مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 03 (2020) - ص 40- 50

مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟

The Narrative idiom and experimentation act : A theatrical narration or a narrative of theater

عبد الحميد ختالة
جامعة عباس لغرور، خنشلة/ الجزائر
khettalaa@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/18 تاريخ القبول: 2020/01/26 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص البحث:

يشتغل المقال على رصد خصوصية التجريب والإعادة المنتجة للخطاب المسرحي في الجزائر، متكئا على أسئلة مثل: ما هو المبحث الذي اشتغل عليه المسرح الجزائري من أجل إنتاج خطاب يؤمن بالتداول مع المتلقي؟ وما العلاقة بين مصطلحي المسراوية عند توفيق الحكيم والمسردية عند عزالدين جلاوجي؟ هل يحتمل الخطاب المسرحي التسريد كبناء نصي؟ أم أنه تفاعل خارج نصي كان نتيجة حتمية للتجربة الإنسانية المتكررة؟ وإلى أي مدى أسهم الاتكاء على مصطلح المسراوية لإنتاج جهاز مصطلحاتي يطور الخطاب المسرحي في الجزائر؟ إن السؤال هنا متعلق بإستراتيجية أشكال التعبير في المسرح الجزائري بين التفاعل الإبداعي للتجربة الإنسانية، والاستحضار المقصود الذي يمليه البحث عن الأدبية؟

الكلمات المفاتيح: التجريب – المسرح- المسردية- الصراع – الحوار.

ABSTRACT:

This article focuses on monitoring the specificity of experimentation and the productive and efficient reproduction of theatrical discourse in Algeria. But the methodological questions we are examining are: what is the subject on which the Algerian theater has worked to produce a theatrical discourse that believes in dealing with the addressee? What is the nature of the relationship between the terms "Al Masriwaya" according to Tawfik alhakim and "Almasradya" according Ezzdin djalaodji? Can contemporary theatrical discourse be tolerated as a textual construct? Or is an off-script interaction that was an inevitable consequence of a repeated human experience?

Keywords in: Experimentation- Theater- Dialogue- Conflict.

1/ النص المسرحي وتداخل الأجناس الأدبية :

يعدّ النص المسرحي من أشدّ النصوص تعقيدا وتشابكا كونه يحتوي تعدّدا رؤيويا ولغويًا عميقين، ما بعد انفتاح المؤلف على مرجعيات فكرية وثقافية مختلفة ومتعددة، جعلت النص المسرحي يتحول من رد تركيب لغوي ثابت إلى نص جامع، يحتوي على أفكار تتميز بالحوار بينها ودافعةً فكرة الصراع إلى أعلى

مستوياتها في أحيان كثيرة، ذلك أن تعدد المرجعيات في النصوص المسرحية غدا أمرا شائعا بل وضامنا من ضمانات الفنية والأدبية وفق التصور الجديد للتناصية الحديثة، ما يعني أن المسرح قد أفاد بشكل أو بآخر من العديد من التقنيات الجديدة في مجال الكتابة الأدبية والتأليف، فاستثمر من انصهار فنون الأدب الأخرى في بعضها وقدمها في قالب تجريبي ثري يؤكد عدم أحادية مقولاته الفكرية.

هذا بالذات ما يجعلنا نقف أمام سؤال جوهري متعلق بمدى التقاطع الممكن بين النص المسرحي وبعض الأجناس الأدبية الأخرى وبخاصة فنون السرد كالرواية و القصة؟ وهل يمكن أن نقرأ النص المسرحي بالأدوات نفسها التي نقرأ بها الرواية؟ فالنص المسرحي يتكون من مكونين هامين، يعدان علامات ثابتة في تحديده،إذ تقول"آن إيبرسفيلد" Anne Ubersfeld: "إنه يتكون من جزأين محدودين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات".[1]

إذ يتضمن النص المسرحي نوعين أساسين من الخطاب الأدبي، الأول هو الحوار والثاني هو التعليمات، فالنص الأول ما اصطلح عليه بالتعليمات والإرشادات، وهذه مهمة المؤلف المسرحي فهو وسيلة إرشاد تعمل على وضع الدال النصي داخل إطاره المروم دلاليا، يقدّم من خلالها رؤيته لمخرج العرض المسرحي، فـ"إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي توجه المخرج،و هو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها".[2]

أي أن النص الخارج عن الحوار، وهو بالضرورة إما سردا أو وصفا، هو نص داعم يساعد الكاتب على تجاوز العديد من الصعوبات الفنية التي يجدها المخرج في طريقة تسييره للحوار وبناء المبدأ الأساس في العمل المسرحي ألا وهو الصراع، ويبقى التعالق كائنا بين الحوار المسرحي وكل أنواع السرود ومن باب أولى بالشعر كونه اللسان الأول للمسرح، وهو تبادل طبيعي للأدوار بين الأجناس الأدبية البحث فيه يكون على الأكثر مرونة وضمان للأدبية على حدّ ما يذهب إليه س.و. داوسن[3].

وإن كان تأثيث السرد داخل المسرحية يختلف عنه داخل الرواية أو القصة إلا أنه عامل أساس في التمهيد للفعل الحواري وإلا كان هذا الأخير أبْكَمًا بلا صوت، مع بقاء دوره الحوار قائما كونه هو"الرابط بين ما هو درامي وما هو أدبي، إنه مكتوب المؤلف به يعبر عن مجموع الدلالات التي يريد إيصالها، .. إنه أداة تعبير في يد المؤلف وشخوصه، وهو أداة التواصل بين المؤلف والناس، وبين الشخوص والناس، وبين الشخوص والشخوص، إنه أداة للكشف كذلك به تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض."[4]

ما يعني أن الحوار يمتلك وظيفة ازدواجية، فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي فهو"المظهر اللساني والغلاف اللغوي للعملية المسرحية"[5]، إذ تعد العلاقة بين الحوارين علاقة اتصال، فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار"يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته وعن الشخصيات ومراحل تطورها"[6]، فيتصل السردي بالمسرحي من أجل خلق الدرامية التي تعتمد على التوتر والتوقع والتلقائية وغلبة العنصر الزمني علاوة على وجهة النظر المقيدة بالإطار العام للنص المسرحي[7]

يبقى النص المسرحي ذو طبيعة خاصة رغم انفتاحه من حيث أدوات الكتابة والغايات على خصائص الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية، ولعل مكمن الاختلاف في أن تلك الأنواع الأدبية تقوم على محاكاة أسلوب السرد، بينما يقوم النص المسرحي على محاكاة الفعل وعرض شخصياته تتحرك أمام الجمهور، وهذا الذي يجعل النص المسرحي يحي مرتين، الأولى وهو يمارس فعل الكينونة تأليفا أما الثانية فيعيشها أثناء المشهدة فوق الخشبة، يقول فرحان بلبل: "إن جميع فنون القول تصبح ناجزة في لحظة الانتهاء من كتابتها في حين يبق النص المسرحي غير ناجز، إن فنون الأدب تُكتب للتاريخ، أما النص المسرحي فيكتب للمعايشة".[8]

لعلّ هذا الذي سبق ذكره هو ما يجعلنا نعدّ النص الروائي مثالا للنص الكامل، بينما يبقى النص المسرحي نصا غير مكتمل يقبل الإضافة من المخرج ثم من الممثل لحظة العرض المسرحي، فزمن الفرجة المسرحية هو زمن إضافي في عمر النص ما قبل الاكتمال إذ "إن على الكاتب المسرحي أن يقدم أثرا أدبيا متكامل الأدوات الفنية باعتباره فنا مقروءا، لكنه يفعل ذلك تاركا في استيفاء الجانب الفني فجوات لا يملؤها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي باعتباره ما كتبه فنا مرئيا".[9]

رغم معيقات التخييل التي يعيشها النص المسرحي عند انتقاله إلى مرحلة المشهدة، أين ينتظر المتلقي الواعي جدا مثلما يريده بريشت فهو ينتظر قراءة عاقلة للواقع المعيش دون وهم أو سفسطة، وفق الرأي القائل بأن المسرحية تكتب "لتعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها"[10]، إلا أن التداخل السليم للأجناس الأدبية أثناء العرض المسرحي مضمون من خلال المؤثرات الخارجة حواريا، وهذا حتى لا يصاب الصدى المسرحي بآفة التخلق وهو أيضا ما يصوغه الكاتب من أهداف اجتماعية وغايات فكرية من خلال العلاقات داخل النص وخارج الجنس الأدبي الأساس، فهو كما في متطلبات السرد "يبحث عن متعة القص وتشويق توالي الأحداث، وسرد الوقائع قبل كل شيء"[11]

ما يعني أن النص المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبية كالرواية والقصة والشعر متوسلا الأدوات القرائية المعتمدة في قراءة الرواية، على الرغم من الخصائص التي تميزه عنها كالحوار والتعليمات، ما يعني أنه قابل لأن يكون أثرا أدبيا، ولا يتعارض هذا وطبيعته المسرحية لأنه يكتب ليمثل، كما أن مسرحية النص تنطلق في ذهن الكاتب منذ لحظة الكتابة، أي قبل الانتهاء من كتابة هذا النص، عن طريق التخيل لمشاهده وشخصياته.

وقد سبقت الإشارة في النقد العربي إلى البحث عن الأنواع الأدبية داخل الفعل الدرامي، بمعنى استجلاء درامية النص، "لأن مفاهيم النقد الحديثة أفسحت المجال أمام مفاهيم الأثر والنص والخطاب على حساب مقولة النوع"[12]، وهذا يشكل خط الانتقال داخل النص المسرحي للبحث عن االسردية والشعرية فإنسحاب الحدود بين الأنواع الأدبية أمر طبيعي، قد يحدث إما طواعية من النص الأدبي أو قد يتم إجبارا من طريقة المثاقفة والعولمة التي انساق معها الإنسان المعاصر.

2/ استراتيجية التجريب نحو تسريد المسرحية:

جدير بنا أولا مناقشة الفهم الذائع في أن المسرح هو أب الفنون بمعنى أن كل الفنون هي في الحقيقة سليلة هذا الفن الرائد، وهذا الفهم مقبول فقط من باب احتواء فن المسرح لفنون الحكي والشعر والرقص وغيرها من أنماط التعبير الإنساني، أقول فقط لأن الحقيقة التاريخية أثبتت أن الكثير من الفنون القديمة كانت سابقة لمرحلة تشكّل فن المسرح، وإن صح القول فإن المسرح سيكون ابن الفنون وسليلها البهي، بل استثمر في منجزات الإنسان الفكرية والعقدية والفنية بالدرجة الأولى.

وفي هذا الصدد يقول عزالدين جلاوجي:" المسرح ابن الفنون المدلل، لأنه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنه فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل والبهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك مما قد يتمرد على الحصر"[13]، إذ أن المعوّل عليه في محاولات التجريب في المسرح هو الخروج عن النمطية ومواكبة تطلعات المتلقي العربي المعاصر.

ولا يخفى على الباحث أن هناك أزمة عميقة يعيشها المسرح العربي تتمثل في انفصاله عن متلقيه/الجمهور، وقد انصرف جمهور المسرح نحو الوسائط البصرية والفنية الأخرى، وهذا الانصراف له مبرراته عندما نسلّم بأن لكل ثقافة نظامها السيميوطيقي الخاص، من خلاله تحدد خصائصها ومساحة حضورها ومن خلال ذلك أيضا تقرأ الآخر المختلف عنها، " لذلك بدأ بعض المسرحيين الاستعانة ببعض التنظيرات التي تتناول العلاقة مع المتلقي"[14].

ولعل ما أقدم عليه المسرحي العربي الكبير توفيق الحكيم من محاولة المزج أو المزاوجة بين المسرح والرواية هو أول مجالات التجريب في النص المسرحي العربي، مستحدثا مصطلحا نقديا منحوت من كلمتي المسرح والرواية سماه "المسرواية"[15]، وهي شكل أدبي، "تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز، علاوة على ذلك ظهر مصطلح نقدي يؤدي معنى التداخل هذا على يد إيدوين موير، فيما أطلق عليه الرواية الدرامية"[16].

تعد الاتجاهات والأشكال المختلفة، التي طرقها توفيق الحكيم الأولى في نسج أثواب درامية جديدة، إذ تمثل المسرواية أو الرواية المسرحية إحدى هذه الأشكال التي جسدتها مسرحية "بنك القلق" الصادرة عام 1967م.

ويعترف توفيق الحكيم أن تجربته هذه ليست تجربة جديدة، فقد جربها قبله الاسباني "فرناندو روخاس" في القرن الخامس عشر في رواية "سلسيتينا"، ففي الحقيقة ظهر هذا المصطلح في الغرب مع نهاية القرن التاسع عشر، عند هاردي وفلوبير ثم جويس، في القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة عند ديدرو في القرن الثامن عشر[17].

غير أن طريقة توفيق الحكيم في صياغة المسرواية تختلف اختلافا شديدا عن هذه الأعمال فقد جمع بين أسلوب المسرح وأسلوب الرواية في عمل واحد، على نحو يكّمل كل منهما الآخر "مع استقلال

الزوجين ماليا: فما ورثته هي فهو لها... وما ورثه هو فهو له، دون تداخل وامتزاج بين الحصيلتين ..."[18]، ما يعني أن الرواية تحافظ على خصائصها الفنية دون أن تمتزج بخصائص المسرح وعناصره.

وبهذه النظرة البسيطة والمركبة في آن رسم توفيق الحكيم لزواج الرواية بالمسرحية تحت سقف المسرواية، إذ جعلت الرواية المتميزة بأسلوبها السردي في فصول، ووزعت المسرحية المعروفة بأسلوبها الحواري في مشاهد، كما كان لكل من الرواية والمسرحية شخصياتها وأحداثها وأماكنها الخاصة بها، وزمانها ومكانها التي تجعل منها بناء متميزا.

وقد يكون توفيق الحكيم في هذا التوجه التجريبي في كتابة المسرحية قد فشل في الوصول إلى المزج الجميل والسليم بين فنين ظلا إلى وقت طويل لا يتسايران في خط واحد إلا أنه قد فتح المجال واسعا من أجل التجريب والخروج من جبة المنوالية السامجة التي هيمنت على فن المسرحية، هذه المنوالية التي جعلت فن المسرح بعراقته ينفصل عن العنصر الأساي في تحقيق الفرجة ألا وهو المتلقي/الجمهور.

3/ المسردية عند عزالدين جلاوجي :

كان المسرح في بداية أمره يعتمد على نصوص تقدم مباشرة للعرض ثم جاءت مرحلة حفظت فيها النصوص المسرحية بين دفتي الكتاب، في الوقت الذي ضاعت فيه الكثير من العروض، وهو التحدي الذي جعل جلاوجي يراهن عليه من أجل ضمان حياة الديمومة للمسرح، وهو الذي يقول: " وما دامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان، وبمعنى أدق هي ابنة الحياة، لأنها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، وهي إذ تشكل المسرح تجعل منه النموذج الأرقى للحياة، فلا مسرح دون حياة ولا حياة دون مسرح"[19].

وقد تمرد عزالدين جلاوجي على نمطية التأليف المسرحي مرة أخرى، مستأنسا بما قدمه توفيق الحكيم، لكن بأكثر عمق في الفكر خاصة مع ميلاد مصطلح جديد لديه هو "المسردية"، ولن نكون شوفينيين إذا قلنا بأن العمق الدلالي والبعد المنهجي المتضمن في مصطلح المسردية أكبر من الموجود في مصطلح المسرواية، فالمروم في مصطلح المسردية هو المزج بين الكتابة المسرحية وكل تقنيات الكتابة السردية سواء ما تعلق منها بالرواية أم القصة أم القصة القصيرة وحتى المقامة والملحمة، وعندها سيتوسل النص المسرحي كل أدوات السرد الزمانية والمكانية وتقنيات التبئير من أجل إنماء الخلية النووية للفعل المسرحي ألا وهي الصراع، بالإضافة إلى الشكل المسرحي الذي يعتمد في جوهره على الحوار، وهذا كله دليل على رغبة جلاوجي في توقيع توجهه الإبداعي الجديد.

فالمسردية هي نقل ما هو مسرحي إلى ما هو سردي، وتلوُّن ما هو سردي بملامح مسرحيةٍ تقبل التمشهد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير (الحوار)، من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الرواية التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس، كما أنها أكثر الأجناس الأدبية مطاوعة للمسرح.

1/3-مرجعيات ومآلات المسردية عند عزالدين جلاوجي :

قدم عزالدين جلاوجي في كل مسردياته بمقدمة نظرية وضع فيها قارئه في الإطار العام الذي تبناه في تجريبه المسرحي، إذ حدد المنطلقات والمآلات التي يرومها من خلال مصطلح المسردية، وهذا ما يحسب للأديب وهو يقدم خدمة للمتلقي حتى لا يتوه في قراءة نص واحد بوجهين الأول سردي والثاني مسرحي.

يقول جلاوجي:" حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أو إلى العرض على الركح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل بمعنى أناه ترتبط بالركح، والثانية تنصرف إلى القارئ وقد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح، فكانت المسردية "[20].

إن هذا الاعتبار القيمي لفن المسرح من عزالدين جلاوجي جعله يُخضِع السرد لخدمة المسرح فكانت الاستعانة بالسرد والوصف كتقنيتين سرديتين بامتياز من أجل تقريب النص المسرحي من المتلقي دون أن يخدش كبرياء المسرح.

وقد كان المتلقي هو المعّول عليه الأول في هذه التجربة الكتابية من أجل استعادة الوصل بين المسرح والقارئ أولا، ثم المسرح والجمهور في مرحلة ثانية، يقول:" فكانت المسردية، مصطلحا قائما بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء"[21] .

تبقى حاجة المسردية لهذا المزج الجديد بين السرد والمسرح إلى فتوحات نقدية متعددة ومتنوعة من أجل رصد النقاط الإيجابية والسلبية فيه، هو رصد من التثمين أو التقويم إذ لا يسع المجال إلى الرفض المطلق، فالانفتاح العرفاني والثقافي الذي يعيشه الإنسان اليوم لا يقبل الإقصاء الكامل لأي نشاط معرفي، والحداثة التي يعيشها النص الأدبي الراهن تفتح له الآفاق واسعة للتنوع والبحث عن بصمته الإبداعية، بعيدا عن المنوالية والنمطية التي تكرس الجمود.

2/3- قراءة في مسردية "حب بين الصخور":

تعد مسردية "حب بين الصخور"[22] واحدة من مجموعة من النصوص المسردية التي قدمها الأديب عز الدين جلاوجي، منها أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، البحث عن الشمس، الفجاج الشائكة، النخلة وسلطان المدينة، رحلة فداء وغيرها من النصوص التي لا يزال يشتغل عليها الأديب زيادة ونقصانا.

حب بين الصخور مسردية ثورية تدور أحداثها حول وقائع معركة جبل الجرف، قسمها الكاتب إلى اثني عشرة مشهد، تنقل للقارئ حكاية شيخ كبير في السبعين من عمره، يصف هذه المعركة،و كان جزء منها لأحاديث مجموعة من الشباب في مقهى شعبي، ثم الانتقال وفق نظام مشهدي متناسق سرد وتصور أحداث المعركة التي وقعت بين المجاهدين الجزائريين بقيادة الشاب عباس لغرور وقوات الجيش الفرنسي سنة

1955م بمدينة تبسة، حيث استخدمت فيها قوات الاستعمار الفرنسي المستبد بقيادة الجنرال "بوفر" وسائل حديثة ومتعددة لمواجهة خصمه كالدبابات والمدافع، والطائرات للقضاء على المجاهدين في هذه المنطقة من أجل سلب أراضيهم و ثرواتهم، وبصمود هذا الشعب وقوة صبرهم وعزيمتهم لاسترداد حريتهم المسلوبة، جعلوا الجيش الفرنسي حاملا لعار الهزيمة والخنوع، يجر أذيال الخيبة تاركا وراءه أكثر من ستة مئة قتيل وعشرين طائرة وعشرات الدبابات.

اعتنى النص ببداياته، إذ إن ضرورة الاعتناء بالمطلع ناتجة عن كونه أول ما يتلقاه القارئ، وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل، وبذلك يكون المطلع إحدى اللبنات التي تؤسس للنص، فهو يمثل الفاتحة التي ترتبط بالمتلقي[23]، ومن خلالها يتم "إدخال القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلها من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية، ليستطيع ربط الخيوط والأحداث"[24].

يستهل المشهد الأول بمقطع سردي يؤثث الفضاء النصي والجغرافي معا، يقول: "رغم الفجر الزاحف إلا أن الليل مازال يفرض سطوته على المدينة، تبدو الحركة باهتة، أقدام تعبر من حين لآخر في احتشام، أضواء مصابيح تسعى جاهدة في توفير الضوء للعيون المتيقظة، كال المحلات تطبق شفاهها، إلا مقهى شعبيا، في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤوسهم في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وآخر متنقلا بين الشبان والفيلم."[25]

هنا نقرأ التجاوز الحاصل على مستوى الشكل التقليدي للمسرحية، إذ استغنى الكاتب عن الإرشادات المسرحية، والتي كانت تقدم كل الشخصيات منذ البداية، فجاء المشهد الأول على مستوى المسردية في شكل افتتاحية سردية، اهتم فيها النص بالتفصيل والتدقيق في الجزئيات، على غير ما جاء في الإرشاد المسرحي، فقامت المسردية بتحديد كل من المكان والزمان، والشخصيات الرئيسة، فالمكان هو الشارع والمقهى، وهو يحمل في النص المسردي وسمًا حقيقيا الغاية منه إبلاغية أكثر من كونها بلاغية .

أما الشخصيات فقد حددتها المسردية مع بعض ملامحها الخارجية لتوضيح طبيعتها عند المتلقي، من هذه الشخصيات " الشيخ، الشبان، النادل"، كما جعل الكاتب مدخلا للأحداث من أجل تحفيز القارئ لتلق حسن للنص المسردي، والأمر نفسه نجده مع باقي افتتاحيات المشاهد المسردية.

يقول في مطلع المشهد الثاني: "في قمة قلعة الجرف يظهر عشرات المجاهدين يكمنون في أماكن متفرقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشابيات، بعضهم يعقد اجتماعا قرب شجرة عملاقة .

يقبل عباس من بعيد، يحمل رشاشه في يده اليمنى، شاب في بداية العقد الثالث، أبيض اللون، تزين وجهه لحية سوداء خفيفة، فيقف الجميع .

يندفع إليه البشير بلباسه العسكري في اهتمام وقد أثقل الرشاش كتفه، يصافحه بحرارة."[26]

اتكأت مسردية "حب بين الصخور" على ضمير الغائب " هو، هي، هما، هم "، حيث لجأ الكاتب إلى إثراء هذا الضمير على كامل مسرديته وذلك منذ بداية الافتتاحية يقول:" . . يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين حين وأخر متنقلا بين الشبان والفيلم"[27]، يحيلنا هذا التوصيف الدقيق للشخصيات ودواخلها على تقنية سردية تعرف بالتبئير وفيها يتموضع السارد في الزاوية التي يختارها من أجل رصد كل جزئيات مسرديته.

كما ينتشر الضمير نفسه عبر مساحة بالغة الأهمية من السرد لتقديم الأحداث، ويتجسد ذلك من خلال توظيف الكاتب للأفعال المضارعة مثل :" يضرب، يندفع، يقف، يعتدل، يقاطع، لم يسرع، يستوي، يظهر، ...."، وقد تنوعت الجمل السردية بين الطول والقصر، ومن ذلك ما جاء في بعض مشاهد المسردية، يقول :

"يسود الصمت للحظات، يسير الجنرال" بوفر" خطوات في ثقة تامة، يتوقف فجأة يعتدل في وقفته، يوجه كلامه للضابط الثالث"[28].

"يقاطعه عباس بنغمة أشد حزنا "[29].

"يشرع الجنود في الانسحاب وقد اشتدت المعركة وكثر إطلاق الرصاص، تظهر البشرى على ملامح عباس"[30].

يتداول السرد والمشهدية على الإرشادات المسردية المذكورة بشكل يعطي الانطباع بأن النص لا يميل إلى جهة الحوار المطلق وهو الصفة الغالبة في المسرحية، ولا إلى جهة السرد المحض الذي تتوخاه الكتابة السردية، مع التركيز على تقنية الوصف التي تضفي معاني الإبلاغ والتواصل المنشود بين النص المسردي والمتلقي/القارئ/الجمهور.

كما يضطلع نص المسردية هنا بنوع من التدخلات المستمرة حيث يقوم بتقديم الشخصيات في مكانها وحركتها ويعلق عليها مبرزا ملامحها وهي منفعلة دوما، وأخذت هذه التدخلات تشكل هيمنة مستمرة على نص المسردية، وهنا تتضح وظيفة السارد في هذا النموذج، من خلال المشهد الخاص من المسرحية :

"في مكتب القيادة وحده الجنرال" أندريه بوفر" كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة من الباب، يعود إلى مكتبه دون أن يجلس .

أصوات القصف تكاد تصم الآذان .

... يسرع إليه الجنرال يسأله بلهفة ....، يندفع الجنرال "بوفر" إلى النافذة مادًّا أنفه يشتم ... يزداد حماس الجنرال فيضرب بلكمته اليمنى في كف يده اليسرى بحنق .... يجلس الجنرال على كرسي بعيد عن المكتب، يضع ساقه على الأخر، يشعل سيجارا وينفث في انتشاء، فيما يواصل الضابط حديثه واقفا."[31]

يهتم نص المسردية بعدة وظائف أهمها الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية، فالوظيفة الأولى يستدعيها النص لأن السرد مهمته الرئيسية، أما الوظيفة الثانية فيطلبها المشهد من أجل الانتقال من

المحض متخيل إلى البصري أو المتصور المرئي من المشهد، فيشخص النص ملامح الشخصيات الرئيسية، حيث يعمد إلى خلق مواصفاتها المميزة، والتي تتناسب وأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، وكذلك الفضاءات التي تتحرك فيها، مستندا في ذلك على الوصف الذي يشكل جزء هاما من السرد على اعتبار أنه "صيغة إخبار يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث"[32].

ودائما في الوظيفة التنسيقية للسارد يقوم بتنظيم الخطاب الداخلي للنص المسردي، من خلال تقديم الشخصيات والفضاء من اجل إدخال المتلقي/القارئ ضمن أجواء الأحداث النصية، وهذا ما تناوله الكاتب في الافتتاحية، والوظيفة نفسها ارتبطت بكامل أحداث المسردية.

يغطي الحوارDialogue في المسردية المدروسة مساحة مهمة من النص وهو الضامن الأساس لكبرياء فن المسرح، فالحوار هو " أداة التخاطب في المسرحية..ويعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار"[33]، هو الذي تتواصل به الشخصيات في المسرحية، فينمو الحدث، وتتفاعل المواقف، فيزرع الحياة في المشهد .

ارتبطت تقنية الحوار أكثر بفن المسرحية، فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي إلا أنه يتقلص في المسردية متناوبا مع السرد، تقول مسردية "حب بين الصخور" : "تزداد ملامح الجنرال أندريه بوفر صرامة، يخطو خطوتين بانضباط عسكري ينم عن ثقة كبيرة، يمعن النظر في الضابط الأول سائلا بصرامة .

- هل تمكنتم من إحصائهم، وتحديد مكانهم بالضبط ؟

- نعم سيدي، عيوننا تؤكد أنهم في حدود الأربع مئة مقاتل .

يضرب الجنرال "بوفر" المكتب بعصاه بانتشاء، وقد انبسطت أسارير

- رائع غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطع الطرق، بل على معظمهم، ومعناه خمود هذه الانتفاضية المجنونة، إلى غير عودة .

يسكت فجأة، يكلم نفسه و قد تغيرت ملامح وجهه .

- تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل ؟

أربع مائة مقاتل في هذا الجبل؟

يعود بالسؤال مرة أخرى للضابط الأول

-وكيف هو حال تسلحهم ؟

- عند معظمهم بنادق صيد، قليل جدا منهم يملك رشاشات، وبعضهم دون سلاح، اللهم إلا أسلحة بيضاء .

يقلب الجنرال" بوفر" نظره في الضابط مركزا على الضابط الثاني، وقد علا الاستهزاء ملامحه . قل لي أيها الضبط ألا تكفي أربعون ألف جندي مدججا بأحدث الأسلحة من محو هذه الشرذمة من الوجود كما يسحق فيل حلزونا عنيدا"[34]

يهيمن الحوار في هذا المشهد بنمط مألوف لا يختلف كثيرا عما نقرؤه في النص المسرحي، فتختفي تحديد الشخصيات المحاورة وأسمائها وبعض صفاتها، لأنها كانت في المسرحية تخضع لتقنية الدور، أما في المسردية فإن المتلقي/القارئ هو الذي يقوم بتحديد ذلك، كما أن الإرشاد المسرحي يستقل عن الحوار تاركا مكانه للسرد، فيقترب بذلك الفن السردي الوصفي من الفن المسرحي، فيصبح الحوار هنا أداة تواصل بين الشخصيات ومنتج حقيقي للحركة والفعل الأدائي.

عالجت المسردية البنية الأساس في الفعل الأدائي المعهود في المسرح وهو الصراع le Conflit ، فهو " التصادم بين الشخصيات أو النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة"[35]، إذ ينشأ الصراع من احتكاك الشخصيات وتفاعلهم فيما بينهم، فيحدد مصير الفرد أو الجماعة، وقد يكون هذا الصراع داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو صراعا خارجيا بين إحدى القوى الخارجية كالقدر أو البيئة، وقد أسهمت العديد من الإرشادات المسرحية داخل المسردية في تجسيد الملامح النفسية والاجتماعية لهذا الصراع .

نقلت مسردية "حب بين الصخور" حالة الصراع التي عاشتها مجموعة من الشخصيات، منها الوضعية المحرجة والقلقة التي عاشها الجنرال " أندريه بوفر "، كما صورت كذلك الصراع الذي عاشته شخصية عباس مستخدمة بعض المؤشرات التي تعكس حالة الانفعال والتوتر النفسي الشديدين، أما الصراع الخارجي فكان انعكاسا واضحا لأحداث المسردية خاصة وهي تتناول فترة حرجة من حياة الشعب الجزائري في استرداد حريته من مستدمرٍ وقحٍ.

إن كلمة الفصل في ختام هذه الورقة البحثية هي أن التجريب الذي مارسه صوفوكوليس على تقنيات المشهدة والدور الذي منحه للكورس، هو المتكأ المنهجي الذي فتح المجال للمسرحي الألماني بيرشت من أجل تجاوز المسرح الدرامي إلى المسرح الملحمي، ومناداته وقتذاك بتدخل الراوي من أجل إحداث حالة من الوعي لدى المتلقي/ الجمهور، هو نفسه أو سليله هذا التجريب الذي نقرؤه في مفهوم المسردية عند عزالدين جلاوجي.

الإحالات:

[1] -AnneUbersfeld-lire le théâtre-Edition social-paris France-1987-p21

[2] - أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح،دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر، الإسكندرية- مصر،2001،ط1، ص36.

[3] - ينظر: س. م. داوسن، الدراما والدرامية، تر: صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ص113 وما بعدها.

[4] - محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية (كتابة النفي و الشهادة) مجلة التأسيس (دفاتر مسرحية)، العدد 01 ، يناير 1987، ص57.

[5] - محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في المسرح النقد و الشهادة، مطبعة تريفة بركان، المغرب،2007،ط1،ص131

[6] - عادل النادي،مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله،تونس،1987،ط1،ص28.

[7] - ينظر: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص19 وما بعدها.

[8] - فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسته،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003، ص123-124.

[9] - السابق ، ص 121.

[10] - السابق ، ص 124.

[11] - السابق ، ص 131.

[12] -علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص19.

[13] - عزالدين جلاوجي، مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، منشورات دار المنتهى، الجزائر،ط1، 2017، ص7.

[14] - وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007، ص23.

[15] - ينظر: توفيق الحكيم : ملامح داخلية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر 1982.

[16] - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص11.

[17] - للاطلاع على الموضوع بأكثر تفصيل ينظر : وليد شخاب، عندما تلجأ الرواية للمسرحية، مجلة فصول، مجلد 12، العدد1، القاهرة، 1993، ص 60 وما بعدها.

[18] - توفيق الحكيم : ملامح داخلية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر 1982 ، د.ط ، ص 247.

[19] عزالدين جلاوجي، مسرح اللحظة، ص 7.

[20] - السابق، ص8.

[21] - السابق، ص9.

[22] - عزالدين جلاوجي، حب بين الصخور، مسردية، دار المعرفة الجزائر، 2013 وصدرت بإضافة أخرى عن منشورات دار المنتهى، الجزائر، 2015.

[23] - ينظر: فهد خليل زايد ، الكتابة فنونها وأفنانها ، ص 198.

[24] - سيزا قاسم ، بناء الرواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مكتبة الأسرة،مهرجان القراءة للجميع،القاهرة،2004.

[25] - عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور ، مسردية ، ص 11.

[26] - السابق ، ص 29.

[27] - السابق ، ص 11.

[28] - السابق، ص 24.

[29] - السابق ، ص 94.

[30] - السابق ، ص 99.

[31] - المرجع السابق ، 45_46.

[32] - يان مانفريد ، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد) ، ص 125.

[33] - عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.

[34] - عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور ، مسردية ، ص 20_21.

[35] - مجدي وهبه ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 224