وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....
رقم التسجيل ط1: 232396372628
رقم التسجيل ط2: 2323034081760

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر
تخصص: أدب جزائري

بعنوان

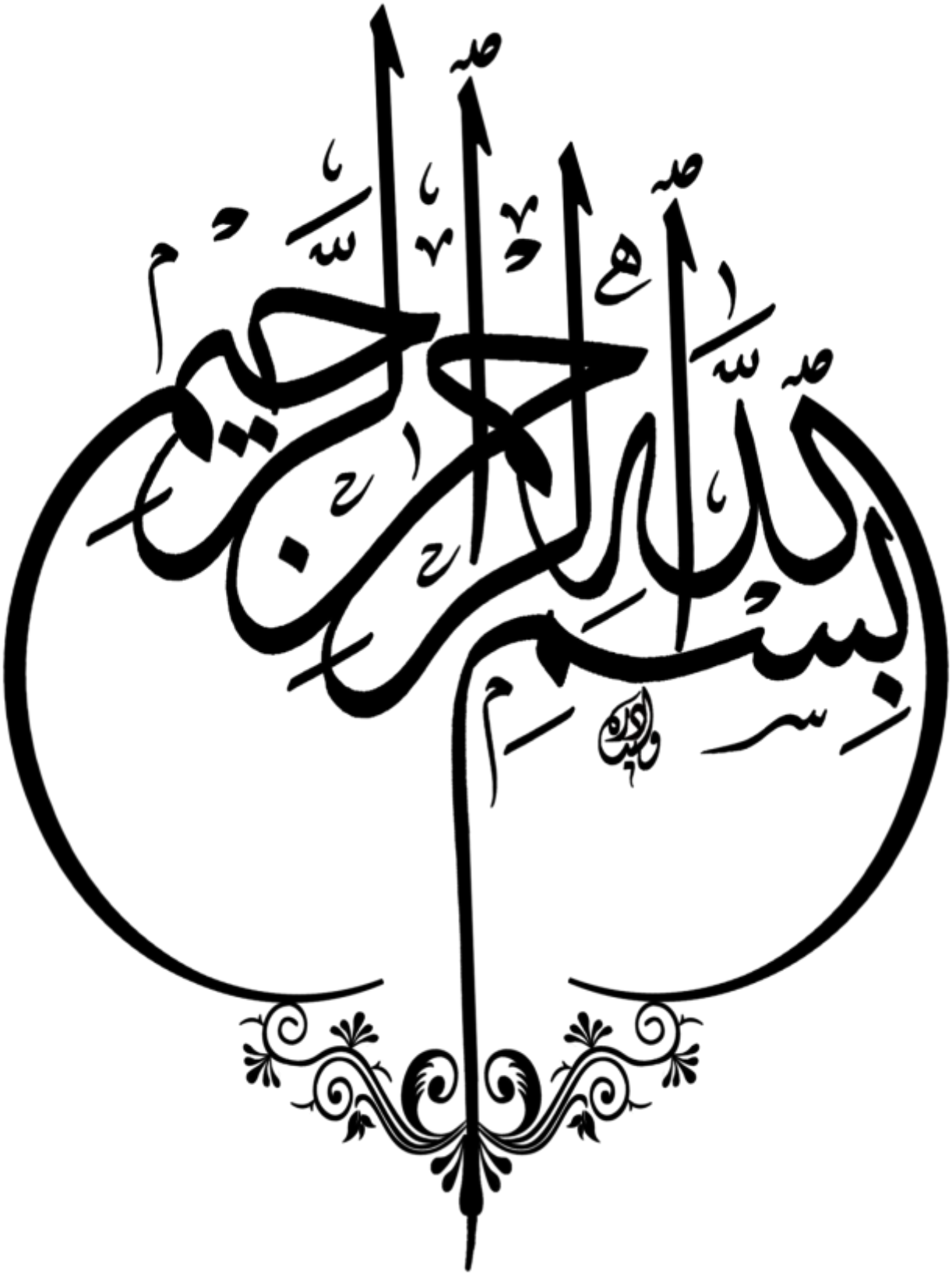
الأبعاد الفنية والجمالية في «مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا» لعز الدين جلاوجي

إعداد الطالبتين:
- بايـــة مقــران
- مليكة تيطراوي

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. سعاد طالب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د أسماء غجاتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. سلاف سعودي	أستاذ مساعد "ب"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1445/1444هـ.2024/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله -صلى الله عله وسلم-

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المصطفى وكل التابعين.

نشكر المولى عز وجل لأنه أمدنا بالصحة والعافية والصبر لإتمام هذا العمل.

يسعدنا أن نتوجه بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة "أسماء غجاتي"

على توجيهاتها القيمة وجهدها في تصويب أخطائنا.

كما نشكر الأديب "عز الدين جلاوجي" الذي كان له الفضل في إمدادنا بمدونة البحث

"مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا"، وكذا مجموعة من مؤلفاته القيمة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة المناقشة.

إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة.

الإهداء

أهدي هذا العمل إلى والدي العزيزين حفظهما الله لي ونرادهما فوق عمرهما عمرا .

إلى زوجي العزيز الذي ساندني وأعطاني الدعم النفسي .

إلى إخوتي الأعزاء وأختي "أمال" وأولادها : أسيل، جوري، أنيس .

إلى زميلتي في البحث التي كان لها الفضل في تحفيزي على العودة إلى مقاعد الدراسة "مليكة"

إلى كل من أعرفهم .

بداية

الإهداء

نحمدك ربي حمدا يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك

لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نهدي ثمرة جهدنا إلى من قال فيها الله فيهما عز وجل (وبالوالدين إحسانا)

بحر الحنان، ريحانة الدنيا، ونور عيني أمي حفظها الله

إلى الذي لم يبخل عليّ يوما، الشمعة التي تضيء دربي قرة عيني أبي العزيز

إلى أحب الناس إلى قلبي إخوتي وأخواتي

وجميع أولادهم كل باسمه

إلى زوجي العزيز، وأولادي قرة عيني: غيث، ليث، براء حفظهم الله ورعاهم

إلى زميلتي التي شاركتني عناء البحث ومشقته: مقران باية

إلى كل أهلي وأقاربي وأصدقائي

مليكة

مقدمة

يعد المسرح أكثر الفنون قدرة على التواصل مع الجمهور، فهو يعبر عن رغباته، ومكنوناته، وأحلامه، وآلامه، وأفكاره، وبالتالي فهو يحاكي الواقع بكل تفاصيله الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى الثقافية.

وبما أنّ حياتنا عبارة عن مسرحية كبرى نحن فيها تارة ممثلون، وتارة أخرى مشاهدون، وأن كلّ لحظة في هذه الحياة تمثل مسرحية لوحدها، فقد كتب "جلاوجي" مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، للتعبير عن هذه اللحظات من خلال مسرحية كبيرة أغنى بها الربرتوار المسرحي الخاص به، بل التجربة المسرحية الجزائرية ككل من خلال مكوناتها الأدبيّة والجمالية والفنية.

وحري بأن يوليها النّقد ما تستحقه من عناية واهتمام، فكان بحثنا الموسوم بـ: الأبعاد الفنية والجمالية في مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، لعز الدين جلاوجي.

أمّا عن الأسباب الّتي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع فمنها الذاتية والموضوعية:

أما عن الأسباب الذاتية فهي راجعة إلى الرغبة في ولوج ميدان المسرح الجزائري وكذا الإعجاب الشّخصي بهذا الأديب من خلال الاطلاع على مختلف أعماله المسرحية والرّوائية، وكذا المسرديات، ومنه الرغبة في معرفة خصائص الكتابة المسرحية عند جلاوجي، وجماليات التهجين عنده.

وبالنسبة للأسباب الموضوعية فتتمثل في الإسهام في الحركة النّقدية ولو بنزر قليل خاصة وأن أعمال جلاوجي تمثل حقلا خصبا للدراسة لما فيها من تجريب.

وبطبيعة الحال كلّ بحث له أهداف يسعى الباحث للوصول إليها منها:

- إظهار الدور الّذي لعبه جلاوجي في التجريب المسرحي.
- بيان خصوصية الكتابة المسرحية عنده من خلال المسرديات القصيرة جدا.

وتجدر الإشارة إلى أهم الجهود الّتي سبقت دراستنا والّتي كانت لنا عمادا مهما خاصة المسرديات الطويلة.

وقد تبلورت مشكلة البحث حول:

- ما هي الأبعاد الفنية والجمالية في مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا؟

والّتي تولدت عنها مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمها:

- هل استعمل جلاوجي البناء الدرامي المعروف في المسرح الكلاسيكي أم أنّه خرج عن هذا البناء وعناصره؟
- هل وفق جلاوجي في خلق انسجام وتناسق بين المكونات الفنية والجمالية المختلفة بما يخدم القضايا الّتي تناولها في مسردياته القصيرة جدا؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على علم العلامة منهجا يتم من خلاله التحليل البنيوي للنّص المكتوب من خلال تحديد عناصره الأساسية، ومميزاته الخاصة بالإضافة إلى الاستعانة ببعض آليات المنهج البنيوي.

ومنه جاء تقسيم البحث ليخدم الإشكالية الكبرى كالآتي:

- خصصنا المدخل الموسوم بـ "معلومات ومفاهيم" للحديث عن السرد في المسرح، وعن المسردية، وعن مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا.
- الفصل الأول المدرج تحت عنوان: الأبعاد الفنية في مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، حاولنا من خلاله الإحاطة بعناصر البناء الدرامي في مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، فتناولنا بالدراسة: الحدث، الصراع، الشخصيات، الزمن، المكان، الحوار، اللغة.
- الفصل الثاني المعنون بـ: الأبعاد الجمالية في مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، حاولنا الوقوف عند الينابيع المتعددة في مسرح جلاوجي (الملحمي، الاحتفالي، التراثي، العبثي) من خلال تحليل النّص الدرامي.
- وفي الأخير جاءت الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث مع ملحق يضم سيرة ذاتية للمؤلف.

ولعلّ من أهم الصعوبات الّتي واجهتنا في إنجاز هذا البحث:

- صعوبة تحديد طبيعة العلامات المسرحية الّتي تضمنتها المسرديات القصيرة جدا، وصعوبة تحديد دلالتها، حيث يقتضي الأمر البحث في أغوار النّص من خلال تحديد أفكاره وربطها بما وظفه الكاتب من قضايا اجتماعية وسياسية وفنية.

إلا أن هذه العراقيل لم تمنعنا من المضي قدما لتقديم دراسة نوضح من خلالها الأسس الفنية والجمالية باعتبارها نموذجا من التجريب المسرحي تكون نقطة انطلاق لباحثين بعدنا في هذا المجال.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة "أسماء غجاتي"، كما نشكر كلّ من ساعدنا في إنجاز هذا البحث.

مدخل

معلومات ومفاهيم

1- عن السرد في المسرح

2- عن المسردية

3- عن مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا

1- عن السرد في المسرح:

لقد كان التجريب ولا يزل ضالة المبدعين، والمسرحيين الّذين ينشدون التميّز، ويسعون إلى تكريس روح الابتكار والجدة عن طريق فتح الأبواب الموصدة، والحرص على اختيار آليات وأدوات التجربة المسرحية بشكل متواصل للحصول على الأفضل والارتقاء بالفعل المسرحي، وإيجاد سبل فنية جديدة؛ كاللجوء إلى أجناس أدبية أخرى وذلك قصد محاورتها والاستفادة من آلياتها، فتنفتح بذلك مغاليق التواصل بهدف السمو بالتجربة الجديدة إلى أرقى الصور الجمالية، وهذا ما استدعى توسل سبل جديدة وبديلة عن طريق خوض غمار التجريب القائم أساسا على القصدية.

ولعلّ من أهم مظاهر التجريب في المسرح استعمال السرد الّذي كان له في النّص المسرحي حيزا واسعا منذ زمن بعيد، فالمسرح في بدايته الأولى ارتكز ارتكازا واضحا على السرد حين بدأ الراوي يأخذ أدوارا رئيسية في المسرحية، إذ يقوم بسرد أحداثها.

وقد قدم الأدباء الأوائل أسخيلوس Aeschylus، سوفوكليس Sophoclus، ويوربيدس Euripides أروع النصوص الّتي تميزت بخاصية السرد، وعبرت عن قوة الفكر اليوناني آنذاك لتتحول الكلمات الّتي تحملها أسطر النّص إلى صورة نابضة بالحياة أمام مرأى أعين المتلقي.

وتولت الجوقة السرد في بداية الفن الدرامي بكثافة، ثم اعتمدته فيما بعد عدة مسارح على مر الزمن.

ولا يوظف السرد في العمل المسرحي جزافا، وإنّما لتأدية وظائف بحسب طبيعة العمل: «فيؤتى به ليلبي ضرورة درامية تتمثل في تعريف المتلقي بالأحداث القبلية مثلما يحدث في مقدمة المسرح الكلاسيكي الذي يشتمل على السرد في شكل مونولوج أو حوار تتجاذبه شخصيات كلّ واحدة منها تجهل ما ترويه الأخرى، وغالبا ما يتضمن السرد حدثا

من الماضي القريب أو البعيد يجري خارج خشبة المسرح إخبارا وإبلاغا عما يحدث في وقت السرد نفسه»[1].

كما إنه: «كان ضرورة درامية في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي لا مفر منها لما تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية الصارمة من تكثيف لزمن الحدث، والتزام بوحدة المكان، لهذه الأسباب تعامل هذا الشكل من المسرح مع السرد حتى عُد عرفا من الأعراف المسرحية»[2].

وعليه فإنّ السرد لعب دورا هاما منذ نشأة المسرح في بلاد الإغريق ليعود الاهتمام بالسرد، واعتماده بكثافة في المسرح الملحمي، فتولى عملية السرد في المسرح العالمي (الراوي).

ويعد برتولد بريخت Bertolt Brecht (1898–1956) من أهم كتاب المسرح الملحمي الّذي وظف فيه السرد بشكل مكثف ليؤدي إلى التغريب كي لا يندمج المتلقي في العمل الدرامي، بل يبقيه متيقظا واعيا بما يحدث، مستنتجا، معلقا وناقدا من أجل التغيير في المجتمع بالثورة على الأوضاع السائدة.

وغيرها من المبررات التي تجعل المؤلف المسرحي يلجأ إلى السرد، حيث أصبحت له مكانة كبيرة في النص المسرحي، لازالت مع استخدامه– الذي أصبح بوعي كبير– القواعد التي تحكم الكتابة المسرحية، سواء في المسرح الغربي أو العربي.

ففي هذا الأخير تم اللجوء إلى القالب السردي، باعتباره جزءا من التراث الثقافي (الشفوي) للمنطقة، فاستغله كثير من المبدعين العرب، واهتموا به اهتماما واضحا، فكان لكل واحد منهم أسبابا جعلته يلجأ إلى أشكال الفرجة– التي تقوم في غالبيتها على القص

---

(1) جميلة مصطفى زقاي، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، ط2، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، 2011، ص06.

(2) صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2010–2011، ص07.

كالمغني الشعبي، شاعر الربابة، الحكواتي، القوال، السامر...- لكن كان أهم هدف هو "محاولة لخلق شكل مسرحي جديد يستمد من صميم الموروث شكلا ومضمونا وتلقيا وإبداعا معا"[1].

ولعل من بين الأسماء التي تحضر في هذا الإطار اللبناني (روجيه عساف)، المصري (محمود دياب)، المغربي (الطيب الصديقي)، وغيرهم كثيرون.

وفي الجزائر نجد من أهم المبدعين الذين توجهوا هذا التوجه: (ولد عبد الرحمن كاكي، عبد القادر علولة، عز الدين جلاوجي)؛ هذا الأخير الذي اعتبر السرد جوازا يعبر به إلى قلب القارئ دون أن يبعده عن المسرح، وخاض تجربة ظاهرها السرد وباطنها المسرح أي ظاهرها يغري بالقراءة، وباطنها يغري بالفعل والتجسيد للخروج من النمطية والانغلاق فظهر ما يسمى بالمسردية.

2- عن المسردية:

ظهر مصطلح المسردية على يد الأديب والناقد عز الدين جلاوجي وهي: «مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قراءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء»[2].

فعز الدين جلاوجي يمزج بين جنسين أدبيين أو بين فنين من الفنون الإنسانية وذلك أنّ المسرح فضاءٌ واسعٌ تمتزج فيه مختلف الفنون الإبداعية الأخرى الّتي أبدعها الإنسان في حياته كالرسم، والموسيقى، والتمثيل...، أو لنقل هو التعبير عن الحياة ككل، وبهذا يكون المسرح: «ابن الفنون المدلل، لأنه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله،

---

[1] فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991، ص191.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ط1، منشورات المنتهى، 2017، ص8-9.

إنه فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل والبهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك مما قد يتمرد على الحصر»[1].

وبهذا تعبر المسردية عن انفتاح النّص المسرحي على تقنيات الكتابة السردية.

أمّا من حيث تركيبة الكلمة فهي مصطلح منحوت من كلمتين: المسرح والسرد للدلالة على التداخل الأجناسي للسرد مع المسرح: «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 من رحم الملحمة والحكاية الشعبية، في حين انقرضت الأولى وكادت الثانية، والقصيدة الحرة ولدت من رحم القصيدة العمودية، ومعا مزالتا تصارعان من أجل البقاء والمقامة التي ابتدعتها عبقرية بديع الزمان الهمذاني وجدت بعده شيوعا كبيرا ودخلت حتى حضارات أخرى ولغات أخرى، ثم انقرضت اليوم كأن لم تكن، ومع الانفجار الإلكتروني الذي حققته حضارة اليوم صار المسرح في خطر كما السينما قبله، أو على الأقل خبا وهجهما الذي تمتعا به قرونا من الزمن، فلا ما مانع مطلقا من أن نبحث عن أشكال جديدة للتعبير عن الإنسان والحياة»[2].

وهذا ما سعى عز الدين جلاوجي إلى الاشتغال عليه في إبداعه من خلال أعماله المسردية: حب بين الصخور، الفجاج الشائكة، أحلام الغول الكبير، مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا.

3- عن مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا:

ويتكون (مسرح اللحظة) 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 إلى العرض على الركح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية

(1) المصدر السابق، ص07.

(2) المصدر نفسه، ص9.

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»[1].

ولعلّ تسميته مسرح اللحظة تعود إلى أنّ اللحظات الّتي تمر علينا في حياتنا تختصر الأزمنة الطويلة، فمسرح اللحظة إذن يعبر عن حالات تمر علينا في حياتنا اليومية، قد تبقى محفورة في أذهاننا إن لم تكن دستورا ينظم حياتنا، وبهذا يتجاوز مسرح اللحظة الخشبة، وليس معنى التجاوز القطيعة مع الخشبة، بل بالعكس، فهو يمكن أن يمثل على الخشبة أو في المدارس، أو في مواقف الحافلة، أو في البيت، وفي كلّ مكان.

ويعرفه "جلاوجي" بقوله: "هو مسرح يقتنص اللحظة الّتي يمكن أن تقول الزمن الطويل»[2].

أمّا العنوان الفرعي "مسرديات قصيرة جدا" فهو يدل أولا على النّص المكتوب الموجه للقراءة، وعلى توظيف التقنيات السردية مع مراعاة خصوصيات الجنس الحاضر، وهو المسرح، وهذا ما تقوم عليه المسردية العامة.

ومن خلال ما سبق فقد أصبحت المسردية ضرورة ملحة تقتضيها طبيعة الزمن الراهن، حتى يسطع نور المسرح من جديد.

ولعلّ رغبة جلاوجي في التجديد هي من أهم الأسباب الّتي دفعته إلى خوض غمار التجريب: «ومن هنا يمكن أن نشير إلى أن لمسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جدا دافعان 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

---

[1] المصدر السابق، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

الحق هو ما كان تجريبا أي تجاوزا للمألوف، إنه إضاءة مستمرة للمظلم في مجاهيل التخييل لدى الإنسان، ومساءلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار»[1].

أمّا فيما يخص الأسباب الموضوعية الّتي 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 مسرحية مئات الملايين ثم تعرض المرة والمرتين ويطويها النسيان إلى غير رجعة، الواجب يدعونا 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»[2].

وبما أنّ المسردية هي جنس متكامل من السرد والمسرح بطبيعة الحال، تجتمع فيها خصائص وآليات المسرحية مع آليات السرد، والمسرح يقوم أساسا على الحوار- بأنواعه وأنماطه- باعتباره المحور الّذي تقوم عليه المسرحية، فإنّ أسلوب الحكي والوصف هو ما يقوم عليه السرد، وها هو عز الدين جلاوجي يمزج في مسردياته الحوار مع السرد والوصف، وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، فهو إذن يكسر رتابة الحوار وجفافه بالسرد والوصف، وهذا دأبه في كلّ مسردياته القصيرة جدا.

---

(1) المصدر السابق، ص9-10.

(2) المصدر نفسه، ص10.

الفصل الأول

الأبعاد الفنية في مسرح اللحظة

- مسرديات قصيرة جدا- لعز الدين جلاوجي

تمهيد

1- الحدث

2- الصراع

3- الشخصيات

4- الزمن

5- المكان

6- الحوار

7- اللغة

تمهيد:

سعي عز الدين جلاوجي في مسردياته القصيرة جدا إلى تجاوز كلّ ما هو مألوف ومتعارف عليه، حيث هدم هندسة البناء الفني التي ألفها الناس في النّص المسرحي، ففي الأبنية الدرامية القديمة نجد أنّ البناء الدرامي يتكون على شكل بناء هرمي (بداية، عقدة، نهاية)، وتحتل العقدة رأس الهرم، ولم يحدد "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" موضوع الذروة، ولكنه قال أنّها تقع بين التعقيد والحل، غير أنّ ما تتميز به هذه المسّرديات القصيرة جدا هو أنّها «تقتنص اللحظة الّتي يمكن أن تقول الزمن الطويل، محاولة أن تختصر كلّ ما تقيمه، ومعنى ذلك أنّ من خصائصها الّتي يجب أن تقوم عليها التكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير»[1].

وعلى الرغم من كون التكثيف من سمات النّص المسرحي أيضا منذ "أرسطو" الّذي يرى بأنّ المأساة: «محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين»[2]، إذ لابد أن يتناسب طولها مع قدر الفعل الّذي تحاكيه من خلال التركيز على الأحداث المرتبطة بالحدث الرئيسي ارتباطا مباشرا، وتجاوز الجزئيات والتفاصيل الّتي لا تخدم الموضوع استجابة لمتطلبات العرض المسرحي.

والنّص المسرحي في شكله الخارجي يتكون من عدة مشاهد يجمعها الحدث المشترك الّذي ينمو ويتطور، حيث أنّ مؤلف المسرحية التقليدية يقسم مسرحيته عادة إلى فصول، وقد يتكون الفصل الواحد من مشهد واحد أو أكثر، ويعرض المؤلف في كلّ فصل ما يقدر أنه يخطو بالحدث في سبيل النمو خطوة إلى الأمام[3]

وإن انزياح مسرح اللحظة عن هذا البناء التقليدي يعيد الينا جدلية الشكل والمضمون وحلقة الوصل بينهما أو ما يسمى بالتقنية «والتقنية هي مجموع الوسائل والحيّل الّتي يلجأ

---

(1) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- سرديات قصيرة جدا، ص10-11.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1982، ص95.

(3) عبد القادر القط، من فنون الأدب- المسرحية، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص72.

إليها الكاتب لكي يجسد موضوعه على صورة عمل فني...» [1]، فقد مزج فيه الاديب بين خاصية الحكي وخاصية الفعل في قوله: «إذ لا يكاد يختلف عن القصة القصيرة جدا إلا من زاوية إمكانية تجسيدها لينتقل من خاصية الحكي الّتي للسرد إلى خاصية الفعل الّتي للمسرح»[2].

وتتكون هذه المسّرديات القصيرة جدا من نصوص مسرحية أو مسردية عددها خمس عشرة مسردية، لا ترتبط فيما بينها إلا من حيث النوع الأدبي، فكلّ مسردية تتميز بالاستقلالية عن المسّرديات الأخرى من حيث القيم والحدث الشّخصيات، الزمان والمكان أيضا، وتتمثل هذه المسرديات في:

- الطريق، حضرتي وحضراته، المتاهة، وأنا؟، عاشقان، الأحدب، الامتداد، الحنين، تكريم، السجين، انقلاب، الأدوار، المزاج، الزيف، عزيزي.

- وإن المزج بين السرد والمسرح أضفى عليها بعدا تجريبيا جعلها نصوصا مرنة تتجاوز القالب البنائي التقليدي للنّص المسرحي.

هذا الأخير يقوم على مجموعة من العناصر الفنية الّتي تتكامل فيما بينها لتكون بناءه الفني وهي: الحدث، الصراع، الشّخصيات، الزمان، المكان، اللغة، الحوار....

1- الحدث:

يعرفه عبد العزيز حمودة بقوله: «إنّ الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض»[3].

---

[1] ميليت فردب، بنتلي جيرالد إيرس، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، مراجعة الدكتور محمود السيرة، د.ط، دار الكتب، بيروت، 1986، ص238.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- سرديات قصيرة جدا، ص125.

[3] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص43.

يتميز الحدث في المسرديات بالإيجاز، إذ لابد أن يتناسب طول المسردية مع قدر الفعل الّذي تحاكيه، من خلال التركيز على الأحداث المرتبطة بالحدث الرئيسي ارتباطا مباشرا، وتجاوز الجزئيات والتفاصيل الّتي لا تخدم الموضوع استجابة لمتطلبات العرض المسرحي، فالحدث فيها حدث اللحظة الواحدة، وبالتالي فهو يختلف عن الحدث المسرحي المألوف.

ومن هذا المنطلق تلازم الإيجاز والتكثيف والاقتصاد اللغوي في هذه المسرديات القصيرة جدا، إذ وردت كلّ مسردية منها في عدد قليل من الصفحات لا تتعدى أغلبها خمس صفحات، وهو ما أدى إلى اختصار الأحداث، وتجنب كلّ ما يمت لها بصلة مباشرة من تفاصيل.

ففي المسردية الأولى "الطريق" اختصر السارد الأحداث أثناء سير الشخصيتين في طريقهما في سطرين في قوله: «انطلقنا نسير وقد اشتد نشاطنا، نكاد نلتصق بفرح، وفجأة ظهرت شجرة عملاقة من بعيد صرخت فرحا، لاح الأمل، لاح الأمل»[1]، في حين لو تعرض لما حدث لهما أثناء سيرهما في تفاصيل لكتب نصا مسرحيا طويلا.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في مسردية "عاشقان": «تخرج صباحا تسرح وتمرح وتلاعب أترابك من الشيوخ الّذين حرث الدهر أبدانهم ثم تعود إلى البيت منتشيا، لا تزيد على العشاء لتغط في نوم عميق»[2]

وبهذا اختزل السارد كلّ ما يعيشه الشيخ في يومه من أحداث وتفاصيل في ثلاثة أحداث: الخروج من البيت صباحا، التسلية مع الرفاق، العودة إلى البيت ثم النوم دون أن يشير إلى التفاصيل إذ اكتفى بذكرها فقط، وبهذا اقتصرت هذه المسرديات على عرض الحدث، ممّا جعله يفتقر إلى النمو من بداية وسط ونهاية على خلاف الحدث المسرحي الّذي من شروطه أن يسير في منحى درامي كامل: «يحتوي على فكرة كاملة تنم عن

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- سرديات قصيرة جدا، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص43.

طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار... من مقدمة ثم فعل يؤدي إلى تصاعد ثم ذروة ثم فعل يؤدي إلى تحقيق التصاعد ثم الحل»[1]، 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.
- مداعبتها لكلبها الّذي تلقبه عزيزي، واهتمامها المبالغ فيه نظرا لكونها ابتاعته من روسيا.
- حوارها مع نادل المقهى ليحضر المثلجات لها ولكليها الجالس في المقعد المجاور لمقعدها.
- ظهور الكاتب الشاب فجأة أمامها وعرضه عليها شراء أحد كتبه ورفضها العرض بازدراء.
- غضبها من الكاتب ومغادرة المقهى.

وقد جاءت هذه الأحداث ضمن النّص كالآتي:

«جلست امرأة في الستين تبدو أقل من سنها وقد حرصت على أن تضع لنفسها فتوة بصبغة الشعر والمساحيق... خلصت كلبها الصغير من سلسلته الفضية الثمينة، قفز إلى حجرها يلعق وجهها... عزيزي أعرف أنك اشتقت إليّ:

تحصنه إليها، يسرع إليها النادِل.

بم أخدم سيدتي؟

تبعد الكلب عن وجهها.

---

[1] عبد الوهاب شكري، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، ط1، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1997، ص18.

عزيزي صار يلهيني عن كلّ شيء، اشتريته من روسيا بأغلى الأسعار... أريد مثلجات ملكية، من أجود ما عندكم... ولعزيزي مثله أيضا لكن في صحن يليق بمقامه...

يقترب منها شاب يحمل عشرات الكتب على لوح يعلقه في رقبته يلقي التحية...

آسفة ليس لدي وقت...

تندفع مبتعدة في غضب»[1].

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 الأحداث الّتي تخضع لتسلسل زمني معين، يتحكم فيه السارد مشكلة بذلك الحدث الرئيسي المتجسد من خلال موقف السيدة المتمثل في تبني ثقافة الآخر، وهي ثقافة مادية في مقابل تهميش ثقافة الأنا والانتقاص منها.

2- الصراع:

«أصل كلمة Conflit من الفعل اللاتيني Confliceye الّذي يعني يصطدم، والصراع مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنّه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا»[2].

ويعد الصّراع من أهم العناصر الّتي يرتكز عليها البناء الدرامي، ويعني وجود قوتين رئيسيتين متضادتين، ينتج على تقابلهما أو التحامهما ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها إلى نهاية محددة أو مفتوحة، وهذا ما يميز الصراع عادة.

إلا أنّ طبيعة الحدث في مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا لعز الدين جلاوجي تولد عنه صراع مختلف عن الصراع المسرحي التقليدي، فالصراع ليس تعارض قوى

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرحيات قصيرة جدا، ص115-116.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1993، ص269.

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 الّذي دار بينهما يتضح تعارضهما الفكري الأول يغار على وطنه ويؤلمه ما يتعرض له الوطن، وأبناؤه من تعسف السلطة، أمّا الثاني فأناني همه المصلحة الشّخصية وإن كانت على حساب الوطن:

«يجمع يديه فوق الطاولة محدقا في رفيقه.

لم تجبني؟

عم؟

عن أنت لست أنت؟

أه صحيح مازلت ملحاحا كعهدي بك.

رفيقك لا يتغير، طلبا في الحق لو قطعوا رقبتي»[1].

من خلال هذا الجزء يظهر الموقف الأول، أمّا الموقف الثاني فيظهر من خلال: «تلفت رفيقه حوله خائفا كأنما يخشى أن يسمع كلامهما يضحك ساخراً مِنهُ»[2].

إلى أن يقول: «الحل الأمثل هو التسلل بينهم، هذه السلطة قوية ويستحيل إسقاطها بالقوة، ولا بالطرق القانونية»[3].

فوقفت سيارة سوداء فاخرة فليلا نزل زجاجها، يقف الثاني.

يسرع إلى الجارة وقد ارتفع صوته مرحبا:

أهلا أهلا حضراتي، أهلا حضراتي»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص26.

أخرج من جيبه قطعة قماش قطنية، وأقبل على السيارة السوداء الفخمة، انسحب الرفيق الثاني مبتعدا...» [1].

وهو التعارض نفسه في مسرحية "السجين" إذ تعرض موقفين مختلفين: الأول يتجلى في الدفاع عن مبدأ الحق والثبات على ذلك وإن كان ثمنه فقدانه الحرية وهو ما يجسده السجين الصّحفي الّذي فضل المؤبد في السجن على التنازل للمفسدين في الوطن، والثاني يتجلى في التنازل عن المبادئ والاستسلام لتحقيق المنفعة الخاصة، فالمسردية هنا تصور حالتين إنسانيتين مختلفتين، الأولى جريمة حق عام وهي اغتصاب فتاة قاصر، انجر عنها قتله لثلاثة أشخاص منهم رجل أمن، أمّا الجريمة الثانية فهي حالة مغايرة تماما وهي حالة الصحفي الّذي عوقب فقط لأنّه كشف قضايا فساد تتعلق بالنهب والسرقة للمال العام:

«لا يوجد مستحيل، انا متفائل، تفاءل معي، تفاءل رغم أنّ جرمك كبير كما قلت لي.

- نعم كبير

يقف وهو يحاول أن يتلصص على الباب

تفطنوا إليّ وأنا أحاول اغتصابها، ما أفعل أحببتها وهي قاصر حين أحاطوا بي قتلت منهم اثنين وهربت، وأثناء المطاردة قتلت رجل أمن، ولكنها الأقدار، حكم علي بالمؤبد، لكن السلطة رحيمة، صدر عفو رئاسي عني، من العار أنّ يحتفل الوطن بعيد انتصاره ويبقى أبناؤه في غياهب السجون»[2].

وتظهر الحالة الثانية عندما يقول:

«يلتفت إليه فجأة

ذكرني بجرمك، نسيت والله نسيت

أخبرتك أنني صحفي

آه، آه، تذكرت فئة المشاكل والفتن

---

[1] المصدر السابق، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص80.

صدقت، ارتكبت جرما كبيرا بالكتابة على صفقات مشبوهة يقف وراءها مسؤولون كبار، اتهمت بنشر الفوضى وزعزعة الأمن والتحريض على الفتنة، والعمل لصالح جهات خارجية.

وبعدها؟

زج بي في الزنزانة، حكم عليّ بالمؤبد

يا صديقي جرائمك خطيرة، أنت مجرم خطير ما أرحمهم إذا لم يقتلوك فعلا أميرنا طيب، كيف تتهم جلت أخلاقه بالسرقة، وتتهم حاشيته أبقاهم الله ذخرا لنا بالسرقة...» [1].

إلى أن يقول:

«صدر مرسوم بالعفو عن السجين الثاني، شريطة أن يسلم قلمه للسلطات المختصة»[2].

وتنتهي المسردية برفض السجين الثاني تسليم قلمه وفضل السجين الأول التخلي عن أفكاره.

وما يلمس أيضا في موقف السجين الثاني الّذي حاول بشتى الطرق إقناع الصحفي بالتخلي عن الكتابة مقابل نيل حريته، ويظهر من خلال هذين المثالين اختلاف الصراع المسرحي في المسرديات عن الصراع التقليدي الّذي يعد عنصرا أساسيا لنمو الأحداث ليحل محله التعارض الفكري الّذي تمثل في مواقف الشّخصيات.

كما يتجلى الصراع القائم بين شخصيات تعيش في كنف السلطة بما تحمله هذه الكلمة من معاني الظلم والاستبداد، شخصيات عايشت الأحداث في ذروة تأزمها وتعقيدها، فينشأ بذلك الصراع القائم على المتناقضات وبالتالي الصدام بين الآراء والأفعال والعواطف المتضاربة.

وتقوم هذه المسرديات على مثل هذه التعارضات الّتي تبتعد بطبيعتها عن المفهوم المتعارف عليه في الصراع المسرحي كما في مسردية "الطريق":

---

[1] المصدر السابق، ص80-81.

[2] المصدر نفسه، ص81.

«الحل يا رفيقي أن نأخذ الطريق اليمنى

تبسم رفيقي ساخرا وقال:

عجيب لأنك على اليمين، اخترت اليمين، وأنا أؤكد لك بأنّ المخرج لن يكون إلا شمالا، أنا أتشاءم من اليمين.

- ما أحمقك! عقلك قاصر جدا، اخترت اليمين لأنها سيدة، تمثل القوة والقدرة على تحقيق الآمال، بكل صراحة يا رفيقي أنا أتفاءل بها كثيرا.

- بل أخطأت، أؤكد لك أنّ طريق اليسار تبلغنا أمانينا.

كم أنت عنيد! لقد أكدت لك فضل اليمين...» [1]. وضل الصراع قائما حول اختيار الطريق (اليمين/اليسار) بكل ما تحمله من دلالات إيديولوجية إلى نهاية المسردية الّتي بقيت مفتوحة مثلها مثل أغلب المسرديات.

3- الشّخصيات:

حظيت الشّخصية باهتمام كبير من طرف الباحثين والنقاد، حيث اعتبروها بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، فهي رمز لأفكار وآراء ووجهات نظر الكاتب، إذ لا يمكن تصور أي عمل أدبي دون وجود شخصية تدير أحداثه، وقد تعددت التعريفات منها:

«كلمة شخصية في اللّغة العربيّة مستحدثة، وقد أخذت من كلمة الشخص الّتي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعد، أي أنّها تعني السمات العامة فقط»[2].

فالشخصيات «هم النماذج البشرية الّتي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه أو في غيابه في لحمة النّص»[3].

---

[1] المصدر السابق، ص18.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص269.

[3] ابن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، العدد 3، جامعة ورقلة، الجزائر، 2014، ص157.

جمع "جلاوجي" في مسردياته القصيرة جدا بين الشّخصية المسرحية والشخصية السردية، فأكسب هذا المزج النصوص أبعادا معرفية فنية تبرز لنا أهميتها في صناعة الحدث، تكشف عن نفسها من خلال سلوكاتها وواقعها.

«وقد ركز الكاتب في هذه المسرديات على شخصيات رئيسية مرتبطة بالحدث الأساس لا تتجاوز ثلاث شخصيات، هي الّتي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، كما قد يبرز دورها من خلال موقعها الاجتماعي: كالأحدب والمرأة المضطهدة، والسجين، والطبيب، والمكانة السياسية: كالشاب العسكري، المسؤول الكبير، الوفد الرئاسي»[1].

ففي مسردية "وأنا؟" يظهر التركيز على الرجل الّذي كان في كلّ مرة يضطر إلى التنازل من أجل غيره تجسيدا لتعاسته وخاصة زواجه الّذي كان يظن أنّه الحل لمشاكله، ونهاية لمآسيه إلى أن يصطدم بواقع مغاير تزداد على إثره تعاسته أكثر، فيتخذه سببا للخيانة، والبحث عن السعادة والمتعة خارج حدود هذه المنظومة.

- متى نعيش حياتنا لقد سرقتنا الظروف البائسة إلى الأبد.
- لما نعد ملكا لأنفسنا.
- أنت دوما تنسى الأولاد.
- يندفع مبتعدا خطوات وقد ظهر عليه الضجر.
- أففف الأولاد، الأولاد، وهل ننتحر نحن في البيت.
- الأولاد في السياحة، الأولاد في المجتمع، الأولاد في الليل، الأولاد في النهار، الأولاد، تبا للأولاد»[2].

ثم إنّ عز الدين جلاوجي يجنح إلى السرد عبر وصف المكان، أو الشخصيات خاصة في بداية المسرديات ذلك أنّه «يهيئ القارئ إلى تصور الإطار العام الّذي تجري

---

[1] مولوجي، جحيقة، التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي "مسرح اللحظة" (مسرديات قصيرة جدا) أنموذجا، مجلة الخطاب، العدد02، 01 جوان 2022، ص302.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص35.

فيه الأحداث والمضامين والقضايا الّتي تهدف الى إبرازها كاختلال الموازين في المجتمعات العربيّة عامة، والمجتمع الجزائري على وجه الخصوص، أين يحظى الشاب الغني بثروة لم يشق في كسبها، ويعيش حياة فارهة»[1].

في حين نجد السجين يقبع في مكان مقرف خاصة إذا كان سبب سجنه هو كونه صحفيا جعل قلمه سلاحا ينتقد من خلاله تجاوزات السلطة السياسية، هذه الأخيرة الّتي أدخلت البلاد في متاهات يتحمل ويلاتها المواطن البسيط، وخاصة الفئة المثقفة مثل: «يظل الثاني وقد تغشته لحية كثة، واستدل شعره أشعث متسخا، يمد يديه إلى كلّ شبر من جسده، يهرشه بأظافره الطويلة، يتحرك رفيقه من مكانه، يتقلب ويغط في نوم عميق...»[2].

ففي المقابل نجد المرأة، الزوجة، الأم والعاملة كلها أدوار مجتمعه في شخصية لم نجدها تتذمر «لم نعد ملكا لأنفسنا للأسف» فرأت فيما تقوم به مسؤولية الطرفين.

ومن خلال هاتين الشخصيتين اختزل لنا الكاتب الواقع المرير الّذي تعيشه المرأة مع رجل لا يفكر سوى في متعته، وإشباع أنانيته المفرطة، فهذه حالة اجتماعية تعبر عن اختلال توازن المجتمع بمؤسساته المتعددة على رأسها الأسرة الّتي هي أساس المجتمع الناجح.

ولقد ركز جلاوجي على شخصيات لها وقعها في المجتمع تربطها علاقات غير متوازنة كعلاقة الحاكم بالمحكوم، حيث يظهر ذلك في مسردية "حضرتي وحضراته"، فظهرت هنا العلاقة على أنّها غير مبنية على أساس الحقوق والواجبات بقدر ما كانت مبنية على الاستغلال والسيطرة.

---

[1] محمد لعياضي، آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي- المسردية نموذجا، مجلة مقاليد، ع15، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، ديسمبر 2018، ص292.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص79.

يقول: «وقد استعبدنا هؤلاء الحمقى، أخذوا المال والمكاسب، ولسنا نحن إلا عبيدا لديهم»[1].

كما تبرز أيضا إشكالية السلطة والعنف خاصة السلطة السياسية وما يتعرض له المثقف الجزائري الّذي يمثل في كلّ مرة المعيق لهذه السلطة كونه يكشف دسائسها، أين يمثل المثقف في مسردية "تكريم" الكاتب والممثل للسلطة المسؤول الكبير، في هذه العلاقة يظهر اللاتوازن، أين يكرم أصحاب الشهادات بورقة كتب عليها شهادة تكريم يقول: «في ضحك ممزوج بالألم والحزن سلمني الأحمق ورقة مكتوب عليها شهادة اعتراف وتقدير، يقر بها بجهودي الجبارة في خدمة الشعب والدولة، وأمجاد للتاريخ والشهداء الأبرار»[2].

حيث يجلسون في حفل تكريمهم في المقاعد الخلفية، في حين تخصص المقاعد الأمامية للمسؤول الكبير، والوفد الرئاسي المرافق له، على الرغم من أن الحق للمثقف الّذي هو مقياس تقدم وعي الشعوب.

ويظهر في مسردية "السجين" نهاية المثقف الّذي مثله الصحفي الّذي كان الشرط الوحيد لبقائه حيا أولا، ونيل حريته ثانيا أن يتخلى عن قلمه وتدفن بذلك الكلمة الّتي تفضح تجاوزات هذه السلطة، وقد كان الصحفي على يقين بمصيره المحتوم، وهنا يظهر الصحفي كمثقف مناهض لهذه السلطة الّذي يعلق قائلا: «دخلت هذه الزنزانة قبلك يا رفيقي، ويقينا سأظل بها حتى أموت»[3].

من خلال هذه الشّخصيات يظهر لنا النّقد الموجه للمؤسسة والمنظومة الاجتماعية والسياسية عبر التركيز على الشّخصيات الّتي لها وقعها في المجتمع.

---

(1) المصدر السابق، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص67.

(3) المصدر نفسه، ص79.

4- الزمن:

من الصعب تحديد ماهية الزمن وتلمس أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان «فإدراك الزمان كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان، تعاقب الفصول، تتالي الليل والنهار، الولادة والموت، مظاهر الشيخوخة، لكن الإحساس بالزمن يبقى أمرا نسبيا وآنيا وذاتيا يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر»[1].

«اختار عز الدين جلاوجي لأحداث مسردياته زمنا مقتضبا جعلنا من خلالها نعيش الحياة في لحظاتها المتوهجة، وهكذا نستحضر المشاهد القليلة والكثيفة في الآن نفسه، ولأنه على حد قوله قد تقول اللحظة واللحظات القليلة ما لا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة، وهذا ما نستشفه من النصوص الإبداعية القصيرة الّتي احتضنت اللحظة في ذروة تأزمها، مبتعدة بذلك عن التفصيل الّذي قد يكون دون جدوى»[2].

نلاحظ حضور زمنين مختلفين في المسرديات هما: «زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول، زمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية، ممكنة فحسب، بل الأهم أنّها تدعونا إلى ملاحظة أنّ إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر»[3].

فزمن الشيء المروي هو زمن القصة أو الوقائع والأحداث، كما يفترض أنّها حدثت فعلا، وزمن الحكاية هو زمن الخطاب، وتبعا للعلاقات القائمة بين الزمنين تنشأ التقنيات الزمنية الّتي تضمن اتساق السرد وانسجامه، وهي من التقنيات المستحضرة في هذه المسرديات، من بينها:

---

[1] ماري إلياس حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص238.

[2] مولوجي، جحيقة، التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي، ص294.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1997، ص45.

أ- الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من الآليات السردية الزمنية البارزة في هذه المسرديات القصيرة جدا، ويظهر عند تحول السرد من الراوي إلى الشّخصية أثناء الحوار الّذي يتحول إلى سرد على لسان الشّخصية في مواقع عدة من المشاهد الحوارية، إذ «يشكل كلّ استرجاع بالقياس إلى الحكاية الّتي يندرج فيها- الّتي ينضاف إليها- حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى»[1]، وبذلك يتداخل فيها زمنان: زمن الحكاية الأولى المنقولة عن السارد بزمن الحكاية المسترجعة من قبل الشّخصية وهذا ما يميز المسرديات عن النّص المسرحي.

فهذه التقنية من الآليات السردية الشائع توظيفها في النّص المسرحي «الشّخصية عوض أن تفعل وتحاكي على أنّ الحدث يقع هنا الآن فإنّها تسرده كما يسرده، قد يكون استرجاعا لحدث وقع في زمن مضى»[2].

إلا أنّ ما يمكن رصده في بعض هذه النصوص المسردية أنّها تقوم على الاسترجاع، إذ يشغل جزءا كبيرا منها، وهو ما يظهر في مسردية "الحنين":

«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 معركة حامية الوطيس، كان يخرج عند الباب دون أن يكمل قهوة المساء، يقف عند الباب»[3].

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

---

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

(2) عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص240

(3) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص65.

كما يلاحظ في مسردية "وأنا" قول إحدى الشّخصيات: «عشت طفولة مشردة وفتوة يائسة لأكثر من عشرين سنة، وعشت لوالدي المسنين عشر سنوات حتى رحلا عن هذه الفانية دون أن يخلفا لي ما أتمتع به»[1].

وقد ساهم هذا التداخل للاسترجاع الخارجي مع الحوار في تقديم معلومات وتفاصيل سابقة للأحداث: وهو ما نجده عند جيرار جينيت gérard genette «الاسترجاعات الخارجية... لا يوشك أن تتداخل في أي لحظة مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[2].

وهكذا فقد اندمج السرد الاسترجاعي مع الحوار مشكلا تكاملا بين التقنية السردية والمسرحية.

ب- المجمل:

وهو من التقنيات السردية الّتي تختزل الأحداث المفترض أنّها تقع في فترة زمنية ما دون التطرق إلى تفاصيلها، فتتقلص بذلك سرديا فهو «السرد في بعض الفقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[3]، وهو ما يستدعي التكثيف والإيجاز والاقتصاد اللغوي وهي الآليات الّتي قامت عليها هذه المسرديات فهي تمسرح للحظة زمنية واحدة، ومن هذا المنطلق حضرت تقنية المجمل في بعض المقاطع السردية سواء على لسان السارد، أو على لسان الشّخصيات مثل ما جاء في مسرديته "تكريم" «جلدونا بخطب رنانة لم يذكر فيها إلا فضائل جلالة الحاكم الأعظم ثم نودي علينا لنتسلم تكريمنا»[4].

---

(1) المصدر السابق، ص36.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاة (بحث في المنهج)، ص51.

(3) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص109.

(4) المصدر نفسه، ص73.

فقد لخصت الشّخصية كلّ مجريات الحفل في عبارة واحدة، ومعه اختصر زمن الحكاية فأصبح أقل من زمن القصة.

كما تظهر هذه التقنية أيضا في مسردية "الزيف" حيث يقول: «أنهكه الجهد الّذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة ممّا تراكم فيها من قاذورات»[1].

فهذه الجملة اختصرت كلّ ما قامت به الشّخصية من أعمال التنظيف في فترة تقدر بست ساعات على الأقل.

لقد أضفت هذه التقنية على المسرديات دورا سرديا لكونها من أبرز التقنيات السردية فـ: «الواضح أنّ المجمل ظل... وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر... وبالتالي النسيج الذي شكل اللحمة المثلى للحكاية... الّتي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد»[2].

وبهذا التناوب بين المجمل الّذي يسرع زمن الحكاية والمشاهد الحوارية الّتي تعد دعامة النّص المسرحي والّتي من شأنها تبطيء زمن القصة حققت هذه النصوص إيقاعا زمنيا غير مألوف في النّص المسرحي.

ج- الوقفة الوصفية:

«هي إحدى التقنيات السردية الزمنية الّتي يعتمد فيها السارد على الوصف الخاص بلحظة معينة في القصة»[3]، فتؤدي إلى تعطيل السرد، وهي التوقف الناتج عن التحول في سرد الأحداث إلى الوصف، وهو ما 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 الشّخصيات الّتي ستقوم بها، ومثال ذلك في مسردية "حضرتي وحضراته" حيث يقول:

---

(1) المصدر السابق، ص107.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص110.

(3) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص112.

«وقف من كرسيه يترقب رفيقه القادم بكل شوق، كان الوقت صباحا وقد أخذت المقهى زينتها، موسيقى تنبعث من الداخل»[1].

وكذا بداية مسرحية "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»[2].

كما نجده في بعض المقاطع يقوم بوظيفة تصويرية، إذ لعب دورا هاما في رسم معالم الشّخصية والتعريف بها في أبعادها الثلاثة، الفيزيائي، النفسي والاجتماعي، وهذا ما يظهر في 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، كما ينهزم تراكم السنين أمام بساتين الحب الفواحة، ظلت تقضي صباحها أمام البيت الريفي العتيق، تعيد ترتيب الأشياء، تنشط من الحيطان الحجرية والأزهار وأشجار الزينة»[3].

«كان الجو ربيعيا منعشا رغم حرارة الشمس الّتي 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 الّذي صارت تختاره بعناية فائقة، كانت المظلة الملونة تعكس أشعة الشمس حمرتها فتمنح المكان جوا رومانسيا، خلصت كلبها الصغير من سلسلته الفضية الثمينة، قفز إلى حجرها يلعق وجهها» [4].

---

[1] المصدر السابق، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] المصدر نفسه، ص115.

وهكذا زاوجت المسرديات بين التقنيات السردية والمسرحية في رسم الشّخصيات، وهي بذلك تخالف المعتاد، إذ يعتبر الحوار الأداة المسرحية لذلك.

ثم إنّ هذه الوقفات الوصفية تحل محل الإرشادات الإخراجية المسرحية، ولكن بخصوصيات سردية، إذ تحتوي الإرشادات «على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه، وتبين أسماء الشّخصيات (قائمة الشّخصيات)، والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن، الشكل الخارجي، المهنة، ...)» [1].

هذه الإرشادات الّتي تحضر أساسا لغاية جوهرية هي تحويل النّص المكتوب إلى عرض.

ومن خلال استحضار هذه التقنية، انزاحت المسرديات عن النّص المسرحي مع احترام خصوصياته، إذ ركزت على الصوت متجسدا في الموسيقي (موسيقى خافتة تنبعث من الداخل، صوت أغنية شعبية يصل الآذان خافتا).

وكذا مصدر الضوء ولونه: «كانت شمس الظهيرة تعكس أشعة الشمس حمرتها لتمنح المكان جوا رومانسيا»[2].

5- المكان:

«هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز عن الفضاء، وهو الفراغ الّذي يحيط بالعناصر المادية»[3].

يبدو المكان في المسرديات محددا ومقتضبا يعكس أقوال قاطنيه من قلق ورغبة في الانعتاق من عالم تشوبه المفارقات والنهايات المفتوحة.

«لقد أصبح المكان في المسرديات متجاوزا لفكرة كونه حيزا تجري فيه الأحداث، وتتحرك من خلاله الشّخصيات، بل أصبح فضاء يحتوي ما بينها من علاقات، ومناخا

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب- المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص11.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص23.

[3] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص473.

تتفاعل فيه الرؤى، كما يعتبر انعكاسا للواقع الّذي تعيشه الشّخصيات في ظل صراعاتها اليومية، والدليل على ذلك استحضار أماكن من الحياة اليومية للإنسان (البيت، المقهى، الطريق، الحديقة، السجن، المكتب، الساحة، الفيلة...)» [1].

وقد تنوعت هذه الأماكن بين المفتوحة والمغلقة، حيث إنّ المكان يقترن بالهوية، وهو يدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني، وهو يعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد أو الجماعة[2].

«فالإنسان بطبعه يسعى دائما إلى الارتباط بالمكان والاستقرار فيه، وبالتالي الانتماء إليه، والبحث عن تأصيل معالم الهوية فيه، فيتحول إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها»[3].

في حين نجدها في هذه المسرديات تؤدي دور النقيض، وتمثل فضاء يدعو إلى الشعور والبحث عن البديل، وحتى الهروب من أسراره الّتي تمثل قيودا لقاطنيه لا مصدر حماية كما هو مفروض أن تكون، ويظهر ذلك خاصة في مسردية "وأنا؟" أين يمثل البيت في البنية الشّخصية مكانا غير الّذي تمناه.

إنّ عز الدين جلاوجي في هذه المسرديات القصيرة جدا أراد أن يخلخل البنية الفكرية للمكان المحدود في المسرح، ليتحدث عن الانكسار والتشتت والاغتراب، إنّه المسرح الّذي ينهل من الواقع المعيشي الجزائري ليس بقصد استنساخه وإنّما الثورة عليه، فالمكان هنا يمثل الحاضن الوجودي للبشرية الّتي يعيشها العالم العربي ككل، والمجتمع الجزائري على وجه الخصوص.

وهنا يعكس جلاوجي إشكالية محنة المواطن الجزائري، وعلاقته بالسلطة سواء سلطة اجتماعية، ثقافية أو سياسية، فثنائية الحاكم والمحكوم مبنية على الغلبة ومحاولة الإقصاء، فالطريق والبيت والمقهى والسجن ودار الثقافة والقصر، يمثل عنصرا رمزيا

---

(1) مولوجي، جحيقة، التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي، ص302.

(2) عبد مسلم طاهر، عبقرية الصورة والمكان، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002، ص17.

(3) مولوجي، جحيقة، التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي، ص302.

لكل شخص، فلا تتساوى الفرص لدى كلّ الأشخاص في امتلاكها أو حتى ارتيادها، فهي أماكن تمثل بؤر الصراعات الاجتماعية والسياسية والثقافية حيث ركز على علاقة التداخل بالخارج تأثيرا وتأثرا.

فحضور المكان هنا ليس لغرض الوصف والتفصيل فيه، لأنّ المكان هو الّذي يحرك الوصف، وليس الوصف هو الّذي يحرك المكان، كونه (المكان) يؤدي وظيفته الرمزية وليس هو المستهدف في المسّرديات حيث لم يرد في كلّ النصوص ذكر زمن الما قبل، وزمن الما بعد، فقد تم التركيز على الحدث في مكان حدوثه، ولا يهم أين كان وأين يذهب حيث مارس المكان في هذه المسّرديات تأثيره على الحالة النفسية للشخصيات وأبرزها شخصية الصحفي السجين الّذي يرى أنّ الحرية ليست فقط بالتواجد خارج أسوار السجن، وإنّما التحرر يكون أيضا فكريا على العكس من السجين الثاني، الّذي يرى أنّ خارج هذه الزنزانة ثمة الطموح يقول: «انظر إلى الساعة لم يبق إلا ربع ساعة وأعود إلى عالم الحرية وأنت أيضا»[1].

كما يتجلى ذلك أيضا في الرجل الّذي يرى حياته خارج أسوار بيته وأبنائه وزوجته لأنّهم يمثلون له تعاسته الّتي لا تنتهي فاختار في النهاية اللجوء إلى خارج بيته أين يجد المتعة والحرية، ويظهر ذلك في مسردية "وأنا؟":

«يندفع مبتعدا خطوات، وقد ظهر عليه الضجر

أففف، الأولاد، الأولاد، وهل ننتحر نحن في البيت»[2].

وغيرها من الأماكن الّتي تمثل الحالة النفسية للشخصيات حيث يظهر ذلك أيضا في حالة الشاب الغني الّذي يهرب من قبيلته بسبب المشاكل العائلية ومعاملة أبيه السيئة لأمه رغم أمواله الّتي لا تأكلها النيران.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص35.

وفي ظل هذه الأماكن الّتي تمارس لعبة الضغط على قاطنيها تبدو فيها الشّخصيات تعيش عزلتها وغربتها، وتشتت القيم والمنظومات، فيعكس المكان طبيعة الزمن الّذي يغلفه الزيف وزمن الانحطاط الأخلاقي والواقع السياسي المتعفن في هذا الوطن الّذي تمثل السلطة فيه المتحكم في مصائر الشعب بمختلف شرائحه ومستوياته الاجتماعية والثقافية، صار فيه الإنسان غارقا في الضبابية والسوداوية الّتي تخيم على المكان وبالتالي على قاطنيه.

6- الحوار:

«هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر»[1].

ويعتبر العنصر الأساسي الّذي يميز المسرح عن بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى كالقصة والرّواية اللتان تعتمدان على السرد بالدرجة الأولى.

«إذا كان البناء المسرحي ينمو، والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإنّ الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة الّتي تتواصل عن طريقها الشّخصيات المسرحية، وتقوم مقام الراوي في الرّواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشّخصيات»[2].

غير أنّ عز الدين جلاوجي في مسردياته القصيرة جدا مزج بين الحوار والسرد فجاءا متداخلين حيث استعاض عن الحوار المسرحي بتقنيتي الوصف والسرد، فاعتمد على الحوار السردي في مسردياته.

وقد ورد الحوار في مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا على نوعين هما:

أ- الحوار الخارجي:

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص406.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص33.

«يكون فيه الحوار بصيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدور توجه الشخصية الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم، فهما صوتان لشخصيتين مختلفين وينضوي الحوار هنا على معرفة دلالة كلّ منها للآخر»[1].

وبما أنّ عز الدين جلاوجي لم يعط أسماء للشخصيات في المسرديات واكتفى بإعطاء أوصافها أو مهنتها للدلالة عليها، فقد كان يفصل بين حوار شخصية وأخرى.

ومسرديات عز الدين جلاوجي زاخرة بهذا النوع من الحوار، فمثلا في مسردية "الطريق" الحوار الّذي دار بين الشخصيتين في قوله:

«لا تقل هذا.

- أزعجتك صديقي، معذرة ما قصدت إزعاجك فأنا لم أقل ما يزعج.

- بل قلت»[2]

كذلك في مسردية "المتاهة" حين يخاطب الزوج زوجته قائلا:

«سأكسر وجهك أيتها الضفدعة إن فكرت في الذهاب إلى حفل هذا الأحمق.

- عجيب كل الناس حمقى إلا أنت! ولماذا لم تواجهه؟ يقترب منها مهددا.

- بقرة إبليس أنت، تريدين الفتنة.

- أنا أمقت النفاق، تقدح فيه ثم تستقبله مرحبا؟

- المجاملة يا حمقاء، من الحضارة، ما تريدينني أن أفعل، أأغرز فيه خنجرا؟

- المهم أن لا تستقبله وكفى»[3].

ب- الحوار الداخلي:

«هو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية "أنا" يخاطب "الأنا" أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبر به الشّخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي،

---

(1) هاني أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص304.

(2) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص15.

(3) المصدر نفسه، ص31.

ممّا يوحي بوجود أفكار تتداعى جراء تراكمات أبنية سابقة وهي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب لشخصياته ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم»[1].

والعلاقة بين الحوار الداخلي والخارجي هي علاقة اتصال من حيث آدائها لوظائف بعينها، وتقع عليها أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كلّ الأعباء، فهما وجهان لعملة واحدة هي الحوار، «حيث يعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته عن الشّخصيات ومراحل تطورها».

ومن أمثلة الحوار الداخلي في المسرديات مسردية "حضرتي وحضراته" في قوله:

«أخرج من جيبه قطعة قماش قطنية، وأقبل على السيارة السوداء الفخمة، انسحب الرفيق الثاني مبتعدا، انتبه لابتعاده، فأسرع خلفه قائلا:

- ما نفعل، كلاب يحكموننا بالحديد والنار، ولكن سنثور عليهم»[2].

كما يظهر في مسردية "المتاهة":

«تندفع غاضبة مبتعدة، وهي تقول دون أن يسمعها:

- اذهب إلى الجحيم، سننال حريتنا»[3].

وفي قوله أيضا:

«يغلق التلفاز بغضب ويقف غير مبال بالقهوة:

- ماذا أفعل؟ لم أحس يوما أن لي زوجة إلا على الأوراق، دوما أحلم بغيرها، ومن يدري لعلها الشيطانة تحلم بغيري، الأولاد بيننا مأساتي الكبرى، آآآآه، أأأأففففف.

لكن لن أتردد عند أول فرصة لأعصف بها إلى جهنم، مجرد كلمة أكررها ثلاثا، وأنا حر حر، ولتذهب عبودية الزواج إلى الجحيم»[4].

---

(1) زبيدة بوغواص، الحوار في النّص المسرحي لعز الدين جلاوجي، د ط، مجلة العلوم الإنسانية، كلية العلوم والثقافة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، الجزائر، ع44، ديسمبر 2015، ص531.

(2) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص26.

(3) المصدر نفسه، ص30.

(4) المصدر نفسه، ص30.

وقد أظهر جلاوجي من خلال المونولوج الصراع النفسي الّذي تعيشه الشخصيات.

7- اللّغة:

هي أهم عناصر التواصل في العمل المسرحي، وقد اعتمد عز الدين جلاوجي في مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا على لغة مكثفة مقتضبة حيث حاول قول الكثير بعدد قليل من الكلمات، فلغة المسّرديات جاءت أشد تكثيفا نظرا لصغر حجمها، ما يحتم على الكاتب تحرير ما يرغب في قوله في حيز ضيق، حيث اتجه إلى الاقتصاد في اللفظ وإشباع المعنى مستعملا ألفاظا بسيطة لا نحتاج لشرحها لكن لها دلالات عميقة، كما بدا متأثرا باللهجات السائدة، وبما هو متداول في الشارع من تعابير والهدف من ذلك هو تقريب لغته من لغة التخاطب اليومية[1]، ويظهر ذلك في مسردية الحنين.

حيث خاطب الولد أمه قائلا:

«عيب أماه ما تفعلين عيب، أنت مسنة الآن، ويجب أن تستريحي»، وفي قول الأم: «أضع إصبعي على أنفي قائلة للدجاج بصوت منخفض: اششش...».

وكذا نداء الابن لأمه: «أمّا، أمّا، أمّا، ...»[2].

وقد جاءت لغة المسرديات غير ناقلة للحدث بقدر ما هي بانية له ولعناصره، ومعبرة أكثر مما تقول، والمسكوت عنه أكثر من الملفوظ، وكلّ هذا بالاعتماد على التكثيف الموحي، وهي لا تمنح الأديب مساحة للتراخي اللغوي في التعبير عن الفكرة، ومن أمثلة التكثيف ما جاء في مسردية "السجين":

«أخبرني، أخبرني، أين قلمك؟

- في قلبي.

- أريده، أرني إياه.

يخرجه إليه وهو يشد عليه بقوة.

- ها هو.

---

(1) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص12.

(2) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص64-65-67.

- يجب أن تسلمه.

- مستحيل».

وكذلك في مسردية "انقلاب" حيث يقول:

«- هل تعرف يا رفيقي؟

- ما أعرف؟

- قلبي يدق.

- وهل قلبي متوقف؟

- أعرف، لكن دقات قلبي مختلفة.

- لم؟

- لأنها دقات عاشق»[1].

كما اعتمد عز الدين جلاوجي في مسردياته على لغة المفارقة، حيث يظهر ذلك في العديد من مسردياته القصيرة جدا، ونجد ذلك مثلا في مسردية "الطريق" حيث يقول:

«- نظر إلى الخلف، كان الطريق طويلا يمتد خلفنا، مد بصره إلى الأمام»[2].

- عدا خطوات ثم توقف يدقق النظر وقال:

- عجيب لأنك على اليمين، اخترت لنا اليمين، وأنا أؤكد لك بأن المخرج لن يكون إلا شمالا، أنا أتشاءم من اليمين.

- ما أحمقك! عقلك قاصر جدا اخترت اليمين لأنها سيدة، تمثل القوة والقدرة على تحقيق الآمال، بكل صراحة يا رفيقي أنا أتفاءل بها كثيرا»[3].

نلاحظ المفارقة بين الفعلين (عدا-توقف) حيث يدل الأول على الحركة، والثاني على السكون، وكذلك هو الحال بالنسبة لـ: شمالا واليمين، وأتشاءم وأتفاءل.

---

(1) المصدر السابق، ص86.

(2) المصدر نفسه، ص86.

(3) المصدر نفسه، ص18.

لعلّ المسردية بتقنياتها وآلياتها وتشكيلها أكثر استجابة لعصرنا العابر للنوعية والعابر للأزمنة، وبهذا يمكن الحديث عن المسردية القصيرة جدا الّتي أثارت ولا تزال تثير جدلا نقديا كبيرا، فحين تقرأ هذه النصوص الّتي تشبه في تكوينها القصة القصيرة، فإننا نجد أنّها تنحاز إلى ضيق العبارة واتساع المعنى، فهي اختبار للتجريب السردي المسرحي، فعلى الرغم من كثافتها إلا أنّها تبني التوتر وتطلقه بمساحة ضيقة.

وظف جلاوجي في مسرحياته لغة شعبية عامية موازاة مع اللّغة الفصحى، مثل ما جاء في مسردية "المتاهة":

«- تفوه صحافة الشيتة.

تفوه عليك خبيث، يا ملعون»[1].

فاللغة الشعبية العامية تمثل جزءا هاما من الهوية الثقافية الجزائرية، وهي متميزة بمعجمها الثري الموحي الحامل لدلالات وأنساق عديدة من المسرديات.

[1] المصدر السابق، ص29.

الفصل الثاني

الأبعاد الجمالية في مسرح اللحظة

- مسرديات قصيرة جدا-، لعز الدين جلاوجي

تمهيد

1- البعد التراثي

2- البعد الاحتفالي

3- البعد العبثي

4- البعد الملحمي

تمهيد:

إن أهمية العمل المسرحي لا تكمن في الجوانب الفنية فقط، بل هناك أبعاد جمالية نحاول الإشارة إلى بعضها في النصوص محل الدراسة:

1) البعد التراثي.

2) البعد الاحتفالي.

3) البعد العبثي.

4) البعد الملحمي.

1) البعد التراثي:

يعد التراث أحد أهم العناصر المكونة لهوية أية أمة بكل ما يحمله من تنوع وخصب، لذلك وجب العناية به وإقامة جسور بينه وبين الواقع الراهن.

ويمكن أن نركز الحديث هنا على التراث الشعبي الّذي يشمل: الأساطير، الحكايات الشعبية، السير، الملاحم، الأمثال، التقاليد، الموسيقى والحرف، الفنون والأغاني وغيرها.

«حيث أنّه يحظى بمكانة رفيعة في الإبداع العربي عموما لكونه أحد العناصر الهامة التي استلهمها الشعراء والكتاب في العصر الحديث وعمدوا إلى النهل من ينابيعها الثرية، وذلك بالنظر إلى الطاقات الهائلة الّتي يزخر بها سواء من حيث المضامين أو الأشكال التعبيرية وهذا ما يؤكد أنّ كتاب المسرح عندما أرادوا توظيف التراث العربي اتجهوا نحو التراث الشعبي، ذلك التراث الّذي يمثل روح الشعب وطرق تفكيره، وتعبيره عن واقعه وهمومه»[1].

وتختلف كيفية التعامل مع التراث من مسرح إلى آخر، وذلك بسبب اختلاف الرؤية الّتي ينظر بها إليه، أو اختلاف الأهداف المرجوة من توظيفه.

[1] إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، د ط، دار المرجاج، الكويت، 2000، ص96.

وإن المعالجات السابقة للتراث في المسرح العربي كانت ترهنه فقط بإشكالية التأصيل، من خلال البحث عن أشكال فرجوية جديدة (صيغة مسرحية عربية أصيلة)، وذلك لما يحمله من ظواهر احتفالية تعبر عن روح الإنسان العربي وفكره وهمومه.

وفي مسردياته القصيرة جدا استحضر "عز الدين جلاوجي" أحد أهم أشكال التراث الشعبي التعبيرية وهو الراوي(*): «وهو ذلك القاص الشعبي الّذي يعرض على جمهوره سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن وغيرهما من السير في فضاء تتألق فيه المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية»[1].

وهو يحضر في هذه النصوص (مسرديات قصيرة جدا).

حيث يحضر السارد في هذه النصوص بصورة مغايرة لما هو مألوف في النّص المسرحي الّذي لا يكاد يخلو من السرد، فهو يهيمن في هذه النصوص بصوته على كامل النّص فاسحا المجال في بعض المواضع يظهر أصوات الشخصيات من خلال الحوار.

وقد يضطلع في هذه النصوص المسرحية بمهمة السرد في بداية النّص من خلال التمهيد للأحداث بتحديد زمانها ومكانها، وتقديم شخصياتها بتصوير مظاهرها وسلوكاتها والتدخل في كلّ مرة بالتداول مع المشاهد الحوارية الّتي تعد من خصائص المسرح الجوهرية.

وبهذا يظهر نمطان من السارد: «النمط الأول غيري القصة، والنمط الثاني مثلي القصة الّذي ينقسم بدوره إلى صنفين: صنف يكون فيه السارد بطل حكايته، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا، دور شاهد»[2].

(*) إنّ شخصية الراوي مرتبطة في تراثنا العربي بشخص حقيقي يقدم مروياته لأشخاص حقيقيين، لذلك نجد بعض النّقاد العرب يعتمدون حاليا مصطلح السارد تجاوزا للكل.

[1] حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قاس، المغرب، 1994، ص21.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص18.

ويظهر الراوي في جل المسرديات ضمن النوع الأول (غيري القصة)، فالسرد يتم فيها بضمير الغائب (هو/ هي) وهو راوٍ وغريب عن القصة الّتي 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»[1].

وبتراسل هذه التقنية السردية، والتقنية المسرحية المتمثلة في الحوار ينشأ نوع من التعددية الصوتية، ينتقل بها الحكي من راوٍ غيري القصة إلى سارد مثلي للقصة، يحكي قصته الخاصة، ويظهر ذلك في مسردية "تكريم":

«يسكت لحظات ويواصل بألم:

– كنت أتعرق بشدة، وقد تغشى بصري غبش شديد، كنت محتاجا إلى ماء أعبه بشراهة، أحسست أن السكري قد تدنى كثيرا»[2].

بينما ينتمي الراوي في مسرديته "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»[3].

ودائما من خلال الحوار تتناوب الأصوات الساردة، إذ يتحول الراوي معه إلى راوٍ مثلي للقصة "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 دائما في مسردية "الطريق":

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

---

(1) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص72.

(3) المصدر نفسه، ص15.

- دعنا نستريح.

أخرج قنينة الماء وعب منها، مسح فمه بكمه وواصل»[1].

وهذا التعالق الصوتي للراوي خلق نوعا من الحوارية الأجناسية بين المسرحي والسردي.

ويعد جلاوحي واحدا من المبدعين الجزائريين الّذين اتجهوا إلى هذا المصدر، حيث يحضر التراث الشعبي كرافد جمالي ثقافي في مسردياته، وينهل مادته الإبداعية من القضايا الإنسانية الشعبية، بل ويستمد مادته من محيطها النفسي والاجتماعي والثقافي، والسياسي، والحياة اليومية، ويحاول استحضار التراث الشعبي للتصريح بالمسكوت عنه، وكشف المنظومة السياسية الزائفة، وغرس بعض قيم الهوية الثقافية في نفوس القراء.

هكذا لجأ "عز الدين جلاوجي" إلى توظيف شخصية الراوي- حتى وإن لم يظهر اسمه علنا- من التراث الشعبي، ليحقق بعد المشاركة، والتغريب وكسر الإيهام بالواقع، ثم إنّه ينظم الحدث المسرحي، وينسق أجزاء هذه النصوص وفق منظور خاص.

وإن إمكانية تحويلها إلى عروض سريعة يمكن أن يكون بدايات ثقافة مسرحية مختلفة تعلن موقفها من التحولات.

وتجدر الإشارة إلى حضور نوع آخر من التراث الرسمي إنّ صح القول المتمثل في الأمثال والحكم.

تعد الأمثال الشعبية وجها من وجوه الذاكرة الانسانية، فهي حاملة لدلالات عديدة، وتضرب عادة لمورد معين، فهذه الأمثال نابعة من أحداث الحياة، ومواقف الإنسان وتجاربه، فالمثل هو: «العبارة الموحية المعبرة عن رأي الشعب واتجاهه، فهو إذن

[1] المصدر السابق، ص15.

ترجمان لتفكير الشعب حتى ولو كان ساذجا وبسيطا، إلا أنّه ينم عن تجربة أفراده وثقافتهم»[1].

«لقد استحضر "عز الدين جلاوجي" مجموعة من الأمثال الشعبية إضافة إلى حكم بثها في ثنايا مسردياته من أجل إثرائها جماليا من جهة، لما لهما من جمالية الصياغة، وإيقاع جميل تولده في نفس القارئ ومن جهة أخرى من أجل الاستدلال بها لأخذ العبرة والاستخلاص من تجارب الآخرين وأفراده على اختلاف مشاربهم وألوانهم واتجاهاتهم، وأنماط معيشتهم، وهي دليل على تطور ذوق الجمهور، وحسه الحضاري الرفيع»[2].

حيث نلاحظ توظيف الأمثال الشعبية في مسردية "الامتداد": "صاحب التاج يحتاج"، فهذا المثل يحمل دلالات عميقة، ومعناها صاحب الأموال والمكانة ويحتاج، وقد يختلف معنى الحاجة ولكن كلّ إنسان على هذه الأرض يحتاج إلى مساعدة أخيه معنويا أو ماديا، ويضرب هذا المثل عادة في المجتمع الجزائري عند اقتراض المال، وغالبا ما يقال هذا المثل من طرف طالب القرض.

وقد تطابق مدلول هذا المثل مع الحالة الّتي يتكلم عنها النص، كما وظف "جلاوجي" حكما عديدة من التراث الشعبي نذكر منها:

- "القناعة كنز لا ينفد"[3] الّتي وردت في مسردية "الأدوار"، وأصل هذه الحكمة "القناعة كنز لا يفنى"، ومعناها القناعة بالقسم، وقال بعض أهل العلم إنّ التنوع يكون بمعنى الرضا، والقانع بمعنى الراضي.

فالقناعة تلزم الإنسان بالاقتناع بما قسمه الله له.

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، د.ط، منشورات السهل، الجزائر، ص123.

[2] بولرباح عثماني، دراسات في الأدب الشعبي، ط1، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، 2009، ص66.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص92.

– ووظف أيضا "الصحة تاج على رؤوس الأصحاء لا أراه إلا أنا"[1] الّتي وردت أيضا في مسردية "الأدوار"، وأصل هذه الحكمة "الصحة تاج على رؤوس الأصحاء لا يراه إلا المرضى".

وقد وظف جلاوجي هذه الحكمة للتدليل على الواقع اليومي، فحقا لا يعلم قيمة ذلك التاج ولا يراه إلا المحروم منه، إنّه تاج إلهي من صنع الخالق سبحانه وتعالى، والصحة نعمة لا يدركها إلا من فقدها، والمرض هزيمة للنفس والبدن معا.

يجد المسرح في التراث ما يضمن له بتحقيق أهدافه الّتي يسعى إليها، فعز الدين جلاوجي استقى من مختلف المصادر التراثية، فنجد أنّ أغلبها لها أثر كبير في مسرحه، ولم يكن توظيفه للتراث بدرجة واحدة.

كما نجد أنّ بعض الشّخصيات في المسرديات تدافع عن أفكارها من منطلق ديني لما تملكه الفكرة الدينية من تأثير ثابت في أذهان الناس.

ففي مسردية "الطريق" وظف جلاوجي:

– «ووقف مغاضبا مرددا بصوت مرتفع لا تقل هذا[2].

فهذا مستمد من الآية الكريمة من سورة الأنبياء: ﴿**وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا** ﴾ [الأنبياء، الآية 87].

– «إنّها الطامة يا صديقي، إنّها الطامة[3].

وكذلك ما ورد في مسردية "الزيف":

– «أعرف أنّها تحي الميت.

فعلا تحي الميت، وأنا الميت

ذلك من الرعاع، وأسعد بكل هذا المال»[4].

---

[1] المصدر السابق، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص110.

ومعنى هذه الكلمات مستمد من الآية الكريمة من سورة آل عمران: ﴿**وَأُحْيِ الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ**﴾ [آل عمران، الآية 49].

- «نعيذكم يا أبناء شعبنا الأبي من وسوسة الشياطين.

- تسعى إلى الكيد لكم ولوطنكم، ومن كل من ينصبون أنفسهم هداة وماهم إلا شياطين أبالسة.

وهذه الشجرة المباركة»[1].

وجاء في مسردية "حضرتي وحضراته" أيضا عبارة:

- «إن العساكر إذا دخلوا بلدة جعلوا أعزة أهلها أذلة»[2].

فمعنى هذا الكلام مستمد من الآية الكريمة من سورة النمل في قوله تعالى:﴿**قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ**﴾ [سورة النمل، الآية 34].

فكلّ هذه الألفاظ إن دلت على شيء فهي تدل على قوة الوازع الديني لدى الكاتب وتمسكه به، فبهذا الأسلوب أوصل "جلاوجي" أفكاره فبدت قريبة من ذهن المتلقي (المتفرجين) ووجدانهم.

نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة في مسرديات "جلاوجي" لأنّها ساهمت في تيسير الحدث وتوضيح مغزاه، كما تؤثر في نفسية القارئ لاسيما أنّ الإنسان العربي أدمن سماعها.

كما وظف "جلاوجي" في مسرديته "المتاهة" عبارة "بقرة إبليس" بقوله:

«بقرة إبليس، أنت تريدين الفتنة»[3]، وهي قصة من المخيال الشعبي (العربي)، وتسمى أيضا "قصة الشيطان والوتد"، وتتضمن فكرة دينية عن إبليس (إثارة الفتنة)

---

(1) عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص110-111.

(2) المصدر نفسه، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص31.

باعتباره كبير الشياطين حسب ديننا، وبقرة إبليس هي صفة للمرأة الّتي تثير الفتنة، والشائع في المجتمع إطلاق تسمية "إبليس" أو الشيطان على كلّ من يسلك سلوكه.

3) البعد الاحتفالي:

لعله من الصعوبة بما كان إعطاء تعريف محدد للمسرح الاحتفالي، فكلمة "احتفال" هي شكل من أشكال التعبير الإنساني وُجد بوجود الإنسان والحياة، فالإنسان حين يفرح أو يحزن أو يغضب أو يقلق، يترجم هذه الأحاسيس والمشاعر إلى أفعال، إما عن طريق الغناء أو الرقص أو التمثيل أو العزف، أو قد تكون جنازة أو عرسا أو مظاهرة، وبالتالي فالاحتفال يرتبط بالدرجة الأولى بالحياة والإنسان «وبهذا كان الاحتفال مرتبطا بحقيقتين: الحياة والإنسان»[1].

ولا شك أنّ الأديب ورائد المسرح الاحتفالي المغربي عبد الكريم برشيد قد لخص لنا مفهوم الاحتفال في قوله: «إنّ الاحتفال إذن وفي معناه العام هو الديوان الّذي يتضمن الحركة والإثارة، ويتضمن العلامة، ويتضمن الرمز، وهو بهذا عنوان ثقافي وحضاري لا يمكن أن يخلو منه أي مجتمع من المجتمعات»[2].

وعموما لسنا هنا بصدد التأريخ للمسرح الاحتفالي بقدر ما نهدف إلى البحث عن معالم الاحتفالية في هذه المسرديات القصيرة جدا، خاصة وأن المسرح الاحتفالي هو جوهر الحياة بكل تجلياتها، «وهو المعادل الموضوعي للحياة- كلّ الحياة- وذلك بحيويتها، وفي حركتها، وفي تحولاتها»[3].

---

[1] محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، د.ط، مطبوعات القاهرة العلمي لعروض المسرح، 1994، ص119.

[2] عبد السلام لحبابي، عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، 2015، ص123.

[3] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعبير الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ، ص74.

أي أنه تسريد للحياة عن طريق تتابع أحداث حقيقية معاشة ويظهر هذا في مسرديات جلاوجي من خلال معالجته لمختلف المواضيع الّتي تخص الإنسان الجزائري بصفة خاصة، كالعلاقات الأسرية بين الوالدين والأبناء، وبين الزوج وزوجته، وبين الشعب والسلطة، وبين العامل البسيط، والشاب الغني، وكذلك مكانة المثقف في المجتمع... الخ.

فتناول "جلاوجي" في مسردياته كلّ المواضيع الحساسة (الاجتماعية، السياسية... الخ) بجرأة غير مسبوقة خاصة في مسردية "السجين" ومسردية "حضرتي وحضراته" حيث يقول في مسردية "السجين":

«هنيئا لك رفيقي هنيئا لك، لقد أطلقوا سراحك، سننشق الحرية معا، نحلق معا، ما أكرمك يا سعادة الأمير.

يلتف إلى رفيقه الذي ظل غير مبال بما وقع، يسأله.

– أخبرني، أخبرني، أين قلمك؟

– في قلبي.

– أريده، أرني إياه.

يخرجه إليه وهو يشد عليه بقوة.

– هاهو.

– يجب أن تسلمه.

– مستحيل.

– انظر، انتهى الوقت، سيقتحمون علينا الزنزانة ويخرجوننا

– سأوقف الزمن.

– لن تستطيع»[1].

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص82.

حيث تناول في هذه المسردية قصة الصحفي الّذي سجن بسبب انتقاده لبعض ممارسات السلطة.

ونلاحظ أيضا خاصية التحدي وكسر رتابة الحياة الّتي تعد مبدءاً من مبادئ الاحتفالية، ويكون هذا التحدي ببعث الزمن الماضي الميت في الحاضر، أي في الآن، كما يكون التحدي بإعادة التاريخ بكل مجرياته وشخصياته بـــ «أن يلعب كلّ فرد دورا جديدا ابتكره حسب الوضع الجديد الذي خلقه المجتمع نفسه بصورة كاملة وعفوية»[1].

ويظهر ذلك من خلال مسردية "الأدوار" حيث يقول:

«يمشي كل منهما إلى الآخر، يلتقيان عند طاولة بينهما، يقول الغني:

- اسمع أيها الفقير، ألم تكره هذا الفقر؟

يستدير عنه في أنفة.

- حين تكره أنت غناك.

- أنا كرهته، أرغب في أن أتنازل عنه إليك.

يندفع نحوه فرحا.

- حقا، حقا، شكرا أخي العزيز شكرا.

- بشرط واحد يا صديقي.

- وتشترط؟ ألا تخاف أن أرفض.

- لا يمكن أن ترفض طبعا لأن الشرط بسيط

- وهو؟

- أن تحمل أيضا علي أمراضي، كل أمراضي.

يغضب الفقير ويعود إلى مكانه، يلحق به الغني.

---

[1] محمد أديب السلاوي، مسرح عبد الكريم برشيد، مجلة الأقلام، ع3، بغداد، العراق، 1983، ص27.

- لا تبال يا صديقي، مجرد أمراض بسيطة، والأدوية متوفرة، لا تنس سأحمل عنك الفقر والجوع والمرتبة الهينة.

يتباكى، وهو يسند رأسه إلى الجدار.

- من أجلك لا يهم لا يهم.

يستدير إليه ثانية.

- وما تفعل أنت بصحة الحمار هذه، وهي لا تسمن ولا تغني من جوع؟

- صدقت، اتفقنا اتفقنا، على الإنسان أن يجرب دوما.

- دعنا نوقع العقد بيننا. [1].

يبسط ورقتين يوقعها كل منهما، يتبادلان الورقتين، يتبادلان الثياب، ينطلق الفقير يصيح في الهاتف وقد احمر وجهه وانتفخت أوداجه، يحمل الغني الجريدة وهو في لباس أضيق منه، ويندفع خارجا مبتسما»[2].

كما يظهر التحدي في مسردية "عاشقان":

«أراك قلقة حبيبتي.

تولي عليه قلقة.

- لأنك لم تعد تهتم بي، 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.

يضع عصاه جانبا ويجلس إلى الأريكة الفاخرة.

- أنت تعيرينني.

توغل العجوز في قلقها.

- وحين تخلد إلى النوم يصير فمك المنفتح عن آخره كعجلة جرار ثقبت فجأة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص94-95.

[2] المصدر نفسه، ص94-95.

– ورغم ذلك أحبك.

تضرب الأرض بعصاها محتجة.

– لا تكذب علي، طول عمرك تكذب علي، أنت م تحبني يوما »[1].

وقد حاولت الشخصيات من خلال هاتين المسرديتين (الأدوار، عاشقان) الحصول على الحد الأدنى من الأحلام المرجوة المرغوبة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الملل، وكسر رتابة الحياة.

ومن مظاهر الاحتفال الّتي وظفها "جلاجي" السخرية والإضحاك من خلال قوله في مسردية "الأحدب":

«ولكنه صار دكتورا.

صمت الأول لحظات يبتلع الحقيقة الجديدة وقال:

– اللعنة على كل أحدب، أنا أشك في شهادته، من أين يمر العلم، وحدبته كالممهل؟

انفجر الأول ضاحكا مما قال، ثم واصل:

– دعني أحكي لك قصة الأحدب.

– وأنا سأحكي لك قصة الدكتور الطيب.

– أنا أقول لك الأحدب وأنت تقول الدكتور الطيب، أنا أتحدث عن الضمة الظاهرة فوق ظهره وأنت تتحدث عن الضمير المستتر»[2].

وقد اعتمد السخرية بهدف فحص الأشياء وفهمها، وتعرية الواقع، كما تعتبر من أحد الأنماط التعبيرية الّتي تضفي الفرح والحيوية على العمل المسرحي.

وقد استعمل السخرية أيضا كوسيلة فعالة في النقد السياسي والاجتماعي وهو ما يسمى بالكوميديا السوداء، ويظهر ذلك في مسردية "السجين" ومسردية "تكريم" وهذا كله من أجل تصحيح المنظومة السائدة.

---

[1] المصدر السابق، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص52.

ثم إن هذا النموذج يمكن أن ندرجه ضمن مسرح القسوة (البعد الآرتي) لما فيه من إحساس بالقسوة والاستفزاز.

مسرح القسوة Théatre de la cruauté، ويطلق عليه أيضا بالعربية اسم مسرح العنف.

هو تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي أنطونان أرتو A. Artoud (1896-1948)، وصاغه بشكل نظري في كتابه "المسرح وقرينه (1938)".

طرح آرتو مفهوم مسرح القسوة، وأعطاه بعدا فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الّذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن أصوله وأهدافه الاحتفالية.

من هذا المنظور رفض "آرتو" المسرح الغربي القائم على المحاكاة وطالب بتحقيق نوع من السحر والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال إزالته الحواجز بين المعاش والخيالي مستوحيا ذلك من الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم، وللمسرح الشرقي التقليدي ومن طقوس شعوب المكسيك[1].

من ناحية أخرى نجد "جلاوجي" وظف تقنية المسرح داخل المسرح من خلال بعض المونولوجات في مسردية "المتاهة":

«تندفع غاضبة مبتعدة، وهي تقول دون أن يسمعها:

– اذهب إلى الجحيم، سننال حريتنا

يغلق التلفاز بغضب ويقف غير مبال بالقهوة:

– ماذا أفعل؟ لم أحس يوما أن لي زوجة إلا على الأوراق، دوما أحلم بغيرها، ومن يدري لعلها الشيطانة تحلم بغيري، الأولاد بيننا مأساتي الكبرى، آآآآه، أأأأفف.»[2].

–

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن حسن، المعجم المسرحي، ص446.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص30.

3) البعد العبثي:

«يتجلى العبث في الأعمال الأدبيّة في غياب الرابطة المنطقية بين أجزاء العمل، وبين العمل ومرجعه في العالم ممّا يؤدي إلى اضطراب المعنى وصعوبة التفسير العقلاني، وبالتالي فإنّ العمل يجنح نحو الغرابة لدرجة الإدهاش أو الإضحاك أو خلق الشعور بالتشاؤم.

من هذا المنظور يمكن اعتبار العبثية طابعا يدخل ضمن التصنيفات الجمالية Catégories esthetiques مثل المأساوي والمضحك»[1].

لقد أثار هذا المسرح الالتباس في تسميته، فهناك من أسماه مسرح اللامعقول ثم مسرح اللامعنى، كذلك سمي بالمسرح الدائري أو مسرح الطليعة، ومن رواد هذا الاتجاه في أوربا صموئيل بيكت Soamiell Bechett، ويوجين يونيسكو Eugéne yonesco، فرناندو أرايال Fernando Arrabal.

أمّا ظهور مسرح العبث في الوطن العربي فكان عند كل من صلاح عبد الصبور وتوفيق الحكيم وغيرهما، حيث تأثر الأول بالمسرحي "يوجين يونيسكو" في مسرحية "مسافر ليل"، والثاني في مسرحية "يا طالع الشجرة".

وبالنسبة لمسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، فهي لا تنتمي إلى المسرح العبثي، ولكنها تتوفر على بعض خصائصه، وقد حاولنا في بحثنا هذا استكشاف مدى تأثر عز الدين جلاوجي بالمسرح الطليعي أو أبعاد مسرح العبث في مسردياته.

سعى رواد المسرح العبثي إلى عرض العلاقات المفككة وانقطاع أواصر المحبة والتفاهم بين البشر، وهذا ما حاول جلاوجي طرحه من خلال مسردية "وأنا؟" الّتي صورت الزوجين اللذين لا يعرفان كيف يحبان بعضهما نظرا لضغط العمل والأولاد ومشاكل الحياة، ممّا أدى بالزوج إلى البحث عن البديل، فوقع في الخيانة الزوجية مع

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص304.

الخادمة الّتي وجد فيها الاهتمام المرغوب، ومثال ذلك: « أففف، الأولاد الأولاد، وهل ننتحر نحن، في البيت الأولاد، في السياحة الأولاد، في المجتمع الأولاد، في الليل الأولاد، في النهار الأولاد، تبا للأولاد».

إلى أن يقول:

«تدخل الخادمة من الغرفة المجاورة، ترتب ثيابها في المرآة، تبتسم له.

– أراك كئيبا سيدي.

– وكيف لا أكتئب، وقد صرت مجرد آلة، تكدح وتنتج لمن يستهلك على حسابي.

تقترب منه في حركات إغرائية، يشم عبق عطرها فينتعش»[1].

ونلاحظ في المسرديات مزج بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عن ذلك (التراجيكوميديا) أو الملهاة السوداء، وقد ساعد هذا على الوصول إلى عقل المتفرج، وتحليل الواقع من أجل كشف الزيف والوصول إلى حقيقة أنّ الواقع مؤلم، وذلك أيضا لأنّها متعلقة بالمسائل الذاتية الّتي تتصل بالإنسان ومشاعره، ويظهر ذلك في مسردية "عاشقان":

تعتبر المحاكاة الساخرة من الأدوات الفنية الأكثر حضورا، وقد غلبت هذه التقنية على معظم المسرديات: الزيف، الأحدب، الحنين، انقلاب، حضرتي وحضراته، وغيرها، الّتي حاول من خلالها جلاوجي أن يظهر السلطة بكل أشكالها السياسية والاجتماعية محاولا تسليط الضوء على احتدام الصراع بين الإنسان والسلطة بأسلوب مليء بالسخرية والتهكم والخروج عن المألوف، وتظهر السخرية بوصفها سلاحا قويا في توجيه الازدراء إلى مختلف الممارسات في المجتمع.

كما لجأ جلاوجي إلى إقحام أساليب فنية أخرى كالرمز كما هو الحال في مسردية "الأدوار"، ومسرحية "الزيف" اللتان ترمزان إلى اللاتكافؤ بين الغني والفقير، وبين المسؤول والعامل البسيط.

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص36–37.

كما لم يعد هناك حديث عن بداية وعقدة ووسط ونهاية في هذه المسرديات، بل اختلط كلّ شيء وتشابك وتعقد، حيث أنّه لا وجود لخاتمة في هذه المسرديات، فقد ترك الكاتب نهايتها للمتلقي، لأنّ هذا الأخير حسب "جلاوجي" ليس مستهلكا فقط.

لذلك يراهن المبدع المسرحي العربي على التجريب ليصل إلى المتلقي في كلّ مكان وزمان، وذلك من أجل التأثير بالإمتاع والإقناع عن طريق صياغة أشكال مسرحية جديدة تعكس عملية الهدم والتمرد.

كما اعتمد جلاوجي في مسردياته على قلة الشخوص المسرحية وهي واحدة من السمات العامة لمسرح العبث الّتي تدور أحداثها غالبا في مكان ضيق ومحدود جدا، كما تميزت الشّخصيات بأنّها شخصيات نمطية، وهي من أهم خصائص مسرح العبث.

ب) البعد الملحمي:

المسرح الملحمي Théatre épique هو حركة مسرحية ولدت في ألمانيا في بداية القرن العشرين، وهو يرتكز على الأسلوب القصصي والتعليمي، ومن أهم أهدافه جعل المتلقي واعيا، أي أن يكون في حالة تأمل ونقد، من دون أن يفقد متعة مشاهدة المسرحية، على خلاف الأنماط المسرحية التقليدية التي تبقي المتلقي في حالة انفعال مجرد.

وهذا ما جعل بريخت «يسعى إلى تطوير المسرح الملحمي عن طريق التركيز على النص ورجوعه إلى الحكاية، حيث كان دائما يعمد إلى إعادة كتابة المسرحية حسب استجابات الجمهور، ومن ثمة المسرحية مواجهة او تجربة، يلعب جمهورها دوري المفسر والناقد معا، وعلى هذا النحو فإن النص يبقى دائما مرتجلا دون طبعة ثابتة أو مرتجلة»[1].

فالمسرح عند "بريخت" قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة، وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي يخلق نموذج جديد يتماشى مع متطلبات عصره، يتمثل في

---

[1] جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فارق عبد القادر، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص109.

المسرحية التعليمية الّتي ساعدته على وضع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي الّذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطوطاليسي.

ولا يعتمد "بريخت" في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب بل الترفيهي أيضا لأننا في الوقت الّذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات الّتي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماته، نراه أيضا يقترب من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشّخصيات، إلا أنّ الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك هو أنّ المسرح يقدم عرضا إنسانيا لأحداث تاريخية جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول بريخت: «أنّ الهدف في بحوثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة لإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة الّتي يصعب تحملها»[1].

وإذا كان أرسطو في كتابه "فن الشعر" قد اعتمد على مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسها وطرح البديل النظري لها من أجل مسرح حديث متميز ببنيته النصية من جهة وجماليته من جهة أخرى.

فإنّ مفهوم التغريب (Distanciation) هو: «جعل المألوف غريبا والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها إلى كلّ ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها»[2].

ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف ملفتا للانتباه ومفاجئا والبديهي غامضا، وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسي في التغريب.

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب حسب "بريخت" يتعين على الممثل أن ينسى كلّ ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور

---

[1] بيرتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، د.ط، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، 1980، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص124.

بالشخصيات الّتي يخلقها، فإنّ كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولي أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة[1].

وقد امتلك جلاوجي زمام الاتجاه الملحمي، وتبلورت لديه النظرية الملحمية وبدأ يعبر عن هذا الوعي والاستيعاب في مسردياته التي اتخذت طابعا ملحميا في كثير من جوانبها، إذ كان تأثره بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لما كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربيّة، ومن ثم كان تأثره بتقنيات المسرح الملحمي بوصفها من الوسائل للتعبير عن هموم المجتمع العربي.

وتتميز مسرديات "جلاوجي" بأنّها تخرج من الحيز المغلق والمحدود الّذي تفرضه قاعات المسرح أو ما يعرف بالركح- إذا ما أريد عرضها- إلى أماكن أكثر حيوية أو أنّها أكثر حصورا في حياة الناس، أي كلّ مكان يمكن أن تجد فيه تجمعا بشريا وكأنه من خلال هذه المسرديات تعكس العملية في أنّ الجمهور هو من يذهب للمسرح، أمّا الآن فإنّ المسرح هو من ينتقل للجمهور في كلّ مكان، في خلق جو من التفاعل فيخرج هنا "عز الدين جلاوجي" نصوصه الموسومة بالمسرديات أو مسرح اللحظة من الفضاء الخانق الكاتم على الأنفاس إلى فضاءات متعددة تعيش لحظتها ولعلّ أول التقنيات الموظفة في هذا السياق هو: الاستعانة بالسرد[2].

والّذي يتصدر أعمال "جلاوجي" رغبة في إيجاد فلسفة جمالية خصبة يمكن استعادتها بروح جديدة لاقتراح رؤية إبداعية جديدة.

وعمد جلاوجي إلى كسر "الجدار الرابع" الوهمي الّذي يفصل بين الجمهور والممثلين، واعتبر كسره تقنية من تقنيات "التغريب" في النظرية الملحمية، لأنّ هذه المشاركة بين الجمهور والممثلين ضرورية، فهي تعتبر أساس هذه التقنية من خلال الحديث المباشر مع الجمهور، وتبادل الحوار معه، وكذا الرد المباشر له، ومثال ذلك:

---

[1] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعبير الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، ص09.

[2] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ص217.

«على أريكة قطنية كان يتمدد في تكاسل واضح، يغير قنوات التلفزيون حينا، وينشغل بنش ذبابة عنيدة حينا آخر، تلج زوجته فجأة عليه بفنجان قهوة، يحملق في التلفاز والمذيعة تعلن إلى الشعب خطاب رئيس الدولة:

- أيها السيدات والسادة، نترقب خطاب فخامته إلى الشعب في عيد الكرامة، فاسمعوا وأنصتوا يرحمكم الله.

يستشيط غضبا باصقا في وجهها.

- تفوه، صحافة الشيتة، ضفدعة أفضل منك، ونقيقها أحلى من صوتك.

يرتفع فجأة صوت رئيس الدولة الأجش خاطبا في الشعب.

- أيها الشعب العظيم.

يندفع واقفا مقتربا من التلفاز، يبصق في وجهه لاعنا.

- تفوه عليك يا خبيث يا ملعون، يا ظالم يا دكتاتور، يا متجبر يا دجال، يا تافه يا حقير»[1].

وقد لجأ "جلاوجي" إلى تقنية "التغريب" وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور، بحيث يبقى يقظا يراقب ويحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط، ولا يسمح لانفعالاته بأن تسيره.

البرولوغ أو الاستهلال هو المقطع الّذي يسبق دخول الجوقة، أي أنّه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا، وقد تغير شكل الاستهلال بالإضافة إلى وظيفته عبر الزمن من إعطائه المعلومات الضرورية لفهم المسرحية إلى طرح مفهوم الحدث والرّواية (رواية الحكاية) إلى تقديم إهداء وشكر الملك أو الشّخصية الهامة[2].

---

[1] المصدر السابق، ص29.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن حسن، المعجم المسرحي، ص29-30.

كما كان الاستهلال وظيفة تشبه عملية فتح الستارة في المسرح المعاصر، حيث ينبه إلى بداية المسرحية، ويحث الجمهور على الهدوء، وهو ما بدأ به "جلاوجي" أغلب مسرديات:

«أنهكه الجهد الذي بذله طيلة الصبيحة وهو ينظف الساحة مما تراكم فيها من قاذورات، يملأ آخر مرة العربة اليدوية، يضع داخلها مكنسته، يجلس وسط الساحة على كرسي خشبي، يتأمل كل ما حوله مغتبطا وهو يمسح عرقه:

– وأخيرا صارت الساحة نظيفة، لن أسمح بتراكم القاذورات مرة أخرى، لا بد من تضحية للارتقاء بهذا المجتمع»[1].

وبدأت مسردية "الطريق":

«وقفنا فجأة منتصف الطريق، وضعت يدي على عيني أتقي حرارة الشمس الحارقة وأنا أمسح حبات عرق تتهاوى جانبي منخري، جلس على صخرة تشبه المعلم وقال»[2].

التكرار ويقصد به ازدواجية الأحداث والشخصيات، وليس الممثل، فقد وظفها "جلاوجي" من أجل كسر العلاقة الأحادية بين الدور والشخصية، فالشخصية الواحدة يمكن أن تلعب عدة أدوار في سيرورة الأحداث، ففي مسرحية "وأنا؟" يظهر أنّ التركيز على الصراع بين الزوج وزوجته حول مسؤولية الأولاد والتي حالت دون تأدية دور كل منهما وخاصة زوجته التي أهملته وتركته يقع في الخيانة الزوجية.

حيث يقول:

«متى نعيش حياتنا إذن لقد سرقتنا الظروف إلى الأبد، أففف، الأولاد الأولاد، وهل ننتحر نحن، في البيت الأولاد، في السياحة الأولاد، في المجتمع ا لأولاد، في الليل الأولاد، في

---

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص15.

النهار الأولاد، تبا للأولاد»[1]، الّذين يمثلون عائقا أضاف لحياته تعاسة على تعاسة في حين أنّ كلّ ما قام به واجب.

في المقابل نجد المرأة/ الزوجة/ الأم/ العاملة كلها أداور مجتمعه في شخصية أم تجدها تتذمر وتعلق:

«لم نعد ملكا لأنفسنا للأسف»[2].

فمن خلال ما تناوله "جلاوجي" من شخصيات فقد ظهر لنا النّقد الموجه للمؤسسة والمنظومة الاجتماعية والسياسية من خلال شخصيات لها وقعها في الواقع المعيش.

---

[1] المصدر السابق، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص32.

خاتمة

لقد كان منطلق هذه الدراسة هو تتبع الأبعاد الفنية والجمالية في "مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا" لعز الدين جلاوجي.

وهذه الدراسة من شأنها أن تسمح للقارئ برؤية الدلالات الّتي تنتجها هذه النصوص، ولو أنّها تبقى محاولة، لا تنتهي إلى درجة الإلمام الكلي.

وقد تم التوصل إلى عدد من النتائج نوجزها في الآتي:

- جنوح الكاتب إلى التكثيف لغة ومكانا وزمانا وأحداثا وشخصيات مسايرة لعصر هو نتاج جيل عربي يريد التغيير بإيقاع سريع.
- تغيير طبيعة التفاعل الّذي لا يستدعي وقتا- وهو ما نستنتجه أيضا من خلال اتكاء "عز الدين جلاوجي" على المونولوج الّذي يؤدي إلى تسريع العرض، وهذا يعني أنّ هذا الشكل المسرحي لا يستدعي إرشادات إخراجية دقيقة، أي إذا تم تحويل هذه المسرديات القصيرة جدا إلى عرض مسرحي فيمكن استعمال الخشبة المفرغة من مفرداتها ومنه يمكن تغيير العرض في كلّ مرة.
- ثم إنّ هذا الأمر يجعلنا نتوقع أن تكون الخشبة للممثل المتكون أعلى درجات التكوين، لأنّ التعامل يكون مع الحركة الجسدية كآلية سردية.
- كما أنّ هناك إمكانية تجسيدها وفق ما يعرف بمسرح الشارع الّذي يستدعي (اللقطة/ الومضة)، أو هو أشبه بتوالي الصور في السينما.
- أولى الكاتب أهمية بالغة لجمالية اللّغة في مسرورياته، حيث اعتمد اللّغة الفصحى مع القليل من الكلمات العامية الّتي كان لها دور جمالي.
- كما مزج بين النثر والشعر فجاءت المسرديات ذات إيقاع رنان، بالإضافة إلى اعتماده لغة المفارقة الّتي زادت من بلاغة المسرديات.
- وظف الكاتب الرمز كأداة جمالية حاول من خلالها طرح أفكاره ورؤاه بلغة ذات بصمة خاصة.

- اعتمد جلاوجي في مسرحياته على الاستهلال/ البرولوغ، وهي تقنية تضع المتلقي إزاء حكاية، ثم إنّه (البرولوغ) من قبيل الإرشادات الإخراجية الّتي تعني وجود هاجس العرض لدى الكاتب، ومن ثمة فهي تدعوه إلى المشاركة لتحقيق الفرجة النّقدية.
- تقوم مسرحيات جلاوجي القصيرة جدا على طابع اللاتحديد للإطار الزمكاني، فهي لم ترتبط بمكان ولا بزمان محددين.
- تعددت أنماط وأشكال السخرية الّتي وظفها الكاتب في مسرحياته، وقد اعتمد فيها لغة التلميح والمراوغة، بدل التصريح المباشر وسلط الضوء من خلالها على الواقع السياسي والاجتماعي ممّا خلق المتعة الممزوجة بوعي يبرز الحقائق ويوصل المغزى.
- اعتمد الكاتب على منابع فكرية متعددة (أدب تاريخ، دين، تراث).
- وبالنسبة للشخصيات فقد ظهرت في أدوار متنوعة ونماذج متعددة تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي، والقصد منها إبراز مختلف الصراعات الّتي تمس الأفراد والمجتمعات.
- كما تعمد "جلاوجي" عدم تسمية شخصياته حتى يقدم من خلالها نقدا اجتماعيا وسياسيا، وهو نقد المؤلف في حد ذاته (المحكي الذاتي/ المحكي الجماعي) في المسرح.
- استخدم الكاتب المفارقات الزمنية، حيث اعتمد على الاسترجاع والوقفات الوصفية، وبعض التقنيات الزمنية الأخرى.
- تعددت التوجهات الفكرية في مسرحيات جلاوجي، وكانت أبرزها تلك المتعلقة بالسياسة، وتعد قضية السلطة والعلاقة بين الحاكم (المستبد) والمحكوم (المقهور) من أهم القضايا الّتي شملتها مضامينه.
- وإن هذه القضايا في مسرح اللحظة ما هي إلا تسريد للحياة أي للأحداث الواقعية (تواتر صور الحياة).

ملحق

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

المعلومات الشّخصية:

الاسم الكامل	عز الدين جلاوجي
مكان الولادة وتاريخها	مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير 1962
الجنسية	جزائرية

أديب وكاتب وأكاديمي وأستاذ التعليم العالي، تمتاز تجربته بالتعدد والتفرد والغزارة، كانت مجموعته القصصية "لمن تهتف الحناجر؟" الصادرة عام 1994 باكورة إبداعه، لتتشعب بعد ذلك أعماله، بين القصة والرواية والمسرح والنقد وأدب الأطفال، تحمل كتابات عزالدين جلاوجي هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن عموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة، يعمل عزالدين جلاوجي على أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب والجمال" كما عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه مصطلح "المسردية"، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لمسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جدا، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال، كما يخوض عزالدين جلاوجي ذات التجربة في الكتابة الروائية إيمانا منه بوجوب التأسيس المختلف لمسردياته، مسرديات تنطلق منها وتعبر عنا هندسيا وجماليا.

أصدر الأديب عزالدين جلاوجي أكثر من 45 كتابا منها:

في الرواية: (11 رواية) الفراشات والغيلان/ سرادق الحلم والفجيعة/ رأس المحنة 1+1 =0 / الرماد الذي غسل الماء/ حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر/ العشق المقدنس/ حائط المبكى/ الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال/ عناق الأفاعي/ هاء، وأسفار عشتار/ علي بابا والأربعون حبيبة.

وقد حازت روايته "عناق الأفاعي" على جائزة كتارا للرواية العربية

في المسردية: (15 عملا): البحث عن الشمس/ الفجاج الشائكة/ النخلة وسلطان المدينة/ أحلام الغول الكبير/ هستيريا الدم/ غنائية الحب والدم/ حب بين الصخور/ مملكة الغراب/ الأقنعة المثقوبة/ رحلة فداء/ ملح وفرات/ في قفص الاتهام/ مسرح اللحظة" مسرديات قصيرة جدا".

في القصة: (3 مجموعات) لمن تهتف الحناجر؟ / صهيل الحيرة/ رحلة البنات إلى النار.

في النقد: (11 عملا نقديا) النص المسرحي في الأدب الجزائري/ شطحات في عرس عازف الناي/ الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى/ المسرحية الشعرية المغاربية/ تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية/ أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية/ قبسات سردية قراءة في المشهد السردي ا/ قبسات مسرحية قراءة في المشهد المسرحي"/ قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري"/ النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية"/ عوالم محمد جربوعة الشعرية "في الرؤيا والتشكيل".

في مسرح الأطفال: (41 مسرحية) الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال/ السيف الخشبي 10 مسرحية للأطفال/ الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال/ الدجاجة صنيورة 11 مسرحيات للأطفال.

في قصص للأطفال: (7 قصص) عقد الجمان 4 قصص للأطفال/ السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال.

وقد لفت مشروعه الإبداعي العميق والمختلف أقلام النقاد فقدمت عنه مئات الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية في الجزائر وعموم الوطن العربي وحتى خارجه، ومنها 19 كتابا نقديا منها:

- تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية "عزالدين جلاوجي"، عبد القادر فيدوح
- المغامرة الجمالية في روايات عزالدين جلاوجي الدكتورة حنينة طبيش وآخرون
- صناعة الوعي في ثلاثية عزالدين جلاوجي الدكتور بوخالفة إبراهيم.
- صورة الأرض في روايات عزالدين جلاوجي الدكتورة جبالي مريم أنيسة
- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الاتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل
- الشخصية الروائية الدكتور سامي الوافي
- شعرية التناص التراثي في روايات عز الدين جلاوجي الدكتورة مديحة سابق
- المفارقة في الرواية الجزائرية الدكتور شرف عبيدي
- الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي، الدكتورة حفيظة طعام

كما درست تجربته في عشرات الكتب المشتركة مع أدباء آخرين منها: علامات في الإبداع الجزائري عبد الحميد هيمة/ مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد عبد القادر بن سالم/ السيمة والنص السردي حسين فيلالي/ بين ضفتين محمد صالح خرفي/ محنة الكتابة محمد ساري/ الأدب الجزائري الجديد جعفر يايوي،/متون وهوامش سليمة لوكام،/ المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر. إبراهيم الحجري، المحكي البوليسي في الرواية العربية، جامعة بنمسيك المغرب، إلخ.....

- عرفت بعض مسرحياته الموجة للكبار والأطفال طريقها إلى الخشبة.

- تحمل كتاباته هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي

فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن هموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة.

يعمل عز الدين جلاوجي على أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها:

- الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب والجمال".

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1.عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا، ط1، منشورات المنتهى، الجزائر، 2017.

ثانيا: المراجع العربية

2.ابن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، العدد 3، جامعة ورقلة، الجزائر، 2014.

3.إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، د ط، دار المرجاج، الكويت، 2000.

4.بولرباح عثماني، دراسات في الأدب الشعبي، ط1، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، 2009.

5.جميلة مصطفى زقاي، خصوصية ووظيفة السرد في المسرح، ط2، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، 2011.

6.حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قاس، المغرب، 1994.

7.عبد الحميد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ط1، منشورات السهل، الجزائر، 2009.

8.عبد السلام لحبابي، عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، 2015.

9.عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

10. عبد القادر القط، من فنون الأدب- المسرحية، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978.

11. عبد الكريم برشيد، فلسفة التعبير الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

12. عبد الوهاب شكري، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، ط1، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1997.

13. عبد مسلم طاهر، عبقرية الصورة والمكان، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002.

14. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، د ط، دار التنوير، الجزائر، 2012.

15. فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991.

16. محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، د ط، مطبوعات القاهرة العلمي لعروض المسرح، 1994.

17. هاني أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.

ثالثا: الكتب المترجمة

18. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1982.

19. بيرتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، د ط، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، 1980،

20. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المشروع القومي للترجمة، مصر، 1997.

21. جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فارق عبد القادر، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

22. فردب ميليت، جيرالد إيدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، مراجعة الدكتور محمود السيرة، ط 1، دار الثقافة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986.

رابعا: المجلات والدوريات:

23. زبيدة بوغواص، الحوار في النّص المسرحي لعز الدين جلاوجي، د ط، مجلة العلوم الإنسانية، كلية العلوم والثقافة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، الجزائر، ع44، ديسمبر 2015.

24. محمد أديب السلاوي، مسرح عبد الكريم برشيد، مجلة الأقلام، ع3، بغداد، العراق، 1983.

25. محمد لعياضي، آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي- المسردية نموذجا، مجلة مقاليد، ع15، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، ديسمبر 2018.

26. مولوجي، جحيقة، التجريب في مسرديات عز الدين جلاوجي "مسرح اللحظة" (مسرديات قصيرة جدا) أنموذجا، مجلة الخطاب، العدد02، 01 جوان 2022.

خامسا: المعاجم

27. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1993.

سادسا: الرسائل والأطروحات

28. صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة.....أ-ج

مدخل

معلومات ومفاهيم

1- عن السرد في المسرح..... 05

2- عن المسردية..... 07

3- عن مسرح اللحظة) مسرديات قصيرة جدا..... 08

الفصل الأول

الأبعاد الفنية في مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا- لعز الدين جلاوجي

تمهيد..... 12

1- الحدث..... 13

2- الصراع..... 16

3- الشخصيات..... 20

4- الزمن..... 24

5- المكان..... 29

6- الحوار..... 32

7- اللغة..... 35

الفصل الثاني

الأبعاد الجمالية في مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا- لعز الدين جلاوجي

تمهيد..... 39

1- البعد التراثي..... 39
2- البعد الاحتفالي..... 46
3- البعث العبثي..... 52
4- البعد الملحمي..... 54
خاتمة..... 61
الملحق..... 64
قائمة المصادر والمراجع..... 69
فهرس المحتويات
ملخص

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيد صفران باية صفة (أستاذ، باحث، باحث دائم)

الحامل لبطاقة تعريف وطنية رقم 10228118 الصادرة عن بلدية حمام الضلعة بتاريخ 2016/12/09

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث و مذكرة تخرج، مذكرة ماستر، أطروحة دكتوراه عنوانه الأبعاد الفنية والجمالية في مسرح اللحظة مسرحيات منيرة سيدا لحمزة الدين جلاوجي

تحت إشراف الأستاذة: غحاني اسماء

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه. وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ: المسيلة في 23 جوان 2024

التوقيع: صفران باية

مصادقة النقابة

رئيس المجلس الشعبي البلدي
عسكر ناصر

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيدة ملكية لنطيراوي الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 207031449 الصادرة عن مديرية المسيلة بتاريخ 2021/10/6

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه الأبعاد الفنية والجمالية في مسرح اللحظة - مسرحيات قصيرة جدا لعز الدين جلاوجي .

تحت إشراف الأستاذة: أسماء غجائي

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه. وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ

التوقيع

مصادقة السلطة

2024 جوان 6 نصدق على التوقيع

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي

وبتفويض منه، ملحق رئيس الإدارة

عسلان ناوية

ملخّص الدّراسة:

تأتي هذه الدراسة لتتعقب مسرح اللحظة الّذي يُعد شكلا فنيا مسرحيا جديدا استحدثه عز الدين جلاوجي، فمزج فيه بين البنى السردية والمسرحية، وهو ما يعكس هاجس التجريب والإبداع لديه.

وقد سخر "جلاوجي" مسرحه من أجل الاهتمام بقضايا الإنسان العربي بصورة خاصة، والجزائري بصورة أخص (كالظلم، والفقر، والسعادة...). وهو يصطبغ بألوان متعددة من الاحتفالية والملحمية والعبثية والقسوة، ولكن في تركيب وانسجام تام يبعده عن كلّ اجترار للأفكار والتقنيات.

الكلمات المفتاحية: مسرح اللحظة– مسرديات قصيرة جدا، المسرح، السرد، عز الدين جلاوجي..

summary:

This study traces the theater of the moment, which is a new theatrical art form created by Azzedine Djellaoudji, in which he combined narrative and theatrical structures, which reflects hispremonition with experimentation and creativity. Djellaoudji dedicated his theater to paying attention to the problems of the Arab person in particular, and the Algerian individual in particular (such as injustice, poverty, corruption, ...), and it is tinged with multiple colors of festivity, epopee, absurdity and cruelty, but in a composition a complete harmony distances it from any rumination on ideas and techniques

***keywords**: Theater of the moment, very short stories, theater, narration, Ezzedine Jalal.*

Résumé:

Cette étude retrace le théâtre du moment, qui est une nouvelle forme d'art théâtral créée par Azzedine Djellaoudji, dans laquelle il combine structures narratives et théâtrales, qui reflète sa premonition d'expérimentation et de créativité. Djellaoudji a consacré son théâtre à prêter attention aux problèmes de la personne arabe en particulier, et de l'individu algérien en particulier (comme l'injustice, la pauvreté, la corruption, ...) et il est teinté de multiples couleurs de festivité, d'épopée, d'absurdité et de cruauté, mais dans une composition une harmonie complète l'éloigne de toute rumination sur les idées et les techniques.

***Mots Clés**: Théâtre de l'instant, Récits très courts, Théâtre, Narration, Azzedine Djellaoudji*