# المسردية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي

أ. رابح بن خوية جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
د. الزهرة ختو جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر 2

**الملـخص:**

يتناول هذا المقال نوعا أدبيا آخر، جديدا ووسيطا بين الكتابة المسرحية والأخرى السردية–الروائية تحديدا؛ نوعا تزول معه تلك الحدود التقليدية التي أقيمت خلال أزمنة طويلة بين المسرح والسرد تمنع من التداخل بينهما أو انفتاح أحدهما على خصوصيات الآخر الأسلوبية والتعبيرية.

وهذا النوع الجديد تجسيد لظاهرة كتابة المسرح بتقنيات السرد نوعا قائما بذاته في كتابات الروائي عز الدين جلاوجي ، أتفاد خلاله من تجربته الطويلة في الكتابة الإبداعية المتنوعة الأشكال والموضوعات، وفي حوراته الفنية مع قرائه ومتلقيه.

وقد أخذت هذه الظاهرة عنده مصطلح(المسردية) الذي وضع له مفهوما خاصا به، وحدّد الآليات التي من خلاله يتم تسريد النص المسرحي ليصبح نصا أدبيا إبداعيا قابلا للقراءة وفي الآن ذاته قابلا للتمثيل، سواء أطال هذا النص أم قصر.

**الكلمات:** المسردية، المسرح، السرد، التداخل الأجناسي.

*Abstract*

*This paper deals with a new literary genre, and mediating between theater writing and narrative specifically novel. with This genre , the traditional boundaries that have been established during long periods of time between theatre and narration.*

*This new genre embodies the phenomenon of writing theater with narrative techniques, a stand-alone genre in the writings of novelist Izz al-Din Jalaji.*
*during which he.*

*This phenomenon has been given the name((masradia))By him. And for wich he developed a proper concept and specifies the mechanisms through which the theatrical text and narrative text are merged to obtain a readable and representable new text .*

*keywords: narration, theater, narration.*

**توطئة: المسردية وأزمة قراءة النص المسرحي:**

يعد الأديب عز الدين جلاوجي واحدا من الروائيين والمسرحيين والقصاصين القلائل–والمسردي الوحيد–الذين يجمعون في كتاباتهم السرديّة بين النظرية والإبداع؛ بين الكتابة تنظيرا –وتاملا وتفكيرا–والكتابة إبداعا وممارسة وتجريبا. فمن خلال مشروعه السردي المثمر والمستمر أنتج نُصوصا سردية متنوعة، شملت شتى أجناس السرد؛ حيث كتب في الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمسرحية، كما كتب لفئات عمرية متباينة، كتب للكبار وكتب للصغار تحت مسمى(أدب الطفل)...وقد كتب– تجريبا–في جنس سردي آخر هجين يأخذ من المسرح ويأخذ من السرد، جنس سردي يتميز بطوله.. ويمتاز بإيجازه، وهو ما اقترح له مصطلح(المسردية) ومصطلح (مسرح اللحظة)...إلى جانب ذلك تنفتح نصوصه السرديّة المتنوعة على عوالم من النصوص الثقافية المزدحمة المتعالقة.

وقد أطر إبداعه الأدبي السردي الثري وسيجه بسياج من ملاحظات النظرية الدقيقة الكاشفة والمكتشفة وتصوراته الفنية الجمالية المعبرة عن وعي إبداعي وفني متجدد ومتطور، تشكّل في مضمار الأسئلة والهواجس المتعلقة بهوية الجنس السردي الروائي القصصي والمسرحي وبنياته وأشكاله وسياقاته وعلاقاته ومرجعياته، كل ذلك تحت مظلة التجريب ومسمى الانفتاح. ومن ثمّ جاءت نصوصه الإبداعية ممثّلة لهذا الهاجس التجريبي المنتج ومجسدة لخصوصية النص(الجلاوجي)الجمالية وفرادته الفنية.

وقد ظل جلاوجي على مسار هذا المشروع الإبداعي المستمر والمتجدد، وخلال متنه الحكائي السردي الطويل العريض أسير فتنة الحكي ورهين سحر التخييل في تجلياته وتمظهراته القديمة والحديثة،

كما تعهد نُصوصه بالقراءة والكتابة والمراجعة في ضوء تجربته الفكرية والفنية ورؤيته للعالم وللناس والأشياء وللتاريخ وللوطن...إلى أن انتهى إلى اقتراح نصّ إبداعيّ

جديد مفارق وتقديم نص بديل مغاير، ذلك الذي اصطلح على تسميته بالمسردية، سواء تعلّق الأمر بمسردياته الطوية، ومنها :(**حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، هستيريا الدم، التاعس والناعس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبير**)، أو المسرديات القصيرة التي اشتمل عليها كتابه المهم(**مسرح اللحظة؛ مسرديات قصيرة جدا، مقدمة نظرية ونصوص مسردية**، ط:1، 2017)، بلغ عددها 15 خمس عشرة مسردية.

وفي هذه الورقة الموجزة مقاربة لإحدى مفاهيمه السردية الرائدة التي حاز قصب السبق إليها، وهو في ذلك لم يكتف بالعرض والتقديم ولم يقتصر على الشرح والتحليل؛ بل سارع إلى التطبيق وبادر إلى التنفيذ، فخرجت الفكرة الخلاقة متسربلة نصوصه(المسرديات)، التي بلغت درجة مهمة من التراكم الإبداعيّ، يسمح للمتلقي(الناقد والقارىء) بأن ينعتها على أقل تقدير بالمفهوم النظريّ المشفوع بالتجسيد التطبيقيّ.

وفيما يأتي مقاربة لمفهوم (المسردية) وتجلياته في أعمال عز الدين جلاوجي، والنظر في ظروف نشأته وآفاق تطلعاته، إضافة إلى مقاربة قضايا متعلقة بالموضوع المركزي من قبيل التجريب والانفتاح والتفاعل النّصي..

إن موضوع(المسرديّة)ذو أهميّة علميّة، لحداثته وجدّته، ولقيمته في مجال الدّراسات الروائية السردية والمسرحية.

وقد امتلك، دونما شك، شرعية معرفية ومصداقية علمية، جاءتا من كونه شقّ طريقا واسعا وأضاء دربا مُظلما للنّص المسرحيّ المهجور أو شبه المهجور ليعود إلى الحياة مجدّدا وليستمر في وجوده وديمومته.. وذلك بعودته إلى القراء والمتلقيين بحلّة قشيبة ما كانت له من قبل.

وبذلك يكون هذا المفهوم الجديد قد قدّم حلا فعالا لأزمة قراءة النص المسرحيّ الذي طالما ارتبطت حياته..هويته.. خُصوصياته بلحظات العرض المعدودة، وفضاءات الركح المحدودة ووسائل الإخراج المتاحة.

إنه إضافة قوية في منظومة نظرية الأدب، بصفة عامة، ونظريتي السرد والمسرح بصفة خاصة.

تتوسل مقاربتنا بآليات الوصف والتحليل والتأويل منهجا في التناول. وتسعى بالقدر المتاح، إلى الإجابة عن الأسئلة العالقة: ما المسرديّة؟ ما هي مبرّرات وجودها؟ ما هي

الأسس والقواعد التي يقوم عليها النص السرديّ؟ ما علاقاته بالأجناس الأدبية الأخرى؟ ما هي الآليات والوسائل التي استعان بها ع. جلاوجي في كتابة مسردياته؟ وإلى أي حدّ نجحت مسردياته في تحقيق فكرة(المسردة)وفي إنتاج نص مسرديّ بامتياز؟ وما موقع المسردية في خارطة التجريب والانفتاح والتفاعل؟.

تلك إشكالية الورقة المقدّمة.

**أولا-(المسرديـــــــــــة)أفقـــــا للكتابـة:**

يحفر ع. جلاوجي أفقا ممتدّا في جدار الكتابة المسرحية، ويهيّئ المهد لاحتضان الجنس المسردي الوليد الهجين بتقدمة نظرية ترصد انبثاق الفكرة وتصف انطلاقة شرارتها الأولى وتبين في غير لبس أهدافها وتطلعاتها، وتحدد المفهوم الضابط لها وتنحت المصطلح المعبر عنها. ويبادر الكاتب إلى تعزيز فكرته بما أبدع من نصوص مسردية، تضيئ حدود ومعالم الجنس المسرديّ.

هذا ما نعرض له في تقديمه(المسرديات) وفي(مسرح اللحظة) وفي ما سميناه (بيان الكتابة المسردية).

**1-سياقات ولادة المفهـــوم(المسردية):**

**1-1- بيـن يـدي النصـــوص؛ (مقدّمة المسرديات)/الفتح الأول:**

ننطلق في تحديد مفهوم المسرديّة من قول ع. جلاوجي، بوصف مقترح الفكرة ومنتج النصّ، في المقدمة(بين يدي النصوص) التي تتصدّر ويفتتح بها مسردياته، والتي أشار فيها إلى إعادة كتابة النص المسرحي بنكهة السرد،؛ يقول:"كان كتّاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة، ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ، ومع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد آلاف العروض المسرحية التي كانت تربط بالمشاهد في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة. مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة، تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقي في كل مستوياته، مما هيأ للدارسين المتخصصين فرص دراسة ذلك. غير أن ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي إلى غير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل إغراء، جعلت المسرح منبوذا إلى حد بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره ولم يتخل

عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله.

في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه بحيث يكون النص مهيأ أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن ان يستفيد منه المخرج والممثل."[1]

يوضح ع. جلاوجي الأسباب الوجيهة التي وقفت وراء التفكير في كتابة النص المسردي الواعد، في وقت استفحلت فيه ظاهرة النفور من قراءة النصوص المسرحيّة، ومدى الخسارة الت ي لحقت به في فقدان مشاهديه. فكان البحث عن نص آخر يعيد إلى النص المسرحي ألقه ودهشته وإثارته اكثر من ضرورة فنية.

-(المسردة)تجريب يتمثل في كتابة نص، هو في المرتبة الاولى نص مسرحيّ، بتوظيف آليات سردية محضة، فيكون ناتج الكتابة مسردية-باصطلاح الكاتب-؛ أي نصا مسرديا.

من الواضح أن في مقدمة (المسرديات) شرحا يبسط فكرة(المسردية)، توضيح للمفهوم يزيل التباسه، بعيدا عن تحديد مصطلح قادر على احتواء واحتضان المفهوم.

**1-3- كلامنـــا؛ مسرح اللّحظة، مسرديات قصيرة جدّا(الكتاب):**

يوظف ع. جلاوجي، في الكتاب المذكور أعلاه، مصطلح (المسردية)في تركيب عنوانين فرعيين بمثابة المؤشر الأجناسيّ؛ يأتي المصطلح اسما لهذا الشكل الإبداعي (مسرديات قصيرة جدا)، ونعتا للنّصوص الموصوفة به( نصوص مسردية).

والأهم من ذلك ما يورده، مفصلا، في المقدمة التي يفتتح بها كتابه، والتي يشير إليها بـ(كلامنا)، إذ يقول:" .. راودتني فكرة كتابة ما أسميته "مسرح اللحظة" أو مسرديات

[1]- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2016، ص:8.

قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النّص المكتوب أم إلى العرض على الرّكح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل بمعنى أنها 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، مصطلحا قائما بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النّص 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."[2]

اكتفينا في هذا الاقتباس بما له علاقة واضحة بتحديد المفهوم وصياغة المصطلح–ولنا عودة إلى موضوع المسرديات القصيرة–؛ فالمصطلح(المسردية)اختصارا للعلاقة المتفاعلة الحيوية الطارئة بين المسرح والسرد، التي نوضحها من خلال صيغة رياضية بسيطة:

**المسرح + السرد= المسردية**

ويمر التّشكيل الإبداعيّ للنّص المسرديّ القائم على التّفاعل والتّلاحم بين العناصر والمكونات البنائية والأسلوبية لكلا النّصين(الجنسين)عبر قناة الإرشادات القرائيّة التي عوضت الإرشادات الإخراجية، ثم استبدلت بالتوسعة في تقنيتي الوصف السرد.

ويتضح أنّ اشتغال ع. جلاوجي في إنتاج النص الجديد وفي تحويل النّص المسرحي، كان اشتغالا متمركزا على اللغة؛ لغة الوصف والسرد؛ وهما من أبرز ما يميّز النص السّردي، عموما، ويضاف إليهما الحوار؛ وهو العمود الفقريّ للنص المسرحيّ.

---

[2]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2017، ص:9.

وينبه ع. جلاوجي إلى مراعاة خصوصية المسرح؛ بمعنى أن القالب الذي يتشكل النص المسردي في إطاره هو قالب المسرح بما يحتويه من معالم مسرحيّة واضحة ومرسومة وخصوصيات معلومة.

بناء عليه، تنهض المسرديّة على تفعيل تقنيتي السّرد والوصف في النص المسرحيّ الذي تغطّي فيه تقنية الحوار الفضاء الأكبر.

**1-4-من المسرحية إلى المسردية؛ تعدد الخطابات وهاجس التجنيس أو بيان( الكتابة المسردية):**

يتحدث ع. جلاوجي في موضع ثالث عن تجربته في الكتابة المسردية، في مقالة مستفيضة(من المسرحية إلى المسردية؛ تعدّد الخطابات وهاجس التّجنيس)؛ وفيها يسرد ويصف ويرصد رحلته الاستكشافية لجنس أدبيّ مسرحي جديد مختلف، فتتبع نشأة الفكرة واكتمال المفهوم وصياغة المصطلح، والسياق الذي ولدت في رحابه والمخاض الذي اكتنفها، وما أدّى إليها من أسباب مختلفة، وكتابة نصوصه المسردية وإعادة كتابة مسرحياته في ضوء هذا المفهوم الجديد.

وقياسا على ما كان يحدث في القرن الماضي بشأن الشعر العربي والحداثة؛ فكان" أن يحاول كلّ شاعر متميّز أن يدلو بدلوه في معركة التحديث، وأن تصوراته الفكريّة ورؤاه الفنية على شكل(بيان)يرصد فيه الواقع الشعري العربي..ويضع فيه الإمكانيات المستقبلية التي يمكن أن تستشرفها حركة الحداثة فيما إذا أتيح المسار الشعري الصحيح. ولهذا انبرى بعض شعراء الحداثة المعنيين بالأمر وراحوا إلى جانب ممارستهم الشعريّة، يضعون الأسس التنظيرية للحداثة في الميدان النقدي."([3]) فكتب أدونيس بيان الحداثة، ومحمد بنيس بيان الكتابة.. وغيرهما. وحال الكاتب ع. جلاوجي لا يختلف عمّا تقدّم؛ فقد زاوج ع. جلاوجي بين التنظير والممارسة أو الإبداع في مسردياته،

[3]-محمد عزام: الحداثة الشعرية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1955، ص: 52.

ومنه يمكن أن نسمي مقالته السالفة الذكر الواردة في مسردية(الأقنعة المثقوبة)[4]، بلا تردّد، بيان (الكتابة المسردية) الذي يؤسس ويؤرخ لميلاد جنس أدبي مُختلف في مضمار الكتابة السردية والمسرحية، ويفتح آفاقا للتجريب مدهشة، وبهذه النقلة النوعية يتقدّم ع. جلاوجي رائدا للكتابة المسردية في أدبنا العربي وفي الأدب العالمي–فيما نعلم– ويحرز وسام الصّدارة.

وأبرز ما ورد في هذا البيان هو اعتبار ع. جلاوجي الأجناس الأدبيّة والفنون، في تطوّرها، كالكائنات الحيّة الّتي تبرز للوجود ضمن شروط نفسيّة واجتماعيّة وطبيعيّة ثمّ تختفي وتموت لذات الشّروط، والبقاء فيها للأصلح، وهي لا تخلق من فراغ، وإنما تتوالد من بعضها وتتناسل مرتقية في سلّم التطوّر .. ولا تقوم صافية صرفة وإنّما هي تتداخل قليلا أو كثيرا حتى تكاد تُخومها تتهاوى لصالح أجناس هجينة. ويرى أن السرح وليد لحمة قامت بين فنون عدّة، فهو ابن لهذه الفنون وليس أبا لها كما يشاع، والمسرح هو الميدان الأكثر انفتاحا على التّجريب، فهو يحتضن كلّ كلّ الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة.[5]

ويوضح الكاتب أسباب تحوله إلى الكتابة المسردية بالقول إنّ" خطاب المؤلّف/ النّص هو أشدّ الخطابات سحقا تحت سنابك هذا التطاحن لدرجة أن ارتفعت أصوات تدعو إلى إبعاده تماما، ولعلّ ذلك كان سببا كافيا لإقصائه من غمار التّجريب الّذي طال الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، فصار لكل منها مدارس ومذاهب لها خصائصها وأسسها الّتي تفرقها عن غيرها، وقد يكون هذا كافيا لخوض التّجريب في النّص، لكنه ليس السبب الوحيد قطعا، إذ يمكن أن نضيف إلى ذلك سببا أكثر أهمية وهو خسارة المتلقي قراءة وسماعا، وانحصار النص في العرض لا يعدوه على اعتبار أن المسرح فعل، يتنزل عبر الخشبة، يتم تلقيه بشروطه المكانية والزمانية ممّا أدى إلى انحصار عدد المتلقين."[6]

---

[4]–عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مسردية، دار المنتهى، الجزائر، ص: 162.

[5]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 163.

[6]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 166.

وقد راح، كما يقول الكاتب" السرد بأشكاله يزحف على الميدان، ويكسب الملايين من الأنصار إلى صفّه، ولا مانع عنده أن يقتبس للسينما أو حتى للمسرح، والواقع يؤكّد لنا أن مئات من الروايات تحولت أفلاما وعروضا مسرحيّة، ممّا فرض التّفكير في إعادة الألق للنّص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في تلقيه قراءة وسماعا دون أن يفقد خاصيّة العرض المسرحيّ الّذي هو هدفه الأساس."[7]

وقد كان هذا سببا وجيها حدا به إلى "كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد."[8]على حدّ عبارته.

ويشير الكاتب إلى سياق اهتدائه لهذه الفكرة اللامعة، فكرة التجريب في النص المسرحي، يقول:" لم تراودني فكرة التّجريب في النّص المسرحي إلا بعد معايشة ميدانية، تأليفا للمسرح إبداعا ونقدا، وتدريسا له، في مدرجات الجامعة، وقد لاحظت العزوف الكبير عن تلقي نصوصي ونصوص غيري من أساطين المسرح العربي والغربي قراءة ونقدا، في وقت تشهد فيه الرواية ومنها نصوصي إقبالا شديدا، مما حتم التفكير في البحث عن طريقة جديدة لكتابة النص المسرحي كتابة تمنحه جواز العبور إلى قلب القارئ دون أن تبعده عن المسرح، ودون أن تصد المخرج والممثل وغيرهما من اركان الفرجة عن التعامل معه، وكان أن خضت غمار كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد."[9]

ومن صميم المعايشة والممارسة كان التفكير في النص البديل من خلال التجريب، والاهتداء إلى طريقة مغايرة فذّة في الكتابة لقيت قبولا واسعا لدى القراء واستحسانا كبيرا، شجعت الكاتب على الاستمرار والإبداع، واقتراح المصطلح، يقول:" فلما رأيت الإقبال عليها كبيرا، وقد كسرت أفق التلقي لدى القارئ أعدت صياغة نصوصي المسرحية السابقة كلها بذات الطريقة الجديدة، وهذا حتم علي البحث عن مصطلح لهذا

---

[7]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 166.

[8]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 163.

[9]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص:164.

المولود الجديد فكانت المسردية، مصطلحا منحوتا من المسرح والسرد، وكانت نصوصي"أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، البحث عن الشمس، مملكة الغراب، وغيرها"."[10]

فرض هذا المصطلح شرعيته العلمية؛ إذ وجد له مكانه المناسب في المعاجم والدراسات والأبحاث المسرحية والسردية.

زاوج ع. جلاوجي بين الإبداع والإنتاج والتنظير والتفكير، فلم يكتف بكتابة مسرديات جديدة وإعادة صياغة لمسرحيات سابقة في ضوء هذا التوجه الفني التجريبي الجديد، وإنّما أسس نظريّا للعمل المسردي ووضع يده على آليات إنتاج المسردية؛ يقول:"ثمّ كانت محاولة التنظير من خلال ما كتبته مقدمة لهذه النصوص، أو من خلال ما كتبه قرائي من الباحثين لتكون المسردية شكلا جديدا يستلهم روح السرد دون أن يجرح كبرياء المسرح، حيث يتجلى النص بصريا سردا خالصا لا شية فيه، أقرب إلى الرواية أو القصة، ويجمع إلى حضنه تقنيات الحكي والوصف والحوار، مهدما هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، فلا فصل بين نص الحوار والنص الموازي الذي يشمل التفصيل في شخصيات المسرحية، ثم يحدد المكان والزمان بداية كل فصل أو مشهد، ثم يضبط اسم الشخصية قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجية والتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تم تعويض كل ذلك بحكي ووصف مطول أحيانا طولا لا يغطي على الحوار الذي يبقى سيدا، والذي لا تسبقه إلا مطة كما في السرد تماما، في حين يشار إلى الشخصية المتكلمة في ثنايا الحكي الحكي، وكل ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذأن النص يراعي تماما مقتضيات العرض حدثا ومكانا وزمانا."[11]

إذا، هذه آليات كتابة النص المسردي، والمحاور او المستويات التي تشتغل عليها، عرضها بإيجاز لا يخل بوضوح الفكرة، ولعلّ القارئ أو المتلقي يجد في مسرديات الكاتب ما يوضح بشكل كبير تلك الآليات واشتغالها في ممارسة مسردية.

---

[10]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص:165.

[11]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 165.

إذا، كنا نقر بريادة ع. جلاوجي لهذا الجنس/النوع المسردي، والسبق إليه، ونعترف له بأهمية التجربة وجدارة الإبداع وجدّته، فإننا ننتظر من الكاتب ومن الباحثين والمبدعين عموما جهودا أخرى في التنظير والممارسة التي تعمل على استكمال التجربة وتوسيع آفاقها، ورسم معالمها الفارقة، لأننا نخشى أن تتحوّل المسردية، مرة أخرى، إلى نص روائي وقصصي، يبتعد بخطوات مديدة عن اصله وجوهره المسرحيّ. وبخاصة عندما يقبل على كتابته ناشئة المبتدئين والمبدعين الذي لم تصلب قناتهم في معترك الكتابة بعد، ولم تكتمل أدواتهم، فيكتوبون تحت مسمّى(المسردية)ما ليس منها.

فالحاجة جدّ ضرورية لتراكم الأبحاث والنصوص لضبط المعالم والملامح والسمات والخصائص الرئيسية لهذا الجنس/ النوع المسرحي بشكل صارم، وقادر على ترسيم حدود المسردية وتحديد خصوصياتها الغالبة.

ومع ذلك نؤمن ونعتقد–كما اعتقد الكاتب–بأن الأجناس الأدبية في سيرورتها التاريخية لا تعرف الاستقرار، فهي مع الزمن في تطوّر وفي ترق أبديين.

مرتبطة في ذلك بتطور الفكر والوعي والثقافة–ومنها المثاقفة–، فالثقافة تراثية محلية أصيلة وغربية كونية وافدة عامل تطوير مهم، وقد بلونا واختبرنا ذلك في فنون أدبية أخرى في أدبنا العربي الحديث والمعاصر.

ولقد تركت فكرة ع. جلاوجي عن المسردية صدى واسعا في الأوساط الثقافية والأكاديمية، وعلى صفحات الجرائد والمجلات، وفي الرسائل والاطاريح الجامعية، ومن على منابر المؤتمرات والندوات العليمة وفي المواقع الالكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي.

وأثارت نقاشات موضوعية مهمة، أسهمت في إثراء الفكرة وتسليط الضوء على الإبداع المسردي.

## ثانيا–(مسرح اللحظـــــــة/المسردية القصيرة)نوعا مسرحيا:

### 1–سياقـــــات ولادة المفهـــــوم(مسرح اللحظـــــــة/المسردية القصيرة):

### 1–2–مســـرح اللحظة؛ المسرديات القصيرة جدّا/ الفتح الآخر:

ينطلق ع. جلاوجي في التعريف بفكرة(مسرح اللحظة)ي كتابه(مسرح اللحظة: مسرديات قصيرة جدا) من اقتناع لديه بارتباط المسرح بالحياة، وما الكون كله إلا خشبة مسرح كبرى[12]، و"بمثل ما إنّ الحياة كلها هي مسرحية كبرى، فإنّ كلّ لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحية أيضا، نعم تكاد تكون كل لحظة فعل بشريّ مسرحية قائمة بذاتها، إنّ الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما هو يمسرح أحلامه وأفكاره، وقد تقول اللحظة واللحظات القليلة ما لا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة، كأن هذه مضغوطة في تلك، وكأنّ لا بلاغة في الإيجاز على حد قول أسلافنا."[13]

هنا كلمة المفتاح في مفهوم ع. الدين جلاوجي لهذا المسرح، وهي مرتكز تأسيسه، أعني كلمة (الإيجاز)، في التعريف بالمصطلح الأول ولكنه يدقق في الفرق بين هذا وما أردفه من مصطلح ثان، ومن هذا المنطلق، يقول:" راودتني فكرة كتابة ما أسميته(مسرح اللحظة) أو مسرديات قصيرة جدّا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا فب اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم إلى العرض على الرّكح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل والثانية تنصرف إلى القارئ وقد سميتها الإرشادات القرائيّة، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح."[14]

وتأسيسا على ما سبق فـ"مسرح اللحظة هو مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن الطويل، محاولا أن يختصر كل ما يقيمه أيضا، إن على مستوى الشخصيات أو على مستوى السينوغرافيا، ومعنى ذلك فهو مسرح يتمرد على الخشبة، يمكن تقديمه في أي مكان...كما يمكن أن يقوم به كل من امتلك شيئا من الجرأة والموهبة، إنه مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان."[15]

---

[12]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 7.

[13]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 8.

[14]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 8.

[15]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 11.

ومن " خصائصه التي يجب أن يقوم عليها، التكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا وعرضا، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصوتية، يجب أن يتحول إلى هاجس الجميع بمعنى لا يفترض مختصين احترافيين أو هواة، إذ يمكن أن يقدمه أفراد الأسرة في البيت، والطلبة في مدارسهم وجامعاتهم، والأصدقاء في تجمعاتهم.. والمصطافون في مرافقهم السياحية."[16]

يختفي وراء هذا المنجز المسرحي/المسردي دافعان يشير إليهما الكاتب بالقول إن: "لمسرح اللحظة/مسرديات قصيرة جدا دافعين الأول ذاتي وهو رغبتي الملحة والدائمة في خوض تجارب إبداعية جديدة، وهو هاجس كان له حضوره في كل أشكال الكتابة لدي، قصة ورواية ومسرحا، إيمانا مني أن الإبداع الحق هو ما كان تجريبيا أي تجاوزا للمألوف، إنه إضاءة مستمرة للمظلم في مجاهيل التخييل لدى الإنسان، ومساءلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار. كما أن له أسبابه الموضوعية، التي منها وجوب البحث عن فتوحات جديدة في فن المسرح، وقد صار مهجورا من أكثر الناس.."[17]

إن حديث ع. جلاوجي عن المسردية–بنوعيها– أكثر وضوحا وأدق تحديدا في(الأقنعة المثقوبة)ممّا هو عليه في(مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدّا)، ومتابعة الفكرة في مقالته (من المسرحية إلى السردية..)في مسردية(الأقنعة المثقوبة) يسعفنا في أخذ صورة جلية للموضوع.

**–في الأقنعة المثقوبة:**

لعلّ تجربته الأولى مع النص وقد أخضعه للتّجريب لفك قيده وتحريره من قبضة المسرح، فكان أن خلقت منه نصّا مسرديّا مفارقا، نحت له من الأسماء(المسردية)، لعلّ تلك التجربة أزالت الستار من أمامه لتجريب آخر وفتحت عينيه على اكتشاف باهر، مع (مسرح اللحظة)أو بالأحرى مع(المسرديات القصيرة جدّا)، يقول الكاتب معرفا ومؤرخا لذلك التجريب:" قد قادتني تجربتي الأولى(المسردية)إلى كتابة تجربة ثانية أسميتها(مسرديات قصيرة جدّا) أو(مسرح اللحظة)، ورفعت لها شعار(مسرح اللحظة:

---

[16]– عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 11.

[17]–عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص: 10.

مسرح الإنسان أينما كان وكيفما كان)، وهو مسرح يقوم على التكثيف مكانا وزمانا ولغة وشخصيات ومشهدا وعرضا وسينوغرافيا، ليصير هذا المسرح هاجس الجميع، لا يفترض مختصين احترافيين أو هواة، إذ يمكن أن يقدّمه أفراد الأسرة في البيت، والطلبة في مدارسهم وجامعاتهم، والأصدقاء في تجمعاتهم، وحتى المتعبدون في مراكز تعبدهم، والمصطافون في مرافقهم السياحية وحتى في الحافلات والطائرات، ثم هو إضافة إلى ذلك يمكنه أن يحقق الإغراء بالقراءة.."([18])

وقد أشار الكاتب إلى ما يمكن أن يكون بين مسرح اللحظة والقصة القصيرة جدا من تداخل إلا أن الفرق يظل قائما من زاوية واحدة، يقول: "لا يكاد يختلف عن القصة القصيرة جدّا إلا من زاوية إمكانية تجسيده، لينتقل من خاصية الحكي التي للسرد إلى خاصية الفعل التي للمسرح."([19])

وقد طمح الكاتب في آخر ما سمينا بـ(بيان الكتابة المسردية)إلى أن يكون ما قدمه جنسا مغاير بكامل خصوصياته الأجناسية، يقول"ولعل ما قدمته يكون جنسا جديدا من الأجناس القولية، أو على الأقل نوعا داخل جنس المسرح، تولد من الرغبة الملحة في التجريب وتجاوز السائد، ليحقق مصطلحا ونصوصا وتنظيرا، مما لم يسبق إليه أحد في حدود ما أعلم، ويقينا سيجد هذا الجنس من يأخذ بيده إلى مراتب أعلى ودرجات أرقى، ولا شكّ أن كثيرا من الأجناس بدأت هكذا، ثم احتضنتها النفوس المزورة عن التقليد والاجترار، وتعاقبت عليها التجارب حفرا ونحتا ودرسا، حتى صارت لها قوانين وأسس، وصارت لها خصائص إجناسية، بقدر ما تجعلها تتميز عن غيرها وتتفرد، تجعلها تتقاطع مع أنواع وأجناس من ذات العائلة."([20])

وسيتولى النقد الفصل في ظاهرة المسردية إيجابا أو سلبا، بما يصرح به شهود المسرح ويقر به مدعو السرد. وإن الزمن كفيل بتأكيد رغبة الكاتب وتصديق رجائه أو بنسفه وتكذيبه.

---

[1818]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 166.

[19]–عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص: 166.

[20]– عز الدين جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، ص167.

**-سؤال العلاقات في المسردية:**

يمكن أن نتلمس، في ضوء العلاقات القائمة بين الأجناس الأدبية والسردية على المستوى الأفقي وعلى المستوى العمودي، الوشائج التي بين المسردية والأنواع السردية، وقد أشار الكاتب في بيان الكتابة المسردية، إلى ما بين المسردية القصيرة جدّا والقصة القصيرة جدّا، بيد أنّ الحدود الفارقة بينهما متعددة، أوّلها القصد في الكتابة؛ بمعنى ماذا ينتوي الكاتب أن يكتب قصة أم مسردية أم غير ذلك؟ وثانيها الخصوصيّة الجنس البنيوية والأسلوبية لان كل نص يستمر في المحافظة مهما انصهر مع غيرة واندمج فيه، وثالثها الغرض المنتظر من النص، فالمسردية تلبي مطلبا سرديا فنيا كنص موجه للقراءة، أولا، وتلبي مطلبا مسرحيا كنص موجه للتمثيل.

**سؤال الجذور والعلاقة مع التراث:**

أكد الكاتب أنه لم يكتب على منوال سابق ولم يحتذ أي شكل جاهز ولم يحاك أي نمط متقدم، ومعنى ذلك أن لا أحد من المحدثين أو القدامى ادّعى كتابة المسردية، لكن عبارة استعملها الكاتب في حديه عن التجريب "..مساءلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار" ربما تشير إلى أنه كان يتأمل أنماطا من السرد قد أذت شكل المسردية القصيرة أو اقتربت منه، ومنها انقدحت شرارة الإبداع وتفاعلت مع خبرته، فهو خبير بصناعة المسرح والسر معا.

كما أن التراث يمكن أن يقدّم مادة مناسبة جدّا للصياغة المسردية القصيرة كبعض الأخبار والنوادر وأحاديث مجالس الأدب وغيرها، فإعمال الفن في تحويرها إلى مسرديات قصيرة جدّا بمشاهدة مفردة ميسور للكتاب.

**<u>ثالثا: مقاربة في نماذج مسردية /طرائق التشكيل:</u>**

أخرج ع. جلاوجي نوعين من المسرديات في إطار كتابته المسردية الجديدة، وهما المسرديات الطويلة(النصوص المسردية الطولة) والمسرديات القصيرة جدا(النصوص المسردية القصيرة)، وسنتاول نموذجا من كلا النوعين محاولين التعرف على طرائق اشتعال الكاتب على النص المسرحي وآليات تحويله إلى نص مسردي.

وقد اخترنا للنوع الأول مسردية الأقنعة المثقوبة، وللثاني مسردية الطريق.

**1-المسردية/ النص الطويل):**

**1-1- مسرديـــة(الأقنعـــــــة المثقوبـــــــة) نموذجـــا:**

نتناول نموذجا مسرديا يتجسّد فيه انفتاح النص المسرحي على السرد بصورة مبينة، ويتمثل فيه التجريب بطريقة معلنة؛ حيث يستضيف النص المسرحي النص السردي، ويستعير منه تقنياته في تشييد بنية مسردية جديدة. ومسردية(الأقنعة المثقوبة)واحدة من مسرديات ع. جلاوجي التي تميط اللثام عن هوية النص المسردي وسماته الأسلوبية والبنيوية.

بدءا، تعتبر الباحثة زبيدة بوغواص مسرديات ع. جلاوجي مشخصة الانفتاح النصي على عوالم الأدب والفن، بإدخال عنصر السرد على النص الدرامي ليتيح فنا ذا قيمة جمالية قرائية، وتنتشل النص المسرحي من شرنقة الإهمال، إهماله كنص أدبي جدير بالقراءة مثله مثل الرواية والقصة والشعر، وعليه فإننا سنتناول في هذه الجزئية البحث في الصيغة التي حوّل بها نصوصه المسرحية إلى مسرديات، وهذا من خلال تناول ملامح القص والرواية كالمقدمة، والافتتاحية، وتقنيات السرد فيها مثل السارد وطبيعته، والمسرود، ثم عناصر الدراما كالحوار، والصراع، والحبكة، والشخصيات، واللغة.[21]

-**المقدمة:** توجيه القارئ إلى الهوية الأجناسية الجديدة للنص، وتحديد ميثاق القراءة والتلقي الذي يدور في فلك السرد عموما.

-**الافتتاحية:** وفيه يهيئ الكاتب قارئه لولوج عالم السرد والتخييل، ورسم خلفية تعرف بهذا العالم وشخصياته واحداثه، تساعد المتلقي على القراءة والفهم والتأويل.

وذلك ما أبرزته زبيدة بوغواص.

**1-2- مسرديـــة(الأقنعـــــــة المثقوبـــــــة)المشهد/ الدفتر الأول:**

---

[21]- ينظر: زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد(مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، ورقة مقدمة للملتقى الدولي عبد الحميد بين هدوقة الخامس عشر، http://www.benhedouga.com/content/

**-المسرحية: (لائحة) الشخصيات:**

**الحاج القرواطي:** بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ القرآن الكريم.

**الفار، النشناش:** شابان يعملان تحت أمرته وتأشيره.

**الشيخ سالم:** والد تفاحة شيخ في الستين من عمره فقير الحال.

**شيخ البلدية:** وهو صديق القرواطي.

**صاحب المقهى:** صاحب المقهى العمومية بالمدينة.

**المذيع، الوزير:** يتحدثان عبر شاشة التلفزة.

**مراد، مصطفى:** ولدا الحاج القرواطي.

**تفاحة:** ابنة الشيخ سالم في العشرين من عمرها.

**خديجة:** زوجة الحاج القرواطي.

**أصوات...** (الأقنعة المثقوبة، مسرحية: ص:5)

**1-2-1-النصّ المسرحيّ(المسرحية نسخة1):(المشهد الأوّل):**

"مقهى شعبي متواضع في شارع كبير...الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن، بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته...يقبل الحاج...لباسه أبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف...وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش"

(الأقنعة المثقوبة، مسرحية، ص7)

**1-2-2-النص المسردي(المسردية نسخة1):(المشهد الأوّل):**

"الشارع البائس يشرع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدئ تتناثر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب والتنظيف، يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه

المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق، وخدّان متوردتان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة...بدينا قصيرا، سريع الحركة، تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه لمسايرة الموضة، يقبّل الحاج القرواطي على كتفه"

(الأقنعة المثقوبة، مسردية، ص11)

**1-2-3-النص المسردي(المسردية نسخة 2):(الدفتر الأول: فهّوم):**

"الشارع البائس يشرع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدئ تتناثر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب والتنظيف، يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل الحاج فهّوم بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق، وخدّان متوردتان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة...بدينا قصيرا، سريعة الحركة، تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه لمسايرة الموضة، يقبّل الحاج فهّوم على كتفه، في عجلة يتراجع محنيا رأسه مفتعلا الأدب.."

(الأقنعة المثقوبة، مسردية، ط: ، ص11)

يمكن من خلال ملاحظة النص في تجلياته الثلاثة المسرحية والمسردية، والمقابلة بينهما الوقوف على التعديلات التي طرأت على النصّ أثناء الاشتغال على بنيته بغرض تحويله من هيئته المسرحية إلى هيئته المسردية، فعلاوة على تغيير اسم شخصية الحاج من الحاج القرواطي إلى الحاج فهّوم. وقد اختار لها الاسم الجديد الذي جاء على صيغة المبالغة(فعّول) لدلالة ترتبط بالشخصية في سياقها المسردي.

وقد تجاوز الكاتب إرشاداته المسرحية أو ملاحظاته الإخراجية، التي اضطلعت بالتعريف بالشخصيات، إلى جانب ذلك قدم المشهد الأول في شكل(افتتاحية)، وقد وردت مفصلة مطنبة حاول أن يتوسع في بناء جملها بإضافة النعوت والأحوال وما إلى ذلك من وسائل لغوية، عملت على توسعة ما جاء قبل ذلك في الإرشاد الإخراجي.

بينما في نسخة المسردية الثانية استبدل (المشهد الأوّل) بـ(الدفتر الأول)، واضعا له اسم شخصية (فهّوم) عنوانا. وكل المشاهد السبعة في المسرحية تتحول إلى سبعة دفاتر في المسردية.

تضمنت (الافتتاحية)الإشارة إلى المكان أو الفضاء ومواصفاته(الشارع/المقهى..)وتقديم الشخصيات الرئيسة (الحاج القرواطي/فهوم/النشناش..)وذكر بعض ملامحها وصفاتها لا سيما الخارجية المتعلقة بالمظهر. ولا يخفى ما يعكسه هذا التعريف بالمكان والتقديم للشخصيات من إيهام القارئ بواقعية النص.

وقد أضفى الكاتب على الافتتاحية لمسات (شعرية) ميزت لغة السرد والوصف من خلال إضافة النعوت والأحوال– مفردات وجمل وشبه جمل–ومجازات واستعارات وتقديم وتأخير، وجمل فعلية، واختفاء أدوات الربط..وقد نتج عن ذلك انزياح عزّز شعرية الافتتاحية في المسردية، وفتح شهية المتلقي للقراءة والاستزادة والإقبال على النص الجديد.

وقد تصرّف في كلّ افتتاحيات المسردية –مشاهد ودفاتر–بالطريقة ذاتها مفجّرا بنية الإرشادات المسرحيّة.

**1–2–4–الأقنعة المثقوبة: المشهد /الدفتر السابع:**

**1–2–5–النصّ المسرحيّ(المسرحية نسخة1):(المشهد السابع):**

"في البيت كان الحاج نشناش جالسين وعليهما صمت عميق حزين."

(المسرحية، ص:

(31

**1–2–6–النص المسردي(المسردية نسخة1):(المشهد السابع):**

"في البيت الحاج القرواطي حيث كان يتقوقع على نفسه حزينا، وقد انهكه المرض، قريبا منه على كرسي آخر كان يجلس نشناش وقد جلله الحزن أيضا، صمت رهيب يطبق على المكان كله.. يزفر نشناش بعمق، يقوم من مكانه."

( المسردية، ص:32)

**1-2-6-النص المسردي(المسردية نسخة 2):(الدفتر السابع: الهاوية):**

"في البيت كان الحاج فهّوم يتقوقع على نفسه حزينا، وقد أنهكه المرض، قريبا منه على كرسي آخر يجلس نشناش وقد جلله الحزن أيضا، صمت رهيب يكاد يطبق على المكان كله، موسيقى حزينة تنبعث بين حين وآخر من بعيد، كأنها قادمة من أعماق كهف عتيق، مظاهر فوضى وإهمال تعم المكان، نافذة مفتوحة وقد تهشم زجاجها، وتمزقت ستارتها، وعلى الجدار تدلى الإطار المذهب الذي احتضن صورة الحاج فهّوم لسنوات طويلة، فجأة يسمع طرق عنيف على الباب، يظل الحاج فهّوم متخشبا لا يتحرك، يندفع نشناش فزعا، ثم يعود إلى مكانه، ينصت لحظات، لا شيء، يخيم الهدوء مرة أخرى، يلتفت نشناش إلى الحاج فهوم، يحاول لفت انتباهه دون جدوى، يزفر نشناش بعمق، كأنما يتفجر منه بركان حزن وغضب، يقوم من مكانه قائلا.."

(الأقنعة المثقوبة، مسردية، ط:1،2020، ص141)

**2-الاشتغال على مستوى الإرشادات الإخراجية/المسرحية/القرائية:**

**2-1-الإرشادات المسرحية مفهوما ووظيفتها في المسرحية والمسردية:**

**2-2- الإرشادات المسرحية/الملاحظات الإخراجية:**

يقول ع. جلاوجي في تعريفها: "هي أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحيّ، ويحول الإخراج هذه

الإرشادات في العرض إلى علامات مرئيّة سمعيّة."[22] و"تتضمن "معلومات مختلفة ومتنوعة منها أنها تحدد مكان الحدث وزمانه، وتبين أسماء الشخصيات(قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا(السن، الشكل الخارجي، المهنة)كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل(اللهجة، النبرة، الحركة، والانفعال..)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية، وذكر اسم كل شخصية متكلمة قبل الحوار على امتداد النص."[23] بما في ذلك" تحديد العناوين الرئيسة او المتخللة بين الفصول والمشاهد واللوحات، وكل ما يتعلق بالديكور ، وبالملامس وبوضعية الشخصيات وحركاتها، وطريقة كلامها، وكيفية دخولها وخروجها."[24] وتقع الإرشادات المسرحية في البداية أو بعد ذكر اسم الشخصية أو وسط كلامها أو في نهايته.

وعلاوة على ذلك، فهي تتوسل إلى " تسهيل تحويل النص إلى عرض، وهو ما يستنتج من التسمية، وتتوجه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغراف وغيرهم، إلا أنه لها دورا مهما آخر هو مساعدة القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي، بل وتخيل الحدث كما يقع في الواقع الذي يحيل إليه الكاتب[25]، فإن لها دورا أهم؛ إذ هي الجسر الناقل من المسرحية إلى المسردية،

وتعتبر مفترق الطريق حيث يغيّر الكاتب مسار النّص وبنيته وهويته، بإخضاع البنية اللغوية في الإرشادات والتصرف فيها تفصيلا وتطويلا وتوقيعا وتصويرا وترميزا من خلال السرد والوصف وما ينهضان به من غايات شعرية وجمالية، تمنح النص قوة تأثير وجاذبية للمتلقي.

---

[22]- ينظر : عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية، ص: 358.

[23]- عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية، ص: 359.

[24]- عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية، ص: 359.

[25]– عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية، ص: 360.

**2-3- اللغة في بنية (الإرشادات القرائية)على مستوى السرد، الوصف والحوار في المسرحية:**

**2-3-1- لغة الســـــرد في المسرحية:**

تستند لغة الإرشادات إلى ضمير الغائب(هو، هم، هي...)، ابتداء من المشهد الأول للمسرحية، ومن الافتتاحية: " يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى"(المسرحية نسخة1، ص: 7)،

"يقبل الحاج فهّوم بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى.. (المسرحية نسخة 2، ص: 7)

ويهيمن ضمير الغائب على فضاء السرد وتقديم الحوادث، ويتجلى في الأفعال المضارعة:(لا ينفعل، يثني، يعتدل، يوضح، يضرب، يقف، يعاود، يبحلق، يقاطع....).

تمتاز جمل السرد في المشهد الأول بالطول حينا وبالقصر:

- "يجري عملية حسابية مستعملا يديه" (المسرحية: ص7)
- "يقبل الفار فجأة، فيطوي الشيخ الورقة ويضعها في جيبه ويستقبل الفأر الذي بدأ أسمر طويلا نحيفا أكثر من قبل، يبادر الفار بالتحية" (المسرحية: ص18)،

-"يقبل الفار مسرعا" (المسرحية: ص26)

- "يدس له ورقة نقدية في يده...يتظاهر الحاج القرواطي بالتعفف، ولكنه يمسك المبلغ ويدسه في جيبه بسرعة" (المسرحية: ص26).

والملاحظ أن التعديل أو التحويل لم يتجاوز إضافة الوصف في المسرحية، فالكاتب ترك بنية الإرشادات المسرحية دونما تغيير، واكتفى بهذا الوصف:

-"الكهل: (منصرفا) غدا بعد صلاة المغرب.(يدس له ورقة نقدية في يده).

في النسخة2 يتخلص الكاتب من الارشادات.

الحاج: (يتظاهر بالتعفف) لا..لا داعي لكل هذا (وقد انصرف الرجل)

-ولد الكلب وهل تعلمنا بالمجان حتى نفتيكم بالمجان)" (المسرحية 34).

ويمكن أن" نعدّ مثل هذا السرد الذي يؤديه الراوي تدخلات مستمرة، من حيث التعليقات وتقديم الشخوص في المكان وحركتها والتعليق على هذه الحركة، وإبراز ملامحها المنفعلة دوما، واللافت للنظر أنّ هذه التدخلات أخذت تشكل هيمنة وسلطة مستمرة على النص المسرحي.."([26])

**2-3-2-لغة الحوار في المسردية:**

بالنسبة للحوار في المسردية، فإنّ الباحثة ترى" أن الحوار في النص السردي قصصي أو روائي يؤدي وظيفته الفنية المكملة لوظيفة السرد، وبالتالي فهو يشكل عنصرا بنائيا يتكامل مع العناصر الأخرى، فقد ارتبط _دائما_ بمضمون النص سواء أكان رّواية أو قصّة قصيرة أو قصيدة شعر، إلا أنه ارتبط أكثر بالمسرحيّة، فهو يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي دونها، وبما أنّه الفيصل بين النّص الدّرامي وغيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى، فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه المؤلّف الرّاوي الذي يساعد على التّعليق على الأحداث وتحليل الشّخصيات وإلقاء الضّوء على ما يدور داخلها وربط المواقف بعضها ببعض وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء وعضويّته، فالحوار ذو وظيفة مزدوجة –وكما سبق القول– فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي، وإذا ما ذهبنا إلى المسردية موضوع دراستنا، فقد ألفينا الحوار قد تقلص، ليترك مكانه للسرد، إذ اقترب من الحوار الروائي والقصصي، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال المقارنة بين المسرحية والمسردية في المشهد السادس منهما."()

2-3-4- **<u>الأقنعة المثقوبة: المشهد /الدفتر السادس:</u>**

**<u>2-3-4-1-النص المسردي(المسردية نسخة1):</u>**

[26]- ينظر: زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد(مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، ورقة مقدمة للملتقى الدولي عبد الحميد ببن هدوقة الخامس عشر، http://www.benhedouga.com/content/

"في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر، محدثا نفسه.

–آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لاستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك.

يفاجئه الحاج القرواطي داخلا وقد تغير شكله تماما، صار لباسه تقليديا أبيض، وغطت وجهه الحليق لحيته، وتوسطت جبهته خانة سمراء.

–أنت تحدث نفسك.

–أبدا يا سيدي الحاج، كنت أذكر الله.

–ما شاء الله، ما شاء الله، انت رجل صالح مثلي.

يحس نشناش بسخريته، فيغير دفة الحديث

–انتظرتك طويلا ..خير إن شاء الله؟

يجلس الحاج القرواطي في قلق، في حين يبقى نشناش واقفا

–من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا أطيق رؤية الناس"

(المسردية: ص.ص105–106)

**2–3–4–2–النص المسردي(المسردية نسخة 2، الدفتر السادس: الانقلاب):**

**"في بيت الحاج فهّوم الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضا، دون أن يتخلص من حذائه، يعبث بلحيته غير المتناسقة، مدندنا أغنية قديمة من أغاني الراي، يقف فجأة يقضم من حبة تفاح كانت في صحن مزين، ثم يعيدها حيث كانت، يقف متمشيا، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر، محدثا نفسه.**

**–آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لاستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك.**

**يفاجئه الحاج فهوم داخلا وقد تغير شكله تماما، صار لباسه تقليديا أبيض، وغطت وجهه الحليق لحيته، وتوسطت جبهته خانة سمراء.**

**-أنت تحدث نفسك، لقد جننت يا نشناش.**

**يعدل نشناش من عمامته الخفيفة باضطراب قائلا:**

**-أبدا يا سيدي الحاج فهّوم، كنت أذكر الله وأدعو لك.**

**يربت الحاج فهوم على رأسه كأنما يباركه.**

**-ما شاء الله، ما شاء الله، انت رجل صالح مثلي.**

**يحس نشناش بسخريته، فيغير دفة الحديث.**

**-انتظرتك طويلا ..خير إن شاء الله؟**

**يجلس الحاج فهّوم في قلق، في حين يبقى نشناش واقفا.**

**-من أين يأتي الخير؟ أصبحت لا أطيق رؤية الناس"**

(الأقنعة المثقوبة، مسردية، ط:2020،1، ص141)

**2-3-4-3-لغة الحوار في المشهد السادس:**

-إن الحوار في المسرحية تتوالى فيه الشخصيات المتحاورة بالإشارة إلى أسمائها، عبر تقنية الدور، وفق مشاهد مرتبطة، مع امتزاجه بالإرشادات التي توضح الحركة، والإيماء والهيئة التي تكون عليها الشخصية.

-إنّ الحوار في المسردية يخضع للسرد، ويختفي هذا التحديد، والمتلقي هو الذي يقوم بذلك، حيث أن الإرشاد المسرحي يستقل عن الحوار، ويأخذ وضعية السرد، الذي كان وسيلة لدفع وتيرة الأحداث ووصف شخوصها، وبذلك قرّبت هذه التقنية المسرحية من الفن السردي الوصفي من الفن المسرحي، فأضحى بذلك أداة تواصلية بين الشخصيات، وفي الوقت نفسه أنتجت الحركة والفعل.

- إضافة حوارات في المسردية لم تكن في المسرحية، من ذلك الحوار الداخلي في النموذج أعلاه " **آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا**" وقد كان لهذا الحوار وظيفة هامة من حيث أنه يكشف عن أبعاد الشخصية الدرامية النفسية، فرغم موالاتها للشيخ القرواطي/فهّوم،

هذه الشخصية الانتهازية، إلا أنه يبطن له شيئا من الحسد، والاحتقار، إلى حد التناقض أحيانا، حين يعترف بجرائمه، وهو من ساعده على ذلك."[27]

لقد اتضحت من خلال التحليل السابق لمسردية (الأقنعة المثقوبة)طريقة كتابة المسردية وإعادة كتابتها والانتقال بها من مرحلة(المسرحية)إلى مرحلة(المسردية)، وقد ساعدتنا في تبيّن وجه الاختلاف بين النصين مقابلة النص المسردي بسابقه المسرحي، وملاحظة كل التحويرات والتعديلات، إضافة وحذفا، التي لامست اللغة والعناصر الأساسية من سرد ووصف وحوار. ومعاينة ما لحق الإرشادات الإخراجية/القرائية من توسعة وتفصيل.

والإرشادات المسرحية أو الملاحظات الإخراجية هي"تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، ويحول الإخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية أو سمعية."[28]

**3-2-النصوص المسردية القصيرة(المسرديات القصيرة جدا):**

**1-المسردية القصيرة جدا/ النص القصير):**

**1-1- مسرديــة قصيرة جدا(عزيزي) نموذجــا:**

" كان الجو ربيعيا منعشا، رغم حرارة الشمس التي اشتدت هذا اليوم على غير عادتها، أصوات زبائن راحوا يهرعون إلى المقهى طلبا لكل ما يطفئ ظمأهم، في ركن قصي جلسا امرأة في الستين، تبدو أقل من سنها وقد حرصت على أن تمنح لنفسها فتوة بصبغة الشعر وبالمساحيق، وباللباس الذي صارت تختاره بعناية فائقة، كانت المظلة الملونة

---

[27]- ينظر: زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد(مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، ورقة مقدمة للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة الخامس عشر، http://www.benhedouga.com/content/

28- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 32. نقلا عن: عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر، ص: 358.

تعكس أشعة الشمس حمرتها فتمنح المكان جوا رومانسيا، خلصت كلبها الصغير من سلسلته الفضية الثمينة، قفز إلى حجرها يلعق وجهها، ضحكت قائلة:

–عزيزي، أعرف أنك اشتقت إلي.

تحضنه إليها، يسرع إليها النادل:

–بم أخدم سيدتي؟

تبعد الكلب عن وجهها قائلة:

...(مسرح اللحظة، ص: 100)

**خاتمة:**

يقدم هذا النموذج المسردي صورة عن طبيعة العمليات التي ينتهجها الكاتب في تحويل نص مسرحي إلى نص مسردي قابل للقراءة ومالك للإثارة التي يتميز به أي نص سردي آخر.

وقد اشتغل الكاتب لإنتاج هذا النص وصياغة بنائه، بشكل قوي، على اللغة في مستوى السرد والوصف والحوار، والتصرف فيما كان يسمى بالإرشادات الإخراجية والإرشادات القرائية.

يعد هذا العمل نوعا من التجريب في ضوء الانفتاح على الأجناس والفنون المختلفة، وقد أتاح الفرصة لإنتاج نص يقترب من الرواية والقصة ويلقى الاهتمام ذاته من المتلقي. ومع ذلك يتميز ويختلف ويحتفظ بخاصية القابلية للتمثيل والعرض على الركح أو الخشبة. ومن ثم حظي بمكانة النص المسرحي وأهميته، وفاز بمكانة النص السردي وأهميته، وجمع كل مزايا النصين من إثارة ودهشة ومتعة وفائدة.

تمكن الكاتب من كسر قوقعة النص المسرحي؛ إذ أخرجه من نمطيته الشديدة، وحرره من هيمنة الحوار وسطوته بتحليته بالسرد والوصف –دون أن يجرح كبرياءه على حد قول الكاتب–فقط ادّخر له عناصره الدرامية وأبقى للمخرج تقنياته المسرحية.

يعد ع. جلاوجي رائدا في فن المسردية وفي مسرح اللحظة أو فن المسرديات القصيرة، إذ شقّ طريقهما للكتاب والقراء وشرع بابهما للباحثين والدارسين والمؤرخين الأدبيين.

-تفتح المسرديات آفاقا لا حدود لها للباحثين دراسة وإضافة وإثراء، وللمبدعين في تطوير هذا اللون الأدبي الجديد.

- تندرج في مضمار التجريب من خلال اقتراح كتابة صيغ أخرى للإبداع وتجربة السرد او الحكي في نماذج غير مسبوقة وغير محتذاة أو محاكية لنماذج وصيغ جاهزة مستهلكة، وخلال قوالب محدثة.

-يندرج في مضمار الانفتاح النّصيّ على الأجناس الأدبية الموازية والإفادة من تقنياتها وأدواتها وخصائصه الأجناسية في بناء وإنتاج نص جامع متجاوز، بعدما فقدت نظرية النقاء الأجناسي شرعيتها المزعومة المتوارثة وتهاوت الحدود وانهارت السدود وخرت الأسوار المقامة بين الأجناس الأدبية.

-ينشئ النّص المسرديّ فضاء تخييليّا تمثيليّا يتّسع لما في حوزة السّرد من مفاهيم وأدوات إجرائية في الكتابة ووسائل فنية في البناء النصي.

**مراجع:**

-عز الدي جلاوجي: الأقنعة المثقوبة، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2020.

- // : مسرحية الأقنعة المثقوبة، دار الروائع للنشر والتوزيع، 2010.

- // : مسردية "الأقنعة المثقوبة"، دار المعرفة، 2013.

- // : مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، مقدمة نظرية ونصوص مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2017.

- // : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير الجزائر، ط: 1، 2012.

- ماري إلياس وحمنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 32. نقلا عن: عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر.

-زبيدة بوغواص: انفتاح النص المسرحي على السرد(مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، ورقة مقدمة للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة الخامس عشر، http://www.benhedouga.com/content/