

التداخل الأجناسي بين المسرحية وفن القصة القصيرة في مسرح
اللحظة لعز الدين جلاوي مسردية الأدوار أنموذجا

*Intergeneric Overlap between Drama and the Art of the Short Story in
the Theatre of the Moment by Azzedine Djlaoudji: the Narrativity of
"The Roles" as a Model*

الدكتورة / طهاري نجية

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة باتنة1(الجزائر)

مخبر الشعرية، جامعة باتنة1.

nadjia.tahari@univ-batna.dz

تاريخ الإيداع: 2025/10/02 تاريخ القبول: 2025/11/24 تاريخ النشر: 2026/03/15

ملخص:

يقوم كلُّ جنسٍ أدبي على مجموعة من الأساليب الفنية التي تُشكّل هويته الجمالية والمعرفية، وتُميّزه عن غيره من الأجناس الأدبية، غير أنّ الحدود بين هذه الأجناس ليست دائماً صارمة، إذ قد يتداخل الجنس الأدبي الواحد مع غيره، ويتفاعل في بنيته وخصائصه، مثل المسرحية والقصة القصيرة في مسرديات جلاوي القصيرة جداً، حيث يتداخل هذان الجنسان، ويتماهي كل منهما في الآخر داخل نسيج أدبي واحد. تأتي هذه الدراسة للاهتمام بالتداخل الأجناسي بين المسرحية والقصة القصيرة في مسرديات قصيرة جداً لعز الدين جلاوي، وقد اخترنا مقارنة نص "الأدوار" بنيويًا، بتحليل بنيته الداخلية، ورصد سمات المسرحية والقصة القصيرة فيه، ثم تتبع مدى التداخل بينهما. الكلمات المفتاحية: التداخل الأجناسي؛ مسرديات قصيرة جداً؛ عز الدين جلاوي؛ مسرح اللحظة؛ القصة القصيرة.

Abstract :

This study focuses on the intergeneric relationship between drama and the short story in the very short masraddiyyat of Ezzedine Jalouji, with particular attention to the text Al-Adwār ("The Roles"). The research adopts a structuralist approach, analyzing the text's internal composition and highlighting the artistic and narrative features that belong to both genres. It seeks to trace how elements of drama—such as dialogue and performative tension—interact with the brevity and narrative economy of the short story.

By examining these overlapping characteristics, the study demonstrates the fusion of two literary forms within a single aesthetic and textual framework

key words: Intergeneric Overlap; Short Narrativity; Azzedine Djlaoudji; Theatre of the Moment; Short Story

1. مقدمة:

كان التجريب، ولا يزال هاجساً ملازماً للأديب الجزائري عز الدين جلاوي، إذ يتوَحَّى من ورائه التَّمييز، وتكريس روح الابتكار والتَّجديد، عبر كسر القوالب الجامدة، وابتكار آليات فنية جديدة، تفتح آفاقاً أرحب أمام التجربة المسرحية، بما يُسهم في الارتقاء بهذا الفنِّ، وإعادة الاعتبار إليه، ولأجل ذلك، انفتح جلاوي على الأجناس الأدبية الأخرى، محاوراً إياها، ومستثمراً تقنياتها في مسار يلتقي فيه مع تجارب كبار المسرحيين العالميين والجزائريين على غرار بريخت وعلولة.

كتب جلاوي الرواية والقصة والمسرحية، غير أنَّ دافعه الفنِّي والجمالي قاده إلى خوض مغامرات إبداعية جديدة، بحثاً عن قوالب تتناسب مع خصوصية المسرح من جهة، ومع تقنيات السَّرد من جهة أخرى، فكانت البداية مع تجربة "المسرديات" التي مزج فيها بين الرواية والمسرحية، لتلهمها نصوصه الأخيرة المعنونة بـ "مسرح اللحظة – مسرديات قصيرة جداً"، والتي يمكن النَّظر إليها بوصفها امتداداً لمشروعه التجريبي، إذ زاوج فيها بين فنِّي المسرحية والقصة القصيرة، لتجسد بوضوح مبدأ تداخل الأجناس الأدبية.

ويُعزى هذا التَّداخل إلى طبيعة المسرح نفسه، فهو من أكثر الفنون انفتاحاً على غيره من الأجناس الأدبية والفنية، يستقي منها ويستوعبها بالقدر الذي جعله يُوصَف منذ نشأته الأولى بأنَّه "أبو الفنون"، الأمر الذي جعل من الصَّعب تحديد ملامحه الأجناسية بدقة في ظل وفود خطابات أدبية، وغير أدبية إلى بنيته.

تتعدد مظاهر إفادة المسرح من تقنيات الفنون السَّردية، وهو ما يعكس اتساع نطاق التَّداخل بين هذين الجنسيتين الأدبيين، وتنامي أشكال التَّفاعل بينهما، إذ يوظف المسرح أحياناً تقنيات السَّرد الداخلي للكشف عن أعماق الشَّخصيات، أو يعتمد على الرَّاوي الخارجي لمدِّ المتلقي بالمعلومات، وتوجيه تأويله للأحداث، كما يستثمر أسلوب تعدد الأصوات لتوسيع الرؤية الدرامية، فضلاً عن إدماج الوصف السَّرد في بعض الحوارات أو الإرشادات المسرحية، كل ذلك يدل على أنَّ المسرح لم يعد قائماً على الحوار والفعل وحدهما، بل صار ينفث على السَّرد ليغتنى بأبعاده الجمالية والدلالية.

2. المسرديات القصيرة جداً/ مسرح اللحظة:

استطاع الأديب الجزائري عز الدين جلاوي أن يخوض غمار التجريب، واختراق الخصائص النوعية للأجناس الأدبية، حيث تعدَّ تجربته المسرحية تجربةً متفردةً، يسعى من

خلالها إلى إيجاد أشكال ومضامين مناسبة تصل إلى المتلقي العربي، وكذا إعطاء قالب مسرحي متناعم مع السرد يتلاءم مع واقعنا، معبراً عنه، وباحثاً فيه عن الحلول لما نعيشه.

وتعد المسردية أهم محاولات جلاوي التجريبية، وهي مصطلح أطلقه لـ «يجمع بين السرد والمسرح، ويهيئ النص للقراءة ابتداءً من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح»¹، ولا شك أن اهتمامه بالمسرح، تأليفاً ونقداً وتدريباً، قد حمله على السعي إلى تطويره، وإعادة الألق له، فاستعان بأدوات السرد الزمانية والمكانية وتقنيات التبيين من أجل تقريب النص المسرحي إلى القراء، محققاً بذلك رغبتهم «في تلقيه قراءةً وسماعاً دون أن يفقد خاصية العرض المسرحي الذي هو هدفه الأساس»²

أمّا عن مصطلح «مسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جداً»، فهو مبني على ثنائية طرفها الرئيس (مسرح اللحظة)، وطرفها الفرعي (مسرديات قصيرة جداً)، وهو كما يوضحه جلاوي: «المصطلح الأول للفعل والثاني للقراءة»³، وهو بهذا يقدم لنا جنساً أدبياً هجيناً، إذ جعله متصلاً بالمسرح، فمنحه صفة (مسرحية) من جهة، وربطه بفنّ القصة القصيرة حين أضاف له (مسرديات قصيرة جداً).

وبهذا، يمكننا القول إن نصوص هذه المسرديات القصيرة جداً، هي نصوص ذات طبيعة خاصة، لأنها بقدر ما تنفتح على الفن المسرحي، تنفتح في الوقت نفسه على فنّ القصة القصيرة، فكل نص منها يمكن اعتباره نصّاً مسرحياً، لأنه يقوم على عنصرين أساسيين من عناصر البناء الدرامي هما: الحوار والإرشادات الإخراجية، وهذا ما تؤكد أنه أن إيفرسفيلد (Anne Ubersfeld) بقولها: «يتكون النص المسرحي من جزئين مختلفين، ولكنهما لا ينفصلان، هما الحوار والتوجيهات المسرحية (أو الإشارات الإخراجية أو التوجيه المسرحي)»⁴، ويمكن عدّه أيضاً من نصّاً قصصياً قصيراً، لأنه يقوم على التّكثيف مكاناً وزماناً ولغةً وشخصياتٍ لا تتعدى الثلاثة كأقصى تقدير.

3. ملخص مسردية "الأدوار":

يدور نص الأدوار في مقهى فارغة، حيث يجلس غني قلق مضطرب إلى جانب فقير يبدو مطمئناً وراضياً، فينشئ بينهما جدالاً حول شعار: "القناعة كنز لا يفنى"، يكشف الحوار الخارجي والداخلي عن مفارقة عميقة: الغني يملك المال، لكنّه مثقل بالمرض والقلق، وفقدان السعادة، بينما الفقير يملك الصحة وراحة البال، لكنّه يعاني الحرمان، وقلة الحيلة، يتمنى كل منهما لو عاش حياة الآخر، فيقترب الغني تبادل الأدوار بشرط أن يحمل الفقير أمراضه، وبعد ترددٍ يوافق هذا الأخير مدفوعاً برغبة في الغنى، يوقعان عقداً رمزياً، ويتبادلان الملابس، لينتهي المشهد بمفارقة

ساخرة، حيث يغرق الفقير في حياة التوتر مثلما كان الغني، بينما يخرج الغني مبتسماً في هيئة فقير.

4. نص "الأدوار" بين المسرحية وفن القصة القصيرة:

أ. علاقة العنوان بفن المسرحية وفن القصة القصيرة:

"الأدوار" مسردية قصيرة جداً، تتعاقب فيها الصيغتان المسرحية والقصصية في تناغم وانسجام، بدايةً من العنوان: "الأدوار" الذي جاء كلمة واحدة، وهذا الحذف يوحى بما يعززه التركيب من تشويق يبثه في نفس المتلقي، وهو حذف ينبئ عن حدث غائب، فإذا حاولنا أن نستحضر البنية الغائبة في التركيب، وأكملنا النقص بقوة الفكر والخيال، كانت البنية: (تبادل الأدوار)، وهكذا يكون للمتلقي بنية كاملة، هذا ربما لأن جلاوي لم يكن يرضى لمتلقي النص أن يتلقاه بسهولة وسلبية، وإنما يجب أن يكون قادراً على البناء، مستحضراً ثقافته، ليكشف عالم النص بنفسه.

يكشف العنوان أولاً عن طبيعة النص المسرحية، إذ تحيل كلمة الأدوار مباشرة إلى الشخصيات التي يؤديها الممثلون على خشبة، فالدور هو «ما يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به». فالممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل⁵، وهذا ما يري القارئ لجو درامي يعتمد على الحوار والصراع، فالمسرحية تقوم على تجسيد الصراع الإنساني عبر الأدوار المختلفة للشخصيات، وهو ما يبرز بوضوح في النص من خلال تبادل الأدوار بين الغني والفقير عبر العقد الرمزي، وتبديل الملابس، وكأتهما ممثلان يغيّران مواقعهما في مشهد مسرحي.

كما يجسد العنوان أهم خصائص فن القصة القصيرة: التكثيف والإيجاز، فهذا هو شأن العناوين القصصية، فالعنوان يحمل رمزية عميقة الإيحاء، والارتباط بالحدث المركزي، وهو تبادل الأدوار، ويختزن المغزى في كلمة واحدة، ويعطي القارئ مفتاحاً لفهم النهاية، كما يكشف له منذ البداية أن ما سيروى ليس إلا مشهداً قصيراً يحمل دلالة إنسانية عميقة.

ب. مسردية الأدوار وعلاقتها بفن المسرحية:

"الأدوار" وإن كان نصاً هجيناً مزج فيه الكاتب بين السرد والمسرحية بأسلوب متناغم، فإنّه، ومن خلال العنوان الرئيسي (مسرح اللحظة) ينتمي إلى فن المسرحية، وهذا ما أكدّه الكاتب نفسه، بأنّه «مسرح يتمرد على خشبة يمكن تقديمه في أي مكان في الشارع والبيت والمقهى والشاطئ وحتى القطار...»⁶:

- الحوار الدرامي:

يشكل الحوار ركيزة أساسية في البنية الدرامية للمسرحية، فهي «في أساسها فن حوارى»⁷، إذ يمثل أداتها المركزية في التعبير، فهو الوسيط الفني الذي تتفاعل عبره الشخصيات، ويتنامى من

خلاله الحدث، كما يتجسد بفضل الصّراع الدرامي، ولعلنا «لا نكون مبالغين إذ قلنا إنّه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي»⁸، ويتميز بأنّه «اقتصادي ودلالي دائماً، ولا مجال للاعتباطية فيه»⁹، وبالنظر لمسردية «الأدوار»، فإنّ التداخل الأجناسي كان لصالح المسرحية، حيث لا نجد سرداً مطوّلاً بقدر ما نجد تبادلاً مستمرّاً للحوار بين الغنيّ والفقير، وقد جاء هذا الحوار مكثّفاً واضحاً، متسمّاً بالدرامية، نقل إلينا الأحداث، وكشف عن أفكار ومواقف الشخصيات:

• الحوار الخارجي/الحوار المباشر:

وهو «الحوار الحقيقي الذي يمثل جوهر العمل المسرحي، ... ويكون بين شخصين فأكثر، وهذا النوع من الحوار هو الضامن لديناميكية النصّ، والحركة داخل المشاهد»¹⁰، والملاحظ أنّه النوع الغالب على نص المسردية، حيث اتسعت مساحته النصّية، إذ جاء بين الشخصيتين المحورتين (الغني والفقير)، مؤدياً وظيفته في تجسيد الصّراع الفكري والاجتماعي بينهما، مانحاً النصّ طابعاً درامياً، محرّكاً الحدث نحو الذروة (اقتراح تبادل الأدوار)، ثم النهاية المفارقة، كما ساهم في تقديم الشخصيات ووضعها في إطار الفعل والحركة، ونلمس ذلك بوضوح في هذا المقطع الحواري: «الغنيّ: اسمع أيّها الفقير، ألم تكره حياة الفقر؟ يستدير عنه في أنفة.

الفقير: حين تكره أنت غناك.

الغنيّ: أنا كرهته، أرغب في أن أتنازل عنه إليك.

يندفع نحوه فرحاً.

الفقير: حقاً، حقاً، شكراً أخي العزيز، شكراً.

الغنيّ: بشرط واحد يا صديقي.

الفقير: وتشرط؟ ألا تخاف أن أرفض؟

الغنيّ: لا يمكن أن ترفض طبعاً، لأنّ الشرط بسيط.

الفقير: وهو؟

الغنيّ: أن تحمل أيضاً عليّ أمراض، كل أمراض»¹¹

على الرغم من تدخل الرّأوي من حين لآخر سواء للتقديم أو الشرح أو التّوضيح،- ممّا أدى إلى تداخل السرد والوصف مع الحوار، كما هو واضح في المقطع الحواري السّابق- إلّا أنّ القارئ يلاحظ غلبة الحوار، وقد جاء حواراً فنياً متسمّاً بالدرامية، مؤدياً أغلب وظائفه، كتقديم الشّخصيات، والكشف عن طروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين.

• الحوار الداخلي/المونولوج (Monologue):

وهو «شكل من أشكال استبطان الذات، إنّه صوتها الذي يشي بانقسامها، وبحالة التردد والانفعال الذي تعيشه كلّ شخصية في لحظة من لحظات التّوهج الداخلي»¹²، وقد لجأ جلاوي إليه، لأنّه على وعي بكونه من أهم الأدوات المسرحية لمعرفة دواخل الشّخصية من خلال الاسترجاع الداخلي أو الاستباق، وقد جاء في «شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشّخصية من خلاله عمّا تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبّر به عمّا في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما»¹³، أي إنّ وظيفته في النّص هي الكشف عن البعد النّفسي للشّخصيات، ونجده في بداية المسردية، فيها هو الغيّ يبوح بقلقه واحتراق أعصابه رغم ثرائه قائلا: «الغني: وما استفدت أنا من كل هذه الملايير، لا أجد حتّى لحظات للراحة، ما أسعدني لو كنت فقيراً! أريد الصّحة، الصّحة تاج على رؤوس الأصحاء لا أراه إلّا أنا، وهذا الأحمق أمامي كالذّب، لقد قررت أن أعيش بقية عمري هنيئاً، ما أسعدنا أصحاب هانئين»¹⁴، وكذلك الفقير يناجي نفسه بالرضا، ثم يكشف عن قلقه من الحرمان، «الفقير: لن أستمّر في هذه المهزلة، يجب أن أقنع نفسي بواقعي البائس، لا بيت، لا سيارة، لا مكانة اجتماعية، مجرد مخلوق مهمّل في هذه الحياة، لا معنى لحياة دون متع»¹⁵، لقد أضفى الحوار الداخلي عمقاً درامياً على النّص، يجعل القارئ/المشاهد يلمس التناقض الإنساني الكامن في شخصيتي كل من الغيّ والفقير، وأنّ كل منهما يمثل عالماً خاصاً به وحده.

- المشهد المسرحي:

ارتبط التقطيع تاريخياً بأعراف الكتابة والعرض في المسرح، بوصفه «الشّكل الذي ينظم فيه العمل المسرحي، بحيث تتحدد المفاصل الرّئيسة للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل Act، والمشهد Scène واللوح Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدمة في المسرح»¹⁶، ويعدّ المشهد من أبرز التقسيمات المسرحية، لأنّه «وحدة تقطيع متكاملة، يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد»¹⁷؛ أي إنّ وحدة درامية تغطّي مساحة زمنية معينة، ومكاناً معيناً، ويمكن أن يتكون من لقطة واحدة أو عدة لقطات، ويعرف إجرائياً في كونه «البناء والتّركيب الفنّي للعناصر السّمعية والبصرية التي يتكون منها العرض المسرحي في فترة زمنية معينة»¹⁸، وبالنظر لنص «الأدوار» فقد جاء في مشهد واحد متكامل البناء الدرامي، حدد فيه الكاتب المكان، والحدث (المقهى الفارغة، صاحبها خلف المحسب) مع وصف لحركات الشخصيات (يقوم، يضحك، ينظر، يوقعان العقد...)، مما يقربه من البناء المسرحي، وقلة التنقلات المكانية تجعل الحدث مركزاً، ومناسباً لعرض مسرحي قصير، وبهذا يمكننا القول إنّ نص الأدوار يقترب كثيراً من النّص المسرحي، فهو ليس نصّاً سرديّاً صرفاً؛ بل هو نصّ مكتوب للخشبة: الأبعاد المكانية، الشخصيات المتناقضة، الحوار الدرامي، والأفعال الرمزية، كلها تجعل النّص حاملاً لقابلية

التمثيل بشكل مباشر، مما يعني أنَّ تعالقه مع المسرحية ليس عرضيا، بل هو تعالق جوهري،
ويمكننا توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

العناصر الدرامية	تجليها في المشهد	الدلالة الجمالية والدرامية
مكان: المقهى	ديكور بسيط: طاولتان، مكتب، فراغ في الوسط	يسمح لإبراز الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات
الشخصيات: الغني/الفقير/صاحب المقهى	الغني والفقير ممثلان أساسيان يتقابلان في فضاء واحد، وصاحب المقهى شاهد صامت في الخلفية	الغني والفقير قطبان متناقضان، وصاحب المقهى مرآة صامتة للمجتمع
الحوار الجدلي	يُجسّد بأداء صوتي متصاعد (من سخريّة ← مواجهة ← تبادل الأدوار)	يخلق توتراً درامياً وإيقاعاً تصاعدياً يقود إلى الذروة
التصعيد الدرامي (قلق الغني/ضحك الفقير)	حركات جسدية متناقضة (الثراء = توتر، الفقر = بساطة)	إبراز المفارقة الدرامية بين المظهر الخارجي والداخل النفسي
التبادل التهمائي (الغياب/الأوراق)	فعل مسرحي بصري أمام الجمهور	لحظة ذروة رمزية، تُجسد فكرة هشاشة الحدود بين الفقر والغنى
النهاية المفتوحة	خروج الغني مرتاحاً بالجريدة، والفقير مضطرباً بالهاتف	تعكس عبثية الوجود: لا راحة في الغنى ولا في الفقر، بل في نظرة الإنسان لحياته

وبهذا يمكننا القول إن النص لا يكتفي بوصف الأفكار، بل يرسم بدقة ما يمكن أن يُترجم
إلى حركات، إضاءة، أصوات، ورموز بصرية، أي أنه نص مسرحي في جوهره

- الصراع الدرامي:

الصراع بالمفهوم البسيط هو علاقة تصادمية، قد تكون مادية أو معنوية، بين طرفين أو
أكثر، وفي المسرح يعدّ قوام البناء الدرامي للمسرحية، لدرجة أنَّ ويليام أرجر أحد مُنظري الفن
المسرحي يقول: «إنَّ جزءاً عظيماً من سر العمارة الدرامية يكمن في كلمة واحدة هي "التوتر"»¹⁹،
ويقصد به الصراع، هذا لأنَّ «الفعل المسرحي يتم في الأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعالاً

تصادمية، وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدته وحله في النهاية»²⁰، ويختلف عنه في الأنواع الأدبية الأخرى في كونه «يكتسب فيه كثافة وتركيزاً»²¹، وقد وظف جلاوي الصّراع بنوعيه في نص «الأدوار»: صراع خارجي تبدو تجلياته في الحوار، وفي الحركة والفعل، وصراع داخلي نفسي كشف عنه في لحظات التّأزم والانفعال العميق:

• الصّراع الخارجي:

هو الصّراع المبني على تنافس بين شخصيتين، «ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية»²²، ومن خلاله تتولد الحركة في المسرحية، وتمضي إلى غايتها المحتومة على نحو يثير في المتلقي شتى الانفعالات ومختلف الأفكار. وهذا النوع يتجلى بوضوح في نص «الأدوار» من خلال الحوار المباشر بين الغني والفقير، حين تبادلا الاتهامات والسّخرية من بعضهما البعض، فالغني يرى الفقير شخصاً أحق، لأنّه راضٍ بفقره، ويعدّ القناعة وهماً يخدّر العاجزين، في حين يرى الفقير الغني شخصاً تعيساً على الرّغم من ثرائه، لأنّ المال لم يمنحه السّعادة ولا الطمأنينة، ومثال ذلك: «الفقير: أتصور أنّ الشّعار من خبث الأغنياء، مثل هذا الأحقّ كي نظل فقراء، لنظل، وما فعل هو بغناه؟ الغني: أتصور أنّ الشّعار من صنع الفقراء ليواسوا أنفسهم الحمقاء، الضعيف دوماً يبحث عن مبرر لخيبتة، لكن ما معنى أنّنا أغنياء؟ عندي المال حقاً، لكن أعيش على أعصابي دوماً، الجميع يناقني يكذب عليّ، حتى زوجتي وأولادي، الأمراض تنخر جسدي، السّكري يكاد يبتلعني»²³. إنّ هذا التّباين في وجهات النّظر، والاختلاف في المواقف يخلق صراعاً دائماً بين قيمتين متضادتين: المال مقابل الصّحة، الغني مقابل القناعة، التّرف مقابل البساطة

• الصّراع الداخلي:

هو الصّراع الذي «يدور داخل النّفس الإنسانية، أي بين الإنسان ونفسه، كأن يكون بين عقله وعاطفته، أو بين عاطفتين متناقضتين أو بين المعاني المطلقة والأفكار التجريدية»²⁴، ويعبر عنه الكاتب بأشكال مختلفة، منها الكلام، ويركز فيه «على تصوير خلجات النّفس وانفعالاتها المختلفة في مجابهة المواقف التي تواجهها»²⁵، ويكشف عنه في لحظات التّأزم والانفعال العميق، وهذا النوع من الصّراع نجده في نص «الأدوار» في شخصية كلّ من الغني والفقير، فعلى الرّغم من أنّ الصّراع الخارجي يكشف أنّ العمل المسرحي مبنيّ على ثنائية الغني والفقير، إلّا أنّه يمنحه القوة فعلاً هو التّوتر داخل كل من الشّخصيتين، ولعلّ هذا ما يربط النّص فعلياً بفن المسرحية: الصّراع الداخلي عند الغني: لباسه الفخم، مفاتيح السّيارة، .. مظاهر خارجية تدلّ على غناه وسعادته، ولكنّه في الحقيقة يعيش قلقاً دائماً، وخوفاً من المرض والموت، وانعدام الثقة حتّى في

أقرب الناس إليه، فهذا التناقض بين الظاهر والباطن شكل عبئاً نفسياً، استهلك راحته وطمأنينته، ويتضح في قوله: «الغني: وما استفدت أنا من كل هذه الملايير؟ لا أجد حتى لحظات للراحة، ما أسعدني لو كنت فقيراً! أريد الصّحة، الصّحة تاج على رؤوس الأصحاء لا أراه إلا أنا، وهذا الأحمق أمامي كالذّب، لقد قررت أن أعيش بقية عمري هنياً، ما أسعدنا أصحاء هانئين»²⁶.

الصراع الداخلي عند الفقير: حذاء ممزق، جريدة قديمة، بساطة في الثياب،... مظاهر خارجية تدل على شدة فقره، مع أنه يحاول في البداية رضاه وقناعته بما قدر الله له، ولكنّه، ومع تصاعد الحوار يثور، ويصف شعاره (القناعة كنز لا ينفد) بأنّه مجرد مخدّر للضعفاء، ويقرّ بعجزه وواقعه البائس، فهذا التناقض بين قناعته الظاهرية وإحساسه الفعلي بالحرمان، يشكل جوهر صراعه الداخلي، فهل يرضى بفقره أم يثور لبحث عن حياة جديدة؟ وهذا ما يتجلى في قوله: «الفقير: فعلاً شعار الحمقى، شعار الضعفاء، سواء وضعه الأغنياء لتخديرنا أم وضعناه نحن لتسليّة أنفسنا، هو مجرد مخدر، القناعة كنز لا ينفد، غباء، الكنز لا يكون إلا أموالاً طائلة، سأخبره»²⁷.

وبهذا يمكننا القول إنّ توافر نص "الأدوار" على الصّراع الداخلي الذي تجلّى في تناقض الشخصيات بين ما تملكه، وما تشعر به، وهو ما يمكن تسميته بالمفارقة بين الظاهر والباطن، يعكس بعده الدرامي، ويجعل منه نصّاً مسرحيّاً بامتياز، خاصةً أنّه عمل على تحويل الأفكار الفلسفية (الرضا، المال، المرض، السعادة) إلى أفعال مسرحية بصرية (العبث بالمفاتيح، تقليب الجريدة، إظهار الحذاء، تبادل الثياب).

- الحدث الدرامي:

يرى أرسطو في كتابه "فن الشعر" أنّ الحبكة في المسرحية: «يجب أن تحاكي فعلاً واحداً يتصف بالتكامل العضوي، الذي ينبغي ترتيب أجزائه بما يماثل بناء الكائن الحي»²⁸؛ أي إنّ الحدث بالنسبة له هو البناء الدرامي نفسه، لذا يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية، وأن يكون تحولاً في مسار الشخصيات أو الموقف عبر الصّراع.

وبهذا يمكننا القول إنّ الصّراع والحدث يعدان الركيزة الأساسية في العمل الدرامي، وبالنظر لنص "الأدوار" نجد أنّ الكاتب أبرز فيه صراعا داخليا (نفسيا) تارة، وصراعا خارجيا (اجتماعيا) تارة أخرى، وذلك من خلال ارتكازه على حدث واحد ساهم بشكل كبير في إظهار هذه الصّراعات، وهو حدث لا يقوم على حركة خارجية كبيرة، بقدر ما يقوم على جدل فلسفي/وجودي بين الغني والفقير، يتطور تدريجيّاً حتّى يصل إلى لحظة الانقلاب (تبادل الأدوار)، ويمكننا تحديد مراحل الحدث كما يلي:

البداية: الجو العام هادئ، لا يوحى بالتناقض، المقهى فارغة، كل شخصية مستقرة في مكانها، الغني بقلقه وعبثه بالمفاتيح، والفقير بقراءته الجريدة، وضحكاته. الوسط/ تصاعد الصراع: يبدأ بحوار بسيط حول شعار "القناعة كنز لا يفنى"، ليكتشف الغني بعدها ضعفه (مرض، قلق) رغم ثرائه، ويكتشف الفقير تردده بين الرضا والتّمرّد (من الرضا بالقناعة إلى السّخرية منها)، ثم تتسع الهوة الداخلية والخارجية، ويتحول الكلام إلى أفعال: (يقف الغني منزعجاً، يضغط الجريدة بين يديه بعصبية ويقف غاضباً...) الذروة/ لحظة الانقلاب: تبدأ حين يقترح الغني التنازل عن غناه مقابل أن يحمل الفقير أمراضه، وتأرجح الفقير بين الفرح والصّدمة، ثم يقبل مبدئياً بفكرة التبادل، يتم التبادل الرمزي للملابس، وتوقيع العقد، وهنا يحدث الانقلاب الدرامي أمام الجمهور. النهاية: خروج الاثنين من المقهى، الغني مرتاحاً مبتسماً يحمل الجريدة، والفقير متوترًا يتكلم في الهاتف، وقد تغيرت ملامحه، وتكمن المفارقة في أن لا راحة في الغنى ولا في الفقر، بل في إدراك الإنسان لذاته.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول إنّ الحدث في هذا النصّ هو حدث درامي بامتياز، حيث جاء مبنياً على المفارقة (الغني/الفقير)، يبدأ تدريجياً: الهدوء ثم التّصاعد والتوتر، وصولاً إلى الذروة (تبادل الأدوار)، وينتهي بانقلاب مفاجئ، كما أنّ تبادل الأدوار لم يكن حدثاً واقعياً؛ بل كان حدثاً رمزياً، حيث جاء كتعبير مسرحي عن عبثية التناقضات الاجتماعية، وهذا ما يضع النصّ ضمن المسرح الرمزي/الفلسفي، حيث الأفعال البسيطة (تبادل الثياب، قراءة جريدة) تحمل معاني كبيرة.

- الإرشادات المسرحية:

تسمى أيضاً بالملاحظات الإخراجية، و«تطلق على أجزاء النصّ المسرحي المكتوب، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السّياق الذي يبني فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي، وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية»²⁹، لأنّ الكاتب المسرحي يتوجه بها أساساً إلى القائمين على تحويل النصّ إلى عرض مسرحي من مخرجين وممثلين، ولكنّ الذي يستفيد منها قبلهما عند جلاوي هو القارئ، لأنّ المسرحية عنده نص «يجمع بين السرد والمسرح، ويرى النصّ للقراءة»³⁰؛ أي إنّ هدفه هو مساعدة القارئ على أن يتخيّل النصّ أثناء القراءة، لذلك اقترح تسميتها بمصطلح الإرشادات القرائية، لأنّ باعته على تشكيل مثل هذه النصوص الهجينة هو رد الاعتبار إلى النصّ المسرحي.

ونص "الأدوار" يتضمن الكثير من المقاطع السردية والوصفية التي يمكن عدّها إرشادات مسرحية، لما تضمنته من معلومات «تحدد مكان الحدث وزمانه، وتبين أسماء الشخصيات، والمعلومات الخاصة بكل منها أحياناً (السن، الشكل الخارجي، المهنة... إلخ»³¹، ولما احتوته أيضاً من معلومات أداء الشخصيات/الممثل (اللهجة، النبرة، الحركة والانفعال) ومثال ذلك المقدمة الاستهلالية السردية التي استهل بها النص «في المقهى الفارغة، يقف صاحبها خلف المحسب تائهاً، يضع رأسه بين يديه كالتائم، يجلس أحدهما في طاولة شمالاً، ويجلس الثاني يميناً، تظهر على الأول علامات الثراء الفاحش، يرتب لباسه الثمين في كل لحظة، يعبث بمفاتيح السيارة أحياناً، وعلى الثاني تظهر علامات الفقر، يقلب جريدة بين يديه، يبتسم حيناً ويقهقه أحياناً أخرى، يزداد قلق الغني، وتزداد حركته، حتى تكاد تكون لا إرادية»³²، فهذه الفقرة يمكن قراءتها على أنّها إشارات ركحية، لأنّها تهض بوظائف شتى:

بناء الفضاء المسرحي: (المقهى)، هنا تم تحديد الفضاء المسرحي، وتهيئة الجو العام للمسرحية. تجسيد الشخصيات: (صاحب المقهى، الغني، الفقير) بوصف هئيتهم: إشارات لحركاتها الجسمانية مثل: الغني: «يرتب لباسه الثمين، يعبث بمفاتيح السيارة، ينظر عبر النافذة...»، الفقير: «يقلب الجريدة، يمد رجله، حذاؤه الممزق، يعتدل في جلسته متنحنحاً، يصمت فجأة..»، وإشارات لمشاعرها مثل: الغني: «يحس بالألم في قلبه، يتباكى، يسند رأسه إلى الجدار..»، الفقير: «ينفجر بالضحك، يبتسم حيناً ويقهقه أحياناً، يقف غاضباً..».

إيقاع الحدث الدرامي: ساعدت الإشارات الركحية على تطور النص الدرامي أكثر من الحوار، مثل: «يخطو إليه خطوات، ثم يتوقف، يضغط الجريدة بين يديه بعصبية، ويقف غاضباً، يقف الغني منزعجاً، وقد أكمل مكالمته الهاتفية، يحس بالألم في قلبه، يتحرك خطوات، يمشي كل منهما إلى الآخر، يلتقيان عند طاولة بينهما..»

ج. مسردية الأدوار وعلاقتها بالقصة القصيرة :

تعدّ القصة القصيرة من أقدر الأجناس الأدبية تعبيراً عن هموم، ومشاكل الإنسان المعاصر، فرغم قصر حجمها لاعتمادها على التكثيف والاختزال، إلا أنّها تزخر بالمعاني والدلالات المقصودة، حيث لها خصائصها، وأركانها وشروطها التي تتفرد بها عن أي نوع أدبي آخر، فما يُحدّد هوية هذا الجنس الأدبي، «هو لغته الشعريّة والخصائص الجمالية، وكذا التقنيات الفنية والأسلوبية التي يركّز عليها الكاتب لكتابة نصه»³³، غير أنّها يمكن أن تستفيد من الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية، وتتداخل معها لدرجة تصعب على القارئ إمكانية تجنيسها، وهذا ما نجده في مسردية "الأدوار"، التي تأخذ الكثير من تقنياتها وخصائصها:

- القصصية أو الحدث السردى:

تعد القصصية أولى أركان القصة القصيرة، أي إنها يجب أن «تقوم على الحدث القصصي، الذي يتمظهر في الشّخوص والحوار والزّمكان»³⁴، فإذا خلا النّص من الحدث القصصي لا يعدّ من فنّ القصة، والحدث القصصي هو الفعل الذي تنهض به الشّخصية داخل النّص، ويتطور تبعاً لرؤية القاص، شريطة أن يتسم بالحركة والتّوتر لا بالسكون والجمود، وأن يتنامى وفق التّحوّلات التي تطرأ على الشّخصيات الفاعلة فيه، بحيث يسير في خط تصاعدي منذ اللحظة الأولى إلى أن يبلغ ذروته.

الحدث القصصي في مسردية "الأدوار" جاء في شكل مشهد في مقهى فارغة، التقطه الكاتب عز الدين جلاوي، وتبعه وأعاد قراءته كتاباً، وبدأه بلحظة توتر داخلي عند الغيّ (قلقه المستمر رغم غناه) وموقف الفقير (ضحكه وقناعته الظاهرية)، ثم جعله يتطور عبر جدل فلسفي حول معنى الفناعة والسّعادة، ليصل به إلى ذروة غير متوقعة حين يقترح الغيّ التنازل عن ثروته مقابل أن يتحمل الفقير أمراضه، وهنا يتحقق الشّروط القصصية: الحدث متوتر، متغيّر، متنمٍ منذ البداية (التوتر الداخلي) حتّى التّهاية (تبادل الثياب والأدوار)؛ أي إنّه جاء وفق مسار تصاعدي جسده شخصيتا الغيّ والفقير، وانتهى بالمفارقة الكبرى حين تبادلا الأدوار، فيتحوّل الفقير إلى نسخة أخرى من الغيّ المأزوم، بينما يخرج الغيّ في ثياب الفقير سعيداً مبتسماً.

- التّكثيف:

التّكثيف هو «إيجاز لتفصيل الحبكة السّردية، وذلك عن طريق التّركيز على استهلال وجيز وطرح العقدة بشكل مركز، وتبثير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة»³⁵، ولأنّ القصة القصيرة تعتمد على «اللّقطه الفنّية المكثفة لتعبّر المسافة بين الخبر الاعتيادي إلى دائرة الإبداع التي تحتاج جهداً فنّياً ذا معنى»³⁶، فإنّ التّكثيف سمة جوهرية في القصة القصيرة، و«عنصر حيوي في بنائها من حيث الشّكل العام، حيث تقوم على مبدأ تجاوز الحشو والأفعال التكميلية غير الضرورية، والقرائن الظرفية المطوّلة، والاستطرادات الوصفية ذات الطابع التأملي أو الشاعري، كما تستبعد التكرار اللفظي والمعنوي، وتعمل على تقليص الإسهاب في التّصوير، وفي المقابل تمنح الأولوية لتوظيف الأفعال الإسنادية بوصفها البنية المحورية التي تحقق للنص تماسكه، وفعاليته الدلالية والجمالية، ولبلوغ ذلك ينبغي على القاص أن يستثمر عدداً من التّقنيات، مثل: فعلية الجملة، الحذف، التناص، الترميز،... بما يضمن أعلى درجات التّكثيف، ويحافظ في الوقت ذاته على روح الحدث، وعلى البناء القصصي.

وفي نص "الأدوار" يظهر التكتيف بوضوح، إذ يعكس وعي الكاتب جلاوي بخصوصية الفن القصصي وحدوده الجمالية، حيث يقوم نص المسردية على انتقاء لغوي يبتعد عن مظاهر الحشو، فلا نجد إسهاباً في السرد أو استطرادات وصفية تثقل كاهل النص، فالإقتصاد في العبارة، والاختصار على ما يخدم الحدث الرئيس، يمنح النص سمة الإيجاز دون إخلال بالمعنى العام، كما يلاحظ القارئ ندرة التّعوت، إذ استعاض عنها الكاتب بأفعال إسنادية مباشرة، شكّلت الدعامة البنيوية للقصة، فحافظ بذلك على تماسك النص وفعاليته الدلالية، أما التكرار، فقد جرى تحييده، لصالح بنية مشحونة بالإحياءات، تنقل الحدث في أقل الكلمات وأشدّها كثافة:

فعلية الجملة: أدرك جلاوي أنّ «إعطاء الأولوية لتطوير الحدث يتطلب استثمار الطاقة الفعلية للغة إلى أقصى حد ممكن»³⁷، لذلك اعتمد في مسرديته القصيرة جداً على الجملة الفعلية، وعلى الجملة الاسمية التي يأتي خبرها جملة فعلية، لأنّه يسعى لـ«إيصال الدلالة عبر أقصر الطرق التي لا تخرج بالفن عن طبيعته الجمالية»³⁸، فالنص يحتوي على ما يقارب 45٪ من جمل فعلية، وهو رقم مهمّ في نص سردي-مسرحي قصير، ما يعكس وعي الكاتب بضرورة تحريك الحدث، وتوليد الإيقاع السريع، لقد منحت هذه الجمل دينامية للنص، وجعلت القارئ يحس بحركة الشخصيات مثل: «يخطو إليه، يتوقف، يندفع نحوه، يمشي كل منهما إلى الآخر...»، كما ساهمت أيضاً في تكتيف المعنى، ففي قوله: «يمدّ رجله، يضغط الجريدة بين يديه...» يختزل الكاتب حالات شعورية وسياقات نفسية عديدة، وهذا ما ينسجم تماماً مع طبيعة القصة القصيرة: أي إنّ الجمل الفعلية في مسردية "الأدوار" تخدم البنية القصصية بامتياز، لأنّها تمنح السرد التكتيف والسرعة، وتسمح ببناء الحدث على نحو متنامٍ، حتى يبلغ لحظة المفارقة، وهكذا ينجح الكاتب في إيصال دلالاته عبر الفعل لا الوصف، منسجماً مع خصوصيات القصة القصيرة.

الحذف: الحذف تقنية سرديّة في عرض الأحداث بشكل يسقط الكثير من الوقائع بغاية تسريع وتيرة السرد والاكتفاء بالإشارة والتلميح، وهو من أهم الوسائل التي يوظفها الكاتب في القصة القصيرة، ليتمكن من تكتيف نصه بشكل يؤوّل به إلى الاستغناء عن الكلمات الزائدة، ومن أبرز مظاهره في مسردية "الأدوار":

غياب التفاصيل الوصفية: فالكاتب لم يصف المقهى، ولا الشخصيات، بل اكتفى بتقديم إشارات مقتضبة (المقهى الفارغة، الحذاء الممزق، اللباس الثمين..)، انسجماً مع طبيعة القصة القصيرة، إسقاط مسار زمني طويل، فالكاتب لم يقدم ماضي الغني والفقير، ولا ظروفهما الاجتماعية الدقيقة، بل ترك القارئ يستنتجها من الحوار، وهذا ما سرّع وتيرة السرد، إضافة إلى الإضمار الدلالي، الذي تمثّل في فكرة تبادل الأدوار، حيث لم تسرد كوقائع مفصلة: بل ظهرت فجأة في جملة قصيرة: «دعنا نوقع العقد بيننا»، فتنبّح التفسير جانباً ليحل محله الإيجاز، وبهذا

يمكننا القول إنَّ جلاوي وظف الحذف والإضمار كآلية فنية جوهريّة جعلت النصّ يقترب من جنس القصة القصيرة، حيث يغيب الوصف الزائد، لخلق أثر جمالي قائم على التّكثيف. التّرميز: تقوم القصة القصيرة على التّكثيف والإيحاء، والرّمز وسيلتها الأبرز لتحقيق ذلك، فبالترميز يمكن توليد معان كثيرة من كلمة واحدة، وقد لجأ جلاوي إلى هذه التّقنية ليكفي نفسه عناء الكلام الكثير، ومن أمثلة ذلك في نص الأدوار، الجريدة وشعار "القناعة كنز لا ينفد": تتحول الجريدة إلى رمز للإيديولوجيا الموجّهة، والشّعار إلى رمز للاستلاب الفكري سواء عند الفقير الذي يواسي نفسه به أو الغني الذي يرفضه، إضافة إلى تبادل الأدوار الذي يعدّ فعلاً رمزياً مكثفاً يوجز فكرة النص، وهي أن الغنى والفقر حالتان نسبيتان لا تمنحان السّعادة أو الشّقاء بالضرورة. التّناس: التّناس في أبسط صوره، هو «أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك، من المقروء الثقافي لدى الأديب»³⁹، أو كما عرفه جيرار جينيت Gérard Genette بأنّه «حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat والاستشهاد Citation ثم التلميح L'allusion»⁴⁰، ويشكل التّناس إحدى تقنيات القصة القصيرة، لما له من إمكانيات يتيحها القاص في التّعاطي مع نصه بصورة مفتوحة، إضافةً إلى أنّه يسهم في ذهنية المتلقي الذي يجد فيه دلالة لكشف ما وراء النص، متكلّماً على وعيه، ومرجعياته الثقافية التي يجب أن تكون موسعة لفهم الغرض من هذه التقنية، والتي تشكل باباً لمرجعية النّصوص القصصية، والبحث عن تعدد المعاني والمركبات اللفظية الجامعة التي تنقلب على امتداد نسيج النصّ، وبالنظر لنص الأدوار، نجد أنّ الكاتب قد وظف التّناس الأدبي في قوله: «القناعة كنز لا ينفد»، وهي حكمة من الأدب العربي، أدخلها في نسيج نصه ليجعلها بؤرة الصّراع بين الغني والفقير: هل هي شعار صادق أم مخدر اجتماعي؟ وهذا التّناس يمنح نص المسردية كثافةً دلاليةً إذ يفتح النقاش حول البنى الفكرية الموروثة، وأيضاً في قوله: «الصّحة تاجٌ على رؤوس الأصحاء». يحيل إلى حكمة أو مثل عربي متداول يعكس قيمة الصّحة في مقابل المال، ويوسّع أفق المعنى بجعل السّعادة مرتبطة بالسلامة الجسدية لا بالثروة.

التّناس الديني: شكلت الخلفية الدينية منبعاً لثقافة جلاوي، ونجد ذلك في قول الفقير: «الحمد لله، العفاف والكفاف»، فرغم أن العبارة ليست تطابقية مع أي نص ديني، إلّا أنّها تحيل إلى مضمون أخلاقي راسخ في الدين الإسلامي، ويتقاطع مع الحديث النبوي: «اللهم إني أسألك الهدى والتقى، والعفاف والغنى»، وإدخال هذا الموروث الديني يكتف المعنى الأخلاقي (الرضا بالقليل)، وبهذا يمكن القول إنَّ جلاوي استثمر التّناس ليمنح نصه القصير تكثيفاً دلالياً عميقاً، ويحقق

جمالية القصة القصيرة في جعل نص محدود الحجم فضاءً رحباً للتأويل عبر استدعائه لنصوص سابقة ومتنوعة.

- السرد القصصي والحبكة:

إنَّ القصة القصيرة «وحدة سردية متناغمة يحكمها إيقاع داخلي مشدود كوتر أساسي يعمل على تماسك وسلامة بنيانها واتجاهاتها صوب المعنى الرمزي/الفلسفي الذي يتغياها مبدعها»⁴¹، أيَّتها «تندرج تحت جنس أدبي أكبر هو التخييل السردية»⁴²، لذا فإنَّ البناء السردية هو عمودها الفقري قبل أي شيء، كشرطية لازمة لها، وما يؤكد تحقيقه هو الحدث القائم بذاتيته مستنداً على دعائمه من شخوص ومكان وزمن، وبالنظر إلى مسردية «الأدوار» القائمة على التجريب بوعي من مبدعها بمزجه بين السرد والمسرح، نجد أنَّها قائمة على البناء السردية، مما يقربها من فنَّ القصة القصيرة، من شخصيات وزمان ومكان:

• الشخوصيات:

لا تكون القصة قصةً دون شخصياتها، والقصة القصيرة تكتفي بشخصية مأزومة واحدة أو اثنتين في مشهد ما، كما لا يجب أن تكون مفصلة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية، لأنَّ مهمة تخيلها تُترك للقارئ، وفق الحدث الذي انطلقت منه، أو الذي تعيشه، وتبدأ بالنقيض الذي تحمله أو مواجهة الحدث الذي تلتقيه، فهي ليست مستقرة، ولا حاملة؛ بل تعيش أزمته منذ اللحظة الأولى حاملةً لوظيفة فعلية، بموجها ستنتقل من حالة إلى أخرى، وفي نص «الأدوار» تمثل شخصيتها الغني والفقير قطبين متضادين، ولكنهما يشتركان في سمة الاضطراب والأزمة الداخلية، هما شخصيتان وظيفيتان، وجودهما لا يكتمل إلَّا داخل الصراع الحداثي، وكل منهما يتحرك من وضعية أولى إلى أخرى، بما يعكس شرط القصة القصيرة: الاختزال، الأزمة، التحول: الغني: شخصية مأزومة منذ اللحظة الأولى، إذ يعيش التوتر والقلق رغم امتلاكه المال، لم يقدم الكاتب الكثير عن أبعاده الجسدية والاجتماعية، بل ترك للقارئ مهمة تخيلها من خلال بعض الإشارات مثل: ثياب فاخرة، سيارة، حركة عصبية. الفقير: شخصية مضادة للغني، مأزومة هي أيضاً، قدمه الكاتب عبر علامات بسيطة: حذاء ممزق، جريدة، ضحكة ساخرة، يتحول من حالة الرضا الظاهري إلى القلق والاضطراب بعد تذوقه طعم السلطة والمال.

• الفضاء الزمكاني:

يعد الزمان والمكان من أبرز العناصر التي تبني عليها القصة القصيرة، إلَّا أنَّها فنَّ يعتمد على التكتيف والاختزال والإيجاز المقصود، لذلك يتحتم على الكاتب الالتزام باحترام مساحة السرد

المتاحة له، حيث يتم التركيز على الاهتمام بحدث معين في زمن معين ومكان محدد، وبالنظر لمسردية "الأدوار" نجد مؤشرات زمنية غير ملموسة، فالكاتب لم يحدد زمناً تاريخياً أو زمناً محدداً بدقة، بل تركه معلقاً، ومن خلال تفاصيل الحوار وسلوك الشخصيات نستشف أنه زمن إنساني/وجودي أكثر منه مادي، أمّا المكان، فهو محدد بدقة (مقهى فارغة)، وطاولتان يجلس عليهما الغني والفقير،.. وبساطة المكان تسمح بتكثيف الدلالة: فضاء صغير لكنه يحتضن صراعاً إنسانياً كبيراً.

وبذلك يمكننا القول إن مسردية "الأدوار" تقترب كثيراً من القصة القصيرة، التي تقوم أساساً على الاختزال، لذلك جاء الزمان مهمماً وفضفاضاً (ليقوم بدور خلفية عامة)، بينما جاء المكان ملموساً ومحدداً (ليحتوي الحدث، ويركز على مشهدية الصراع)، وبهذا التوازن بين الغموض الزمني والدقة المكانية يحقق للنص تكثيفه وخصوصيته القصصية.

• الحبكة:

تنبع خصوصية القصة القصيرة من انعكاس التكثيف الذي تشترطه على حجم النص، لذلك كان من الضروري أن تُبنى على حبكة بعيدة عن الإسهاب والاستطراد، وغنية بالمضمون الذي يقبل التأويل، وبالنظر لمسردية "الأدوار" التي تتقاطع مع فن القصة القصيرة، نجد أن ثمة خيطاً رفيعاً يؤتت عناصر الحبكة فيها:

البداية: يبدأ النص بمشهد قصير مكثف، «في المقهى الفارغة، يقف صاحبها خلف المحسب تائها... يجلس أحدهما شمالاً... ويجلس الثاني يميناً...»⁴³، له طابع قصصي، لأنه يرسم بسرعة فضاءً رمزياً (المقهى الفارغة) وشخصيتين متناقضتين (الغني/الفقير)، فهذه البداية القصيرة المشوقة، تشد القارئ مباشرة عبر المفارقة البصرية (ترف الغني مقابل بؤس الفقير)، من دون إسهاب وصفي، وتنسجم في الوقت نفسه مع طبيعة القصة القصيرة.

الوسط/العقدة: يتمحور الحدث حول صراع نفسي-اجتماعي، فالغني يعاني القلق والمرض رغم الثراء، والفقير يظهر القناعة رغم الفاقة، فالعقدة هنا لا تخرج عن حبكة واحدة أساسية، وهي جدلية الغنى والفقير، وسؤال السعادة، وبهذا جاء الوسط قصيراً ومكثفاً ومباشراً، لكنه غني بالمضمون، وقابل للتأويل، وهو ما يؤكد تقاطع المسردية مع فن القصة القصيرة.

القفلة/الخاتمة: جاءت حين قامت الشخصيتان بتبادل الأدوار، «يبسط ورقتين... يتبادلان الورقتين، يتبادلان الثياب، ينطلق الفقير... يحمل الغني الجريدة... ويندفع خارجاً مبتسماً»⁴⁴، وتتجلى المفارقة هنا في السقوط السريع للفقير في فخ الغنى (التوتر والضغط)، وإحساس الغني بالراحة والسعادة في ثياب الفقير، والملاحظ أن الكاتب ترك القفلة مفتوحة على التأويل: هل

تحقق السعادة بالمال أم بالقناعة؟ وبهذا يقترب نص المسردية كثيراً من فنّ القصة القصيرة، لأنّه يقوم على التّكثيف، والحبكة البسيطة البعيدة عن الإسهاب والاستطراد، والمفارقة الدّلالية.

- المفارقة:

المفارقة عنصر لا غنى عنه في فنّ القصة القصيرة، ولا تكون القصة ناجحةً بدونها، وتعتمد المفارقة على خرق المتوقع، و«إبراز تناقض ما، أو جمع بين تناقضات أو تضادات، وهي تنافر أو تقابل بين ثنائيات المواقف والأفعال، وهي المفاجأة التي تخيب أفق المتلقي»⁴⁵، وتسعى إلى تعميق وعيه بالنّاس والأشياء، فهي التي تحقق وحدة الأثر، وليس بالضرورة أن تكون معلنةً، لأنّها تتكئ على كثير من الأدوات والرموز، التي تسهم في تشكيل بنيتها الدلالية، ولا يدرك معناها الكامل إلّا عبر سياق النّصوص، إنّها تقنية تكثيفية بامتياز، تسمح بطرح موضوعات جريئة في إطار فني مكثف يحافظ على البعد الجمالي للعمل القصصي.

وقد اعتمد جلاوي على تقنية المفارقة في نص مسرديته «الأدوار»، ويظهر ذلك جلياً في الشكّلين الفني والموضوعي:

المفارقة على المستوى الفني/الشكل: ترسم المفارقة في المشهد المكثف القائم على حوار ثنائي متناقض بين الغني والفقير، فكلاهما يصف الآخر بالأحمق، وفي القفلة المفاجئة التي تنتهي بتبادل الأدوار بينهما، مما يخرق أفق توقع القارئ، ويمنح النّص عنصر الإدهاش.

المفارقة على مستوى الموضوع/المضمون: تظهر المفارقة في التناقض الدلالي بين الغنى والفقير، وبين الصّحة والمرض، وبين القناعة والقلق، وهو ما يجعل النّص يعكس جدلية الوجود الإنساني بتركيز شديد.

إذن، المفارقة في مسردية «الأدوار» لم تأت مجرد أداة جمالية؛ بل ارتسمت شكلاً في بناء الحوار والمشهد والقفلة، وارتسمت موضوعاً في التناقضات الدلالية، وبهذا، جمعت بين البنية الفنية والرّسالة الموضوعية، مما يجعلها عنصراً مركزياً يقرب النّص من روح القصة القصيرة

5. خاتمة:

- جعل عز الدين جلاوي من التّجريب مشروعاً إبداعياً متواصلاً، يقوم على تداخل الأجناس الأدبية، حيث منح المسرح نفساً جديداً باستيعابه لتقنيات السّرد، مؤكداً أنّ هذا الفنّ لا ينهض إلّا بانفتاحه على غيره من الفنون، ليظل حيّاً ومتجدداً.
- استطاع جلاوي عبر مسردياته القصيرة أن يبتكر جنساً أدبياً هجيناً، يجمع بين خصوصية المسرح، وكثافة القصة القصيرة، محققاً بذلك مشروعاً التجريبي مزاجاً بين العرض والقراءة، ومانحاً النصوص طابعاً مزدوجاً يجمع الحوار الدرامي بالتّكثيف السّرد.

- جسّد عنوان مسردية الأدوار التداخل الأجناسي بين المسرحية والقصة القصيرة، إذ جمع بين الإيحاء المسرحي القائم على تعدد الشخصيات والصّراع، وبين التّكثيف السّردى الذي يختزل الدّلالة في كلمة واحدة، ليغدو العنوان عتبة موحية تفتح أفق التّأويل أمام القارئ.
- يتبيّن من خلال تحليل نص الأدوار أنّه نصّ هجين، إلّا أنّ مكوّناته الفنّية تثبت انتماءه الجوهري إلى فنّ المسرح، إذ اعتمد على الحوار الخارجى والداخلي، وبنيت مشاهدته وفق منطق درامي متكامل قائم على الصّراع والحدث، مدعّمًا بإرشادات مسرحية دقيقة تُحوّل النّص إلى صورة زكّحية قابلة للتّجسيد، نصّ الأدوار ليست مجرد سرد قصصي؛ بل مسرحية مكتوبة للقراءة والتمثيل معاً، تجمع بين الفكر الفلسفي والبعد الرمزي في قالب درامي متماسك.
- تؤكد مسردية "الأدوار" أنّها تنتمي بعمق إلى فنّ القصة القصيرة، إذ جمعت بين الحدث المتنامي والتكثيف اللغوي، واعتمدت على الحذف والترميز والتناسخ والمفارقة، كما حافظت على وحدة المكان والزمان والشخصيات في بناء قصصي محكم، وبهذا تحققت في النص الشروط الجمالية والوظيفية لهذا الجنس الأدبي.
- وفي الأخير يمكننا القول إنّ نصّ الأدوار يمثّل نموذجاً بارزاً للتّجريب الأدبي القائم على تداخل الأجناس، إذ جمع بين تقنيات المسرح، وخصائص القصة القصيرة في نسيج واحد، فهو من جهة نصّ مسرحي مكتمل العناصر الدرامية، ومن جهة أخرى نصّ قصصي مكثّف، وبذلك فهو ينهض بدور مزدوج، ويؤكد أنّ الهجنة ليست انقاساً في الهوية؛ بل إثراءً فنّياً يفتح آفاقاً جديدة أمام الإبداع الأدبي.

¹ عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، مقدمة نظرية ونصوص مسردية، دار المنتهى، الجزائر، 2017م، ص 8 و 9

² عز الدين جلاوي، هستريا الدّم، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2020م، ص 101

³ عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص 08

⁴ أن إبيرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سميرة زباش، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2015م، ص 31

⁵ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997م، ص 269

⁶ عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص 10 و 11

- ⁷ -تهاني سالم أبو صلاح، الصراع والحوار في المسرح، مسرحية الفوضى والعبقورية لجان بول سارتر أنموذجاً، الرافد، 2023-09-21 م، 18-08-2025 م، <https://arrafid.ae/Article-Preview?i>.
- ⁸ -عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2023 م، ص143
- ⁹ -ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص175
- ¹⁰ -رياض الحجاج، من خصائص الخطاب ووظائفه في الكتابة المسرحية، زينب للنشر والتوزيع، نابل تونس، ط1، 2023 م، ص66
- ¹¹ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص85
- ¹² -رياض الحجاج، من خصائص الخطاب ووظائفه في الكتابة المسرحية، ص61
- ¹³ -ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص494
- ¹⁴ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص84
- ¹⁵ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص84
- ¹⁶ -ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص141
- ¹⁷ -ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع نفسه، ص141
- ¹⁸ -رنا راضي ياسين، دور الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، مجلة فنون جميلة، جامعة واسط، ع1، 2022 م، ص164.
- ¹⁹ -محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط5، 2001 م، ص213
- ²⁰ -ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص288
- ²¹ -المرجع نفسه، ص288
- ²² -المرجع نفسه، ص290
- ²³ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص83 و84
- ²⁴ -تهاني سالم أبو صلاح، المرجع السابق، <https://arrafid.ae/Article-Preview?i>.
- ²⁵ -تهاني سالم أبو صلاح، المرجع نفسه.
- ²⁶ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص84 و85
- ²⁷ -عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، ص84

- ²⁸ - أرسطو، فن الشعر، هلا للنشر والتوزيع الجيزة، مصر، ط1، 2014م، ص 36
- ²⁹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 22
- ³⁰ - عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، ص 9 و 8
- ³¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 22
- ³² - عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، ص 81
- ³³ - محمد محضار، خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص عبد الحميد الغرباوي مجموعة قال لي ومضى
نموذجا، مطبعة وراقة بلال، فاس المغرب، ط1، 2021م، ص 07
- ³⁴ - ذكريات حرب، القصة القصيرة جدا في الأردن، الرؤية، البنية، وتقنيات السرد، دار فضاءات للنشر والتوزيع،
عمان الأردن، ط1، 2019م، ص 81
- ³⁵ - ذكريات حرب، المرجع نفسه، ص 128
- ³⁶ - ذكريات حرب، المرجع نفسه، ص 27
- ³⁷ - يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2004م، ص 39.
- ³⁸ - يوسف حطيني، المرجع نفسه، ص 39
- ³⁹ - أحمد الزعبي، التناسل نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، الأردن، ط2، 2000م، ص 11
- ⁴⁰ - عبد القادر بقشي، التناسل في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار
البيضاء، المغرب، 2007م، ص 22
- ⁴¹ - محمد عطية محمود، بلاغة الاقتصاد في القصة القصيرة، 2024-11-13، 2025-09-14 Middle East
<https://middle-east-online.com/Online>
- ⁴² - ذكريات حرب، المرجع السابق، ص 27
- ⁴³ - عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، ص 82
- ⁴⁴ - عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، ص 86
- ⁴⁵ - ذكريات حرب، المرجع السابق، ص 134

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1. أحمد الزعبي، التناس نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمون، الأردن، ط2، 2000م
2. أرسطو، فن الشعر، هلا للنشر والتوزيع الجيزة، مصر، ط1، 2014م
3. آن إيفرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سميرة زباش، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2015م
4. ذكريات حرب، القصة القصيرة جدا في الأردن، الرؤية، البنية، وتقنيات السرد، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2019م
5. رياض الحجاج، من خصائص الخطاب ووظائفه في الكتابة المسرحية، زينب للنشر والتوزيع، نابل تونس، ط1، 2023م
6. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2023م
7. عبد القادر بقشي، التناس في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص22
8. عز الدين جلاوي، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا، مقدمة نظرية ونصوص مسردية، دار المنتهى، الجزائر، 2017م
9. عز الدين جلاوي، هستريا الدّم، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2020م
10. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م.
11. حمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، السعودية، ط5، 2001م

المقالات:

12. رنا راضي ياسين، دور الخيال في بناء المشهد المسرحي وتركيبه لدى طلبة كلية الفنون الجميلة،

جامعة واسط، مجلة فنون جميلة، جامعة واسط، ع1، 2022م

13. محمد محضار، خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص عبد الحميد الغرباوي مجموعة قال

لي ومضى أنموذجا، مطبعة وراقة بلال، فاس المغرب، ط1، 2021م

14. يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1،

2004م

مواقع الأنترنت:

15. تهماني سالم أبو صلاح، الصراع والحوار في المسرح، مسرحية الفوضى والعبقريّة لجان بول

سارتر أنموذجا، الرافد، 2023-09-21م، 2025-08-18م، [https://arrafid.ae/Article-](https://arrafid.ae/Article-Preview?l)

[Preview?l](https://arrafid.ae/Article-Preview?l)

16. محمد عطية محمود، بلاغة الاقتصاد في القصة القصيرة، 2024-11-13، 09-14-

<https://middle-east-online.com> 2025م