

آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوي

-المسردية نموذجاً-

لعياضي محمد

جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

الملخص:

أصبح الخطاب الروائي العربي بنية مفتوحة على جملة من التحولات، في المنجز الفني السردى بكل آلياته، اللغوية، والفنية، والجمالية، والتخييلية، ولذلك اتسم هذا المشهد الروائي في العصر الحديث بالخوض في غمار التجريب، والأديب عز الدين جلاوي ليس بمعزل عن ذلك، فطالما نلفيه يسعى إلى أن يقيم لكتاباتة خصوصياتها وتقربها من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، مما يكشف على قلم قلق لا يكاد يستقر على فتح واحد، ونلمس هذا في كتاباته القصصية والمسرحية والروائية، وابتكاره لجنس أدبي جديد سماه بـ: "المسردية".

وسنسى في هذا البحث أن نبيّن آليات هذا الجنس الجديد "المسردية" الذي هو مزيج بين المسرح والرواية، لأن السرد بأشكاله صار يكتسح ميدان الأدب، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي بنكهة السرد، دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه.

وهذا ما جعلنا نلج عوالم هاته التجربة الجديدة بغية اسكناه آلياتها، ومعرفة مواطن التجريب فيها، وسنعالج هاهنا تلك الآليات الفنية التي كتب بها "جلاوي" هذا الجنس الأدبي، من خلال نماذج لمسردياته مثل: أحلام الغول الكبير، الناعس والناعس، الأفتحة المتقوبة

Abstract :

Arabic narrative discourse has undergone fundamental artistic, linguistic, aesthetic, and fictional transformations, which led the literary scene to embrace experimentation with new methods and styles. The much celebrated playwright and novelist Abdelaziz Djelaoudji is no exception. He has worked a lot on experimentation which made his fictional and dramatic writings distinct, unique, and open creating a new literary genre he called "El-Mesradiya". Because narrative has occupied the literary text, "El-Mesradiya" seeks to recreate the dramatic text in a narrative taste without depriving it of its dramatic specificity. Hence, this intervention attempts to explain the different features of this new type of writing which mixes dramatic and narrative styles through Djelaoudji's Ahlam el-Ghoul, El-Tais w el-Nais, and El-Aknaia el-Methkouba.

مقدمة:

يتميز المسرح عن باقي الفنون الأدبية بخاصية معينة، وهي أن العرض المسرحي هو الاكتمال الفني للنص؛ فالنص المسرحي عمل ناقص إن كان مكتوباً فقط، لأن المسرح هو تزواج الأدب بالفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر⁽¹⁾ وطبعاً نقص النص المسرحي لا يأتي نتيجة لغياب عنصر المؤثرات الشكلية الإضافية (كالملابس، والموسيقا، والإضاءة، والديكور، والإكسسوار) وإنما نتيجة لعدم حضور النص المسرحي على النص، ومن هنا نصل إلى أن العمل المسرحي يبقى ناقصاً ما لم يكتمل من جميع جوانبه⁽²⁾.

فالمسرح إذن ليس نصاً فحسب، كما أنه ليس عرضاً مرتجلاً، وهو أيضاً لا يقوم في طقوس مغلقة تؤدي إلى الفراغ.. المسرح هو: "كلمة، وممثل وجمهور، المسرح علاقة اتصال حيوي تشترك فيه الإنسانية، لأنه يقوم داخل نطاق المجتمعات البشرية ومن أجلها"⁽³⁾، وهو السبب الذي أدى إلى انطلاقة من دور المعابد إلى الناس، ولهذا فإن "حضور" النص المسرحي لم يقصد منه أن يكون هناك "إلقاء" فقط، بل لا بد أن يكون هناك "تشخيص" أيضاً، لأنه إذا كانت الرؤية الأدبية متوفرة في النص المسرحي كجوهر، وأساس، فلا بد من جودها بل خلقها أيضاً فنياً من خلال عمل المخرج، فالإخراج ليس عملاً تقنياً يقوم على معطيات محددة تضاف كل مرة إلى النص المسرحي حسب ما تقضي الأمور، بل هو عملية إبداع وإعادة خلق. إن الرؤية الأدبية تظل غير مكتملة إلى أن يلبسها المخرج رؤيته الفنية المتجسدة، رؤيته النابعة من وجهة نظره من تفسيره للنص، رؤيته النابعة من وجهة نظره من تفسيره للنص. هذه الرؤية الحاضرة والمتجسدة على الخشبة في علاقة مباشرة مع الجمهور. والممتدة كالنسيج اللحمي على هيكل النص لتحول الأصوات المتحجرة إلى حياة، والدمى إلى بشر.

وقد أصبح الخطاب الإبداعي العربي بنية مفتوحة على جملة من التحولات، في المنجز الفني السردي بكل آلياته، اللغوية، والفنية، والجمالية، والتخييلية، ولذلك اتسم هذا المشهد الروائي في العصر الحديث بالخوض في غمار التجريب، باعتباره تأليفاً لمجموعة من الأساليب الجديدة والمبتكرة في أنماط الإبداع المختلفة، فهو تجاوز للمألوف خارج نطاق المعايير والضوابط المتعارف عليها، فالعلاقة إذن بين التجريب والإبداع علاقة تكاملية، والتجريب هو عملية تهدف إلى إثراء العملية الإبداعية، لأن آفاقه غير محدودة، وبحث دائم عن الجديد في الشكل والمضمون، وسعي حثيث للإبداع والابتكار، والأديب عز الدين جلاوي ليس بمعزل عن ذلك، فطالما نلّفه يسعي إلى أن يقيم لكتاباته خصوصياتها وتفردتها من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، مما يكشف على قلم قلق لا يكاد يستقر على فتح واحد، ونلمس هذا في كتاباته القصصية والمسرحية والروائية، وابتكاره لجنس أدبي جديد سماه —: "المسردية"— وهو محور بحثنا هذا—، وهو جنس هجين ميّز نصوصه المسرحية، تلتحم فيه مكونات السرد بمكونات المسرح وتلتحم كما يلتحم الصخر بالجبل والنحت بالتمثال.

وقد يشكّل السرد في المسرح عموماً "حلاً لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف للزمن والالتزام بوحدة المكان، ولهذه الأسباب قبل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي كعرف من الأعراف المسرحية"⁽⁴⁾

(1)- جوزيف ناشف: البناء الفني للنص المسرحي، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد: 1290، 2012/03/31، ص 06.

(2)- المرجع نفسه، ص 06.

(3)- المرجع نفسه، ص 06.

(4)- صالح بوشعور محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2010/2011، ص 7.

ومن خلال هاته المداخلة أردت أن أتبين مواطن تأثير أسلوب السرد في بنية التأليف المسرحي "الجلوجي"، وهذا لتقصي تطورات الكتابة المسرحية الجزائرية على وجه الخصوص لأن المسرح هو الحياة عموماً بتفاصيلها وأنساقها الظاهرة والمضمرة (الثقافية، الاجتماعية، السياسية، ...).

ولذلك تناولت المداخلة إشكالية توظيف أسلوب السرد في الكتابة الدرامية في النصوص المسرحية أو المسردية كما يصطلح عليها الأديب، والدور الذي لعبه في بنية التأليف المسرحي الدرامي.

وللإجابة عن هذه الإشكالية يطرح البحث عدة تساؤلات:

- كيف وظّف السرد في النصوص المسرحية الجلوجية؟ ولماذا؟

- ما هي الآليات والخصائص التي وسّمت هذا الجنس الأدبي "المسردية"؟

- ما مدى توفيق الأديب في هذا النوع من الكتابة؟

- كيف أثار السرد في بنية التأليف المسرحي؟

وقد اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي من أجل الغوص في أعماق هاته التجربة الإبداعية الجديدة، وسبر أغوارها، واستخراج مواطن الجمال وأثر السرد فيها.

مفهوم المسردية:

قبل الخوض في مفهوم هذا الجنس الأدبي الجديد، وجب الإشارة إلى إشكالية تتعلق بالنص المسرحي المكتوب، فكثيراً ما يفقد كنهه، ويعزف عنه جمهور القراء، وقد ضاعت الكثير من النصوص المسرحية بعد عرضها، وهذا لإهمال دور القارئ من هذا النص لأنه موجه إلى التمثيل بالدرجة الأولى، حيث يقول الأديب عز الدين جلوجي: "كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى خشبة مباشرة، ولعله لم يدر في خلدكم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ، ومع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضاً بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد آلاف العروض المسرحية التي كانت ترتبط بالمشاهد في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة ... مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة، تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقى في كل مستوياته، مما هيأ للدارسين المتخصصين فرص دراسة ذلك"⁽¹⁾.

وإذا اعتبرنا أن المسرح ينفرد عن جميع الفنون الأدبية الأخرى بما ذكرنا من صفات يصبح الحديث حول ارتباطات الشكل بالمضمون، فيه حيثيات أخرى تفرضها علاقتة، ومتطلباته الخاصة جداً، فإذا افترضنا أن "الدلالة التي تعطىها كلمة شكل تمثل العرض المسرحي الذي يقوم على خشبة المسرح وأمام الجمهور، ويقف وراءه مخرج يقود حركة الممثلين في أداءهم ويعطي توجيهاته للفني، ويزع مستلزمات العرض كالديكور، والإضاءة، والملابس، وهكذا يخيل لنا أن دور المؤلف ينحصر في التعبير عن المضمون، ودور المخرج في الشكل، وهذا الأمر غير صحيح"⁽²⁾، فأين تكمن عملية الخلق إذن؟ عند المؤلف أم عند المخرج؟ وهل عمل المخرج مجرد تكملة لعمل المؤلف؟ وما محل القارئ من هذا كله؟

إن العمل المسرحي عمل خلاق بالنسبة إلى جميع العناصر (مؤلف - مخرج - ممثل - عمل فني)، فالمضمون لا يبرز إلا من خلال العرض لما فيه من تكييف وحيوية، وتمازج بين الأدب والفن، فالمعالجة الذكية إذن كالشكل المسرحي، وهي شديدة الأهمية لأنها مرتبطة بهدف المسرح الرئيسي، وهو مخاطبة المشاهدين، وخلق الحس، والفكر

(1) - عز الدين جلوجي: أحلام الغول الكبير (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2016، ص7. (لإشارة: هذا القول وبعض ما يتعلق بالمسردية موجود في كل مقدمات مسردياته).

(2) - جوزيف ناشف: البناء الفني للنص المسرحي، ص 06.

لديهم، لأن المسرح ينفرد بعلاقة جدلية قوية مع الجمهور، فهم "يستمدون منه فهما أنضح وأوعى، وهو يستمد منه الحياة والاستمرار"⁽¹⁾.

ومما سبق يتبين أن المسرح تتجاذبه أطراف معينة تؤثر فيه، ويؤثر فيها، وله توجهه الخاص المحصور في الخشبة فقط، وبذلك ضاعت الكثير من النصوص المسرحية، لأنه لم يكتسب القارئ لأن نصوصه موجهة إلى غيره، وإلى الركح، بل يكتسب قوته ووجهه من خلال تفاعله مع الجمهور، لكن في العصر الحديث ظهرت العديد من الوسائط السمعية البصرية، أخذت بيد هذا الجمهور وجذبت إليه، لما لها من تأثير، فيستطيع وهو جالس في بيته أن يشاهد ما يحلو له بكبسة زر، وفي هذا يقول الأديب: "غير أن ظهور وسائط مختلفة سرق المتلقي إلى غير رجعة، بما استطاعت أن تحققه من وسائل إغراء، جعلت المسرح منبوذاً إلى حد بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره، ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضاً، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحلهم"⁽²⁾.

والسؤال الذي يطرح نفسه هاهنا: إذا كان هذا حال الجمهور من المشاهدين والمتابعين للمسرح،— فالى أين توجه القارئ؟

وها هو الأديب يجيبنا عن هذا التساؤل بقوله: "... 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 الألق للنص المسرحي ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولاً وتأخذ ثانياً بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبريائه بحيث يكون النص مهيباً أيضاً للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معاً"⁽³⁾.

إذن فالقراء في حالة عزوف عن المسرح إلى السرد، خاصة النصوص الروائية لأنها أداة طيعة ومرنة تأخذ بيده، ويسافر مع المتون في عوالمها المختلفة، ولذلك ارتأى الأديب أن يأخذ بيد النص المسرحي ويعيد له ألقه ووجهه وسطوته التي فقدتها ربحاً من الزمن، من خلال كتابة النصوص المسرحية بطعم السرد دون أن يمس بخصائص التمسرح فيه، فيكسب القارئ من جهة ويكون أداة طيعة في يد المخرج والممثل من جهة أخرى.

فالمسردية إذن هي مصطلح منحوت من مصطلحين (مسرحية و سرد)، أي الجمع بين خصائص السرد والمسرح في آن، وهي: "مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح، ويهيئ النص للقراءة ابتداءً من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضاً قراءه وقد خسروهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورياتها مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء"⁽⁴⁾.

فالأديب يمزج بين جنسين أدبيين أو لنقل بين فنيين من الفنون الإنسانية، وذلك أن المسرح فضاء واسع تمتزج فيه مختلف الفنون الإبداعية الأخرى التي أبدعها الإنسان في حياته، كالرسم والموسيقى والتمثيل، والإيقاع... أو لنقل هو التعبير عن الحياة ككل، وبهذا يكون المسرح "ابن الفنون المدلل، لأنه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنه فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل البهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك مما يتمرد على الحصر"⁽⁵⁾.

(1)- المرجع نفسه، ص 06.

(2)- عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير (مسردية)، ص 8،7.

(3)- عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير (مسردية)، ص 8.

(4)- عز الدين جلاوي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ص 8،9.

(5)- عز الدين جلاوي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، ص 7.

واهتمام الأديب بالمسرح والخوض في غمار التجريب فيه، لم يكن إلا لقناعته بمكانة المسرح في حياة الإنسان، فهو جزء لا يتجزأ منا، نسكنه ويسكننا، ولا يعدو أن يكون هذا العالم إلا خشبة مسرح كبرى نحن فيه ممثلون تارة ومتفرجون تارة أخرى حيث يقول:

"ومادامت 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، نكاد نجزم أن الإنسان مسرحي بطبعه، وهو -أي المسرح- أقرب إلى وجوده وحقيقته، ولك أن تتأمل تصرفات الصبيان في لعبهم، فلا يحلو لهم ذلك إلا إذا تقمصوا الأدوار وتماهوا معها حد نسيان ذواتهم، ولا يعدو أن يكون هذا الكون إلا خشبة مسرح كبرى ونحن فيه ممثلون تارة ومتفرجون تارة أخرى"⁽¹⁾.

وقد كتب الأديب العديد من المسرديات هي: هستيريا الدم، غنائية الحب والدم، حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، التاعس والناعس، البحث عن الشمس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبير، ومسرح اللحظة -مسرديات قصيرة جدا- هذا الأخير سيكون لنا فيه حديث لاحقاً.

خصائص المسردية: بما أن المسردية هي جنس متكامل من السرد والمسرح، فبطبيعة الحال تجتمع فيها خصائص وآليات المسرحية مع آليات السرد، فإذا كان المسرح يقوم أساساً على الحوار -بأنواعه وأنماطه- باعتباره المحور الذي تقوم عليه المسرحية، فإن أسلوب الحكى والوصف هو ما يقوم عليه السرد، وها هو الأديب يمزج في مسرديات الحوار مع السرد والوصف، وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وهو ما سنركز عليه في هاته المداخلة.

فالأديب إذن يكسر رتابة الحوار وجفافه بالسرد والوصف، وهذا دأبه في كل مسردياته، ولنضرب لذلك مثلاً على نحو ما نجد في مسردية **الفجاج الشائكة:**

"... تجيب الأم كأنما غالبتها الدموع دون أن تنتظر إلى ابنتها، تتقدم منها عائشة حد الملامسة

- ماذا تحفين غالبتي؟

يكفهر وجه الأم أكثر، تمرر أصابعها على محياها كأنما تحاول إخفاء حزنها

- حالنا تزداد سوءاً بعد سوء ..

السماء شحت ...

والأرض أجدبت ...

وقطعاننا ماتت ..

ولعل العام يدور فلا نجد ما نأكل

تحس عائشة بألم أمها، تواجهها محاولة رسم بسملة على ملامحها

- لا تخافي أماء ما زال في أرضنا الخير الوفير

وفي سواعد رجالنا العزم الكبير ..."⁽²⁾

فكما رأينا في هذا المقطع اجتماع السرد مع المسرح في نص واحد، وهكذا يكمل الأديب مسرديته، وكذا الأمر بالنسبة للمسرديات الأخرى، وليس هذا فقط، بل يقسم مسردياته إلى مشاهد ولوحات متنوعة، يرسم من خلالها الحركة والانفعال، وفي بعض الأحيان ينيه إلى المقاطع الصوتية الموائمة للمشاهد حسب طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المسردية، وبهذا يجعل القارئ يعيش في داخل المشاهد، يتخيل الشخصيات حاضرة على الركب، وينفعل بانفعالها،

(1) - المصدر نفسه: ص 7.

(2) - عز الدين جلاوي: الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنهجي، الجزائر، 2015، ص 13.

ويضحك لضحكها، ويحزن لحزنها... وبهذا تبقى السمة الغالبة على المسردية هي خصائص التمسرح فيه، وكونه ألسين للقراءة، لأنه يبقى مشدودا بأسلوب السرد.

وليس هذا فقط بل يتعدى الحوار إلى أن يصبح غنائية راقية مثل "غنائية الحب والدم" وهي مسردية ملحمية جعل فيها الأديب الحوار كله شعر شعبي، وهنا لا نكتشف جلاوجي الأديب فقط، بل نكتشف "جلاوجي" الشاعر أيضا.
لماذا المسردية؟

من المتعارف عليه أن الفنون مثل الكائنات الحية تنمو وتتطور وتتوالد، وقد تندثر أيضا ويبقى عقب ريجها يلوح تارة ويخفى تارات أخرى مثل "المقامة" التي عبرت عن ذكاء فترة زمنية معينة ثم أفلت، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح بعدما هيمن على المشهد الثقافي زما طويلا قد بدأ نوره يخفت، "ولا عجب فالفنون كالكائنات الحية، بمثل ما يمكن أن تعمر طويلا يمكن أن تنقرض سريعا، وعن بعضها تتوالد، إن الرواية التي صار لها اليوم شأن عظيم ولدت الملحمة والحكاية الشعبية، في حين انقرضت الأولى وكادت الثانية، والقصيدة الحرة ولدت من رحم القصيدة العمودية،..... ومع الانفجار الإلكتروني الذي حققته حضارة اليوم صار المسرح في خطر كما السينما قبله، أو على الأقل خبا وهجما الذي تمتعا به قرونا من الزمن، فلا مانع مطلقا أن نبحث عن أشكال جديدة للتعبير عن الإنسان والحياة"⁽¹⁾.

وبهذا أصبحت المسردية ضرورة ملحة تقتضيها طبيعة الزمن الراهن، حتى يسطع نور المسرح من جديد، لأنه باختصار يمثل الحياة، إذ يقول: "وبمثل ما إن الحياة كلها مسرحية كبرى، فإن كل لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحية أيضا، نعم تكاد تكون كل لحظة فعل بشري مسرحية قائمة بذاتها، إن الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما هو يمسرح احلامه وأفكاره، وقد تقول اللحظة واللحظات القليلة مالا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة، كأن هذه مضغوطة في تلك، وكأن لا بلاغة إلا في الإيجاز على حد وقول أسلافنا"⁽²⁾.

ومن هذا المنطلق راودته فكرة أن يغوص أكثر في عوالمه التجريبية داخل المسردية ذاتها ويكتب ما يصطلح عليه بـ: "مسرح اللحظة أو مسرديات قصيرة جدا"، إذ يفرق بينهما بين فعل التمسرح، وفعل القراءة، لتصبح بهذا أكثر ارتباطا بالمرحج والممثل والقارئ جميعا، ويضيف:

"من هذا المنطلق راودتني فكرة كتابة ما أسميته "مسرح اللحظة" أو مسرديات قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم إلى العرض على الركب، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تنجح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتورج والمخرج والممثل بمعنى أنها ترتبط بالركب، والثانية تنصرف إلى القارئ وقد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعصت عنها بتوسعة في تقنياتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح"⁽³⁾.

دوافع المسردية: لكل رغبة في التجديد أسباب ودوافع ذاتية وموضوعية، فالذاتية هنا هي هاجس التجريب الذي لازم الأديب منذ بدايات كتاباته الروائية، وها هو يلج عوالم المسرح بتجربتين جديدتين هما (المسردية و مسرح اللحظة)، يقول: "ومن هنا يمكن أنشير إلى أن لمسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جدا دافعان الأول ذاتي؛ وهو رغبتني الملحمة 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 التخيل لدى الإنسان، ومساءلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار"⁽⁴⁾.

(1)- عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، ص 9.

(2)- المصدر نفسه، ص 8.

(3)- عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، ص 8.

(4)- المصدر نفسه، ص 9، 10.

أما فيما يخص الأسباب الموضوعية التي جعلته يلج هاته العوالم فهي كثيرة منها "وجوب البحث عن فتوحات جديدة في فن المسرح، وقد صار مهجورا من أكثر الناس، ليس من المنطقي أن تصرف على المسرحية مئات الملايين ثم تعرض المرة و المرتين ويطويها النسيان إلى غير رجعة، الواجب يدعوننا اليوم أن نقدم مسرحا يظل مرتبطا بنا ونظل مرتبطين به دون أن يرهقنا ودون أن نرهقه، ومن هنا جاءت فكرة المسردية من قبل، وجاءت فكرة مسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جدا بعد ذلك"⁽¹⁾.

مفهوم مسرح اللحظة:

إذا كانت اللحظات التي تمر علينا في حياتنا تختصر الأزمنة، فمسرح اللحظة كذلك، إذ يعبر عن حالات تمر علينا في حياتنا اليومية، قد تبقى محفورة في أذهاننا إن لم تكن دستورنا ينظم حياتنا، وبهذا يتجاوز مسرح اللحظة الخشبة، وليس معنى التجاوز هنا القطيعة مع الخشبة، بل بالعكس، فهو يمكن أن يمثل على الخشبة، أو في المدارس، أو في مواقف الحافلا، أو في البيت، وفي كل مكان، ويعرفه الأديب بقوله: "هو مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن الطويل، محاولا أن يختصر كل ما يقيمه، إن على مستوى الشخصيات أو على مستوى السينوغرافيا، ومعنى ذلك فهو مسرح يتمرد على الخشبة، يمكن تقديمه في أي مكان، في الشارع والبيت والمقهى والشاطئ وحتى القطار والطائرة، كما يمكن أن يقوم به كل من امتلك شيئا من الجرأة والموهبة، إنه مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان".
خصائص مسرح اللحظة: بما أن مسرح اللحظة هو اختزال للزمن، فيجب على اللحظة أن تقول الكثير، وبهذا ترتكز أساسا على خاصيتي التكثيف والتركيز، إن على مستوى الأمكنة، وإن على مستوى الشخصيات، وكذلك الأمر بالنسبة للغة والزمن، فيكفي مكان واحد كالشارع، والغرفة، وطاولة المقهى ...

ويكفي أن تكون بين زوجين، أو عشيقين، أو صديقين يعلنان شخصا آخر في لحظة عابرة محور حديثهما، ومعنى ذلك أن من خصائصه التي يجب أن يقوم عليها: "التكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا وعرضا، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالموثرات 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، وحتى المتعبدون في مراكز تعبدتهم، والمصطافون في مرافقهم السياحية"⁽²⁾. وبهذا تصبح المسرحية أسهل للتمثيل، ليس في كونها اختزالا للأزمنة والأمكنة فقط، بل كذلك في امتزاجها بالسرد فتصبح أطوع وأسهل للقراءة وللحفظ، خاصة بالنسبة للهواة، وتختزل كذلك المسافة بين المخرج والممثل، ومتطلبات السينوغرافيا.

خاتمة:

مما سبق يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج، أهمها أن هاجس التجريب الذي لازم الأديب جعله خلافا لأجناس أدبية، تعيد الألق للنص الإبداعي عموما، وتكشف عن قلم فذ يبحث دائما عن فتوحات جديدة.
 المسردية هي ذلك الجنس الذي يمزج بين السرد والمسرح، إذ يضيف السرد والوصف على خصائص المسرح رونقا خاصا يأخذ بيد القارئ، ويكمل حلقات السلسلة التي تشد المسرح، من مخرج، وممثل، وعمل فني، ويحفظه من الضياع والاندثار في غياهب النسيان.

مسرح اللحظة أو المسرديات القصيرة جدا تجربة ابداعية فذة، تحتاج إلى الاهتمام بها أكثر، ويمكن استغلالها في الجانب التربوي والتوعوي، لأنها تختزل الزمان والمكان، والشخصيات، فلا القارئ يملؤها، ولا المشاهد، وهي اختزال

(1)- عز الدين جلاوي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، ص 10.

(2)- عز الدين جلاوي: مسرح اللحظة - مسرديات قصيرة جدا-، ص 11.

للمسردية في أبهى حللها فيمكن استغلالها في الجانب الدرامي الكوميدي أو التراجيدي في آن، كما أنها تحمل رسائل فنية، وتاريخية، وتوعوية

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- جوزيف ناشف: البناء الفني للنص المسرحي، مجلة الأسبوع الأدبي، العدد: 1290، 2012/03/31.
- 2- صالح بوشعور محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011/2010.
- 3- عز الدين جلاوي: مسرح اللحظة -مسرديات قصيرة جدا-، دار المنتهى، الجزائر، 2017.
- 4- عز الدين جلاوي: أحلام الغول الكبير (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2016.
- 5- عز الدين جلاوي: الفجاج الشائكة (مسردية)، دار المنتهى، الجزائر، 2015.