تجليات السرد في مسرح اللحظة "مسرديات قصيرة جدا" لعز الدين جلاوجي

Narrative manifestations in Moment's Theater "Very short Cross-genre Narratives" by AzzedineDjalaouidji

ط.د سامية بلعايبة*
جامعة عباس لغرور. خنشلة (الجزائر)
samia.belaiba@univ-khenchela.dz

أ. د سميرة قروي
جامعة عباس لغرور. خنشلة (الجزائر)
samira.garoui@univ-khenchela.dz

تاريخ الارسال:26 -2022-01	تاريخ التقييم:2022-11-07	تاريخ القبول:2022-12-30

الملخص:

يعدّ تحاور وتراسل الأجناس الأدبية أحد السمات البارزة، وأهم مظاهر التجديد التي عرفها الأدب العربي المعاصر، وذلك سعيا منه لتجاوز كل ما هو مألوف وتقليدي ومتعارف عليه، وتخطي كل ما يؤدي إلى الرتابة والنمطية. وتعمل هذه الدراسة على رصد ظاهرة التداخل الأجناسي وتجلياتها في النص المسرحي، متمثلة في تداخل السرد مع المسرح في مسرح اللحظة أو ما سماه عز الدين جلاوجي مسرديات قصيرة جدا، والكشف عن الشعرية التي وقّعتها التقنيات السردية بحضورها في هذه النصوص المسردية، والمفارقات التي انحرفت بها عن النص المسرحي.

كلمات مفتاحية: المسردية؛ النص المسرحي؛ السرد؛ التداخل الأجناسي؛ التجريب.

Abstract:

The dialogue and correspondence of literary genres is considered as one of the prominent features and the most important manifestations of renewal in contemporary Arabic literature, in an effort to go beyond everything that is conventional, traditional and standard, and to circumvent everything that leads to monotony and stereotypes. This study deploysobservation on the phenomenon of gender overlapping and its manifestations in the theatrical text, characterized by the overlapping of narration with the theater in the theater of the moment, or what Djalaouidjilabeled'Very short Cross-genre Narratives', and revealing the Poeticity engaged by narrative techniques with its presence in these narrative texts, and the paradoxes that diverged from them from theatrical text.

Keywords :: Rhetoric; theatrical text; narration; gender interference; experimentation.

*المؤلف المراسل:

1.مقدمة:

استطاع الأديب المعاصر وهو يخوض غمار التجريب اختراق الخصائص النوعية للجنس الأدبي، والانفتاح على عالم الكتابة الذي لا يخضع لحدود الجنس أو النوع الأدبيين، وهذا ما تمخض عنه ميلاد نص أدبي هجين يمتح خصائصه وسماته من امتزاج وتداخل أجناس متعدّدة ومختلفة.

والمسرح واحد من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا، فقد ارتبط منذ بداياته الأولى في العصر اليوناني بالفنون والأجناس الأدبية الأخرى: كالشعر والموسيقى، إذ كانت لغته لغة الشعر لا النثر، إلى أن استقر بعد عصور أدبية ليست بالقليلة جنسا نثريا قائما بذاته يتوسل السرد والحوار بصفتهما من أهم أدواته الفنية، ما يعني أنه استثمر بشكل أو بآخر العديد من التقنيات الجديدة في مجال الكتابة والتأليف، كاستعارة تقنيات وآليات فنون الأدب الأخرى، وصهرها مع بعضها وتقديمها في قالب تجريبي جديد.

وستركز هذه الدراسة على النص المسرحي لكونه عملا أدبيا بالدرجة الأولى قبل أن يُحوّل إلى عمل أدائي، لملامسة المتغيرات والانزياحات التي مارسها، بفعل تداخله مع جنس أدبي غريب عنه إن صح القول ألا وهو السرد، والوقوف على مظاهر هذا التداخل في مسرح اللحظة "مسرديات قصيرة جدا" لعز الدين جلاوجي، برصد التقنيات السردية المتمظهرة فيه من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

* ما هي التقنيات السردية التي استعارها عز الدين جلاوجي في هذه المسرديات؟

* وما هي الخصوصيات التي اصطبغت بها باستحضارها لها؟

* وكيف حقق تداخل السرد بالمسرح شعرية هذه النصوص؟

وهو ما استدعى اعتماد آليتي الوصف والتحليل في جانب من الدراسة، والمنهج البنيوي عند جيرار جنيت في جانب آخر.

2. مفهوم النص المسرحي:

يعد النص المسرحي أول خطوة للمسرح، الذي يقوم على الارتباط الوثيق بين ثنائيتين هما: النص المكتوب والعرض على الخشبة، و<< العمل الدرامي المكتوب بما حواه من حوار بين الشخصيات، وإرشادات وضعها المؤلف، هما بداية النص المسرحي، ولكن ليس بالضرورة أن يتقيد المخرج بهذه الإرشادات، ولا بنوايا المؤلف، بل قد يبتكر معنى جديدا لهذه الإرشادات أو الحوارات، تعينه في تحويل هذا المشروع الممكن، إلى صورة مرئية مجسّدة لكل المعاني الظاهرة والباطنة، ويقدّم لجمهوره دلالات متعدّدة وشفرات موحية>>[1]، فالمسرح بصفته جنسا أدبيا يقوم بالدرجة الأولى على النص المكتوب الذي يقوم بدوره على الحوار من جهة، والإرشادات المصاحبة له من جهة ثانية، والتي تكون غالبا سردا أو وصفا، في شكل تعليمات تعين المخرج على تحويل النص المسرحي إلى عرض، وتوجّه القارئ لاكتشاف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، وتكوين صورة شاملة عن الشخصيات.

فهو بذلك يؤلف لهدف محدد هو العرض على خشبة المسرح، لأنه << إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدّون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف وأخرجها مخرج مسرحي>>[2]، هذا ويذهب عز الدين جلاوجي إلى أن النص المسرحي يقوم بالإضافة إلى الحوار والإرشادات المسرحية على الصراع القائم بين الشخصيات، وكذا اللغة التي يكتب بها هذا النص في قوله: <<المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع...كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة. غير أن السؤال المطروح هو: بأية لغة يكتب هذا النص؟ وما مستواها في الحوار الدائر بين المتصارعين؟>>[3]، ومادام النص المسرحي عملا أدبيا يحول في معظم الأحيان إلى عرض مسرحي، فهو بذلك يستمد منه العديد من أدواته وعناصره الفنية.

3. عناصره الفنية:

يقوم النص المسرحي على مجموعة من العناصر الفنية التي تتكامل فيما بينها لتكوّن بناءه الفني، وأول هذه العناصر اللغة التي يكتب بها فهي <<تعد عنصرا مهما وأساسيا في المسرح>>[4]، وعلى أساسها يعتمد النص المسرحي لغة الشعر أو النثر، كما يعد الفعل أو الحدث من أهم عناصره، وذلك لأن << لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد...ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما>>[5]، وهو ما يستدعي توافر عنصر آخر يتمثل في الشخصية؛ فلا وجود لحدث في غياب شخصية تقوم به.

ومن << خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في _صورة حوار_ يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث، والشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها ومصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذا البناء>>[6]، وهذا يعني أن النص المسرحي ينبني بنمو الحدث وتفاعل الشخصيات بوساطة الحوار، فـ<< إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها الشخصيات المسرحية وتقوم مقام الراوي في (الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات>>[7]، وبذلك يكون الحوار دعامة النص المسرحي.

ووظيفته لا تتوقف على تطوير الحدث ونقل تفاعل الشخصيات وتواصلها، وإنما يعمل أيضا على تجسيد الصراع بين الشخصيات الذي يعد الأساس لنمو الحدث، فـ<<الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار، بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى>>[8]، وهكذا تنتظم هذه العناصر - الحدث، الشخصيات، الصراع والحوار- وفق نظام معين مشكلة معالم النص المسرحي ، وهو ما يصطلح عليه بالحبكة التي ينبني من خلالها النص، إذ يبدأ المؤلف المسرحي <<بتخطيط عام للموضوع ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه>>[9] في نسق من العلاقات الداخلية مشكلة بناء النص المسرحي.

4. مفهوم مسرح اللحظة "مسرديات قصيرة جدا":

ظهر مصطلح المسردية على يدي الناقد والأديب الجزائري عز الدين جلاوجي، وهو مصطلح <<يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح>>[10]، وبهذا فالمسردية تعبر عن انفتاح النص المسرحي على <<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>>[11] ، وبعبارة أخرى وبلغة العلوم الطبيعية هي إحضار آليات السرد، وغرسها في تربة غريبة عنها هي المسرح لإنتاج نص أدبي هجين يرتبط بالجنسين الأصل ويستقل عنهما في الآن ذاته.

أما من حيث تركيبة الكلمة فهي مصطلح منحوت من كلمتين: المسرح والسرد، للدلالة على التداخل الأجناسي للسرد مع المسرح. وهذا ما سعى عز الدين جلاوجي إلى الاشتغال عليه في إبداعه من خلال أعماله المسردية التي منها: حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، أحلام الغول الكبير، مسرح اللحظة/مسرديات قصيرة جدا.

وهذا العنوان الأخير هو محل الدراسة، و يتكون من حيث تركيبته اللفظية من جزأين أو مصطلحين <<الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم العرض على الركح، 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>>[12]، وبهذا فإن العنوان الرئيس (مسرح اللحظة) يعبر من ناحية عن التصنيف الأجناسي لهذه النصوص، ويرتبط من ناحية أخرى بالعرض المسرحي لا النص لكونه موجها للإخراج، أما العنوان الفرعي (مسرديات قصيرة جدا) فهو يدل أولا: على النص المكتوب الموجه للقراءة،

وثانيا: على استعارة التقنيات السردية مع مراعاة خصوصيات الجنس الحاضن وهو المسرح، وهذا ما تقوم عليه المسردية بعامة.

غير أن ما تتميز به هذه المسرديات القصيرة هو أنها تقتنص اللحظة، التي يمكن أن تقول الزمن الطويل، محاولة أن تختصر كل ما تقيمه، ومعنى ذلك أن من خصائصها التي يجب أن تقوم عليها، التكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير.[13]

وهذه المحاولة للجمع بين السرد والمسرح لا تعد طفرة إبداعية في تاريخ المسرح، فالسرد كان حاضرا في المسرح منذ العهد الأرسطي، حين ميز أرسطو بين السرد والدراما في المسرح اليوناني،وذلك من خلال طريقة المحاكاة؛ فالسرد يأتي في صيغة محاكاة غير مباشرة للفعل، أي بالرواية عنه. أما الدراما فتقوم فيها الشخصيات بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا.[14]

ولم ينفصل السرد عن المسرح أبدا، إذ ظل <<يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية>>[15] ، فقد كان يُلجأ إليه كوسيلة لسد الثغرات التي تنشأ عن استخدام اللغة الواحدة "لغة الحوار"، ليصبح توظيف السرد في المسرح الحديث <<اختيارا واعيا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية وغابت القواعد التي تحدد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح. فبتأثير من بريشت ونتيجة للانفتاح على المسرح الشرقي والشعبي، نلحظ عودة كثيفة في المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية...من ناحية أخرى، ومع تطور التقنيات المسرحية والخروج من بوتقة أعراف الكتابة الدرامية، عرفت الكتابة المسرحية دفعا جديدا أخرجها عن نطاق الجنس الأدبي المحدد وأُفرد للسّرد مكانة أكبر في النص المسرحي>>[16]، وبهذا تعد المسردية من حيث ماهيتها حلقة من المسار الحثيث للنص المسرحي نحو التجديد والمغايرة.

5. استلهام شكل القصة القصيرة في بناء المسرديات القصيرة جدا:

ينبني النص المسرحي في شكله الخارجي من عدّة مشاهد يجمعها الحدث المشترك الذي ينمو ويتطور عبرها، فـ<<مؤلف المسرحية التقليدية يقسم مسرحيته عادة إلى فصول،

وقد يتكون الفصل الواحد من مشهد واحد أو يشتمل على أكثر من مشهد، ويعرض المؤلف في كل فصل ما يقدّر أنه يخطو بالحدث في سبيل النمو خطوة خاصة إلى الأمام>>[17]، وما يلاحظ على مسرح اللحظة انزياحه عن هذا البناء التقليدي؛ إذ يتكون من مجموعة نصوص مسرحية أو مسردية، عددها خمس عشرة مسردية لا ترتبط فيما بينها إلا من حيث النوع الأدبي، فكل مسردية منها تتميز بالاستقلالية عن المسرديات الأخرى من حيث التيمة، الحدث، الشخصيات، الزمان والمكان، وتتمثل في المسرديات الآتية: الطريق، حضرتي وحضراته، المتاهة، وأنا؟، عاشقان، الأحدب، الامتداد، الحنين، تكريم، السجين، انقلاب، الأدوار، المزاج، الزيف، عزيزي.

وهذا البناء الخارجي للمسرديات القصيرة أقرب في شكله إلى المجموعة القصصية منه إلى النص المسرحي، فالقصة القصيرة رغم وجودها في مجموعة واحدة وبين دفتي الكتاب نفسه إلا أنها مغلقة ومستقلة بذاتها[18]، وهذا يوضح أنّ عز الدين جلاوجي استعار الشكل الخارجي لنوع أدبي سردي في بنائه لهذه المسرديات، وهو أول تمظهر من التمظهرات السرديه فيها، مما أضفى عليها بعدا تجريبيا جعلها نصوصا مرنة تتجاوز القالب البنائي التقليدي للنص المسرحي.

وباستعارته لهذا الشكل القصصي وظف بعض العناصر الفنية للقصة القصيرة؛ فقد نهضت المسرديات على التكثيف الذي يعدّ من أبرز خصوصيات القصة القصيرة، لكونه <<يحدد بنية القصة القصيرة ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته>>[19]، وبالرغم من كون التكثيف من سمات النص المسرحي أيضا منذ أرسطو الذي يرى بأنّ المأساة <<محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين>>[20]، إذ لا بد أن يتناسب طولها مع قدر الفعل الذي تحاكيه من خلال التركيز على الأحداث المرتبطة بالحدث الرئيس ارتباطا مباشرا، وتجاوز الجزئيات والتفاصيل التي لا تخدم الموضوع استجابة لمتطلبات العرض

المسرحي، إلا أنّ تكثيف الحدث في هذه المسرديات خالف الحدث المسرحي المألوف؛ فالحدث فيها حدث اللحظة الواحدة.

من هذا المنطلق تلازم التكثيف والإيجاز والاقتصاد اللغوي في هذه المسرديات القصيرة، إذ وردت كل مسردية منها في عدد قليل من الصفحات لا تتعدى في أغلبها خمس صفحات شأنها في ذلك شأن القصص القصيرة، وهو ما أدى إلى اختصار الأحداث وتجنب كل ما لا يمت لها بصلة مباشرة من تفاصيل، ففي المسردية الأولى المعنونة ب"الطريق" اختصر السارد الأحداث أثناء سير الشخصيتين في طريقهما في سطرين في قوله:

<<وانطلقنا نسير، وقد اشتد نشاطنا، نكاد نلتصق بفرح، وفجأة ظهرت شجرة عملاقة من بعيد، صرخت فرحا. لاح الأمل لاح الأمل>> .[21]

في حين لو تعرض لما يحدث أثناء سيرهما من تفاصيل لكتب نصا مسرحيا كاملا، ومن أمثلة ذلك أيضا ما جاء في مسردية عاشقان:

<<تخرج صباحا تسرح وتمرح وتلاعب أترابك من الشيوخ الذين حرث الدهر أبدانهم ثم تعود إلى البيت منتشيا، لا تزيد على العشاء لتغط في نوم عميق>>.[22]

وبهذا اختزل السارد كل ما يعيشه الشيخ في يومه من أحداث وتفاصيل في ثلاثة أحداث: الخروج من البيت صباحا للتسلية مع الرفاق، العودة إلى البيت ثم النوم، دون أن يشير إلى تفاصيلها، إذ اكتفى بذكرها وعرضها فقط، وهذا الاختزال للحدث يتبعه اختزال الزمن، الذي يعد من التقنيات السردية، وهو ما يسمى المجمل وسيفصل فيه لاحقا.

وبهذا اقتصرت هذه المسرديات على عرض الحدث، مما جعله يفتقر إلى النمو؛ من بداية، وسط ونهاية على خلاف الحدث المسرحي الذي من شروطه أن يسير في منحى درامي كامل تام <<يحتوي على فكرة كاملة تنم عن طبيعته وتوضّح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار...من مقدمة ثم فعل يؤدي إلى تصاعد ثم ذروة ثم فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد ثم الحل>>[23]، وبهذا فارق الحدث فيها الحدث المسرحي، ومن أمثلة ذلك

مسردية "عزيزي" أين اكتفى السارد فيها بعرض الحدث من خلال مجموعة من الأحداث الجزئية المتتالية:

- قدوم سيدة في الستين من عمرها إلى المقهى، مظهرها يعبر عن ثرائها.
- مداعبتها لكلبها الذي تلقبه عزيزي واهتمامها المبالغ فيه به، نظرا لكونها ابتاعته من روسيا.
- حوارها مع نادل المقهى ليحضر المثلجات لها ولكلبها الجالس في المقعد المجاور لمقعدها.
- ظهور الكاتب الشاب فجأة أمامها، وعرضه عليها شراء أحد كتبه، ورفضها العرض بازدراء.
- غضبها من الكاتب ومغادرتها المقهى.[24]

وكما هو ملاحظ فإنّ هذه الأحداث لا تقوم على أساس أسباب الصراع ودوافعه ثم نتائجه، وبالتالي فهي لا تنمو في شكل تصاعدي نحو الذروة ثم تنازلي إلى الحل بل تتلاحم فيما بينها وفق متتالية من الأحداث التي تخضع لتسلسل زمني معين يتحكم فيه السارد مشكلة بذلك الحدث الرئيس المتجسد من خلال موقف السيدة المتمثل في: تبني ثقافة الآخر وهي ثقافة مادية في مقابل تهميش ثقافة الأنا والانتقاص منها، وبهذا فالحدث فيها ينحو نحو القصة القصيرة متجاوزا الحدث المسرحي.

طبيعة الحدث هذه تولّد عنه صراع مغاير للصراع المسرحي التقليدي؛ فالصراع فيها ليس تعارض قوى إنسانية وإرادات أشخاص، بقدر ما هو اختلاف أفكار وتعارض إيديولوجيات: فمسردية "حضرتي وحضراته" تكشف عن اختلاف فكري بين الشخصيتين، وهما صديقان التقيا بعد فترة من الغياب، ومن خلال الحوار الذي يدور بينهما يتضح تعارضهما الفكري، الأول يغار على وطنه ويؤلمه ما يتعرض له الوطن وأبناءه من تعسف السلطة، أما الثاني فأناني همه المصلحة الشخصية وإن كانت على حساب الوطن.

وتقوم باقي المسرديات على مثل هذه التعارضات التي تنأى بطبيعتها عن المفهوم المتعارف عليه للصراع المسرحي، وهو التعارض ذاته القائم في مسردية "السجين"، إذ تعرض موقفين مختلفتين: الأول يتجلى في الدفاع عن مبدأ الحق والثبات على ذلك وإن كان ثمنه فقدان الحرية، وهو ما يجسده موقف السجين الصحفي الذي فضل المؤبد في السجن على التنازل للمفسدين في الوطن، والثاني يتجلى في التنازل عن المبادئ والاستسلام لتحقيق المنفعة الخاصة، وهو ما يُلمس في موقف السجين الثاني، الذي حاول بشتى السبل إقناع الصحفي للتخلي عن الكتابة مقابل نيل حريته، ويتضح من خلال هذين المثالين غياب الصراع المسرحي في المسرديات، والذي يعد العنصر الأساس لنمو الأحداث، ليحلّ محلّه التعارض الفكري في شكل مواقف للشخصيات.

وبهذه الانزياحات تمكنت المسرديات من مزج عناصر فنية مسرحية وسردية في عالم نصي واحد، وبشكل جديد.

6. تراسل التقنية المسرحية و التقنية السردية

افتتحت هذه المسرديات بمقاطع سردية، سرت عبر كامل نسيجها النصي بالتناوب مع المشاهد الحوارية، التي تقلصت ليحتل السرد بذلك المساحة الأكبر من النص، وهو ما استدعى استثمار بعض التقنيات السردية: السارد، التقنيات الزمنية والتبئير.

وهذه البداية السردية تؤسّس لحضور زمنين متداخلين هما <<زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية...ممكنة فحسب...بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر>>[25]، فزمن الشيء المروي هو زمن القصة أو الوقائع والأحداث كما يفترض أنها حدثت فعلا، وزمن الحكاية هو زمن الخطاب. وتبعا للعلاقات القائمة بين الزمنين تنشأ التقنيات الزمنية التي تضمن اتساق السرد وانسجامه، وهي من التقنيات المستحضرة في هذه المسرديات بالإضافة إلى السارد، ومنها: الاسترجاع، المجمل، الوقفة الوصفية.

1.6 الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من الآليات السردية الزمنية البارزة في هذه النصوص المسردية القصيرة، ويظهر عند تحول السرد من الراوي إلى الشخصية أثناء الحوار، الذي يستحيل إلى سرد على لسان الشخصية في مواضع عدة من المشاهد الحوارية، إذ<<يشكل كل استرجاعٍ بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها –التي ينضاف إليها- حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى>>[26] ، وبذلك يتداخل فيها زمنان: زمن الحكاية الأولى المنقولة عن السارد، بزمن الحكاية المسترجعة من قبل الشخصية، وهذا ما تختلف به المسرديات عن النص المسرحي.

فهذه التقنية من الآليات السردية الشائع توظيفها في النص المسرحي، ف<<الشخصية عوض أن تفعل وتحاكي على أن الحدث يقع هنا/الآن فإنها تسرده، وما يسرد قد يكون استرجاعا لحدث وقع في زمن مضى>>[27] ، إلا أن ما يمكن رصده في بعض هذه النصوص المسردية أنها تقوم على الاسترجاع، إذ يشغل جزءا كبيرا منها، وهو ما يتجلى في مسردية "حنين".

وهذا ما يوضحه المقطع الآتي:

<< هنا كنت أدرج وأبكي وأضحك، هنا طاردت فراشات أحلامي، ونسجت على نولها فساتين آمالي...كان جدك -رحمه الله- حين يسمع صياح الدجاج وقد طاردته كأنما أخوض معه معركة حامية الوطيس، كان يخرج عند الباب دون أن يكمل قهوة المساء، يقف عند الباب>> [28].

وهو كما يلاحظ استرجاع خارجي، فالشخصية المتمثلة في الأم لا تستعيد أحداثا تتعلق بزمن الحكاية الأولى (حكايتها مع ابنها)، بل تستعيد أحداثا زمنها سابق لزمن الحكاية الأولى.

وهي الميزة التي تنطبق على المقاطع الاسترجاعية الأخرى، التي من مواضعها قول إحدى الشخصيات في مسردية "وأنا": <<عشت طفولة مشردة وفتوة بائسة لأكثر من

عشرين سنة، وعشت لوالدي المسنين عشر سنوات حتى رحلا عن هذه الفانية دون أن يخلفا لي ما أتمتع به>> .[29]

وقد ساهم هذا التداخل للاسترجاع الخارجي مع الحوار في تقديم معلومات وتفاصيل سابقة للأحداث، فـ<<الاسترجاعات الخارجية...لا توشك أن تتداخل في أيّ لحظة مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك>>[30]، ومن خلال هذه التقنية اندمج السرد الاسترجاعي مع الحوار مشكلا تكاملا وظيفيا بين التقنية السردية والمسرحية.

2.6 المجمل:

المجمل من التقنيات السردية التي تختزل الأحداث المفترض أنها تقع في فترة زمنية ما دون التطرق إلى تفاصيلها فتتقلص بذلك سرديا، فهو <<السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال>>[31]، وهو ما يستدعي التكثيف والإيجاز والاقتصاد اللغوي، وهي الآليات ذاتها التي قامت عليها هذه المسرديات فهي تمسرح للحظة زمنية واحدة، ومن هذا المنطلق حضرت تقنية المجمل في بعض المواضع من المقاطع السردية سواء ما جاء منها على لسان السارد أو على لسان الشخصيات، ومن أمثلة ذلك:

<<جلدونا بخطب رنانة لم يُذكر فيها إلا فضائل جلالة الحاكم الأعظم، ثم نودي علينا، لنتسلم تكريمنا>>.[32]

فهنا لخصت الشخصية كل مجريات الحفل في عبارة واحدة، ومعه اختصر زمن الحكاية فأصبح أقل من زمن القصة، ومن مواضع ذلك أيضا:

<<أنهكه الجهد الذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة مما تراكم فيها من قاذورات>>.[33]

بهذه الجملة اختصر السارد كل ما قامت به الشخصية من أعمال للتنظيف في فترة تقدر بست ساعات على الأقل، وبالرغم من عدم شيوع تقنية المجمل في جميع

المسرديات، إلا أنها أضفت عليها بعدا سرديا لكونها من أبرز التقنيات السردية، فـ<<الواضح أن المجمل ظل...وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر... وبالتالي النسيج الذي يشكّل اللحمة المثلى للحكاية... التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد>>[34]، وبهذا التناوب بين المجمل الذي يسرع زمن الحكاية والمشاهد الحوارية -التي تعد دعامة النص المسرحي_ والتي من شأنها تبطيء زمن القصة حققت هذه النصوص إيقاعا زمنيا غير مألوف في النص المسرحي.

3.6 الوقفة الوصفية:

هي إحدى التقنيات السردية الزمنية التي يعتمد فيها السارد على الوصف الخاص بلحظة معينة في القصة[35] فتؤدي إلى تعطيل السرد، وهي التوقف الناتج عن التحول من سرد الأحداث إلى الوصف، وهو مما يلاحظ حضوره في هذه المسرديات، إذ يستهل السارد عددا منها بمقاطع وصفية، ولارتباطها بلحظة البداية فوظيفتها لا تكمن في تبطيء السرد بل التمهيد للأحداث بوضعها في إطارها الزمكاني، وتحديد الشخصيات التي ستقوم بها، ومثال ذلك بداية مسردية "حضرتي وحضراته":

<<وقف من كرسيه يترقب رفيقه القادم بكل شوق، كان الوقت صباحا وقد أخذت المقهى زينتها، موسيقى تنبعث من الداخل>>.[36]

وكذا بداية مسردية "الأحدب":

<<يكاد المقهى يكون فارغا من زبائنه، صوت أغنية شعبية يصل الآذان خافتا، صديقان يجلسان عن يمين الباب، بينهما فناجين قهوة فارغة، كانت شمس الظهيرة فاترة تكاد تنهزم أمام هبات نسيم ربيعية>>.[37]

كما نجده في بعض المقاطع ينهض بوظيفة تصويرية، إذ لعب دورا هاما في رسم معالم الشخصية والتعريف بها في أبعادها الثلاثة: الفيزيائي، النفسي والاجتماعي، وهذا ما يتجلى في مستهل مسردية "الحنين":

<<ما كانت تبديه من نشاط في عملها لم يكن يتناسب تماما مع سنها وقد بلغت الشيخوخة، ولكنه كان يتناسب مع فيض محبتها، وشلالات عشقها، كم ينهزم تراكم السنين أمام بساتين الحب الفواحة، ظلت تقضي صباحها أمام البيت الريفي العتيق، تعيد ترتيب الأشياء، تنشط بين الحيطان الحجرية، والأزهار وأشجار الزينة>>.[38]

وكذلك المقطع الذي افتتحت به مسردية "عزيزي":

<<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 جلست 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 تعكس أشعةَ الشمس حمرتُها فتمنح المكان جوا رومانسيا، خلصت كلبها الصغير من سلسلته الفضية الثمينة، قفز إلى حجرها يلعق وجهها>>.[39]

وبهذه الوقفات الوصفية زاوجت المسرديات بين التقنيات المسرحية والسردية في رسم الشخصيات، لتخالف المعتاد إذ يعد الحوار الأداة المسرحية لذلك، ف<<أول ما نلاحظه على المسرحية ك((شكل)) أدبي أنها تقوم على الحوار، فليس هناك ((راو)) يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض...وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها>>[40]، وفي الوقت نفسه قامت هذه الوقفات مقام الإرشادات المسرحية، ولكن بخصوصيات سردية، إذ تحتوي الإرشادات << على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه وتبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن، الشكل الخارجي، المهنة إلخ)>>[41]، التي تحضر أساسا لغاية جوهرية هي تحويل النص المكتوب إلى عرض.

ومن خلال استحضار هذه التقنية، انزاحت المسرديات عن النص المسرحي، مع احترام خصوصياته؛ إذ ركزت على الصوت متجسدا في الموسيقى (موسيقى خافتة تنبعث من الداخل، صوت أغنية شعبية يصل الآذان خافتا)، وكذا مصدر الضوء ونوعه (كانت شمس الظهيرة فاترة، تعكس أشعة الشمس حمرتها فتمنح المكان جوا رومانسيا).

4.6 التبئير:

تندرج وجهة النظر أو ما يصطلح عليه جيرار جنيت التبئير، ضمن الصيغة السردية أو كيفية العرض السردي، وهي تقنية سردية بامتياز، فهي مكمن <<الاختلاف الجذري بين المسرح والأجناس الروائية...فهي في الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها، بينما تتبعثر وجهة النظر في المسرح حيث يختفي صاحب الخطاب وراء الشخصيات>>[42]، وما يُلمس في هذه المسرديات القصيرة تلاشي هذا الاختلاف، وحضور وجهة النظر فيها.

فالسارد يقدم الشخصيات ويعرض الأحداث من خلال وجهة نظره، فهو عالم كل شيء عن شخصياته، يعلم ما ظهر وما خفي[43]، ومن خلاله تتضح أفكارها وهواجسها ومشاعرها، حتى قبل أن تبوح هي بذلك، ومن أمثلة ذلك قوله:

<<تقترب منه كالمشفقة، وقد أثر كلامه فيها>>.[44]

وكذلك قوله:

<<تلفت رفيقه حوله خائفا كأنما يخشى أن يُسمع كلامهما، يضحك ساخرا منه>>.[45]

وقوله أيضا:

<<تسمع صرخات وصيحات، وهتافات عالية بإسقاط الطاغية، يقفز المثقف فرحا مبتهجا، يقهقه الحاكم، وقد انطلقت زخات من الرصاص، ترتفع صيحات اشتباكات، يقف الحاكم فوق الكرسي منتشيا يتابع المعركة، يتقدم المثقف خطوات ملوحا بيده كأنما يشجع المتظاهرين>>.[46]

حتى وإن كانت وجهة نظر السارد هي المهيمنة، لكونه عالما بكل شيء مما يتصل بالشخصيات، وكذا علاقات بعضها ببعض، غير أنه لا يُتوصل إلى معرفة التفاصيل إلا بعد أن تفصح الشخصية ذاتها عن ذلك من خلال الحوار. وهذا ما يدفع إلى القول بتحاور

التقنية السردية والمسرحية في نسيج نصي واحد منسجم ومتسق، دون إحداث اختلالات في نسق النص وبنيته.

5.6 الصوت السارد:

يحضر السارد في هذه النصوص بصورة مغايرة لما هو مألوف في النص المسرحي، الذي لا يكاد يخلو من السرد، سواء أكان متضمنا في النص الموازي للحوار المتمثل في الإرشادات المسرحية، أم متمثَلا ضمن الحوار على لسان إحدى الشخصيات، فهو يهيمن في هذه النصوص بصوته على كامل النص فاسحا المجال في بعض المواضع لظهور أصوات الشخصيات من خلال الحوار.

إذ يضطلع السارد في هذه النصوص المسردية، بمهمة السرد من بداية النص من خلال التمهيد للأحداث، بتحديد زمانها ومكانها، وتقديم الشخصيات وتصويرها في مظهرها، طبائعها وسلوكاتها، والتدخل في كل مرة بالتداول مع المشاهد الحوارية التي تعد خصيصة مسرحية جوهرية.

وبهذا يظهر نمطان من السارد: النمط الأول غيري القصة، والنمط الثاني مثلي القصة، الذي ينقسم بدوره إلى صنفين؛ صنف يكون فيه السارد بطل حكايته، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا، دور شاهد[47]، ويتموضع السارد في جل هذه المسرديات ضمن النوع الأول (غيري القصة)، فالسرد فيها يتم بضمير الغائب (هو/هي)، وهو سارد غريب عن القصة التي يحكيها، ومن ذلك قوله:

<<كان الوقت قد تجاوز الزوال، ظلت الزوجة تذرع قاعة الاستقبال، تمد رأسها تارة من النافذة، وتسكن أحيانا منصتة، وقد بدت قلقة وهي تنتظر عودة زوجها، يتناهى إليها وقع أقدام فتسرع عجلة إليه>>.[48]

وبتراسل هذه التقنية السردية، والتقنية المسرحية المتمثلة في الحوار ينشأ نوع من التعددية الصوتية، ينتقل بها الحكي من سارد غيري القصة إلى سارد مثلي القصة يحكي قصته الخاصة، في قوله:

<<يسكت لحظات ويواصل بألم:

-كنت أتعرق بشدة، وقد تغشى بصري غبش شديد، كنت محتاجا إلى ماء أعبه بشراهة، أحسست أن السكري قد تدنى كثيرا>>.[49]

بينما ينتمي السارد في مسردية "الطريق" مثلا إلى الصنف الثاني، وهو مثلي القصة "بطل حكايته"، وهذا ما يوضحه قوله:

<<وقفنا فجأة منتصف الطريق، وضعت يدي على عيني أتقي حرارة الشمس الحارقة وأنا أمسح حبات عرق تتهاوى جانبي منخري>>.[50]

ودائما ومن خلال الحوار تتناوب الأصوات الساردة، إذ يتحول السارد معه إلى سارد مثلي القصة "شاهد وملاحظ"، متضمن في القصة لكنه لا يحكي قصته الخاصة بل قصة غيره، فيتحول السرد من ضمير المتكلم (أنا / نحن) إلى ضمير الغائب (هو)، في قوله:

<<وأنا أمسح حبات عرق تتهاوى جانبي منخري، جلس على صخرة تشبه المعلم، وقال:

_دعنا نستريح.

أخرج قنينة الماء وعب منها، مسح فمه بكمه، وواصل:>>. [51]

و هذا التعالق الصوتي للسارد خلق نوعا من الحوارية الأجناسية بين المسرحي والسردي.

7. خاتمة:

تعد هذه المسرديات القصيرة جدا شكلا من أشكال التجريب، من خلال انفتاحها على التقنيات السردية، ما جعلها تقترب من فنون السرد وبخاصة القصة القصيرة، وفي الوقت ذاته حافظت على مميزات وتقنيات النص المسرحي، وبذلك جمعت خصوصيات الجنسين المتداخلين في بوتقة نصية واحدة، ومن هذا المنطلق سعى هذا العمل إلى الكشف

عن التقنيات السردية التي استعارتها هذه المسرديات وتجلياتها، وهو ما سمح برصد عدة نتائج،مجملها النقاط الآتية:

_إنها بشكلها الخارجي تلامس شكل القصة القصيرة، وباعتمادها على تكثيف الحدث، والإيجاز والاقتصاد اللغوي تصطبغ بسماتها الفنية.

_إن المسرديات القصيرة جدا بشكلها هذا كسرت القالب البنائي التقليدي للنص المسرحي.

_إن المسرديات حققت شعريتها باستحضارها للتقنيات السردية؛ تقنيات الزمن، الصيغة والصوت، وتجاوزها حدود الجنس الأدبي، بنسيج نصي فسيفسائي يتعالق فيه السردي بالمسرحي.

_ هذا التراسل للتقنية السردية والتقنية المسرحية، وتقلص مساحة الحوار نصيا لصالح السرد، يقودنا إلى منعطف إشكالي، بعيدا عن التصنيف الأجناسي الذي وضعه صاحب هذه المسرديات القصيرة جدا "مسرح"، هو: أيّ الجنسين الأصل السرد أم المسرح؟ وبعبارة أخرى: هل فعل التجريب في هذه النصوص اشتغل على تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟ وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى للإجابة عنه.

الإحـــــــالات:

---

[1] عبد الوهاب، شكري، (ط2، 2007)، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، مصر ، ص2.

[2] غيث، سيد، (ط1، 2017)، فنيات الكتابة الأدبية <<الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج>>، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة ،ص94.

[3] جلاوجي، عز الدين، (ط1، 2012)، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر ، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] سرحان، سمير، (دط، دت)، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة ، ص23.

[6] القط، عبد القادر، (دط، 1978)، من فنون الأدب _المسرحية_، دار النهضة العربية، بيروت ، ص12.

[7] المرجع نفسه، ص33.

[8] غيث، سيد، فنيات الكتابة الأدبية << الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج>>، ص97.

[9] أرسطو، (دط، دت)، فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص98.

[10] جلاوجي، عز الدين، (ط1، 2017)، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر ، ص8

[11] ختالة، عبد الحميد، (2020)، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة (لغة - كلام)، غليزان، الجزائر، المجلد06، العدد03، ص44.

[12] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، ص8.

[13] ينظر المصدر نفسه، ص10،11.

[14] ينظر أرسطو، فن الشعر، ص74.

[15] إلياس ، ماري و قصاب حسن، حنان، (ط1، 1997)، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ص249.

[16] المرجع نفسه، ص251.

[17] القط، عبد القادر، من فنون الأدب _المسرحية_، ص42.

[18] ينظر لوشر، روبرت، (ط1، 1997)، متوالية القصة القصيرة - كتاب مفتوح، القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيري دومة، دار الشوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ص94.

[19] خلف إلياس، جاسم، (ط1، 2010)، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، دمشق، ص117.

[20] أرسطو، فن الشعر، ص95.

[21] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، ص15.

[22] المصدر نفسه، ص38.

[23] عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص18.

[24] ينظر جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، ص من 100 إلى104.

[25] جنيت، جيرار، (ط2، 1997)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ص45.

[26] المرجع نفسه، ص60.

[27] جلاوجي، عز الدين، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص293.

[28] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، ص60.

[29] المصدر نفسه، ص33.

[30] جنيت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص61.

[31] المرجع نفسه، ص109.

[32] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، ص 66.

[33] المصدر نفسه، ص94.

[34] جنيت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص110.

[35] ينظر المرجع نفسه، ص112.

[36] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا ، ص20.

[37] المصدر نفسه، ص46.

[38] المصدر نفسه، ص58.

[39] المصدر نفسه، ص100.

[40] القط، عبد القادر، من فنون الأدب _المسرحية_، ص11.

[41]إلياس، ماري، و قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، ص22،23.

[42]المرجع نفسه، ص249.

[43]ينظر جنيت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص201.

[44] جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة-مسرديات قصيرة جدا، ص33.

[45]المصدر نفسه، ص22.

[46]المصدر نفسه، ص97.

[47] ينظر جنيت، جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص225.

[48]جلاوجي، عز الدين، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا ، ص64.

[49]المصدر نفسه، ص65.

[50]المصدر نفسه، ص14.

[51]المصدر نفسه، ص ن.

قائمة المراجع:

- أرسطو، (دط، دت)، فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.
- إلياس ، ماري و قصاب حسن، حنان، (ط1، 1997)، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- جلاوجي، عز الدين، (ط1، 2012)، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر.
- جلاوجي، عز الدين، (ط1، 2017)، مسرح اللحظة_مسرديات قصيرة جدا، دار المنتهى، الجزائر.
- جنيت، جيرار، (ط2، 1997)، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب.
- ختالة، عبد الحميد، (2020)، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة (لغة - كلام)، غليزان، الجزائر، المجلد06، العدد03، ص40-50.
-خلف إلياس، جاسم، (ط1، 2010)، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، دمشق.
- سرحان، سمير، (دط، دت)، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة.

- عبد الوهاب، شكري، (ط2، 2007)، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، مصر.
- غيث، سيد، (ط1، 2017)، فنيات الكتابة الأدبية <<الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج>>، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة.
- القط، عبد القادر، (دط، 1978)، من فنون الأدب _المسرحية_، دار النهضة العربية، بيروت.
- لوشر، روبرت، (ط1، 1997)، متوالية القصة القصيرة - كتاب مفتوح، القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيري دومة، دار الشوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.