مجلة رفوف – مخبر المخطوطات – جامعة أدرار – الجزائر ـــــــــــــــــ المجلد: 14 / العـدد:02 (نوفمبر 2026) ص 109– 120
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 Legal Deposit: 2013-6352

استراتيجيات سلطة القراءة على العرض في مسرديّات عز الدين جلاوجي

Strategies of the Authority of Reading on Presentation in the Narrative Plays of Ezzeddine Djlaoudji

الدكتورة: هني كريمة
Dr: Henni karima
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان (الجزائر)، henni.karima73@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2026/09/14	تاريخ القبول: 2026/10/17	تاريخ النشر: 2026/11/25

الملخص: يخوض عز الدين جلاوجي مغامرة التجريب في الكتابة الدرامية محدثا المفارقة السردية في مسار الخطاب المسرحي من خلال إطلاقه لمجموعة من المؤلفات الإبداعية أطلق عليها اصطلاح المسرديّات، وهي عبارة عن نصوص مسرحية ذات توجّه سردي، مؤمنا بفكرة تداخل الأجناس الأدبية من باب التجديد والإبداع، مستعيرا من الرواية لغتها السردية الوصفية، ومن المسرح أساسيات كتابة النص المسرحي، محدثا التغيير في هذا النوع المستحدث من الأجناس الأدبية ظاهره سردي وباطنه مسرحي خالص، باسطا فيه استراتيجيات سلطوية محكمة تعني بسلطة القراءة وتحقيق المتعة بلذة التمعن في قراءة النص أكثر من الغوص في إعادة دراماتورجيته ركحيا بحيث يصبح مستهلك لصالح العرض المسرحي، وفي هذا تعلو سلطة القراءة على سلطة العرض فتنزاح كفة النجاح والمتعة لصالح النص على العرض وتنزاح قدسية الانبهار بجماليات العرض المسرحي إلى المسردية تحت هيمنة جمالية لفعل القراءة الماتعة لدى المتلقي القارئ.

كلمات مفتاحية: المسرحية، المسردية، المفارقة السردية، الخطاب، السلطة، عز الدين جلاوجي.

Abstract

Ezzeddine Djlaoudji embarks on an experimental adventure in dramatic writing, creating a narrative paradox in the trajectory of theatrical discourse through the launch of a series of creative works he termed Narrative Plays ; Narrative-driven theatrical texts ; He believes in the idea of the intermingling of literary genres as a means of renewal and creativity, borrowing from the novel its descriptive narrative language and from the theatre the fundamentals of writing a theatrical text. He brings about change in this newly introduced type of literary genre, which has a narrative surface and a purely theatrical essence. He employs meticulous authoritative strategies that emphasise the power of reading and achieving enjoyment through the pleasure of contemplating the text more than diving into its dramaturgy on stage, making it consumable for the theatrical performance. In this, the power of reading surpasses the power of performance, tilting the balance of success and enjoyment in favour of the text over the performance. The sacredness of being dazzled by the aesthetics of the theatrical performance shifts to the Narrative Plays, under the dominance of the beauty of the delightful act of reading for the audience and the reader.

Keywords: play, narrative Plays, narrative irony, discourse, power, Ezzeddine Djlaoudji.

المؤلف المرسل: د. هني كريمة، **الإيميل**: henni.karima73@gmail.com

1.مقدمة:

يعمد عز الدين جلاوجي إلى المفارقة السردية التي صنعها في كتاباته الدرامية، باختلاقه لمصطلح السردية جنسا أدبيا مسرحيا يلاقح بين لغة الرواية وهي السرد والوصف مع لغة المسرح في اصطناع شخصياته وأسلوب تحاورها، وفي هذا يولي أهمية كبرى لفعل القراءة على فعل المشاهدة أو الفرجة المسرحية، مقدّما بذلك النص على العرض علامة كبرى وفي هذا ينضم لأنصار أسبقية النص على العرض، ويضيف نظرية متكاملة البناء والمعنى تحسب لصالح النظريات التي سبقتها كنظرية التلقي عند ياوس وآيزر والبنيوية والشكلانية الروسية في دراسة النص لذاته وذاته، باعتباره كيانا مستقلا ليس له امتداد خارج وجوده ولو أخرج في صورة عرض مسرحي، فكثيرا من النصوص المسرحية اندثرت وضاع معناها بمجرّد تحوّلها إلى عروض مسرحية، وهذا ما يحرص عليه جلاوجي من خلال أعماله المسردية بحيث يحفظ النص من الاندثار من وجهة نظره التعليلية في اختلاق المصطلح ويعوّض متعة المشاهدة بمتعة القراءة والتمعّن في ما وراء سطوره لتعرية حقيقة الخطاب المسردي عند عز الدين جلاوجي وفضح المستتر بتجلّي الضمني فيها، حيث يتسيّد القارئ/ المتلقي العملية التأويلية متلذّذا معالم الإبداع في هذا النوع من المسرح المهجن بلغة السرد مهيّأ مسبقا للقراءة، وفي هذا يمارس جلاوجي نوعا من استراتيجيات السلطة تتمثل في سلطة القراءة، فهو يفرض على جمهوره أن يقرأ أعماله ويتمتّع بقرائتها أكثر من الاهتمام بأفق الانتظار في مشاهدتها عرضا مسرحيا حيا.

الإشكالية

وفي هذا تتبلور إشكالية بحثنا الراهن حول راهنية المسردية الجلاوجية لسلطة القراءة التي أحدثت جدلا عميقا في ساحة النقد المسرحي وتساؤلات عديدة بشأن هذه التجربة الفريدة من نوعها هل يمكن اعتبارها مسرحا أم جنسا فنيا ينتمي لفصيلة الآداب السردية، ونفور المخرجين في خوض غمار الدراماتورجيا لمثل هذه النصوص باعتبارها سردا خالصا يصعب تحويره لفن الإخراج المسرحي؟

الأسئلة الفرعية

-ما مفهوم السلطة عند جلاوجي وعلاقتها بالقراءة المسردية عنده؟

-فيما تكمن طبيعة الخطاب المسردي في نصوص جلاوجي وما مرجعايتها الفكرية؟

-فيما تتمثل الاقناعات الفكرية لجلاوجي في الالتزام المحظ بقراءة المسرديات، وما السر الكامن في فعل القراءة هذا الذي يلح عليه جلاوجي في أعماله المسردية؟

-هل يمكن تبنّي منهج إخراجي لنصوص المسردية وتفعيلها على خشبة المسرح؟

الفرضيّات

-يفرض جلاوجي سلطة القراءة على نص المسردية لفتح نصوص تأويلية أمام القارئ تفضح خطابه الإيديولوجي في سياسة السلطة العربية عموما والجزائرية خاصة.

-تمثّل النص المسردي لقارئه أكثر من مبدعه، وأكثر من المخرج الدراماتوج.

-سلطة القارئ نافذة في النص المسردي، إنه القارئ النموذجي الذي يعنيه جلاوجي والذي يعد جوهر عملية التأويل في نصوص المسردية.

-المتعة في قراءة النص -المسرديات- أكثر من مشاهدتها عرضا مسرحيا، فهي تحفظ مكانته وبرجه العاجي الذي كان عليه في عهد الكلاسيكية.

الأهداف

-تسليط الضوء على مفهوم المسردية جنسا هجنا يعيد لذة القراءة والاستمتاع الفكري بمواضيعها.

-إعادة الاعتبار لسلطة النص وسلطة التأويل للقارئ المتلقي.

-ربط جسور الثقة بين مبدع النص وقارئه الضمني.

-تعزيز نظرية الأجناسية ونجاعتها في الدرس ما بعد الحداثي.

-كشف الحجاب عن المستور في النصوص أكثر مما تتناوله العروض.

لذة النص.

المنهجية: اعتمدنا المنهج التحليلي الوصفي والمنهج النقدي في تتبع خطوات المقال وهو الأنسب لطرحنا الموضوعي، بحيث ركزنا على تحليل ظاهرة المسردية بين الأدبي والمسرحي وأصول استحداث المصطلح والدوافع الكامنة وراءه، وحصر نقدي لوجهة نظر جلاوجي الفكرية ومرجعياته الثقافية والايديولوجية في اصطلاحه النقدي هذا والذي أطلق عليه لفظ "المسردية".

2. نظرة في أصول المصطلحين سلطة القراءة والمسردية

2-1-السلطة لغة واصطلاحا

السلطة لغةً تعني القوة، والقدرة، والقهر، والحجة.

وقد عرفها معجم المعاني الجامع (عربي عربي) بأنها: سلطة (اسم) والجمع سلطات، سلط بضم السين. السلطة: التسلّط والسيطرة والتحكّم. ويعرف ابن منظور **السلطة** و**السلطان** بأنهما دلالة على: القهر، والقدرة،

والغلبة، والحجة، حيث يُطلق السلطان على الوالي أو الملك، ويعني أيضاً البرهان أو القوة الممنوحة للشخص. (منظور إ.، 2004)

واصطلاحاً هي الحق القانوني والشرعي في اتخاذ القرار، وفرض السيطرة، وتوجيه سلوك الأفراد أو الجماعات، وإلزامهم بالامتثال للقوانين والنظم لحفظ النظام العام.

ويعرفها فوكو:" السلطة ليست مؤسسة، وليست بنية، وليست قدرة معينة يتمتع بها البعض،إنها الاسم الذي يطلق على وضع استراتيجي معقد في مجتمع معين". (فوكو، 1990، صفحة 102)

وهي أشكال حسب الميدان أو المجال الذي تشغله: في مجال القضاء نقول سلطة قضائية، سلطة تشريعية وسلطة تنفيذية، وفي مجال السياسة نقول سلطة سياسية والسلطة الروحية عند رجال الدين وهكذا دواليك، وفي مقالنا هذا نعني بها سلطة القراءة والتي تتفرد بها جنس المسردية عن جنس المسرحية، جنسا مهجّنا يجمع بين السرد والمسرح.

2-2- المسردية لغة واصطلاحا

المسردية لغة: تتألف كلمة "المسرديّة" لغوياً من دمج كلمتين عربيتين أصيلتين:

-**المسرح:** مشتقّة من الفعل (مَسْرَحَ)، وهو المكان الذي تُمثّل عليه المسرحية أو العمل الذي يحول النص المكتوب إلى عرض مشاهد مرئي.

-**السرد** :مشتقّة من الفعل (سَرَدَ)، ومعناه تتابع الكلام أو الحديث أو إجراؤه متصلاً بعضه ببعض (كالقصة والرواية).

والمسردية مصطلح نقدي وأدبي وفني حديث، لم يرد بصفة مطلقة في المعاجم الشهيرة، إلا ما اتصل بالمعنى اللغوي للجذر (س ر د) في لسان العرب، ويفيد : "**التتابع والاتساق** :سَرْدُ الحديث وغيره يَسْرُده سرداً، أي تابعه وجاء به متسقاً بعضه في إثر بعض. **اللسان** :سُمِي المِسْرَد لساناً؛ لأن الكلام يُسْرَد به تباعا" (منظور ا.، 2004)، وهو مصطلح أبدعه الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي في مجال النقد الأدبي والنقدالمسرحي، تقوم على تسريد النص المسرحي أو مسرحة السرد، فهي مسرحية سردية إن صح التعبير، مما يجعل النص قابل ومهيّأ للقراءة أكثر من العرض بحيث تتصدر سلطة القراءة على سلطة العرض وهو محور إشكاليتنا الراهنة في طرحنا الموضوعي.

المسرديّة اصطلاحا هي عبارة عن مشروع تجريبي بحت في مجال الكتابة الدرامية المعاصرة يؤكد على عدم الضرورة لإخضاع النص المسرحي لذلك التحوير الدراماتورجي عرضا حيا بشخصيات مرئية على الخشبة المسرحية، إذ يكتفي القارئ المتلقي بمتعة السرد في المسرحية فيكتشف أحداثها رويدا رويدا عبر خياله الجامح

ويتخيّلها كما يراها هو فتبقى محفوظة في ذاكرته بدون أي قيود تلزمه حضور العرض الذي قد ينتهي بمجرد خروجه من القاعة، فالنص بين يديه له يستمتع بحكايته المسرودة دون إهانة لكبرياء المسرح ومن المفروض هذا ما كان عليه المسرح منذ نشأته في روائع صوفوكليس وأسخيلوس ويوريبيدس خاصة قبل ظهور الممثل الأول وهو ثيسبس وبعدها الممثل الثاني والثالث والأكثر عند يوريبيدس فقد كان السر المعجزة في هذه النصوص هو السرد الخلاق الذي كان من مهمة الجوقة في طريقة سرد الأحداث وإيصال الايهام بحقيقيتها لدى المتلقي اليوناني في إظهار عاطفتي الخوف والشفقة "كانت هي الجوهر والأساس فيما يقدم من عروض، وبذلك تصبح العنصر الرئيس في الدراما" (الوهاب، 2007، صفحة 50)، فعوّضت الجوقة في المسرحية الكلاسيكية القارئ في المسردية المعاصرة الذي له القدرة الكبيرة في تأويل النص المسردي كيفما يشاء بخلقه مساحة حرة على الورق شكلا ومضمونا يسرح بها عبر الفضاء الدرامي عن طريق خياله الذي يحكم فيه سحر السرد الروائي وسحر الحوار المسرحي "وهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي، بجميع أجزائه وتشكيل الفضاء الدرامي من الكلمات يجعله يتضمّن كل المشاعر والتصوّرات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها" (اليوسف) وهنا طبعا المقام للغة المسردية.

3-أشكال من المسرديات

3-1-المسردية والمسرح السردي

اقترن ظهور المسرح السردي بالمسرح الملحمي لأنه اعتمد لغة السرد تعبيرا أكثر من الحوار الدرامي ونجد هذا في أعمال الكثير من مسرحيينا العرب والجزائريين على رأسهم عبد القادر علولة فيما يسمى بمسرح الحلقة أو مسرح القوال –على سبيل المثال وليس الحصر– لأنه يعتمد على عنصر الروي بلغة ساردة على لسان الحلايقي وهو القوال والتي نقصد بها "العملية التي يقوم بها الحاكي أو الراوي وينتج عنه النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب والحكاية أي الملفوظ القصصي" (عامر، 2005، صفحة 38)، وقد كانت ثلاثيته الشهيرة "الأجواد 1985م، الأقوال 1980م، اللثام 1989م" أنموذجا صارخا لهذا النوع المسرحي، حيث فكّك الواقع عن طريق تقنية السرد مستعرضا حكايات من اليومي للمواطن الجزائري.

غير أن عز الدين جلاوجي يرفض ولاءه لعبد القادر علولة أو غيره من كتاب المسرح السردي في الجزائر أو الوطن العربي ممن لمع عطاؤهم الفكري المسرحي في الدراما السردية، معلنا بشكل أو بآخر قطيعته أو على الأصح اصطلاحا المفارقة كنقطة نظام في نصوصه مع هذا النوع من المسرح، محاولا التجديد في أصول الكتابة الدرامية بما يتناسي ورؤيته الفكرية للمسرح الجديد عنده، وهو المسرح المقروء لا المعروض، معللا ذلك أن مسرديّاته معدّة

خصّيصا للقراءة مثلها مثل الرواية والقصة والحكاية والقصيدة الشعرية، باحثا عن جمهور قارئ لأعماله المسرحية لا مشاهدا لها على العادة الأكثر عملا بها، دون المساس بخاصيّة التمسرح فيها مصرّحا بقوله: "في وقت راح السرد فيه بأشكاله يزحف على الميدان، ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقّق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه" (جلاوجي، 2011، الصفحات 7-8)، وهنا تحدث المفارقة السردية في سياق النص بين جلاوجي وهؤلاء " فالمفارقة السياقية، تفتح على باحات التأويل، ونعني بها تلك التي تستوعب نصا متكاملا يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع عنه بالبيئة المحيطة به أو بالآخرين الحافين به في زمان وكان محددين" (فضل، دت، صفحة 133) فتتصاع الذات القارئة لباب التأويل خالقة خيالا زاخرا بدلالات عميقة تصب في صلب المسردية، أمام لذة التصنت للنص –على وزن التفعّل الغرض منه المبالغة في الإصنات– وما وراء سطوره من نفحات الإبداع وتمثلات الخطاب الساسي بين الجلي والضمني، القائمة المبنى على رسالة سياسية واجتماعية واضحة المعالم وأساليب تخدم قصدية خطابه المسردي في التأثير على القارئ من أجل توعيته وإعداده لمهمة الإصلاح وصولاً لمجتمع تسوده الحرية والعدالة.

3-2-المسراوية والقصرحية

3-2-1-المسراوية

كان الأديب القاص والمسرحي توفيق الحكيم السباق لهذة التجربة في مسرحه التجريدي أو المسرح الفكري وهي نقلة نوعية في أدب توفيق المسرحي من الاجتماعي و النفسي إلى الذهني الذي استقى موضوعاته فيه من أساطير اليونان القدماء والقص القرآني وحكايات ألف ليلة وليلة مثل أوديب ملكا وأهل الكهف وشهرزاد وقد فسّر الحكيم الأمر في الانتقال "من المسرحيات ذات الطابع المحلي إلى المسرحيات ذات الطابع الإنساني العام التي يسمّيها المسرحيات الذهنية لأن الصراع يجري فيها داخل الذهن البشري بين ما يسمّيه بالقيم المطلقة" (مندور، 1989، صفحة 19).

وأطلق عليها أيضا توفيق الحكيم مصطلح (مسرواية) دائما في فكرة المسرحية النثرية وفيها زاوج الحكيم بين المسرحية والرواية مولداً عنهما نوعاً جديداً تجسدت آلياته في نصه (بنك القلق) (الحكيم، بنك القلق) ومع أن تجربة الحكيم تقدمت على باقي التجارب الأخرى ريادياً إلا أنها لم تحقق غرضها الفني كاملاً فظل السرد متنحياً بعض الشيء عن نصفه الآخر (المسرح) وباعثاً على الملل في اغلب مواضعه داخل النص، ووجدت أن من الممكن الاستغناء عن قراءة السرد، والاكتفاء بقراءة الحوار المسرحي فقط. وعندما اخرج هذا العمل كدراما فإنّ المخرج اعتمد على الجانب الحواري، واستفاد من السرد كإرشادات خارجية. ولو قيّض لي إخراج النص يوما ما فإنني سأقوم

بإزاحة السرد أولا والاشتغال على جانب الحوار ثانياً. وإذا كان لا بد من توصيفِ ما قام به الحكيم في هذا المجال الابتكاري فإننا نقول إن السرد والحوار جاءا بشكل تعاقبي في (بنك القلق) ولم يكونا متداخلين، ولم يتم التزاوج بينهما لخلق مولود جديد بل جاءا على وفق رغبة الحكيم في توليد نوع أدبي جديد، بدافع تحقيق شكل غير مسبوق مع أنّه كان مسبوقاً أوربياً، ومتبوعاً عربياً.

3-2-2-القصرحية

كما عرف الأدب المسرحي العراقي والسوري هذا النوع من التجارب في الأعمال المسردية في محاولات عملية جادة للانفلات من قيود أسر الخشبة وما يسمى بـ: قصرحية أي الجمع بين فن القصة وفن المسرحية للكاتب العراقي الراحل: محي الدين زنكنة في عمله (أوراقي!!!) وسي مسرحية للكاتب السوري: عبد الفتاح رواس قلعه جي في (الطريق الى السدرة) والاثنان لم ينفصلْ عنوانُهما عن اسم قرينِهما الأساس (المسرحية). في الأولى جاء المصطلح من مفردتي القصة والمسرحية بعد وصل بعضهما ببعض ليكوّنا (قصرحية) أنجبت لنا نوعاً فنياً قد يكون غير مسبوق لم يقتصر على الشكل حسب، بل وعلى روحية كلا الفنين معا، إن هذا الاتصال والمزاوجة في كلا العمليتين: (القصرحية وسي/مسرحية) أكدتا للقارئ على أن الانفلات من استقلالية كل منهما كفنين منفصلين حتّمته ضرورة اتصال بعضهما مع بعضه الآخر ضمن موازين محددة في إطار حداثي مطلوب تجريبيّا.

3-2-3-المسرحية الشعرية

وهناك أيضا ما أطلق عليه اصطلاحا بالمسرح النثري الذي يرتكز أساسا على لغة سردية من رواده محمود تيمور وتوفيق الحكيم وقبلهما أحمد شوقي في المسرحية الشعرية يكتب النص النثري فيها عن طريق الشعر مثل مصرع كليوباترا وقيس وليلي كثيرا ما انتشر في الدراما الرومانسية "وعلى الرغم من أن شاعرنا العربي الكبير أحمد شوقي قد عاد إلى كتابة المسرحيات شعرا ابتداءا من 1927 بعد أن كان قد هجر هذا الفن على إثر تأليفه للطبعة الأولى من مسرحية علي بك الكبير التي كتبها في فرنسا سنة 1893 أثناء دراسته بها وأنه بعودته إلى هذا الفن الشعري قد أوجد ما يصحّ أن نسميّه حقا في أدب ا المعاصر بالشعر التمثيلي، ثم تابعه في ذلك نفر قليل مثل الشاعر عزيز –نقول إنه بالرغم من ذلك فإن المسرح النثري هو الذي ينمو يزدهر ويعزر إنتاج أدبائنا المعاصرين" (مندور، مسرح توفيق الحكيم، 1989، صفحة 19) وتبقى تجربة المسرح الشعري بحق تشجع على القراءة أكثر من الفرجة المسرحية مثلها مثل المسردية الجلاوجية، لأن الاستمتاع بجماليات اللغة الشعرية وهو ما يجلب المتلقي القارئ وليس العرض المجسد ركحيا ربما يبعث على الملل والنفور، ما مهّد لظهور فكرة المسرح النثري بمعنى

المسرود، وبعدها توالت التجارب لصالح أنصار رواد النص المقروء في المسرح فيما وصلنا إليه من مصطلحات المسردية.

4-المسردية في الأدب الجزائري المعاصر

4-1-جلاوجي ومفهومه للمسردية

وفي الأدب الجزائري المعاصر نجد المسرديّة مصطلح منحوت من السرد والمسرح، من مصطلحات ما بعد الحداثة وبهذا فهي تضم إلى أجناس الأدب، وهو اجتهاد من الروائي والناقد الجزائري جلاوجي عزالدين الذي يطلق عليه أيضا مسرح اللحظة، من المصطلحات الحداثية التي تتجاوز السائد والمألوف في الاصطلاح التقليدي لمفهوم المسرحية، يقول عنها صاحبها عبارة عن كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد وظاهرة "ارتباط النص المسرحي بالمسرح ارتباط قديم قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق. فلم يكن أحد يكتب مسرحية للقراءة، بل كان الهدف الأوّل للمؤلّف أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسّمة حيّة أمام الآلاف من الجمهور" (القط، 1978، صفحة 06)، وهو بهذا ينتصر للنص ويدحض نظريّة مسرح ما بعد الحداثة التي يهتم فيها أنصارها بالعرض مثل ما بعد الدراما التي يستغني أصحابها عن النص إطلاقا ويعتمدون فقط الفكرة ليطوّرونها إلى عرض مباشرة عن طريق ما يسمّى مسرح الورشة أو مسرح الورشاتي، وبهذا فهم يحطمون قدسية النص وقدسية الكاتب وينتصرون لفنون الآداء فيما يطلقون بـ: برفورمانسيا العرض المسرحي.

وربما هي الارهاصات الأولى في التفكير الأدبي الحديث والمعاصر التي أتاحت الفكرة في خلق هذا النوع أو الجنس المهجن بين لغة الرواية ولغة المسرح، فكانت المسرحية مصطلحاً قائما بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيّء النص للقراءة من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح طبعا أي دون سابق إنذار لأي شكل من أشكال التمرّد لهؤلاء الأدباء في ثورتهم على صناعة العرض المسرحي، ففي نظرهم أن لذة النص تمكن في قراءته لا في عرضه للفرجة على خشبة مسرحية، وهنا وعي جديد لاستراتيجيات السلطة في النص يكشف عنها جلاوجي في خطابه السياسي المضمر والذي لا يتجلى لنا إلا عن قراءة واعية لنصوصه المسرحية والتي هي شكلا "مسردية" في تمرد واضح على لغة المسرح التقليدية والنمطية، وجوهرا فيما يعرضه في مسردياته من حكايا من صلب الواقع المعاش من قبيل: أنا لست أنا، مملكة الغراب، أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، التاعس والناعس، حب بين الصخور، غنائية الحب والدم والأحدب وغيرها حيث تحتدم فيها الصراعات

بين الاجتماعي والنفسي والديني والسياسي في طابع الغرائبية والعبثية تفضح في الأخير عن فحوى خطابه الإيديولوجي الذي لا يكاد يستبين إلا بالإسقاط على ما نعيشه حصريا في حياتنا اليومية.

وبالتالي أعيد للنص حريته وتفرّده للإبداع لا تبعيته للعرض وجرّد من كل تكاليفه فلطالما "ظلت ضرورات المسرح وإمكاناته تتحكّم في التأليف المسرحي على مر العصور" (القط، 1978، صفحة 07) وتثقل كاهله بتقنيات وأساليب جديدة في التمثيل والإخراج قد تصل إلى استئصاله تماما بمبررات ضعيفة لحد السذاجة على نحو اقتباس وجزأرة وترجمة حيث يخرجون عن النص "المركز" ويتعاملون مع النص "الحواف" وشتان بين هذا وذاك لأن "لدراما في مركز النص تتطلب عن جدارة واستحقاق في حين "لا تتطلب الدراما على حواف النص أي نص فعليا" (رباح، 2000، صفحة 36)والأمثلة كثيرة تعرض في هذا السياق.

بمعني أن جلاوجي لا يريد للنص الدرامي أن يغيب أو يموت بمجرد تحوّله إلى عرض مسرحي، فكثيرا من النصوص تعرّضت للإهمال والنسيان والضياع بمجرّد إخراجها على الخشبة المسرحية وهذا ما أفرزت عنه بعض تيارات الحداثية وما بعد الحداثية لجهة النص، حيث يوصف النص الدرامي بالتشظّي، والتنافر والتفكيك، وقد شاع هذا النوع في أغلب أعمال هذا الجيل.

وهو بذلك يرفض النص المربوط بالعرض رفضا تاما، حتى يبقي للنص لذّته وتميّز سياقه الخطابي لدى القارئ، وتقنية الكتابة هذه ليست بالجديدة في أعمال الأدباء الجزائريين المعاصرين فقد كانت من أهم البنود التي ركّزت عليها الكتابة في الدراما الرومانسية ثورة على قواعد الكتابة في المسرحية الأرسطية.

4-2-جلاوجي ومسرح اللحظة

وقد شكّلت أعمال جلاوجي المفارقة المسرحية في الإخراج المسرحي من قبيل هل يجرؤ المخرجين المسرحيين المعاصرين على خوض غمار التجريب في إخراج مسرحيات اللحظة وإن كان كذلك فما هي الآليات المنتهجة في تحقيقها ركحيا، وفي هذا الصدد جلاوجي لا يعارض أبدا على إخراج أعماله المسردية وتحقيقها ركحيا لكن في نفس الوقت يفضّل الاستمتاع بلذّة السرد في نصوصه المسرحية، مع أنه لا يعتمد لغة السرد خالصة في كتابة نصوصه المسرحية وهي غزيرة بالحوارات، وقد ساهمت خصائص السرد المسرحية في جعل النص المسردي عند جلاوجي نصا خطابيا يتوفر على لغة الإغراء بجاهزيته للقراءة أكثر من التمثيل بعرضه على خشبة أمام جمهور متلق، فقد يعيق لذة الاستمتاع بالقراءة وفي هذا عودة لأنصار قدسية النص على العرض وبهذا يعتبر النص "الوحدة الكبرى" والعرض هو الوحدة الصغرى وبالتالي دحض للنظرية السيميولوجية السائدة في علاقة النص بالعرض، وربما قد تتفق نظرية مسرح اللحظة مع وجهة نظر باتريس بافيس (الفتاح، 2002) في هذا السياق لما يقدم النص على

العرض "وفي هذا عودة للإرث الألسني السويسيري من خلال اعتماده على النص الدرامي كأرضية للتحليل كلغة، لتحاليل أخرى تنتجها القراءة التي يترتب عليها العرض" (شرجي، 2013) أي أن النص أوّلا ثم العرض.

5-خاتمة:

في نهاية مقالنا هذا نخلص إلى مجموعة من النتائج توصّلنا إليها من خلال مسارنا البحثي في موضوع استراتيجيات سلطة القراءة في النص المسردي تتمثل كالآتي:

-مع المسردية أعيدت هيمنة النص وسلطة القراءة، وفي ذلك تعتبر رؤية نقدية صارخة لنظريات ماثلة في النقد المسرحي الحديث والمعاصر التي ألغت النص أو بالأحرى غيّبته، وفرضت سلطة العرض وسلطة فنون الآداء الأخرى على العرض المسرحي بدل الكلمة الحية التي تبني هيكل الدراما كنظرية مسرح ما بعد الدراما وغيرها.

-المسردية بنية مفتوحة على عوالم نصية مختلفة تنتجها أبواب التأويل لدى القارئ، وبهذا فهي تدحض من جهة الرؤية النقدية الكلاسيكية التي ترى في النص بنية مغلقة منتهية، وتعيد إحياءها من جهة أخرى في إرجاع النص مجده ومكانته في الدراسات الأدبية.

- يتيح عز الدين جلاوجي متعة القراءة في مسرديّاته وبالتالي تحقيق التطهير تماما كما يحدث في العرض المسرحي، مع فارق واحد هو تحفيز الخيال على تصوّر المواقف الدرامية في مخيلة القارئ بدل مشاهدتها جاهزة على الخشبة المسرحية.

-يجد القارئ ذاته السلطوية في بسط هيمنة القراءة وحريته الكاملة في عملية التأويل، ممّا يحفّز ذلك على القراءة المستدامة وحفظ النصوص من الإهمال والضياع.

- يمارس المتلقي-القارئ في نصوص المسرديات سلطة القراءة مسيطرا على مكامن الإبداع فيها، فيصبح المنتج الثاني لنص ثان وهو النص المنحدر غير النص الأصل، وفي هذا تطرح جدلية ثنائية الكاتب والقارئ في حق ملكية النص المسردي وأحقية جدارة الإبداع للكاتب أم القارئ.

-علوّ سلطة القارئ أين يتجاوز حدود المتعة بلذّة القراءة، وهنا يفتح المجال واسعا للحديث عن واحدة من أعوص إشكالات التلقي في النص المسردي وهي إمكانية انزياح قدسية النص بفعل التأويل لأن النص هنا يصبح تحت سيطرة القراء وما يمارسونه من فعل الهيمنة النقدية أين يصبح النص يستمد قوته لا من صلبه الإبداعي بل من الخارج، فهو منتهك من الداخل تحت سلطة القراءة وما ينجرّ عليها من عواقب تندسّ على إثرها سمعة قداسة النص.

اقتراحات:

وفيما يلي بعض الاقتراحات والتوصيات لإنجاح المشروع المسردي كما خطط له صاحبه الكاتب والناقد المبدع عز الدين جلاوجي حتى تفتح له آفاق واسعة مستقبلا.

-فتح ورشات تقنية للممارسة النقدية الصحيحة لفعل القراءة الصحيح لنصوص المسردية وطرح سؤال كيف تقرأ المسردية؟ حتى نتحاشى الجدل العقيم في شأن الاصطلاح المسردي.

-فتح منصة رقمية تناقش فيها طبيعة الخطاب المسردي على الخطاب المسرحي، وتوضيح بياناته كما وضعها عز الدين جلاوجي وسعى من خلالها إلى التنظير لمسردياته.

- فتح المجال واسعا للتربص في مجال الكتابة الدرامية على أشكالها المختلفة لفهم قواعد الكتابة في المسردية تحت إشراف مؤطرين مختصين من خلال تنظيم دورات تكوينية في هذا المجال بدور الثقافة أو أقسام الفنون الجامعية.

6. قائمة المراجع:

1. -إبن مكرم ابن منظور جمال الدين محمد،(2004)، لسان العرب، بيروت-لبنان، دار صادر للطباعة والنشر.
2. -عز الدين جلاوجي، (2011)، حب بين الصخور :مسردية، دار المعرفة.
3. -توفيق الحكيم (دت)، بنك القلق، لفجالة، صادرة عن دار مصر للطباعة/ الناشر مكتبة مصر 3 شارع كامل صدقي.
4. -أحمد عادل عبد المولى وصلاح فضل،(دت)، ط1، بناء المفارقة، أدب زيدون أنموذجا، مكتبة الآداب للطباعة والنشر.
5. -أحمد شرجي، (2013)، ط1، سيميولوجيا الممثل-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار ومكتبة عدنان للطبع للنشر والتوزيع.
   - أكرم اليوسف، (دت)، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.
6. -محمد مندور، (1989)، ط3م، سرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
7. -مخلوف عامر، (2005)، ط1، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب.
8. -عبد القادر القط، (1978)، من فنون الأدب المسرحية، ، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
9. ـ شكري، عبد الوهاب، (2007)، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.

10. –باتريس بافيس، (2002)، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14.

- ميشال فوكو، إرادة المعرفة، مطاع صفيدي، وجورج إيني صالح، المترجمون)، مركز الإنماء القومي، 1990، بيروت.

11. –ماري ستايسلينجر، (2000)، تر: لما رباح، علاقات السلطة والدراما في التعليم–المعلمة وفوكو، مجلة رؤى التربوية، العددان 59–60، جامعة كارولاينا الجنوبية.