار الاسترجاع تمهيدااا أو سب ابا لإيراد أحداث أخرى لا سبيل لإدراجها في ذلك السياق إلّا عن طريق هذه التقنية.

5- استرجاع جزئي:

وهو أن يسترجع الراوي أحداثا ماضية، ثم يعود إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع ليستأنف السرد من جديد، وهذا النوع من الاسترجاع هو الأكثر والشائع في الأعمال الروائية. فالراوي هنا يقطع استرجاعه، ويعود إلى حيث توقف السرد وبدأ الاسترجاع، ليستأنف الحكي من حيث انتهى الاسترجاع، أو ليواصل عملية الحكي وإن لم يعد إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع.

1سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 77.

والأصل في هذا النوع من الاسترجاع أنه ومضات من أحداث حفظتها الذاكرة، تثيرها عادةا مواقف لها ارتباط بتلك الأحداث، حيث يؤتى بها لغرض التعليل أو التفسير أو التوضيح أو ملء الفراغ ... أو غيرها من الأغراض.

6- استرجاع تام:

وهو أن يسترجع الراوي أحداثاا ماضية، ثم لا يعود إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع، بل يواصل السرد من النقطة التي بدأ منها الاسترجاع إلى نهاية الرواية دون توقف[1]،وهذا النوع قد ذكره "جيرار جنيت"، وسماه: Analepses complètes ، وهي استرجاعات "تمتد لتغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول"[23]. ولا يحسن في عملية الاسترجاع التام ذكرُ تلك العبارات التي تدل على أنّ الراوي قد عاد بالسرد إلى الزمن الحاضر.

وظائف الاسترجاع:

1- ملء الفراغ:

قد يعود الراوي إلى أحداث سابقة مرّ بها ولم يذكرها في سياق السرد، فيذكرها فيما بعد ليملأ بها ذلك الفراغ الذي خلفّه وراءه، وهو ما يسميه "جيرار جنيت" الحذف المؤجل "paralipse"[4]، وربما يكون الرجوع إلى حدث قد ذكُر من قبل في سياق السرد، ولكنالراوي ذكره ذكا را مقتض ابا أو مرّ به مرو ارا سري اعا أو مختطفاا، فيعود إليه ليعطيه مزيداا منالتوضيح والشرح والتفسير، فملء الفراغ قد يكون بذكر أحداث تجاوزها الراوي من قبلفاستدركها بعد ذلك، أو بتوضيح أو تفسير أحداث ذكُرت من قبل مُقتضَبةا دون توضيح.

1إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص:67.

2-2004 م ص: 22.

3معمري أحلَم، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، رسالة الماجستير، جامعة ورقلة ،

4المرجع نفسه، ص: 22.

2-كسر رتابة السرد واستمراريته:

وبعضهم يدُخل هذه الوظيفة فيما يسمى "مراوحة الزمن"، وهي "من الطرق الأخرى لتوزيع مادة العرض على القصة كلها، وهي في الواقع تصيّر، الضرورة تفننًاا إذ تجزئ الترتيب عن عمد، فيضيع كل معنى للًستمرارية، وبذلك لا تلًحظ الفجوات الموجودة بين الأحداث التي تتناولها القصة" [1].

إنّ المقصود بكسر رتابة السرد،هو كسر حدة الاستمرارية فيه، التي ربمّا تحُدث الملل والضجر لدى القارئ، ففي هذه التقنية تغيير لجو الأحداث وتنويع لها، ممّا يبددّ الملل والسآمة الذي يسببه استمرار الأحداث وتراكمها لدى القارئ، ومن ناحية أخرى يبعثُ في نفسه الشوق لمعرفة بقية الأحداث التي انقطعت سيرورتها بالاسترجاع.

3- الاستغناء عن التركيب الكرونولوجي:

وذلك أنّ الرواية "بنقل الوقائع إلى المستوى الذهني، تستغني عن التركيب الكرونولوجي واستمرارية الحركة إلى الأمام، لأن هذا الترتيب وهذه الاستمرارية لا يصحّان إلا مع المعايير الخارجية، وليس بها مبرر في العمليات الذهنية حيث تتبع التداعيات في الذاكرة قواعد للترتيب بالغة الخصوصية والفردية".

وهذه الوظيفة تدخل ضمن إطار ما يسمى بـ"تيار الوعي" الذي تتدفق فيه الذكريات من اللًوعي تدفقاا حرًّا لا يخضع لترتيب زمني منطقي، ولا لتعاقب سببي للأحداث، وبذلك يمكن " الاستعاضة عن السببية على مستوى الفعل بالتعاقب البحت على مستوى التفكير والشعور وهذا النوع ... من إنتاج ذهن مشغول بأحلًم اليقظة"

أو ربما أحلًم النائم أيضا، إذ لا تخضع أحلًم النائم لترتيب سببي معينّ، على ما يبدو، في كثير من الأحيان، وقد تتوالى على الإنسان أحلًم في فترات متقاربة ولا رابط منطقي بينها، وقد يكون هذا هو

1أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 89.

السبب أو أحد الأسباب التي جعلت سعيد يقطين يقول:" إنّ للحلم بعدا عجائبياً أياً كان الحلم لأنه من جهة ذو لغة خاصة لا تختلف كثي ارا عن لغة الخطاب العجائبي ... "[1].

4- تفسير الأحداث الراهنة:

إنّ الكثير من الأحداث أو المواقف الراهنة لا يمكن إعطاء تفسير مقنع لها إلا بالرجوعإلى الماضي، فمثلً عندما ترى شخ اصا ينزعج ويتغيّر وجهه عندما يرى شخ اصا ما، وتراهيبتهج ويسُرّ عندما يرى شخ اصا آخر، هذان الموقفان لا يمكن تفسيرهما إ لّا بالحفر فيذاكرة الماضي، إذ إنّ لكل واحد من هذين الشخصين حادثة سابقة جعلت ذلك الشخص يتصرف مع كل واحد منهما ذلك التصرف.

إن بعض النظريات النفسية تعتبر الحاضر جز اءا من الماضي أو الماضي جز اءا من الحاضر، أو بتعبير آخر إنّ ما يحدث في الحاضر ما هو إلّا نتائج لتجارب الماضي، فكأنّ الماضي لا يفتأ ينفث تجاربه في الحاضر، إن "نظرية اللّوعي بتركيزها على الارتداد إلى الطفولة، قد قوّت الإدراك بأن حالات الماضي قد اندرجت في حضورٍ وحاضرٍ شاملين ،فالفرد والجماعة لم يمرّا بأطر معينة من التطور وحسب، وإنما كانت هذه الأطوار جميعها حاضرة في نفس الوقت في اللّوعي الفردي أو الجماعي، وكانت تكيّف السلوك الواعي باستمرار" .

وهذه التقنية لا تسهم في تفسير المواقف الراهنة وحسب، بل تسهم أيضا في التعرف على الجوانب الخفية والمجهولة التي تتعلق بحياة الشخصية، و "إنّ عملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغيّر ويتحول تب اعا لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيّرها به"[2].

5 -تداخل الحبكات:

1سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى: 2006م، ص: 16.

2المرجع نفسه، ص: 39.

وهو ما يسمى حكاية داخل حكاية، إذ يعمد الروائي إلى إدخال حكاية ثانوية في الحكاية الأصلية من خلَل تقنية الاسترجاع، وقد يهيئ ذلك" متنف اسا لتوتر الحاضر التخييلي في الرواية"[1]، فهذه التقنية تخفف من حدةّ التوتر في السرد الحاضر وتقطعه لتهيِّ للراوي استعادة أنفاسه لإتمام أحداث السرد، وتهيِّ للقارئ استئناف قراءته من جديد.

الحوافز:

إذا تجاوزنا مبحث الوظائف وانتقلنا إلى حوافز الاسترجاع، فسوف نقف أمام مبحث لا يمكن الإحاطة به، إذْ لا يمكن حصر الحوافز التي تجعل الشخصيات ترتد بذاكرتها إلى الماضي، ولكننا نستطيع القول إن أيّ موقف أو مشهد قد يوقظ الذاكرة ليعود بها إلى تجربة ماضية لها صلة، ولو بعيدة، بذلك الموقف أو المشهد ،إنّ أبسط حركة عادية في الوجود قد تحرك الذاكرة" كأن يجلس المرء أمام منضدة ويسحب إليه الدواة، قد تثير آلاف الفكر الغريبة غير المترابطة، آناا زاهية وآناا قاتمة، أحياناا منقضة أو مرفرفة.... أبسط أفعالنا تبدأبأجنحة تخفق أو ترفرف، وأنوار تتلألأ وتخفت"[2]، ومن هنا تظهر عبقرية الروائي، إذ عليهأن يحدد الحوافز الملَئمة التي تخدم عملية الاسترجاع، وعليه أن يشحن الموقف بعاطفة قويةتثير انتباه الذاكرة، وتهزها بقوة لتدفعها دف اعا إلى الارتداد إلى تجارب الماضي الممتد لتقع مباشرة وتحديداا على ما يتناسب مع الموقف الراهن. إنّ تحفيز الذاكرة، ما هو إلا خطوة لإيقاظ الذاكرة وتنشيطها لتقوم بعملية جلب الماضي إلى الحاضر وترهينه، بعدما كان قاب اعا في طياتها.

المطلب الثالث : الاستباق(Prolepses)

إذا كان الاسترجاع ارتداد إلى الماضي، فإن الاستباق هو استشراف للمستقبل، حيث تذُكر الأحداث قبل الزمن الذي يفترض أنها ستقع فيه، أي هو "حكي شيء قبل وقوعه"[3]، والاستشراف تقنية سردية

1المرجع نفسه ص: 257.
2أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 252.
3سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 77.

تعكس ما يختلج في نفس الشخصية من خوف أو أمل أو تطلعّ أو هدف أو أمنية أو توقع أو حلم أو رغبة...، فهي تقنية تعبّر عن تطلعات مستقبلية بالمقارنة مع الحاضر، والاستباق كما الاسترجاع، يكون داخل ايا وخارجية و تكراريا وإفراديا وتاما وجزئيا.

أنـواع الاســـتباق:

1- الاستباق الداخلي:

وهو الذي يدخل في صلب الرواية ومتنها، أي يكون مداه داخل إطار الرواية، والأحداث المستبقة حينئذ قد تذُكر في المتن الروائي حضو ارا بعدما ذكُرت فيه من قبل استشرافاا، وقد لا تذُكر إطلًقاا، وباختصار الاستباق الداخلي "هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزمني"[1]. وهناك بعض الاستباقات الداخلية التي يبقى تحققها مبه اما في بعض الروايات، فلً يدُرى هل تحققت أم لا ؟ إذ لا يرد في الرواية خبر يدل على تحقق ذلك أو عدمه.

2- الاستباق الخارجي:

وهو الذي لا يدخل في صلب الحكاية ومتنها، أو هو الذي لا يقع ذكره في المتن الروائي بعدما ذكُر على سبيل الاستشراف في الرواية من قبل، وإنما يظل متشرفاا أو في حالة استشراف بالنسبة للرواية، فهو بذلك خارج الإطار الزمني للرواية.

3- الاستباق الإفرادي:

وهو الذي يذُكر مرة واحدة في الرواية، ولا يعُاد ذكره فيها مرة أخرى، أي أن الراوي لا يكرر الاستشراف.

4- الاستباق التكراري:

1عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، الكويت، الطبعة الأولى:

وهو الذي يتكرّر ذكره في الرواية أكثر من مرّة، فقد يكرّر الراوي ذكر الاستباق عندما يحتاج إلى تكراره في مناسبات معينة[1]، وتكراره إنما يعكس حالة نفسية تتركز حول معنى التطلع لإدراك شيء يصعب تحققه أو يتردد صاحبه في تحقيقه لسبب ما، أو لأهميته وشدة تعلق صاحبه به، أو لشدة التياعه وشوقه إليه، أو لندمه الشديد عليه ...أو غير ذلك من الأسباب.

5- الاستباق الجزئي:

وهو أن يستبق الراوي بعض الأحداث، ثم يعود إلى النقطة التي توقف عندها، ويواصل عملية السرد بعد انقطاع الاستباق.

6 -الاستباق التام:

يمكننا افتراض هذا الاستباق على غرار ما هو موجود في الاسترجاع التامّ، إذ لا فرق في ذلك بين الاستباق والاسترجاع، إلا من حيث الوقوع الفعلي والمتحقق في بعض الروايات ،وهو أن يستبق الراوي أحداثاا ثم لا يعود إلى النقطة التي توقف عندها السرد، بل يواصل عملية السرد من بداية الاستشراف إلى نهاية الرواية دون توقف.

الإيقاع الزمني:

لقد سبق الحديث عن كون الراوي مقيّداا ومحكو اما بحجم الرواية، وبمقتضيات السرد ،وهذا سيُلجئه إلى اتباع تقنيات سردية يتحدد من خلَلها إيقاع الزمن في الرواية، وقد سبق أن بينّا أن الزمن الروائي ليس شيئاا مستقلً بذاته، وإنما هو مرتبط بالحدث أب داا، فإذا أردنا تتبع إيقاع الزمن في الرواية، يفترض علينا أن نتتبع حركات الحدث وسكناته، ولقد تناول النقاد هذا المبحث، ومن أبرزهم: "جيرار جنيت"، فقد قدمّ "جنيت" دراسة عرض من خلَلها مجموعة من التقنيات السردية التي تحكم

1إبراهيم خليل بنية النص الروائي، ص:57

الإيقاع الزمني في الرواية، وهذه التقنيات لها وظائف مختلفة بين تبطيء للزمن أو تسريعه أو مطابقته أو تجاوزه، وهذه التقنيات هي:

1- الخلاصة (Sommaire):

المقصود بالخلاًصة هو اختزالٌ أو اختصارٌ في سرد أحداث أو وقائع يفُترض أنها حدثتفي سنوات أو أشهر أو أيام ... فتختصر أو تختزل في كلمات أو أسطر قليلة دون تعرض لذكر التفاصيل[1].

والخلًصة هي أحد التقنيات التي تستخدم في تسريع الزمن، وذلك بتقليص حجم الأحداث وضغطها وتلخيصها، حيث يعبر الراوي عن الأحداث الكثيرة والممتدة عبر أيام أو شهور أو سنوات، بعبارات موجزة ومختصرة تتلخص من خلًلها تلك الأحداث. وتقوم الخلًصة بوظيفة الربط بين أجزاء السرد لكي لا يبدو مفكّ اكا، فهي تحافظ على اتصال مشاهد السرد وأحداثه، بالإضافة إلى وظائف أخرى كالتعرّف على بعض الشخصيات، أو تفسير بعض المواقف أو الحالات النفسية والاجتماعية... ، أو الإشارة إلى بعض الأحداث الماضية التي لها علًقة بالسرد الحاضر.

2- الحذف أو القطع(L'ellipse)

هو "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، و يكُتفى بالقول مثلً:

"ومرت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"... ويتضح من هذين المثالين بالذات أنّ القطع إمّا أن يكون محددّاا أو غير محددّ " .

وتكمن أهمية الحذف في تسريع الزمن، وإلغاء الأحداث والتفاصيل التي لا أهمية لها في الرواية، بالإضافة إلى ربط حلقات سلسلة السرد بعضها ببعض، فالراوي يضطر إلى استخدام الحذف للقفز فوق الأحداث الملغاة، للوصول إلى الحدث الذي يريده.

1حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 76.

وميّز "جيرار جنيت" بين الحذف الصريح والحذف الضمني، فالصريح هو الذي يكون مصحو ابا بإشارة زمنية)ساعة، يوم، شهر سنة... (، والضمني هو الذي يدُرك ضمنااا أي "يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[1]. والفرق الجوهري بين الخلَّصة والحذف هو أن الخلَّصة تذُكر فيها الأحداث إجمالاا دون ذكرٍ للتفاصيل، أمّا الحذف فلَ تذكر فيها الأحداث رأ اسا، بل يكُتفى بذكر المدة الزمنية فقط.

3- الوقفة أو الاستراحة(Pause)

المقصود بها هو التوقف عن عملية السرد، فتتوقفُ بالضرورة حركة الزمن، وذلك من خلَّل اللجوء إلى تقنية الوصف، لأنّ الوصف يقوم على تشخيص الأشياء وتمثيلها، لا على الحدث والحركة، وبهذا يتجرّد الوصف من عنصر الزمن. ولكن ليس كل وصف يقتضي بالضرورة أن يتوقف الزمن، كما قرّر "جيرار جنيت ،"فحين يتحول البطل إلى سارد في موقف تأملي لمشهد ما، لا تتوقف سيرورة الزمن في هذه الحالة" ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبدااا من زمنية القصة"[2]. ويمُيّز "جنيت" في هذا الصدد بين السرد والوصف، بكون الأول تشخي اصا لأعمال أو أحداث، وفيه يجري الزمن مع سيرورة الأحداث، أما الثاني فهوتشخيص لأشياء وأشخاص، وهذا يعني توقف الزمن وانقطاعه[3].

وينبه "جنيت" إلى حقيقة أخرى مهمة بعد ذكره لذلك التمييز، وهي أنه من السهل أن تأتي بوصف خالص، ولكن ليس من السهل أن تأتي بسرد خالص دون وصف، ويقدم مثالين على ذلك:

أ(المنزل أبيض بسقف من ألواح "الأردواز" وبمصراعين حضراوين.

ب(تقدمّ الرجل إلى الطاولة وأخذ السكين.

1المرجع نفسه، ص: 77.

2المرجع نفسه ص: 77.

3المرجع نفسه ،ص: 78.

فيرى أن المثال الأول يمكن اعتباره وصفاا خال اصا خال ايا من الحركة والزمن، أمّا المثال الثاني فهو سرد لاحتوائه على الحركة)تقدمّ ، أخذ(، ولكنه لا يخلو من الوصف لاحتوائه على أسماء تأخذ طابع الوصف) الرجل، الطاولة، السكين(إذ تشير، على الأقل، إلى أن البيت فيه طاولة وسكين مثلًا، وهذا يعتبر وصفاا للبيت، ثم يقول "جنيت" مبيّناا هذه الحقيقة :

"إن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"[1].

4- المشهد(Scène)

وهو تقنية المقطع الحواري، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب، لأن الراوي في المشهد الحواري ينقل أقوال الشخصيات كما هي دون نقص أو زيادة أو تحريف، وبذلك يتطابق في الحوار زمنيْ القصة والخطاب، ولكن "جنيت" يناقش هذه القضية، أي قضية تساوي زمن القصة وزمن الخطاب في الحوار، وينبه إلى أمر لا بد من مراعاته، وهو أن الحوار في الواقع قد تتخلله لحظات صمت أو تفكير أو تكرار... ونحو ذلك مما لا يسجله الحوار في الرواية، فيتعذر بذلك تطابق زمن الحوار في القصة مع زمن الحوار في الرواية، "وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائ ام ا أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف"[2].

ويقسم النقاد الحوار إلى قسمين: داخلي و خارجي:

1- الحوار الداخلي(Monologe)

وهو حديث أحد الشخصيات مع نفسها، أو ما يجري في نفس الشخصية من حديث، وهو ما يسمى بـ"المونولوج." والحوار الداخلي تقنية يلجأ إليها الراوي ل يلُقي الضوء على العالم الداخلي للشخصيات، وليضع القارئَ في ذلك الجو العاطفي والنفسي الذي تمرّ به الشخصية في استقرارها وتوترها وهدوئها واضطرابها.

1حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

2المرجع نفسه ص78.

وهذا سيجنب الراوي ضروب التخمين التي قد تصدق وقد لا تصدق، إذ ليس شيءٌ أصدقَ من حديث الشخصية مع نفسها، ومنه فالمونولوج تقنية تضفي عنصر الصدق على المعترك النفسي الذي تخوضه الشخصية، لكن بشرط أن تتحدث الشخصية عن نفسها بنفسها لا أنيقوم بذلك الراوي.

2- الحوار الخارجي:

وهو الحديث الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر، والحوار الخارجي أي اضا هو من أهم المحاور التي تسهم في بناء النص السردي، وهو تقنية تمكّن القارئ من التعرف على الشخصيات وعلى بعض خصائصها، إذْ من خلًل الحوار يتكشف المستوى الثقافي لها، بالإضافة إلى أشياء أخرى، مثل: الذوق، الأخلًق ، المزاج النفسي، والمستوى الاجتماعي ،المذهب الديني والفكري... وغيرها.

وقد يكون الحوار أحد المصادر التي تسهم في السرد، وذلك بأن يترك الراوي المجال للشخصيات كي تقوم بالحكي من خلًل الحوار، وقد رأينا ذلك من قبل في بعض مباحث الاسترجاع. وهنا تبرز فكرة باختين الذي يفرّق فيها بين الرواية "المونولوجية" ، والرواية "البوليفونية" إذ يرى باختين أن روايات تولستوي "مونولوجية" يسيطر فيها صوت المؤلف وتظل تحت سيطرته، في حين أنّ روايات ديستويفسكي "بوليفونية"، تعكس تعددية الأصوات التي يظل أبطالها متمايزين عن المؤلف بأصواتهم"[1]. فالروائي في النوع الأول يكمّم أفواه الشخصيات ويعُبّر من خلًلها عن أفكاره ومشاعره وإيديولوجيته، ويتدخل في جميع جزئياتها وخصوصياتها، وفي النوع الثاني يتيح الروائي للشخصيات حرية أكبر في التعبير عن نفسها وعن أفكارها ومشاعرها ومواقفها دون تدخل مباشر منه.

أشكال السرد:

1عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2000م، ص: 98.

من المؤكّد أن الزمن السردي يتَبْع أشكال السرد، إذ هو في الحقيقة تابع لها، يتشكّ ل بأشكالها ويتمظهر بمظاهرها بحسب اختلًفها، فالزمن يدور مع الشكل السردي تنو اعا ووجودا وعد اما. وقد ذكر النقاد للسرد ثلًاثة أشكال:

1- التسلسل:

ومعناه تسلسل الأحداث وتتابعها، فيبدأ الحدث الثاني بانتهاء الأول، وحين ينتهي الثاني يبدأ ثالث... وهكذا، دون انقطاع في حركة السرد إلى نهاية القصة[1].

وهذا النوع من السرد هو الذي كان مسيط ارا على السرد التقليدي، فالأحداث تبدو فيه متسلسلة تسلسلًا منطق ايا في متوالية سردية، ومنه سيكون الزمن، ضرورة، في هذا النوع متسلسلًا أي اضا، تتتابع فيه أجزاؤه وتتلًحق بطريقة منطقية في شكل سابقٍ ولاحقٍ وفق تسلسل الأحداث، لقد كان السرد التقليدي ينشد من وراء ذلك موافقة الواقع في تسلسل الأحداث وتتابعها. أمّا في السرد الحديث فلم تعد الأحداث تجري وفق تسلسلها وتتابعها

المنطقي أو الواقعي، لقد اخترِ ُق هذا التسلسل بتقنيات أخرى: كالاسترجاع والاستباقوالتضمين والتناوب، لقد تخلصّ الراوي من قيود التسلسل الزمني، ولم يعد ملز اما به.

2- التضمين:

والمقصود به أن تستوعب قصةٌ أصلٌ أو مركزيةٌ قص اصا فرعيةا أخرى تحُكى ضمنها[2]، فالرواية الواحدة يمكنها أن تشمل " مجموعة من الحكايات يحيل بعضها إلى بعض، وينطلق بعضها من بعض، فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد، وتنتسج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى، بحيث يغتدي، كما

1سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ص: 73.

2عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2000م.ص: 73.

يلَحظ ذلك "طودوروف" في معرض حديثه عن تقنيات السرد في: ألف ليلة وليلة، "التضمين هو إيلَج حكاية في حكاية أخرى، مما يجعل من كل حكايات

"ألف ليلة وليلة" مضمنة في الحكاية التي تجري من حول "شهرزاد" المركزية"[1].

ويستطيع الراوي عبر بعض التقنيات الزمنية: كالاسترجاع أن يضمّن بعض الحكايات الفرعية داخل الحكاية الأصل، فيختلف الزمن بذلك بين زمن الحكاية الأصل والحكاية الفرعية، أو أن يتيح الراوي لشخصية من شخصيات الرواية المجال لتروي حكاية ضمن حكايته الأصلية.

3- التناوب:

وهو أحد أشكال السرد الذي ذكره النقاد، والمقصود به "حكي قصتين م اعا في آن، وتترك كل قصة عند معنى لتستأنف القصة الأخرى وهكذا دواليك"[2]، وأقرب مثال لهذا النوع، هو ما يحدث في الأفلَم، حيث تجري قصتان في زمن واحد، فتتناوب القصتان في الفيلم، حيث يبدأ المشهد في القصة الأولى ثم ينقطع، ليبدأ المشهد في القصة الثانية، ثم ينقطع ليسُتأنَف المشهد في القصة الأولى...وهكذا إلى النهاية ،ويسمي عبد الله إبراهيم التناوب بالتوازي ،ويعرّفه بقوله: " تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمن واحد وأمكنة مختلفة"[3].

ويختلف التضمين، بهذا الاعتبار، عن التناوب في أمور هي:

أ- التضمين هو إدراج قصة فرعية في قصة أصلية، أما التناوب فيحتوي على قصتين أصليتين.

ب- لا يشُترط تطابق الزمن بين القصة الأصلية والقصة الفرعية في التضمين، أمّا الزمن في التناوب فهو متطابق ومتحّد بين القصتين.

1عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر
2سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 74.
3عبد الله إبراهيم ،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى: 1990م، ص:

ج(الشخصيات في التناوب تكون مختلفة لاختلَف الأمكنة واتحاد الزمن، أمّا فيالتضمين فلَ يشُترط ذلك، فقد تكون الشخصيات هي نفسها في القصة الأصل والقصة الفرعية، وقد تختلف.

التـواتر(Fréquence)

ونعني به عدد المرات التي يذُكر فيها الحدث في الحكي، وهو أي اضا شكل من أشكال التعالق بين القصة والخطاب، فقد يذكر الراوي الحدث مرة واحدة في الرواية، وقد يكرر ذكره أكثر من مرّة، فيتجاوز الحدث بذلك "إمكانية إنتاجه إلى تكراره مرات داخل العمل نفسه"[1]، والتواتر ثلَثة أنواع:

1- التواتر المفرد / الإفرادي(Singulatif)

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي مرة واحدة ما حدث مرةا واحدة، وهذا النوع هو الغالب في السرد بطبيعة الحال، إذ هو الوضع الطبيعي للسرد، وفي هذه الحالة لا يعيد الحدثُ نفسَه بأي شكل من الأشكال، وبما أنّ هذا النوع هو الأصل والغالب على السرد فلَ حاجة بنا إلى رصده في الرواية التي نحن بصدد تحليلها، وسنكتفي بالتمثيل للنوعين الآخرين، وما سوى ذلك فهو تواتر إفرادي.

2- التواتر التكراري / المكرّر(Répétitif):

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة ،بمعنى أنّ الحدث الواحدَ نفسَه يتكرّر ذكره أكثر من مرة في الحكي، وليس المقصود بالتكرار هاهنا تكرارَ الصيغة اللفظية التي دلت على الحدث، وإنما المقصُود هو تكرار الحدث من حيث هو حدث، بغض النظر عن اللفظ الذي حُكي به، ولذلك يمكن أن يتكرر ورود الحدث في الرواية بنفس اللفظ الذي حُكي به أولاا، ويمكن أيضا أن يرد ذكره بصياغة لفظية أخرى مع المحافظة على مضمون الحدث، وليس هذا الأمر ضمن اهتماماتنا في هذا المبحث، لأنّ دراسة اختلَف الصيغ اللفظية هو أدخل بمجال "الأسلوبيات"، لا بالدراسة الشكلية للسرد.

1الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 49.

إنّ الحدث في هذا النوع يعيد نفسَه ويكرّر ذاته، ولكن الموقف أو الموضع الذي يرد فيه الحدث أو الا ليس هو نفسه الذي يرد فيه الحدث ثانيا، ومنه فلً ينبغي أن يفهم من التكرار أنه عبارة عن متوالية من التكرار، ومن هذا المنطلق سيتداخل التكرار مع تقنيات زمنية أخرى كالاسترجاع والاستباق، إذ إنّ الحدث يقع أوَّ الا في السرد حاضرا، ثم يعاد ذكره في المرةالثانية استرجاعا، أو يقع أوَّ الا في السرد استباقا، ثمّ يكرر بعد ذلك حاض ارا، ثم إنّ الحافز لذكر الحدث أوالا لن يكون هو نفسه عند إعادة ذكره في المرة الثانية، وغال ابا ما يكون الحافز في المرة الثانية مع الاسترجاع وفي المرّة الأولى مع الاستباق سيكولوجيا.

3- التواتر المؤلّف (Itératif)

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي ما حدث عدة مرات مرةا واحدة ا[1]،ويكون ذلك بذكره إجمالاا، والراوي هنا يحتاج إلى الاستعانة بصيغ لفظية تدل على معنى التكرار مثل: مرّات، عادةا، كثي ارا، أو كبعض الظروف الزمانية مثل: "أيام، أسبوع، سنة، دائ اما ، كل يوم"، أو الأفعال التي تدل في معناها على التجدد والتكرار، مثل: "استمر، داوم، واصل..."، أو صيغة الفعل الناقص : كان مثل "كان يفعل..."، أو صيغة الفعل المضارع إذا كانت تدل في سياقها على التجدد والاستمرار...،ونحو ذلك ممّا يدل على تكرار الحدث إجما الا. والحدث في هذا النوع قد يكون أي اضا مما يتكرر عادة مثل: " وكنت أخرج دائ اما من بيتي ذاه ابا إلى دكاني"، وقد يكون مما لا يتكرر عادة:السفر... أو نحوه.

إنّ لهذه التقنية دور وظيفي مهم في بناء الحبكة، لأنّ خرق التكرار في الحدث الذي يتك رّر عادة، يحُدث المفاجأة ويخلق الصدمة، ويفتح من ناحية أخرى السردَ على آفاق أخرى، فيدخل بذلك عنصر التطور في الحبكة، باعتباره كسرا للحياة النمطية العادية للشخصيات ،فيكون التواتر المؤلّف - بهذا الاعتبار- تمهيداا لتأزم الأحداث و تعقيدها ،وقد تكون له وظائف أخرى في الرواية.

1الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 49.

الفصل الثاني:

الحكاية و الاسطورة في المسرح الجزائري

الفصل الثاني: الحكاية و الاسطورة في المسرح الجزائري

المبحث الأول : مفهوم الحكاية الشعبية

المطلب الأول : الحكاية لغة و اصطلاحا.

- **لغة:** "الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه وحكيت عنه حديث الحكاية".[1]

أمّا المعجم الوسيط فقد عالج كلمة حكي فقال" حكى الشيء، حكاية أتى بمثله وشابهه، يقال هي تحكى الشمس حسنا وعنه الحديث نقله فهو حاك جمع حُكَاة هو حَكَا ء حكاة: شابه في القول أو الفعل أو غيرهما ".[2]

أما المعجم الوجيز فمعناها" حكى الشيء حكاية: أتى بمثله وشابهه وعنه الحديث نقله، فهو حاك)ج(حكاة الحكاية: ما يحكى ويقص وقع أو يخيل".[3]

في المصباح المنير يعرفونها كالتالي" حكيت الشيء (أحكيه) (حكاية)

إذ أتيت بمثله على الصفة التي أتى بها غيره فأنت كناقل ومنه حكيتُ صنعة إذ أتيت بمثله".[4]

- **اصطلاحا:** "الحكاية الشعبية من المحاكاة أو التقليد، وإذا لم نكن نستطيع أن نثبت الأصول التمثيلية للحكايات فإننا على الأقل نؤكد أن الحكاية ترتبط أولا وقبل كل شيء بمحاكاة واقع نفسي

1ابن منظور، لسان العرب، م.أ، دار الجيل، بيروت 1408هـ-1988م، ص 690.

2د.محمد مجاهد، الحكاية الشعبية –الماهية- الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع 2011، الطبعة الأولى، ص25.

3معجم الوجيز، ط4 مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق العالمية 2004، ص 190.

4أحمد بن محمد علي المقري القومي، المصباح المنير، دار المعارف القاهرة 1994م، ص 145.

يقتنع أصحابه بحدوثه وعلى هذا الأساس تكون الحكاية الشعبية استرجاعا للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة كلمة".[1]

يقصد بها التعريف أن الحكاية الشعبية يمكن أن تكون واقعا يجده أصحابه في حكاية من خلالها يحاولون إيجاد الحلول والنصح وترسيخها في عقول الأجيال.

في تعريف آخر" ارتبطت الحكاية الشعبية بأنواع من السرد، تبتعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان، وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى".[2]

من هذا التعريف نجد أنه ليس هناك علاقة بين الحكاية الشعبية والتاريخ، فهي من الخيال الإنساني.

إن الحكاية الشعبية تعد من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي لترسيخحكاياته ومعاناته وتناقلها عبر الأجيال بلغة بسيطة يفهمها المتعلم والجاهل، ويجد الأحفاد متعةفي الجلوس أمام الجدة وهي تسرد الحكايات المنقولة من الموروث الشعبي.

في تعريف آخر، في الثقافة الجزائرية تقابل لفظة الحكاية الشعبية" حجاية وخرافة بحيث يقال "حاجي يا جدي" والمقصود الدلالي هنا حكاية أو قصة".[3]

الحكاية الشعبية هي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم ويستمتع بها الشعب وبروايتها حيث، يستقبلها جيل بعد آخر عن طريق الرواية الشفوية" وينطلق من منطلقات نفسية مما يجعلها تتخذ صيغة إنسانية حيث أن الإنسان المبدع لا يفكر عن وعي إنمّا يمكن القول إن هناك شيئا يفكر بداخله".[4]

1د.محمد مجاهد، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص 23.

2الحميد يوسف، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية مصر، ص65.

3عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة –دراسة ميدانية، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987، ص129.

4توفيق عبد العزيز عبد الله، الحكاية الشعبية، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان 2012م، ص 13.

بهذا نلاحظ أن الحكاية الشعبية تتسم بأهمية العلاقة بين الأجيال فهي لا تزال تؤدي دوراها في التنشئة الاجتماعية، كما نلاحظ أن كل هذه التعريفات تتفق على أن الحكاية الشعبية هي من نسج الخيال الشعبي حول حدث أو قصة يستمتع بروايتها وتناقلها الأجيال.

المطلب الثاني : نشأتها

تعددت الآراء وتضاربت حول نشأة الحكاية الشعبية، وذلك لعدم التدوين الذي يعد أهم ما يميز الحكاية الشعبية عن غيرها من المورثات الشعبية، فهي تعد موروث شعبي شفوي، وقد أجريت دراسات وأجَمَعَ الدّارسون على أن الوطن الأصلي للحكاية الشعبية هو منطقة الشرق البحر الأبيض المتوسط، فعالم الحكاية الشعبية هو عالم المزارعين، لما كانت شعوب بلاد الشمال وفقا لوجهة نظر علماء ما قبل التاريخ خطابيين قبل أن يعيشوا حياة الزراعة وقد جاء هذا الاستنتاج بإجماع علماء حيث اتفقوا جلا مع الرأي الذي جاء به فريد ريفرون برلاين" فإن الحكايات انتقلت شفاها عبر العصور من جيل إلى جيل لهذا نرى التشابه الموجود في حكايات الأدب العالمي فحكاية المزمار السحري مثلا نراها في الحكاية الشعبية الألمانية والحكاية الشعبية العربية على حد سواء مع اختلاف بسيط في أسماء الشخصيات والأماكن

وكذلك الاختلاف بسيط في أسماء الشخصيات والأماكن وكذلك الاختلاف في وضعية البدئةفالح كايات في كلا الأدبين تتشابه من حيث المضمون".[1]

إن تاريخ الحكايات يرجع إلى آلاف السنين أو بمعنى آخر أن نشأتها قديمة قِدم الإنسانولقد تطورت وشهدت ازدهار عبر العصور في أوروبا، ولا سيما في القرن الحادي عشر، حيث مجموعات من الحكاية

1توفيق عبد العزيز عبد الله ،الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص.ص 14-15.

الشعبية في فرنسا مثل حكايات سي لوي شارك بيرو وظهرت في ألمانيا حكاية ذات الرداء الأحمر الوردة الشائكة وغيرها.

أمّا في الشرق فقد ظهرت حكايات لا يزال الأدب العالمي متأثرا بها ويتغنى بها إلى يومنا هذا كحكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة وبجانب هذه الحكايات هناك أخرى تحكى شفهيا.

أمّا عن تاريخ الحكاية الشعبية العربية فتقول نادية رؤوف" الحكايات الشعبية العربية الفلكلورية بالغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية، وأن كانت معظم مغامراتهم خيالية ".[1]

من الثابت تاريخيا أن الحكاية الشعبية كانت في الأصل أسطورة" أي أن أصلها في بداية نشوئها قد ارتبط بالأسطورة ارتباطا وثيقا، لتكون امتداد طبيعيا مباشرا لبداية الفكر الإنساني".[2] وذلك بفعل تطور المجتمع الذي نشأت فيه انفرطت منه عقدتها تحولت هذه الأسطورة فتحولت إلى حكاية شعبية.

المطلب الثالث : أنواعهـا.

عهد الباحثون إلى تقسيم الحكايات الشعبية إلى أنواع كثيرة حسب موضوعها أو غايتها ومنها:

أ-**الحكاية اللغزية**: تحتوي هذه الحكايات على نصوص تقوم مضامينها على قاعدة لغزية تساؤليه تبدأ بطرح لغز على البطل ويطلب منه البحث عن الحل والجواب.

ب-**الحكاية التمثيلية**: أهم ما تتميز به الحكاية التمثيلية هو النهاية التي تنقضي بمثل أو عبرة نستعملها ونتداولها بيننا، حيث أراد الإبداع الشعبي نشرها بين الناس.

1أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي- رسالة دكتوراه، مركز الإسكندرية 1998، ص110.

2الحليم بوشراكي، والمسرح في الجزائر-رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة 2011، ص97.

ج-**الحكاية النكتية**: هي حكاية أو أحدوثة قصيرة أو طويلة، تحكي نادرة مسلية ومنسجمةوتؤدي إلى موقف فكاهي مرح فهي تأخذ من الواقع الملموس الذي نعيشه وموضوعها غلباما ينحصر في تصوير نشاط الناس اليومي، ومن مظاهر الحكاية الشعبية النكتية مرح وباطنهاالتنفيس عن الكبت الاجتماعي والنفسي من جهة وتنقد المجتمع وسلوك البشر من جهة أخرى.

د-**الحكاية الشعرية**: من مميزات هذا النوع من النصوص الشعبية ميزتان أساسيتان إمّا أن يكون كل نص الحكاية شعرا أو يتخلل النص المقاطع الشعرية التي تؤدي إلى نفس المعنى لنص الحكاية وهذا ما يثري ويضفي على النص طابعا موسيقيا وإيقاعا خاصا.

1-4- مميزاتها :

تتميز الحكاية الشعبية عن غيرها بميزات تجعلها تفرق بينها وبين ألوان التعبير في الأدب الشعبي ومميزاتها كتالي:

- يرى الدكتور عبد الحميد يونس بأن الحكاية الشعبية" تتميز بالعراقة والمرونة وحرية الرواية الشفوية بالزيادة والحذف عبر العصور والبيئات، ولذلك إنها مورث الشعبي تصلح للرواية في أي عصر حيث يسمح بالحذف أو الزيادة وذلك لأنها تهدف لإصلاح المجتمعات وأحوال الناس فالزيادة والحذف تكون حسب الموقف الذي تروى فيه الحكاية".[1]

- أنها بيئة يسيطر فيها السادة ويحققون رغباتهم، ويوجد دائما من يساعد البطل في هجومه أو يدعمه وهذه المساعدة هي الفضيلة الرئيسية التي تفوق كل النزاعات الأخرى فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل.

1د. عبد الحميد يونس ،الحكاية الشعبية، مرجع، ص12.

- ومن مميزاتها أيضا "بارتكازها على الواقع الذي يعيشه الشعب، الواقع السياسي والاجتماعي"[1]، وفي هذا نجد أن الحكاية الشعبية تقدم الظروف التي يعيشها الشعب، كما نجد أيضا تفاعل الحكاية المقدمة لأنها تمس واقع حياة سياسية واجتماعية.

- إن قيمة النص الشعبي ترجع أساسا إلى التداول والتناقل واستخدامه في الحياة اليومية، فالممارسة التلقائية هي أهم مميزات المأثورات الشعبية، ومازالت الحكاية الشعبية تلعب دورها في إثراء المعرفة البشرية، فالحكاية الشعبية نسيج متكامل نسجه الشعب، متضمناتصوراته وعاداته وتجاربه وخبرته في الحياة، يقدمها في أسلوب وبناء روائي.

- كما أن الحكاية الشعبية ليست جمادا بل هي "مادة مرنة تخضع لعوامل التطور ممايضفي عليها صفة مرنة، كما أنها ايست مجرد مادة للترفيه بل مرآة للعصور وأفكار الشعوب".[2]

1-5- خصائصها:

- " الحكاية الشعبية ابداع عريق، لا يرتبط وجودها لا يرتبط وجودها بلحظة أو موقف محدد، كما لا يعُرف واضعها أو مبدعها الأول، وكثيرا ما ترتبط براويها الأخير فهي لا تخضع لأي نوع من التوثيق".[3]

- من أهم خصائص الحكاية الشعبية الممارسة التلقائية ودورها في إثراء المعرفة البشرية وتناقلها.

- إن الحكاية الشعبية تسمع ثم تكرر بقدر ما تعيها الذاكرة، وبهذا تكون قابلة للتغير من القبل الشخص الذي يرويها.

1أحمد صقر، توظيف في المسرح العربي، مرجع سابق، ص.ص 106-107.
2عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص14.
3الحليم بوشراكي، والمسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص98.

- الحكاية الشعبية نسيج متكامل نسجه الشعب، متضمننا تصوراته وعاداته وتجاربه وخبرته في الحياة.

- تروى الحكاية الشعبية بصيغة العصر لأنها تأخذ طابع العصر الذي تروى فيه بتغيراته.

المبحث الثاني : مفهوم الأسطورة.

المطلب الأول : تعريف الأسطورة لغة و إصطلاحا

- **لغة**: يرى ابن منظور "أن الأساطير، الأباطيل: والأساطير: أحاديث لا نظام لها واحدتها إسْطَا ر وإسطارة بالكسرة وأسُطِير وأسْطِيرة، وأسْطُور، وأسْطورَة بالضم وقال قوم: أسَاطِيرُ وسَطرَهَا: ألفها: سَطَّرَ علينا: أتانا بالأساطير الليث: يقال: سَطَّر فلان علينا يسُطرُ،

إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل...يقال سطّر فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلكالأقاويل الأسَاطيرُ والسُطر".[1]

كما جاءت كلمة أساطير في القرآن الكريم مضافة إلى كلمة الأوليين في تسع آياتوكانت جميعها على لسان الرافضين لدعوة الرسول صلى الله علية وسلم ونذكر من هذه

الآيات" وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلُنَا مثل هذا إن هذا إلا ٍأساطير الأولين".[2]

وقد عرفها الدكتور رابح العربي بقوله" الأسْطُورة أو الأسَُطرَه مصدر سَطَرَ، والجمع أسَاطِير مثل أرجحة وأراجيح وأحدوثة وأحاديث وأثفيه وأثافي معناها: سرد قصصي أو قصة خرافية فيها كثير من التهويل".[3]

1ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت 1992، مح 4، ص.ص 363-364.

2سورة الأحزاب، الآية 06.

3رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي المختار عنابة ب ط ب س، ص19.

- **اصطلاحًا**: يرى الدكتور أحمد خليل" بأن الأسطورة اشتقاقا من سَطَّر أي ألف الأساطير أو أحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي المعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفها هي حكاية عن كائنات تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها فالأسطورة موضوع اعتقاد".[1]

المقصود من هذا التعريف أن الأسطورة حكاية خرافية لا وجود لها في الواقع ويكون لها هدف نبيل كما أنها مرتبطة بالمعتقدات الدينية.

يعرفها الدكتور محمد المعيد خان" أن الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله حالة البداوة فالأسطورة مصدر أفكار الأوليين".[2]

إذا عدنا إلى تعريف الأسطورة عند الغرب فإننا نجد بول روبرت يعرفها بأنها "حكاية خرافية غلبا أصلها شعبي وشخصيتها عبارة عن كائنات عجيبة على شكل رمز للقوى الطبيعية التي تمثل ظرف من ظروف الحياة".[3]

المطلب الثاني : أنواعها.

تنحصر أنواع الأسطورة في سبعة أنواع وهي:

أ- الأسطورة الطقسية: تعد الأسطورة الطقسية من أقدم أنواع الأساطير وتتحدث عنالطقس والأحوال الجوية، وارتبط هذا النوع بعملية العبادة "حيث كان القدماء يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية لإخراج الدوافع الداخلية، فقد اعتقد القدماء بأن لكل ظاهرة جوية إله، إله الرعد، إله المطر"[1].

1د. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفلكلور، دار الطليعة، بيروت ط3 -1986م ، ص08.

2د.محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة بيروت لبنان ط3- 1981، ص20.

3 PAUL Rober, Le petit Robert , Avenue Parmentier 66 Paris 1986, P51.

ب- الأسطورة الكونية)أسطورة التكوين(: وهي تصور لنا كيف خلق الكون، فأساس الأسطورة الكونية هو التأمل.

ج- الأسطورة التعليلة: يحاول من خلالها الإنسان أن يعلل ويفسر ظاهرة تستدعي انتباهه، "ولم تظهر الأسطورة التعليلية إلاّ بعد أن ظهرت فكرة وجود الكائنات الروحية في مقابل ما هو موجود في الظاهرة والأسطورة."[2]

د- أسطورة البطل المؤله: إن هذا النوع من الأسطورة يعتبر الآلهة المسير الأعلى لشؤون الإنسان، حيث يحاول البطل أن يصل معاني الآلهة، لكن صفاته الإنسانية تشده إلى عالمه الأرضي.

ه- الأسطورة الحضارية: تركت كل الأمم السابقة حضارات بعد زوالها، والأسطورة الحضارية تتحدث عن الحضارات وزوالها والحوادث التي عاشها سكانها.

و- أسطورة الأخيار: وهي التي تتحدث عن الإنسان الذي يفعل الخير ويفضل الآخر عن نفسه خدمة، وتتسم أعمال البطل بالفضيلة والبطولة.

ي- أسطورة الأشرار: تتمثل في الأساطير التي تحكي عن الأشرار الذي يضعون إرضاء نزواتهم على حساب كل شيء.

المطلب الثالث : نشأتها و مميزاتها و خصائصها .

1. نشأتها :

1فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر-رسالة ماجيستير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2009، ص 32.

2المرجع نفسه، ص03.

لقد قام جدل عميق بين علماء التاريخ حول تحديد تاريخ نشأة الأسطورة، والأغلبية يرجحون أن الأسطورة ظهرت مه ظهور الإنسان حيث" عثر على أقدم الأساطير اليونانية مدونة في اللوح الصيني الذي يعود إلى عهد الحضارة المسنية التي بلغت ذروتها خلال فترةمن القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد وشملت هذه الحضارة عدة مدن يونانية من بينها مسينا ".[1]

يرى هوميروس" أن الأساطير تستند إلى حقائق تاريخية وأن زيوس كان أحد الملوك العظام في كريت القديمة".[2]

بهذا ورغم تضارب الآراء إلاّ أن الأغلبية يجمعون أن الأسطورة هي من نسج الخيال وقديمة قدم الإنسان، وفي بعض الأحيان يكون فيها جزء من الواقع.

2. **مميزاتهـا** :

للأسطورة مميزات تميزها عن غيرها من الألوان الأدبية والشعبية، ومميزاتها كالتالي:

- معظم شخصياتها شخصيات خارقة للعادة مثل الآهلة والجن وغيرهم من الشخصيات الخارقة.
- تحكي الأسطورة قصصا مقدسة تبرز ظواهر الطبيعة مثل نشوء الكون وخلق الإنسان.
- "تخدم عرضين أساسيين تحدثنا عن التاريخ الشعوب ومن زاوية أخرى ثقافية تصويرية تحدد مكانة صاحبها في المجتمع الذي يعيشه ".[3]
- تتميز بالعمق الفلسفي.
- تعطي ثراء وعمق ومصدر إلهام وعامل إنساني في حضارة الأمة وتتمتع في التركيب الدرامي.

1د.أحمد كامل زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت ط2-1979، ص46.
2حنا نمر، أساطير إغريقية، دار الخواطر بيروت ط1-1985، ص25.
3خديجة البلوي، النقد الحديث الشعبي ،www.dr-aysha.com.

3. **خصائصها:**

- هي خطاب من معتقدات الشعوب يجمع بين الجد والحقيقة وليست أحاديث للتسلية بقدر ما هي حكم.
- تصدر عن تأملات وانفعالات وخيالات جماعية، لا فردية أي أنها ذاكرة شعب وليست ذاكرة فردية.
- تتناول موضوعات إنسانية شاملة تخص جدل الإنسان مع نفسه ومع الوجود
- إذا قلنا إنه من بعض خصائص الأسطورة" وضعها بصمات واضحة على علم

الفلكلور، وعلم الأنثروبولوجيا الثقافية، فإن من شأن هذه الظاهرة أو الخاصية أن تجعل الأسطورة منظومة تحت جناح الدراسات الفلكلورية".[1]

- الأسطورة ورغم المؤثرات الحضارية الجديدة وتفاعلاتها تمثل حضورا إنسانيا دائما عبر ثنائيات الزمان والمكان.
- تساعد الأسطورة على تعميق احساسنا بالتاريخ واستحضار جمالياته" أي أن لها القدرة على إعطاء الماضي حضورا حيا جماليا".[2]
- لأنه من أهم خصائصها الرؤية الشعرية ذات صلة وثيقة بالسحر والدين حيث يقول جيا مباتيستا" أن الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائي، وهي مع ذلك، ولكل ذلك لغة صحيحة لها مبدأها النيوي ومنطقها الخاص".[3]

1د.محمد عبد الرحمن يوسف، الأسطورة مصادرها وبعض مظاهر التسلية في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع ط1-2014، ص.ص 53-54.

2د.محمد عبد الرحمن يوسف، الأسطورة مصادرها وبعض مظاهر التسلية في توظيفها، مرجع سابق، ص 57.

3محي الدين صبيحي، الأدب والموقف القومي، دار الأنوار للطباعة، دمشق ط1-1976م، ص.ص 80-81.

المبحث الثالث : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري

المطلب الأول : أقسام التراث .

إن المسرح الجزائري مثله مثل غيره من مسارح العالم العربي كان للتراث الشعبي نصيب فيه من إبداعات المسرحيين، وذلك لأنه الأقرب إلى فهم المثقف والأمي فهو" كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه".[1]

لهذا جعل منه الكتاب المسرحيين مادة يستلهموا منه كتاباتهم لأن التراث الشعبي ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات، وتظهر مظاهر توظيف التراث في المسرح الجزائري في مواقف عديدة، أولها الشكل الأسطوري مما لا جدال فيه أن أي مجتمع من المجتمعات سواء قديما أم حديثا لا يخلو تاريخه من الموروث أسطوري في أدبه الشعبي فهي "تنشأ بدافع حضاري، ولكن هذا لا يعني أن تهمل جانبها الفني، فالأسطورة تحتوي على بذور ملحمة المستقبل، وبذور القصة المسرحية".[2] والتراث الشعبي ينقسم إلى قسمين:

أ- تراث شعبي محلي: وهو خاص بكل قطر من أقطار الوطن العربي من المحيط إلى الخليج "وفي الجزائر والبلدان العربية عموما، استمرت في العهود المظلمة الفنون الشعبية سائدة تعبر عن وجدان الشعوب".[3]

ب- تراث قومي مشترك: وتشترك فيه الأمة العربية جمعاء "من ذلك توصل الدراسات الفولكلورية، والأسطورية المقارنة إلى أن هناك أساسا أسطوريا وفلكلوريا عقائديا مشتركا لأغلب الشعوب العربية".[1]

1جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين ط1 مارس1979، ص 63.نبيلة

2نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، ص 196.

3عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة ابتنيت الجزائر ط1-2006، ص85.

فتراث الشعبي يكاد يكون هو التراث كله من كثرة استعماله أكثر من التراث الديني والتراث التاريخي، فالتراث الشعبي يمثل الثقافة الشعبية الروحية والمادية التي كانت نتاج للإبداع الشعبي، وتناقل عبر المشافهة جيل بعد جيل وميزته أنها تتغير عبر الأجيال مثل الحصن المنيع ضد الحملات الاستعمارية الرامية إلى خلخلة النسيج الاجتماعي، وطمس معالم الهوية العربية.

المطلب الثاني : أسباب العودة إلى التراث الشعبي.

أهم أسباب العودة إلى التراث الشعبي هي محاولة تأصيل لمسرح عربي بدل من الاقتباس من المسرح الغربي" فالتراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصننا منيعا في مقاومة الاستعمار بوصفها أداة، بوصفها روحا أيضا احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث"[2] ، بهذا كان التراث مادة عربية خام تنبع منها قصص وحاكيا من الوطن العربي والإنسان العربي بعاداته وتقاليده وشخصيته العربية الأصيلة "إن الأنماط العربية الإسلامية تلتصق بالواقع العربي الذي يتميز بطبيعته الخاصة في الاستقبال، فقد دعا من المؤلفين، توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي، ودعا يوسف إدريس إلى مسرح السامر وطبقه في مسرحيةالفرافير، أما فريد فرج وقاسم محمد وغيرهم، فقد مزجوا بين ما جاء في كل من أساليبوأجناس ومذاهب أخرى".[3]

ولا ننسى محاولات الجزائريين الذين كان التراث مادتهم الأولى والملهم الأول أمثال عبد القادر علوله ورويشد ورشيد القسنطيني، وولد عبد الرحمن كاكي في مسرح الحلقة.

1شوقي عبد الحكيم، دراسات في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005، ص04.

2أحسن الثيلاني توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتورا، جامعة منتوري قسنطينة 2009م، ص 139.

3محسن صبيحي، قراءة في مسرحيتين جديدتين لأبي العلاء السلاموني، مجلة الفصول، مصر 2003، ص315.

لم يكن التأصيل وحده السبب للعودة إلى التراث الشعبي، الجهل أيضا فنظرا للحياة التي كانت يعيشها المجتمع الجزائري إبان الاستعمار ومنع السلطات الفرنسية الجزائريين من التعلم باللغة العربية في محاولة لطمس الهوية والشخصية العربية فانتشرت بذلك الأمية، ووسط كل هذه الظروف المزية لم يكن المسرح المكتوب باللغة العربية الذي كان صعب الفهم وسط كل الظروف المذكورة إلاّ لفئة قليلة وبما أن الهدف من المسرح في ذلك الوقت كان التوعية فلابد من استعمال لغة يفهمها الجميع ومواضيع غير معقدة، وبعد تفكير كانت العودة إلى التراث الشعبي هي الحل وكذلك يضطر الكاتب أحيانا إلى عدم الإفصاح عن شخصياته وأفكاره خوفا من سلطة الرقابة، فيلجئ إلى التراث لتمرير الرسائل السياسية وقد سمى محسن صبيحي هذه الحيلة "المسرحية القناع"[1]، هذه الأسباب المذكورة أسباب فنية هناك أسباب غير فنية منها:

الحفاظ على التراث ونفض الغبار عنه والتعريف بمكانته الاجتماعية والثقافية "لأنه ذاكرة الأمة وخزانتها الفكرية والثقافية، تحوي كنوزا فنية ثمينة خلفها الأسلاف، ودائع للأخلاف وهو روح الأمة وضميرها الحي، وقلبها النابض وترجمان الشعوب في أفكارها وآلامها ".[2]

وكذلك المحافظة على الهوية والاعتزاز بالذات إثر الهزات العنيفة والمحاولات لطمس الهوية تعد من أهم أسباب العودة إلى التراث، فقد كتبت مسرحيات تتكئ على التراث العربي الإسلامي، تهدف إلى زرع روح المقاومة للمستعمر مثل مسرحية)بلال(للشاعر محمد العيد آل خليفة، نجد أن الموضوع مستلهم من التاريخ الإسلامي ومن شخصية بلال الذي قاوم العذاب ولم يتراجع عن اقتناعه وتمسكه بالإسلام.

كما نجد كتابنا العرب أخذوا من قصص ألف ليلة وليلة مادة تراثية تعبر عن ما يعيشوهمن ظروف سياسية واجتماعية كما يقول ألفريد فرج "ألف ليلة وليلة حافلة بهذا المعنى الكبير،وهو معنى المواجهة بين

1عبد الحكيم سعادة، توظيف التراث العربي في المسرح الجزائري الحديث- رسالة ماجستير، جامعة باتنة 2003، ص42.

2عبد الله بوهيف، المسرح العربي رؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب دمشق ط1- 2000م ،102.

العربي والغربي، حيث تتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار ألف ليلة وليلة وإنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضفي على الفكرة بمصداقيه تاريخية وتراثية"[1] وبهذا فقد كان للتراث الشعبي دور نضالي.

إضافة إلى هذه الأسباب المذكورة لتوظيف التراث الشعبي من أسباب فنية وسياسية قد كان للجانب النفسي نصيب أيضا، ففي ظل الأوضاع السياسية السائدة آنذاك بكل الوطن العربي عامة والجزائر خاصة، فكل ذلك الألم النفسي في اغتيال الوطن جعل الكتاب يعيشون حالة من القلق فوجدوا التراث الشعبي ليكون متنفسا للمعاناة "فالرجوع إلى توظيف التراث الشعبي واستلهام المسرحيين منه كان مخرجا نفسيا للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته عبر البحث عن إجابات في الماضي لحريته على حاضره ومستقبله".[2]

كما أن توظيف التراث العربي في المسرح والابتعاد عن الترجمة فخرا واعتزازا بمآثر العرب والاعتزاز بأبطاله، وكذلك التمسك بالشخصية الوطنية كما يقال: أمة بلا تراث أمة لا جذور لها.

- خصائص التراث:

للتراث كما لغيره من الأجناس الأدبية الأخرى خصائص لتمييزه عن غيره، بحيث أنه لكل أمة تراثها الخاص بها يكشف عن طابعها التاريخي والحضاري وكذا الثقافي ولذلك خصائص التراث الشعبي منها:

1أم كلثوم مولاي، استلهام التراث من التجربة المسرحية عند الطيب صديقي -رسالة ماستر، جامعة تلمسان 2015، ص10.
2نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص05.

- التراث مجهول المؤلف، فكثيرا من القصص مثل علي بابا والأربعين لصا، وألف ليلة وليلة وفلة والأقزام السبعة" مجهولية المؤلف لأن القاعدة العامة ترى أنه كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل في نطاق التراث الشعبي".[1]

- يعبر التراث عن الجماعة وليس خاصية فردية "لأنه الكاشف الوجداني والداخلي للشعوبوالجماعات المتنوعة الثقافات بمختلف أجناسها كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزنهافي ذهنه ويمارسها عن طريق سلوكه وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها ".[2] - يتميز بالتنقل الشفوي حيث تناقل شفويا عبر العصور عبر الحكايات والأشعار الملحونة يرددها المداحون.

- رغم قدم التراث إلا أنه مازال يروى بصبغة العصر، فعندما تحكي حكاية شعبية تتغير مقاييسها حسب العصر المعاش.

- "حدوث تغيرات على التراث الشفوي إثر انتقاله عبر الأجيال والعصور بما يضفي عليه ميزة كل عصر عما قبله وما بعده".[3]

المطلب الثالث : أشكال التراث الشعبي في المسرح الجزائري.

تتجلى أشكال توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري في استلهام الأساطير والحكايات الشعبية، فقد وظفت الأسطورة في المسرح الجزائري بشكل صريح في عدد من المسرحيات مثل

1أحسن الثيلاني توظيف التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 136.

2أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية 1998، ص11.

3مباركي بو علام، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران 2010، ص03.

مسرحية)جحا(لعلالو ويرى هذا الأخير "كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله على نفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط الضوء من خلاله على شخصيتنا التاريخية البارزة".[1]

واستحضار شخصية جحا الأسطورية لم يكن لمجرد السخرية والدعابة بقدر ما كانت حاجة ملحة فرضتها الظروف المحلية، وليس هذا فقط فقد كتب رشيد القسنطيني مسرحيته)زغيريان وشريطو(في عام 1929 وتدور أحداثها في مدينة خيالية ويقول شريف الأدرع

"إن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل، قوامه الارتجال فلا يقدم مسرحية تامة الكتابة، وبهذا المنهج صار مسرح القسنطيني مسرحيا لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير".[2]

وكغيره من المسرحيين الجزائريين عكف ولد عبد الرحمن كاكي على النهل من التراثالقديم، فقد كانت الأسطورة من أهم الموارد الفنية والفكرية لمسرحه فقدم عام1966)مسرحيةكل واحد وحكمه(هذا فيما يخص الأسطورة وذلك لعلاقتها بالتراث" إن الأسطورة والتراث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن ومأثورات شعبية وتراث فلكلوري اجتماعي واقتصادي وكثير من هذا التراث سجله أجدادنا وهو تراث فلكلوري، وعلاقة الأسطورة بالتراث هي علاقة استعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي".[3] وقد كان للحكاية الشعبية نصيب من الكتابات المسرحية الجزائرية فعلى سبيل المثال كاتب ياسين في مسرحية)مسحوق الذكاء(والتي بنيت على شخصية جحا الشعبية، حيث تعتبر هذه المسرحية تجربة كاتب ياسين المتأثرة تأثيرا شديدا بالحكاية الشعبية وعوالمها "حيث يعتبرها

1أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، مرجع سابق، ص11.

2نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص93.

3فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص59.

انبثاقا في المجال الشعبي الروحي الذي يهدف إلى التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور فعال في بناء المجتمع".[1]

من أعمدة المسرح أيضا عبد القادر علولة والذي اختار أيضا التراث الشعبي ليكون مادة استلهامه ويظهر ذلك في عدد من مسرحياته وخاصة مسرحية)الأجواد(التي نالت القسط الأكبر من الدراسة والنقد وحتى الجوائز لأنها هزت الساحة الفنية، لقد وظف الكاتب في هذه المسرحية تقنية الراوي الشعبي والشعر الشعبي وبهذا فهو مثله مثل غيره من عمالقة المسرح الذين اتخذوا التراث مادة لهم وتبقى الأسباب متقاربة كذلك " التراث أداة تعليمية تخاطب المواطن الأمي بلغة يفهمها مبتعدا عن تخدير الدراما التقليدية البورجوازية التي تطرح معظم عروضها حلولا تصالحية مع الواقع، فتمنع المتلقي من اتخاذ موقف اتجاه المطروح ومن التفكير للتغيير ومنع الاغتراب".[2]

1خليل الجيزاوي، مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990، ص75.

2أحمد العشري مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1990، ص30.

الفصل الثالث:

الحكاية في مسرحية علال و عثمان لـ"عبد القادر بلكروي "

الفصل الثالث: الحكاية في مسرحية علال و عثمان لـ"عبد القادر بلكروي"

المطلب الأول : سيرة الفنان"عبد القادر بلكروي "

التعريف بعبد القادر بلكروي :

هو عبد القادر بلكروي مولود في 17 جوان 1957 في باريس، تلقى تعليمه حتى مستوى النهائي شعبة "آداب"، وفي سنة 1977 أكمل تدربه، وبعدها تربص لأساتذة التعليم المتوسطي سنة 1978، وفي سنة 1979 بالتحديد في 1 مارس تم توظيفه في المسرح الجهوي لوهران باعتباره كوميدي وعضو في فرع المسرح للطفولة والشباب.

يهتم بلكروي كثيرا بمسرح الطفل منذ بداية تأليفه سنة 1979، حيث كتب العديد من النصوص الموجهة لهذه الفئة مثل«النحلة» و «كنز لويزة» إلى جانب مسرحية «علال وعثمان » و «قلعة نور»، حيث ابتعد عن الأسلوب النثري الأدبي، واعتمد على القصة المشوقة التي تقدم أفكارا تربوية تربي النشء مما جعله يقدم «قلعة نور» في شكل جديد بعد أن قام بقراءات درامية في التربية وعلم النفس الجديد.[1]

المطلب الثاني : ملخص مسرحية " علال و عثمان " .

مسرحية "علال وعثمان" تروي قصة أب مزارع أفنى حياته في إصلاح أرضه لتصبح صالحة للزراعة، ولكن بعد وفاته يحاول المحتال "شمشوم" الاستيلاء عليها بطرق ملتوية. الأب ترك وراءه زوجته وولديه، "علال" الذي سار على نهج أبيه في الاهتمام بالأرض، و"عثمان" الذي كان كسولاً وغير مكترث.

[1] برياح زهرة: قلعة نور تستقطب الجمهور الصغير، مسرح عبد القادر علولة، نشر في الجمهورية في 2011/01/09 تاريخ الدخول21/07/2024:، انظر الرابط ،https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/7371:

"شمشوم" استغل غياب الأم لتنفيذ خطته، مستخدماً "ستوتة" التي ادعت أنها ابنة الأمير، حيث وعد عثمان بأن من يعيدها إلى القصر سيتزوجها ويحصل على ملكية الأرض. في حين كان "علال" الذكي متشككاً في هذه القصة، وقع "عثمان" في الفخ.

ولكن بفضل تدخل الأم في الوقت المناسب، فشل "شمشوم" في مخططه. في النهاية، أدرك "عثمان" مكيدة "شمشوم" و"ستوتة"، وطلب الصفح من أمه وأخيه.

المطلب الثالث: جماليات السرد في مسرحية "علال وعثمان"

الشخصيات في مسرحية "علال وعثمان"

تعد الشخصية عنصرًا مهمًا في بناء أي مسرحية، حيث تساهم في تقديم حبكة القصة وتفاعل الجمهور معها. في مسرحية **"علال وعثمان"**، نجد أن الشخصيات متنوعة وتم اختيارها بعناية لتعكس الصراع بين الخير والشر. الشخصيات تنقسم بين شخصيات إيجابية، مثل **علال** الذي يمثل العمل الجاد والذكاء، وشخصيات سلبية مثل **عثمان** الذي يجسد الكسل والاتكالية. كذلك، نجد شخصيات شريرة مثل **شمشوم** و**ستوتة** اللذين يحاولان الاستيلاء على الأرض بطرق خادعة.

-شخصية الراوي القط شاطر:

الراوي القط **شاطر** يمثل عنصرًا رئيسيًا في المسرحية، حيث يعتمد عليه في سرد الأحداث والتفاعل مع الشخصيات الأخرى. ظهوره في بداية المسرحية من خلال أغنية البداية يعكس دوره كمحور في نقل القصة للجمهور، ويضفي حيوية ونشاطًا على المسرح.

-شخصية الأب:

رغم قلة حضوره في المسرحية، إلا أن شخصية الأب تجسد الصبر والتفاني في خدمة الأرض، وهي شخصية تعبر عن الوطنية والتمسك بالأرض. وصيته لأبنائه بمتابعة العمل على الأرض تمثل القيم المجتمعية في المجتمع الجزائري.

-شخصية الأم:

الأم تلعب دورًا حاسمًا في دعم أبنائها بعد وفاة الأب، وهي محور الأسرة ودورها يتجلى في تقديم الدعم والحب لأبنائها. شخصيتها تجمع بين الحنان والحزم، وحرصها على استمرار العمل على الأرض يعكس دورها المحوري في المسرحية.

-شخصية عثمان:

تجسد شخصية **عثمان** التناقض بين الطموحات العالية والكسل. هو شخصية سلبية، يعتمد على الآخرين ولا يسعى لتحقيق أحلامه بالجهد، وهو ما يجعله ضحية لمؤامرة **شمشوم** و**ستوتة**.

-شخصية علال:

علال هو النقيض التام لعثمان، حيث يمثل الاجتهاد والالتزام بوصية الأب. ذكاؤه وحرصه على كشف حيلة **شمشوم** جعله الشخصية الإيجابية التي تقود الأحداث نحو نهاية مرضية.

-شخصية شمشوم:

شمشوم هو الشخصية الشريرة التي تسعى للاستيلاء على الأرض، وتتميز بالخداع والمكر. كانت له خطط خبيثة بمساعدة **ستوتة**، ولكنه فشل في تحقيق هدفه بفضل تدخل **علال** وذكائه.

-شخصية ستوتة:

شخصية **ستوتة** تلعب دورًا مساندًا **لشمشوم** في خداع **عثمان** .هي شخصية مخادعة تسعى لتحقيق مصالحها بأي وسيلة، وتستغل طموحات **عثمان** الزائفة للوصول إلى هدفها.

- المكان والزمان في مسرحية "علال وعثمان"

يعرف المكان بأنه "كل ما عنى حيزًا جغرافيًا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعتور هذه المظاهر من حركة أو تغير". ويعتبر المكان عنصرًا فعالًا في بناء النص المسرحي لأنه "يطلق على المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله على المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات."

في مسرحية علال وعثمان، يتضح لنا أن أحداثها تدور في ضيعة ريفية. هذا واضح منذ البداية حيث يقول الراوي: "ديكور جميل وهو عبارة عن ضيعة تحتوي على حقل، منزل، وبئر، نحن في فجر يوم جميل". هذا التوصيف يحيلنا إلى أن المكان الذي تدور فيه الأحداث مكان مفتوح، وهو الأرض الريفية. ويأتي في أحد المقاطع:

"هذه الأرض كانت يابسة حجرة

طوعها الأب وعمرها شجرة

غرس فيها فواكه وخضرة

أصبحت جنة تمنع النظرة

أعوام وسنين وهو يحفر البئر

طلع الماء ووصل معه الخير."

تدل هذه الأبيات على طبيعة المكان المتمثل في قرية ريفية، كما تعبر عن أهمية الأرض كمصدر رزق للعائلة من خلال الجهد الذي بذله الأب والأم وعلال للحفاظ عليها.

أما بالنسبة للزمن، فإن جيرار جينيت (G. Genette) يرى أن الزمن مرتبط بالسرد، ومن الممكن أن نقص الحكاية دون تعيين مكان الحدث، بينما يصعب علينا إغفال الزمن لأنه أساسي في تحديد كيفية سرد الأحداث. الزمن قد يسبق أو يلحق أو يتزامن مع الحكاية، كما يمكن أن يتداخل الزمنان.

في مسرحية علال وعثمان، نجد أن الزمن متتابع ويبدأ بزمن الحكاية عندما كان الأب مجتهدًا في خدمة الأرض، مما يظهر حبه لها وتقديره لقيمتها. كما ورد:

"أعوام وسنين وهو يحفر البئر طلع الماء ووصل معه الخير."

هذا الزمن هو الزمن الماضي، والذي يشير إلى وصية الأب لعلال ووالدته بخدمة الأرض. ثم ينتقل الزمن إلى فترة تعطل الناعورة، حيث تذهب الأم إلى المدينة لوقت كافٍ لإصلاحها، وخلال غيابها، يستغل *جوال* و*ستوتة* و*عثمان* الفرصة لخداع علال. في النهاية، يعود الزمن إلى زمن الحاضر عندما تعود الأم وتكشف المؤامرة التي خطط لها *شمشوم* للاستيلاء على الأرض.

يتوفر في المسرحية أيضًا زمن آخر، وهو الزمن الذي قضاه *شمشوم* منذ حياة الأب متوعدًا بالاستيلاء على الأرض بأي وسيلة. هذا الزمن يمتد إلى الحاضر حينما يتنكر *شمشوم* في شخصية *جوال* لكن مكيدته تفشل.

بالتالي، يمكن القول إن الزمن في مسرحية علال وعثمان يجمع بين الماضي والحاضر، وكل أحداثه موجهة نحو حماية الأرض وخدمتها، مما يجعل الزمن موهوبًا للدفاع عن الأرض.

خلاصة:

بعد هذا العرض البسيط حول موضوع الدراسة والذي لا ندعي أنه قد استوفى الموضوع حقه، توصلنا إلى مجموعة من النتائج نوردها فيما يلي:

1. **تعدد تعاريف الجمال** :رغم تباين التعاريف حول الجمال، إلا أن ما يتفق عليه هو أن الجمال يعني التناسق أو الانسجام الذي يدركه العقل ويقيّمه الذوق.
2. **تعريف المسرح** :المسرح لغة يعني مرعى الماشية، أما اصطلاحاً فيُعرف كجنس أدبي ويُطلق عليه الجنس الدرامي.
3. **مسرح الطفل** :يُعتبر مسرح الطفل فناً أدبياً وتعليمياً مهماً، يجمع بين الحركة والحوار، سواء قام به الطفل أو كان مجرد متفرج عليه.
4. **المسرح التعليمي في مسرحية "علال وعثمان** :"جسّدت المسرحية نوعاً من المسرح التعليمي الموجه للأطفال، والذي يهدف إلى توجيه رسائل تربوية وتعليمية.
5. **قصة المسرحية ومحورها** :دارت قصة المسرحية حول موضوع الطمع ومحاربته، حيث تمايزت شخصياتها بين الخير والشر، بينما وقعت أحداثها في ضيعة ريفية، متأرجحة بين زمنين هما الماضي والحاضر.

خاتمة

خاتمة

في ختام هذا البحث، نجد أن الزمن والحكاية في المسرح يلعبان دورًا محوريًا في تشكيل بنية النص وإيصال الرسالة المراد تقديمها. من خلال التحليل العميق لمسرحية "علال وعثمان" لعبد القادر بالكروي، يتضح لنا أن الكاتب وظّف الزمن بشكل متتابع ومترابط بين الماضي والحاضر، مما أضفى على الأحداث طابعًا ديناميكيًا يعكس قيم المجتمع الجزائري والتفاعل مع التراث الشعبي. كما أظهر البحث كيف أن توظيف الحكاية الشعبية والأسطورة يعزز الهوية الثقافية ويمد الجسور بين الأجيال، ما يجعل المسرح وسيلة فعالة للتعبير عن الصراعات الأخلاقية والاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك، يتبين أن المسرح الجزائري، وخاصة عند بالكروي، يمزج ببراعة بين الماضي والحاضر، مما يخلق نصوصًا مسرحية ذات أبعاد تعليمية وتربوية. إن استخدام الزمن في مسرحية "علال وعثمان" جاء ليخدم الأرض والدفاع عنها، مسلطًا الضوء على القيم الإنسانية المتأصلة في التراث الجزائري.

ختامًا، يمكن القول إن هذا البحث أكد على أهمية الزمن والحكاية في المسرح ليس فقط كأدوات فنية، بل كعناصر تساهم في تشكيل الهوية الثقافية والاجتماعية، وهو ما يعكس غنى التراث المسرحي الجزائري وعمق رسالته.

المراجع و المصادر

المصادر

القرآن الكريم

المعاجم

1. **ابن منظور :**لسان العرب، دار الجيل، بيروت، 1988، المجلد السادس.
2. **ابن منظور :**لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1992، المجلد الرابع.
3. **أحمد بن محمد علي المقري القومي :**المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، 1994.
4. **معجم الوجيز، ط4 :**مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الشروق العالمية، 2004.

الكتب:

1. **أحمد حمد النعيمي :**إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
2. **أحمد بن محمد علي المقري القومي :**المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، 1994.
3. **أحمد بيوض :**المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.
4. **الحميد يوسف :**الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، مصر.
5. **د. أحمد كامل زكي :**الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، 1979.
6. **د. محمد عبد المعيد خان :**الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، 1981.
7. **د. محمد عبد الرحمن يوسف :**الأسطورة مصادرها وبعض مظاهر التسلية في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2014.

8. **د. محمد مجاهد :**الحكاية الشعبية –الماهية- الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع، 2011.

9. **د. خليل أحمد خليل :**مضمون الأسطورة في الفلكلور، دار الطليعة، بيروت، 1986.

10. **حنا نمر :**أساطير إغريقية، دار الخواطر، بيروت، 1985.

11. **خليل الجيزاوي :**مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

12. **عبد الحميد بورايو :**القصص الشعبي بمنطقة بسكرة – دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

13. **عبد المالك مرتاض :**في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

14. **عبد الله إبراهيم :**المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

15. **عبد المنعم زكريا :**البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، الكويت، الطبعة الأولى.

16. **عمرون نور الدين :**المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة ابتنيت، الجزائر، 2006.

17. **محسن صبيحي :**قراءة في مسرحيتين جديدتين لأبي العلاء السلاموني، مجلة الفصول، مصر، 2003.

18. **محى الدين صبيحي :**الأدب والموقف القومي، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1976.

19. **نبيلة إبراهيم :**الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة.

20. **شوقي عبد الحكيم :**دراسات في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

21. **شكري عزيز الماضي :**أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

22. **فاطمة شكشاك :**التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، رسالة ماجيستير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2009.

23. **مباركي بو علام :**توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 2010.

24. **مرعاشور :**البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

المصادر الأجنبية:

1. **PAUL Rober:** Le petit Robert, Avenue Parmentier 66, Paris, 1986.

المواقع الإلكترونية:

1. **برياح زهرة :**قلعة نور تستقطب الجمهور الصغير، مسرح عبد القادر علولة، نشر في الجمهورية في 2011/01/09، تاريخ الدخول 21/07/2024: انظر الرابط، الرابط.

الفهرس

مقدمة ..... أ

الفصل الأول : البناء الزمني في المسرحية 2

المبحث الأول :الترتيب الزمني 2

المطلب الأول : مفهوم الزمن 2

المطلب الثاني : الترتيب الزمني 3

المطلب الثالث : أنواع الزمن. 6

المبحث الثاني : الزمن الروائي وتقسيماته 8

المطلب الأول : تقسيمات الزمن الروائي 8

المطلب الثاني : أقسام الزمن السردي 9

المطلب الثالث : زمن الكتابة وزمن القراءة 12

المبحث الثالث: الإسترجاع و الإستباق 13

المطلب الأول : مفارقات الاسترجاع والاستباق 13

المطلب الثاني : الاسترجاع(Analepses): 14

المطلب الثالث : الاستباق(Prolepses) 20

الفصل الثاني: الحكاية و الاسطورة في المسرح الجزائري 32

المبحث الأول : مفهوم الحكاية الشعبية 32

المطلب الأول : الحكاية لغة و اصطلاحا. 32

المطلب الثاني : نشأتها..... 34

المطلب الثالث : أنواعها..... 35

المبحث الثاني : مفهوم الأسطورة..... 38

المطلب الأول : تعريف الأسطورة لغة و إصطلاحا 38

المطلب الثاني : أنواعها..... 39

المطلب الثالث : نشأتها و مميزاتها و خصائصها 40

المبحث الثالث : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري 43

المطلب الأول : أقسام التراث 43

المطلب الثاني : أسباب العودة إلى التراث الشعبي. 44

المطلب الثالث : أشكال التراث الشعبي في المسرح الجزائري..... 47

الفصل الثالث: الحكاية في مسرحية علال و عثمان لـ"عبد القادر بلكروي"..... 51

المطلب الأول : سيرة الفنان"عبد القادر بلكروي "..... 51

المطلب الثاني : ملخص مسرحية " علال و عثمان " 51

المطلب الثالث: جماليات السرد في مسرحية "علال وعثمان"..... 52

الشخصيات في مسرحية "علال وعثمان" 52

- المكان والزمان في مسرحية "علال وعثمان" 54

خاتمة..... 58

المراجع و المصادر 60

ملخص

تتناول الدراسة أهمية الزمن والحكاية في النص المسرحي، مع التركيز على أعمال عبد القادر بلكروي، وخاصة مسرحية "علال وعثمان". تستعرض الدراسة البناء الزمني في المسرحية، بما في ذلك الترتيب الزمني والأنواع المختلفة للزمن الروائي، إلى جانب توظيف الحكاية الشعبية والأسطورة في المسرح الجزائري. من خلال تحليل المسرحية ومقارنة النصوص السردية، تسلط الدراسة الضوء على كيفية استغلال الزمن والحكاية لتعميق التجربة المسرحية. يتم استخدام المنهج الوصفي لجمع المعلومات والتحليل لتقديم رؤى حول استراتيجيات السرد وممارسات توظيف التراث في المسرح.

الكلمات المفتاحية :الزمن المسرحي،الحكاية الشعبية،عبد القادر بلكروي، السرد الروائي ..

Résumé:

Cette étude examine l'importance du temps et du récit dans les textes théâtraux, en se concentrant sur les œuvres d'Abdelkader Belkoury, notamment la pièce "Allal et Othman". Elle analyse la structure temporelle de la pièce, y compris l'agencement chronologique et les différents types de temps narratif, ainsi que l'utilisation des contes populaires et de la mythologie dans le théâtre algérien. En analysant la pièce et en comparant les textes narratifs, l'étude met en lumière comment le temps et le récit sont utilisés pour enrichir l'expérience théâtrale. Une méthode descriptive est employée pour recueillir des informations et analyser les stratégies narratives et l'utilisation du patrimoine dans le théâtre.

Mots-clés : Temps Théâtral, Conte Populaire, Abdelkader Belkroui, Discours Narratif ...

Summary:

This study explores the significance of time and narrative in theatrical texts, focusing on the works of Abdelkader Belkoury, particularly the play "Allal and Othman". It reviews the temporal structure within the play, including the chronological arrangement and different types of narrative time, alongside the use of folk tales and mythology in Algerian theatre. By analyzing the play and comparing narrative texts, the study highlights how time and narrative are utilized to enhance the theatrical experience. A descriptive method is employed to gather information and analysis to provide insights into narrative strategies and the use of heritage in theatre.

Keywords: Theatrical Time, Popular Tale, Abdelkader Belkroui, Narrative Discourse ...