وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشّهيد حمه لخضر الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

الحواريّة في مسرح عز الدين جلاوجي السّردي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللّغة والأدب العربي

تخصص: النقد والدراسات الأدبية

شعبة:دراسات نقديّة

إعداد الطالبة:
غنية جدع

إشـراف الأستاذ الدكتور:
يوسف العايب

أعضاء لجنة المناقشة

الاســـم واللقـــــب	الرّتبـــة العلميّـــة	الجامعـــة الأصليّـــة	الصّفـــــة
علي حميداتو	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الوادي	رئيسًا
يوسف العايب	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفًا ومقرّرًا
علي دغمان	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الوادي	مناقشا
ثريّا برجوح	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الوادي	مناقشا
فاطمة الزّهراء بايزيد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر-أ-	جامعة تبسة	مناقشا

السّنة الجامعية 1442-1443هـ/2021-2022م

إهداء

بأنامل تُداعب لوحة المفاتيح وحبر يعانق الورق، وكلمات تهرب من الشّفاه ومشاعر فيّاضة بالحبّ والفرح، أهدي ثمرة هذا العمل

إلى والديَّا الكريمين حفظهما الله وأطال في عمريهما

لؤلؤة الصّبر..نبع الحنان..نور الكون..أمّي..ثمّ أمّي.. ثمّ أمّي

تلك الّتي أنارت لي الدّرب.. تلك الّتي تعجز الكلمات عن وصفها وعن التّعبير عمّا قدّمت لي

والحنون المتواضع أبي.. الّذي لا يكرّره الزّمن.. موطن الأمان.. ذاك الّذي تراقصت تجاعيد العمر على وجنتيه

إلى جميع أفراد عائلتي كلّ باسمه

إلى طلبة العلم في كلّ مكان

إلى أساتذتي من المرحلة الابتدائيّة إلى الجامعة وأخصّ بالذّكر معلّمي 'إبراهيم بشوات' ومشرفي القدير 'يوسف العايب'

إلى طلبتي بجامعة 'الشّهيد حمة لخضر'-الوادي-

إلى صديقاتي الغاليات.. وأخصّ بالذّكردنيا... إشراق..هالة... أمينة.. صباح... نعيمة...

إلى من غادرنا ورحل إلى من بقى على العهد... إلى من سيأتي

شكر وعرفان

عن أَبِي هريرة رضي الله عنه أنّ رسول الله صلّى اللهُ عليه وسلم قال:[لَا يَشْكُرِ اللهَ مَنْ لَا يَشْكُرِ النَّاس] فالحمد لله حمدا طيّبا مباركا فيه على توفيقه لنا على إنجاز هذه الدّراسة وبعد، أشكر الأستاذ الدّكتور 'يوسف العايب' الّذي كان لنا نِعم المُوَجِّه والمشرف والأب، دون أن ننسى شُكر لجنة المناقشة الموقّرة –كلّ باسمه وصفته ومقامه– الّتي تكبّدت عناء قراءة هذا العمل وتقييمه ومناقشته، ولا يفوتنا توجيه شكر خاص لجامعة الشّهيد 'حمّة لخضر' الّتي كانت منارة علم وبادرة خير بالنّسبة لنا منذ نجاحنا في مسابقة الدكتوراه 2019 إلى هذه اللّحظة... وأيضا نقدّم أسمى عبارات الشّكر والعرفان لمخبر 'بحوث في الأدب الجزائري ونقده' نتيجة ما قدّمه للطّلبة تأطيرا وتكوينا، نخصّ بالذّكر الأستاذ الدّكتور 'حمزة حمادة' كما نشكر العامل بالإدارة (محمد علي بن عون) الّذي استقبلنا أوّل يوم برحابة صدر وكرم، وكل من قدّم صورة طيّبة عن أهالي وادي سوف، وفي هذه المناسبة لن ننسى شكر الدّكتور والأديب 'عز الدين جلاوجي' الّذي أهداني مسرديّاته.

كما أخصّ بالشّكر أخي 'وليد' وعائلتي الّذين أبوا إلّا مرافقتي يوم اجتياز المسابقة؛ تشجيعا لي، وثقة بي وأخصّ بالذّكر والديّ الكريمين حفظهُما الله.

مقدّمة

مقدمة:

تُشكّلُ حواريّة 'ميخائيل باختين' مفهوما مُهمًّا في مجالات مختلفة، نذكر منها نظريّة الأدب، ونخصّ بالذّكر نظريّة الأجناس والأنواع الأدبيّة، حيثُ تجاوزت التّصنيف الأرسطي القائل بنقاء الجنس الأدبي، وأعلنت لا محدوديّة التّواشج والتّفاعل بينها، كما تعدّ ركيزة جوهريّة في الكثير من المقاربات النّقدية والاستراتيجيّات القرائيّة كالتّناص، حيثُ تلقّف النقّاد الأوروبيّون مثل(تودوروف–كريستيفا–جينيت–بارت)هذا المفهوم واشتغلوا على تطويره في أواخر الستّينات؛ لإنقاض الأدب من خطر الانغلاق الدّلالي.

ولمّا كانت الرّواية المونولوجيّة صدى للصّوت البرجوازي المسيطر في روسيا البلشفيّة بحث 'باختين' في عشرينات القرن الماضي عن أصوات الطّبقات المهمّشة، في أدبها فوجد في روايات 'فيودور ديستويفسكي' ما يبحثُ عنه، ليُنتج ما سمّاه 'بالرّواية الحواريّة' أو'الرّواية متعدّدة الأصوات' وهي نصوص لم تتأسّس على مركزيّة شخصيّة، أو إيديولوجيا بعينها على السّرد، وإنّما تنبني على الحوار والتّعدّد، وهو ما يحتاجه النّقد الشّكلي الّذي بالغ في إغفال الجانب الاجتماعي، والثّقافي، والتّاريخي في الإبداع.

لتغدو الرّواية على غير العادة كرنفالا أدبيّا بوليفونيّا، حافلا بتنوّع الأصوات والرّؤى من خلال ما جاءت عليه من خصائص أسلوبيّة ولسانيّة، عبر تهجين وتنويع مختلف الأقوال الغيريّة، وأسلبة اللّغات بمحاكاتها، وتحاور النّصوص، وتخلّلها، وهو ما لقي صدى إيجابيّا في النّقد الأدبي العربي وفي الرّواية العربيّة.

ونظرا لاستجابة 'مسرح عز الدين جلاوجي السّردي' أو ما يسمّيه 'بالمسرديات' لهذا الانفتاح الأجناسي والرّؤيوي، آثرنا كسر نمطيّة ارتباط الحواريّة بالخطاب الرّوائي–على وجه الخصوص–من خلال سعينا لتتبّع تشكّلاتها في المسرديات، انطلاقا من مجموعة من الفرضيّات الّتي ترتبط بالمصطلح ذاته، من خلال حوار المسرح مع السّرد. وبالمنظور الفنّي والنّقدي لهذا النّص التّجريبي الّذي يؤمن بنظريّة تطوّر الأنواع الأدبيّة.

حيثُ وسمنا دراستنا 'بالحواريّة في مسرح عز الدين جلاوجي السّردي' دون أن نصرّح بالمصطلح الجلاوجي، ولا بمنهج الدّراسة في العنوان؛ وذلك راجع لعدّة أسباب نذكر منها:

أوّلا/ تشويق القارئ للتّعرّف على مسرح عز الدين جلاوجي السّردي.

ثانيا/ جعله يتساءل معنا: هل هو مسرح مسرّد أو سرد ممسرح؟

ثالثا/ انتظار تحقّق قابليّة المصطلح لدى النقّاد والباحثين.

رابعا/النّظر في طبيعة النّص وما يستحسنه من منهج ليقاربه.

من هنا تظهر أهميّة هذه الدّراسة، والّتي تعدّ من أوائل الدّراسات التي تبحث في المسرّديات أوّلا، وفي موضوع الحواريّة فيها ثانيا–مع أخذ تاريخ تسجيل الموضوع بعين الاعتبار– وهو بمثابة جرأة ومغامرة بحثيّة تتجاوز مقاربة الحواريّة في الرواية إلى نصّ تجريبي يأخذ من تقنيات الرّواية والسّرد.

واختيارنا لموضوع الحواريّة ولمدوّنة 'عز الدّين جلاوجي' المسرديّة جاء كنتيجة لأسباب ذاتيّة وموضوعيّة نذكر منها:

1–توجيه الاهتمام للجانب التّطبيقي لحواريّة 'ميخائيل باختين'.

2–بلورة وعي نقدي بالنّظريّة النّقديّة الحواريّة.

3–موضوع الحواريّة أثار اهتمامي وانشغالي منذ كنت طالبة في طور الماستر.

4–تقييم مدى حواريّة المسرديّة.

وعلى هذا جاءت دراستنا لتحقيق أهداف عديدة منها ما هو موضوعيّ وما هو ذاتي، أمّا الأهداف الموضوعيّة فهي كما يلي:

1–التّعرّف على كنه مصطلح الحواريّة وأهمّ أشكاله.

2– الوقوف عند مصطلح المسرديّة: آلية وضعه، حقيقته، هل له خلفيات معرفيّة أم أنّه يحقّق ملكيّته الاصطلاحيّة عند 'عز الدين جلاوجي' فقط؟

3–تأسيس مقاربة نقديّة حواريّة في جنس أدبي جديد هو المسرديّة.

4– لفت الانتباه النّقدي لهذا المنجز الإبداعي التّجريبي المعاصر الّذي ظهر في الجزائر.

5– الاطّلاع على المسرديّات، قراءتها، وتحليلها وكشف أبعادها الحواريّة.

6–الكشف عن التعدّد الاجتماعي للّغات ومعرفة أبعاده الدّلاليّة والفنيّة.

7- تأويل النّص من الخارج والدّاخل: بدءا بالخطابات الموازية وصولا إلى المتن.

8-الوقوف على مدى تحاور النّصوص وتعالقها.

9-الكشف عن شعريّة المسرديّات وأساليبها الجماليّة.

10-معرفة الأبعاد الدّلاليّة والتّخييليّة والإيديولوجية فيها.

11- كشف المسكوت عنه في المسرديّات.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الدّراسة الحاليّة استفادت من دراسات سابقة متعلّقة بالحواريّة تطرّقت للموضوع من زوايا مختلفة، وجدنا أنّ أغلبها كانت بحوثا نظريّة-حسب حدود اطّلاعنا- باستثناء دراسات قليلة نذكر منها، دراسة 'جميل حمداوي' الموسومة "بالتّهجين في روايات أحمد المخلوفي" وهي من أحدث الدّراسات في هذا المجال، والملاحظ تبنّيه لنمط واحد من أنماط الحواريّة وتتبّع تشكّلاته في روايات 'أحمد لمخلوفي' وقد استفدنا منها في طريقة تقسيم للتّهجين، دون أن نبخس مجهودنا في ذلك قبل أن نجد هذا الكتاب.

وقد اهتمّت هذه الدّراسة بتتبّع التّهجينات مستقلّة في روايات الكاتب المغربي 'أحمد المخلوفي'(شعلة ابن رشد-جبل العلم) وكانت الدّراسة العربيّة الوحيدة التي تبحث في التّهجين مستقلّا عن بقيّة أنواع الحواريّة الأخرى من أسلبة، وحوار خالص، بارروديا، وذلك من خلال نظرته المخالفة لنظرة 'باختين' القائلة بتفاعل عناصر الحواريّة بعضها مع بعض، حيثُ أنّ 'جميل حمداوي' اعتبر التّهجين مفهوما شموليّا لبقيّة أنواع التّشخيص اللّغوي الأخرى، فوضع نوعا سمّاه التّهجين الأسلوبي، والتّهجين بالعبارات المسكوكة، التّهجين بالحوار...إلخ وقد استفادت دراستنا من التّقسيم وفكرته، لكنّها لم تُغفل بقيّة أنواع الحواريّة.

بالإضافة إلى دراسة 'محمّد بوعزّة' "الخطاب الرّوائي التّعدّد اللّغوي والبوليفونيّة" إذ تعتبر من أهم الدّراسات الّتي اشتغلت على حواريّة 'باختين'، وقد اهتّمت بشرح وإيضاح أفكار باختين عن الحواريّة ومحاولة إثراء هذا الجانب النّظري أكثر، وربطه بالخطاب الرّوائي دون أن تهتّم بالجانب التّطبيقي -وهو ما يعرف ندرة كبيرة- ولعلّ مردّ ذلك أنّ أغلب الباحثين يدرسون التّناص ويشتغلون عليه باعتباره تطويرا لحواريّة 'باختين' ويكتفون بالإشارة لدوره في التّنظير لهذا المفهوم فقط.

وتختلف دراستنا عن دراسة 'محمد بوعزّة' في أنّها لا تشتغل على الخطاب الرّوائي فمدوّنة دراستنا هي المسرديّة، كما تتباين معها في دراسة الأجناس المتخلّلة، حيثُ أنّ 'محمد بوعزّة' قد طرحها ضمن التّعدّد اللّغوي في علاقتها ببقيّة عناصر رسم صورة اللّغة في الرواية من تهجين، وأسلبة، وحوار خالص، وأقوال شخصيات، بينما سنخصّص لها فصلا قائما بذاته تبعا لأسباب عديدة منها:

-البنية الفنيّة للمسرديّة، كجنس أدبي تقوم أساسا على فكرة التّخلّل والتّداخل الأجناسي وكذا التّناص، وهو ما يفرض علينا تخصيص فصل يبحث في حوار النّصوص والتخلّل الأجناسي في المسرديّات، دون أن نغفل عن دوره في تحقيق التنوّع اللّغوي والإيديولوجي.

أمّا فيم يخصّ المسرديّة، لاحظنا بداية اهتمام النّقد والبحث الأكاديمي بها، ووجدنا مجموعة من المقالات الّتي تبحث فيها من زوايا مختلفة ورسالة دكتوراه واحدة-في حدود اطّلاعنا- وعلى سبيل التّمثيل نذكر:

1-أ. رابح بن خويـة، د. زهرة ختّو: المسرديّة: رؤيـة فـي التشكيل الجديد للنصّ المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مقال بمجلّة الآداب واللّغات، جوان2020، درس المسرديّة كنصّ جديد وتجريب يؤسّس للتّداخل الأجناسي، يفتح آفاقا أمام المبدعين في هذا النّوع الجديد من الكتابة.

2-عبد الحميد ختّالة: مصطلح المسرديّة وفعل التّجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السّرد؟ مقال بمجلّة (لغة وكلام)2020، بيّن فيه خصوصيّة المسرح الجزائري المعاصر بانفتاحه على التّجريب وركّز فيه على طريقة التّعبير الّتي تبنّاها إبداعيّا وإنسانيّا.

حيث انفتح على مختلف أشكال التّعبير، وتنَاصَ مع مختلف الأجناس الأدبيّة والسّرد مع محافظة النّص المسرحي على جوهر محاكاته للفعل وارتباطه بالعرض، وقد يتحوّل النّص المسرحي إلى أثر أدبي يقرأ بواسطة آليات السّرد والرواية، وهو ما يكشف دراميّته وشعريّة تعالقه مع غيره من الأنواع الأدبيّة، وتحدّث عن تسريد المسرح من خلال تجربة 'جلاوجي' المسرديّة ومنظوره للمسرح كابن مدلّل للفنون، لاقى إشكاليّة انفصاله عن المتلقّي.

حيثُ سعى كُتّاب المسرح من قبل لحلّ هذا الإشكال بجذب المتلقّي إليه، من خلال تسريده عبر الرّواية وذلك في تجربة 'توفيق الحكيم' الّتي سمّاها 'المسرواية' في 'بنك القلق' تأثّرا بالكاتب الإسباني 'فرناندو روخاس' في رواية 'سيلسيتينا' واختلف عنها في طريقة الكتابة بتناوب الرّواية(فصولا) والحوار المسرحي (مشاهدا) وفشل في المزج بينهما، لكنّه فتح آفاق التّجريب لمن بعده.

فمسرديّة 'جلاوجي' بُنيت على التّداخل–الذي نشتغل على كشفه وتبيين شعريّته– وتعمّقت فكريّا وفنيّا أكثر من المسرواية في تسريد المسرح عبر مختلف الأنماط والآليات السّرديّة ومسرحته بقابليّته للعرض، واهتمّ بتتبُّع تجسيد 'جلاوجي' لهذه التّقنيات في مسرديّة 'حب بين الصّخور'.

وقد استفدنا من دراسة 'ختّالة' خاصّة في الباب النّظري منها، واختلفنا عنها في التّطبيق على ذات المسرديّة وبقيّة المسرديّات من مبحث مغاير هو حوار النّصوص والتّداخل الأجناسي.

3–مديحة أعراب: "شعريّة المفارقة في مسرديّات عز الدين جلاوجي" وهي أطروحة دكتوراه في الطّور الثّالث بجامعة قالمة نوقشت في ماي2022 –وقد تمّ التّحصّل عليها للأسف بعد إنهاء الدّراسة– لكن تمّ إدراجها كمرجع للأمانة العلميّة.

حيثُ اهتّمت بدراسة المفارقة في المسرديات من جوانب مختلفة، وهو ما يلتقي وبعض جوانب هذا البحث، كون المفارقة تيمة جوهريّة في كتابات 'جلاوجي'.

حيثُ تطرح دراستنا إشكالا مفاده: كيف تشكّلت الحواريّة في مسرديّات 'عز الدّين جلاوجي'؟

ومن هذا الإشكال المحوري تتفرّع تساؤلات عديدة من بينها:

1– هل اعتمد 'عز الدين جلاوجي' على شكل واحد من أشكال الحواريّة في مسرديّاته أو نوّع في ذلك؟

2– كيف ستكون المسرديّة ملفوظا خطابيّا حواريّا؟ وكيف ستتفاعل الخطابات والإيديولوجيّات داخلها؟

3-كيف سيكون تلقّي المسرديّة في النّقد العربي، وهل ستلاقي إشكالا اصطلاحيّا بين الباحثين والأكاديميّين؟ أم أنّها ستتجاوز عقبة إشكاليّة المصطلح في نقدنا العربي كونها إبداع نتج وولد في بيئة عربيّة؟

وككلّ بحث تعترضه الصّعوبات، على سبيل التّمثيل نذكر بعض ما واجهنا: صعوبة فهم فكر باختين وأشكال الحواريّة عنده، وتقَارُب مفاهيمها وآلياتها، وتداخلها مع بعضها البعض خاصّة أنّه لم يمثّل لأشكال الحواريّة تطبيقيّا حتّى يزيل اللّبس لدى المتلقّي وهو ما كان سببا في صعوبة الفصل التّطبيقي الأوّل بالتّحديد.

وكذا شُح الدّراسات التّطبيقيّة في هذا الموضوع، زد على ذلك انفتاح الحواريّة على مختلف المجالات، خاصّة في اللّغة، والنّقد، وتباين تلقّيها بين النقّاد والباحثين، فهناك من ربطها بالتّداوليّة، وهناك من جعل من الحواريّة تيمة جوهريّة في التعدّد اللّغوي في الخطاب ويوجد من يدرسها في إطار الأسلوبيّة السّوسيولوجيّة وغير ذلك، وهو ما كان سببا في تشتيت تفكيرنا في المرحلة الأولى من البحث، وفي تحديدنا للمنهج المناسب للدّراسة أيضا وقد حاولنا تجاوز هذه الصّعوبات بفضل الله تعالى، وبقراءة مقالات متنوّعة، وتخيّرنا المنهج الّذي رأيناه مناسبا.

ولتذليل هذه الصّعوبات وللإجابة عن الإشكال السّابق والأسئلة المتفرّعة عنه تتبّعنا الخطّة التّالية:

مقدّمة، فصليين نظريّين، وفصلين تطبيقيّين، حيث وسمنا الفصل الأوّل 'بالحواريّة المصطلح والمفهوم' أمّا الفصل الثّاني فجاء بعنوان 'عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة تعدّد الخطابات وهاجس التّجنيس' والفصل الثّالث عنونّاه 'بحوار اللّغات في مسرديّات عز الدين جلاوجي' من خلال:1-التّهجين 2- الأسلبة 3- التّنويع 4-الحوار الخالص، وجاء الفصل الرّابع موسوما 'بحوار النّصوص وتخلّل الأجناس في مسرديّات عز الدين جلاوجي'.

وكتفصيل لما سبق، فقد افتتحنا الفصل الأوّل بالحديث عن الحواريّة كمصطلح باختيني، ومفهوم نقدي أسهم في ظهور التّناص في النّقد الغربي خاصّة عند 'جوليا كريستيفا'

و'رولان بارت' و'جيرار جينيت'، ثمّ أشرنا إلى صعوبة الفكر الباختيني: عوامله وأسبابه وتمّ التّطرّق إلى عدّة عناصر من بينها: مفهوم الحواريّة عند مؤسّسها الرّوسي 'ميخائيل باختين' وعند النقّاد الغرب والعرب، ثمّ حدّدنا أهمّيتها على مستوى النّقد، والخطاب الرّوائي، وكذا المجتمع، وتمّ تحديد موقع 'باختين' في نظريّة الرّواية وميلاد النّظريّة الحواريّة.

ثمّ تعرّفنا على الخلفيّات الفلسفيّة، والفكريّة للحواريّة عند 'باختين'، وكذا موقفه النّقدي من الدّراسات الشّكليّة، والمدارس النّصيّة، وانتقلنا بعدها إلى الوحدات التّركيبيّة والأسلوبيّة التي حدّدها باختين للرّواية الدّيالوجيّة، وصولا عند صورة اللّغة: تعريفها، موضوعها وآلياتهاوكذا مظاهر التّعدّد اللّغوي واللّساني في الرواية، وأخيرا حدّدنا آليات اشتغال الحواريّة من تهجين، وأسلبة، وتنويع، وباروديا، وأجناس متخلّلة، وتنضيد، حيث تمّ التّعريف بها وتحديد دورها في خلق حواريّة الرّواية، وأخيرا تمّ وضع ملخّص لهذا الفصل.

أمّا فيما يخصّ الفصل الثّاني، فتمّ التطرّق لتعريف مصطلح المسرديّة عند "عز الدين جلاوجي" وعند النّقاد والدّارسين، ثمّ تناولنا عوامل ظهور المسرديّة الذّاتيّة والموضوعيّة، كرغبة 'جلاوجي' في تحقيق غاية المشاهدة والقراءة للمسرح، من خلال استثمار الآليّات السّرديّة، وكذا وقفنا عند الخصائص الفنيّة للمسرديّة ومدى تحقيقها للتّداخل الأجناسي، وتعرّفنا على مصطلح مسرح اللّحظة الّذي كان مرحلة أولى من عمر المسرديّة وعوامل ظهوره، وخصائصه الفنيّة.

كما تناولنا المسرديّة كإنتاج سردي جديد ونصّ تجريبي مسرحي، ثمّ بحثنا في كيفيّة تحقيق المسرديّة لحواريّتها، وصولا عند نقطة قد تُحدث مفارقة في البحث وهي مصطلح المسرواية الّذي أطلقه "توفيق الحكيم" من قبل، عند البحث أكثر سنعرف هل هناك علاقة بين مصطلح المسرديّة والمسرواية وما أوجه التّقارب بينهما وفيم اختلفا؟ وختمنا الفصل بخلاصة ألمّت بأهمّ الأفكار والتّصوّرات.

وفي الفصل الثّالث التّطبيقيّ الأوّل، المستهلّ بتوطئة، وفرضيّات، وتقسيمات للمسرديّات حسب مواضيعها، قمنا بتلخيص أهمّ المسرديات الّتي لاحظنا استجابتها للتّعدّد اللّغوي (الأقنعة المثقوبة –غنائيّة الحب والدم) حيث تتبّعنا تمظهرات التّهجين في مسرديّة

الأقنعة المثقوبة، من خلال تحاور اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة، وقسّما التّهجين أقساما عديدة في مسردية 'غنائيّة الحب والدم' وانتقلنا للنّوع الثّاني من تعدّد اللّغات وهو تعالق اللّغات من خلال الحوار الدّاخلي في 'الأقنعة المثقوبة' عبر الباروديا والأسلبة وصولا عند النّوع الثّالث والرّابع من الحواريّة اللّغويّة وهما التّنويع والحوار الخالص.

أمّا الفصل التّطبيقي الثّاني والرّابع في هذه الرّسالة والموسوم: "بحوار النّصوص و تخلّل الأجناس في مسرديّات عز الدين جلاوجي"، فقد اعتمدنا استراتيجيّة التّعالي النصّي؛ للكشف عن حواريّة النّصوص وشعريّتها، والحواريّة والتّداخل الأجناسي في شقّه الثّاني، لنختتم الدّراسة بثلّة من النّتائج الّتي توصّلنا إليها وملحق خاص بالكاتب.

وكمحاولة للوصول لإجابة عن الإشكاليَّة المحوريّة والتّساؤلات المتفرّعة عنها، اعتمدنا مجموعة من الآليات والتّقنيات، فكان الوصف وتقنيّة التّحليل في أغلب الفصول والمنهج التّاريخي في رصد تطوّرات المسرح الجزائري، وتقنيات الحواريّة أو ما يعرف بالنّقد الحواري –الّذي أرسى قواعده 'ميخائيل باختين' والّذي اعتبره النّقاد والدّارسون أسلوبيّة (سوسيولوجيّة) جديدة– من خلال التّهجين، الأسلبة، الحوار الخالص في الفصل التّطبيقي الأوّل، أمّا الفصل التّطبيقي الثّاني فكان المنهج السّيميائي وبالضّبط تقنيّة التّعالي النصّي 'لجيرار جينيت' للكشف عن حوار النّصوص، وعلى الحواريّة الأجناسيّة في سبيل الوقوف على التّخلّل الأجناسي.

ولعلّ لهذا التّنويع المنهجي مبرّراته: أوّلا– كون التّعدّد اللّغوي يتوافق مع عناصر التّشخيص اللّغوي التي وضعها باختين في إطار الحواريّة، وكون تحاور النّصوص واستحضار التّراث يستدعي –حسب منظورنا– ضرورة كشف تعالقاتها وفقا لرؤيا 'جينيت' وأخيرا وبما أنّ الحواريّة ترتبط أساسا باللّغة وبالإيديولوجيّا فحريّ بنا أن نبحث في رؤى عالم الكاتب وشخصياته والبنيويّة التّكوينيّة مناسبة لذلك، وتمّ الاستعانة بالتأويل حسب الحاجة لذلك.

وقد تمّ ذلك بالاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

1–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي.

2-ميخائيل باختين، شعريّة دوسويفسكي.

3-تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري.

4-إدريس قسوري، أسلوبيّة الرّواية مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ.

5-حميد لحميداني، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري.

وفي الختام نشكر الله عزّ وجل الّذي لولا توفيقه لما تمّ إنجاز هذا العمل، كما نشكر الأستاذ المشرف 'أ.د يوسف العايب' الّذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، ولا يفوتنا في هذا المقام شكر لجنة المناقشة الّتي تكبّدت عناء قراءة هذا العمل ومناقشته، وكل من أسهم في إنجاح هذا العمل من قريب أو بعيد، مذ كان فكرة إلى أن تجسّد واقعا، ونخصّ بالذّكر الأستاذ 'عز الدين جلاوجي' الّذي كان داعما إيجابيا لشخصيّتنا البحثيّة.

الفصل الأوّل

الحواريّة المصطلح والمفهوم

أوّلا/ الحواريّة: المصطلح والمفهوم عند 'ميخائيل باختين' والنقّاد الغرب والعرب.
ثانيا/أهميّة حواريّة 'ميخائيل باختين' على مستوى النّقد والخطاب الروائي والمجتمع.
ثالثا/موقع 'ميخائيل باختين' في نظريّة الرّواية وميلاد النّظريّة الحواريّة.
رابعا/الخلفيّات الفلسفيّة والفكريّة لحواريّة 'ميخائيل باختين'.
خامسا/ موقف 'ميخائيل باختين' النّقدي من الدّراسات الشّكليّة والمدارس النصيّة.
سادسا: الوحدات التّركيبيّة والأسلوبيّة عند 'ميخائيل باختين'.
سابعا/ صورة اللّغة عند 'ميخائيل باختين': مفهومها، موضوعها، آلياتها.
ثامنا/ مظاهر التّعدّد اللّغوي واللّساني في الرّواية الحواريّة.
تاسعا /آليات الحواريّة وأشكال تشييد صورة اللّغة

تشكّلُ الحواريّة، كمفهوم نقدي ظهر في عشرينات القرن الماضي عند الغرب مرتكزا للعديد من النّظريّات، والاستراتيجيّات القرائيّة في مقاربة الخطاب الرّوائي، أهمّها مفهوم التّناص(Intertextuality) الّذي ظهر عند 'جوليا كريستيفا'(Julia Kristiva) و 'تودوروف' (Todorov) وعند ثُلَّة من النّقاد الفرنسيين، شأن: 'رولان بارت' (Roland Barthes) و'جيرار جينيت' (Gérard Genette) الّذي أطلق مصطلح جامع النصّ، لتكون بذلك منبعا أساسيّا لتأويل النّصوص وكشف علاقاتها ببعضها البعض.

وللتعرّف على هذه الأخيرة، سننطلق من حيثيّاتها، ونحدّد أوّلا أسباب تعذّر فهمها، وفهم فكر مؤسّسها الأوّل، النّاقد، والفيلسوف، الرّوسي 'ميخائيل باختين' الّذي عُدّ علامة سامقة في النّقد وتحليل الخطاب، وعُرف باختلافه عن المنظّرين والنّقاد في عصره، ثمّ نحدّد ماهية و مدلول هذا المصطلح عنده وعند النقاد والباحثين.

قبل أن نلج إلى عالم النّاقد الرّوسي 'ميخائيل باختين' Mikhail Bakhtin (1895_1975م) ونغوص في أعماله وأفكاره التّأسيسيّة للعديد من النّظريّات، تجدر بنا الإشارة إلى صعوبة هذا الفكر، وتعذّر تحديد مفهوم الحواريّة- هذا المصطلح النّقدي- بدقّة وكمال، وذلك راجع لعدّة أسباب لعلّ أهمّها؛ "كونه يرقى إلى مستوى النّظريّة الشّاملة لعلوم شتّى في الأدب واللّغة وعلم الجمال والفلسفة والأنثروبولوجيا"[1] حيث لا تتعلّق الحواريّة بمجال الأدب فقط، فالحوار موجود في كلّ العلوم والمجالات وفي كلّ شيء حسب 'باختين' -وهو ما يؤكّده الواقع أيضا- وهذا لا يعني أنّ حواريّة 'باختين' تترادف مع المفهوم البسيط للحوار وذلك ما سنتعرّض له لاحقا.

حيث ترتبط الحواريّة عنده أوّلا، بالكلمة الّتي تجسّد عالما من الأفكار، تتفاعل فيما بينها، و"ترتكز رؤية باختين على طرح يرفض السّكونيّة للّسان، متمثّلا في ملافيظ ونصوص (أي كلمات) كما دعت إليها اللّسانيات الكلاسيكيّة، وورثتها منها البنيويّة وحتّى الشّكليّة"[2]

[1]-نجاة عرب، حواريّة باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، جامعة باجي مختار-عنابة-قسم اللّغة العربية و أدابها، مجلّة التّواصل في اللّغات والثّقافة والأدب، العدد31، سبتمبر2012، ص80.

[2] -محمّد مرزوق، الحواريّة في الرّواية الجزائريّة التّعدّد اللّغوي والبوليفونيّة في أعمال واسيني الأعرج الرّوائيّة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعبّاس-الجزائر،2015، 2016، ص16.

وبالنصّ الّذي لا يقف عند حدود الجملة وفي إطار المستويات الصّوتيّة، الصّرفيّة، التّركيبيّة مركّزا على أهميّة السّياق التّاريخي، فقد اهتمّ 'باختين' بالكلام، وبأبعاده الاجتماعيّة وبالخطاب الروائي، وتعدّد الأصوات والإيديولوجيات فيه، من خلال تقديمه وتأسيسه لعلم عبر اللّسان الّذي تمخّض عن موسوعيّة فكره الفلسفي، والنّقدي، والأدبي.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ صعوبة التّطرّق لأعمال 'باختين' وتعسُّر فهمه راجع لعدّة أسباب واعتبارات؛ -كما يرى 'تيزفيطان تودوروف'(1939-2017م)في كتابه الّذي خصّصه للحديث عن النّظريّة الحواريّة (ميخائيل باختين والمبدأ الحواري)-: "السّبب الأوّل المرتبط بالتّاريخ، تاريخ نشر نصوص باختين أكثر من كونه تاريخ كتابته هذه النّصوص، وهناك حالتان محدّدتان تتركان أثرا عميقا في هذا التّاريخ:

-الحالة الأولى أنّ باختين لم ينشر في السّنوات الخمس الأولى الّتي سبقت نشره لكتابه الأوّل أيّ شيء باسمه رغم أنّ العديد من الأعمال الّتي ظهرت في هذه الفترة استلهمت منه أو أنّه كان هو من كتبها ووقّعت من قبل صديقيه .ف.ن فولوشينوف .ميدفيديف."[1] حيث يُشيد 'تودوروف' في كتابه هذا بفكر 'باختين' وينبهر به، لكنّه يستدرك صعوبة الاقتراب منه انطلاقا من تشخيصه لأسباب صعوبة هذا الاقتراب، وذلك من خلال الحقيقة التّاريخيّة الّتي أخّرت نشر كتبه؛ إذ أنّه لم ينشر قبل كتابه الأوّل بفترة خمس سنوات أيّ كتاب باسمه، وإنّما كانت من توقيع صديقيه 'فلانتين فولوشينوف(1895-1936)' Valentin Vochinov و'بافال ميدفيديف' Pavel Medvedev وربّما يرجع ذلك لأسباب سياسيّة.

أمّا فيما يخص السّبب الثّاني يكمن في أنّ "باختين كتب، خلال مرحلة نشاطه التّالي دون أن يفكّر في النّشر (باستثناء عمله عن دوستويفسكي) ولقد رأى كتابه عن رابيليه النّور بعد خمس وعشرين عاما من تاريخ كتابته كما طُبع العديد من النّصوص الهامّة لباختين المكتوبة خلال مراحل مختلفة من حياته، بعد موته فقط(1975)"[2] وتجدر بنا الإشارة هنا أنّ

[1] -تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 1996، ص18.

[2] - المرجع نفسه، ص18.

هذه الصّعوبات تخصّ من يقرأ فكرَ 'باختين' وكتبه في لغتها الأصليّة؛ أي في اللّغة الرّوسيّة.

وهذا لا ينفي وجود صعوبات تواجه قارئ 'باختين' في الكتب المترجمة، إذ لم يتجاوز "تودوروف" الحديث عن هذا الأمر، حيث اعتبر أنّ الصّعوبة الثّانية تكمن في قراءة باختين مُترجَما؛ حيث أشار إلى وجود التّرجمات وتعدّدها، إضافة إلى إشكالاتها الّتي تقع ويصعب على المترجم تجنّبها، ولم يشأ مناقشتها، لكن ما عابه على المترجمين ووجده "منذرا بالخطر في هذه اللّحظة هو أنّ الأمر ليس بالمهمّة السّهلة، ونتيجة لذلك فإنّ مفاهيم مفتاحيّة مثل الخطاب والتّلفّظ وتنوّع الملفوظات والتّخارج والعديد من المفاهيم الأخرى سوف تعود إلى "مرادفات" غير صحيحة، أو أنّها ببساطة سوف تُهمل من قبل مترجم يهتمّ كثيرا بتجنّب التّكرار والغموض"[1] وهو إشكال وقع فيه العديد من النقّاد والمترجمين ممّن درسوا 'باختين' وغيره، ولعلّه راجع في سياق آخر لإشكاليّة التّرجمة في حدّ ذاتها كيف لا، وهي الحسناء المخادعة، حيث مثّلت هذه الأخيرة تحديّا كبيرا أمام المصطلحات والمفاهيم، الّتي شهدت تذبذبا في نقلها من لغتها إلى لغة الآخر.

ولعلّ هذه النّقلة تتباين بين النقّاد أبناء الوطن الواحد، فما بالك بالمصطلح والمكنون الفكري بين المغرب والمشرق، وبين الغرب والعرب، زد على ذلك، رغبة المترجمين في تحقيق قابليّة تلقّي المصطلحات في البيئة العربيّة، وهو ما يجعلهم يطوّعون المصطلح لثقافتهم، ويقولبونه كما شاؤوا؛ وذلك ما خلّف إشكالات عدّة واجهت المصطلحات النّقديّة على وجه الخصوص.

وبالرّغم من أنّ الجميع يعرف 'باختين' من خلال مصطلح الحواريّة إلّا أنّ ذلك لا ينفي وقوعهم في إشكاليّة فهم هذا المصطلح-كما أشار إلى ذلك تودوروف- حيث ينطوي هذا المصطلح على جهاز اصطلاحي، أو بعبارة أخرى على مصطلحات وتسميات ترتبط به من قبيل: الملفوظ، والخطاب، والتّلفّظ، وقد اعتبرها المترجمون مترادفة وذلك غير صحيح كما أنّ البعض الآخر من المترجمين قد أهملوا هذه المصطلحات الّتي تُعدّ بمثابة مفاتيح لفهم الحواريّة عند 'باختين'.

[1]- تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص20.

وقبل التّطرق لهذا المصطلح عند 'باختين' وغيره، لا بأس بالتّعرف على معناه اللّغوي فالحِوَاريَّةُ: "[مفرد]:1اسمٌ مؤنّثٌ منسوبٌ إلى حِوار" قَدَّم برامج إخباريّة و حِواريّة" 2 مصدرٌ صناعيٌ من حِوار: حَالةٌ منَ التَّنَاغمِ والتَّلاؤُمِ بينَ الأشياءِ" استمتعَ بحواريّةٍ جميلةٍ اشتركت فيها جميعُ الآلاتِ الموسيقيّةِ 3 إمكانيّة تبادُلِ الآراءِ والأفكارِ"[1] حيثُ تحيل التّعريفات اللّغويّة الثّلاثة السّابقة على معنى الحديث المتبادل بين شخصين فأكثر بغرض الإخبار، وتفيد معنى الانسجام بين الأشياء، وكذا تعني الحواريّة: تبادل الرّؤى.

أوّلا/ الحواريّة: المصطلح والمفهوم عند 'ميخائيل باختين' والنقّاد الغرب والعرب:

ترى النّاقدةُ البلغاريّة 'جوليا كريستيفا'(1941) الّتي عُرفت بمصطلح (التّناص) و(الإيديولوجيم)، وكذا (الإنتاجيّة) في السّتينات، والنّاقد الفرنسي 'تيزفيطان تودوروف' الّذي اشتهر بمصطلح (التّناصيّة) في السّبعينات، أنّ الحواريّة هي البداية الفعليّة لنشأة هذه الاستراتيجيّة التّعالقيّة بين النّصوص، وأنّه مصطلح ارتبط ظهوره الأوّل بالناقد الروسي الشّهير 'ميخائيل باختين' في نهاية العشرينات(1929)، بالرّغم من أنّ الاهتمام به كان متأخّرا في السّبعينات.

حيث "يُعَدُّ اصطلاحا مفتاحيّا في عمله الفكري ونظرته إلى علاقة الأنا بالآخر، وتَرَتَّبَ على التّشديد على مفهوم الحواريّة، الّذي قام بمدّه من إطار العالم الرّوائي لدوستويفسكي إلى تفسير مفهوم الإنسان في صياغته للأنثروبولوجيا الفلسفيّة الخاصّة به"[2] تأسّس على مبدأ الغيريّة وتشجيع تعدُّد الرّؤى وأنماط الوعي في الخطاب الروائي، انطلاقا من مهاجمته لمبادئ الألسنيّة القائمة على تجاوز السياق، مهتَمًّا بالكلام وسياقه الاجتماعي، عبر تأسيسه لما أطلق عليه تسمية 'علم عبر اللّسان'.

الملاحظ–حسب حدود اطّلاعنا– أنّ 'باختين' لا يورد تعريفا صريحا للحواريّة وإنّما يعرّفها ضمنيّا ، وذلك في إطار قراءته لأعمال الكاتب الرّوسي "دوستويفسكي" الرّوائيّة حيث اعتبر أنّه" واحد من أعظم المجدّدين في ميدان الشّكل الفنّي. لقد أوجد في رأينا، نمطا

[1]– أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللّغة المعاصر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008، ص579.

[2]– تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص8.

جديدا تماما من التّفكير الفنّي، هذا النّمط الّذي اصطلحنا عليه "بالمتعدّد الأصوات"[1] فالرّواية الحواريّة عنده هي الرّواية متعدّدةُ الأصوات، وهي نمط جديد من أنماط الكتابة الرّوائيّة والتّفكير الفني.

وانطلاقا من تعريفه للرّواية، بأنّها: "التّنوّع الاجتماعي للّغات"[2] حيث تتعدّد الأساليب وتتباين الأيديولوجيات والرّؤى، يتبيّن مفهوم الحواريّة لديه، حيث يترادف مع تعدّد الأصوات ويتنافى مع فردانيّة الصّوت، وبذلك تكون الرواية الديالوجيّة معاكسة للرّواية المونولوجيّة وهي الرواية الشّعبيّة الّتي ولدت من رحم الإيديولوجيّات المُهمّشة.

كما أنّ الحواريّة تعني حسب 'باختين' كافّة أشكال حضور الآخر داخل خطاب الأنا وهو مالا يتأتّى إلّا من خلال مسار تفاعلي بين وعيين: وعيٍ فرديٍّ ووعي آخر، وعي مُستلهِم ووعي مُستَلهَمٌ؛ لإبراز الصّوت الغيري؛ وتبيان موقع المستمِع في الخطاب؛ ومكانته في ذهن المخاطَب الّذي يُراعي استجاباته ويهتم به.

كما يمكننا تعريف الحواريّة انطلاقا من اطّلاعنا على كتب 'باختين' واستنتاجا من كلّ ما سبق بأنّها: صفة أساسيّة للرّواية المناقضة للرّواية المونولوجيّة التّقليديّة، الّتي تنتمي إلى خطّ أسلوبي، وصوت فردي، ووعي لساني واحدٍ، تتأسّس على تباين الأصوات، وتعدّد الأيديولوجيات، من خلال ذلك التّنوّع الكلامي الاجتماعي الفنيّ، حيث تعبِّر الشّخصيات عن رؤاها من خلال ذلك التَّعدد الأسلوبي واللّساني، الّذي تُحقّقه الوحدات الأسلوبيّة في الرّواية أو ما يطلق عليها آليات الصّوغ الحواري، متمثّلة في: التّهجين القصدي، الأسلبة، الحوار الخالص الّذي يشكّل صورة اللّغة، أو من خلال تمظهرات أخرى للحواريّة، هي: الأجناس المتخلّلة، الكرنفاليّة، تعدّد الأصوات، الباروديا وغيرها.

ورد تعريف "الحواريّة" في معجم السّرديات على النّحو التّالي: "هو مصطلح له مع "الحوار" جذر مشترك، وهو ما لم يعزب عن ذهن مبدعه "ميخائيل باختين" حين وضعه

[1]–ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال،دط، المغرب، دت، ص5.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برّادة، منتديات مكتبة العرب، دار الفكر، ص39.

للدّلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الرّوائي"[1] حيث يُجسّد الحوار تعدّد الأصوات والمواقف "ويتجلّى هذا التّعدّد في مستوى الضّمائر واللّغة مثلما يتجلّى في مستوى الأفكار والمواقف"[2] حيث يظهر الصّوت الغيري بالإضافة إلى صوت المتكلّم في الرّواية، هذا الأخير الّذي يعطي للآخر حريّة الكلام والتّعبير عن أفكاره داخل الملفوظ الرّوائي الّذي تتباين فيه الأيديولوجيات وتتعدّد دون أن تُقصي إحداها الأخرى.

'فباختين' ينظر "للكلام بوصفه أسلوبا فرديا معطّرا بعبق كلمات الآخر ويرنّ بصداه ذلك أنّه يرفض التّعامل مع المستمع كشيء ثابت لا استجابة له، فالمخاطَب(المستمِع)شريك في عمليّة التواصل"[3] يركّز هذا النّاقد على خطاب الغير، كصوت يكافئ صوت المؤلّف نفسه حيث لا يعلو صوت الكاتب على صوت الشّخصيّة في الرّواية الحواريّة، ويغدو الكلام معادلا موضوعياّ للآخر.

لكن ورغم هذه الأهميّة الّتي يكتسبها كلام الآخر، والصّوت الغيري عند "باختين" إلّا أنّه حسب "محمد القاضي" –الّذي يتّفق مع ما ذهب إليه مع 'باختين'– لا ينشئ الحواريّة، وإنّما الشّأن في ارتباط الرّواية واتّصال الحواريّة "كأوثق ما يكون بالبُنى الأيديولوجيّة الّتي تُعبّر عن مختلف الشّرائح الاجتماعيّة والّتي ظهرت في سياقها"[4]؛ أي أنّ كلام الآخر لا يؤسّس أبعاد وحقيقة الحواريّة، وإنّما الشّأن في ذلك راجع للإيديولوجيا الاجتماعيّة، الّتي لا تعبّر عن صوت الآخر المفرد، بل على أصوات مختلف الشّرائح الاجتماعيّة، حيث لاحظ من خلال كتابات 'دوستويفسكي' "أنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة، وتعدّدية الأصوات الأصليّة للشّخصيّات الكاملة القيمة"[5] هي السّمات الأساسيّة والخصائص المميّزة لكتاباته المرتبطة ارتباطا كبيرا بتعدّد الأيديولوجيات داخل المجتمع.

---

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، مكتبة الأدب المغربي، دار محمد علي للنّشر، ط1، تونس، 2010، ص162.

[2]– المرجع نفسه، ص162.

[3]– محمد مرزوق، البوليفونيّة اللّسانيّة: قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية المخطوطة الشّرقيّة" لواسيني الأعرج، مجلّة افاق فكريّة، العدد الخامس، خريف2016، ص217.

[4]– محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص162.

[5]–ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، ص10.

أمّا عن مفهوم الحواريّة عند النقاد العرب، فلا يختلف كثيرا عنه عند مؤسّسه، ولا عند 'محمد القاضي'، فالحواريّة حسب 'محمد بوعزّة' "ظاهرة خاصّة بكلّ خطاب أو تلفّظ فالخطاب لِكَي يعبّرَ عن موضوعِه، تخترقُه شبكةٌ من التّعبيراتِ والنبرات الأجنبيّة، ويكونُ على اختلافٍ مع بعضِ عناصرها، وعلى ائتلافٍ مع عناصرها الأخرى. وداخل هذه السَّيرورَة من الصّوغ الحواري، يشيّدُ الخطابُ ملامحَه الأسلوبيّة ونُظُمه الدّلاليّة"[1] فعلا فالحواريّة أو الحوار موجود في جميع الخطابات على اختلاف أنواعها، حيث تتشكّل لغتنا أو كلامنا من خطابات الآخر، كما أنّ الكون كلّه قائم على الحوار، بذلك تكون الحواريّة سمة أساسيّة لكلّ تلفّظ وما الملفوظ الرّوائي إلّا ظاهرة حواريّة بامتياز حيث تتباين النّبرات وتتمايز اللّهجات والرّؤى وكذا الإيديولوجيات.

إنّ ما يميّز الحواريّة عند "باختين" هو أنّها ذات طابع شمولي– كما أشرنا سابقا– فالحوار سمة موجودة في كلّ الخطابات، ولاسيما الخطاب الرّوائي "ففي الرّواية تكون للحواريّة جذور ضاربة بعمقٍ في تنوّع الملفوظات وفي تعدّد اللُّغات، وفي أشكال الأسلبات البارودية، وليس فقط في تناقضات الشّخصيّات وتعقّد علائقها الاجتماعيّة. إنّ هذه الحواريّة الرّوائيّة تغوص في الطّابع الاجتماعي الحواري للّغة؛ لأنّها تستعمل الأشكال الحواريّة الأكثر تنوّعا وفعاليّة لنقل كلام الآخرين"[2] ممّا يؤدّيه هذا الرّأي أنّ الحواريّة في الأشكال النّثريّة وخاصّة الرّواية تبرزُ بشكل كبير من خلال تنوّع الأساليب الكلاميّة للشّخصيات، ومن خلال ذلك الوعي المشخِّص المؤسلِب للُغةِ الآخرِ، وفكرِه، دون أن يهمل صوتَه، كما كان يفعل "دوستويفسكي" تماما مع شخصيّاته الرّوائيّة.

حيث يبرز ذلك التّنوّع الكلامي والفكري بين الشّخصيات الطّابع الاجتماعي الحواري للغّة لنصل أخيرا إلى أنّ حواريّة 'باختين' هي: "دمج ما هو اجتماعي في مكوّنات النّص الدّالّة، بحيث لا يفرّق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي"[3] فلكلِّ لهجة وكل أسلوب خلفيّة

[1]–محمد بوعزّة، حواريّة الخطاب الرّوائي التعدّد اللّغوي والبوليفونيّة، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، ص65.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

[3] –حميد لحميداني، النّقد الأدبي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص48.

اجتماعيّة، ورؤية خاصّة للعالم، سواء كانت لغة مباشرة، أو تشخيصا أدبيّا من لدن السّارد أو الشّخصية.

ولعلّ السّؤال الّذي يفرض نفسه فرضا في هذا السّياق: كيف سيكون مصير هذه الأصوات عند الكاتب؟ وهو ما نجد إجابته متضمنّة في أحاديث 'باختين'، وقد أجاب عليه الباحث 'عبد القادر بوزيدة' أيضا، عندما قال بأنّ: "الرّوائي، وهو يتعامل مع هذه اللّغات والأصوات المتعدّدة لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوامل والرُّؤى الّتي تتبدّى من وراء تعدّد الأصوات وتعدّد اللّغات، إنّه يدخلها عالمه الرّوائي مسكونة بنوايا الآخرين ويسخّرها في الوقت نفسه لخدمة نواياه الخاصّة"[1] وربّما من الأنسب في هذا المقام أن نوجز مفهوم الحواريّة ونعتبرها حوارا للإيديولوجياتِ والرُّؤى، موجودة في كلّ الخطابات، تتجلّى بشكل كبير في الرِّواية من خلال تباين اللّغات والأساليب النّاتجِ عن تمايز إيديولوجيّات الشّخصيّات الرّوائيّة.

وتُعرَّف الحواريّة بأنّها: "ظاهرةٌ سرديةٌ "جمالية" أو "شعريّة"[2] تتحقّقُ بتتعدّد أصوات الشخصيّات الّتي تتحرّر من البوتقة الإيديولوجيّة للمؤلّف والراوي، فتعبّر عن رؤاها وأفكارها عكس ما كان سائدا في الرواية المونولوجيّة، إذ "إنّ دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس غوته لا يخلق عبيدا مُسخت شخصياتهم(مثلما فعل زيوس) بل أُناسا أحرارا، مؤهّلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألّا يتّفقوا معه، بل وحتّى أن يثوروا في وجهه"[3] وتلك سمة وخاصّية أساسيّة في كتابات (دوستويفسكي) الّتي اشتهرت بتعدّد الإيديولوجيات وبتعدّد الأصوات فيها، ولم تعرف سيطرة لرؤيا المؤلّف، حيث" أنّ الأبطال الرّئيسين عند دوستوفيسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرّد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشّخصيّة ذات القيمة الدلاليّة الكاملة"[4] المعبّرة عن وعي الشّخصيّة والحاملة لكلمتها، لا عن إيديولوجيا ووعي الكاتب، حيثُ تؤسّسُ هذه الأخيرة(كلمات الشّخصيّات) لحضور الوعي الغيري المختلف عن وعي المؤلّف.

---

[1]– عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلّة اللّغة والأدب، العدد15،جامعة الجزائر، ص70

[2]– معجب الزهراني، مقاربات حوارية، مؤسّسة الانتشار العربي، ط1، بيروت–لبنان،2012، ص349.

[3]– ميخائيل باختين، شعريّة دوستوفيسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، ص10.

[4]– المرجع نفسه، ص، ص10، 11.

ومن هنا يتباين البطل عند دوستوفيسكي عن البطل في الرواية المونولوجية، الّتي جعلته مرآة عاكسة لرؤيا وكلمة المؤلّف، ففي الرواية الحواريّة تتعدّد الكلمات والرّؤى فتكون بذلك كلمة البطل موازية لكلمة المؤلّف ذاتها.

وبذلك "يتحدّد مفهوم الحواريّة بنفيه المزدوج لمنطق "التراتبية" الذي يُبرّر الإعلاء أو الحطّ من شأن صوت ورأي وفكر مَا لِحساب صوتٍ ورأي وفكر آخر، ولمنطق "المركزيّة" الّذي يُولِّدُ في ذات المؤلف وكتابته التوهُّم بأنّ آراءه وأفكاره ومواقفه هي المعيار"[1] فيدعو للتّحرّر من سلطة الكاتب على النص، من خلال تعدّد زوايا النّظر، والرؤى، وأنماط الحقيقة في الرواية. فتبرز قدرة المؤلّف وإبداعه في تمكّنه من التّأليف بينها لخلق حواريّة الخطاب الروائي، وبذلك يكون 'باختين' قد "حطّم قيد المعياريّة الّذي يرى فيه الكاتب أنّه النّموذج المتبَّع وأنّ جميع عناصر السّرد تابعة له"[2] بما في ذلك تحريك الأحداث والتحكّم في أدوار الشّخصيات.

تجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أنّ 'ميخائيل باختين' عاصر التيّار الشّكلاني الّذي ربط شعريّة الخطاب بالأدبيّة، وبالشّكل بعيدا عن المعنى، والتّيار الماركسي الّذي اعتبر أن الأدب والجماليّة مرآة عاكسة للواقع، وبين هذا وذاك "اتّخذ باختين موقفا مغايرا ومتجاوزا لهما إذ رفض ذلك التّصوّر الشّكلاني الّذي يختزل النّص في تقنيّاته وأساليبه وبناه الوظيفيّة-الداخليّة، مثلما رفض التّصوّر الآخر الّذي يختزل النّص الأدبي في "مرآويّته" ووظيفته الأيديولوجيّة كما لو كان "وثيقة" مُحسَّنة الصياغة فقط"[3] ليختار لنفسه اتّجاها نقديا مغايرا يتجاوز صرامة المقاربة الشّكليّة، والماركسيّة، وادّعائهما لملكيّة الحقيقة العلميّة، وذلك من خلال ما سمّاه 'بعلم العبر اللّسان'، الّذي لا يحصر النص في بنيته اللّسانيّة، ولا في شكله ويعيد الاعتبار للمرجع الاجتماعي، والسياق، ويفتح النصّ على التّأويل؛ نظرا لتعدّد الأفكار فيه.

---

[1]- معجب الزهراني، مقاربات حوارية، ص350.

[2]- سربوك خديجة، صفيّة بن زينة، الحواريّة في الرواية الجزائريّة" مرايا متشظّية لعبد الملمك مرتاض أنموذجا" مجلّة اللّغة الوظيفيّة، المجلّد5، العدد2، ص267.

[3]- المرجع السّابق، ص351.

ثانيا/أهميّة حواريّة 'ميخائيل باختين' على مستوى النّقد والخطاب الروائي والمجتمع:

أثّرت الحواريّة الباختينيّة أو ما يُعرف بالنّقد الحواري في النقد الغربي، بالرّغم من أنّ الاطّلاع على كتب 'باختين' وفكره كان متأخرّا نظرا للعديد من الأسباب خاصّة السياسيّة منها، حيث أُكتُشِف في البيئة الأوروبيّة دون الرّوسية، وذلك من قبل 'تيزفيطان تودوروف' و'جوليا كريستيفا' وكلاهما من بلغاريا، وكانا يعيشان في فرنسا أنذاك، و"كان دور كريستيفا حاسمًا لكونها أوّل من قدّم مفهوم' 'الحواريّة' إلى السّاحة الفرنسيّة"[1] وكان ذلك في الستينيّات وبالتّحديد سنة1966، من خلال مقالها النّقدي الّذي عنونته:(بالكلمة، الحوار والرواية)، حيث مثّل النقد الحواري خلفيّة معرفيّة لتأسيس التّناص عندها، ولعلّ المقال يستدعي تلك التّحوّلات الّتي شهدها النّقد الغربي إبّان الستّينات وما صاحبه من سقوط البنيوية وميلاد الفكر الانفتاحي الما بعد بنيوي.

لكنّ هذه النّاقدة–حسب 'ميجان الرّويلي' قدّمت 'باختين' كناقد شكلاني، في حين أنّ أطروحاته للنّقد الحواري تجاوزٌ للفكر الشّكلاني، وإعادة اعتبار للسّياق الخارجي والاجتماعي لكنّ 'تودوروف' لم يفعل ذلك.

ترى(رزان محمد إبراهيم) أنّ أهميّة حواريّة باختين تكمن " في أنّها اعتراف متبادل بين الفرديات المختلفة، بما يوشك أن يكون فعلا سياسيا حديثا، فحين تتبادل الشّخصيات الروائيّة أفكارها، وتنقل لنا الحوار بأشكال مختلفة تتضمّن تعددية في أصوات تتحاور وتختلف وتتصارع، فإنّها حينئذ تقترب من حيّز الفكر العام الّذي جاءت به الديمقراطيّة، لأنّ كل كلام روائي يستضيف كلاما آخر، ويقيم معه سجالا ينفتح على سجال لاحق"[2]عبر اختلاف رؤاها من خلال توظيفها لأجناس مغايرة كالشّعر، فنكون أمام أسلوب شعريّ يتفاعل مع بقيّة أساليب الرواية، أو عندما يلجأ المؤلّف للأسلوب الوصفي أو الدرامي كي يفتح المجال أمام شخصيات الرواية كي تصف حالتها وهي في حالة حوار مثلا.

---

[1]– سعد البازعي، ميغان الرويلي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط3، الدار البيضاء– المغرب، 2002، ص319.

[2]– رزان محمود إبراهيم، الرواية التاريخية بين الحواريّة والمونولوجيّة، دار جرير للنّشر والتّوزيع،ط1،عمان– الأردن، 2012، ص28.

وهذا ما يُنقص من سيطرة الرّاوي ويمكّن الشّخصيّة من التّعبير عن وجهة نظرها، هذا على مستوى الرّواية أمّا رمزيّة هذا التعدّد فسياسيّة بامتياز حيث تتحقّق الديمقراطيّة على أرض الواقع بين مختلف طبقات المجتمع، كما تحقّقت في الملفوظ الروائي الحواري.

كما ترى 'رزان محمد إبراهيم' أيضا أنّ شخصيّة البطل في الرواية الديالوجية عكس ما كانت عليه في الرواية المونولوجيّة، حيث اتّسمت بالانغلاق، والتّقوقع، والمحدوديّة، كما أشارت إلى أنّ نهاية الرواية الديالوجيّة لا تفرض على القارئ نهاية محدّدة، كما هو الحال في القراءة في الرواية المونولوجيّة، بل تطرح أسئلة وتثير إشكالات جديدة، ومن المعروف أنّ نجاح العمل الأدبي في فكرنا الحالي يقترن بمدى ما يطرحه هذا الأخير من تساؤلات جديدة وإشكالات جديّة.

ويرى" معجب الزّهراني" أنّ لحواريّة 'باختين' أهميّة وأبعاد إيديولوجيّة لم يتم الاهتمام بها من لدن النّقاد، وهي أنّها "تنطوي على أطروحة أو قناعة أيديولوجيّة–سياسيّة لم يكن التّعبير عنها في روسيا الثورة البلشفية مسألة سهلة أو مضمونة العواقب، فهذه الحواريّة تعبّر، وإن بشكل مراوغ، أو ماكر، عن رفض تلك" الدوغمائيّة الجديدة" في الخطاب الماركسي الرّسمي التي حلّت مكان الدوغمائيّة الأرثوذكسية في الخطاب الرسمي الّذي كان مهيمنا في روسيا القيصريّة على مدى قرون"[1] واعتبر هذا الأخير أنّ البعد التّأويلي والسّياسي للحواريّة مبرّرٌ للاختلاف الفكري والقناعة الرؤيويّة، بتعدّد وجهات النّظر بحريّة في المجال الإبداعي خصوصا والحياتي عموما.

إذا "وبناء على هذا التّأويل لحوارية باختين لا يعود من المستغرب أن يتعرّض لأشكال مختلفة من القمع وأن تتعرّض كتاباته للتّهميش والتّجاهل والإهمال"[2] كما اعتبر أنّ حوارية 'باختين' عبارة عن موقف إيديولوجي متحرّر وسياسي مناهض للسّلطة الرّسميّة، وكان ذلك سببا مباشرا في سجنه ونفيه وتجاهل أطروحاته الّتي لقت صدى في أوروبا الغربيّة بنظامها اللّبرالي الدّيمقراطي، وذلك سبب محوري–حسب رأينا– في تأخر نشر كتاباته، ورفض تلقّي فكره في روسيا أنذك.

[1]– معجب الزهراني، مقاربات حوارية، ص، ص252، 253.

[2]– المرجع نفسه، ص353.

ثالثا/موقع 'ميخائيل باختين' في نظريّة الرّواية وميلاد النّظريّة الحواريّة:

إنّ الكون بأكمله حسب 'ميخائيل باختين' قائم على الحوار، ويتعيّن علينا أن نشير–في هذا المقام– إلى أن 'باختين' مفكّر موسوعي لا يسهل الإمساك بتلابيب أفكاره؛ فهو مُطّلع على مختلف العلوم كما تأثّر بها؛ وربّما ترجع صعوبة فكره أيضا إلى تعدّد خلفياته الفلسفيّة ومرجعياته الإيديولوجيّة، زد على ذلك تفرّد نظرته للرّواية واختلافه عن سابقيه. وذلك ما دفعه إلى صياغة توزيع مغاير وجديد للأجناس الأدبيّة انزاح عن التّقسيم اليوناني لدى 'أفلاطون' و'أرسطو'.

ما قام به 'ميخائيل باختين' فيما يخصّ كسر قدسيّة التّقسيم اليوناني للأجناس الأدبيّة يعدّ بمثابة قطيعة معرفيّة لا جدال فيها–حسب 'فلاديمير كريزنسكي'–"حيث تجاوز تصنيف الأجناس الأدبيّة إلى ملحمة ودراما وغنائيات إلى تقسيم وتصنيف ثلاثي جديد(الملحمي والبياني المتكلّف الخطابي والكرنفالي ليركّز اهتمامه على الخطّ الأخير"[1] ويعتبر الرّواية فنّا أدبيّا حافلا بتعدّد الأصوات واختلاف الإيديولوجيات والرّؤى.

يتموقع النّاقد الرّوسي 'ميخائيل باختين' –في وقته– موقعا مختلفا عن بقيّة المنظّرين والمفكّرين في روسيا، والعالم الغربي عموما، ولعلّ هذا جليّ بوضوح –كما أسلفنا الذّكر– في تجاوزه للتّصنيف المألوف للأجناس الأدبيّة، عندما خلخل هذا التّقسيم بوضعه لتصنيف آخر، مغاير لما قبله ولما توارثته الدّراسات النّقديّة ونظريّة الأدب.

حيث كان تصنيف 'أرسطو' (384ق.م–322ق.م) اللّبنة والأساس في نظريّة الرواية بعده، إلى أن جاء 'باختين' وهمّش مركزيّة هذا التّقسيم، الذي مركز الرّواية المونولوجيّة البرجوازيّة وأعاد توجيه الأنظار لما كان مهمّشا، ألا وهو صوت الطّبقات الدّنيا خاصّة الشعبيّة منها، واعتبر الرواية أدبا شعبيّا مستقلّا عن الملحمة، و خطابا هجينا من الأجناس المتخلّلة فهي بمثابة كرنفال أدبي تتعدّد فيه الأصوات.

إذًا فاتخاذُه لهذا الموقف المغاير، كان بمثابة قطيعة ابستيمولوجيّة في تاريخ نظريّة الأدب والرواية كما أشار'كريزنسكي' "وبالفعل فإنّ ما قام به باختين بخلاف المنظّرين الّذين

[1]– نور الدّين الفيلالي، التّعالي النصّي مفاهيم وتجلّيات، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر العاصمة، 2016، ص22.

سبقوه يتخلّى عن الرّبط المألوف بين الرّواية والطّبقة البرجوازيّة المعتمِدة على الفرديّة وقيمها محاولا أن يجد جذورا في أحضان الثّقافة الشّعبيّة (خاصّة الكرنفال) وأن يتلمّس مكونات النصيّة في بعض النّصوص النّثريّة الإغريقيّة الرّومانيّة القديمة وكذلك في روايات العصور الوسطى"[1] إنّ هذه الأسطر تحيلنا على غاية 'باختين' في معرفة رؤى الآخر –الأصوات المهمّشة على مرّ الزّمن– فيرمي لكشف أيديولوجيات الطّبقات الشّعبيّة، في ظلّ انشغال الكُتّاب برؤى الطبقة البرجوازيّة، وذلك من خلال عودته للنّصوص الرّوائيّة القديمة خاصّة كتابات 'دوستويفسكي'.

إذ يرى 'باختين' أنّ الظّروف السياسيّة، والاجتماعيّة، والفكريّة، وكذا الثّقافيّة، الّتي أنتجت وولّدت الرّواية البرجوازيّة والمونولوجيّة غير الشّروط التي أنتجت الرّواية الكرنفاليّة متعدّدة الأصوات، حيث سُخّرت الأولى لخدمة إيديولوجيا الطّبقة العليا؛ وهو مادفع 'باختين' للحفر في الأشكال النّثرية القديمة بغرض إيصال صوت الطّبقات الأخرى الدّنيا؛ حتّى يكشف عن مآسيها، ويوصل أصواتها وإيديولوجيّاتها، عبر تعدّد أساليب الرّواية وحياد الرّاوي.

ينطلق "باختين" من حاضر الرّواية الرّوسيّة –كما أشرنا سابقا– من أعمال 'دوستويفسكي'؛ نظرا لما لها من مكانة على الصّعيد المحلّي الرّوسي، والعالمي، في تاريخ الرّواية وتحقّق الشّكل الفنّي، ويسقط ذلك على العديد من النّصوص القديمة، والأنواع النّثريّة السّابقة، فما حقّقته روايات 'دوستويفسكي'، من قدرات على إيصال التّعدّدية الفكرية الغيريّة كفيل بإسقاطها على بقيّة الكتابات الّتي تجاوزت سيطرة الصّوت الإيديولوجي الواحد باعتبارها النّموذجَ الّذي أسّس عليه "باختين" نظريّته في الرّواية المتعدّدة الأصوات.

لعلّ صعوبة الفكر الباختيني في سياق مغاير لما سبق، تعود –كما يرى 'عبد القادر فيدوح' في محاضرة ألقاها على اليوتيوب– لما عاناه هذا المفكّر طيلة حياته، كيف لا، وهو المفكّر الّذي أسيء فهمه في القرن العشرين؛ نظرا للموضوعات الشّائكة الّتي أثارها، حيث تمّ اعتقاله العديد من المرّات بدعوى انتمائه للكنيسة الأرثوذكسيّة السريّة.

وتميّز بنقده اللّاذع للشيوعيّة كما ناهض النّماذج اللّغوية للعالم اللّغوي السويسري "فيردينان دي سوسير"(Ferdinand de Saussure(1857–1913، ونقد الشّكلانيّة كما

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص15.

ناهض الماركسيّة في بداياته، ورفض كل الدّراسات الّتي تكتفي بالتّنظير دون التّطبيق، كما عارض أيضا مختلف النّظريّات المعرفيّة، في علم النّفس، والبنيويّة، في النّقد وغيرها، وراح يهتمّ بالرّواية الحواريّة متعدّدة الأصوات تنظيرا وتطبيقا.

هي مواقف تفرّد بها "باختين" في نظرته للعديد من القضايا، والمسائل الفكريّة والفلسفيّة جعلته يغيّر مسار نظريّة الرّواية، ويفتح الباب أمام نوع أدبيّ وفنّ روائي، كان موجودا لكن لم يتم الاهتمام به؛ لأسباب عديدة لا حاجة لنا في مناقشتها، فالمهمّ معرفة كُنه الرّواية الديالوجيّة وأساسياتها.

حيث "تتبني الرواية الحواريّة البوليفونيّة على تعدّد المنظورات السّرديّة ووجهات النّظر[..] بالإضافة إلى تعدّد الضّمائر السّرديّة[...] وتعدّد الرّواة والسّاردين الّذين يعبّرون عن اختلاف المواقف الفكريّة"[1] في خطاب روائي يؤمن بالتّعدد الفكري، والانفتاح الأجناسي.

رابعا/الخلفيّات الفلسفيّة والفكريّة لحواريّة 'ميخائيل باختين':

لم ينطلق 'باختين' من فراغ في تأسيسه للحواريّة، حيث أتيح له "أن يستعير من الفلسفة مبدأً فلسفيّا قوامه تلك النّظرة الخاصّة إلى الوجود بوصفه حوارا دائما مستمرّا عبر الزّمن"[2] واعتبر أنّ الكون قائمٌ على الحوار، وأنّ الحوارَ موجودٌ في كلّ شيء، وهو محاكاة لما يسمّيه 'النّموذج الأصل'، وهو ما يرجعنا لأهمّ النّظريّات الفلسفيّة، 'نظريّة المحاكاة' حيث اعتبر أفلاطون أنّ الفن يقوم على محاكاة الطبيعة، والتي بدورها تحاكي النموذج في عالم المثل، أمّا تلميذه 'أرسطو' فقد حافظ على مصطلح المحاكاة، لكنه طوره، واعتبر أن الفن ليس محاكاةً حرفية للواقع وإنما له قدرة على تغيير ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون عبر التخييل.

---

[1]– جميل حمداوي، التّهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف للطّبع والنّشر الإلكتروني، ط1،المملكة المغربيّة، 2020، ص48.

[2]– محمد مرزوق، المرتكزات اللّسانيّة لنظريّة باختين الحواريّة مطارحة في الأصول والمفاهيم، مجلّة التّعليميّة، المجلّد3، العدد8، ديسمبر2016، ص89.

كذلك "فإنّ علم النّفس شكّل مرتكزا آخر من أصول نظريّته الحواريّة؛ ذلك أنّ 'باختين' قد استلهم تصوّرا خاصا حول الإنسان بوصفه أنثروبولوجيّ الغيريّة"[1] وذلك يتأتّى من اهتمامه بخطاب الأنا والآخر، وعبر سعيه لكشف الصّوت الغيري في الملفوظ الروائي، من خلال اللّغة في تنوّع أساليبها، والاختلاف الإيديولوجي، وخطاب الآخر في الرواية.

فالحواريّة عنده تجاوز لمفهوم الأنانيّة والصّوت الفردي، ما يعني وجود تمايز فكري نفسي اجتماعي حضاري بين الأنا والآخر، ووجود اختلافات بينهما، وهذا ما يضمَنه التَّعدّد الأسلوبي في الخطاب الرّوائي متعدّد الأصوات.

كما انطلق 'ميخائيل باختين' "من موقع نظري مغاير من داخل الفلسفة الماركسيّة وباطّلاع جيّد على الألسنيّة وأبحاث الشّكلانيّين الرّوس والأسلوبيّين"[2] حيث سعى لتجاوز وتدارك ما فات هذه الدّراسات، واهتمّ بالسياق الاجتماعي للخطاب، وكذا بالخطاب الغيري وذلك عبر تأسيسه لعلم عبر اللّسان.

يحدّد 'محمد برادة'(1938) أيضا خلفيّتين جوهريّتين لحواريّة 'باختين' هما: عبر اللّسانية التداوليّة والسيميائيّة سنقف عنده في سياق الحديث عما سمّاه 'علم عبر اللّسان' الذّي حلّ محلّ الدّراسة الأسلوبيّة للرواية.

خامسا/ موقف 'ميخائيل باختين' النّقدي من الدّراسات الشّكليّة والمدارس النصيّة:

خالف 'باختين' النّظرة الشّكليّة لشعريّة الأعمال الأدبيّة، الّتي كانت تُعْنَى بالبنيات الشّكليّة والأنساق اللّغويّة للبنيات اللّغويّة داخليّا فقط، دون إحالة على السّياق الخارجي، وكذا النّظرة الأسلوبيّة الّتي تهتمُّ بتفرّدِ الكاتب بأسلوبه، وتحصِر الشّعريّة في ظاهرة أسلوبيّة ما من خلال الاهتمام بما أهمله كليهما ذلك الجانب الاجتماعي في الخطاب.

حيث "طرح باختين مسألة شعريّة الخطاب الرّوائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشّعري السّائد آنذاك، بالنّسبة لباختين، لا يمكن فصل الألسنيّة والأسلوبيّة عن جذور ومبادئ فلسفيّة تسندهما وتوجّه دفّتيهما"[3] لا يفصل اللّغة عن مرجعيّاتها الاجتماعيّة، ولا عن

[1]– محمد مرزوق، المرتكزات اللّسانيّة لنظريّة باختين الحواريّة مطارحة في الأصول والمفاهيم، ص90.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص، ص14، 15.

المبادئ التّي أسهمت فيها، سواء كانت فلسفيّة، أو فكريّة، أو غير ذلك، باختصار شديد فإنّ 'باختين' يُصرُّ على الاهتمام بالجانب السّياقي الاجتماعي للخطاب والأسلوب واللّغة.

يتّضح لنا من خلال ما سبق، أنّه "يلحّ على "أسلوبيّة الجنس الأدبي "حتّى لا يكون هناك فصل بين اللّغة والجنس التّعبيري الذي هو جزء من الذّاكرة الاجتماعيّة يطبع كلّ أسلوب بنبرته الاجتماعيّة"[1] وذلك يتأتّى عبر التّعدد اللّغوي الموجود في الرّواية الديالوجيّة، فنظرة "باختين" للرّواية ليس من خلال أنساقها اللّغويّة الصّوتيّة والتّركيبيّة وبنياتها مستغنية عن سياقها الاجتماعي ولا عبر أسلوبها فقط، وإنما من خلال ردّ الاعتبار للجانب الاجتماعي والخلفيّة الاجتماعيّة للخطاب.

من هنا عرّف الرّواية بأنّها "تنوّع كلامي(وأحيانا لغوي)اجتماعي منظّم فنيّا وتباين أصوات فرديّة"[2] لا ينبني على الصّوت الواحد، كما كان سائدا في الرّواية المونولوجيّة، التّي مركزت صوت وفكر الشّخصيّة البرجوازيّة، دون أن تهتمّ ببقيّة الأصوات، التّي همّشتها وهمّشت معها رؤاها الأيديولوجيّة، كما يتجاوز هذا الشّكل الفنّي الجديد سيطرة الرّاوي العليم الذّي كان يرمي لإيصال رؤياه للقارئ، عبر شخصيّة يحرّكها كيفما يشاء، ويقوّلها ما أراد إلى رواية تقول فيها الشّخصيات ما تريد بحريّة، مع مراعاة الصّوت الغيري.

إنّ السّؤال الّذي يشغلنا في هذا المقام هو: فيم تمثّل الموقف النّقدي "لميخائيل باختين" وما الخلفيّات التّي انطلق منها "باختين" في تأسيسه للحواريّة؟ وما أهمّ المرتكزات الّتي يقوم عليها الخطاب الرّوائي عنده؟

1/-موقف 'باختين' من الأسلوبيّة التّقليديّة ونقده للألسنيّة:

ينطلق "ميخائيل باختين" من موقف مغاير لمواقف النقّاد فيما يخصّ الدّراسات الأسلوبيّة المنبثقة من الدّراسة اللّسانيّة للّغة، وينحى منحى نقديّا مخالفا لنظرتهما.

فيرى أنّ "الأسلوبيّة لا تتعامل مع الكلمة حيّة، بل مع تركيبها النّسيجي، مع الكلمة الألسنيّة المجرّدة المسخّرة لخدمة براعة الفنان الفرديّة"[3] انطلاقا من مستواها الصّوتي

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص15.

[2]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثّقافة، دط، سورية، 1988، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص6.

والتّركيبي الّذي لا يتعدّى الدّراسة الوصفيّة، الّتي تجاهلت كلّ ما يحيل على المرجع الاجتماعي واهتمّت بفردانيّة المبدع في ذاته، وفي علاقته باللّغة، لا بفكر مجتمعه، وذلك في حدود الجملة ولم تصل للنصّ في دراستها للرّواية التّقليديّة.

وليس الوضع بمختلف عن تعامل الناقد الأسلوبي العربي مع الرواية، حيث كانت الأسلوبيّة العربيّة والمناهج النّقديّة العربية عموما، صورة مكرّرة للنّقد الغربي. إذ أنّ" الأبحاث الّتي حاولت ملامسة لغة الرواية، لم تخرج عن إطار البلاغة التّقليديّة، فراحت تبحث في لغة الرواية عن "روعة الاستعارة" و"جودة اللّغة" و"سلامة الأسلوب"[1] في إطار الجملة والعبارة حيث لم تكن تلقي بالًا لكليّة العمل الروائي.

على عكس الرّواية الحواريّة البوليفونيّة "بوصفها شكلا جديدا، يقوم على النّقيض تماما من الرّواية التّقليديّة الّتي يراها وإن حدت نحو توظيف كمٍّ من الأصوات الرّوائيّة المتعدّدة والموهمة بتعارضها. تنتمي إلى خطّ أسلوبي ينهض على أحاديّة وعي لساني مرتكز على نمط تعبيري فردي، يُنظر من خلاله إلى أسلوب الرّواية بمعايير جماليّة أو شعريّة تهدف إلى تأكيد فردانيّة المبدع وعبقريّته"[2] صوّرت الواقع من منظور سردي واحد، وبأسلوب خطّي يحدّده الراوي، بينما تقوم الرّواية الحواريّة على "تباين أصوات فرديّة وتنوّع كلامي منظّم اجتماعيّا وفنيّا"[3] تدرس الواقع من منظورات عديدة، وفق رؤى متنوّعة ومتباينة، عبر تعدّد الحوارات واللّغات، إذ يروم "باختين" من خلال الحواريّة إعطاء الشّخصيّة حريّة إبداء رأيها، وإيصال إيديولوجيّتها، وحياتها ووعيها، دون سيطرة للرّاوي العليم على الحكي، كما كان سائدا في الرّواية المونولوجيّة.

وتقوم الرّواية البوليفونيّة الحواريّة على "التعدّد اللّساني والتّعدد الأسلوبي والّذي تحكمه تمظهرات وأشكال خاصّة تخضع لها عمليّة الصّوغ الحواري[...]ويتجلّى ذلك في التّهجين والتّنضيد و تعالق اللّغات القائم على الحوار، أين نجد من أبرز مظاهر هذا التّعالق "الأسلبة والتّنويع والباروديا دون أن ننسى ذكر الحوارات الخالصة والأجناس المتخلّلة وأقوال

---

[1]– محمد بوعزة، حوارية اخطاب الروائي التعدّد اللّغوي والبوليفونيّة، ص17.

[2] –محمد مرزوق، البوليفونيّة اللّسانيّة قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية المخطوطة الشّرقية لواسيني الأعرج، ص218.

[3]–ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلّاق، ص12.

الشّخوص"[1] وهو ما يحيلنا على تعدّد أشكال الوعي داخل الملفوظ الروائي بتنوع الضمائر الرّامز للغيرية، وبتعدد المواقف الإيديولوجيّة ووجهات النّظر.

وهو ما أغفله التّحليل الأسلوبي، حيث "تجاهلت الأسلوبيّة التّقليديّة هذا الطّابع الحواري وظلّت تنظر إلى الأثر الأدبي باعتباره كلّا مغلقا مستقلّا لا يفترض وجود شيء ولا تلفّظ خارجه"[2] يسعى "باختين" لتقفّي أثر تعدّد الأصوات في الرّواية الحواريّة من خلال استقلاليّة رؤيا الشّخصيات عن إيديولوجيا الرّوائي.

يتجلّى موقف باختين من الدّراسات الأسلوبيّة بوضوح، وعلى وجه الخصوص في كتابه "الكلمة في الرّواية"، حيث "كانت الكلمة الرّوائيّة مَحَكًا للتّفكير الأسلوبي كلّه أظهر ضيق أفق هذا التّفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنيّة للكلمة... وانتهت محاولات التّحليلات الأسلوبيّة المشخّصة للنّثر الرّوائي إمّا لتوصيفات أسلوبيّة للغة الرّوائي أو إلى الاكتفاء بإبراز عناصر أسلوبيّة معيّنة في الرّواية يمكن إدراجها(أو بدا أنّه يمكن إدارجها)ضمن المقولات التّقليديّة للأسلوبيّة"[3] واعتبر الدّراسات الأسلوبيّة للنّثر الرّوائي قاصرة بل وعاجزة عن تقفّي كليّة العمل الرّوائي؛ لأنّها ركّزت أبحاثها على الجانب الفردي لكلام المبدع، كما أنّها اهتمّت بدراسة ووصف اللّغة الرّسميّة، التّي مركزت فكرا محدّدا وأهملت أصوات الطّبقات المهمّشة، من خلال تقفّي أثر ظاهرة أسلوبيّة ما في العمل الفنّي، منغلقا على نفسه، وبعيدا عن سياقه الخارجي، وذلك ما أكدّ بُعدها عن كليّة العمل الرّوائي الذّي يحقّق أسلوبيّته حسب "باختين" من خلال انفتاحه على الخطابات والأجناس الأخرى فتكون الكلمة الرّوائيّة ملتقًى لتعدّد الأفكار والأصوات.

واتّفاقا مع ما ذهب إليه الباحث 'عبد القادر بوزيدة' في مقاله: "فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند باختين " فإنّ الأسلوبيّة التّقليديّة "وضعت مناهجها انطلاقا من الأنواع الشّعريّة بالمعنى الضيّق للكلمة، فركّزت اهتمامها على الأجناس "الأحاديّة اللّسان"و "الأحاديّة

[1]– محمد مرزوق، البوليفونيّة اللّسانيّة قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية المخطوطة الشّرقية لواسيني الأعرج، ص219.

[2]–عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند باختين، ص69.

[3]–ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلّاق، ص9.

الأسلوب"فقط"[1] وذلك ما يرفضه 'باختين' ويريد أن يتجاوزه؛ نظرا لاختلاف طبيعة الكلمة الرّوائيّة النّثريّة عن الكلمة الشّعريّة، واعتبر أنّ أسلوبيّة الرّواية غير أسلوبيّة الشّعر، من هنا دأب إلى دراسة الرّواية باعتبارها كلّا منفتحا على أساليب ورؤى متعدّدة.

وغير بعيد عمّا ذهب إليه 'باختين' والباحث 'عبد القادر بوزيدة' نجد الناقد 'محمد بوعزة' أحد حواريّي "باختين" والمهتمّين بفكره، في ظلّ حديثه عن (هيمنة أسلوبيّة الشّعر على النقد الروائي) وقبل أن يحدّد طابع الدراسة الأسلوبيّة للشّعر كيف كانت وبما تميّزت، أشار لقلّة الدّراسات النّقديّة الأسلوبيّة للرّواية، إذا ما قورنت بأسلوبيّة الشّعر.

كما حدّد إشكاليات تواجه الباحثين في لغة وأسلوبيّة الرواية، تمثّلت في تلك السّلطة النّقديّة للكم النّظري الهائل لأسلوبيّة الشّعر، والّتي كانت بمثابة سُنن وقوانين خصّ بها جنس الشّعر دون سواه من الأجناس الأدبيّة الأخرى، والتّي جعلته مختلفا عنها، ومن بينها تلك المقولة الأسلوبيّة الشّهيرة 'لبوفون'– حيث مثّلت مفهوما إشكاليّا– ذلك أنّ الدّراسة الأسلوبيّة للشّعر مركزت هذه المقولة: "أما الأسلوب فهو الإنسان عينه" أو "الأسلوب هو الرّجل نفسه" أي أنّ أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه؛ ما جعل النّقد الأسلوبي للشّعر الغنائي يتّجه صوب القدرات الإبداعيّة والحالة السّيكولوجيّة للفرد المبدع، ويعتبر أنّ الأسلوب هو الرّجل والإنسان أي الكاتب.

وهذا يؤدّي بدوره لإشكال آخر–حسب محمد بوعزة– وهو إشكال حقيقي يتمثّل في اعتبار "القول بأنّ خصائص الأسلوب واللّغة ذات مظهر فردي، يحدّدها المبدع، باعتباره ذاتا ملهمة ذات مواهب متميّزة واستثنائيّة. الشّيء الذّي يفضي إلى السّقوط في شرك بعض المفاهيم المثاليّة مثل:"العبقريّة" و"الأصالة الفطريّة" و"النّبوغ الفردي"[2] حيث يرى الناقد تصوّرا مخالفا لهذه الفردانيّة في الأسلوب، حيث أنّ تحديد الأسلوب ليس فرديّا على مستوى المبدع، بل متعدّد المظهر، ولا دور للمبدع في تحديده، وإنّما الشأن في ذلك يعود لخصائص الأجناس الأدبيّة وبنياتها.

[1]– عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند باختين، ص68.

[2]–محمد بوعزة، حواريّة الخطاب الروائي التّعدد اللّغوي والبوليفونيّة، ص18.

ثمّ بيّن لنا كيفيّة تحديد طبيعة وبنية الأجناس الأدبيّة لطبيعة الأسلوب، من خلال تأثير النّوع الأدبي وتغيّراته التّاريخيّة، التّي تطرأ عليه وكذا متطلّباته الجماليّة، التّي تؤثّر على أسلوب الكاتب. كما بيّن لنا اختلاف أسلوب الكاتب الواحد في أكثر من نوع أدبي، فما يكتبه شعرا غير ما يكتبه نثرا، وذلك وفقا لمتطلّبات الجنس الأدبي.

وفي ظلّ تلاشي الحدود بين العلوم والفنون رأى "محمد بوعزّة" ضرورة انطلاق البحث الأسلوبي من فكرة مخالفة 'لبيفون' واعتبار "الأسلوب قالبا مرنا وذا قابليّة للاحتكاك والتأثّر بما يحدث في الأنماط الفكريّة والفنون الأخرى من تطوّرات في مواد الإبداع وأدوات الرّؤية"[1] وضرب مثالا بالرّوائي "نجيب محفوظ" الّذي عُرف بالتّنويع في كتاباته الرّوائيّة وأساليبه التّعبيريّة، فلغته لم تعرف الثّبات، بل كانت متغيّرة بتغيّر الأفق التّخييلي والتّحول الشّكلي لكتاباته السّرديّة.

يقول 'باختين':" لم تبدأ دراسة الرّواية دراسة أسلوبيّة إلّا من وقت قصير جدا فكلاسيكيّة القرنين السّابع عشر والثّامن عشر لم تكن تعترف بالرّواية جنسا شعريّا مستقلّا بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغيّة المختلطة."[2] إلى غاية النصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، حيثُ كبر الاهتمام بالرّواية لا بأسلوبها، عكس القرن العشرين الّذي شهد صدور العديد من الدّراسات الأسلوبيّة للرّواية والروائيّين، لكنّها لم تنزع النّقاب عن أسلوبيّة الكلمة الرّوائيّة والجنس الرّوائي، حيث حدّدها "باختين" في خمسة أنماط هي:

1-تحليل أدوار المؤلّف في الرواية: بمعنى تحديد كلمة المؤلّف المباشرة من وجهة نظر التّصويرّة و التّعبيريّة؛ أي وفقا لأسلوبيّة الشّعر، من خلال الاستعارات والتّشبيه واستنادا لمقولات البلاغة كما أشرنا سابقا.

2-التّحليل الألسني المحايد للغة الرّوائي بدلا من التّحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلّا فنيّا.

3-اختيار العناصر المميّزة للإتّجاه الفنّي الأدبي الّذي ينسب إليه الرّوائي.

[1]- محمد بوعزة، حواريّة الخطاب الروائي التّعدد اللّغوي والبوليفونيّة، ص20.

[2]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلّاق، ص230.

4- يبحث في الرواية عمّا يعبّر عن فرديّة المؤلّف: أي اعتبار لغة الرواية أسلوبا فرديّا للمبدع.

5-دراسة الرّواية على أنّها جنس بلاغيّ: أي أنّ الفعاليّة البلاغيّة للرواية هي سبيل لتحليلها.

واعتبر أنّ أنماط التّحليل الأسلوبي الخمسة لم تتنبّه لخصائص الرواية، وأغفلت ظروف الكلمة الرّوائيّة؛ لأنّها ترى في لغة وأسلوب الرواية أسلوبا فرديّا وفنيّا للمؤلّف، أو لإتّجاه ما لا لغة وأسلوب للرواية، وذلك ما يحجب الجنس الرّوائي ومتطلّباته اللّغويّة وتنويعاته الأسلوبيّة، فالمحلّل الأسلوبي يبحث عن تلك التّنويعات الأسلوبيّة، المتعلّقة بفردية المبدع أو أسلوب اتجاه أدبي ما، ولا يبحث عمّا تريد الرواية قوله، بلغتها، وأسلوبها المتنوّع، من خلال تلك الخطوط الأسلوبيّة الكبرى كما يسمّيها باختين.[1]

كما يرى(محمد بوعزة) أنّه "وإذا كان الشعر، يستجيب لمثل هذه الأنماط من البحث الأسلوبي؛ فلأنّه يفترض كنوع أدبي وحدة اللّغة وحضور بصمات ذات الشّاعر في أسلوبه ولغته. أمّا الرواية فتكسر مثل هذه الوحدات اللّغويّة، وتُبَاعِدُ بين الذّات والأسلوب، على اعتبار أنّ أسلوب الروائي إذا افترضنا أنّه موجود، فإنّه ليس إلّا واحدا من بين أساليب ولغات متعدّدة، ثمّ إنّ اللّغة الروائيّة برأي "باختين" هي التّفتيت الداخلي للّغة، وتنوّع اللغات الاجتماعيّة واختلاف الأصوات التّي تتصادم داخلها"[2] حتّى لا نبتعد كثيرا عمّا نبحث فيه فالعودة لباختين ضروريّة، وما إشارتنا لرأي "محمد بوعزّة" إلا توضيحا لموقف باختين، إذ يُمثّل هذا النّاقد أحد المهتمين به وبفكره.

ولكي يتجاوز 'باختين' إشكاليّات التّحليل الأسلوبي والشّكلي للرّواية، اقترح علما جديدا وهو""علم عبر اللّسان" الّذي تُعدُّ التّلفّظات والكلام الحي، حجر الأساس ومادّة الوصف والتّحليل فيه"[3] وهو ما يمثّل خلفيّة إبستيمولوجيّة لتأسيسه للحواريّة، على خلاف ما كان سائدا من مقاربات تُعنى باللّغة، حيث اهتمّ من خلاله بديناميّة وحركيّة الكلام وكذا تأثير الملفوظات بعضها ببعض.

---

[1]-ينظر ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلّاق، ص231، 232.

[2]-محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللّغوي والبوليفونيّة، ص،24،25.

[3]- تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري (كلام فخري صالح-مقدّمة الكتاب)، ص8.

حيثُ "تلتقي المقاربة الأسلوبيّة التّقليديّة مع المقاربة اللّسانيّة، الّتي لا تحتفظ في اللّغة إلا باللّسان والشّكل النّحوي المجرّد. لذلك فإنّ التّطبيقات اللّسانيّة على الأدب، لاتعدُّ تحليلا أسلوبيّا للأثر الأدبي؛ لأنّها تظلُّ متّصلة بنسق اللغة بالمعنى السوسيري، ولا تتصل بنسق الأثر الأدبي كنوع أدبي له قواعد مغايرة لقواعد اللّغة."[1] فالاهتمام بالملفوظات في تداخلها وارتباطها ببعضها البعض سبيل لدراسة أسلوبيّتها، وطريقة لكشف تعدّد الأصوات فيها وليس الدراسة الشّكليّة اللّسانيّة؛ وذلك ما أكّد عليه 'ميشال ريفاتير' في قوله: "إنّ تحليلا لسانيّا خالصا لنتاج أدبي ما، لا يمكنه أن يبرز إلّا العناصر اللّسانيّة"[2]؛ أي أنّ تتبّع المستويات اللّغويّة تتبّعا نسقيّا، يهتمّ فقط باللّغة في ذاتها، لن يبرز إلّا العناصر اللّسانيّة.

لذلك يتوجّب على البحث الأسلوبي تجاوز هذه النّظرة اللّسانيّة المحايثة؛ كي يكشف عن أسلوبيّة الملفوظ الرّوائي، وذلك عبر إعادة توجيه النّظر للسياق الاجتماعي للّغات؛ كون اللّغة في حقيقتها تعبير عن المجتمع ومن المجتمع، وذلك ما يسعى "باختين' لإبرازه من خلال تعدّد الأساليب في الملفوظ الحواري، الّذي يؤكّد على تعدّد أنماط الفكر في المجتمع ويبرهن على قدرة الخطاب الرّوائي على احتواء مختلف أنواع الخطابات والإيديولوجيّات.

كما عُرف 'باختين' أيضا بأنّه "هاجم المدرسة الألسنيّة السّوسيريّة التّي تقول بالطّبيعة الثُنائيّة للعلامة اللّغويّة، وأنكر إمكانيّة التّمييز بين مفهوم التّزامن والتّعاقب كذلك لأنّ ابتداع هذه الثّنائيّات في نظره يتنكّر للإبداع الخلّاق في استخدام اللّغة"[3] كونها ذات طابع غير ثابت تعرف تغيّرات مستمرّة، وكذا تملك قوّة كبيرة في التّجدّد، فاللّغة عنده نتاج تفاعل الكلام مع سياقه، من هنا دأب على توسيع الدرس اللّساني، وفتحه على السّياق الاجتماعي عبر'علم عبر اللّسان'، وفيه تجاوز حدود الجملة التي وقفت عندها اللّسانيات، ليصل إلى مقاربة الخطاب الروائي؛ ذلك أن الخطاب يسمح بالتعدّد الرّؤيوي وكذا يشجّع على الحوار عكس الجملة التي لا يمكنها استيعاب فعل التّواصل ولا تقبّل ذلك الاختلاف الإيديولوجي

[1]– محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللّغوي والبوليفونيّة، ص25.

[2]– ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، دراسات سال،1993، ص17.

[3]– تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص8.

وتعدّد الأصوات ولا تداخل النّصوص. فكما هو معروف أنّ للجملة قانون نحوي يحكمها عكس النص الّذي يستطيع استيعاب التداخل والحوار على مستويات عدّة.

ليغدو النص عند 'باختين' حوارا تفاعليا مع غيره من النصوص، فنجد فيه التّاريخ والسياسة والشّعر، ليعلن بذلك عن طبيعة مخالفة للعلامة كما في التّصوّر السّوسيري، الذي أهمل الكلام، واعتبره فرديَ المنشئِ، ليعكس 'باختين' الأمر وينطلق من اعتبار الكلام فعلا اجتماعيّا يتكوّن في إطار التّواصل الاجتماعي، ممّا يجعل العلامة تحمل أبعادا اجتماعيّة وإيديولوجيّة، تنتج عن تواصل وعيين داخل النص، وذلك عبر الدّراسة العبر لسانيّة التي تتجاوز الكلمة، والنّحو، والصّرف، والتّركيب إلى السياق، والبحث عن وظائف النصّ وأبعاده وعلاقاته بغيره من النصوص، وذلك ما يجسّد حواريّته.

2/استبدالات التّحليل الأسلوبي:

يوجد طريقتين للاستبدال الأسلوبي في الأسلوبيّة التّقليديّة-"فبدلا من تحليل أسلوب الرّواية، يقدّم لنا وصفا للغة الروائي(وفي أحسن الحالات "لغات" الرواية)، وفي حالة ثانية يبرز أحد الأساليب التابعة الّتي يقع تحليلها كأنّها أسلوب مجموع الرواية. في المثال الأوّل يكون الأسلوب مفصولا عن الجنس وعن العمل الروائي، ومدروسا بوصفه ظاهرة للّغة نفسها: تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة معيّنة(لهجة فرديّة) أو وحدة كلام فردي، عندئذ تكون فرديّة المتكلّم هي المعترف بها على أنّها العامل المكوّن للأسلوب والمحوّل للظاهرة اللّسانيّة واللّفظيّة إلى وحدة أسلوبيّة"[1] حيث يتمّ التّركيز في الاستبدال الأوّل على اللّغة كإبداع فرديّ وكصوت واحد هو صوت المؤلّف، كما هو الشّأن في مقاربة أسلوبيّة لقصيدة تبرز مدى تفرّد الشّاعر في نقله للصّور الواقعيّة إلى تعابير فنيّة تنزاح عن المألوف، كذلك يتتبّع في الرواية لغة الكاتب يصفها، فنكون بإزاء دراسة أسلوبيّة ركّزت على لغة المبدع لا لغة النص؛ أي أنّنا أمام أسلوب فردي يرتبط بالمؤلِّف لا بالجنس الأدبي.

كما ينبني على تخيّر أحد الأساليب، وتحليله على أنّه أسلوب غالب على مجموع الرّواية، فتكون تلك الفرديّة المرتبطة بالمتكلّم هي مركز الاهتمام، وذلك لا يكشف عن الطّابع الأسلوبي الحقيقي للرّواية في نظر باختين، فتصير "الأسلوبيّة، حينئذ لسانيّة عامّة للّغات

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص، ص 39، 40.

الفرديّة، أو تصبح لسانيّة التّلفّظ"[1] وذلك سيفرض حسب رأيه وحدة في الأسلوب واللّغة وذلك معياري في لغة الشّعر، لكنّه لا يستوفي حقّ كشف أسلوبيّة ذلك الشّعر المنظوم؛ ومردّ ذلك أنّه مرتبط بنسق اللّغة أو نسق الخطاب لا بالجنس الأدبي في حدّ ذاته.

هذا وبالرغم من أنّ وحدة الأسلوب واللّغة أمر مسلّم به في الأجناس الشّعريّة إلّا أنّ "الرواية، على العكس، ليس فقط أنّها لا تتطلّب تلك الشّروط، بل إنّ مسلّمة النّثر الروائي الحقيقي هي التّقسيم التّصنيفي الداخلي للّغة، وتنوّع اللّغات الاجتماعيّة، واختلاف الأصوات الفرديّة، التي تتصادى داخلها"[2] وذلك ما لم تعره الأسلوبيّة التّقليديّة اهتماما؛ كونها لم تهتم بالرواية ككل، وإنّما نظرت لها نظرة تجزيئيّة من خلال فرديّة الكاتب.

أمّا فيما يخصّ الاستبدال الثّاني، فكما أشرنا سابقا، يتأسّس على تخيّر وحدة أسلوبيّة وتعميمها على كافّة الرواية، بوصفه أسلوبا ملحميّا، حيث تطبّق عليه مقولات الأسلوبيّة التّقليديّة، أو يتم تخيّر عناصر أسلوبيّة مميّزة في الرواية، كالمحكي المباشر أو الحوار الذّي يحقّق مشاهد في رواية ما، وكل ذلك لا يراعي كليّة الملفوظ الرّوائي عند 'باختين، فمقولات الأسلوبيّة التّقليديّة من "لغة شعريّة" "فرديّة لسانيّة" "رمز" "أسلوب ملحمي" "صورة" عاجزة عن استيعاب النّثر الأدبي الروائي، وبذلك يرى أنّ الأسلوبيّة تقع في مأزق كبير يوجب عليها إمّا اعتبار النّثر الروائي جنسا غير أدبي، أو أن تغيّر مفهوم الخطاب الشّعري الذّي تقوم عليه.

يرى 'باختين' أنّ حلّ هذا المأزق يكون بالعودة للبلاغة الّتي نظمت مجموع النثر الأدبي، وبذلك تعود النّظرة البلاغية للفظ الشعري، بمفهومه القديم، كون الخطاب البلاغي ثورة على الألسونيّة وفلسفة اللّغة، فإذا ما درست الأشكال البلاغيّة بموضوعيّة، فلها القدرة على الكشف عن مظاهر الخطاب وآليات الصّوغ الحواري الدّاخلي فيه.

كذلك فإنّ لهذه الأشكال البلاغيّة صلة تكوينيّة بالرواية، ودور كبير في فهم مكنونها الفكري، لكن ورغم هذه العلاقة يصل إلى حقيقة عدم اختزال الخطاب الرّوائي ضمن الخطاب البلاغي.[3]

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص40.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص40–43.

3/ بديل 'ميخائيل باختين' عن الدّراسة الأسلوبيّة التّقليديّة:

من خلال ما سبق، يتبيّن لنا أنّ الفكر الباختيني تأسّس على نقده لأطروحات الأسلوبيّة، واعتبرها عاجزة عن تقفّي كليّة الخطاب الرّوائي، وتشخصيها لتعدّد الأصوات فيه انطلاقا من حقيقة تحيّزها-إن صحّ التعبير-لفرديّة المبدع وتركيزها على ظاهرة أسلوبيّة بعينها، مع إغفالها للطّابع الحواري للنّثر الفنّي، زد على ذلك أنّها ركّزت على النّسيج التّركيبي للكلمة، وما سعت لتطبيقه على الكلمة النّثرية في الرّواية ما هو إلّا إسقاطا لما طبّقته على الكلمة الشّعرية، فكان 'باختين' واقفا لها بالمرصاد، حيث اعتبر أنّ الكلمة الرّوائيّة كانت بمثابة محكّ للأسلوبيّة التّقليديّة التّي استثمرت مقولات البلاغة في الشّعر، وراحت تُطبّقها على الكلمة الرّوائيّة، فكان بمثابة وصيّ على هذه الأخيرة، إذ كان مصبُّ اهتمامه على طبيعة الرّواية الحواريّة الّتي لا تتطلّب دراسة أسلوبيّة تركّز على ظاهرة ما أو أسلوب متفرّد للكاتب، بقدر ما تحتاج لدراسة شاملة لأساليبها المتنوّعة.

فكان اهتمام 'باختين' بالجانب الاجتماعي للأسلوب في الرّواية من خلال إيمانه بقدرته على الكّشف على كليّة الرّواية عبر تنوّع أساليبها وتعدّدها، فما خلفيّته في طرح هذه الدّراسة؟

'لميخائيل باختين' خلفيّتين لإقامة دراسة تسمح بإضفاء طابع الجديّة في تقصّي تعدّد الأصوات في الرّواية، والكشف عن الطّابع الكلّي الّذي يحكمها ألا وهما:

-خلفيّة "(-عبر لسانيّة، تداوليّة(لا ترفض الألسنيّة) تَرتكز على تصوّر فلسفي غيري يتبنّى معطيات التّحليل التّاريخي للمجتمع.

-نقديّة، سيميائيّة تُسائل النّص الرِّوائي من منظور تشريح العلائق الدّاخليّة والخارجيّة وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التّعبير الايديولوجي)"[1] إذًا يتّضح أنّ 'باختين' يسعى لمقاربة النّثر الرّوائي انطلاقا من نظرة اجتماعيّة لهذا الأخير، عبر علاقات التّداخل والتّناص للملفوظ الرّوائي مع غيره من الخطابات والأجناس، وذلك بتجاوز إطار الجملة الّذي وقفت عنده اللّسانيات وصولا عند دراسة الخطاب والاهتمام بتداوليّته.

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برّادة، ص15.

فما سيحقّق له الوصول للنّص الرّوائي ككلّ هو عبر اللّساني، الّذي يتجاوز ما هو لساني توقّف عند حدود الجملة إلى الكلام والنص، يدرس الخطاب وما وراء الخطاب؛ بنيته الاجتماعيّة وإيديولوجيّته وذلك "حين ركّز على التّنوع الكلامي في الرّواية الّتي توصف بأنّها أكثر جنس أدبي استقبالا لأنماط لسانيّة متعدّدة تعكس تعدّد الأساليب التّعبيريّة وتنوّع اللّهجات الاجتماعيّة"[1] وهو ما يفضي إلى تباين الرُؤى الاجتماعية، ويؤكّد على تتبّعه أثر التّعدّد الفكراني في الرواية، حيث تصبح هذه الأخيرة صدى لتعدّد الأصوات وأنماط الوعي وذلك ما يحيلنا على تجاوزه الخلل الّذي وقعت فيه الأسلوبيّة التّقليديّة، التي بالغت في الاهتمام بالأسلوب الفردي للكاتب، وبلغته هو بدلا من لغة الجنس الأدبي، وكذا تجاوزه للدّرس اللّساني الّذي وقف عند حدود جمل النص إلى مفهوم النص، وسياقه الاجتماعي وربطه من خلال الحوارية بنصوص أخرى.

يرى 'تيزفيطان تودوروف' أنّ " أهمّ مظهر من مظاهر التّلفّظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريّتهdialogism أي ذلك البعد التّناصيintertextual فيه"[2] حيث يغدو "كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السّابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التّي ستأتي والتي يتنبّأ بها ويحدس ردود فعلها"[3] ليصير كلامنا هو كلام غيرنا ويصبح كلّ نص عبارة عن تناص كما يرى 'رولان بارت'(1915-1980) ويغدو الملفوظ الرّوائي حواريّا له علاقات تربطه بخطابات وملفوظات متنوّعة وبذلك يكون النص مرتبطا بما هو غير لساني أي تلفّظي سياقي إيديولوجي واجتماعي.

من هنا تختلف رؤيا 'باختين' عن الرّؤيا السّوسيريّة للّغة في جانبها النّحوي الوصفي ودراستها لأجل ذاتها، بعيدا عن المرجع والسياق، وكذا يتجاوز النّظرة الفرديّة للكلام والأسلوب عند روّاد النّقد الأسلوبي.

---

[1]-محمد مرزوق، البوليفونيّة اللّسانيّة: قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية المخطوطة الشّرقيّة" لواسيني الأعرج، ص218.

[2]-تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والنّقد الحواري،ترجمة فخري صالح، ص16.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

وبذلك يمكن القول "أنّ الصّنف الأدبي يولد من جديد ويتجدّد في كلّ مرحلة من مراحل تطوّر الأدب وفي كلّ عمل أدبي فردي من هذا التّصنيف. هنا بالذّات تكمن حياة الصّنف الأدبي"[1] حيث يكون الصنف الأدبي جديدا وقديما في الآن نفسه، تتحاور كلماته مع حاضرها وماضيها تتأثّر بغيرها من النصوص وتحاكيها.

يرى 'محمد بوعزة' أنّ بديل 'ميخائيل باختين' أو ما سمّاه بعلم عبر اللسان عبارة عن أسلوبيّة جديدة "تقطع الصلة مع الأسلوبيّة التّقليديّة، التي تظلّ عاجزة عن ملامسة الخصوصيّة النوعية للرواية، وعن إضاءة وحدتها الأسلوبيّة، والسبب راجع إلى كون مقولات ومفاهيم الأسلوبيّة التّقليديّة، تجذّرت في حقل الأجناس الأحاديّة اللّسان، مثل الملحمة والتراجيديا، وفي حقل الأجناس الشّعريّة بالمعنى الضيق"[2] وبذلك تعجز عن مقاربة جادّة للرواية باعتبارها بناءً كليًّا متعدّدَ الأساليب واللّغات، فالملحمة على سبيل المثال تمركز صوتا واحدا، كما لا تُولي الأسلوبيّة التّقليديّة عنايةً بحياة الكلمة الرّوائية في المجتمع ووسط الفضاءات الّتي تتجاوز فرديّة وذاتيّة المبدع، وإنّما تركّز فقط على تقسيمات وقضايا جزئيّة على تؤكّد تفرّد الكاتب وتميّزه.

بذلك يكون 'ميخائيل باختين' قد قدّم" نظرية أسلوبية جديدة، تعدّ امتدادا للمدرسة الشكلية الروسية، أو مرحلة متأخّرة منها، حيث حاول(باختين)أن يوائم بين الأفكار الماركسية التي سيطرت على الحياة العقلية في روسيا وما حولها بعد الثّورة البلشفية، والأفكار الأسلوبيّة التي ظهرت على أيدي العلماء اللّغويين في موسكو وبراغ"[3] وقد اهتمّ باللّغة كثيرا واعتبرها خطابًا متعدّد اللّهجات، تتباين بين أفراد المجتمع بل وتتصارع أيضا نتيجة للصّراع الطبقي الغربي والرّؤيوي القائم في المجتمع عموما.

حيث يستطيع الخطاب الروائي أن يستوعب هذا التباين والتعدّد من خلال تعدّد أساليبه، وبذلك فباختين "يربط بين الوعي الأيديولوجي واللّغة"[4] فتكون لغة الرواية وعاء

---

[1]–ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، ص154.

[2]– محمد بوعزة، حواريّة الخطاب الروائي التعدد اللّغوي والبوليفونيّة، ص26,

[3]– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص35.

[4]– المرجع نفسه، ص36.

تصبّ فيه الأفكار والرؤى وتتصارع، وبذلك يختلف عن' بوشكين' الّذي ربط تباين الطبقات بالفهم، ويجعلها لصيقة بالوعي والفكر الّذي تجسده اللّغة من خلال احتوائها لأساليب متنوّعة غير متجانسة.

سادسا: الوحدات التّركيبيّة والأسلوبيّة عند 'ميخائيل باختين':

يحدّد 'ميخائيل باختين' الوحدات التّركيبيّة والأسلوبيّة الّتي تحكم الطّابع الكلي للرواية والّتي تتحقّق منها خلالها دراسة أسلوبيّة، تراعي تعدّد الأصوات في الخطاب الروائي وتتجاوز فرديّة الصّوت والأسلوب إلى تعدّدهما، فيما يلي:

"1-السّرد المباشر الأدبي، في مغايراته المتعدّدة الأشكال.

2-أسلبة مختلف أشكال السّرد الشّفوي التّقليدي أو المحكي المباشر.

3- أسلبة أشكال السّرد المكتوب المختلفة نصف الأدبيّة والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصّة، إلخ

4-أشكال أدبيّة متنوعة من خطاب الكاتب، إلّا أنّها لا تدخل في إطار "الفن الأدبي" مثل: كتابات أخلاقيّة، وفلسفيّة، استطرادات عالمة، خطب بلاغيّة، أوصاف إثنوغرافيّة عروض مختصرة، وهلُمّ جرا.

5-خطابات الشّخوص الروائيّة المفرّدة أسلوبيّا"[1] وهي أساليب وأشكال متنوّعة أدبيّة وغير أدبيّة، مكتوبة أو شفويّة لا متجانسة تدخل في تركيبة النصّ الروائي عن طريق التمثّل والتّحوير، فتحيلنا على استحضار الصّوت الغيري وتعدّد المتكلّمين أو بعبارة أخرى تعدّد الأصوات فيه، كما تؤكّد على اهتمام 'باختين' بالملفوظ وظروفه الاجتماعيّة وعلاقاته بمختلف أشكال الكتابة؛ أي أنّه يدرس الخطاب اللّغوي في علاقاته بما هو عبر لساني تلفّظي سياقي حواري، ويعتبره أساسا لفهمه وتحليل تلك العلاقات بين المتكلّمين داخل الملفوظ الرّوائي الذي ينتج ضمن بيئة اجتماعيّة تحدّد معناه أو معانيه، من خلال تفاعلها المتبادل، وهو ما لم تهتم بدراسته اللّسانيات ولا الأسلوبيّة التّقليديّة.

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص38.

حيث شغلت نفسها بالاهتمام بالبنية النصيّة واللّغويّة، دونما عناية بالسياق التّلفّظي التّداولي ولا حتّى الخلفيّة الاجتماعيّة للغّة

يطرح "محمد بوعزة" سؤالا فيما يخصّ هذه الوحدات التأليفيّة –عند باختين– مؤدّاه: كيف تتباين وتتعالق هذه الوحدات المتعددة والمختلفة لسانيّا فيما بينها داخل الرواية؟

يُجيب 'ميخائيل باختين' على سؤال 'محمد بوعزة' بأنّ "هذه الوحدات الأسلوبيّة اللّا متجانسة تتمازج، عند دخولها إلى الرواية، لتُكَوّن نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبيّة عليا تتحكّم في الكلّ"[1] من خلال تحاور الملفوظات واستحضار صوت الآخر حتّى يكاد لا يخلو كلامنا من كلام غيرنا، وبالتّالي يكون كلّ نصّ هو صدى لنصوص أخرى عبر تواجد هذه الوحدات الأسلوبيّة المتنوّعة.

ذلك أنّ "الأصالة الأسلوبيّة للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التّابعة والمستقلّة نسبيّا(أحيانا تكون متعدّدة اللّسان)داخل الوحدة العليا (للكل) فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من "اللغات""[2] وهو ما يؤكّد على صلة الخطاب بسياقه الاجتماعي الّذي نتج فيه، فكما تتنوّع الأصوات والرّؤى داخل المجتمع تتعدّد داخل الملفوظ الروائي تبعا لذلك، فتركيبة الخطاب كمزيج من الأساليب واللّغات شبيهة بتركيبة المجتمع في طابعه الكرنفالي.

وحتّى لا يختلط الأمر على المتلقّي في تحديد هذه الوحدة الأسلوبيّة العليا الّتي تنظّم هذا التعدّد اللّغوي والأسلوبي في الخطاب الرّوائي فهذه الأخيرة ليست "بالضرورة هي لغة الكاتب، كما أنّه لا يمكن أن نطابق بينها وبين أي وحدة من الوحدات الأسلوبيّة التّابعة لها. فهذه الوحدة العليا كما سبقت الإشارة، تنهض فقط بدور تنظيمي لهذه الوحدات المتنوّعة يضفي عليها طابع الانسجام والتّناسق، لذلك اصطلحا على تسميتها بالعامل الناظم"[3] وذلك لما لها من دور تنظيمي لمجموع هذه الوحدات الأسلوبيّة المتنوعة، فبالرّغم من تنوّع الأساليب، والتّنافر والتناقض البادبين نتيجة التعدّد، إلّا أنّ هناك انسجاما بينها، وهنا

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص، ص 38، 39.

[3]– محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللّغوي والبوليفونية، ص28.

نستحضر القدرة الإبداعيّة للكاتب الّذي يحسنُ التَّحكم في التّنوّع اللِّساني في خطابه الرّوائي ويتمكّن من إقامة حواريّة بينها.

من هنا تغدو الرواية عند 'باختين' ذلك" التنوّع الاجتماعي للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة تنوّعا منظّما أدبيا، وتقضي المسلّمات الضروريّة بأن تنقسم اللّغة القوميّة إلى لهجات اجتماعيّة، وتلفّظ متصنّع عند جماعة ما، ورطانات مهنيّة، ولغات للأجناس التّعبيريّة وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدراس، والسّلطات، والنوادي، والموضات العابرة وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعيّة والسياسيّة"[1] وذلك ما يخلق الحوار الاجتماعي النّوعي داخل الرواية، فتتمكّن الوحدة العليا من تجميع هذه الأساليب واللّهجات عبر تلك الوحدات التّأليفيّة التّي سبق ذكرها.

فنكون حينئذ أمام إيديولوجيات عديدة ورُؤى عالم مختلفة في بناء أسلوبيّ، تجاوز فرديّة المبدع وأسلوبه إلى أسلوبيّة البناء الكليّ للرواية، "وأمام هذه الحقيقة، فإنّ مقولات الأسلوبيّة التّقليديّة والألسنيّة غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي"[2] ذلك أنّها "لا تعرف مطلقا هذا النّوع من التّجميع للّغات والأساليب التي تكوّن وحدة عليا"[3] لم تتمكّن من دراسة الحوار الاجتماعي للّغات والأساليب؛ لأنّها كانت تهتمّ بقضايا جزئيّة وبفرديّة المبدع، وذلك من خلال استبدالات التّحليل الأسلوبي.

وهو ما لا يستوعب طابع الرواية، حيثُ "تزدحم بالأنواع الأدبيّة التي تنتجها الشخصيات ففي الرواية ترى الشّعر والقصص والمحاورات والرّسائل والوثائق والكتب، وكل واحد من هذه الأنواع له لغته و له أسلوبه"[4] والتي تندرج بدورها داخل الخطاب الروائي الذي له أسلوبه أيضا فيكون المتلقي حينئذ أمام أجناس وأنواع أدبيّة كثيرة، ومنه أمام رؤى عديدة، فيدرك لما للرّواية من قدرات فنيّة في احتوائها لهذا الكم اللّا متجانس من الأساليب

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص39.

[2] – محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي التعدد اللّغوي والبوليفونية، ص29.

[3] – المرجع السّابق، ص39.

[4] – عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي في الرواية المعاصرة، ص175.

والإيديولوجيات والأنواع، ويقرّ بالملكة الإبداعيّة للكاتب الذي استطاع التّأليف بينها، وذلك من خلال العامل النّاظم للأساليب في الرواية.

سابعا/ صورة اللّغة عند 'ميخائيل باختين': مفهومها، موضوعها، آلياتها.

تتناقض الرّواية الحواريّة حسب 'باختين' مع الرّواية المونولوجيّة، الّتي مركزت الصّوت الأحادي للرّاوي العليم، أو للشّخصيّة البطلة على حساب بقيّة الشّخصيات ، بيد أنّ " أسلوب الرّواية (البوليفونيّة) ينبغي أن يقوم على تباين أصوات فرديّة، وتنوّع كلامي منظّم اجتماعيّا وفنيّا"[1] يروم "باختين" من خلال هذا التعدّد، الّذي اعتبره مِدْمَاك الرّواية الحواريّة وأساسها، إعادة الاعتبار لأصوات الشّخصيات في الرّواية، كما يمنح الحقّ لتعدّد الإيديولوجيات فيها، بالإضافة إلى أنّه يسعى لأن يجعل – حسب 'محمّد مرزوق '– "أسلوب الرّواية هو أسلوب الشّخوص الرّوائيّين أنفسهم"[2] لا أسلوب الكاتب فقط فلا سيطرة لفكر واحد في الرّواية الحواريّة ولا مركزيّة لصوت واحد، ويرمي للوصول إلى ما يسمّيه صورة اللّغة.

إنّ ما يُحقّق صورة اللّغة في الرّواية هو ذلك التعدّد اللّغوي للأساليب، حيث وضع 'باختين' ثلاثة طرق لتشييد صورة اللّغة في الرّواية هي :

"– الحوار الخالص، الصّريح.

– التّهجين: أي مزج لغتين اجتماعيّتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفهومين، داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصديا.

– تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي: أي دخول لغة الرّواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة دون أن يؤوّل الأمر إلى توحيد لغتين داخل ملفوظ واحد"[3]

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلّاق، ص 12.

[2]– محمد مرزوق، البوليفونيّة اللّسانيّة قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية" المخطوطة الشّرقيّة "لواسيني الأعرج، ص219.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

حيث يلجأ الرّوائي إلى التّهجين "قصد تنويع أسلوبه الرّوائي، توجّهه مقصديّة فكريّة وجماليّة، وبذلك يكون التّهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الرّوائي باللّغة"[1].

وتمثّل الحوارات الخالصة أحد أشكال إدخال تعدّد الوعي داخل الملفوظ الرّوائي حيث يحمل الحوار الخالص أو الحوار المتبادل بين الشّخصيات رؤى أصحابها وقناعاتها الخاصّة، "ومن المؤكّد أنّ حوارات الشّخوص ومونولوجاتها بوصفها تقنيّة في الرواية هي تقنيّة مُسَخَّرةٌ لنفس الغرض الّذي هو إنشاء صوت اللّغة"[2] والحوارات الخالصة هي تلك الحوارات المباشرة بين شخصيات الرواية، الّتي تسعى لتحقيق صوت لغة الرّواية والوصول إلى ما تريد قوله عبر الحوار وبقيّة أشكال الحواريّة.

ولعلّ أوّل ما يجب أن نتساءل عنه في هذا المقام هو:

- ماذا يقصد 'باختين' بصورة اللّغة؟

- لماذا يجب على التّهجين أن يكون قصديا؟

- وما غايته من رفض توحيد اللّغتين في ملفوظ واحد في إطار ما أسماه بتعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي؟

لعلّ 'باختين' يقصد بصورة اللّغة تلك الخصّيصة المتكاملة للعمل الرّوائي، أو ذاك الطّابع الكلّي الّذي تمتزج فيه الأيديولوجيّات بتنوّع الأساليب واللّغات في الرّواية الدّيالوجيّة أو ربّما صورة اللّغة هذه تعني تداخل الملفوظات وتباين الحوارات في العمل الرّوائي، انطلاقا من تناغم وتناسق العناصر الثّلاثة سابقة الذّكر.

ذلك أنّ الخطاب مزدوجا ثنائيّا، يضمّ صوت الآخر، من خلال استحضار مختلف الأجناس التّعبيريّة والتّعابير الكلاميّة الغيريّة، والتي تخلق تنوّعا للأساليب في الرواية، وهي وحدات أسلوبيّة وآليات الصّوغ الحواري في الملفوظ الروائي، يعتبرها 'باختين' أداة لصناعة

[1]-محمد بوعزّة، التّعدّد اللّغوي، أشكاله، وصيغه، مجلّة البيان، الكويت، العدد318، يناير1997، ص8.

[2]- سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السّرد بين الشفاهيّة والكتابيّة،الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2008، ص104.

'صورة اللّغة' أو ما يصطلح عليه بالتّشخيص الأدبي للّغة ويعدّه من أبرز إشكالات ومعضلات أسلوبيّة الرّواية.

وقد استبدلت حواريّته" مفهوم الخلق الفنّي لدى الأسلوبيّة التّقليدية بمفهوم التّشخيص الأدبي والصّياغة الجماليّة للموقف والفكر في بنائها النّهائي الّذي اصطلح عليه باختين "بصورة اللّغة" بفضل عمليّة الأسلبة"[1] لتكون صورة اللّغة –عنده– "صورة منظور اجتماعي وصورة عيّنة إيديولوجيّة اجتماعيّة ملتحمة بخطابها وبلغتها"[2] أي إيديولوجيا الرّواية والتي تتخلّق عبر تعدّد الأساليب داخل النصّ الروائي حاملة تعدّدا فكريّا ورؤيويّا لعينة اجتماعيّة ما يظهر بتتبّع سبل تباين الأقوال والخطابات المحمّلة برؤى وإيديولوجيّات ليس من اليسير تبيّنها.

يدخل التّعدّد اللّساني إلى الرّواية وفق طريقتين "إمّا يدخل إلى الرّواية "بشخصه" إذا جاز القول، ويتجسّد داخلها عبر وجود المتكلّمين، وإمّا أنّه، بمثوله في خلفيّة الحوار يحدّد الصّدى الخاص للخطاب الرّوائي"[3] من هنا يشغل الإنسان المتكلّم والحامل لإيديولوجيا مكانة جوهريّة في أسلوبيّة الرواية.

ولعلّ أهمّ سؤال يجب أن يطرح في هذا المقام هو ما هو موضوع صورة اللّغة؟

هناك ثلاثة عناصر مهمّة يجب أن يعنى بها التّشخيص الأدبي في أسلوب الرّواية – حسب باختين– "فالإنسان الذي يتكلّم وكلامه هما الموضوع لتشخيص لفظي و أدبي. وليس خطاب المتكلّم في الرّواية مجرّد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو بالذّات مشخّص بطريقة فنيّة[...] المتكلّم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدّد تاريخيّا، وخطابه لغة اجتماعيّة وليس لهجة فرديّة[...]المتكلّم في الرّواية، هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجيّة"[4] فالخطاب المشّخص للمتكلّمين، ولغتهم

[1]–ادريس قصوري، أسلوبيّة الرواية مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث،ط1،الأردن، 2008، ص408.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص106.

[3]– المرجع نفسه، ص101.

[4]– المرجع نفسه، ص102.

الاجتماعيّة التي تحقّق تعدّدا لسانيّا، ورؤيتهم الاجتماعيّة الحاملة لإيديولوجياتهم التي أنتجها خطابها هي عناصر التّشخيص الأدبي للرّواية.

فالشّخصية البطلة تُدرَكُ في الرواية عند 'باختين' بفِعلها، وبخطابها، بموقفها الإيديولوجي الذي تدافع عنه بأفعالها وأقوالها-كما يرى ميخائيل- أنّ لها عالمها الإيديولوجي الخاص الّذي يفرض عليها أن تتكلّم وتفعل، ولا يمكن الكشف عن تلك الإيديولوجيا فقط من خلال أفعال الشّخصيّة، وإنّما عبر تشخيص الكاتب لكلامها، حيث يظهر الصّوت الغيريّ عبر صوت الكاتب دون أن يعلو عليه في بنية لغويّة هجينة.

والغاية من وراء تتبّع تنوّع الخطاب المشخّص أدبيّا هو الوصول إلى المواقف الإيديولوجيّة للشّخصيّات الرّوائيّة باعتبار تشخيص كلام المتكلّم الذي هو من صميم البيئة الاجتماعيّة بوعيه الجمعي وانتمائه التّاريخي ولغته الاجتماعيّة كمنتج لرؤية وإيديولوجيا المجموعة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها.

ثامنا/ مظاهر التّعدّد اللّغوي واللّساني في الرّواية الحواريّة:

كما أشرنا في البداية، لتفرّد وجهة نظرة 'باختين' لنظريّة الرّواية واختلافه عن معاصريه، حيث تباينت رؤيته للعديد من الأفكار والمذاهب النّقدية، نقد الشّكلانيّين ووصف الدراسات الأسلوبيّة للنّثر بالعجز والقصور؛ لأنّها لم تستطع الوصول للرّواية كمفهوم ينبني على تعدّد الأساليب فيحقّق لها نظرة كليّة لا جزئيّة، وإنّما اكتفت بوصف ظواهر أسلوبيّة في الرّواية كانت تطبّقها على الشّعر، وكشفت عن مدى تفرّد المبدع وطريقته الفنيّة في استخدام اللّغة، ولم تهتم بالكلام وأبعاده الاجتماعيّة.

سعى 'باختين' أيضا لتجاوز أطروحات الشّكلانيّين الّذين حدّدوا شعريّة الأعمال الأدبيّة في الشّكل وفي البنيات اللّغوية، دون أن تهتمّ بالسّياق الخارجي "حيث ينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتّجاه: من داخل الفلسفة الماركسيّة، وباطّلاع جيّد على الألسنيّة وأبحاث الشّكلانيّين والأسلوبيّين، وبوعي أيضا لسلبيات الوثوقيّة الأيديولوجيّة التّجريبيّة"[1] إنّه يبحث عن الجانب الاجتماعي في الخطاب الأدبي، هذا الجانب الّذي أغفلته كلّ من

[1]- عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي في الرواية المعاصرة، ص14.

الدّراسات الشّكليّة والأسلوبيّة وذلك ما وجده في كتابات "دوستويفسكي" وسابقيه، فبادر بدراسته وطرح أفكاره في نظريّة الرّواية من خلاله، وقدّم تقسيما جديدا للأجناس الأدبيّة يخالف التّقسيم اليوناني، كما أنّه أسّس بفضله مفهوم الرّواية الحواريّة أو النّظريّة الحواريّة. سنحاول في هذه الصّفحات أن نقف عند مظاهر التّعدّد اللّغوي في الرّواية عند "ميخائيل باختين" وهي بمثابة الخصائص التّي تحدّد أسلوبيّة الخطاب الرّوائي، حيث تدخل لغات التّعدّد اللّساني إلى الرّواية "في شكل أسلبات بارودية لا شخصيّة(مثلما هو الحال عند الكتّاب السّاخرين الإنجليز و الألمان)، وفي شكل أسلبات غير باروديّة ضمن مظهر الأجناس التّعبيريّة المتخلّلة، وفي شكل كتّاب مفترضين، وفي شكل محكي مباشر، وأخيرا حتّى فيما يتعلّق بخطاب لا تنكر نسبته للكاتب"[1] حيث يشترط في النّمط الأخير(خطاب الكاتب) أن يحمل موقفا مناقضا أو متعارضا مع أنماط التّعدّد اللّساني وسيغدو مشخِّصا ومُشخَّصا في الآن نفسه.

فخلف كلّ لسان إيديولوجيا وخلفيّة اجتماعيّة وتاريخيّة، وعندما ننقل أقوال الآخر هناك ستوجد صورة اللّغة و هناك سيتمّ التّشخيص اللّغوي لخطاب الآخر "وكلّما كانت حياة الجماعة الّتي تتكلّم ثرّةٌ، متنوّعة ومرتفعة، كلّما اتّخذ كلام الآخر وملفوظه، بوصفه موضوع نقل مهمّ وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودحض، ومساندة وتطوير، حيّزا كبيرا داخل موضوعات الخطاب كلّها"[2] وكلّما تعدّدت الأصوات في الرّواية تنوّعت الإيديولوجيات، وتمّ كسر نيّة الكاتب الّذي يفسح المجال لنوايا الشّخصيّة أو لنيّة الشّخصيّة أن تظهر مشخّصة من خلال نقل كلامها، وكشف تناقضات وتنافرات المواقف في تلفّظات الشّخصيّات الّتي لها خلفيّتها الاجتماعيّة.

فليس الوعي الفردي من يتكلّم، وإنّما الوعي الجمعي الّذي يكشفه التّعدّد اللّساني والذي يبيّن ويؤوّل تنافر الشّخصّيات وخلافاتهم، ويحيل على الصّورة الرّوائيّة النّاجمة عن التّعدّد اللّغوي والذي بالرّغم ممّا يحمله من تناقض الآراء الاجتماعيّة واختلافها يلتحم داخل الرّواية ونلمس ذلك التّعدّد اللّساني الاجتماعي عن طريق الأسلبة، أو من خلال تعدّد السّاردين.

---

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص104.

[2]– المرجع نفسه، ص105.

وبما أنّ الحوار الخالص والتّهجين القصدي وتعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي هي طرق تشييد صورة اللّغة عند 'باختين'، فإنّ صورة اللّغة هذه قد تعني في هذا المقام تلك الصّورة الرّوائيّة التي تتحقّق بها الدّيالوجيّة وتعدّد الأصوات؛ لأنّ التّهجين الّذي يعني استحضار مستويين ولغتين مختلفين داخل الملفوظ الرّوائي بطريقة قصديّة لا عفويّة، بالإضافة إلى أنّ الحوار الخالص الّذي يدور بين شّخصيات الرّواية أو بين الشّخصيّة ونفسها، إلى جانب تداخل اللّغات وتعالق الملفوظات من خلال تقنيّة الحوار المونولوجي يحقّق حواريّة الرّواية وتعدّد الأصوات فيها، وهذا ما يجعل من صورة اللّغة تتوافق مع ما مدى تحقّق الحواريّة وتعدّد الأصوات.

ليست الغاية هي تتبّع خطابات الشّخصيّات وكلامهم وإنّما الهدف هو"الطّبقات الدّلاليّة والتّعبيريّة الأكثر عمقا"[1] والتي لا تظهر وهي "دلالة تيمة الإنسان المتكلّم ودلالة كلامه داخل التّيار الإيديولوجي لوعينا، وداخل صيرورة تواصله مع العالم الإيديولوجي"[2] فالرواية معين يستوعب تعدّد الأفكار، وهي أصوات اجتماعيّة وأساليب متنوّعة: لهجات لغات، مهن وأعمال، أفكار وأجناس.

ويرى –باختين– أنّ عمليّة نقل كلام الآخر تكون وفق طريقتين،[3] إمّا: الحفظ أو بواسطة كلماتنا، وبيّن أنّ الطّريقة الثّانية ستخلق سردا ثنائي الصّوت فوق كلام الآخر؛ أي من خلال الأسلبة حفظا والتّهجين عبر كلماتنا، من هنا رأى أنّ عمليّة النّقل بالكلمات ترفض تذويب أصالة كلمات الآخر، وذلك باللّجوء إلى الخلط بين الأساليب في عمليّة السّرد من خلال تمثّل كلمات الآخرين؛ لضمان صيرورة الإنسان الإيديولوجيّته، فكلام الآخر يغدو مؤسّسا لموقفنا من العالم بمثابة كلام آمر.

لكنّ 'باختين' يستدرك حقيقة تعدّد الإيديولوجيات وتولّد الصّراعات، فقلّما يجتمع في الخطاب الإقناع والأمر، ذلك أنّ الكّلام الآمر السّلطوي، السّياسي، الأخلاقي، الدّيني الأبوي مثلا غير مقنع داخليّا للوعي، وبعكس ذلك نجد الكلام المقنع للوعي مقموعا من طرف

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص108.

[2]– المرجع نفسه، ص108.

[3]–ينظر. المرجع نفسه، ص–ص108–110.

السّلطة، غير مقدّر من قبل المجتمع، والصراع هو ما يحدّد الوعي الإيديولوجي الفردي، ويفرض الكلام الآمر نفسه فرضا على الذّهنيّة، وإن لم تكن نسبة إقناعه كافية، والهدف ليس رصد متغيّرات الكلام المتسلّط، ولا حتّى درجات التّسلّط فيه، وإنما الخصائص لنقل وتشخيص الكلام الآمر، الذي يبقى شامخا متماسكا لا يختلط مع بقيّة الأقوال، ليس له استبدالات أسلوبيّة، ضمنت له السّلطة الثّبات فإمّا يقبلها هو أو يرفض، فهو غير قابل للتّشخيص في العمل الأدبي ولا يحقّق تعدّدا صوتيّا بشكل كبير كونه ينقل كما هو ولا يقبل الأسلبة.

وفي سياق غير بعيد عمّا سبق يرى 'إدريس قصوري' أنّ "صورة اللّغة باعتبارها هجنة قصدية، هي وقبل كلّ شيء، هجنة واعية، أي أنّها بمعنى من المعاني، لغة مؤدلجة خاضعة لتنبير معيّن ولتشديدات دقيقة لها إيقاعها وموقفها الخاصّان تجاه اللّغة الأولى موضع التشخيص"[1] تبنى على تباين الوعي المشخِّص للوعي المشخَّص، وعلى تحاور الأشكال التّعبيريّة، فلكلّ شخصيّة أسلوبها ووعيها، وبالتّالي لها صوتها في النص دونما إلغاء لصوت الآخر بل على العكس تماما، له كامل الحريّة الأسلوبيّة والفكريّة وذلك ما تضمنه صورة اللّغة من خلال التباين اللّساني على مستوى الرّواية وعبر الأسلبة وتشخيص الأسلوب الغيري.

[1]– ادريس قصوري، أسلوبيّة الرواية مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ،ص410.

تاسعا /آليات الحواريّة وأشكال تشييد صورة اللّغة:

قبل الحديث عن مستويات وتمظهرات أو تشكّلات الحواريّة في الخطاب الرّوائي نشير إلى الغاية من هذه الآليات، حيث ير**ى** 'حميد الحميداني' صاحب كتاب (أسلوبيّة الرواية مدخل نظري) أنّها" كلّها تهدف إلى خلق ما سمّاه "باختين": صورة اللّغة؛ لأنّ الرواية في نظره لا تتحدّث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعدّديّة الأصوات اللّغويّة."[1] وذلك ما يؤدي إلى خلق الأسلوب الكليّ للرواية، وهو عبارة عن صورة للّغات المتعدّدة في الرّواية والممتزجة مع بعضها البعض، وهو ما يحقّق انفتاح الجنس الرّوائي على مختلف الأساليب والأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة، وبذلك تكون الرواية أصواتا ولهجاتٍ تؤكّد على التنوّع الفكري والصّراع الإيديولوجي في المجتمع.

وقد حدّد "ميخائيل باختين" ثلاث طرق لتشييد صورة اللّغة وخلق التّعدّد اللّساني واللّغوي في الرّواية الحواريّة وهي: الحوار الخالص، التّهجين القصدي، وتعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي، و هي أشكال تؤكّد على استحضار الصّوت الغيري وتُحيل على تباين أنماط الوعي في الرواية وتعدّد الأساليب أيضا.

وقد ارتبط النّوع الثّالث "تعالق اللّغات والملفوظات" من طرق تشييد صورة اللّغة وحواريّة الرّواية عند 'باختين' بثلاثة صيغ أخرى هي كما يلي:

"1-الأسلبة

2-التّنويع

3-الباروديا"[2] وسيأتي لاحقا التّفصيل في كلّ نمط من الأنماط السّابقة.

1-التّهجين: مفهومه وآلياته:

بعدما تعرّفنا على مفهوم التّهجين عند مؤسّسه الأوّل 'ميخائيل باختين' الّذي عدّه خصّيصة أساسيّة تُحقّق أسلوبيّة الرّواية، سنتوقّف عند مدلوله الاصطلاحي وكذا خصائصه

[1]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء-المغرب،1989، ص84.

[2]- ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

عند أبرز النقاد والمهتمين بالمقاربة الأسلوبيّة السّوسيولوجيّة للرّواية ألا وهو 'جميل حمداوي' في كتاب خصّصه لدراسة (التّهجين في روايات أحمد المخلوفي) ورأى فيه أنّ "التّهجين يستلزم منّا أن نقاربه وفق الأسلوبيّة السّوسيولوجيّة بدراسة بنيته الشّكليّة والتّركيبيّة واللّغويّة والفنيّة والجماليّة، وتبيان مختلف دلالاته ومضامينه داخل النصّ الروائي[...]ثمّ استكشاف مختلف وظائفه ومقاصده ورسائله المباشرة وغير المباشرة، ضمن سياقه النصّي التّداولي والمرجعي، والاجتماعي، والإيديولوجي"[1] وذلك من خلال التّركيز على دراسة البنية، والدّلالة والوظيفة، وكذا القراءة السياقيّة المرجعيّة.

وقبل أن نقف عند المعنى الاصطلاحي للتّهجين، لا بأس بالتّعريج عن دلالته في أصل اللّغة، حيث يشتّق –حسب ابن منظور– من الفعل (هَجنَ) و"الهُجْنَةُ من الكلامِ: ما يَعِيْبُكَ. والهجينُ: العربي ابن أمّه، لأنّه مَعيب، وقيل هو ابن الأمَة الرّاعية ما لم تحصن، فإذا حصنت فليس الولد هجين، والجمع هجن وهجناء، و هجنان، و مهاجين، ومهاجنة...

والأنثى هجينة من نسوة هجن وهجائن وهجان، وهجونة. أبو العباس أحمد بن يحي قال: الهجين الذّي أبوه خير من أمّه؛ قال أبو منصور: وهذا هو الصّحيح. قال المبرّد قيل لولد العربي من غير العربيّة هجين لأنّ الغالب على ألوان العرب الأدمة، وكانت العرب تسمّي العجم الحمراء، ورقاب المزاود، لغلبة البياض على ألوانهم، ويقولون لمن علا لونه البياض أحمر[...] وقالت العرب لأولادها من العجميات اللّاتي يغلب على ألوانهنّ البياض: هجن وهجناء"[2] يتّضح لنا ممّا سبق أنّ التّهجين في اللّغة يحمل معنى: الخلط والتّجميع والتمازج وتلاقح الأنساب.

حمل مدلولا سلبيّا من حيث ارتباطه بالاختلاط الوراثي بين العرب والعجم، حيث نسب الهجين إلى أمّه وهو عيب عند العرب، الّذين ينسبون الابن إلى والده في العادة، أمّا على مستويات أخرى فالتّهجين لا يرتبط بمجال واحد فقط، حيث أشار 'جميل حمداوي' إلى وجوده في مختلف المعارف والعلوم، كالكيمياء، والإعلام، والأدب، وهو الحقل الذي نبحث فيه.

---

[1]– جميل حمداوي، التّهجين في روايات أحمد المخلوفي، ص26.

[2]–ابن منظور، لسان العرب، حرف الهاء، مادة هجن، الجزء الخامس عشر، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 2003، ص31.

ثمّ ينتقل لتحديد مدلوله الاصطلاحي بالاستفادة من 'باختين' والسّعي لتوضيحه أكثر حيث عدّه سمة إيجابيّة لخلق أسلوبيّة الخطاب الرّوائي وتعدّديّة الأصوات، من خلال تجاوز الإطار المونولوجي إلى الحواري حيث تتركّب أساليب وتمتزج لغات عديدة بتعدّد الأصوات والإيديولوجيّات، وهو ما يحقّق ديمقراطيّة أسلوبيّة بين شخصيات الرواية، عكس ما كان سائدا في الرّواية أحاديّة الصوت التي مركزت صوت الرّاوي العليم على حساب بقيّة الأصوات، ليغدو التّهجين تجميعا وتنويعا وخلطا وتركيبا للّهجات والإيديولوجيّات والرّؤى داخل ملفوظ روائي واحد، ويضرب مثالا بتمازج اللّغة المعاصر باللّغة التّراثيّة وكذا اختلاط وتمازج وعيين مختلفين ببعضهما البعض وعي حداثي وآخر سلفي.[1]

فالرّواية عند 'باختين' كما سبق وأشرنا لها متنوّعة في لغاتها، وهي "ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت"[2] وهي تهجين للأساليب والأصوات والمحادثات والأجناس والأقوال والثّقافات، بَيْد أنّ 'جميل حمداوي' لا يقف عند هذا الحد من التّهجين ليتجاوزه إلى ما هو أشمل وأوسع.

إذ يعتَبِر التّهجينَ هو:"المزج بين أطاريح فكريّة وإيديولوجيّة متعدّدة والخلط بين الشّخصيات والفضاءات والخطابات والضّمائر والصّيغ اللّغويّة والأسلوبيّة والوصفيّة والصور البلاغيّة داخل نسق لغوي واحد منفتح ومتعدّد ومركّب"[3] ما يجعل اللّغة منقسمة إلى "لهجات اجتماعيّة ورطانات مهنيّة ولغات الأجناس التّعبيريّة وطرائق كلام بحسب الأجيال"[4] نكتشف من خلالها التّعدّد الرؤيوي للعالم، وتباين الإيديولوجيات ونمط الوعي، كما تحيلنا على مدى طاقة استيعاب الخطاب الرّوائي لمختلف الخطابات واللّغات باختلاف طبقاتها ومرجعيّاتها الاجتماعيّة والثّقافيّة والسياسيّة.

---

[1] – ينظر. جميل حمداوي، التّهجين في روايات أحمد المخلوفي، ص–ص30–32.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص38.

[3] – المرجع السّابق، ص39.

[4] –محمد برادة، الرواية العربيّة ورهان التّجديد، مجلة دبي الثّقافيّة، دار الصدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2011، ص54

يرى 'نور الدين الفيلالي' في كتابه (التّعالي النصّي: مفاهيم وتجليّات) أنّ 'باختين' يحدّد (ثلاثة أشكال أساسيّة لتشييد وإدخال التّعدّد اللّغوي والصّوتي في الرّوية، والتّي تخلق حواريّتها، وهي:

"-الأسلبة البارودية.

-الحوارات الخالصة(أقوال الشّخصيّات).

-الأجناس المتخلّلة.

وهذه الأشكال الثّلاثة تتداخل فيما بينها"[1] لتحقّق ما أطلق عليه 'باختين' صورة اللّغة في الرّواية.

وهنا يبرز الاختلاف بين أنماط تشييد صورة اللّغة عند 'باختين' وعند 'نور الدين الفيلالي' الّذي دمج الأسلبة بالباروديا، وأضاف الأجناس المتخلّلة، وتجاوز التّنويع كما عند مؤسّسه، وهو ما يرجع حسب اعتقادنا لتقارب وتداخل تعاريف ومدلولات هذه المصطلحات.

2/ الأسلبة ودورها في خلق حواريّة الخطاب الروائي:

يبدو أنّ مصطلح الأسلبة على المستوى السّطحي الظاهري قريب من الأسلوب والأسلوبيّة، لكنّه في الحقيقة مختلف عنهما، له خصائصه الّتي تجعله يمتلك تيمات تميّزه عن الأسلوب، الّذي هو الطريقة التي يتّبعها الفنّان في إبداع شيء ما، أمّا الأسلوبيّة فهي منهج نقدي يقارب النصّ الإبداعي من خلال تتبّع ظواهر أسلوبيّة كالانزياح.

بينما تمثّل 'الأسلبة' أحد أهمّ صيغ تّعالق اللّغات والملفوظات في الخطاب الرّوائي عند 'ميخائيل باختين' وتعني "قيام وعي لساني بأسلبة مادّة لغويّة "أجنبيّة" عنه يتحدّث من خلالها عن موضوعه:" فاللّغة المعاصرة تُلقي ضوء خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظلّ"[2] من هنا يتّضح لنا أنّ الأسلبة تختلف عن دلالة الأسلوب والأسلوبيّة، وهي كمظهر من مظاهر التّعدد اللّغوي عند 'باختين'، تعني استحضار لغة سابقة أو مغايرة للغة الوعي اللّساني المشخّص لها، وذلك

[1]- نور الدين الفيلالي، التّعالي النصّي: مفاهيم وتجلّيات، ص24.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

من خلال أخذ ما يتلاءم مع هذه اللّغة وترك مالا يناسبها ليكوّن بذلك خطابا مؤسلبا، أو هي تَحيين لغة وعي لساني للغة أخرى وجعلها آنيّة من خلال لغته الضّمنيّة.

كما يمكن عدّها طريقة يتّبعها السّارد لتقمّص أسلوب الآخر، بطريقة لا واعية، من خلال حوار وعيه مع وعي الغير، عبر حضور لغةٍ وغياب أخرى، حيث تغيب لغة الكاتب وتحضر لغة الآخر التي يتحدّث بها عن موضوع ما، وهو بذلك يعبّر عن إيديولوجيا الآخر بلغة هذا الأخير، وهو ما يخلق تعدّدا لغويّا على مستوى النصّ الروائي.

يُدرج النّاقد المغربي ومترجم كتاب الخطاب الرّوائي لباختين 'محمّد برّادة' الأسلبة "ضمن التّهجين القصدي، الّذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللّغة في الرّواية، وتتميّز الأسلبة عن التّهجين بأنّها لا تحقّق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، بل الأسلبة لغة محيّنة وملفوظة، لكنّها مقدّمة على ضوء اللّغة الأخرى وتلك اللّغة الأخرى تظلّ خارج الملفوظ ولا تتحيّن أبدا، وفي الأسلبة نجد وعيين لغويّين مفردين: وعي من يشخِّص،(وعي المؤسلِب)، ووعي من هو موضوع للتّشخِيص والأسلبة"[1] وهنا نلمس تداخلا بين التّهجين والأسلبة وهو ما يخلق خللا لدى المتلقّي.

فبالرّغم من تبيين 'عبد العزيز حمودة' و'محمد برادة' للفرق الدّقيق بين الأسلبة والتّهجين فالأولى تقتضي لغة واحدة ظاهرة وأخرى ضمنيّة تتخفي خلفها لتحقّق غاياتها، والثّاني حضور لغتيين مباشرتين بوعيين مختلفين، إلّا أنّ الأسلبة كنوع من التّهجين يخلق إشكالا حيث يغدو التّهجين أسلبة والأسلبة تهجينا؛ للوجود وعيين اجتماعيّين مختلفين فيهما وكذا صوتين إيديولوجيّين مختلفين عن بعضهما، وما يزيد من تعقيد الأمر هو غياب النّماذج التّطبيقيّة عند باختين مؤسّس الحواريّة.

وفي سياق تعريفي آخر يحدّد طبيعتها، تعدّ الأسلبة" نسقا لغويّا واحدا بعيدا كلّ البعد عن لغة الكاتب، إنّه ينقلها بأسلوب يجعلها متضمّنة ما يقول حيث يصعب فصلها عن لحمة نسيجه الكلامي، إنّها متّصلة بوعي آخر، لا علاقة له بوعي الكاتب"[2] وهي صوت لغوي

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص30.

[2]– ليلى بلخير، سليماني مروة، المبدأ اللّساني وتحليل الخطاب دراسة في أسلوبيّة الرواية عند ميخائيل باختين، مجلّة الاستهلال، العدد12، المغرب، أكتوبر2016، ص78.

غيري، يوظّفها الكاتب الروائي، مختلفة عن وعيه، تعكس التّنوّع الكلامي داخل الرواية، أو بعبارة بسيطة وواضحة هي: نقل كلام الآخر بواسطة كلام الكاتب سواء كان كلامه مكتوبا شفويّا.

أمّا الخطاب المؤسلَب: "هو خطاب تهيمن عليه كلمات موسومة سمة بيئتها وترد على لسان المؤلّف أو الرّاوي أو الشّخصيّة. وكثيرا ما يُفهم من بعض الكلمات أو التّراكيب إحالتها على البيئة الّتي منها جاءت والّتي يكثر استخدامها فيها"[1] هذا الأخير ما هو إلّا صورة لتعدّد الأصوات، وطريقة لتوظيف صوت الآخر، والّذي يحيلنا بدوره على تجاوز مفهوم الرّاوي العليم الّذي طالما هيمن على الحكي.

حيث تضمن الأسلبة استحضار لغة الغير، ومنها استحضار وعيه المحمّل داخل تلك اللّغة، حيث تقول الشّخصيّة ما تريد وتعبّر عمّا تؤمن به، وذلك ما سيضمن تداوليّة الحوار في هذا الخطاب ويؤكّد على تجاوزه للمونولوجيّة، فالراوي هنا يتكلم بأسلوب غيره، حتى وإن كان هو من أسلبه سيبقى وعي تلك اللغة حاضرا في الملفوظ الروائي.

ومن خلال اهتمام 'باختين' بالصّوت الغيري وإيديولوجيا الآخر، يكون قد أعلن عن ميلاد مقاربات جديدة وبها "تجاوز اعتبار النّص إنتاجا لغويّا خالصا، لتجعل منه إطارا متعدّد الأبعاد وذا بعد معرفي يضمن جسر التّواصل بين المرسل والمتلقّي، ويدعو كلّ دارس إلى البحث في هذه الميكانيزمات المنتجة لمعرفة النصّ، الموجّهة لإدراكها من طرف المتلقّي وهو يلتقط الموجهات التّي يعتمدها المرسل في تمرير خطابه، ويعيد إنتاجها انطلاقا من السّياق المعرفي العام الذّي يجمع المرسل بالمتلقّي"[2] إنّه يتجاوز لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب، ويدمج المقاربة النصيّة بالاجتماعيّة، ويبشّر بميلاد مقاربات تداوليّة تهتمّ بدراسة اللّغة أثناء استخدامها، وتراعي شروط السّياق المنتج للخطاب، بالإضافة إلى أنّه يولي اهتمامه بما يحمله الخطاب الرّوائي، متعدّد الأصوات، بطابعه المؤسلب من معرفة–ولربّما–

[1]– محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص185.

[2]– سعيد جبّار، من السّرديّة إلى التّخييليّة بحث في الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي، دار الأمان،ط1،الرّباط، 2012، ص21.

يكون مبشّرا بما ظهر مؤخّرا في ساحة النّقد العربي وهو النّقد المعرفي الّذي يتناول مختلف النّصوص في علاقات التّداخل التّي تربطها وفي إنتاجها لمعارف جديدة.

يقول 'سيد إسماعيل ضيف الله' ناقدا تعريف الأسلبة والتّهجين عند 'باختين: "لا يكشف التّعريف عن الفارق بين الأسلبة والتّهجين، فكلاهما يتمّ بوعي وإرادة، وكلاهما يقدّم صوتين مختلفين، أو بالأحرى وعيين اجتماعيّين مختلفين لكلّ منهما موقف من العالم، وأخيرا، فكلّ من التّهجين والأسلبة يشتركان في وجود لغة مصوَّرة ولغة مصوّرة؛ أي العلاقة غير المتكافئة بين اللّغات."[1] لكنّ النّاقد المغربي 'محمد برادة' المترجم كتاب "الخطاب الرّوائي' لميخائيل باختين' بيّن الفرق الجوهري بينهما، انطلاقا من تعريف "باختين" لهما وفق تصوّر مخالف تماما له.

وغير بعيد عن التعريف التّأسيسي للأسلبة عند 'ميخائيل باختين' نجد 'إدريس قصوري' يعرّف الأسلبة بأنّها:" أسلبة وعي لساني معاصر لمادة لغويّة تنتمي لوعي آخر بحيث تكون اللّغة الأجنبيّة هي مادة الكتابة، وهكذا، يتمّ حضور وعيين لسانيّين في ملفوظ واحد"[2] وعي مشخِّص وآخر مشخَّص، وعي الكاتب الّذي يستعين بلغة تحمل وعيا مختلفا عن وعيه، وموقفا من العالم مختلفا عن موقفه، بتشخيصه للغة الآخر المؤسلبة والظّاهرة.

3/ التّنويع ودوره في خلق حواريّة الرواية:

يعرّف "باختين" التّنويع بأنّه: "نوع من الأسلبة يتميّز بأنّ المؤسلِب يُدخل على المادة الأوليّة للُّغة موضوع الأسلبة، مادّته "الأجنبيّة" المعاصرة(كلمة ، صيغة، جملة..) متوخِيا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسلَبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنّسبة لها"[3] وهو ما يحدِث طابع المفارقة، وهو عبارة عن "لغة تراثيّة مقدّمة في ضوء لغة معاصرة، لكنّ الطّابع الغالب على الملفوظ هو اللّغة المعاصرة من حيث مادّتها اللّغويّة وحمولتها الفكريّة"[4] لكنّها محمّلة بفكر الغير فهو يتكلّم من خلال لغة الآخر، لكن في سياق مغاير، عبر

[1]–سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، ص102.

[2]– إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص410.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص18.

[4]–رشيد وديجي، التّعدّد اللّغوي في الرّواية وحواريّة الخطاب عند باختين التّجليّات والدّلالة، مجلة دراسات، ديسمبر2017، المغرب، ص41.

تشخيص أدبي يحاول فهم كيف يفكّر؟ بغرض كشف نمط ذلك التّفكير، ويختبره في مواقف مغايرة.

حيث "ندرجه في سياقات جَديدة، ونطبّقه على مواد جديدة، ونضعه في وضعيّة جديدة لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه، ونحصل أيضا على "كلمات خاصّة بنا"[1] فكلام الآخر –حسب باختين– ينتج كلامنا الجديد من خلال الحوار المتفاعل بين اللّغتين. ويرى أن "ملفوظات شخصيات دوستويفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي، لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لامتناهية من التّنوّع في نقل كلام الآخرين وتضمينه"[2] وهي ميزة الكتابات المعاصرة المتناصّة مع مختلف الخطابات والنّصوص.

4– الباروديا/ المحاكاة السّاخرة ودورها في خلق حواريّة الرواية:

تعتبر الباروديا أيضا أحد أهمّ أنواع الأسلبة "يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخِّصة مع مقاصد اللّغة المشخَّصة، فتقاوم اللّغة الأولى الثّانية، وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، لكن يشترط في الأسلبة الباروديا ألّا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيّا، بل عليها "أن تعيد خلق لغة باروديّة وكأنّها كلّ جوهريّ مالك لمنطقه الداخلي، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة الّتي بوشرت عليها"[3] وتعني الباروديا أيضا المحاكاة السّاخرة من خلال استحضار الصوت الغيري بطريقة تهكّميّة، تحمل موقف اللّغة المشخِّصة من اللّغة موضوع الأسلبة الباروديا، ليكون الخطاب الروائي ثنائيا، يُجسّد موقف لغة من أخرى، موقفا يعكس اللاّاندماج بين المواقف، حيث يتكلّم السّارد بلغة الآخر لكنّه يبدي موقفه منه ومعارضته له، ممّا يجعل امتزاج هذين الوعيين والصوتين أمرا مستحيلا.

ففي "الباروديا يتحدّث المؤلِّف بواسطة الآخرين أي يستعمل كلامهم فيدخل فيه اتّجاها دلاليّا يتعارض تماما مع نزعة الكلام الغيري، ممّا يؤدّي إلى خلق تصادم مع صاحب الكلام الأصلي فيجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الّتي قصدها الكلام قبل

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص111.

[2]– المرجع نفسه، ص113.

[3]– المرجع نفسه، ص18.

المحاكاة"[1] وهنا يكمُن الفرق الجوهريّ بين الباروديا والأسلبة، حيث يكون الصّوت الغيريّ حاضرا إلى جانب كلام المؤلّف في الأسلبة دونما وجود تصادم ولا صراع، في حين يشتدّ التّصادم بينهما في المحاكاة السّاخرة من خلال تحوير الكاتب لمقاصد كلمات الغير وأهدافها.

ويُشترط في الباروديا عند 'باختين' "أن تعيد خلق لغة باروديّة وكأنّها كلّ جوهريّ متوفّر على منطقه الدّاخلي، وكاشف لعالم متفرّد مرتبط باللّغة الّتي كانت موضوعا للباروديا"[2] ومن هنا نفهم أنّ تقليد لغة القدامى مثلا، واستحضار التّراث في سياق معاصر من لدن كاتب حداثي لا يعني دائما أنّ هذا الاستحضار لغاية التّذكير بما قدّمه القدامى، فقد يكون أسلبة باروديا، تطمح لخلق تصادم فكري بين وعي تراثي ولغة قديمة ووعي حداثي يؤمن بالقطيعة مع خطاب التّراث، ويطمح لخلخلته بوضعه في سياق تهكّمي ساخر.

5/ تعريف الأجناس المتخلّلة:

يحيلنا مصطلح الأجناس المتخلّلة على مدى انفتاح الخطاب الرّوائي على مختلف الأجناس، وعلى تجاوز مقولة نقاء الجنس الأدبي، إلى كتابة تؤمن بالتّداخل وتجسّد الكتابة عبر النّوعيّة، وعلى حوار الأجناس والأنواع سواء كانت أدبيّة، أو غير أدبيّة، ويقصد به "الجنس الأدبي أو التّعبيري المضاف إلى الرّواية في فترات ظهورها أو نموّها أو تحوّلاتها. وهذا المصطلح متّصل بفهم باختين للنّص الرّوائي الّذي يعتبره نسيجا مكوّنا من مجموعة أجناس تعبيريّة. لذلك آثرنا الجنس المتخلّل عن الجنس المضاف؛ لأنّه يلتحم بنسيج النصّ الرّوائي"[3] وهو ما يؤكّد على مبدأ تجاوز فكرة الجنس الأصيل، حيث يرى' باختين' من خلال هذا المصطلح أنّ الرواية جنس أدبيّ يقوم على تداخل الأنواع التّعبيريّة وكذا الأجناس؛ لأنّه جنس منفتح على مختلف المعارف، والثقافات، والخطابات، فنجد الكاتب يستحضر الأمثال والحكم و الأشعار والخطب والمراسلات والحكايات على ألسنة شخصيّاته، لتحمل الرواية أبعادها الحواريّة انطلاقا من تجاوز الشكل المألوف للرواية، فنكون أمام نثر، وشعر، وقصّة

[1]–نورة بعيو، آليات اشتغال اللّغة الرّوائيّة/مقاربة حواريّة، مجلّة معارف، العدد15، السّنة الثّامنة– جوان2014، ص14.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص، ص28،29.

[3]– المرجع نفسه، ص28.

وغير ذلك في بناء فني واحد، بالإضافة إلى إكسابها أبعادا دلاليّة وإيديولوجيّة تبعا لتعدّد أساليبها.

ولمّا كانت الرواية أكثر الأجناس الأدبية قدرةً على إقامة هذا الحوار الأجناسي والتّهجين النّوعي راح 'عز الدين جلاوجي' يستثمر آلياتها ويتجاوزها إلى مختلف الأشكال السّرديّة الأخرى(حكاية، سيرة، خطبة، قصّة..) والّتي تستطيع هي الأخرى أن تحقّق تخلّلا أجناسيّا بنسب متفاوتة في تأسيس بناء فنّي يقوم على التّهجين النّوعي والأجناسي بين المسرح والسّرد عموما هو المسرديّة مدوّنة هذا البحث، الّذي يسعى لتتبّع تشكّلات أغلب أنماط الحوارية فيها؛ للوقوف على مدى حواريّتها كشكل فنّي ومصطلح جديد يؤمن بالحواريّة مصطلحا ومتنا.

6-التّنضيد و المنظورات الأدبيّة والإيديولوجيّة:

يعتبر 'ميخائيل باختين' التّنضيد "وجها من وجوه التّعدّد اللّساني على أنّه يعبّر عن وجهة نظر نوعيّة حول العالم[...]يقدَّم على أنّه تعبير عن التّعدّد الطّبقي والتّنوّع الهرمي الاجتماعي، بوصفه مظهرا من مظاهر رؤية الشّخصيات الرّوائيّة للعالم وللوجود وعاكسا لأوجه اختلافاتها الايديولوجيّة"[1]حيث يمكن تقسيم لغة الرواية إلى لغة مهن وطبقات المجتمع، فنتحسّسُ لغة الفنّان، ونشعر بلغة الشّاعر، ونجد لغة السّلطة بشعاراتها وخطاباتها وقوانينها، ونستأنس للغة أدبية لشخصيّة فنيّة، ونكتشف أبعادا نفسيّة لشخصيّة سياسيّة من خلال كلامها، ليتشكّل الخطاب الدّيالوجي وقتئذ من تنضيدات لسانيّة متباينة الطّبقات بتباين المجتمع، تُحيلنا على مدى تباين الإيديولوجيات وتعدّد الأصوات فيه، وتثبت طابعه الكرنفالي باجتماعها في مقام واحد.

وهناك مظاهر وآليات أخرى غير التّهجين، حوار اللّغات، الحوار الخالص، الجنس المتخلّل والتّنضيد، وتندرج ضمن الخطاب الرّوائي وتحقّق تعدّدا لسانيّا، وهو ما ظهر-كما أشار باختين- في إطار الرواية الهزليّة، من خلال "اللّغات والمنظورات الأدبيّة والإيديولوجيّة المتعدّدة الأشكال- لغة الأجناس التّعبيريّة، والمهن، والفئات الاجتماعيّة(لغة الرّجل النّبيل والمزارع، والبائع، والفلاّح)، كما يمكن أن ندخل اللّغات الموجّهة، المعتادة(الثّرثرة، هذر

[1]-محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائريّة التّعدّد اللّغوي والبوليفونيّة في أعمال واسيني الأعرج، ص139.

الحفلات، لهجة الخدم)"[1] وإلى جانب هذه المظاهر اللّسانيّة والمنظورات الأدبيّة التي تنتسب للسّاردين وأبطال الرّواية خالقة تنوّعا لغويّا وفكريّا.

إذ إنّ "اللّغات المدخلة والمنظورات الاجتماعيّة- الايديولوجيّة، مع كونها مستعملة لهدف تكسير نوايا الكاتب وخرقها، فإنّها يتمّ كشفها وتحطيمها باعتبارها حقائق مزيّفة. متملّقة، انفعاليّة، قصيرة النّظر، ذات حكم متهدّم وغير ملائمة"[2] من هنا تتدخّل الأسلبة لتكسر سلطتها وهيمنها، تنقُدها وتدحضها وتكشف زيفها، كما تتداخل الأجناس الأدبيّة وتتباين المنظورات الإيديولوجيّة في إطار هذه الأشكال التي تؤكّد حواريّة الرّواية الهزليّة التي تستحضر حتّى الصّوت العامي بلهجته الدّارجة، فهل ستتمظهر في المسرديّات؟

وكإشارة سريعة لتجلّي المنظورات الأدبيّة يستحضر جلاوجي في مسرديّة 'هيستيريا الدم' أوديب' و في مسرديّة' أحلام الغول الكبير' شهرزاد، وذلك لها من أبعاد أدبيّة وأخرى دلاليّة، 'فأوديب' 'وشهرزاد' لهما صيت إبداعي كبير على مستوى النقد والأدب والحكاية والمسرح، وهو ما يؤكّد تداخل الأجناس والفنون في هذه الكتابة، بالإضافة إلى ما تحمله من منظورات فنيّة وربّما إيديولوجيّة وهو ما سيمّ الكشف عنه في الفصول التّطبيقيّة.

وفي خاتمة الفصل نقول: بالرّغم من صعوبة الدنوّ من فكر 'باختين'، وأنّ الحواريّة مفهوم يرتقي إلى مستوى النّظريّة الشّاملة، وتباين تلقّيها بين النقّاد والباحثين، وصعوبة تحديدها إلّا أنّنا حاولنا ولوج هذا الموضوع، وتبيّن لنا أخيرا أنّ الحواريّة تقنيّة في الخطاب الرّوائي، أسّست لنمط جديد من الكتابة أطلق عليه 'باختين' متعدّد الأصوات، تتجاوز الرّؤية الأحاديّة في الرواية المونولوجيّة، التّي مركزت إيديولوجيا الطّبقة العليا البرجوازيّة وهمّشت بقيّة الأصوات، فراح 'باختين' يبحث في أدب الطّبقات الدُّنيا الكرنفاليّة الحواريّة الّتي تتعدّد أساليبها وتتباين تبعا لأنماط الوعي والإيديولوجيات، من هنا جاءت نظرة 'باختين ' للكلام كمكوّن اجتماعي ومنه إلى الخطاب الغيري كمكافئ لصوت الكاتب ولأصوات الشّخصيات كأصوات حرّة، فنتجاوز بذلك مفهوم التّراتبيّة الّذي يلغي فكرا ويمركز آخر، كما نتعدّى إشكاليّة مركزيّة إيديولوجيا على أخرى.

---

[1]–ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، ص81.

[2]– المرجع نفسه، ص81.

وكتأسيس للحواريّة 'فباختين' يأخذ موقعا مميّزا في نظريّة الرواية، إذ تجاوز التّقسيم الأرسطي للأجناس الأدبيّة إلى تقسيم جديد: ملحمي، بياني، وكرنفالي أي حواري، كما أنّه انطلق من موقف نقديّ مناهض للّسانيات، والأسلوبيّة، وكذا الشّكلانيّة، من خلال تجاوزه إطار الجملة الّذي وقفت عنده اللّسانيات، واهتمامه بالسياق الاجتماعي الّذي أغفلته، وكذا خالف النّظرة الأسلوبيّة التّجزيئيّة للنّص، التّي تهتمّ بفرادة المبدع وأسلوبه وذلك من خلال طرحه لعلم العبر اللّسان الّذي لا يتجاوز الخلفيّة الاجتماعيّة للّغة ويهتم بسياق الكلام وعلاقات المتكلّمين ببعضهم البعض، حيث اهتمّ بالتّعدّد الأسلوبي واللّساني في الملفوظ الرّوائي، وتجاوز المقولة الفرنسيّة الشّهيرة التي انبنت عليها التّصورات الأسلوبيّة 'الأسلوب هو الرّجل' إلى عبارته 'الأسلوب هو رجلان' .

ودرس 'باختين' الرواية الحواريّة من خلال طابعا الكلّي الّذي يتأسّس عبر السّرد المباشر الأدبي، وأسلبة مختلف أشكال السّرد الشفوي والمكتوب وكذا عبر الأجناس المتخلّلة أدبيّة كانت كالشّعر والقصة وغير أدبيّة كالمراسلات وغيرها، ولقد تتبّع ما يخلق صورة اللّغة أي تلك الهجنة القصديّة الواعيّة بين اللّغات والأساليب عبر الحوارات الخالصة المتبادلة بين شخوص الرواية، ومن خلال التّهجين القصدي الّذي يمزج وعيين اجتماعييّن في الرواية، أو عبر تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي الّذي ينقسمُ بدوره لأشكال ثلاثة هي: الأسلبة أي استحضار لغة داخل أخرى ضمنيّة، تظهر من خلال هذه اللّغة الأجنبيّة أو عبر الباروديا وهي محاكاة ساخرة تحمل موقفا صريحا تحطيميّا للغة أخرى، أو عبر التّنويع الّذي هو نوع من أنواع الأسلبة أيضا والّذي يقحم كلمات أجنبيّة.

أمّا عن خلفيات حواريّة باختين نذكر فلسفة المحاكاة ومفهوم الغيريّة من علم النّفس وتكمن أهميّها في أنّها تمثّلُ مرجعيّة مهمّة للتناص عند كلّ من ' جوليا كريستيفا' و'تيزفيطان تودوروف' كما شكّلت أبعادَ الدّيموقراطيّة كمفهوم سياسي داخل الخطاب الروائي من خلال تكافئ أصوات الشّخصيات.

الفصل الثاني

عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة تعدّد الخطابات وهاجس التّجنيس.

أوّلا- عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة

ثانيا/الدّوافع التّي أدّت إلى ابتكار المسرديّة

ثالثا/خصائص المسرديّة ومميّزاتها الفنيّة

رابعا/ المسرديّة وتحقيق مبدأ التّداخل الأجناسي.

خامسا-عز الدّين جلاوجي من مسرح اللّحظة إلى المسرديّة

سادسا- المسردية كإنتاج سردي تجريبي

سابعا -المسرديّة كتجريب وإبداع مسرحي تجريبي

ثامنا-حواريّة المسرديّة

تاسعا- بين مسرواية 'توفيق الحكيم' ومسرديّة 'عز الدين جلاوجي

يمثّل النّصُ المسرحي قضيّةً مُهمّة في النّقد المسرحي المعاصر، وهاجسا يؤرّق كُتَّابه الحداثيّين، فبين الفعل والحدث، وبين الكتابة والعرض، وبين لغة المؤلّف ومتطلّبات السينوغرافيا والرّكح يتأرجح هذا الأخير، وفي هذا المجال بالتّحديد يقف 'عز الدين جلاوجي' متوسّما آليات الكتابة الما بعد حداثيّة، الّتي تتأسّس على مبدأ كسر ما هو متعرّف عليه ومألوف لدى المتلقّي، ليطلق مصطلح 'المسرديّة' على تجربته الّتي يرمي من خلالها لتحقيق جملة من الأهداف الفنيّة؛ للنّهوض بالنّص المسرحي وتطويره إنتاجا وتلقيّا، متمثّلا عقلية حداثيّة تؤمن برفض النّظرة المعهودة للنصّ المسرحي الّذي يُكتب للعرض.

حيثُ ارتأت دراستنا الاشتغال على هذا النّمط من الكتابة المسرحيّة المعاصرة، الّتي تحمل رؤيا كاتب جزائري، عُرف بتنويعه في الكتابة الإبداعيّة، فهو الرّوائيّ الأديب وهو الأكاديمي النّاقد، وهو الكاتب المسرحي الّذي يكتب مسرحيّات للكبار وأخرى للصّغار.

فمسرديات 'عز الدين جلاوجي' ستكون مدوّنة تطبيقيّة للبحث فيها، كمصطلح وكفكرة وكعمل أدبي يستقطب مقولات النّقد الحواري، حيث نطمح لتتبّع تشكّل حواريّة الخطاب الرّوائي فيه، وذلك انطلاقا من حقيقة انفتاح المسرديّة على السّرد والمسرح، وعلى التّداخل الأجناسي الّذي سيتطلّب حتما تعدّدا لغويّا وأسلوبيّا، بالإضافة إلى تحديد خصوصيّتها كعمل كُتب ليمثّل ويُقرأ، فالحواريّة كخصيّصة في الخطاب الرّوائي ستكشف تباعا على ما في المسرديّة ولها من إمكانيّات سرديّة حواريّة، حفّزتها لتُقرأ مثل أيّ نصّ روائي، وقصصي، أو سِيري، ومن خلال تركيزنا على الحوار الخالص وفعل الخطاب ستبرز إمكانيّاتها كخطاب مسرحي قابل للعرض، وعبر بقيّة تقنيّات الحواريّة لنكشف عن الرّؤى والإيديولوجيا فيها سواء تحدّثنا عن الإيديولوجيّا الفنيّة 'لجلاوجي' أو عالم الأفكار والقضايا التي تعبّر عنها.

أوّلا/ عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة:

تشهدُ السّاحة الأدبيّة على ثراء التّجربة الإبداعيّة للكاتب الجزائري "عز الدّين جلاوجي" حيث عُرف بالتّجريب، والتّنويع في كتاباته الإبداعيّة والنّقديّة، بين الرّواية (العشق المقدنس–حائط المبكى– سرادق الحلم والفجيعة– ثلاثية الأرض والرّيح–عناق الأفاعي) والمسرحيّة (أربعون مسرحيّة للأطفال منها: ضلال وحب–وللكبار: التّاعس والنّاعس) وأدب الأطفال وكذا كتب في ميدان النّقد(النّص المسرحي في الأدب الجزائري)والأدب

الشّعبي(الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة) والقصّة(لمن تهتف الحناجر–صهيل الحيرة) إذ تميّز بالتّجريب في الكتابة حتّى في الجنس الأدبي الواحد؛ وذلك ما يُحيل على قلقه الإيجابي الّذي حرّضه على الإبداع وابتكار الجديد، كيف لا وهو الآن بصدد تقديم تجربته الأولى في التّأسيس لنوع من الكتابة، قد تكون جنسا أدبيا جديدا في السّاحة الأدبيّة، أو نوعا من أنواع الكتابة المسرحيّة سمّاه "المسرديّة "؛ سعيا منه لتجاوز النّظرة المألوفة للنّص المسرحي المكتوب للعرض، وذلك عبر نقله إلى جمهور القرّاء، من خلال استثمار الآليّات السّرديّة.

أسئلة كثيرة تواجهنا ونحن بصدد دراسة مسرديّات "عز الدين جلاوجي"، لعلّ أهمّها: ما كُنْهُ هذا المصطلح ما طبيعته وما دوافعه؟ بم يتميّز عن المسرحيّة وعن السّرد؟ كيف كان تلقّي هذا المصطلح على مستوى النقد الجزائري والعربي؟ وهل سيشهد أزمة كغيره من المصطلحات؟ أم أنّه سينجو من الأزمة الاصطلاحيّة في السّاحة النّقديّة العربيّة؟ كون التّنظير له كان في بيئة عربيّة وليس مترجما عن الغرب، فتعدّد ترجمات المصطلح كان سببا في إشكاليّة تلقّيه، أمّا المسرديّة فهي مصطلح عربيّ، أم أنّه سيُلاقي هجوما من رافضي الجديد والتّجريب؟

وقبل أن نجد إجابات لكلّ هذه التّساؤلات، لابدّ أن نقف عند مصطلح المسرديّة تعريفا به، وتحديدا لخصوصيّاته.

أ/ المسرديّة لغة:

من الضّروري الإشارة إلى أنّ الكاتب الجزائري 'عز الدين جلاوجي' ينطلق في تجربة المسرديّة من إيمانه بحوار الفنون والأجناس الأدبيّة، إذ تُعتبر هذا الأخيرة من أحدث المصطلحات في ساحة الإبداع الجزائريّة، كما تُعدُّ تحوّلا في نمط كتابة النصّ المسرحي يعرّفها مؤسّسها بأنّها" كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السّرد وباطنها المسرح ظاهرها يُغري بالقراءة وجوهرها يُغري بالفعل والتّجسيد"[1] وهي مصطلح نحته من المسرح والسّرد معا، يسعى من خلاله لأن ينزاح بالمسرح عن مفهومه الاعتيادي كعمل كُتب ليُمثَّل

[1]–عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، مسرديّة، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، السّداسي الثّاني2020، ص116.

على خشبة المسرح إلى عالم المتلقّي؛ فيُحقّق المتعة بالقراءة بدلا من المشاهدة فقط ولا يعني ذلك تخلّيه عن قانون العرض.

ولِيَفُكّ الخناق على النّص المسرحي، الّذي حاصرته وسائل التّكنولوجيا، إذ بات التّلفاز والأنترنت ومواقع التّواصل الاجتماعي بديلا عن جوّ المسرح والعرض المباشر، الّذي طالما عاشه المُشاهد في الستّينات والسّبعينات، فراح يستثمر روح السّرد من الرواية والقصّة وغيرها من الفنون السّرديّة في شكل فنّي مختلف عن أشكال الكتابة المسرحيّة المعهودة.

ولربّما يطمح 'جلاوجي' من خلاله لإبداع جنس أدبي جديد، قابل للقراءة والمشاهدة معا، يخرج من ساحة الإبداع الجزائريّة ليصل إلى الوطن العربي ولما لا للغرب، متبنيّا تقنيّة لغويّة لصناعة هذا المصطلح هي النّحت، دامجا بين فنّ المسرح والسّرد على تنوّع أجناسه وفنونه.

حيثُ يمكن أن نطلق عليه مسرح السّرد إن كانت غايته مسرحة السّرد، ليكون "نوعا من نصّ و/ أو إخراجا، يستعمل مواد سرديّة، لا دراميّة،(روايات، وقصائد، ونصوص مختلفة) من دون تركيبها بحسب الشّخصيات أو المواقف الدّراميّة، المسرح السّرديّ يؤكّد دور الرّاوي لدى الممثّل، متجنّبا أيّ تحديد لشخصيّة، ومشجّعا تكاثر أصوات الرّواية"[1] بطريقة فنيّة سنتعرّف عليها في سياق خصائص المسرديّة، لنعرف ما يميّزها عن مسرح السّرد هذا، هل هو المصطلح الجديد لمفهوم موجود أم هو البناء الّذي يخلخل الحواريّة المسرحيّة الخالصة؟

وبما أنّ المسرديّة حوار بين المسرح والسّرد، بين بنية النصّ المسرحي والنصّ السّردي، فلا بأس بالوقوف عند هذين المصطلحين، فالمسرح ذلك الفضاء الّذي يتحوّل فيه النصّ للعرض، ليغدو علامات، وألوان، وأضواء وقضيّة تدافع عنها الشّخصيات أمام جمهور يتفاعل معها سلبا وإيجابا.

والسّرد ذلك "النّشاط السّردي الّذي يضطلع به الرّاوي وهو يروي حكاية، ويصوغ الخطاب النّاقل لها[...] وإذا نظرنا في السّرد من ناحية تلفّظية تخاطبيّة تبيّن لنا أنّ السّرد

[1]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظّمة العربيّة للتّرجمة،ط1، بيروت، 2015، ص566.

وجه من وجوه عمل تواصلي بين الراوي والمروي له ومن ورائهما المؤلّف والقارئ "[1] حيث يربط 'جيرار جينات' المفهوم الأول للسّرد بفعل السّرد ذو الطابع التّخييلي، الذي يضيفه السّارد على فعل الكتابة الحقيقية للكاتب، والمفهوم الثّاني يرتبط بمقام سردي: يرتبط بزمن السّرد، والمستويات السّرديّة، وكذا الرّاوي، فمن خلال ما يتطلّبه نصّ العرض وما يشترط في نصّ السّرد تولد فكرة المسرديّة لدى 'جلاوجي'.

وقد ارتبط السّرد عند 'تودوروف' " بمعنى الحكاية. ويستعمل مصطلح السّرد أيضا علاوة على كونه العمل التّواصلي الّذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام، باعتباره وسيطا يحمل الرّسالة المذكورة، وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسّرد هو الذي يتميّز التّخييل القصصي من سائر أشكال التّخييل"[2] فمن خلال التّقنيات السّرديّة الحكائيّة الكلاميّة والتّواصليّة، التي تركّز على الحبكة وتستحضر الزّمان والمكان، التّاريخ والمتخيّل، وعبر الحوار المسرحي الّذي يعني استحضار خطاب الآخر وإيديولوجيّته، ينسج لنا 'عز الدّين جلاوجي' كتابة مسرحيّة وفق شكل ومصطلح تجريبي جديد مسرحي سردي.

فمن خلال تقنيّة الحكي والسّرد الّذي "ينهض بوظائفه المعتادة من النّقل الإخباري إلى الوصف والتّعليق وتستعمل فيه لغة مضطردة تميل في عمومها إلى العلميّة أو الموضوعيّة إذ لا نكاد نعثر فيها على أثر يذكر للتّأمّلات العميقة أو للتّعبير عن المشاعر والانفعالات الذّاتيّة للكاتب"[3] الّذي يؤثر الحياد في مشهدة الأحداث، يدرج 'جلاوجي' الحوار المسرحي ويدمجه فيه؛ ليكشف لنا من خلاله عن تباين المواقف ووجهات النّظر.

ذلك أنّ "الأسلوب الحواري ليس مجرّد وسيلة لنقل المعلومات وكشف الأسرار بطريقة واقعيّة مباشرة وموثوقة بل هو أوّلا وقبل كلّ شيء أسلوب تعبير وتمثيل يكشف عن تعدّد وتناقض وجهات النّظر والمواقف بحسب أشكال الوعي وبحسب النيات والإرادات المعلنة أو المضمرة"[4] حيث يخلق السّرد إلى جانب الحوار دفاتر مسرديّة تُقرأ ومَشاهد تُعرض، فمن

---

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص، ص243، 244.

[2]– المرجع نفسه، ص246.

[3]–معجب الزّهراني، مقاربات حواريّة، ص254.

[4]– المرجع نفسه، ص256.

خلال الوصف، الحكي والسّرد عموما يقرأ القارئ دفاتر هذه الكتابة، وعبر الحوار يدرك الإيديولوجيات والأدوار التّفاعليّة لشخوصها، ومن خلالهما معا تتحوّل هذه الكتابة السّرديّة إلى مشاهد مسرحيّة.

ب/ المسرديّة اصطلاحا-عند "عز الدين جلاوجي":

لم ينشأ مصطلح وفكرة الكتابة المسرديّة من فراغ، وإنما نتيجة لتأسيس معرفي وخلفيات ثقافيّة، وأخرى إيديولوجيّة، إذ انطلق" عز جلاوجي" في تأسيسه له من حقيقة أنّ "الأجناس الأدبية لا تُخلق من فراغ، وإنّما تتوالد من بعضها وتتناسل مرتقيّة في سُلّم التّطوّر"[1] حيث اعتبرها كائنات حيّة تنمو، وتتطور وفقا للشّروط الاجتماعيّة الّتي أنتجتها وأيضا تموت وتختفي، والبقاء للجنس الّذي يخدُم الفرد والمجتمع وكذا الطبيعة، حيث تتجاوز مقولة نقاء الجنس الأدبي خالقة جوّ التّفاعل والتّداخل الأجناسي.

واستند في رؤية توالد الأجناس الأدبيّة لعلاقة الرواية بالملحمة والحكايات الشّعبية عند كل من الفيلسوف المثالي الألماني 'فريديريك هيغل' Friedrich Hegel(1770-1831م)والفيلسوف الماركسي المجَرّي 'جورج لوكاتش'Gyorgy Lukacs(1885-1971)والنّاقد الموسوعي الرّوسي'ميخائيل باختين'(1895-1975) حيث اعتبر الأوّل والثّاني الرّواية "ملحمة برجوازيّة"[2] وأكثر الأشكال التّعبيريّة عن إيديولوجيات المجتمع البرجوازي وتناقضاته.

واهتمّ الثالث بالرواية من خلال تصوُّرٍ جديد هو تعدّد الأصوات والحواريّة، الّتي تؤكّد فكرة تداخل الأجناس، والفنون، والخطابات، وكذا وجود الطابع الكرنفالي الشّعبي فيها، عبر تصوّرٍ مخالفٍ لأرسطو، وبقسيم جديد لنظريّة الأجناس الأدبيّة.

وإيمانا من 'جلاوجي' بنموّ الأجناس وتفرقعها، وعكسًا للنّظرة الأرسطيّة القائلة بأنّ المسرح أب الفنون وأصلها الأوّل، يقول 'جلاوجي' :"ليس المسرح إلّا وليد لُحمَة قامت بين فنون عدّة، ونتاج تزاوج حميميّ بينها، ممّا يشجّعنا على القول بأنّ المسرح هو ابن مدلّل لهذه الفنون

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم ، مسردية، دار المنتهى، الجزائر، السداسي الأول2020، ص107.

[2]-جورج لوكاتش، نظريّة الرواية وتطوّرها، ترجمة وتقديم نزيه الشوفي،1987، ص21

وليس أبا لها كما يشاع"[1] من هنا تتضّح إرهاصات المسرديّة عند 'جلاوجي' منطلقة من تداخل الأجناس الأدبيّة، والتّمرّد على الفكرة القائلة بأن المسرح أب الفنون.

حيثُ يَعتبر 'عز الدين جلاوجي' المسرح "الميدان الأكثر انفتاحا على التجريب وهو يحتضن بمحبّة كلّ الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة، لدرجة صار الأكثر صعوبة في تلمّس خصائصه الأجناسية"[2] ففي المسرح نجد الشّعر، والموسيقى، والغناء، والرّسم والأدب، وغير الأدب من الأجناس، كالتّاريخ والسياسة، والمنطق والفلسفة، فهو فضاء رحب تتخلّله الفنون والأجناس والخطابات، حتّى صعُب على المتلقّي تحديد سماته الخاصّة التي تميّزه عن غيره من الفنون، وكذلك تعَذَّر إيجاد تعريف دقيق له؛ تبعا لهذا التّداخل والتطاحن لدرجة صار خطابا يلغي خطابا آخر .

ولمّا كان "خطاب المؤلِّف/النّص هو أشدّ الخطابات سحقا تحت سنابك هذا التّطاحن لدرجة أن ارتفعت أصوات تدعو إلى إبعاده تماما، ولعلّ ذلك كان سببا كافيا لإقصائه من غمار التّجريب."[3] واقتصر التّجريب فقط على مكوّنات السينوغرافيا ومتطلّبات الإخراج وكل ما يرتبط بالممثّل والرّكح، دون أن يتطوّر النّص المسرحي، ولا طرق كتّاب المسرح باب التّجريب على مستوى الكتابة المسرحيّة، سعى 'جلاوجي' لخوض غمار التّجريب على مستوى النّص الدّرامي، مُركّزا على أهميّة خطاب المؤلّف.

كما أنّ واقع النص المسرحي وخاصّة الجزائري هو ما دفع 'بجلاوجي ' لتأسيس مغامرة تجريبيّة في الكتابة المسرحيّة، تُعنى بشكل خاص بالنّص كإبداع وإنتاج، له أهميّة كبيرة في التلقّي قبل العرض، والمسرديّة عنده هي"إعادةُ كتابة النّص المسرحي ولكن بنكهة السّرد"[4] وقد سبق تعريفها في أسطر سابقة عند مؤسّسها 'جلاوجي' الّذي اعتمد على تقنيّة من تقنيّات صناعة المصطلح في اللّغة العربيّة ألا وهي النّحت، حيث نحت مصطلحا جديدا في ميدان الكتابة المسرحيّة هو المسرديّة، من المسرح والسرد معا، ولعلّ لهذا الدّمج مبرّرات ودوافع موضوعيّة وأخرى قد تكون ذاتيّة سيتمّ تحديدها لاحقا.'

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، مسرديّة، دار المنتهى، الجزائر، السداسي الأول2020، ص161.

[2]– المصدر نفسه، ص162.

[3]– عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشّمس، مسرديّة، دار المنتهى، (دط)، السّداسي الثّاني2019، الجزائر، ص116.

[4]– المصدر نفسه، ص117.

ج-المسرديّة عند النقاد والدارسين:

تباين تلقِّي 'المسرديّة' بين النقّاد والباحثين -خاصّة الجزائريّين- حيثُ تناولوها من زوايا مختلفة، منها ما تعلّق بالمصطلح في حدّ ذاته، ومنها ما ارتبط بتيماتها وجوهرها وهناك من آثر تتبّع تقنيّات التّجريب الّتي اعتمدتها، ولا يفوتنا أن نشير للموقف الرّافض لها والّذي يعدّها كمسرواية 'توفيق الحكيم' لم تأتِ بشيء جديد، وفيما يلي نذكر على سبيل التّمثيل لا الحصر نماذج لدراسات نقديّة تناولت موضوع المسرديّة.

فقد طرح النّاقد 'عبد الحميد ختالة' في مقال نُشر بمجلة 'لغة وكلام' الصادرة عن مخبر اللغة والتواصل-المركز الجامعي بغليزان/الجزائر،' تساؤلا مهمّا عن المسرديّة، هل هي تسريد للمسرح أم مسرحة للسرد؟

حيث يرى أنّ "النصّ المسرحي يتقاطع مع بعض الأجناس الأدبيّة كالرّواية والقصّة والشّعر متوسّلا الأدوات القرائيّة المعتمدة في قراءة الرّواية، على الرغم من الخصائص الّتي تميّزه عنها كالحوار والتعليمات، ما يعني أنّه قابل لأن يكون أثرا أدبيا، ولا يتعارض هذا وطبيعته المسرحيّة لأنّه يكتب ليمثل"[1] ذلك أنّ النصّ المسرحي يملك قابليّة التّفاعل مع مختلف الفنون والأجناس، دون أن يفقد خصوصيّته إذ أنّ كتابة النّص المسرحي ترتبط بالعرض في ذهنية الكاتب وهو يؤلّف نصّه، ليتحولّ إلى مَشاهد وأدوار تمثيليّة على الخشبة.

وقد استند في رؤيته هذه على دعوة النّقد العربي لاستخلاص الأنواع الأدبيّة في الفعل الدرامي؛ ذلك أنّ" مفاهيم النّقد الحديثة أفسحت المجال أمام مفاهيم الأثر والنّص والخطاب على حساب مقولة النوع"[2] إذ لم تعد فكرة نقاء الجنس الأدبي مركزيّة، وفُتح المجال أمام تداخل الخطابات والأجناس.

حيث "اعتبرت زاوية الرّؤية الّتي تنظر للجنس الأدبي على أنّه فصائل وأنساقا مفتوحة تداخُل الأجناس الأدبيّة ميزة جوهريّة للنص الأدبي"[3] وما النّص المسرحي ببعيد عن هذه

---

[1]-عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة(لغة وكلام)، المجلد6، العدد3، الجزائر، 2020 ص42.

[2]- على بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص19.

[3]-محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبيّة مفاهيم وتصورات، منشورات راس الجبل، ط1، قسنطينة-الجزائر، 2019، ص48.

الرؤية باعتباره قابلا للتحاور مع الفنون والأنواع، كما أنّ "ترسيم الحدود بين الأنواع من شأنه تعطيل جمالية النّوع الأدبي، وعدم فسح المجال له لتقديم رؤية فنيّة جديدة"[1] في حين تفاعل وتداخل الفنون والأنواع والأجناس يمكّن من الكشف عن تلك الرّؤية، كما يثري العمليّة النّقدية الّتي تتّبع ذلك التّداخل، وتسعى للكشف عن مدى فعاليته وشعريّته.

من هنا نظر"عبد الحميد ختالة' للنّص المسرحي على أنّه نص يقوم على تجاوز مقولة نقاء النوع الأدبي، ويتأسّس على التّحاور مع بقيّة الخطابات، وهذا "يشكّل خط الانتقال داخل النّص المسرحي للبحث عن السّردية والشّعرية"[2] وكان ذلك باب المُرور نحو تسريد المسرحيّة.

وانطلق 'ختالة' في حديثه عن تسريد المسرح بالاتفاق مع 'عز الدين جلاوجي' في اعتبارهما للمسرح الابن المدلّل للفنون، عكس ما كان شائعا من اعتبار المسرح أبا للفنون حيث استند في ذلك على الحقيقة التاريخية الّتي "أثبتت أنّ الكثير من الفنون القديمة كانت سابقة لمرحلة تشكّل فن المسرح"[3] وهنا يمكننا أن نستحضر مقولة 'جلاوجي' أنّ " المسرح هو ابن مدلّل لهذه الفنون، وليس أبا لها كما يشاع، ثمّ إنّ هذه الأجناس الأدبية لا تقوم صافية صرفة وإنّما تتداخل قليلا أو كثيرا"[4] لتُشكّل أجناسا هجينة، كما هو الشّأن في الرّواية الّتي تتسرّب داخلها مختلف الأجناس والأنواع؛ نظرا لطبيعتها الانفتاحيّة على مختلف الخطابات كما اعتبر المسرح من أهمّ الميادين قابليّة لهذا الانفتاح والتّداخل، فنجد فيه فنّ الرسم والشّعر والتّناغم الإيقاعي بين الفكرة والموسيقى.

ثمّ أشار 'ختالة' لأزمة المسرح العربي الّتي "تتمثّل في انفصاله عن متلقّيه/الجمهور"[5] نتيجة للتّكنولوجيا، الّتي مكّنت المُشاهد من التّلقّي السّريع للعُروض عبر الوسائط الإلكترونيّة، وذلك ما عدّه 'جلاوجي' أيضا أحد عوامل خسارة المسرح للمتلقّي، واعتبره 'ختالة'

---

[1]– دياب قديد، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلّد الأوّل، ص393.

[2]– عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص42.

[3]–المرجع نفسه، ص43.

[4]–عز الدين جلاوجي، مسرح اللّحظة مسرديات قصيرة جدا، منشورات المنتهى، ط1،2017، ص، ص120،121.

[5]– المرجع السّابق، ص43.

أمرا طبيعيّا طبقا لمقتضيات العصر، وهو ما دفع بكُتّاب المسرح للبحث في العلاقة بين المسرح والمتلقّي، وأشار لفكرة 'توفيق الحكيم' في تأسيسه للمسرواية الّتي تستفيد من تقانات الرّواية في المسرح وسيأتي التّفصيل في هذا الأمر لاحقا.

لطالما ارتبط النّص المسرحي بشرط العرض، وأهمل المكتوب "ثمّ جاءت مرحلة حُفظت فيها النّصوص المسرحيّة بين دفّتي الكتاب، في الوقت الّذي ضاعت فيه الكثير من العروض وهو التّحدّي الّذي جعل جلاوجي يراهن عليه من أجل ضمان حياة الديمومة للمسرح"[1] ليصل هذا الأخير إلى اعتبار حل أزمة المسرح في التمرّد على الأطروحات النّقدية الّتي تربط المسرح فقط بالعرض، وصرّح بأنّ "الكشف والتّجاوز والإضافة والتّمرد ما بقي الإنسان على وجه الأرض"[2] وذلك يؤكّد على حرصه الكبير على بعث الحياة في المسرح من جديد، وكذا شغفه في التّجريب في الكتابة الإبداعيّة ومنها الكتابة المسرحيّة.

رأى 'ختالة' أن 'جلاوجي' اعتمد على تجاوز الكتابة المألوفة في النص المسرحي، في تجربة المسردية والتي يعرّفها على النحو التالي: "هي نقل ماهو مسرحي إلى ماهو سردي وتلوّن ما هو سردي بملامح مسرحيّة تقبل التّمشهُد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير(الحوار)، من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة الرواية"[3] واستشرف تلقّيا إيجابيّا للمسردية، ذلك أنّ "الانفتاح العرفاني والثقافي الّذي يعيشه الإنسان اليوم لا يقبل الإقصاء الكامل لأي نشاط معرفي"[4] فالمسردية إنتاج جديد، يُبرز الطاقة الإبداعيّة لدى 'جلاوجي" في الدّمج بين المسرح والسّرد بمختلف أنواعه.

كما ترى 'غنية بوحرة' أنّ 'عز الدين جلاوجي' في طرحه للمسردية" يعمد إلى المزج بين هذه الأنواع بطريقة متناغمة متداخلة، لا يحسّ فيها القارئ بالنّشاز أو اختلال بناء النّص، فحينما تطغى بعض عناصر المسرحيّة على النص الروائي مثلا تتحول إلى جنس

---

[1]– عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب، تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص44.

[2]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص138.

[3]– المرجع السّابق، ص44.

[4]– عبد الحميد ختالة، مصطلح المسردية وفعل التجريب، تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص45.

هجين"[1] تتّضح في هذا المقام رؤيتها للمسردية على أنها تجمع بين المسرح والرواية، وهو ما يتّفق مع مصطلح المسرواية عند 'توفيق الحكيم، وفي حقيقة الأمر المسرديّة ليست مصطلحا منحوتا من المسرح والرواية، وإنما من المسرح والسّرد عموما، ولعلّ الرواية أهم هذه الأشكال السّرديّة، لكن ليست هي الوحيدة الّتي اعتمد عليها 'جلاوجي' في مسردياته وإنّما القصّة والقصّة القصيرة والخطبة والسّيرة وكذا الملحمة أيضا.

وتتأكّد لنا نظرتها هذه في قولها "عز الدين جلاوجي من خلال كلامه هذا يبين مدى رغبته الملحَّة في كسب ودّ القارئ من خلال خلق نص جديد يجمع بين المسرحية والرواية"[2] لكنها تشير في أسطر موالية إلى قدرة احتواء المسردية لمختلف أنواع السرد والفنون فجلاوجي "يجعل من النّص المسرحي نصّا سرديا يجمع بين فنون عدّة من خلال تداخلها وامتزاجها بشكل يكسر القاعدة التّقليديّة في الكتابة الإبداعيّة، ويخرج عن ما هو مألوف في الإبداع المسرحي"[3] ليحقّق لها بذلك مؤسّسها غاية القراءة مثل أي عمل سردي، دون أن يبعدها عن الرّكح وإمكانية العرض من خلال ما يتركه للمخرج من إرشادات.

وغير بعيد عمّا سبق تُعرّف 'سلاف سعودي' في مقالها 'الثّورة بعيون المسرح "هستيريا الدم" لعز الدين جلاوجي- أنموذجا- المسردية بأنّها "سرد يتخلّله حوار"[4] وهو تعريف يوجز حقيقة المسردية، بينما طرق 'مامور خليفة' باب المسردية كمصطلح من منظور النّقد الأدبي الإلكتروني، وهو عبارة عن آراء نقديّة تستثمر التّقنيات الإلكترونيّة على شاشة الحاسوب أو أي جهاز إلكتروني أو أي تطبيق يعتمد الرّقمية والطابع التّقني "مثل الفايس بوك فيغدو هذا الفضاء رحبا للتّبادل اللّغوي والمعرفي عن طريق الحوار والتّفاعل

[1]-غنية بوحرة، التّداخل المسرحي مع الفنون الأخر "مسرديات" عز الدين جلاوجي "أنموذجا"، مجلة العلامة، العددالثاني2016، الجزائر، ص312.

[2]- المرجع نفسه، ص314.

[3]- المرجع نفسه، ص314.

[4]- سلاف سعودي، الثورة بعيون المسرح "هيستيريا الدم" لعز الدين جلاوجي -أنموذجا-، دراسات معاصرة المركز الجامعي تيسمسيلت-الجزائر، المجلد4، العدد1(خاص) أفريل2020، ص48.

والنقاش"[1] باعتباره الفضاء الأوّل الّذي طرح فيه 'جلاوجي' فكرة المسرديّة، وعرض الباحث أهم الآراء النّقدية الإلكترونية لبعض النّقاد حول مصطلح وتجربة جلاوجي المسردية.

من بينها رؤية ' عبد الحميد ختالة' للمسردية بأنّها مصطلح يعبّر عن حالة النّص الما بعد مسرحي الّذي يستحق المناقشة، وبيّن موقف 'لعياضي محمد' منها حيث اعتبرها مجهودا يطرح الأسئلة القلقة المتعلّقة بالمسرح–على حد تعبيره– حيث أنّها تبني جسرا للتواصل بين القارئ والنص، أمّا 'حسيبة موساوي' فقد عدّت 'عز الدين جلاوجي' أب التّجريب السّردي والمسردية جنسا جديدا قابلا لأن يقرأ سردا ومسرحا، وقد اعتبر'عبد الحفيظ الضياء' المسرديّة مسرحا جديدا يبرهن على إمكانيّة ميلاد الإبداع من الشّرق العربي.

أمّا 'فاضل التميمي' فقد أكّد على مكانة 'جلاوجي' كعلامة مُهمّة في تاريخ النّقد الأدبي من خلال التّجريب في المسرح، ليأتي دور 'نجاة مزهود' لتثني على مجهود' جلاوجي' في نقله المسرح للبيوت، وثمّنت المسردية كأرض خصبة للبحوث الأكاديميّة.[2]

ليصل في الأخير لإبراز دور النّقد الأدبي الإلكتروني في تلقّي مصطلح المسرديّة وانتشاره على مستوى النّقاد والأكاديّمين؛ ذلك أنّ "التّفاعل الرّقمي سمح بأن نتبادل ثقافاتنا وآدابنا المختلفة، فهو فرصة لأن تلتقي وتتجاور وتتجاوب هذه الآداب والنّقود واللّغات عن طريق الحوار"[3] وهو تفاعُلٌ أكّد على تبادل المعارف بفضل التكنولوجيا الحديثة، الّتي تُؤَمِّنُ التّواصل، والتّحاور على نطاق واسع، حيث تُمثّل الوسائط الإلكترونية ملتقى تفاعل القراء والنّقاد، والتقاء الثّقافات، وميدانا لطرح المعارف والإنجازات، فكان طرح فكرة المسردية الّذي لقي تجاوبا مباشرا.

يفرض علينا تتبع تلقّي المسردية من لدن النّقاد والباحثين العودة للنّقد الأدبي، حيث يرى 'زحاف الجيلالي' أنّ 'جلاوجي' طوّع النّص المسرحي السّردي في إطار 'المسردة' "ليشتقّ النّص السّردي طريقا جديدا متحرّكا وحيّا، تُسْتَعْرَضُ تحت عباءاته وتتداخل أجناس

[1]–مامور خليفة، من المسرحية إلى المسردية، توالد الأجناس وهاجس المصطلح رؤية من منظور النقد الأدبي الإلكتروني، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنّقديّة واللّغويّة، جامعة الشّهيد حمة لخضر–الوادي، جوان2020، ص، ص65، 66.

[2]– المرجع نفسه، ص، ص67، 68.

[3]– المرجع نفسه، ص68.

أدبيّة كالشّعر والأمثال الشّعبية وغيرها"[1] فهو بذلك يرى أنّ المسردة وهي تحوير لمصطلح المسردية–وكان من الأفضل لو استعمل مصطلح المسرديّة حتّى لا يلاقي هذا الأخير إشكاليّة في تعدّد تسمياته في البيئة العربية– هي إعادة كتابة النّص السّردي بطريقة تتفاعل ضمنها الأجناس، مسرحة للسّرد، بطريقة حداثيّة للأخذ بيد القارئ نحو المسرح، والمسرح نحو السرد.

ومن جهة أخرى "يقترب الكاتب الحداثي من الواقع لينهض بالنّص/ الأدائي فيكسر عنه الجمود والرّتابة ويُعيد الحركة إلى هذا الجسد(النّص) المنهك، ليدخل عبر ممرّات النّص السّردي فتندلق الحكايات والقصص المعطرة بعبق التّاريخ والتّراث والشّعر، لتصبح الكتابة السّردية ضربا من المغامرة وفنّا للتوريط"[2] وذلك من خلال الانزياح وكسر رتابة المألوف وتجميع شظايا الحياة –حسب تعبيره– فيكتب 'جلاوجي' نصّا سرديا مسرحيّا يُمثّل ويُقرأ، ولا ينتهي بانتهاء العرض، ليكفل له السرد البقاء والاستمراريّة، وتغدو المسرديّة إذّاك تسريدا للمسرح ومسرحة للسّرد.

ثمّ راح يشخّص أزمة النّص السّردي المسرحي الجزائري من خلال اعتماده على ظاهرة الاقتباس أوّل الأمر، ثمّ انتقل إلى عملية الخلق في ما يسمّى بالحاسّة المسرحيّة الّتي تعتمد على القدرات العقلية، إلى أن ظهرت مجموعات أدبية تدعو لتجاوز الاقتباسات، وذلك عبر استحضار التّراث والماضي من خلال السّرد، وبذلك يتحوّل النّص المسرحي إلى نص مسردي لا يرتبط فقط بالعرض، وهو عبارة عن نص متفرّد تتحاور فيه الأجناس وتتباين فيه الأفكا، ممّا ينتج نمطا تفاعليّا في العلاقة بين القارئ والمسردية، فيقرأ هذا النص قبل وبعد العرض.[3]

وعلى مستوى النّقد العربي، يرى 'صباح الأنباري' أنّ 'جلاوجي' كاتب حداثي "مَتَحَ نصّا جديدا زاوج فيه بين السّرد (الرواية تحديدا) وبين المسرحيّة، مُولّدا منهما نوعا أدبيّا/ فنيّا صاغه تحت تسمية مشتركة هي (المسرديّة) وهي تختلف عن المألوف السّردي والدّرامي

[1]– زحاف الجيلالي، المسردة إعادة التّشكيل والقفز بالنص السردي إلى توقيع جديد–قراءة في أعمال عز الدين جلاوجي نموذجا، مجلة مقامات للدّراسات اللّسانيّة والأدبيّة والنّقديّة،المجلّد3،العدد الأوّل، 2جوان2019.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– ينظر. المرجع نفسه.

شكلا وتسمية[...] فهو لم يأخذ من الرواية مفردة الفصل أو الفصول، ولم يفعل ذلك مع المسرحيّة فيأخذ منها مفردة المشهد بل اجترح مفردة ملائمة هي الدّفتر"[1] لتؤكّد على خصوصيّة تجربته الإبداعيّة، واهتمّ 'الأنباري' بالبحث في دلالات عنوان مسرديّة 'أحلام الغول الكبير'، وعتباتها للوصول إلى تحديد ميزاتها،، كانفصال الدّفاتر بعضها عن بعضها شكلا واتّصالها دراميّا.

وتعدّ دراسة 'مديحة أعراب'–تحصّلتُ عليها مؤخّرا جدّا–من أحدث الدّراسات، حيثُ وسمتها 'بشعريّة المفارقة في مسرديّات عز الدين جلاوجي' بجامعة 8ماي 1945–قالمة– وفي مبحث مصطلح المسرديّة –الّذي لم يتجاوز الصّفحة–لم تبتعد عن بقيّة الباحثين في نظرتهم لها "كظاهرة أعطت للعمل الإبداعي ألقا، وولّدت علاقة جدليّة من المكوّنات السّرديّة ومقوّمات العمل المسرحي[...] جسّدت نوعا من أنواع التّجريب الّذي مسّ المسرح بصفة خاصّة"[2] وقد اهتّمت بتتبّع المفارقة الضّمنيّة وكذا الشّكليّة ومفارقة الخصائص السّرديّة والمسرحيّة في المسرديّات.

لكنّها –حسب رأينا الخاص– لم تكن عميقة في التّحليل المرتبط بشعريّة عتبة العنوان في (حب بين الصّخور، الأقنعة المثقوبة، التّاعس والنّاعس، غنائيّة الحب والدم، أحلام الغول الكبير)بالشّكل المطلوب حتّى تصل لغايات الكاتب من هذه المفارقة، وربّما تكون قد أجّلت ذلك لتتناوله في ثنايا بحثها، وتجدر بنا الإشارة هنا أنّ المفارقة كانت تيمة جوهريّة في مسرديّات 'جلاوجي' وهو ما لم يغفل بحثنا عن تناوله وتحليله، وهو ما قد يتّفق مع ما ذهبت إليه الباحثة أو يختلف معه.

---

[1]–صباح الأنباري: مسرديّة عز الدين جلاوجي "أحلام الغول الكبير"، 20سبتمبر2020،–https://www.anaked aliraqi.net تاريخ التصفح12ماي2022–19:18.

[2]–مديحة أعراب، شعريّة المفارقة في مسرديّات عز الدين جلاوجي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثّالث، جامعة 8 ماي1045، قالمة–الجزائر،2021،2022، ص–ص19–31.

ثانيا/الدّوافع التّي أدّت إلى ظهور المسرديّة:

تنشأ الظّواهر الإبداعيّة، والأشكال التّعبيريّة، وكذا الأجناس الأدبية، استجابةً لظروف وسياقات ثقافيّة، معرفيّة، فكريّة وأخرى فنيّة، كما تتأسّس كنتيجة طبيعيّة لعوامل ودوافع قد تكون ذاتيّة تخصّ المبدع، وقد تكون موضوعيّة تخصّ الإبداع، وبين هذا وذاك ينشأ التّجريب وتتحرّر رغبة الكتابة. فما هي أسباب ودوافع تأسيس المسرديّة؟

أ-الأسباب والعوامل الذّاتيّة:

إنّ الحاجة للجديد ضرورة تفرضها الحياة، وتأنس لها الطّبيعة الإنسانيّة؛ حتّى تكسر نمطيّة الوجود، وتتجاوز المألوف الذّي يُحدث الرّتابة في النّفس، وما أحوج السّاحة الأدبيّة للتّجريب والتّجديد؛ لإشباع رغبة جمهور القرّاء، ولتجديد الدّراسات النّقدية تبعا لذلك، وبمجرّد ميلاد جنس أدبي جديد تنتعش السّاحة النّقديّة، وتتوالى القراءات لهذا المولود الأدبي.

يرجع 'عز الدين جلاوجي' إنتاجه للمسرديّة لعدّة أسباب ودوافع، منها ما هو ذاتيّ وما هو موضوعيّ، يقول: "لاحظت التفاف القرّاء والنّقد حول السّرد بالخصوص [...] في حين لم يُتَلفّت لنصوصي المسرحيّة إلّا نادرا"[1] فالأعمال الرّوائية لجلاوجي محطُّ اهتمام النّقاد والدّارسين، حيث تجاوزت مئات الرّسائل -كما أشار- لكنّ دراسة مسرحيّاته تكاد تكون معدومة، وهذا الأمر ليس حكرا عليه هو فحسب، فمسرحيات كبار الكُتّاب لم تدرس بعد- حسب رأيه-.

كما أنّ النّظرة التّضييقيّة للمسرح كنصّ كُتِبَ ليُمثَّل على خشبة المسرح أمام المشاهدين منذ 'أرسطو' إلى يومنا هذا، لا كنصّ قابل للقراءة يُعَدّ سببا جوهريّا، أدّى حسب تقدير 'جلاوجي' إلى "خسارة المتلقّي قراءة وسماعا"[2] لذلك سعى لاستلهام روح السّرد في المسرح، حتّى يعيد للنصّ المسرحيّ بريقه ومكانته المرموقة في ذهن المتلقّي، فتصبح له امتيازات جديدة كنصّ يقرأ، متى ما أراد القارئ قراءته، شأنه شأن الرّواية والسّرد، ونصٍّ للعرض، عندما يريد المخرج تجسيده أمام الجمهور على الخشبة شأنه شأن المسرحيّة.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، البحث عن الشمس، مسردية، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص117.

فبذلك يرمي 'جلاوجي' لحماية النصّ المسرحي من الانحسار في العرض، ونحن نعيش في عالم اكتسحته التّكنولوجيا من كلّ الجوانب، وحالت دون الذّهاب للمسرح وأفقدته بريقه، فالمسرح بين أيدينا في هواتفنا وأمام أعيننا على شاشة التّلفاز وفي قنوات اليوتيوب فلماذا نذهب لقاعات العرض؟ بذلك يضيع النصّ المسرحي و يفقد المسرح أَلَقَه فبات القلق الإيجابي ينتاب 'عز الدّين جلاوجي' ليكون بمثابة كاتب وصيّ على المسرح، يرمي لحمايته من الضّياع، وذلك من خلال استثمار الآليّات السّردية؛ حتّى يكون قابلا للقراءة شأنه شأن الرواية والقصّة والسيرة.

وباتت الحاجة لإجراء تعديلات على النّص المسرحي أزمة تؤرّق 'عزالدّين جلاوجي' ليتوافق هذا الأخير وشروط التّلقي المعاصر، وليضمن وجوده كجنس أدبي له مكانته وتاريخه من جهة، وليحقّق وظيفة مزدوجة بين المشاهدة والقراءة من جهة أخرى، ولعلّ استثمار خصائص السّرد سيما الرّواية الّتي تروق للقارئ المعاصر سبيلا لذلك، وبه تتحقّق رغبة 'جلاوجي' في تحوّل النّص المسرحي من العرض فقط إلى عالم الورق والقراءة، فيضمن توافد القراءات النّقديّة نحوه، ويكون هذا النصّ الجديد ضمانا لاستمرار المسرح و إضافة في منظومة الأجناس الأدبيّة.

لكنّ السُّؤال الّذي يفرض نفسه علينا فرضا في هذا الصّدد: أنّ هناك مسرحيات قرأت ولم تشاهد ووصلتنا عبر فعل القراءة كما هو الشّأن في مسرحيات 'شكسبير' ومسرحيّات 'توفيق الحكيم' التّي كان يكتبها لتُقرأ في إطار ما يعرف بالمسرح الذّهني وغيره من كتّاب المسرح. وهذا يعني أنّ فكرة قراءة المسرحيّة واردة من قبل وليست بالشّيء الجديد، فما الجديد الّذي تفرّد به جلاوجي ياترى؟

للإجابة على هذا التّساؤل وجب علينا الوقوف عند الخصائص الفنيّة للمسرديّة في العنصر الموالي للدّوافع الموضوعيّة.

ب-الدّوافع الموضوعيّة:

إنَّ الدّافع وراء تأسيس 'جلاوجي' للمسرديّة، هذا النوع أو الجنس الأدبي الّذي يقيم علاقة حوارية وتناصية بين المسرح والسرد، يتّضح في قوله هذا :"لأكسب القارئ أوّلا، وآخذ

بيديه ليعود إلى خشبة المسرح"[1] من هنا نستنتج أنّ غايته تتمحور في وضع المسرح في مكانته الّتي تليق به، 'فجلاوجي' لا يريد للمسرح أن يندثر، نتيجة لاكتساح التّكنولوجيا مختلف الميادين، و إزاحتها للمسرح عن التّلقي الّذي كان يشغله سابقا، حيث يرمي من خلال المسردية؛ ليكسب القارئ عبر خيوط السّرد، ثمّ يرجعه إلى قاعات العروض المسرحيّة.

حيث يشغل المتلقّي حيّزا مُهمّا لدى جلاوجي؛ ذلك أنّ العمل الأدبي لا يكون "موضوعا موجودا في ذاته، ولا يبدو بنفس الهيئة في كلّ الأزمنة[...]إنّه خِلافا لذلك مرصود مثل التّوليفة الموسيقيّة، لأنّ يثير لدى كلّ قراءة صدًى جديدا ينتزع النصّ من مادية الكلمات، ويفعّل وجوده، وهذه هي الخاصيّة الحواريّة للعمل الأدبي التي تؤدّي إلى انبثاق فهم جديد له في إطار علاقة تأويليّة بينه وبين القارئ"[2] وهو ما يحقّق إنتاجيّة وتفاعلا بين المؤلف والقارئ، القارئ والنص، حيث تولد علاقة جديدة مع النصّ المسرحي قراءة عبر خيوط السّرد.

وتجدر بنا الإشارة في الأخير إلى الدّافع الذاتي والحقيقي لتأسيس المسردية عند 'جلاوجي' والمتمثّل في الرّغبة الجامحة في التّجريب عند هذا الكاتب، الّذي لا يستقرّ عند شكل واحد في الكتابة الإبداعيّة، حيث يرى أنّنا "مطالبون أن نبدع فنوننا ونكتب آدابنا بذائقتنا وبصمَتنا التي تجعلنا نتفرد عن الآخرين"[3] إذن هي الحداثة والرّغبة في التّجاوز والاتيان بالجديد دوافع ذاتية جعلت منه يبتكر المسردية، إذ أنّ التّجريب هاجس الكتّاب المعاصرين الّذين يطمحون للإبداع والاتيان بالجديد؛ كسرا لنمطيّة الأشكال المعروفة، حيث طوّر 'جلاوجي' النّص المسرحي القائم على الحوار إلى كتابة مطعّمة بالسّرد، والوصف والحكي، متناغمة مع الحوار المسرحي في شكل دفاتر، ولا يتوقّف هذا الأخير عند المسرديّة، وإنّما أسّس 'مسرح اللّحظة' بعدها وسيأتي التّفصيل لاحقا في هذا الأمر.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، مسردية، ص163.

[2]–عواد علي، المسرح واستراتيجيّة التّلقّي، دط، دت، ص7.

[3]– المصدر السّابق، ص169.

ثالثا/خصائص المسرديّة ومميّزاتها الفنيّة:

يسأل المتلقّي المتخصّص لا القارئ العادي المتذوّق عندما يطّلع على مسرديّات 'جلاوجي 'نفسه سؤالا جوهريّا: ما الّذي يميّز 'المسرديّة 'عن المسرح كي لا نطلق عليها مسرحيّة كأيّ عمل كتب ليمثّل؟ وما يجعلها تتميّز عن السّرد كي لا نسمّيها رواية أو قصّة أو سيرة؟

أول ما يلاحظه المتلقّي أنّ نصّ المسرديّة يتجلّى "بصريّا سردا خالصا لا شية فيه أقرب إلى الرواية أو القصّة، يجمع بين تقنيات الحكي والحوار، مهدّما هندسة البناء الّتي ألفها النّاس في النصّ المسرحيّ"[1] ومن هنا تظهر تلك الرّغبة الكبيرة 'لجلاوجي' في التّجريب والابتكار، مخلخلا طريقة البناء الأرسطي للمسرح الّتي يألفها الجميع، ليصنع لنفسه عالما مسرحيا جديدا من خلال التّقنيّات السّرديّة، وشكلا حداثيا من أشكال الكتابة الإبداعيّة، الّتي تتطلّب وقوفا عندها ومناقشتها كمحاولة جديّة للتّجريب في المسرح الجزائري، وكمصطلح جديد يستدعي الدّراسات النّقديّة والتّرجمة؛ كي يتجاوز البيئة العربية ليصل إلى الآخر.

من هنا يمكننا القول بأنّ المسرديّة تُشبه الرّواية والقصّة في بنائها؛ كونها تقوم على الوصف والحكي، كما تأخذ من المسرحيّة عنصر الحوار الدرامي، لكن لا تجعله طاغيا كما هو الحال في المسرحية.

ولكي نفرّق بين المسردية والمسرحيّة، والرواية، والقصة بنوعيها، سنفصّل أكثر في مكوّنات المسرحيّة، ثمّ نحدّد عناصر السرد ونعرّف بها، فمن أبرز عناصر العرض المسرحيّ " اللّغة: الحوار–السّرد–الغناء–إذ وجد–الإرشادات–النصّ الموازي–الشّخصيّات"[2] هذا في النصّ المسرحيّ كلغة وكنصّ مكتوب على مستوى مؤلّفه "في حين أنّ عناصر العرض المسرحيّ منها(النّص– الأداء–المناظر–الملابس–الإضاءة–الموسيقى التّصوريّة والمؤثّرات والحيل والمستويات والإعلانات والبرامج"[3] تتألّف من علامات لغويّة وأخرى تتجاوز اللّغة كما في إيماءات الممثّل وفي ألوان الملابس وأشكالها، وكذا في نمط الإضاءة وما يصحب ذلك

[1]–عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، ط1،الجزائر،2019، ص135.

[2]–هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض، دار الوفاء، ط1،الإسكندريّة،2006، ص17.

[3]–المرجع نفسه، ص17.

من موسيقى، وإيقاع، وإضافات أخرى، يقوم بها المخرج كتعديلات على النصّ الأول للكاتب؛ كي يلقى إقبالا جماهيريّا كبيرا، فنجده يُعنَى بمظهر الشّخصيات وبلغتها، وطريقة أدائها، بالإضافة إلى الهيئة الّتي تخرج بها أمام فئات جماهيريّة متباينة الثقافات، مختلفة الأذواق، زيادة على عنايته بالموسيقى الّتي يجب أن تتوافق مع المشاهد المسرحيّة، كما لا ننسى تلك الحيل الإخراجيّة الّتي تسحر النّظّارة.

ومن جهة أخرى تحيلنا هذه العناصر مجتمعة على العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة في النصّ المسرحيّ، كتابة وعرضا، كما تدفعنا لطرح سؤال مهمّ يتعلّق بخصوصيّة النصّ الأدبيّ بعدما يتلقّفه المخرج ويضيف عليه ما يريد، هل سيحافظ على رسالة الكاتب أم سينأى عنها؟ هل ستكون لغة العرض المسرحي بمنزلة لغة النّص المكتوب؟ أم أنّ حاجات الرّكح وطبيعة العرض والجمهور ستفرض تعديلات وتغييرات ؟

وهو ما لقي تباينا من لدن النّقاد، بين مؤيد لنصّ العرض، باعتبار أنّ المسرحيّة هي فنّ الأداء، دون أن يُلقي بالا للنصّ الدّرامي، وبين مهتمّ بالنصّ الأدبي المصدر في طوره المكتوب، 'فدون وجود النّص الأدبي الّتي تخبره عبقريّة الأديب وتحمّله القيم الفكريّة والفنيّة الرّفيعة لا يمكن أن يقوم لفنّ المسرح قائمة[...] فلا عرضا مسرحيّا بلا نصّ ولو كان مرتجلا"[1] واتّجاه ثالث حاول التّوفيق بين النّظرتين السّابقتين.

فالفنّ المسرحي "لا هو تمثيل فقط ولا نصّ مسرحي فقط، إنّه ليس مشاهد ومناظر فقط ولا رقص، إنّه توليفة من كلّ هذه العناصر."[2] ولمّا كان 'جلاوجي' مؤمنا بأزمة النصّ المسرحي من خلال الإضافات الّتي تُخلّ بخصائصه، حاول أن يقدّم طريقة ونمطا تجريبيّا ومغايرا في الكتابة المسرحيّة، بالتّمرّد على التّصوّرات التّقليديّة للمسرح كمنبع للفنون، وعلى شّكل النّص المسرحي بخلخلة بنيته الحواريّة بإقحامه ضمن لعبة السّرد، والوصف، والحكي.

[1]–عز الدين جلاوجي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقديّة، مطبعة هومة، الجزائر، دط،2007، ص17.

[2]–شكري عبد الوهاب،دراسة تحليليّة لأصول النصّ المسرحي، مؤسّسة حورس الدوليّة للنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة،2007، ص11.

ولعلّ أهمّ سؤال يشغل حيّز التّفكير لدينا هنا هو: كيف استثمر ووظّف 'عز الدّين جلاوجي' ووظّف هذه التّقنيات السّرديّة والآليات المسرحيّة مجتمعة؟ وهو نفس السّؤال السّابق الذّي طرحناه قصد تبيان الفروق الجوهريّة بين المسردية والمسرحيّة والسرد.

يجيبنا "جلاوجي' عن هذا السؤال بشكل واضح ومختصر يقول: "لا فصل بين نصّ الحوار والنّص الموازي الّذي يشمل التّفصيل في شخصيّات المسرحيّة، ثمّ يحدّد المكان والزّمان بداية كلّ فصل أو مشهد، ثمّ يضبط اسم الشّخصيّة قبل كلّ حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجيّة والّتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تمّ تعويض كلّ ذلك بحكي ووصف مطوّل أحيانا"[1] إذا فهو يقدّم المسرحيّة في بناء سرديّ كالرّواية والقصّة، وحواريّ مسرحيّ.

فيستعين بفعل الحكي والسّرد ويعرض الأحداث من خلال وصفها، وصفا مطوّلا "لا يغطّي على الحوار الّذي يبقى سيّدا، والّذي تسبقه مطّة كما في السّرد تماما، في حين يشار إلى الشّخصيّة المتكلّمة في ثنايا الحكي، وكلّ ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذ أنّ النصّ يراعي تماما مقتضيات العرض حدثا ومكانا وزمانا"[2] فتكون المسرديّة شكلا فنيّا أو عملا إبداعيّا تجريبيّا يسعى لتقديم المسرح بطريقة حداثيّة ومبتكرة، بشكل السّرد الرّوائي أو القصصي، أو بطريقة السّيرة من خلال استثمار الوصف والحكي؛ لتسريد المسرح ومسرحة السّرد، دون الإخلال بحقيقة المسرحيّة ولا خدش كبرياء الرّكح من خلال مراعاة شروط العرض، وكل ما يرتبط بشخصيّة الممثّل، والمكان الّذي توجد فيه، وزمان المسرحيّة والحوار الّذي يشكّل أساس وجوهر المسرح.

[1]–عز الدّين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص135.

[2]_ المصدر نفسه، ص135.

رابعا/ المسرديّة وتحقيق مبدأ التّداخل الأجناسي:

تُجسّد المسرديةُ تداخلا للفنون والأجناس، وذلك ما يحتّم علينا العودة لحقيقة هذا الطّرح في النّقد ونظريّة الأدب، حيث تُعدّ فكرة تداخل الفنون والأجناس الأدبيّة فكرة قديمة جديدة في الآن نفسه، تمايزت ردود الفعل حولها، بين مؤيّد للتّحاور والتّداخل ورافض له فكان "مجيء الكلاسيكيّة هو الّذي جعل من سمات كلّ نوع أو جنس قواعد ملزمة وحدودا أوجبوا على الأديب التّمسّك بها ومنعوه من الخروج عليها أو الإخلال بها، حتّى إذا جاء الرّومانسيّون وجدنا الثّورة على القواعد الكلاسيكيّة عارمة؛ لأنّهم اتّسموا بالرّفض وثاروا على القيود وحدّدوها وعملوا على إبطال الكثير منها والتّحرّر من أعبائها، فصار التّنافذ بين الأجناس والفنون أمرا متاحا، ولم يعد الامتثال لحدود الأنواع بحذافيرها أمرا ملزَما"[1] حيث كان التّحوّل في الكتابات الأدبيّة الرّومانسيّة تحوّلا في المبنى والمعنى معا، وثاروا على الشّكل والبناء الفنّي خاصّة في الشّعر، الّذي صار ميدانا رحبا لحواريّة الفنون والأجناس، فتجاوزوا بذلك نمطيّة الشّكل التّقليدي وكذا جدّدوا في معانيه، فصارت القصيدة العربيّة قصيدة دراميّة مشهديّة بعدما سيطرت عليها الغنائيّة.

فمثلما كانت القصيدة العربيّة طيّعة للتّحاور، وكانت الرّواية ميدانا خصبا لتنافذ الأجناس والفنون، فها هو 'عز الدّين جلاوجي' يسعى لإثبات قدرة المسرح كذلك على إقامة حواريّة مع غيره من الأجناس والفنون، كيف لا والمسرح أكثر الميادين تحقيقا للانفتاح نصّا دراميّا أو نصّا معروضا مكوّنا من علامات لغوية وغير لغويّة، ومن موسيقى وشعر وغير ذلك، وقد اختار 'جلاوجي' السّرد، ليس من الرّواية فحسب، وإنّما في السّرد عموما: رواية قصّة، خطابة، وسيرة، مثل شعبي، حكاية، موروث شعبي.

ويظهر طابع التّداخل هذا والتّنافذ بداية بالمصطلح ذاته 'المسرديّة'، وهو مصطلح منحوت من كلمتين أو فنّين: المسرح والسّرد، ما يجعلنا أمام جدليّة نصّين مختلفين هما النصّ المسرحيّ والنصّ السّردي، هذه التّسميّة تحيلنا على التّساؤل هل أنّ رغبة "جلاوجي" تتمثّل في استلهام تقانات السّرد في المسرح أم العكس؟

[1]– بشرى البستاني، وحدة الإبداع وحواريّة الفنون، فضاءات للنّشر والتّوزيع،ط1،عمّان،2014، ص10.

ما يهمّنا في هذا المقام هو إثبات حقيقة وجود التّداخل في المسرديّة بداية بالمصطلح وصولا إلى الجانب التّطبيقي الّذي سينعش هذا الطّرح النّظري، إلى جانب السّعي للوصول إلى إجابة موضوعيّة للسّؤال سابق الذّكر.

يتحقّق تنافذ الأجناس في المسرديّة على مستوى المتن من خلال ما أشرنا له سابقا في الخصائص الفنيّة للمسرديّة، حيث يتمازج فيها الوصف والحكي السّرديّين بالحوار المسرحي، فينتج عن ذلك نصّا ممسرحا قابلا للعرض، وآخر سرديا قابلا للقراءة، من هنا يتحقّق ما يصبو له 'جلاوجي' من خلال هذا التّفاعل، وهو تحقيق وظيفة مزدوجة لهذا العمل الإبداعي ألا وهو :المشاهدة والقراءة معا، لينتج نوعا كتابيا جديدا، ذلك أنّ "نظرية الأنواع الأدبيّة الحديثة وصفية تؤمن بإمكانية مزج الأنواع التّقليديّة وإنتاج نوع جديد."[1] فيتجاوز جدليّة ارتباط النّص المسرحي بالعرض وانحساره فيه، ويمكّن المتلقّي من قراءته عبر خيوط السّرد الّتي وظّفها.

كما أنّه يرجع المسرح للمكانة المنوطة به في زمن خسر فيه متلقّيه –كما أشار في تنظيره للمسرديّة– حيث يعاني المسرح المعاصر من هروب المتلقّي، وعزوفه عن مشاهدة العروض المسرحيّة، لذلك أخذ "جلاوجي" على عاتقه مهمّة تسريد المسرح كي يقرأة المتلقّي المعاصر الّذي يألف الأعمال السّرديّة "فكانت المسرديّة مصطلحا جديدا يجمع إليه المسرح والسّرد، يرتدي بُرنس السّرد حتّى يكاد يشكُل على المتلقّي فيقرأه سردا خالصا سائغا، ويضمّ جناحيه على المسرح جوهرا وروحا وتقنيّات ممّا يجعله ليّنا سلسًا"[2] إنّه يريد تجاوز تلك النّظرة التّضييقيّة الّتي حصرت النّص المسرحي في العرض، كما يسعى لإعادة الألق للنّص المسرحي من خلال الاستعانة بآليات السّرد؛ فيحقّق له القراءة الّتي كانت غائبة عن ذهنيّة متلقِّي المسرح ومنتجيه لعهود طويلة.

فالنّص المسردي عند 'جلاوجي' كتابة مسرحيّة تنبني على التّداخل الأجناسي وتؤكّد نمط الكتابة عبر النّوعيّة بآليات سرديّة، قصصيّة، وخطابيّة، وروائيّة ترتقي إلى مستوى أي كتابة سرديّة تخضع لعنصر التّلقي والقراءة، بَيد أنّها لا تبتعد عن جوهرها المسرحي، فهي

[1]–غنية بوحرة، التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى مسرديات عز الدين جلاوجي"أنموذجا، ص309.

[2]– عزالدين جلاوجي، البحث عن الشّمس،ص129.

قابلة للعرض متى ما أراد المخرج المسرحيّ تجسيدها على الخشبة، انطلاقا من تلك الإرشادات الإخراجيّة الّتي تركها "جلاوجي" لهم.

خامسا-عز الدّين جلاوجي من المسرديّة إلى مسرح اللّحظة:

لا يزال القلق الإيجابي هاجسا يؤرّق الكاتب الجزائري 'عز الدّين جلاوجي' الذي يكتب في مختلف الأشكال الأدبيّة، وكأنّه يقطف من كلّ بستان من بساتين الأدب زهرة حيث أنّه لم يقف عند حدود المسرديّة كتجاوز لنمطيّة الكتابة المسرحيّة، سعيا من خلالها لتحقيق غاية قراءة النص المسرحي بالإضافة إلى مشاهدته، بل راح يطوّر النوع الجديد الأوّل من الكتابة المسرحيّة والّذي أطلق عليه تسمية المسرديّة إلى مسرح اللّحظة وهي تجربة تشبه القصّة القصيرة جدّا في السّرد.

1-تعريف مسرح اللّحظة:

مسرح اللّحظة هو مرحلة ثانية من عمر المسرديّة وهو عبارة عن مسرديات قصيرة جدّا إذ أنّ "المصطلح الأول للفعل، والثّاني للقراءة"[1] وذلك حتّى يجنّب القارئ الوقوع في اللّبس بين المسرحيّة ومسرح اللّحظة، حيث يتجاوز هذا الأخير إشكاليّة ربط النّظرة للمسرح بالعرض فقط، وباختصار شديد هو "مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان"[2] يرتبط بلحظة من الزّمن أو بموقف حدث يختصر العمر في دقائق معدودة، يطرحه 'جلاوجي' في شكل إبداعي موجز بليغ بعيدا عن التّفصيل، والإطالة والمبالغة في الوصف والحوار، مستفيدا كما المسرديّة من التّقنيات السّرديّة والمسرحيّة معا، لكن بطريقة مختصرة هذه المرة؛ أي أنّه كما أشرنا سابقا واستنتاجا من المصطلح ذاته ومن متنه يستعير آليّات القصّة القصيرة جدّا فقط.

هناك أسئلة عديدة تفرض نفسها في هذا السياق من بينها:

1/ هل أن 'جلاوجي' عاد لحقيقة مفهوم المسرح وجوهره كعمل كتب ليمثّل من خلال طرحه لمسرح اللّحظة الّذي ينزاح بالمسرح من خشبة العرض المعهودة إلى كلّ مكان إلى الشارع ، البيت، الجامعة أي إلى العرض في نهاية المطاف؟

---

[1]-عزالدّين جلاوجي، مسرح اللّحظة مسرديات قصيرة جدا، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

2/ هل يعلن بذلك أنّ القراءة ماهي إلا سبيل للعودة بالمسرح إلى العرض؟

مسرح اللّحظة مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان أم مسرديّات قصيرة جدّا حسب تعريف جلاوجي له، هو تجربة جديدة ونوع مستحدث من الكتابة المسرحيّة الموجزة "وقد لقيت هذه الفكرة الجديدة في كتابة المسرحيّة، انتشارا واسعا، وتلقّاها القرّاء والدّارسون بالقبول الحسن، داخل الجزائر وخارجها، ولعلّها ستفتح النّقاش فينبري لها المنظّرون ومقعّدون وتتعشَّقُها أقلام الكُتّاب والأدباء خاصّة المهتمّين بالكتابة للمسرح"[1] صحيح أنّه مسرح يتجاوز الإطار الرّكحي المغلوق إلى فضاء أكثر انفتاحا حيثما حلّ الإنسان في المدارس، والشّوارع والمعاهد، وأنّه مسرديّات قصيرة جدّا قابلة لأن تُقرأ إلّا أنّه بالضّرورة عودة للعرض، وإن تغيّرت شروط العرض المسرحي ومكانه.

وإذا ما عدنا لاعتبار 'جلاوجي' مسرح اللّحظة مسرديّات قصيرة جدّا فهذا يعني أنّه فترة أو مرحلة من مراحل المسرديّة الّتي طمح لتحقيقها غاية القراءة والمشاهدة معا، القراءة التّي لم يهتم بها كُتّاب النصّ المسرحي الّذين كانوا يهيّؤونه للعرض، والقراءة الّتي حقّقها 'جلاوجي' من خلال خيوط السّرد، فلماذا يُعتبر مسرح اللّحظة مسرديّات إذا كان الغرض الأساسي منه هو نقل المسرح للإنسان أينما كان وحيثما حلّ؟ أي أنّه يبقي على التّعريف التّقليدي للمسرحيّة كعمل يكتب للعرض لا للقراءة كما أسلف في تنظيره للمسرديّة.

أو بعبارة أخرى يتبيّن لنا أنّ مسرح اللّحظة هو مسرح يُكتب للعرض أكثر من أنّه يكتب للقراءة، وحقيقة هذا الاستنتاج تظهر من التّعريف ذاته فهو مسرح الإنسان حيثما كان وأينما كان، لا يشترط مكانا أو قاعة للعرض فهو في أيّ مكان وجد فيه الإنسان، كما أنّه لا يشترط زمنا معيّنا ولا حتّى الممثّل المتخصّص، فجلاوجي لم يقل مثلا مسرح اللّحظة مسرح الإنسان أينما كان وحيثما كان يؤديّه ويقرأه.

فمسرح اللّحظة هذا مسرح موجز بليغ يُعرض في أيّ مكان وزمان يَشترط وجود الإنسان الّذي يلعب دور الممثّل في مسرحيّة الحياة الّتي تشكّل خشبة للعرض وإذا كانت غايته هي إعادة الألق للمسرح من خلال القراءة فلماذا كان مسرح اللّحظة كمسرديّات قصيرة

[1]– عز الدين جلاوجي، البحث عن الشّمس، ص130.

جدّا مهيّئا للعرض أكثر منه للقراءة؟ هذا ما يوصلنا في النّهاية للعودة للمسرح كعمل كُتب للخشبة.

يرتبط مصطلح مسرح اللّحظة بخصائصه الموجزة واعتماده على القصّة القصيرة جدّا بعز الدين جلاوجي'، لكنّ فكرة نقل المسرح إلى كلّ مكان فموجودة قبله في إطار ما يعرف بالمسرح الحياتي "حيث كان المخرجون والممثّلون يريدون أن يجعلوا المسرح قابلا للعرض في كلّ مكان، بما في ذلك خارج المسارح الرّسميّة والمؤسّسات"[1] يعالج قضايا الأسرة ومشاغل الحياة عموما وكلّ ما هو شعبي.

2-دوافع ظهور مسرح اللّحظة عند 'عز الدين جلاوجي':

تتمثّل عوامل ودوافع نشأة فكرة مسرح اللّحظة عند جلاوجي في ما يلي:

1- الدّافع الأوّل: وهو دافع ذاتي، يتمثّل في رغبته الكبيرة في التجريب والتّجديد في الكتابة في مختلف الأجناس، والفنون وأشكال الكتابة مسرحا وسردا، واعتبر أنّ التّجاوز مطيّة ذلك.

2- الدّافع الثّاني: عبارة عن أسباب ودوافع موضوعيّة هي بحث فتوحات جديدة في فنّ المسرح-على حدّ قوله-باعتبار أنّ العروض المسرحيّة تحتاج مئات الملايين، لكنّها تّنسى بانتهاء العروض، لذلك فالحاجة ملحّة لتأسيس تجربة مسرحيّة تُبقيه مرتبطا بنا وتربطنا به وذلك ما يجسّده في المسردية، ورمى لتحقيقه من خلال مسرح اللّحظة. هذا المسرح الذي ينبني على الاختصار والإيجاز، والّذي يريد له 'جلاوجي' أن يصير هاجسا للجميع.[2] نلاحظ من خلال ما سبق أنّ دوافع وعوامل ظهور مسرح اللّحظة تلتقي مع بعض عوامل ظهور المسرديّة عند 'جلاوجي'.

---

[1]-جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة رفيق الصبّان، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2004، ص54.

[2]- ينظر.عز الدين جلاوج، مسرح اللّحظة مسرديات قصيرة جدا، ص-ص9-11.

3-الخصائص الفنيّة لمسرح اللّحظة عند 'عز الدين جلاوجي':

الأسئلة التّي تثيرها المسرديّة ومسرح اللّحظة تكاد لا تتوقّف فمثلا في هذه الأسطر يحضرنا سؤال آخر مؤدّاه: ما الّذي يميّز مسرح اللّحظة عن المسرح عموما وعن المسرديّة على وجه الخصوص؟

يجيبنا 'عز الدين جلاوجي' على الانشغال في كتابه "مسرح اللّحظة مسرديّات قصيرة جدّا يقول بأنّ مسرح اللّحظة يقوم على "التّكثيف مكانا وزمانا ومشهدا وعرضا وشخصيّاته لا تتعدّى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانيّة الاستعانة بالمؤثّرات الصّوتيّة"[1] يروم من خلاله اختزال الحياة في لحظة من الزّمن في مشهد درامي مكثّف بشخصيات قليلة العدد، فاعلة في الحدث الدّرامي، تتحاور بلغة تختصر كل معاني الحب، والخير، والصّداقة والمكر، والخيانة، وكلّ مظاهر الطّبيعة الإنسانيّة في مكان واحد للعرض.

لا يشترط فيه أن يكون على خشبة المسرح، بل في أي مكان وجد فيه الإنسان، في البيت، الجامعة، الشّارع لتتحوّل الحياة بذلك إلى مسرحيّة أبطالها نحن باختلاف أعمارنا وأفكارنا "فلا مسرح دون حياة ولا حياة دون مسرح."[2]

لنصل في الأخير إلى أنّ جلاوجي ألّف 'مسرديّات قصيرة جدا' هي مسرح اللّحظة الّذي يرمي من خلالها لإعادة المتلقّي الجمهور إلى الخشبة، وذلك واضح من خلال سعيه لمسرحة لحظات الحياة في أي مكان؛ أي اقتناص لحظة من الزّمن ومسرحتها وعرضها أينما حلَّ، كما تتبيّن غاية 'جلاوجي' من المسردية لنقل المسرح للقارئ، حيث يطمح من خلال مسرح اللّحظة لجذب المشاهد، وعبر المسرديّة لشدّ اهتمام القارئ، وذلك من خلال الوصف والحكي، لقرأها، وبملاحظته تلقّف النقاد والدارسين لهذا المصطلح والجنس الجديد كتب مسرديّاته ومازال مستمرّ في ذلك.

---

[1]- عز الدين جلاوج، مسرح اللّحظة مسرديات قصيرة جدا، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص7.

سادسا- المسردية كإنتاج سردي تجريبي:

اتضّح من خلال كلّ ما سبق أنّ المسردية كتابة قابلة للتّلقي المزدوج، مسرحا وسردا ففي هذه الصّفحات سندرسها كإنتاج سردي، حتّى يتأكّد لنا أكثر طابعها السّردي، وتتّضح ملامحها أكثر كرواية وقصّة، وبما أنّ المسرديّة إبداع يكسر نمطيّة التّلقي السّردي؛ كونها أدرجت الحوار المسرحي ومتطلّبات العرض المسرحي، فسنبحث عن الخصّيصة الجديدة التي أضافتها للسرد عموما، وللسّرد الرّوائي على وجه الخصوص.

تقول' زهور كرام': "بدأ الوعي النّقدي يشتغل في اتجاه البحث عن مظاهر التّبدّل في الحالة السّردية، منذ تغيّر أفق انتظار القارئ، الّذي تعوّد استراتيجيّة معيّنة في تلقّي النّص السّردي الروائي العربي"[1] هذا المتلقّي الّذي تعوّد على خطيّة السّرد ونمطيّة الحكي- كما يريد السارد- لكن سرعان ما تغيّرت شروط التّلقي فتغيّرت الحالة السّردية ومعها تنوّعت طرق الحكي، وتعدّدت الأصوات داخل المتن الروائي، ذلك ما ولّد أسئلة جديدة، كما تقول الناقدة، فصرنا نبحث عن القائل، والمتكلّم، والرّائي، وهذا التّحول راجع حسب اعتقادها لتحوّل نظام السرد في إنتاجه للرواية.

وغير بعيد عن ظروف إنتاج الرّواية الجديدة، سنربط اشتغال الوعي النقدي للمتلقّي المعاصر الّذي صار يألف ما يكسر أفق انتظاره، وكذا نضج الوعي الإبداعي والنقدي لدى 'جلاوجي' لخدمة هذا الوعي بالمسردية، من خلال كسرها لنمطيّة السّرد الروائي خاصّة والقصصي من خلال إقحام الوصف والحكي مع الحوار المسرحي في كتابة جديدة، وعبر قدراتها الفنيّة في جذب اهتمام القرّاء نحوها.

تساءلت 'زهور كرام' أسئلة مهمّة جدا تتعلّق بتغيّر السّرد من قبيل: هل تغيُّر السّرد يؤدّي بالضّرورة إلى الانتقال إلى حالة سرديّة جديدة ومن ثمّ إلى نوع أدبي جديد؟

ولكي تشخّص هذا التّساؤل وتقترب منه أكثر قدّمت مجموعة من الملاحظات نوجزها فيما يلي:[2]

---

[1]- زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مؤتمر أدباء مصر، الأبحاث، الدورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح، 2008، ص15.

[2]-ينظر. زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، ص-ص18-20.

1-أنّ السّرد موجود في مختلف أشكال التّواصل، وليس حكرا على الأدب فقط، فهو غير ثابت ولا مغلق، بل متغيّر، كما لا يتعلّق بطريقة معيّنة.

2-حالة السّرد تتغيّر تبعا للزّمن، فالرواية مثلا ارتبط ظهورها كجنس أدبي بالتّحولات الاجتماعيّة والسياسيّة، والاقتصاديّة، وبأزمة الفرد، حيث ارتبطت بالمجتمع، وقد عدّها 'باختين' أكثر الأجناس الأدبيّة الّتي تكتسب شرعيّتها من انفتاحها على المحتمل في التّحولات الاجتماعيّة، وبذلك تكون الرّواية حالة سرديّة حيويّة متغيّرة، وثيقة الصلة بالتّحوّلات وتطوّرات الحالة السّرديّة في مختلف الأشكال التّواصليّة.

3-الرواية متحوّلة، وهذا لا يعني قطيعة ابستيمولوجيّة أو تناقظا مع نظام كتابة النّصوص الرّوائيّة السّابقة، ذات الطابع النّمطي في الحكي والسّرد الأفقي، بل هو تغيّر طبقا لعلاقة الفرد بالمجتمع والواقع، وطبقا لتغيّر إيقاع السّرد؛ النّاتج عن اختلافات نظام توزيع مكوّنات الحكاية.

4- يرتبط تغيّر السّرد تبعا لتغيّر مواقع الساردين، ووضعيّة السّارد، وكذا المتكلّمين في المتن الروائي، وأيضا تحوّلات النّص السّردي في نوعه الأجناسي، تبعا لعلاقة المؤلّف بنصّه، فنجد رواية تبدأ بسيرة الكاتب، ثمّ تظهر الحالة الروائيّة وهو ما يتّضح أيضا في الكتابات التّي تعمد إلى التّداخل الأجناسي كما هو الشّأن في (الضّريح1994) للكاتب المغربي 'عبد الغني أبو العزم' وهي عبارة عن سيرة ذاتية روائيّة، وأيضا وجود السيرة في رواية(رهائن الغيب 2004) للرّوائي البحريني 'أمين صالح'، لكنّ طابع الرّواية غلب على السّيرة في هذا المنجز، فسمّاها رواية بدلا من رواية سير ذاتيّة، لكن 'زهور كرام' تراها نصّا سير روائيا نظرا لطبيعة بناءه وتكوّنه الداخلي.

5- لا يوجد معيار ثابت للجنس الأدبي، حيث تعدّه حالة ثقافيّة، يرتبط بالسياقات من خلال علاقة بنيويّة، وبتغيّرات المجتمع وتحوّلات الإنسان وعلاقته بذاته، لتكون بذلك الرواية شكلا من أشكال التّفكير في هذه العلاقة، وذلك ما يجعل وصف النص الأدبي وصفا للجنس الأدبي كما يرى 'تودوروف'[1].

[1]- ينظر زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، ص-ص18-21.

بعدما تُقدّم 'زهور كرام' هذه الملاحظات الّتي أوصلتها لحقيقة تغيّر السّرد في الرواية الّتي ترجع لتغيّر نظام السّرد وذلك راجع لتحوّل علاقة السّارد والذّوات المتكلّمة أي علاقة المواقع بالمواضيع، حيث "أخذت الذّات موقع الفعل والحكي، وجعلت موضوع الحكي والفعل هو الذّات نفسها"[1] وهو ما أدى إلى تغيّر الرّؤية ومنه تحوّلات في اللّغة والحدث الروائي الذي أصبح –حسب زهور كرام– حالة والموضوع صار رغبة، راحت تتحدّث عن مبدأ التّنوّع السّردي في الرواية من خلال تشظّي واكتمال الحكاية، ودخول المؤلّف في النّص، حيث انزاح النّص الروائي العربي عن طابع اكتمال الحكاية، وهو ما يعرف بمبدأ التّشظّي الحكائي، من خلال شجذرات سرديّة، ليست خطيّة، فنكون بإزاء حكايات عديدة يربطها خيط سردي، وتعلن ميلاد شخصيات كانت مُهمَّشة توصل صوتها ورؤيتها المرتبطة بالواقع الاجتماعي، أمّا دخول المؤلّف في النّص فمن خلال الضمير وعبر المرجعيّة التّخيليّة حيث يتكلّم المؤلّف على لسان السّارد ويحكي قصّته.

لنعد لتلك الملاحظات السّابقة التّي وضعتها 'زهور كرام' لتغيّر السّرد ونسقطها على المسرديّة، ونستنتج الإضافة الّتي خصّ بها جلاوجي بالمسرديّة.

في البداية وتحديدا الملاحظة الأولى صرّحت بحقيقة وجود السرد في مختلف أشكال التّواصل، كما أكّدت على حركيّته وتغيّره، وتباين طرقه من شكل لآخر، وهذا موجود على مستوى المسرديّة، حيث يتميّز السّرد على مستواها بطريقة استحدثها 'جلاوجي'، عبر إدخال الحوار المسرحي ضمن السّرد، فنكون أمام سرد مسرحي، ومسرح سردي، وهذا ما يجعله مختلفا عن طبيعة السّرد الروائي، الّذي ينبني على الوصف والحكي مع الحوار، لكنّ الحوار الروائي يختلف عنه في المسرح، وهذا يوصل لحقيقة المسردية واختلافها عن الرّواية، كونها لا تسعى لتحقيق القراءة فقط وإنّما ترمي للعرض أيضا، وهو ما جعل من وجود الحوار المسرحي فيها ضرورة حتّى يسهل على المخرج تحويلها للعرض.

كما أنّ قارئ المسرديّات سيقف عند تغيّر طريقة السّرد داخل المسرديّة الواحدة، وبين المسرديّات عموما، بين الحكي المباشر، وتوظيف الصوت الغيري من خلال استحضار الموروث الشّعبي، والتراث، وأيضا توظيف التّاريخ كما هو الشّأن في مسرديّة' هيستيريا الدم'

[1]– زهور كرام، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، ص21.

و"الفجاج الشّائكة' و 'حب بين الصّخور' والتّي اختارت معركة الجرف موضوعا لها، ممّا يؤكّد على تغير نمط السّرد بين ما هو أدبي وما هو تاريخي.

أمّا فيما يخص الملاحظة الثانية، والتي بيّنت أنّ السرد تغيّر تبعا للزّمن، فيرتبط ظهور الجنس الأدبي بالتحولات في المجتمع على مختلف الميادين، فهذا يؤكّد نظرتنا السّابقة في اعتبار المسرديّة جنسا أدبيا، كونها جاءت خدمة لمتطلّبات التّلقي المعاصر حيث اكتسحت التّكنولوجيا مختلف الميادين، فانزاح المسرح عن مكانته المعهودة اللّائقة به، وهجر المشاهدون الخشبة والعروض على الرّكح، ونظرا لتغيّر حالة المجتمع وطبيعته، ها هو 'جلاوجي' يسعى لإرجاع المتلقّي للمسرح، من خلال ما يألفه في حاضره، حيث اتّخذ–بداية– من التّكنولوجيا وبالضبط الفايسبوك أداة له لطرح فكرة المسرديّة، وما إن لاقت القبول لدى القرّاء، كتب فيها العديد من النّصوص.

ونظرا لطبيعة المتلقّي الّذي يألف السّرد، أخذ 'جلاوجي' الآليات السّرديّة وأضافها على مسرحيّاته كي تُقرأ، وبعدما تقرأ سيتقبّل القارئ العرض وسيطمح للمشاهدة، ولن ينتهي تلقّي هذه المسرديّة بتحوّلها للعرض بمجرّد انتهاء العرض، بل سيحفظها الورق وستبقى بين دفّتي الكتاب، وحتّى في المواقع فتقرأ متى ما أراد المتلقّي ذلك.

سنربط المسرديّة أيضا بالملاحظة الثّالثة، التي تقول بأنّ الرواية متحوّلة ومرتبطة بما قبلها من النصوص الرّوائية السّابقة ذات الطّابع السّردي الخطّي، نظرا لارتباطها بمجتمع يعرف تحولات مستمرة وبطريقة سرد متغير تغير مكونات الحكاية، فالمسرديّة كإنتاج سردي مسرحي لا تنفي النّص المسرحي ولا النصّ السردي.

فهي قابلة لأن تكون هذا وذاك في الآن نفسه، فتأخذ من الأوّل الحوار، ومن الثاني الوصف والحكي، ولا تنفي أيضا مفهوم المسرح التّقليدي الّذي يكتب للعرض، فالمسرديات الطّوال والمسرديات القصيرة جدّا ترمي لأن تكون عروضا، كما أنّها تأسّست طبقا للتّصوّر القائل باستمراريّة تطوّر الأنواع والأجناس الأدبيّة، واعتبار الفنون كائنات حيّة البقاء فيها للأصلح كما يقول جلاوجي، وقد أشار أيضا إلى حلول الرّواية محلّ الملحمة، والشّعر الحر محل القصيدة العموديّة بفضل التّحوّل وتغيّر ثقافة المجتمع وطريقة تفكيره.

أمّا فيما يخص الملاحظة الرّابعة، التّي تقول بأنّ السرد يتغيّر بتغيّر مواقع السّاردين والذوات المتكلمة وتحوّلات النص تبعا لعلاقته بمؤلّفه، فالمسرديّة تجسّد تنوّع السرد على مستويات عدّة، من بينها تغيّر الساردين، فالسّارد تارة يكون الشّخصيّة نفسها وتارة أخرى هو الحكواتي أو القوال ويتجلّى ذلك بوضوح وعلى وجه الخصوص في مسرديّة "غنائيّة الحب والدم"، حيث بدأت بسرد القوّال لحكاية شعبيّة ترتبط بنضال قبيلة ضدّ الاستدمار، ليتحوّل السّرد منه إلى الشّخصيات فنألف 'الشيخ عامر' يحكي لنا قصصَ أجداده الّذين لا يهابون الأعداء ويشكوا همّهم للجبال، ومنه يتحوّل السّرد لزوجته 'حجيلة' الّتي تزيد من عزمه لمواجهة الأعداء باستحضارها أمجاد الأمّة وتاريخ الفتوحات.

كذلك ترتبط المسرديّة بنشاط مؤلّفها الإبداعي، كونه عُرف بحبّه للتّجريب، في مختلف أشكال الكتابة في المسرح والسّرد والنّقد، حيث يقول: "إنّ في عزيمتي الكثير من الإصرار للدّفاع عن هذه الأفكار، والانتصار لها، وإنّ في جعبتي الكثير من مشاريع الكتابة المختلفة الّتي سترى النّور في المستقبل، لتمنح النّص المسرحي مكانة تليق به"[1] يتّضح إصرار 'جلاوجي' على خوض تجارب جديدة في الكتابة المسرحيّة للنّهوض بالمسرح العربي عموما والجزائري خصوصا، وذلك يبرز القلق الإبداعي لديه ويؤكّد على رغبته في إثراء سيرته الكتابيّة في ميدان التّجريب.

وطبقا لملاحظة 'زهور كرام' الأخيرة، أنّ الجنس الأدبي لا يُحدّده معيار ثابت باعتباره حالة ثقافيّة لها سياقاتها وعلاقاتها المرتبطة بالذّات والمجتمع بتحوّلاته الّتي تؤثر على تحوّل السرد والجنس الأدبي والرواية خاصة، وهو ما يجعلها شكلا من أشكال التفكير في وجود علاقة، وهو ما يؤدي لاعتبار وصف النص الأدبي وصفا للجنس الأدبي كما يرى 'تودوروف'، فالمسرديّة تعتبر حالة ثقافيّة وجنسا أدبيا يرتبط بالسّياق الثقافي وشروط التّلقّي المعاصر، حيث عزف المشاهد عن المسرح وغادر قاعات العرض، ما دفع 'بجلاوجي' لإعادة النّص المسرحي للقارئ من خلال الوصف والحكي.

ونظرا لارتباط هذه الأخيرة أي المسرديّة بالمجتمع وسياقه الثّقافي فقد تمايزت موضوعاتها بين ما هو سياسي وإيديولوجي (مملكة الغراب/ أحلام الغول الكبير/ النّخلة

[1]– عز الدين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، مسردية، ص 204.

وسلطان المدينة/ الأقنعة المثقوبة) وماهو اجتماعيّ نفسي(الأقنعة المثقوبة)وثوريّ(كالفجاج الشّائكة/حب بين الصخور/هيستيريا الدم)وأخرى صوّرت الصّراع العربي الصّهيوني(مسردية البحث عن الشّمس) وذلك قصد تعرية الواقع ونقله في صورة فنيّة وجماليّة سرديّة ومشاهد مسرحيّة عديدة، صوّرت تعدّدا للإيديولوجيا وتباينا في الرّؤى.

سابعا –المسرديّة كتجريب وإبداع مسرحي تجريبي:

تُعَدُّ 'المسردية' مصطلحا جديدا في ساحة الإبداع العربية، يمكن أن نعتبرها مسرحيّة؛ لكنها تختلف عن المسرحية في الوقت نفسه، ذاك أنها تجاوزٌ" لهندسة البناء الّتي ألفها الناس في النص المسرحي"[1]حيثُ لا نجد تلك السّيطرة للحوار المسرحي على مستواها "فلا فصل بين نصّ الحوار والنّصّ الموازي الّذي يشمل التّفصيل في شخصيات المسرحية ثمّ يحدّد المكان والزمان بداية كلّ فصل أو مشهد، ثمّ يضبط اسم الشّخصية قبل كلّ حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجيّة الّتي عادة ما تُوضع بين قوسين، لقد تمّ تعويض كلّ ذلك بحكي ووصف مطوّل أحيانا طولا لا يُغطّي على الحوار الّذي يبقى سيّدا، والّذي لا تسبقه إلا مطّة كما في السّرد تماما"[2] هذه الكتابة المسرحيّة الجديدة تجمع بين تقنيات السّرد والحوار المسرحي؛ حتى تكسر مألوفيّة المسرحية التي تُمركز الحوار وذلك من خلال تغييرها لبناء النصّ المسرحي، وتقديمها بديلا حداثيا، يؤمن بتفاعل النص المسرحي مع غيره من النّصوص والمجالات سيما السرديّة منها.

لا حاجة لنا في التّفصيل في بدايات وإرهاصات المسرح الجزائري، كون التّجريب هو موضوع هذا البحث، حيث شهدت فترة "1926 بداية المسرح الجزائري الشّعبي النّاطق بالدّارجة، إذ يمكن اعتبار هذا التّاريخ كانطلاقة حقيقيّة لإنشاء مسرح عربي جزائري أصيل من حيث 'المشاهد–والمواقف–والشّخصيات– والحوار"[3] وقد تزامنت تلك الفترة مع عودة أشهر كُتّاب المسرح الجزائري، شأن 'رشيد القسنطيني'.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، مسرح اللّحظة، مسرديات قصيرة جدا، ص124.

[2]– المصدر نفسه، ص124.

[3]– مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، سلسلة أدبيّة تصدر عن مجلة(آمال)، طبع الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، رغاية_الجزائر،1982، ص14.

وقد "لعب كل من رشيد القسنطيني وباشطارزي وعلالو دورا هامّا في تطوير الحركة المسرحيّة في الجزائر"[1] فكانت البداية مع 'السكاتشات' والمسرحيّات الاجتماعيّة، وذلك قبل الحرب العالميّة الثّانية حيث ارتبطت بمواضيع اجتماعيّة بطريقة مُسليّة وساخرة، وبالطّابع الفرجوي الشّعبي، وقد أشار ذات الكاتب إلى حالة الرّكود التي عرفها المسرح الجزائري إبّان الحرب العالميّة الثّانية، ومضايقات الاستدمار عليه، وبالرّغم من هذا الوضع المأزوم إلّا أنّ المسرح الجزائري حاول المقاومة وسعى لإبراز خصوصيات الذّات العربيّة الجزائريّة ودافع عن مقوّمات الشّعب الجزائري، حيث تمّ تقديم عروض عالميّة ومحليّة بالفصحى والعاميّة.

يرى 'أحمد بيوض' أنّ الدّارسين قد اختلفوا في تحديد مؤسّس المسرح الجزائري بيّن(علالو)أو(باشطارزي)أو(رشيد القسنطيني)، حيث قدّم 'علالو' سكتشات سنة1923 لكنّه لم يلق النّجاح إلّا سنة 1926 في مسرحيّة 'جحا'، في حين كانت بداية 'رشيد قسنطيني' سنة1927 بمسرحيّته 'العهد الوفيّ' والّتي لاقت فشلا كونها –حسب 'الشّريف لردع'– لم تُستأنف بالموسيقى، كما هو معروف، وخلافا لهذه الرّؤية، اعتبر 'باشطارزي' أنّ سبب فشلها هو عدم توافقها مع طبيعة القسنطيني الكوميديّة، ونجح سنة 1928 بمسرحيّته 'زواج بو برمة'.

أمّا 'باشطارزي' فكان سابقا لكليهما، بمسرحيّته 'جهلاء مُدَّعُون بالعلم' سنة 1919 بيّن فيها خطر الشّعوذة والجهل، لكنّها لم تلق النّجاح المطلوب، وبمجيء سنة 1932 قدّم مسرحيّة' البوزريعي في العسكريّة' ولاقت نجاحا مبهرا، وكانت أوّل مسرحيّة تُدمج العربيّة العاميّة بالفرنسيّة، حيث كانت كتابتها مشتركة مع كُتّاب فرنسيين، حتّى أنّها عرضت مرّات عديدة.

وما يميّز هذه المسرحيّات هو طابعها الشّعبي، حيث استحضر 'علالو' التّراث الشّعبي والتاريخ، واعتمد 'باشطارزي' على الهزليّة لإيصال حقيقة الوضع السّياسي، وتنمية الوعي الجزائري أنذك للدّفاع عن الوطن، ووظّف 'القسنطيني ' التّراث العربي الإسلامي، ولم يسلم هؤلاء من التّضييق من قبل السّلطات الفرنسيّة، حيث منعت عرض العديد من المسرحيات كما منع 'باشطارزي' من ممارسة نشاطه المسرحي لسنتين منذ1937إلى1939، وتجدر بنا

[1]– مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص14.

الإشارة للدّور التّوعوي الّذي لعبه المسرح وقتها، كما لا ننسى الإشارة لدور جمعيّة العلماء المسلمين الّتي ساهمت في نشر المسرحيات عبر جريدة 'البصائر'[1]

الملاحظ في هذا السّياق التّاريخي لنشأة المسرح الجزائري في العصر الحديث أنّ نجاحه كان مرهونا باعتماد اللّهجة العاميّة، فكان الطّابع الشّعبي أساسيّا في الكتابات والعروض المسرحيّة، وذلك خدمة لظروف العصر ومُتطلّبات المجتمع أي المشاهدين الّذين آثروا العروض العاميّة الّتي حقّقت فرجة على نطاق واسع وتفاعلا كبيرا، وذلك راجع لتفشّي الأميّة في الشّعب الجزائري نتيجة لسياسة التّجهيل الّتي اعتمدتها فرنسا؛ لطمس معالم الهويّة بدءا باللّغة.

كما لا يمكننا تجاهل ظهور النّزعة الثّوريّة في المسرح الجزائري إبان ثورة التّحرير حيث أنشأت جبهة التّحرير فرقة فنيّة تُقدّم عروضا مسرحيّة ثوريّة، لكنّ قيام الثّورة ألزم على الجميع المشاركة فيها، فهناك من بقي في الجزائر ومن غادرها ليكون المنفى مكمّلا لرحلة المسرح الجزائري، فكانت المرحلة الأولى في فرنسا ما بين سنة 1955–1958، حيث نشط فنانو المسرح فنيّا وسياسيّا لكنّ الضّغوطات السّياسيّة كانت شديدة عليهم.

أمّا المرحلة الثّانية فكانت بتونس بدءا بسنة 1958 وصولا إلى تاريخ استقلال الجزائر عام1962، حيث تميّزت هذه الفترة بتنامي الوعي السّياسي والثّقافي بالقضيّة الجزائريّة أكثر فنادى حزب 'جبهة التّحرير' مختلف الفنّانين في الجزائر وخارجها لإيصال صوت الثّورة وحقيقة الجزائر التي لا يربطها رابط بفرنسا، فتأسّست هذه الفرقة الفنيّة عام1958، تحت إدارة 'مصطفى كاتب'، فكان 'تحت النّور' العرض الأوّل لها، بتونس، كما قامت هذه الأخيرة بجولات نحو البلدان المجاورة؛ قصد إيصال صوت القضيّة الجزائريّة للعالم.

و بعد الاستقلال تمّ إصدار مرسوم تنفيذي يؤمّم المسرح أي يجعله مؤسّسة عموميّة لها نظامها التّجاري والاقتصادي، لكن ذلك أثّر على النّشاط المسرحي وأعاقه في الجزائر فكان المسرح الجزائري وقتها شعبيّا اشتراكيّا، وتعدّدت المسرحيّات التي عالجت قضايا اجتماعيّة وسياسية ، فبرز 'رويشد' الكاتب الشّعبي، كما في مسرحياته (حسان طيرو/الغولة/ البوابون) فالمسرحيّة الأولى صوّرت قصّة الفدائي 'أحمد' الّذي اختبأ في بيت 'حسان' و'زكية'

[1]– ينظر.أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، مطبعة دار هومة، دط، الجزائر،دت،ص–ص39_77.

اللّذين تحمّلا مسؤوليّة إخفائه، وبالرّغم من أنّها مسرحيّة هزليّة، إلّا أنّها بيّنت دور المرأة في الثّورة إن لم يكن بالسّلاح فبموقفها. أمّ مسرحيّة 'الغولة' فعالجت ما عايشه الشّعب الجزائري من بيروقراطيّة إداريّة، فكانت المناصب لغير أهلها فشبّهم 'رويشد' بالغولة الّتي تحبّ الاستيلاء على كلّ شيء، وثالث المسرحيّات 'البوابون' فصوّرت مشاكل البسطاء المهمّشين كالمتسكّعين في الشّوارع[1]

يمكن القول بأنّ المسرح الجزائري والثّوري كان بمثابة معركة ثقافيّة ضدّ المستدمر قادها الفنان الجزائريّ في الجزائر في ظلّ الممارسات التّعسّفيّة التي مارستها السّلطات الفرنسيّة عليه، وخارج الجزائر بقي الموقف العدواني على المسرح الجزائري مستمرّا في فرنسا لردعه عن تدويل القضيّة الجزائريّة، ولكنّ الفرقة الفنيّة في تونس كان لها أثارا طيّبة في نقل صوت الجزائري المقهور للعالم.

أمّا بعد الاستقلال ظلّ هذا الأخير محافظا على طابعه الشّعبي، ومعالجته لقضايا المجتمع وتعريته للواقع الجزائري في المجال السياسي، الإداري، والاجتماعي عموما، كما سبقت الإشارة لكتابات 'رويشد' المسرحيّة، ذات الطّابع الاجتماعي الّذي بني على نقد ساخر للفساد الإداري الّذي شمل العديد من الإدارات الّتي لم تكن تخدم الشّعب بل تسعى لحماية مصالحها الشّخصية على حساب الشّعب، فكان التّهكّم والسّخرية من ذلك الحال طريق لكسب تفاعل الجمهور مع تلك النّصوص المسرحيّة، تفاعلا له أبعاد نفسيّة عديدة، فليس الضّحك نتيجة للفرح وإنّما لاكتشافهم حقيقة بعض الذّوات الفاسدة في مجتمعهم أو بلدهم الّذي عانى مئة وثلاثين سنة من الاستدمار، ومازال بعض أبنائه يهدمونه بفسادهم وفشلهم في إدارته بأمانة.

مازال تاريخ المسرح الجزائري حافلا بكتابات اهتمّت بقضايا المجتمع، والحديث عن ذلك يحتاج بحثا معمّقا أكثر، لكنّ عرضنا لهذه التّجارب له مبرّراته الموضوعيّة، حيث أنّ هذه الالتفاتة السّريعة بيّنت لنا طبيعة النص المسرحي الجزائري أوّلا، القائم على توظيف اللّغة العامّية، وكذا استحضاره للتّراث والتّاريخ، وثانيا أكّدت لنا صحّة ما ذهب إليه 'جلاوجي' أنّ نصّ المسرح عموما والمسرح الجزائري كان يكتب للخشبة، وهنا لنا رأي خاص

[1]– يُنظر. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص_ص17–31.

نريد من خلاله أن نبرّر لجلاوجي حقيقة ارتباط النص المسرحي الجزائري بالعرض أكثر من أي مسرح آخر، وهو أنّ نشأته اجتماعيّة ثوريّة ارتبطت بالرّاهن الجزائري المأزوم، فحاجة الجزائري أنذاك للعرض المسرحي الّذي يصوّر له واقعه الأليم و يحثّه على الثّورة ويوقظ وعيه، أكثر من حاجته لنصّ مسرحيّ يقرأه، ثمّ كيف لهذا الجزائري الّذي عانى كثيرا، حتّى أنّه لا يجيد القراءة والكتابة أن يقرأ المسرح؟ ولا نظنّ أن مثل هذا الأمر قد يغيب عن 'جلاوجي".

ولنا عودة الآن 'لعز الدين جلاوجي' حتّى نتعرّف على نظرته للنصّ المسرحي الجزائري–قبل أن يؤلّف المسرديات–ورؤيته النّقدية له، حيث أشار لإشكاليّة تعثّر تطوّر المسرح الجزائري ومواكبته لنهضة المسرح في المشرق؛ لأنّ "الشّعب الجزائري انشغل عبر سنوات طويلة جدّا بمحاربة الاستعمار"[1] حيثُ بيّن نشأة المسرح العربي وبدايته مع اللّبناني 'مارون النّقّاش'،(1817_1855) ذلك التّاجر الّذي سافر لإيطاليا وهناك تعرّف على فنّ المسرح، ونقله إلى بيروت، حيث كانت مسرحيّة 'البخيل' مترجمة عن مسرحيّة الكاتب المسرحي الشّهير"موليير" أولى عروضه مع مجموعة من الشّبان في بيته سنة1847 حضرها وُجهاء بيروت.

وبذلك أُعتُبر مؤسِّس المسرح العربي "وبعد ذلك بسنة تقريبا قدّم في بيته مسرحيّة 'أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد' وقد كتبت ببيان عربي رفيع، ثمّ حمل اللّواء بعده ابن أخيه سالم النقّاش"[2] الملاحظ في هذا المقام أنّ نشأة المسرح العربي لم تكن حضاريّة وإنّما كانت تجاريّة إن صحّ التّعبير، حيث كان 'مارون النقّاش' يمارس التّجارة كعادته، وما إن حضر عرضا أو عروضا مسرحيّة راقت له فنقلها لبيروت، ربّما لو كانت ثقافيّة لكانت الإضافة ولبرزت القدرة الإبداعيّة الخلّاقة لإقامة مسرح عربي، لكنّ طبيعة العربي عموما وبيئته لم تكن تسمح بتكوين المسرح أو الاهتمام به .

ثمّ أخذ 'سالم النقّاش' دور نقل المسرح خارج بيروت، وبالتّحديد إلى الإسكندريّة "فوجد فنّانا سبقة إلى الميدان هو يعقوب صنوع (1839_1912)الّذي قدّم أوّل مسرحيّاته

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.

[2]– المصدر نفسه، ص38.

سنة(1870) واقتبس من الفرنسيّة والإنجليزيّة ما يتّفق والحياة الاجتماعيّة"[1] وهو أحد روّاد المسرح السّاخر في مصر، وعرف باسم 'موليير مصر" وهو لقب أطلقه عليه 'الخديوي إسماعيل'، وهو أوّل من أدخل العنصر النّسوي في فرقته المسرحيّة، لكنّ نشاط هذا الفنان لم يدم طويلا كونه ألّف مسرحيّة (الوطن والحريّة) والتي تحدّثت عن فساد سلطة الخديوي فأوقف نشاطه، ولم يتوقّف الأمر عند وقف نشاطه الفنيّ بل تجاوزه لنفيه خارج مصر وبالضّبط إلى فرنسا.

ربّما هذا النفي كان لصالح 'يعقوب صنّوع' إذ مكّنه من التّلقّي المباشر لكتابات أشهر المسرحيّين في موطن نشأة هذا الفن، وفي لغته الأم، لكنّ 'سيّد علي إسماعيل' يرى "أنّ محمد عثمان جلال، هو الرّائد المسرحي المصري الأوّل في الكتابة المسرحيّة، لا يعقوب صرّوف"[2] لكنّه لاقى ردودا نقديّة خاصّة وأنّه ألّف كتابا عن 'تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر" دون أن يتحدّث عن 'يعقوب صرّوف 'الذي يعدُّه الجميع رائد المسرح المصري في تلك الفترة، حيث يرى 'أحمد حسين الطماوي' أنّ 'سيد علي إسماعيل' يؤكّد أنّ الرّيادة 'لمحمد عثمان جلال "أثبت أنّه عرّب مسرحيّتين عام1870،هما"لابادوسيت"و"مزين شاويلة"[3] من خلال نصوص نشرتها دوريات، واعتبر 'الطماوي' ذلك غير كافيا، ويحتاج توضيحات أكثر وذلك ما أدّى إلى تأليفه كتاب (محاكمة مسرح يعقوب صنّوع) وذلك بعد قراءته أغلب ما ألّف عنه لكنّ فكرته هذه لاقت تباينا في ردود الفعل بين القبول والرّفض، وما كان عليه إلّا تقديم أدلّة.

والمتصفّح لكتابه هذا سيقف عند العديد من الأفكار والأدلّة الّتي تؤكّد ريادة "محمد عثمان جلال" الكاتب العربي المسلم للمسرح في مصر وليس الكاتب يعقوب صرّوف اليهودي، وهنا نستحضر إشارة 'سيّد علي' لملاحظة أحد طلبته 'عبد العزيز القايدي' في مقدمة كتابه، حول ترجيح كون' يعقوب صرّوف' عميل صهيوني، أُقحم في قصر مصر؛ لينشر أفكارا ويأخذ أخرى ويكون رائدَ المسرح المصري، وللاستفادة أكثر من هذه الفكرة على المتلقّي الرّجوع لهذا الكتاب.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص38.

[2]– سيد علي إسماعيل، محاكمة مسرح يعقوب صرّوف، مؤسّسة هنداوي، دط، 2012، ص11

[3]– أحمد حسين الطماوي، مقدمة كتاب تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص9.

أمّا نشاط 'مارون النقّاش' فقد استمرّ "إلى سنة(1912) ليفسح المجال لشاب لبناني هو جورج أبيض(1880_1950)"[1] وهو كاتب مسرحي وصل بفرقته إلى البلدان العربيّة منها الجزائر في بداية العشرينات، لكنّ عروضها "لم تحظ بإقبال الجمهور لأنّ الجزائر في تلك اللّحظة لم تكن قد عرفت حركة مسرحيّة مزدهرة"[2] كما أشار 'جلاوجي' لارتباط المسرح العربي في نشأته بفعل التّرجمة، وبيّن لجوء الكتّاب والمنشغلين بالمسرح فيما بعد للتّاريخ العربي فاستلهموا منه، ثمّ ظهر العديد من كتّاب المسرح من بينهم "محمد تيمور(1892-1921) وأخيه محمود تيمور(1894_1974)، وعلي أحمد باكثير(1918_1969)، وتوفيق الحكيم(1898_1987) فأعطوا للمسرح العربي دفعا قويّا."[3] هذا وضع المسرح في المشرق أمّا الجزائر في تلك الفترة فكانت تعيش فترة الاستدمار الفرنسي.

وبمجيئ فرقة 'جورج أبيض' لها-كما أشرنا سابقا- لم تلق القبول، وذلك منطقيّ إلى حدّ كبير؛ لأنّ الشعب الجزائري أنذك لم يكن يتقن اللّغة العربيّة الفصحى.

لكن 'جلاوجي' له رأي آخر في هذا الشّأن، حيث تساءل كيف لشعب يقرأ القرآن ويحفظه أن يعجز عن فهم اللّغة العربيّة الفصحى؟ وهو تساؤل مشروع أيضا، حيث خالف هذا الأخير نظرة الدّارسين للّغة باعتبارها سببا في عدم تلقيهم وقبولهم لمسرح 'جورج أبيض' ورجّح ذلك بسببين آخرين كون 'تواجد فرقة جورج أبيض حدثا غريبا، ولأنّ المجتمع الجزائري كان منكفئا على نفسه، وعلى جراحاته وهمومه فلم يكن يستهويه مثل هذه الأمور"[4] وأشار إلى موقف المثقّفين وقبولهم للعرض، وتحقيق قابليّة تأسيس مسرح جزائري يكتب ويعرض باللّغة العربيّة الفصحى، عكس ما كان سائدا من قبل، حيث كانت اللّغة العاميّة جوهر المسرح الجزائري، وقد أشرنا سابقا لمبرّرات ذلك.

كما يشير 'جلاوجي' إلى أنّ المسرح الجزائري تأثّر بالمشرق، حيث مثّل قدوم 'جورج أبيض' للجزائر حدثا إيجابيّا في تعزيز مكانة المسرح لدى المثقّف، وحافزا للمنشغلين به، حيث تمّ تأسيس العديد من الفرق المسرحيّة، وبيّن 'جلاوجي' أنّ الجزائري قبل التأثّر

[1]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص38.

[2]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص14.

[3]- المرجع السّابق، ص38.

[4]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.

بالمشرقي ورفض التّأثّر بالغرب، الّذي هو أقرب من حيث البعد الإقليمي، فالبرّغم من أنّ الغرب هو منتج المسرح، ولا يخفى علينا أنّ المسرح الفرنسي كان يقدّم للمستوطنين الفرنسيّين في الجزائر، إلّا أنّ المسرح الجزائري لم يتأثّر به وبقي محافظا على طابعه الشّعبي أنذك تبعا، لأسباب الاستدمار الّذي خلّف أزمات نفسيّة وثقافيّة.

عاش المسرح العربي أزمات عديدة حيث لا يمكننا تجاهل ما آل إليه "منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين وحتّى الآن من تراجع على صعيد كتابة وإبداع النّص المسرحي الأدبي ومعالجة موضوعات ومضامين ذات أهميّة اجتماعيّة–تاريخيّة لصالح نصوص يشاع عنها أنّها عروض وحسب، هي أشبه بالسيناريوهات منها بالأدب المسرحي الدرامي"[1] وذلك ما أدّى إلى تضييعه لفرصتين مهمّتين جدّا،–حسب محمد العواني– هما فرصة خلود نصّ مسرحي أدبي عربي يرتقي إلى مصاف النّصوص الخالدة 'كهاملت' 'لشكسبير' أو 'أوديب ملكا'، وكذلك فَقَدَ فرصة العرض المسرحي الّذي يبقى منقوشا في الذّاكرة، فبقي المسرح العربي متقوقعا فقط على قضايا مجتمعه ولم يرتق لمعالجة قضايا وقيم إنسانيّة.

وما المسرح الجزائري ببعيد عن أزمة المسرح العربي، –خاصة في فترة التسعينات– حيثُ أثرت عليه الظّروف السّياسية والأمنيّة سلبا، وعرف نكسة وانزوارا عن روح الإبداع الّتي شهدها من قبل في السّبعينات والثّمانينيات، بفقده لمؤسّسيه نتيجة للظروف القاهرة.

وبالرّغم من أنّ 'عبد القادر علولة' أشهر كُتّاب المسرح في الجزائر "حاول أن يخلق صورة إبداعيّة جديدة تلقى قبولا لدى الجمهور، وتتناسب والفكر الإيديولوجي للمتلقّي، وكان الهدف الأسمى لهذه المحاولة هو بناء مسرح جزائري أصيل، يحمل مقوّمات تراثيّة "[2] فاستحضر التّراث الشّعبي ووظّف اللّغة العاميّة ليقترب من الجمهور الجزائري، الّذي عاش أزمات عديدة حاولت بمختلف الطّرق طمس هويّته ومحاربة لغته، فاستطاع تشخيص مشاكل المجتمع و خاطبه بما يفهم من خلال شخصيات تراثيّة ربطها بموضوعات اجتماعيّة.

[1]– محمد برّي العواني، دراسات مسرحيّة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق2013، ص12.

[2] – سالم بن لباد، المسرح الجزائري والبحث عن الهوية في معطيات التراث مسرح علولة أنموذجا، مجلة الفكر المتوسّطي، مجلّد7، عدد2، ص92.

سعى 'عبد القادر علولة' لمواصلة نشاطه المسرحي، إلّا أنّه أغتيل وقتها، فغدا المسرح الجزائري أنذاك كاليتيم، وبما أنّ "الخطاب المسرحي ليس خروجا أو إنكارا للواقع الزّمني، ولكنّه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانيّة المبدع ضمن هذا الواقع"[1] حيث أشار الباحث 'عبد المالك بن شافعة' لتحوّلات المسرح الجزائري منذ فترة التّسعينات إلى العصر الرّاهن نظرا للظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة وقتها، حيث تطوّر تبعا لتغيّر الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة، وتبعا لهذا التحوّلات تولّدت أسئلة جديدة للمسرح، فصرنا أمام مسرح تجريبي يختلف عن المسرح الأوروبي، ويرتبط بقضايا المجتمع الجزائري وخصوصياته.

يرى 'مارقن كالرسون' أنّ الدّراما في الإنجليزية ترتبط بالنص المكتوب أمّا "المسرح فيعني عمليّة العرض"[2] ويرتبط بجمهور المتفرّجين، لكنّ الرّغبة في تسريد المسرح كانت موجودة من قبل، خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بمعاني القسوة والرّعب؛ حيث يرجع ' لودفيكو كاستيلفيترو' ذلك إلى "صعوبة تمثيل هذه الأعمال دون الإخلال بمبدأ المشابهة مع الواقع" [3] بالرّغم من انتصار هذا الأخير للعرض، وهي وجهة نظر مرفوضة عند معاصريه لاعتبارهم أنّ المسرح محاكاة للواقع وليس واقعا، فقد كشفوا عن زيف تصوّره لارتباط المسرح بمشابهة الواقع.

ويرى 'محمدغنيمي هلال' أنّ "اللغة –بخاصّة– جوهر فنيّ به يكشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوّماته"[4] ورأى أنّها السّبب الجوهريّ في إكساب النّصوص الخلود، كما هو الشّأن في مسرحيات 'شكسبير و'موليير'، حيث تقوم المسرحيّة على الحوار المسرحي "وهو إجمالا تبادل كلامي بين الشخصيات، وثمة تواصلات حواريّة أخرى ممكنة أيضا بين شخصيّة مرئية وبين أخرى غير مرئيّة، بين شخص وإله أو روح(هاملت) ...والمحور الأساسي في الحوار هو ذلك التبادل وازدواجية التّواصل"[5]

---

[1] – عبد المالك بن شافعة، المسرح الجزائري اتّجاهاته وقضاياه، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب الحديث(تخصّص مسرح جزائري)، جامعة باتنة، 2008–2009، ص15.

[2]– مارقن كارلسون، نظريّات المسرح، ج1، ترجمة وتقديم وجدي زيد، إشراف جابر عصفور، ط1،المركز القومي للتّرجمة،2010، ص12.

[3]– المرجع نفسه ، ص64.

[4]– محمد غنيمي هلال، النقد المسرحي، دار نهضة مصر، دط، دت، الفجالة– القاهرة، ص7.

[5]– باتريس بافي، معجم المسرح، ص، ص170،171.

وتأكيدا على أهميّة النّص المسرحي يرى 'عز الدين جلاوجي' أنّ" المسرحيّة قبل أن تُنجز على الخشبة إنّما تكون فكرة في ذهن كاتبها، ثمّ تظهر للوجود في أحضان اللّغة"[1] وبَيَّن فشل العروض المسرحيّة التي تجاوزت قدسيّة النّص المسرحي، وبيّن أنّ اللّغة من أهمّ مكوّنات المسرح سواء على مستوى النصّ على الورق أو فوق الخشبة، وعاب على الذين اقترحوا تغليب العاميّة على اللّغة العربيّة الفصحى في المسرح لأنّ في ذلك" فتحا لباب انتهاك حرمة النّص المسرحي، وقداسته فصار كل من هبّ ودبَّ يؤلّف في هذا الباب ناهيك عن أنّ النصوص المسرحيّة صارت تصلنا ضئيلة ضعيفة"[2] كما بيّن أنّ ما يُكتب بالعاميّة هو أدب شعبي له ميدانه وخصوصيّته، لذلك أوجب عليهم أن يدركوا ذلك حتّى لا يختلط الأمر على الجمهور، وأجاز حوار العاميّة والفصحى في النّص المسرحي دون أن تطغى عليها فتتحوّل أدبا شعبيا وذلك متجلّي في العديد من مسرديّاته نذكر منها مسرديّة (غنائيّة الحب والدّم– الأقنعة المثقوبة).

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

ثامنا–حواريّة المسرديّة:

ارتبطت الحواريّة عند 'ميخائيل باختيبن' والنّقّاد الّذين درسوها بالخطاب الرّوائي على وجه الخصوص، وذلك لمرونته وقابليّته للتّعدد اللّغوي والأسلوبي، ومنه تعدّد الإيديولوجيا في المتن الرّوائي، الّذي له القدرة على استقبال العديد من الأنواع الكتابيّة والأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، ولمّا كان مفهوم الحواريّة عنده، مفهوما شاملا موجودا في الكون أجمع وفي كلّ شيء، تراءت لدينا فكرة استثمار تمظهراتها في شكل فنيّ جديد من الكتابة المسرحيّة، هذا الأخير الّذي يطمح لأن يكون جنسا أدبيّا جديدا في السّاحة الإبداعيّة العربيّة، أو حتّى فنّا جديدا من فنون الكتابة المسرحيّة، ولمّا كان هذا المولود الجديد يستند على آليات البناء السّردي عموما والرّوائي خصوصا، فحتما سيكون ميدانا لتداخل الأجناس والفنون، ومجالا رحبا لتعدّد الأصوات وحواريّة الرّؤى والأيديولوجيّات، حيث ينبني النّص المسرحي عنده على التعدّد و"يتعاضد فيه مع خطابات أخرى، منها خطاب المخرج والممثّل والسينوغراف وفنون أخرى كالموسيقى، والصّورة، والرّقص، والسينما، والحركة، والغناء، وغيرها"[1] ما يؤكّد انفتاحه وتداخل الأجناس فيه وهو ما يضمن حواريّته.

وبالوقوف عند مصطلح 'المسرديّة'، وانطلاقا من التّسميّة ذاتها، يتأكّد لنا الطّابع الحواري فيها، حيث نُحتت من مجالين معرفيّين وثقافيّين مختلفين، هما: فنّ المسرح والسّرد. أي أنّ هناك حوارا فنيّا جماليّا بين فنّ المسرح و فنون السّرد وأجناسه، فمن خلال هذه الكتابة الجديدة سيتجلّى ذلك التّداخل والتّفاعل بين الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، كالموسيقى وكالتّاريخ والموروث الشّعبي والحضاري للأمّة العربيّة والإنسانيّة.

وبعد قراءتنا للعديد من مسرديّات "عز الدين جلاوجي" تأكّد لدينا وجود وتشكّل الحواريّة على مستوى البناء الفنّي والهيكلي والرّؤيوي، انطلاقا من التّعدّد اللّغوي والأسلوبي وعبر صوت اللّغة الّذي يدمج الأسلبة بالتّهجين وبالحوار الخالص تارة، ويفصلها عن بعض تارة أخرى حسب ما تقتضيه لغة دفتر المسردية وأحداثه، أو من خلال الأجناس المتخلّلة الّتي حقّقت تفاعلا حيّا وحواريّة نوعيّة وأجناسيّة في المسرديّات.

[1]– عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، مسردية، منشورات المنتهى ، السداسي الأوّل2020، الجزائر، ص127.

كما تجلّت الحواريّة في المسرديّة بشكل بارز في التّنويع الرّؤيوي للقضايا والأحداث من لدن الشّخصيات خاصّة في المسروديات ذات البعد البوليفوني والّتي صوّرت تعدّد الرّؤى فيما يخصّ القضايا السياسيّة والإيديولوجيات الحاكمة كما هو الحال في مسرديّة (النّخلة وسلطان المدينة– أحلام الغول الكبير– مملكة الغراب).

لنصل أخيرا للقول بأنّ المسروديات تحقّق حواريّتها على مستوى المصطلح والبناء الفنيّ والفكري، سواء تعلّق الأمر بحوار المسرح مع السّرد، أو بالتّداخل الأجناسي وتخلّل الأشكال التّعبيريّة غير الأدبيّة، أو من خلال تعدّد الأفكار وبوليفونيّة الأحداث.

تاسعا– بين مسرواية 'توفيق الحكيم' ومسرديّة 'عز الدين جلاوجي':

هناك تقارب اصطلاحي بين ما سمّاه 'عز الدين جلاوجي' المسرديّة، وما أطلقه الكاتب المسرحي المصري 'توفيق الحكيم' المسرواية، لكنّ الاختلاف باد بين كلتا التّجربتين حيثُ ارتبطت المسرديّة بالمسرح والسّرد عموما: رواية– قصة– سيرة– مثل شعبي، بينما جمع 'توفيق الحكيم' في عمله (بنك القلق) بين المسرح والرواية فقط، بشكل فصول سرديّة ومشاهد مسرحيّة، بالرّغم من أنّ هدف 'الحكيم' و'جلاوجي' واحد وهو تمكين المتلقّي من قراءة المسرحيّة.

حيث يرى 'محمد مندور' في مقدّمة كتابه (مسرح توفيق الحكيم) أنّ ما يحسب له ويثير الجدل هو "دعوته إلى كتابة مسرحيّات للقراءة فحسب"[1] حيثُ رأى توفيق الحكيم أنّ "خير وسيلة لخلق أدب تمثيلي في لغتنا العربيّة هو أن يجعل للحوار قيمة أدبيّة بحتة ليقرأ على أنّه أدب وفكر"[2] وهو ما لم يلق قبولا –حسب مندور– وعجز عن تحقيق تفاعل الجمهور مع المسرح.

فراح ينقله من التّمثيل الذي هو أصل المسرح إلى مسرح المقعد على حدّ تعبير أحد النّقاد الفرنسيين، وهو ما ميّز مسرحيّته (أوديب الملك) حيث "أبدى رغبته في أن يجمع في هذه المسرحيّة بين العناصر الدّراميّة والمواقف التّمثيليّة من جهة والحوار الذّهني أو التّجريدي بين ما سمّاه الحقيقة والواقع من جهة أخرى، ولكنّه لسوء الحظّ لم ينجح في هذه

[1]–محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، ط3، القاهرة، ص8.

[2]– المرجع نفسه، ص113.

المحاولة"[1] ويرجع 'مندور' ذلك لأسباب عديدة منها ما يتعلّق "بالمستوى الثّقافي العام لجمهور المسرح الواسع من حيث عدم اهتمامه الاهتمام الكافي بالحوار الذّهني وتفضيله ما ألفه من قبل على خشبة المسرح"[2] حيث يؤثر المشاهد في وقته العروض الواقعيّة

يكمن الفارق بين تجربة 'عز الدين جلاوجي المسرديّة' و'مسرواية توفيق الحكيم' أنّ الأوّل أسّس نقديّا لهذا المصطلح، وحاول إكسابه شرعيّة قرائيّة عبر خيوط السّرد عموما مُقحما المتلقّي في ذلك، عندما أطلق هذه التّجربة على صفحته في الفايسبوك لتلقى قبولا من لدن القرّاء والنّقاد والأكاديميّين.

ومن جهة أخرى بيّن العوامل والأسباب الموضوعيّة والذّاتيّة لخوض هذا النّوع من التّجريب في الكتابة المسرحيّة؛ حبّا في تجاوز ما هو مألوف بالولوج إلى عالم السّرد تسريدا للمسرح ومسرحة للسّرد، وسعيا منه لإعادة النصّ المسرحي لمكانته الّتي تليق به بعدما هجره المشاهد المعاصر، وإيمانا منه بأنّ الكاتب ملزم بالإبداع، في حين لم تلق تجربة المسرواية حظّا إيجابيّا من لدن النقّاد، ربّما لغياب التّأسيس النّقدي.

كما وجدنا مصطلح مسرواية في كتاب الناقد العراقي 'محمد صابر عبيد' في نقده لتجربة القاص والرّوائي الفلسطيني 'يوسف جاد الحق'(لقاء مع ملك الموت) وذلك في إطار مبحث 'إشكاليّة التّجنيس من الكاتب إلى النّاقد' حيثُ يقترح 'جاد الحق' مصطلح 'مسرواية' للتّعبير عن نصّه الّذي جمع فيه بين المسرحيّة والرّواية.

ويرى 'محمد صابر عبيد' في هذا الصّدد أنّ "هذا المقترح الاصطلاحي الّذي يجمع بين جنسين أدبيّين هما: الرّواية والمسرحيّة لا ينطوي على كفاءة نظريّة عالية، فضلا على أنّه لا يعبّر حقيقة عن جوهر النّص الفنّي والأجناسي، إذ ينهج نصّ "لقاء مع ملك الموت" نهجا روائيّا واضحا بالرّغم من توسيع مساحة الحوار إلى أقصى حدّ ممكن [...] بل يمكن القول إنّ الفضاء التّقاني للنّص هو فضاء قصصي أكثر منه روائيّا"[3] ويحتجّ الكاتب بمشروعيّة تجربته بالرواية السّير ذاتيّة، وفي هذا يرى 'صابر عبيد ' مشروعيّة هذا التّداخل بينهما نتيجة

[1]– محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص114.

[2]–المرجع نفسه، ص114.

[3]–محمد صابر عبيد، التّشكيل السّردي المصطلح والإجراء، دار نينوي، دط، 2011، سوريا–دمشق، ص163.

"حقيقة القرابة الأجناسيّة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة[...] وهو ممّا لا يمكن تطبيقه على العلاقة بين الرّواية والمسرحيّة"[1] لاختلاف وتباعد بنياتهما الفنيّة والأجناسيّة.

وربّما تقترب هذه التّجربة مع المسرديّة أكثر من المسرواية كونها هجين بين الحوار المسرحي وفنيّات السّرد والقصّ وتجنح أكثر نحو التّسريد لا المسرحة، لكنّ هذا لا يلغي المجهود النّقدي والفنّي لجلاوجي الّذي لم يكتف بنصّ مسردي واحد، وإنّما كتب أحد عشر نصّا طويلا وخصّص كتابا لمسرديّات قصيرة جدّا، كما تتواصل هذه التّجربة عنده في نصوص ستنشر لاحقا، وربّما يتلقّف المبدعين هذا الجنس الهجين ليكتبوا على منواله شكلا ويبدعوا مَتنا.

وفي آخر هذا الفصل لا مناص من القول بأنّ المسرديّة كنصّ تجريبي معاصر تطمح لأن تكون جنسا أدبيّا يضاف إلى بقيّة الأجناس الأخرى، وإلّا نوعا من أنواع الكتابة المسرحيّة الّتي تكسر الحواجز بين الأجناس والفنون، والأشكال التّعبيريّة من خلال مبدأ التحاور الفنّي بينها وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على الخلفيّات المعرفيّة، والفنيّة للمسرديّة، كتجسيدها لمبدأ توالد الأجناس الأدبيّة بعضها من بعض.

فضلا على ذلك انطلق 'جلاوجي' من الثّورة على أبويّة المسرح لبقيّة الفنون باعتباره ابنا لها يسعى من خلال المسرديّة لتجاوز جدليّة ارتباط النّص المسرحي بالعرض فقط إلى تحقيق غاية قراءته بواسطة تقنيّات السّرد، ولمّا كان خطاب المؤلّف أقلّ الخطابات أهميّة عند تحويل النصّ للعرض، ارتأى 'جلاوجي' أن يعترف بقيمة النصّ الدّرامي. وقد لقيت المسرديّة صدى إيجابيّا من لدن النقّاد والقرّاء، وتلقّفها الأكاديميّون قراءة وتحليلا، حيث رأوا فيها تجريبا نوعيّا ورؤى فنيّة شعريّة تسعى للرّقي بالنّص المسرحي، سواء كانت غايتها تسريد المسرح أو مسرحة السّرد.

أمّا عن دوافع ظهورها فمنها ما هو موضوعيّ وما هو ذاتي، وتتميّز المسرديّة بخصائص فنيّة حيث تظهر كأيّ شكل سردي خالص، يكسر مألوفيّة النصّ المسرحي معتمدة الدّمج بين الوصف والحكي والحوار، دون أن تفصل هذه التقنيات السّردية والمسرحيّة عن بعضها البعض. وإذا ما أردنا الحديث عن المسرديّة كتجريب وإبداع سردي، فانطلاقا من

[1]– محمد صابر عبيد، التّشكيل السّردي المصطلح والإجراء، ص165.

تساؤلات 'زهور كرام' عن تحوّلات السّرد الجديد حاولنا طرح نفس الأسئلة على المسرديّة حيث أنّها انطلقت من حقيقة وجود السّرد في مختلف أشكال ومجالات التّواصل، فالمسرديّة سرد يتخلّله حوار قابل لأن يقرأ، يعمد طريقة السّرد المتغيّر والحكي المباشر وغير المباشر عبر استحضاره للصّوت الغائب من خلال التّاريخ والموروث الشّعبي.

وبما أنّ طبيعة السّرد لا تعرف الثّبات وتتحوّل تبعا للزّمن، فإنّ المسرديّة جاءت استجابة لطبيعة التّلقي المعاصر الّذي يرحّب بالفكر التّجريبي ويأنس للجديد، ويكمن طابع التّحوّل فيها من خلال إيمانها بتطوّر الأجناس وتحاور الفنون والتّناص.

كما يتميّز السّرد بتعدّد السّاردين وتحوّلات النصّ طبقا لعلاقته بصاحبه، فهو ذو طابع متنوّع في المسرديّات بين المؤلّف والسّارد والشّخصيات من جهة، ومن جهة أخرى يجسّد لنا هذا النصّ السّردي تحوّله تبعا لعلاقته بمؤلّفه، الّذي تشرّب آليات الكتابة الروائيّة والسّردية وكذا المسرحيّة، فراح ينتج نصّا تجريبيّا تتحاور فيه مختلف تقانات الكتابة السّرديّة بالحوار المسرحي؛ طامحا لرسم تلقّي جديد للنّص المسرحي.

ومن جهة أخرى، تعتبر 'زهور كرام' أنّ الجنس الأدبي حالة ثقافيّة لها سياقها فالمسرديّة جنس أدبي وحالة ثقافيّة فرضتها طبيعة المتلقّي المعاصر، الذّي يؤثر قراءة السّرد وسياق المسرح المعاصر الّذي غدا غريبا دون جمهور. وكذا النّظرة التّضيقيّة للنصّ المسرحي الّذي يكتب للخشبة فراح 'جلاوجي' يطوّعه للتّلقي القرائي من خلال السرد. وإذا ما نحن اعتبرنا المسرديّة نوعا من أنواع التّجريب في الكتابة المسرحيّة فهي عبارة عن بناء فنّي وصفي، يكسر نمطيّة الحوار المسرحي. وهي مرحلة جديدة من عمر النصّ المسرحي التّجريبي الجزائري النّاطق بالعاميّة، الّذي كانت انطلاقته سنة1926 مع (رشيد قسنطيني باشطارزي، علالو) والّذين اهتمّوا بقضايا الوطن الاجتماعيّة وقدّموها في شكل سكاتشات وبيّن 'أحمد بيّوض' اختلاف النّقّاد في تحديد رائد المسرح الجزائري من بين هؤلاء الثلاثة حيث ارتهن المسرح الجزائري الحديث لخطاب اللّهجة العاميّة قُربا من الجمهور ومراعاةً لطبيعتهم وطبقاتهم، أمّا عن كيفيّة تحقيق المسرديّة لحواريّتها فمن خلال تعاضد الخطابات وتداخل الفنون واندماج الأجناس الأدبيّة بعضها مع بعض، وذلك على مستويين اثنين هما: المصطلح ذاته والبناء الفنّي، وحتّى لا ننفي وجود تجارب مماثلة لهذه التّجربة فإنّ مسرواية

'توفيق الحكيم' تشكّل إرهاصا تاريخيّا للمسرديّة رغم وجود فروقات بينهما وقد بيّناها في صفحات سابقة.

الفصل الثّالث

حوار اللّغات في مسرديّات جلاوجي

1-عناوين المسرديّات وتقسيماتها

2-حوار اللّغات في مسرديّتي 'الأقنعة المثقوبة' و'غنائيّة الحب والدم' لعز الدين جلاوجي

أوّلا/التّهجين

1-التّهجين في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة'

2-التّهجين في مسرديّة 'غنائية الحب والدم'

ثانيا/تعالق اللّغات من خلال الحوار الدّاخلي في المسرديّتين

1-الباروديا

أ-الباروديا في مسردية 'الأقنعة المثقوبة'

ب-الباروديا في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم'

2-الأسلبة

3-التّنويع في مسرديّة غنائيّة الحب والدم

ثالثا/الحوار الخالص في المسرديّتين

أ-نماذج الديالوج/ الحوار الخارجي

ب-نماذج المونولوج/ الحوار الدّاخلي

ارتبط تأسيسُ الحِوارية كمفهوم نقدي، له أهميّة كبيرة في الدّرس النّقدي الغربي والعربي بحضوره الواسع في الخطاب الرّوائي؛ كون الرّواية أكثر الأشكال الأدبيَّة انفتاحا على تعدّد أنماط الوعي و تداخلا للأجناس الأدبيّة وغيرها، وأوفرها حظّا على استقبال مختلف أنواع النّصوص، فنيّة كانت كالأشعار والأغاني، أو أحداثا تاريخيّة، كأن يغدو النصّ الروائيّ بمثابة وثيقة تؤرّخ لفترة ما، دون أن يتخلّى عن خصائصه الإبداعيّة، أو أن يكون انعكاسا للأوضاع الاجتماعيّة الّتي يعيشها المبدع في مجتمعه، وينقلها على الورق من خلال اللّغة التي تتّصل بالواقع الاجتماعي وتعبّر عنه.

ولمّا كان الخطاب الرّوائي خاصّة، والسّردي عامّة أكثر الأشكال الفنيّة الّتي تخضع لمبدأ حواريّة النّصوص والرّؤى، وباعتبار أنّه ميدان رحب للتّعدّد اللّغوي، آثرنا تخيّر نمط جديد من الخطابات الأدبيّة، وشكل تجريبي في الكتابة المسرحيّة، يخضع لقانون السّرد والمسرح معا، ويُدمج آليات كلّ منهما في شكل فنّي تجريبي، يطلق عليه مؤسِّسُه الكاتب الجزائري المعاصر 'عز الدين جلاوجي' مصطلح 'المسرديّة' لتتبّع أنماط الحواريّة فيه وذلك انطلاقا من مجموعة من الفرضيّات أهمّها:

1- بما أن الحوارية تتأسس في الخطاب الروائي فإنها ستحضر في المسردية باعتبار أنها تأخذ آليات الرواية بعين الاعتبار.

2- انطلاقا من مصطلح المسرديّة نفسه نلمس حضور الحواريّة، وذلك عبر حوارية الفنون: المسرح والسّرد معا.

3- إنّ تأسيس المسرديّة نابع من فكرة جوهريّة ذات أهميّة كبيرة في الخطاب الرّوائي وفي النقد، مفادها: نظريّة تطوّر الأنواع ونموّها كالكائنات الحيّة، فكما كانت الرّواية تطويرا للملحمة –عند 'جورج لوكاتش' و'ميخائيل باختين' فإنّ المسرديّة تطوير للنّص المسرحي الذي ستتجسّد فيه هذه الاستمراريّة والحواريّة بتداخل الأجناس والأنواع.

4- وإذا ما تتبّعنا حقيقة تطوّر المسرح الّذي "تقلّب في رحم فنون قوليّة وبصريّة وحركيّة حتّى استوى جنسا مختلفا"[1] سنقف عند هذا التّداخل في المسرديّة الّتي هي مرحلة

[1]–عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص195.

تطويريّة للمسرحيّة، والّتي يطمح عبرها 'جلاوجي' لتجاوز نمطيّة وثبات النّص المسرحي وإخراجه من بوتقة الحوار الّذي يقوم عليه إلى نصّ وصفي حكائي من خلال مزجه بالسّرد.

أي أنّنا سنتعامل مع نصوص المسرديّة كعمل سردي، شأنه شأن الرّواية أو أيّ نصّ سردي آخر دون أن نهمل خصوصيّته كنصّ تجريبي أو نتجاوز الرّؤية الفنيّة الّتي يحملها.

أوّلا/عناوين المسرديّات وتقسيماتها:

في مستهلِّ الحديث، ينبغي أن نشير إلى أن 'عز الدين جلاوجي' أراد أن يتّجه اتجاها تجريبيا في الكتابة المسرحيّة من خلال المسرديّة، هذا النّص الّذي يبحث عن هويّته بين العرض والقراءة، متجاوزا محدوديّة العرض لأفق تلقّي أوسع هو القراءة، حيثُ عمد إلى تحويل مجموعة من المسرحيّات الّتي ألّفها سابقا إلى نصوص بشكل فنّي مغاير للشّكل المعهود للمسرحيّة الذي ينبني على الحوار.

فهي نصّ مسرحيّ سرديّ قابل للعرض من خلال الحوار والمشهديّة، وقابل لأن يُقرأ عبر خيوط السّرد، وقد كتب 'جلاوجي' أحد عشر مسرديّة' طويلة ومسرديّات قصيرة جدّا وهي كما يلي:

1-مسرح اللّحظة مسرديّات قصيرة جدّا.

2- 'غنائيّة الحب والدم'.

3-'الأقنعة المثقوبة'

4-'أحلام الغول الكبير'.

5-'مملكة الغراب'.

6-'حب بين الصّخور'.

7-'الفجاج الشّائكة'

8- 'هيستريا الدم'.

9-'النّخلة وسلطان المدينة'.

10-'رحلة فداء'.

11-'ملح وفرات'

12'البحث عن الشّمس'.

ويمكن تقسيمها بحسب موضوعاتها وتيماتها على النحو الموالي:

1- مسرديّات دينيّة إنسانيّة: رحلة فداء- ملح وفرت.

2- مسرديّات إيديولوجيّة وسياسيّة: 'مملكة الغراب'- 'النخلة وسلطان المدينة'-'أحلام الغول الكبير'.

3- مسرديات ثورية: 'حب بين الصخور'-'الفجاج الشائكة'- 'هيستيريا الدم'(موضوعها ثورة التحرير).

4- مسردية الصراع العربي الصهيوني: 'البحث عن الشمس'.

5- مسردية اجتماعية ونفسية: 'الأقنعة المثقوبة'.

6- مسردية الفروسية والتراث: 'غنائية الحب والدم'.

وقد تكون المسرديّة الواحدة سياسيّة، اجتماعيّة، ثوريّة وتراثيّة.

وسنخصّص الفصل التّطبيقي الأوّل لتتبّع تشكّلات الحواريّة في مسرديّتي (الأقنعة المثقوبة وغنائيّة الحب والدم) من خلال التّعدّد اللّغوي، والتنوّع الاجتماعي للّغات الذي يتأتّى عبر التّهجين، الأسلبة، التّنويع، والحوار الخالص المباشر والمونولوج.

وقبل أن نتطرّق لذلك، سنقدّم ملخّصا للمسرديّتين؛ بغرض تعريف القارئ على أحداثها ولكشف أبعادها الدّلاليّة وتحديد الإيديولوجيّات الواردة فيها، فتتبّع تشكّل الحواريّة على مستوى هذه الكتابة المسرحيّة السّرديّة، يرمي أيضا لتحديد الإيديولوجيا فيها. كيف لا والحواريّة عند مؤسّسها الأوّل 'ميخائيل باختين' نابعة من الفكر، وتلمّس الأبعاد الرّؤيويّة في الأعمال الإبداعيّة؛ لكشف تناقضاتها وصراعات شخصيّاتها، التي تعبّر عن تناقضات الواقع وأزماته.

'فالأقنعة المثقوبة' مسرديّة اجتماعيّة ونفسيّة، جاءت في سبعة دفاتر سرديّة مسرحيّة تتفاوت بين اللّغة الفصحى واستحضار الألفاظ العاميّة، بداية بدفتر (فَهُومْ) (من ص7 إلى ص34) وهو اسم الشّخصيّة المحوريّة لهذا العمل الأدبي، تميّزت بانتماءات وتوجّهات عديدة

في التّجارة والدّين والسّياسة الفاسدة وكذا الوعظ الكاذب والدَّجَل، عُرفت بمكرها ودهائها في تسيير شؤون المال والتجارة غير المشروعة، فهو دجّال وساحر ومروّج مخدّرات، سعى للظّفر بمنصب وزير في الدّولة لكنّه لم يفلح في ذلك وسيخسر المال الكثير وكذا العائلة.

أمّا الدّفتر الثّاني، فكان بعنوان (الرّهينة) (من ص35إلى ص61) وهي شخصيّة 'تُفَّاحَة' ابنة الشّيخ 'سَالِم' اختطفها الحاج 'فهّوم' بعدما اغتصبها فحملت بابنه، وأخفاها عن العيون –الّتي تراها في بيته الرّيفي–حتّى تُجهض ولدها وقد اعتبرها فاجرة فاسقة، وهي تُجسّد أحد ضحايا هذا الدّجال الفاسد، الّذي استغلّ نفوذه وماله وجاهه لتحطيم من هُمْ دُونَه.

وثالث هذه الدّفاتر بعنوان (الغادة) وهي فتاة حسناء ذات مال وجاه تزوّجها الشّيخ فهّوم طمعا في ميراثها، لكنّها تركته وفرّت إلى أوروبا، ورابع الدّفاتر وَسَمَه (بالاغتيال)حيث تمّ اغتيال حُلم الحاج 'فهّوم' في أن يكون وزيرا بربح حزب الأصالة للانتخابات.

والدّفتر الخامس عنوَنَه (اللّحية) إذ سعى 'فهّوم' وأتباعه 'الفَارْ' و'النَشْنَاشْ' لزرع لحى حتّى تزيدهم تديّنا؛ للانضمام إلى حزب الأصالة الفائز، وقد اقترح 'نشناش' التقنّع بلحى مستعارة لكنّ الحاج 'فهّوم' خاف من الفضيحة، وأمرهم بالبحث عن طبيب يزرعها لهم؛ حتّى ينخدع أعضاء الحزب المتديّن الفائز بمظهرهم.

وفي الدفتر ما قبل الأخير(الانقلاب) فكّر 'نشناش' في كيفيّة للانقلاب على 'فهوم' وذلك بالاستيلاء على أمواله، وفي ذات الدّفتر تمّ الإعلان عن تزوير الانتخابات وانقلاب الموازين، فانفصل 'فهّوم' وتابعيه عن حزب الأصالة، وهمّوا بالانضمام إلى الحزب الفائز وانتهى الدّفتر بموت تفّاحة، وتخطيط الحاج والفار لدفنها وولدها في البئر.

وآخر الدّفاتر، كان بعنوان (الهاوية)والذي جسّد المفارقة من خلال الجزاء، حيثُ تبخّرت أحلام 'فهّوم' وخسر عائلته وأولاده وذاته، وغدت جرثومة السّرطان تنهش جسده، فلم يجد في أمواله طمأنينة، ولا في أتباعه راحة، ولا في جاهه صحّة، حيثُ سقطت جميع الأقنعة الّتي ارتدى واكتشف الوجه الآخر للحياة لكن بعد فوات الأوان.

حُمِّلت هذه المسرديّة برسائل اجتماعيّة، نفسيّة، فكريّة، إنسانيّة، وسياسيّة وإيديولوجيّة عديدة من طرف كاتبها 'عز الدين جلاوجي'، الّذي أعطى لهذه الشّخصيّة كامل الحريّة للتّعبير عن رؤاها، فمن خلالها قصد تعرية واقع المجتمع الجزائري والسّاحة السّياسيّة

الجزائريّة والعربيّة المليئة بمثل هذه الشّخصيات الانتهازيّة والفاسدة الّتي تدّعي في العلم فلسفة وفي الدّين تفقّها.

أمّا **'غنائيّة الحب والدّم'** هي مسرديّة فروسيّة، شعبية تتناص مع السيرة الهلاليّة زاوج فيها 'عز الدين جلاوجي' بين لغتين: اللّغة الفصيحة واللّهجة العاميّة، بالاعتماد على التّهجين اللّغوي "وهي حكاية مشهديّة تميّزت بطابعها الغنائي، صوّرت لنا كرنفالا حربيّا وحوارات شعبيّة بين مختلف شخصيّاتها"[1] عن الحبّ والحرب، وهو ما حقّق شعريّة التّناقض في هذا النّص، بدءا بالشّيخ(غَانِمْ)وزوجته (حْجَيْلَة) وصولا عند ابنه الفارس (عَامِرْ)وصاحبيه (شَيْبُوبْ) و(خَلِيفَة)، وابن أخيه الغادر (مَنَّادْ) وأخته الشّجاعة (الجَازِيَة)، وكذا أخيه الشّيخ (جَابِرْ).

فالملاحظ على مستوى تسميات الشّخصيات أنّها مستمدّة من التّراث الشّعبي الجزائري خاصة اسم 'حجيلة' و'الجازية' مضرب المثل في الجمال والأصالة.

تضمّنت ثمانية دفاتر آثر 'جلاوجي' عنونتها كما يلي:

(الغياب/الأفعى/الجازية/المفاجأة/الرّحلة/الحلم/الخيانة/التّاريخ) توزّعت على 106صفحة، وما يجعلها متفرّدة عن بقيّة المسرديّات، هو أنّها اعتمدت على تقنيّة السّرد الشّعبي، الّذي يشترط الاتّصال المباشر بالسّامع والمتلقّي، وهو ما يضمن التّفاعل المباشر بين الرّاوي والمروي له ويشترط التّنويع في طريقة الحكي ولهجته.

ففي الدّفتر الأوّل (من ص7إلى ص22) 'الغياب' تم وصف حال القبيلة في ظلّ غياب سيّدها 'عامر'، حيث يحكي الرّاوي قصّة الأبطال في صراع الحرب والحب، فالسيّد غائب عن قبيلته باحثا عن حبيبته من قبيلة أخرى دون علمه بقدوم العدوّ لينال من قومه مستغلّا غيابه، ووالداه يدافعان عنه أمّا عمّه 'الشّيخ جابر' فيأتيهم معاتبا.

وفي الدّفتر الثّاني 'الأفعى' (من ص23إلى ص34) حيث ينام الأصدقاء الثّلاثة في حضن صخرة، رأى 'شيبوب' مناما، وهو أنّ أفعى ضخمة سوداء زحفت إلى الدّيار وهم

[1]– غنية جدع، يوسف العايب، تشكّلات الحواريّة في مسرديّة "غنائيّة الحب والدم" لعز الدين جلاوجي، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلّد10،عدد2،2021، تمنرست–الجزائر، ص948.

يستنجدون بعامر الّذي استجاب لهم، وحاول قتلها بسيفه لكنّها التفّت حوله، وشيبوب يحاول مساعدته. هنا يدرك 'عامر' أنّ المنام مؤشّر للخطر المحدّق بالقبيلة.

أمّا الدّفتر الثّالث 'الجازية' (من ص35 إلى ص44)فقد قدّم لنا صورة للمرأة الوفيّة من خلال 'الجازية' ابنة عم 'عامر' وهي تحاول إقناع والدها بالالتحاق بالحرب إلى جانب أخيه، لكنّ منّاد' يسخر منها ويعتبر حبّها لعامر ذريعة للدّفاع عنه، لكنّها تكشف عن حقيقة مكره بعامر، وكرهه له منذ الصّغر، فتلتحق بالحرب، يتبعها والدها، وتتّجه والدتها للعرّافة كي ترجع 'عامر' لابنتها، أمّا 'منّاد' فيفكّر في قتل ابن عمّه قبل عودته لنُصرة قبيلته.

ورابع هذه الدّفاتر 'المفاجأة' (من ص45إلى ص66) صوّر لنا اليوم الثّاني من الحرب الجثث في كلّ مكان والنّساء تضمّد الجراح، وحال الشّيخ 'غانم' يزداد سوءا بعدما خسر مقاتليه ووصل الأمر بالعدوّ لقتل الأطفال والنّساء، لكنّ قدوم أربعة فرسان ملثّمين أنقذ القبيلة وفي آخر الدّفتر تُكتشف حقيقة 'منّاد'، ويتنازل مع 'عامر' فيعفو عنه، وفي الأخير يقرّر السّفر مع قبيلته إلى أرض خضراء، ممّا يغضب 'الجازية' التي سهرت لأجله، فتكشف أمّه 'حجيلة' أنّ الجازية أخته وقد أرضعتها مرّات عديدة.

والدّفتر الخامس بعنوان 'الرّحلة' (من ص67 إلى ص73)حيث تمّ وصف القافلة وهي تسير نحو الموطن الجديد للقبيلة، وفي طريقهم يعلموا أنّ العدو قد داهم قوم 'علجيّة'، فيقرّر عامر وأهله نُصرتهم.

وفي دفتر الحلم' (من ص75 إلى ص86)ترى الأميرة 'علجيّة' أنّها في غار مظلم يقف غول في بابه، وهي خائفة منه ثمّ يأتي 'عامر' وينقذها، لكنّ في الواقع جاءهم 'منّاد' وكذب عليهم وقال: أنّ 'عامرا' وقبيلته قادمون لإبادة قوم علجيّة، والاستيلاء على أرضهم.

وكان الدّفتر السّابع بعنوان 'الخيانة' (من ص87 إلى ص95)حيث أقبل فرسان من قوم 'علجيّة' إلى 'عامر' وأتباعه؛ ليخبروه أنّهم علموا بأمر قدومه، لأخذ أميرتهم وأرضهم بالقوّة.

والدّفتر الأخير 'التّاريخ' (من ص97 إلى ص106) يجسّد لنا التفاف القبائل العربيّة واتّحادها، فبعدما قُتل الكثير من قوم 'علجيّة'، جاءت بشائر النّصر بهجوم قوم 'عامر' على الأعداء، والتحاق الأمير وأتباعه بالحرب، لينتهي الدّفتر بانتصار الحبّ والفروسيّة، بعد محاولة الخائن 'منّاد' قتل 'عامر' لكنّ سيف والده الشّيخ 'جابر' كان أسبق إليه.

ثانيا/حِوَارُ اللُّغَاتِ في مَسْرَدِيَّتَيْ 'الأَقْنِعَةُ المَثْقُوبَةُ' و'غِنَائِيَّةُ الحُبِّ والدَّمِ' لِعِزِ الدِّيْن جلَاوْجِي':

تتنوَّعُ الأساليبُ في الكتابةِ المسرديَّةِ، استِجَابةً لِنَمَطِ وطبيعة هذا النص الأدبي التَّجريبي، الّذي زاوج بين عدّة مستويات لغويّة من شأنها الكشف عن التّنوّع الثّقافي، والفكري لشخصيّاتها من جهة، ومن جهة أخرى بيّنت اختلافهم وتمايز رؤاهم، حسب مواقعهم ومراتبهم الاجتماعيّة. حيث دأب 'عز الدين جلاوجي' إلى تخيّر لهجات لتحمل أصوات أصحابها(الشّخصيات)، وتُحقّق تنويعا أسلوبيّا على مستوى نصوصه.

حيث يُلاحظ القارئ مدى توظيفه للّهجة العاميّة، والألفاظ الدّارِجة خاصّة في المسرديّات ذات الطّابع الاجتماعي التي تنطلق من الواقع، واستعان بلغة المثل الشّعبي والحكمة، والدّين، والسياسة، مبيّنا موقفه ممّا يدور حوله في المجتمع، ورؤيته للعالم من خلال نقده للواقع، وطرحه لإشكالات وُجوديّة، وأخرى ثقافيّة، وغيرها سياسيّة، كاسرا طابوهات الدّين والجنس والسّياسة، كاشفا عن حقيقة الإنسان والسّياسي الفاسد ومُدّعي الالتزام على مسرح الحياة.

فمن مظاهر التَّعَدُّدِ اللُّغَوِي الّتي جاءت عليها البنية اللّغوية لمسرديّات 'عز الدّين جلاوجي' نجد التّهجين:

أوّلا-التّهجين:

مثلما سبقت الإشارة إلى عدِّ التّهجين أحد أهمّ تشكّلات وأنواع الحواريّة، والّذي يَشترط فيه 'ميخائيل باختين' أن يكون قصديّا في الخطاب الرّوائي على وجه الخصوص، وفي بقيّة الخطابات الّتي تنبني على الحوار، واستدعاء الطّرف الآخر. فإنّنا نطمح لتتبّع هذا الأخير في مسرديّتي 'عز الدين جلاوجي'؛ بغرض الكشف عن مدى تضمينه للصّوت الغيري واستحضاره للأقوال، والأساليب من جهة، وتحديد مدى حواريّة المسرديّة، ككتابة تستفيد من بنية وخصائص الملفوظ الرّوائي، والخطاب السّردي عموما من جهة ثانية.

1-التَّهجين في مسردية 'الأقنعة المثقوبة':

ستكون البداية مع مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' الّتي استثمرت هذه التّقنيّة الأسلوبيّة بشكل لافت للغاية؛ ذلك أنّها شديدة الارتباط بموضوعات اجتماعيّة، وهو ما دفع 'جلاوجي'

للتهجين النّوعي والمتعدِّد للتَّعبير عن الأفكار الموجودة في الواقع، ولخلق حواريّة لسانيّة بين الأقوال والمستويات اللّغويّة، والأفكار والتّقنيّات الكتابيّة.

حيثُ أدرج اللّهجة العاميّة، ووظف الألفاظ السّوقيّة فيها؛ تبيانا لاختلاف اللّغة باختلاف المقام، والظّرف المعاش من طرف الشّخصيّة الّتي لها انتماءها الاجتماعي وخلفيّتها الاجتماعيّة الّتي تصوغ لها لغتها فتتكلّم بملفوظاتها.

فحتّى تتحقّق نقلة نوعيّة في لغة المسرديّة، نوَّع 'عز الدين جلاوجي' في الأساليب مستحضرا اللّهجة العاميّة، فكيف تشكّلت رسائل 'جلاوجي' الإبداعيّة والاجتماعيّة عبر هذه اللّغة واللّهجة؟

ومن بين المقاطع الّتي بُنيت على التّهجين ما جاء على لسان الرّاوي والشّخصيّة المحوريّة الأولى (الحاج فهّوم): "ينفجر الحاج فهّوم في وجهه غاضبا، وهو يطرق الأرض بعصاه طَرَقَات متتالية–وهل يجد خيرا من يراك يا نشناش، يا وجه الشر؟"[1] حيث نلمس لغة فصيحة ولهجة دارجة، تجلّت من خلال عبارة 'وجه الشّر' وهي تعبير عامّي من صميم الثّقافة الشّعبيّة، يُحيل على مدى سَخط المخاطِب على المخاطَب، وغضبه منه حتّى عدّ ناصيته ناصية شرّ ومنبعا له.

كذلك وظّف عبارة عاميّة ساخرة في حوار 'فهّوم' مع 'نشناش' "تعشّيت؟ تاكل السّم وماذا لو سبقك أعداؤنا؟"[2] وهي أقوال لها خلفيّاتها الاجتماعيّة وصداها العامي في بيئتنا الشّعبيّة.

فالملاحظ هنا أنّه قد استدعى صوتا غيريّا غائبا هو(اللّهجة العاميّة والخطاب السّوقي) للمجتمع الّذي غاب عن هذا المقام وحضُر خطابه، فاللّفظ السوقي عادة ما يرتبط بمن هو دوني التّفكير، ساذج الطّباع، والمفارقة تبرز حينما يلتصق هذا الخطاب بشخصيّة شيخ تعمّد 'جلاوجي' تسميته 'فهّوم'، فكيف للشّيخ 'فهّوم' أن يتكلّم هذه اللّهجة؟ وما تداعيات هذا التّوظيف؟ وهو ما سنكشف عنه لاحقا في سياقه المناسب.

ومن النّماذج العاميّة والألفاظ الدّونيّة في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' قول 'فهّوم':

---

[1]–عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص7.

[2]–المصدر نفسه، ص10.

"– أخخخ.. نتن [...]سوّد الله خدّك.. ولد الكلب... ماذا وراءك يا وجه النّحس؟"[1] حيث ضمّت هذه الأسطر العديد من العبارات العاميّة، والألفاظ السّوقيّة شأن (اخخ، نتن، وجه النّحس..) مما خلق تنويعا على مستواها، وهو ما يجعلنا نشير لإمكانيّة تواشج آليات الحواريّة الباختينيّة بعضها ببعض حتّى في مقام تلفّظي واحد. وهو لا ينفي ظهورها منفردّة كل تمظهر لوحده، لكنّه يرتبط مع البقيّة عبر الوحدة الأسلوبيّة الكليّة الّتي تحكُم الخطاب.

يتوالى توظيف اللّهجة العاميّة والألفاظ السّوقيّة على مستوى هذه المسرديّة، ومن نماذجها أيضا هذه الأقوال الّتي تعمّدنا اقتباسها من عدّة صفحات ودفاتر "حاشا سيّدي حاشا...حمار.. كلب.. فأر قذر، نتن أيّها الحقير...يا كلب.. لا أدنّس كرامتي مع بغيّ مثل ابنتك...أعدك أنّني سأبحث معك عن هذه العاهرة المارقة... اللّعنة عليكم يا كلاب[...]هذا اللّعين أنجب كارثة، وأطلقها لتنشر العهر والفساد، ثمّ يتباكى، كلب لعين شيبة جهنّم خالدين فيها أبدا، ديوث، تفوووه، تفوووه "[2] إذ كشفت السّتار عن طبيعة شخصيّة الشّيخ 'فهّوم' الّتي لها صدى كبيرا في أرض الواقع، فهي حاملة لإيديولوجيا سياسيّة– ستتوضّح في بقيّة الصّفحات– ولها توجّه فكراني أنانيّ يؤثر الكرسي، يظلم، يسرق، ويزني ويعمل في مجالات لا مشروعة؛ حتّى يكسب المال، ويعيش سعيدا، فهو صورة للإنسان الفاسد، الّذي يسعى لتحقيق خلوده على مسرح الحياة بكلّ الطّرق الجائزة، وحتّى غير المشروعة. لكنّ الزّمن كفيل بإسقاط الأقنعة الزّائفة لمثل هؤلاء.

فهو غالبا ما يخاطب تابعيه بلهجة ساقطة، وألفاظ غير لائقة؛ حتى يبثّ الخوف في نفوسهم فينفّذوا أوامره، وبنفس النّبرة واللّهجة تكلّم مع الشّيخ 'سالم' والد 'تفّاحة' الرّهينة وأحد ضحاياه، اغتصبها واختطفها واحتجزها في بيته الرّيفي؛ حتّى تجهض صغيرها ولا يُكتشف أمره– لكنّ الجميع يعلم بذلك– وهو ما دفع والدها للمجيء إليه، خاضعا، خائفا؛ ليرجعها لأمّها، لكنّه ينكر رؤيتها ويحاول أن يغدق عليه بالمال، ويوهمه بمساعدته في البحث عنها لكنّ 'سالم' لا يقتنع، ممّا يغضب 'فهّوم' فيتمادى في لهجته الدّونيّة الغاضبة أكثر ليخيفه.

لنكون أمام مشهد لشخصيّة لها نفوذها بمالها، ومكانتها في المجتمع، تحقّق ما تريد وتفعل ما تشاء، دون أن تعاقب مستغلّة منصبها وثراءها، وشخصيّة أخرى بسيطة، فقيرة

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص– ص17–28–29.

[2]– المصدر نفسه، ص–ص43–49–51 ،52.

وملتزمة، لم تتمكّن من إنقاذ ابنتها التي تعلم والجميع أنّ 'فهوم' اختطفها، وهو ما حقّق المفارقة السّاخرة في هذا النّص وصنع تنويعا أسلوبيّا على مستوى المسرديّة، فلكلّ شخصيّة أسلوب في الكلام، ناتج عن طريقة تفكيرها وعن مرتبتها الاجتماعيّة.

ويوقفنا 'عز الدين جلاوجي' أمام مفارقات هذا الزّمن الّذي مكّن الفاسد والطّاغي من الحصول على كلّ شيء، ولو على حساب غيره. حيث جسّد ذلك عبر التنويع في خطابات هذه المسرديّة، وتخيّر لغة لكلّ شخصيّة، فلغة الخضوع كانت للشّيخ سالم، ولغة السّلطة والقوّة للشّيخ 'فهّوم' ولغة الشّخصيّتين 'الفار' و'نشناش' تظهر من التّسمية ذاتها، حيث تبنّى كلّ منهما لغة النّشنشة و تتبّع الأخبار لخدمة سيّدهما 'فهوم'.

وهو ما ساهم في استيعاب مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' لتعدّد اللّغات بتعدّد الانتماءات الاجتماعيّة للشّخصيّات، وانفتاحها على المجتمع بطرق عديدة، حيثُ انفتحت على اللّهجة العاميّة، والأسلوب المنحط، ولغة القوّة، وكذا لغة الخضوع، وهو نتيجة طبيعيّة لاختلاف الشّخصيّات وتباين أفكارهم.

ولعلّ في توظيف 'جلاوجي' الألفاظ العاميّة المأخوذة من الثّقافة الشّعبيّة على لسان الشّخصيّة السّابقة ما يبرّره؛ أوّلا أنّها أكثر قدرة على التّعبير عن غضب الشّخصيّة، وتصوير خطابها، وأكثر بلاغة في إيصال ما تريد قوله. ومن جهة أخرى فتوظيف العاميّة بجوار اللّغة الفصحى يعدّ في حدّ ذاته تجريبا في الكتابة المعاصرة، وهذا لا ينفي وجود هذه الخاصيّة من قبل خاصّة في بدايات النّص المسرحي الجزائري.

كما يوظّف ألفاظا عاميّة أخرى في سياق سخريّة سياسيّة من منافسيه، قائلا: "–إلاّ حزب الأصالة.

–كمشة من الدّراويش تخيفك؟ إنّهم يخلطون الدّين بالسّياسة، ولا يحسنون إلّا إسدال اللّحى"[1] فلفظة 'كمشة' و'الدّراويش' عاميّة، أمّا بقيّة كلامه الفصيح فيحمل موقفا تحقيريا للحزب المنافس لحزبه، واتّهامهم بادّعاء التّديّن من خلال المظهر الخارجي والالتحاء، وهو ما سينطبق عليه وعلى تابعيه لاحقا.

وفي سياقات آخرى يحضر التّهجين عبر اللّهجة العامية والألفاظ الدّونيّة كما يلي

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص64، 65–105.

"-اخخخ ابتعد رائحتك كريهة.. ابتعد..-أولاد الكلب، طمّاعون.. اتفووه [..]تهاطلت علينا ألاف الطّلبات، أنت تعرف أنّ البطالة غول رهيب [...]شعب لا يستحقّ كلّ هذه الحريّة.. العصا أولى له، لا ديموقراطيّة ولاهم يحزنون..-اتفووه وجه الكلب... وجه النّحس...ضاعت أموالي [...]"بما يخرّف وزير المراحيض؟ [...]-من أين يأتي الخير وأنتما الشرّ المستطير؟ احدكما نشناش فشفاش، والثّاني فار حمار"[1] ولكنّها تكشف عن مدى تعصّب الشيخ فهوم، وعلى سلاطة لسانه في معاملته مع المتسوّل الّذي نهره، وأسقطه أرضا رافضا مساعدته ينعته والمتسوّلون بأولاد الكلب، ويتّهمهم بالطّمع. وكلامه عن الوزير الّذي أعلن خسارة حزبه للانتخابات بفوز 'حزب الأصالة' واتّهامه له بالتّخريف، أمام عجزه عن تزوير الانتخابات لصالحه، ممّا يعني سقوط سلطة المال التي كان يعتمد عليها، وكذا حواره مع تابعيه: النشناش والفار يكشف عن فشل جميع خططه؛ لأنّهما لم يكونا في المكان المناسب، فاجتماع الفساد الأخلاقي مع الجهل والثّروة لن تكون سبلا للوصول إلى المبتغى وكأنّ 'جلاوجي' يقول أنّ العلم والثّقافة والدّين هي مِدْمَاكُ السّياسة والتّفكير النّاجح.

وهو ما يؤكّد أنّ للّغة قدرة للكشف عن حقيقة الشّخصيّة، فبالرّغم من هيئتها، مكانتها في المجتمع، إلّا أنّ خطابها بيّن طبيعة تفكيرها، ووضّح مكنوناتها الدّاخليّة وحقيقتها، فمهما ارتدت هذه الشّخصيّة أقنعة الغنى والتّقوى والتديّن ستكون لغتها كاشفة عن كنهها.

ولعلّ السياق السّابق يحتاج قراءة إسقاطيّة على واقع الأحزاب السياسيّة المتناحرة على المناصب، والّتي تقتنع بقناع الدين والإصلاح حتّى تصل للكرسي، وما حقيقتها إلّا كالشيخ فهوم الّذي كشفته لغته قبل أفعاله، فاللّغة هنا قالب فكرانيّ صبّ فيه 'جلاوجي' حقيقة الإنسان الّذي يطمح لجمع المال والمنصب بارتداء مختلف الأقنعة على حساب من يستحق.

حيث زاوج بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة، خالقا دفاتر مسرديّة منسجمة الأساليب، وحواريّة المستويات التّعبيريّة عبر تواشج اللّفظ مع الفكر الّذي يكتنزه.

بعدما تبيّن لنا طابع التّهجين اللّغوي، الّذي بُنى عليه نصّ مسرديّة (الأقنعة المثقوبة) الّتي استحضرت الواقع الشّعبي من خلال اللّهجة العاميّة التي شكّلت مرجعيّة لغويّة وخلفيّة كلامية له، حقّقت أبعادا جماليّة وأخرى اجتماعيّة، ولابدّ من الإشارة هنا إلى رغبة 'جلاوجي'

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص- ص67-86-88-105.

الفنيّة في كتابة نصّ هذه المسرديّة على حوار اللّغة واللّهجة، فلا يخفى على المتلقّي أنّ بدايات المسرح الجزائري كانت عاميّة، تبعا لعوامل أشرنا لها سابقا، وهو ما يحيل على المرجعيّة المسرحيّة للمسرديّة التي لم تُغفل الحوار ولم تتجاوز اللّهجة في التّعبير، فمن خلال اللّغتين تستطيع هذه الكتابة أن توصل صوتها، وبناءها، ورسالتها على مستوى التّجريب في النصّ المسرحي وعلى المستوى الفكري.

وسنحاول الإمساك بتلابيب التّهجين في مسرديّة أخرى، انبنت على تنويع تهجيني ملحوظ؛ بغرض الكشف عن أغلب تمظهراته وتبيين هل نوّع 'جلاوجي' في أسلوب وحواريّة كتابته المسرديّة أم اعتمد طريقة واحدة؟ وبتعبير مغاير هل نوّع في توظيفه لأشكال الحواريّة في النّص المسردي الواحد وفي مسرديّاته عموما أم اعتمد على نوع أكثر من غيره؟

2-التّهجين في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم":

بُنيت مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' على التّهجين اللّغوي بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة، بطابعها الشّعبي بشكل كليّ وواضح، ومردّ ذلك اعتبارات عديدة؛ لعلّ أهمّها أن 'جلاوجي' أراد كتابة مسرديّة بحسّ غنائي، وبصوت شعبي مستثمرا اللّهجة العاميّة ولغة المثل الشّعبي في عمل تميّز بنوع من الملحميّة، والفروسيّة في وصف صراع الحبّ والحرب وعلاقته بالتّمسك بعادات الأجداد أو تجاوزها؛ لرسم شعريّة نصّه وتحقيق أدبيّته.

أ- التّهجين بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة:

تَرَافَقَ صوتان ولغتان في أغلب دفاتر هذه المسرديّة: لغة الكاتب وهو يصف الشّخصيات المتحاورة، ولغة السّارد الشّفوي أو ما يؤثر 'جلاوجي' تسميته بالحكواتي' -في تنظيراته للمسرديّة وحكيه عن حبّ المسرح منذ الصّغر-.

حيثُ يُمثّل هذا المقطع نوعا من أنواع التّهجين اللّساني بين لغتين "يفتح كتابه الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رنت إليه العيون والآذان - واختالفت لقوال.. بين قايَل وقُوال.. بين عالم وجهّال.. بين صْحيح ومَعلال... قالوا: مَنْ الشّمس جاوْ وبانوا.. كنْجومْ السْما لَمْعو وضَوّاو.. قالوا: قطعوا صحرا قاسْية وبْنارها تَكوَاو قالوا: من ساقْية حمرا ساروا وعلّاوْ هما طيورة فُالسما إحوموا تَحْوام هما صْيودة فَالحرب وفالسلام هُمَ رْجال

بْطال بقوالْهم وبَلْفعال صلوا على خير العالمين وهاكم قصّتكم يا سامعين"[1] فقارئ بداية هذا الدّفتر(الغياب) يقف على ترافق الصّوت العامي إلى جانب صوت الكاتب الواصف الفصيح فالحكواتي اختار العاميّة لغةً للحكي، حيث بدأ بأسلوبه المتناغم وكلماته موزونة الإيقاع متخيّرا وصفا جماليّا لشخوص حكايته الشّفهيّة الّذين جمعوا بين خصال الرّجولة والبطولة في القول والفعل في الحرب والسّلم.

في حين وصف الكاتب الحكواتي وهو يتهيّأ للحكي، فاتحا كتابه دون أن ينظر إليه حافظا ما يقول، وتلك أبرز خصائص الحكي الشّفوي، كما أقحم الرّاوي الحضور في خطابه هذا من خلال مخاطبته لهم: " صلّوا على خير العالمين وهاكم قصّتكم يا سامعين"[2] ما يعني وجود صوت ثالث، وهو صوت المستمعين وهو ميزة تفاعل الحكواتي مع المتلقّي المباشر لحكيه.

يستمرُ التّهجين على مستوى الحكي وتنويع أنماط اللّغة، ومن نماذجه نذكر: "قَصة غْريبة نسمعوها ذا الليل مْواعظها كثيرة بَالحُجة والدّليل فيها رجولة بطال كبار فيها مكر المكار فيها غدر الغدار فيها دم أحمر قاني فيها دمع واحْزاني. يصمت الرّاوي فجأة بعد أن ارتفع صوته وتسارع، ومن جديد تعاود أنغام النّاي في الارتفاع يتمازج فيها حزن وفرح[...]وتنتصب هنا وهناك خيام[...]فرسان يغدون ويروحون وصبية يلعبون[..]يصل الشّيخ غانم"[3] وهنا نلاحظ تغيّرا في الأحداث، حيث ما إن همّ الرّاوي بالحكي، جاء شيخ القبيلة، لتتولّد عن ذلك حكايتين مترافقتين، حكاية الرّاوي الشّفهي، وحكاية الكاتب الأصل.

إذا هي حكاية شفويّة غنائيّة وأخرى مكتوبة، يتناوب فيها التّهجين اللّغوي العامي الفصيح الحضور المتفاعل، حيث ضمّ المقطع السّابق تمهيدا لميلاد حكاية بطوليّة جمعت العديد من المواعظ، لكنّ السّرد يتشظّى ليعود بنا 'جلاوجي' لمشهد الشّيخ 'غانم "يقْتعد صخرة كبيرة يكاد يغطّيها ببرنسه [...] يحدق في الفراغ اللّامتناهي، يتنهّد، قائلا:-إيه يا الدنيا الغدارة كْسرتيني من ذْراعي ذلّيت من كان بوه صيد وطلّعت من كان بوه راعي. ومن خلفه تخرج فجأة زوجته، وقد بدت أصغر من سنّها، ممتدّة القامة، [...]قائلة: إيه يا الشّيخ

---

[1]-عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم مسردية، ص، ص7، 8.

[2]- المصدر نفسه، ص8.

[3]-المصدر نفسه، ص8، 9.

غانم لَبقا لربّ العالي ولفنا لكل ارخيس وغالي عشت مية وطامع في التّوالي؟ يحس الشيخ غانم بدفئها وقد سرى حبّها إلى أعماقه[..] ويقول: – لا، يا حْجيلة مانيش حاب نشوف بالعين ذلة الرجال والبنين وسبية للنسا مذلولين عدانا يا حجيلة جاو ملمومين[...] يرتفع صوتها في تحد ارجالنا كي النمور بين خيامنا تدور في يديهم سيوف لماعة تذبح اقلوب الطماعة"[1] فالملاحظ هنا أنّ التّهجين تناغم مع العديد من آليات الحواريّة الباختينيّة حيث ضمّ هذا المقطع الحوار الخالص بين الشّيخ 'غانم' الّذي يؤرّقه كيد الأعداء وكثرتهم وكذا اتّحادهم، و زوجته 'حجيلة الّتي تميّزت بالثّبات والتحدّي (قائلا، قائلة) و جمعت الأسطر السّابقة بين الوصف (يقتعد صخرة كبيرة، الفراغ المتناهي، بدت أصغر سنّا، ممتدّة القامة) والحكي (يتنهدّ قائلا: ايه يا الدنيا الغدارة...إلى وطلّعت من كان بوه راعي).

إلى جانب التّنويع في مفردات اللّغة، حيث وظّف مفردة 'البرنس' ونوّع في عبارته بين ما هو لفظ عريق عميق: صيد، غالي، لعالي، وما هو دوني: راعي، ارخيس، مذلولين، وهو ما يحيلنا على وجود صراع بين ما هو غالي وعالي ما هو نازل ودوني، بين الحِمى وحفظ القبيلة و نسائها من العدو وبين مكر الآخر وتفكيره في النّيل من القبيلة والحطّ من شرف رجالها بسبية النّساء.

لنصل إلى حقيقة تّنويع التّهجين على مستوى المقطع السّابق بين اللّغة واللّهجة وبين الحكي والوصف، وبين الحوار والتّنويع، وأكثر من ذلك تحاور الرّؤى وصراعها من خلال استحضار تفكير الآخر وتخطيطه للقضاء على القبيلة، كما لا يمكن تجاهل نمط وطريقة كلام الشّيخ 'غانم' الّذي اختار لغة المثل الشّعبي في حديثه لما فيها من قوّة على التّعبير عن أزمته، فالدّنيا درات ولوت ذراعه وأعلت شأن الوضيع وحطّت من قيمة الأصيل.

يشتدّ الأمر على الشّيخ غانم فراح يخاطب زوجته التي خافت من شدّة خوفه، تسأله هل يتحدّث معها أم مع السّماء: "يا حجيلة الغالية جدودنا ليهم قوال وليهم حكم ومثال كي تضيق نفوس الرْجال كي يغشاهم الهم ولهوال يشكو همهم للجبال، يفاجئها كلامه، تحدق فيه متعجّبة، وهي تنقل نظرها بين زوجها والجبال المحيطة، يواصل يشكو همهم للجبال؟ أصل الرجال جبال [...]نحس بيها وتحس بينا نشكيلها لهموم ولغبينا، تبتسم حجيلة، وتهم أن

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم مسردية، ص، ص9، 10.

تسأله، يسارع مجيبا عن هاجسها، حملتها همّي لعامر ترسلوا مع لرض ساير"[1] إذ ضمّت سطور هذا الدّفتر تهجينا لغويّا لأقوال الأجداد وأمثالهم الشّعبيّة، إلى جانب التّهجين الأجناسي الأدبي للغة الوصف بالحكي والسّرد(تحدّق فيه متعجّبة) مع الحوار المسرحي (يواصل، تسأله) وهو ما يؤسّس للبناء الفنّي للمسرديّة الّتي ولدت من فكرة تلاقح الفنون وحواريّة الأجناس الهجينة التي تتجاوز فكرة الانغلاق، تؤمن بانفتاح هذا النصّ على مختلف أنماط الكتابة السّرديّة، والحوار المسرحي، بالإضافة إلى تنويع أساليب التّعبير بين الأدب الفصيح والأدب الشّعبي: أمثالا وحكما دارجة.

فالنّص يتكوّن من عدّة لغات وأساليب، إذ يعمَد المؤلّف لتركيب مستويات لغويّة وإلصاق أشكال مختلفة في بناء فنّي واحد يؤمن بالتّهجين ، ويحقّق تفاعلا كما هو الشّأن في نصّ هذه المسرديّة الّتي ضمّت لغتين مختلفين باختلاف المتكلّم بها، شخصيّة أو راويا لكلّ منهما انتمائه الاجتماعي، وذوقه الفنّي، فمن خلال هذا الحوار اللّغوي العادل المتصالح مع بعضه –إن صحّ التّعبير– يريد 'جلاوجي' أن يوصل قناعته بأنّ العاميّة أيضا لها إمكانيّة الحضور في النّص الإبداعي مسرحا كان أو سردا.

لنصل أخيرا لتحديد قيمة هذا التّهجين اللّغوي في رسم موقف نقدي وفنيّ للكاتب الحامل لإيديولوجيتّه الإبداعيّة، ونظرته للغة المسرح والسّرد والتي أسقطها على ملفوظات شخصيّاته في تحاور لهجتها الدّارجة مع الوصف الفصيح للرّاوي، دون طغيان مستوى لغوي على الآخر، وإنّما ترافقا في أغلب دفاتر المسرديّة، فتمازج الصّوت الشّفوي للحكواتي مع الوصف الدّقيق لزمان ومكان الأحداث وشكل الشّخصيات من لدن الرّاوي، لنكون أمام كتابة تتداخل فيها اللّهجات وأنماط الوعي وهو ما يؤكّد على طابعها الحواري.

ومن نماذج التّهجين بالحوار الخالص المباشر الّذي تميّز ببوليفونيّة وتعدّد صوتي ما دار بين الشّيخ 'غانم' ومجموعة من الرّجال وزوجته 'حجيلة': "يا الشّيخ غانم اسمع مليح اللّي فعلو عامر دوني وقبيح مُحال نسكت عليه[...] يقلّب فيهم الشّيخ عينه[...] اصحيح يا شيخنا اصحيح اللّي فعلو عامر محال ما يخطر على بال يمد ثالث أصابعه مهدّدا. انصت واسمع مليح عامر يتوب ويرجع لصوابو واخلّي احلامو واسرابو... والا يبتعد الشيخ غانم

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، مسرديّة ، ص13.

قليلا غاضبا[...]ويقول كالسّاخر،-سيد القوم على فعلوا ما يتعاتب قدروا عالي حاضر وغايب[...]يندفع شاب[...] يا رجالة.. هذا ما هو وقت كلام ولا وقت نزاع وخصام اعدانا كثرة جايين ولذلنا باغيين. يصمت الجميع]...] والحل؟ تندفع حجيلة[...] قائلة اسلاح وعباد"[1] الملاحظ هنا حضور أكثر من لغة وأسلوب ومعنى، فالتّهجين قام بين الأفكار: رفض صنيع عامر الّذي راح يطلب يد امرأة غريبة حسناء للزّواج، تاركا ابنة عمّه الجازية ربّما كون 'علجية' قد تتفوّق على 'الجازية' في الجمال، وهو ما يتنافى وقانون القبيلة وعادات الأجداد التي توجب اختيار القريبة.

وبين دفاع والديه عنه؛ لأنّه العقل المدبّر في القبيلة وقائدها الذّي لا يُخطئ، وبين لغة الوصف والحكي المباشر، وبين الحوار والسّرد الذّي جمع بين متناقضات: الحكمة في الكلام والطّيش، العنف والسّلم، التّريّث والتّسرّع في لغة بوليفونيّة ومشهد كرنفالي تعدّدت فيه الأصوت، وتباينت فيه التّشكيلات اللّسانيّة للنّص، لينتهي أخيرا باقتراح الشّخصيّة المتوازنة 'حجيلة' بتكريس السّلاح والفرسان بدلا من الصّراع.

ب-التّهجين اللّغوي بالأسلبة:

كما تميّزت مسرديّة 'غنائيّة الحبّ والدم' بتوظيف تهجين عبر تقنيّة الأسلبة والحوار الخالص التي تشكّل أحد أنماطه، وكنموذج للتّهجين عبر آلية الأسلبة والمحاكاة السّاخرة ما دار بين الشّيخ 'غانم' وأخيه الشّيخ 'جابر' فيما يخص 'عامر' وما قام به، حيث يقول:

"خبّرنا يا شيخ؟

عامر وين راح؟

مشغول بشْراب الراح؟

مشغول بْكيسان وقْداح؟

وإلّا.. والا..

يبحث على ست المْلاح؟

[...] اصحيح.. اصحيح يا ولد امّا

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص، ص15، 16.

عامر قلبو سْقط وطاح قلبو فرفر وراح"[1] فقد حوى نزعة ساخرة من شخص 'عامر' الّذي أسلبه 'الشيخ جابر' كنموذج لسكيّر يتتبّع فتيات الهوى ومجالس الخمر، تجاوز الشّيخ 'غانم' تلك السّخرية بحكمته، مُثبتا خطيئة ابنه الّذي تتبّع قلبه وراح يبحث عن 'الجازية'.

لتخرج 'حجيلة ' من بوتقة الصّمت وتردّ عليه بلغة جماليّة مؤسلَبة، غنائيّة، هجينة بين الفنّ الغنائي والتّصوير الأدبي "عامر يطلبْ حْمامة في برجها الْعالي بيضا كي الجُوهر اتلالي في عينها سْواد اللْيالي في خدها ذْهب غالي قَدْها ملو في الاَمثالي.. يّحدق فيها الشّيخ جابر وقد هزّه كلامها، يقترب منها غاضبا، وقد اشتّدت حمرة وجهه، يقول وهو يمد ذراعه إلى الخيام:–واخلي بَنتي بنت العم الغالية؟ مرفوعة الهامة عالية حلوة كي ثمر الدّالية... ما هو من عوايدنا يا حضار؟ انخليو بنت الدار"[2] فبنفس النّبرة الغنائيّة والحسّ الشّعوري المتدفّق واللّغة الأدبيّة الجماليّة التي تحدّثت بها حجيلة واصفة جمال قدّ وعين محبوبة ولدها، يردّ الشيخ جابر' مدافعا عن جمال ابنته 'الجازية' وعزّها، رافضا قرار 'عامر' باسم العادات والتّقاليد، حيث امتزج غضبه بفخره، ولغته السّاخرة من عامر بشاعريّة في التّغني بابنته، مع اللّغة الواصفة للكاتب في جوّ ملحمي أدبي غنائي يتخلّله الحسّ الشّعبي واللّغة الفخمة بألفاظها موزونة الإيقاع.

وكذلك ورد تهجين عبر الأسلبة و الحوار الخالص في حديث (منّاد، أبيه، وأمّه وأخته الجازية)عندما "يستغل مناد الفرصة، فيتدخّل ساخرا كالعادة، موجّها الكلام لأبيه دون أن ينظر إلى أخته –نار الحب اعمات قلبها خلّاتها تضحي بروحها وْبْدنها على انسان ما يستاهل شِي منها. تندفع إليه الجازية بغضب، حتّى تكاد تلامسه وتقول متحدّية: –انت يا مناد راك حاقد وحسود على عامر من عهود قوم عامر قومنا يا ناس والراس ما يترفع إلا بالسّاس العنوا الشّيطان الوسواس"[3] حيث تبرز نبرة الباروديا في كلامه، واتّهامه للجازية بعمى القلب، وحقده على عامر، إضافة إلى توجيهه الكلام لوالدها وهي المقصودة منه، دون أن ينظر إليها في أسطر هجينة بين وصف الرّاوي 'جلاوجي' بلغته الفصيحة وحوار

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص17.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

الشّخصيات بلهجتهم العاميّة التّي تخلّلها الطّابع الشّعبي، وحكمة الموروث وأسلبة لغة القرآن من خلال عبارة: العنوا الشّيطان الوسواس.

ج-التّهجين بالمثل الشّعبي:

يدرج 'جلاوجي' تهجينا آخر للمثل الشّعبي على لسان الشّيخ 'جابر' الّذي لم يرض بقرار 'عامر' قائلا:

"يا الشيخ غانم

وأنت كبير وفاهم

سور الرمل لا تعليه، يطيح ويرجع لساسو

لغريب لا تامن فيه، لابد يرجع للناسو

يلزم الشيخ غانم الصمت، فينطلق الشّيخ جابر مبتعدا"[1] وهو يتكلّم بلغة التّراث الشّعبي متمثّلا لغة المثل والحكمة التي تحمل الكثير من المدلولات، وتكتنز العديد من الخبرات، فهو يلومه بالعادات، ويعاقبه بقوّة حكمة الأجداد؛ ليوكّد له فداحة خطأ ابنه، فالغريب يبقى غريبا وسيختار أهله عاجلا أم آجلا، كما هو الحال مع سور الرّمل الّذي مهما حاول المرء أن يبنيه ويعليه سيقسط ويعود إلى الأرض أصله. وقد تضمّنت هذه الأسطر حواريّة لغويّة بين اللّهجة العاميّة متمثّلة في لغة المثل الشّعبي ولغة فصيحة هي لغة الوصف الخاصّة بالكاتب.

وكمثال على التّهجين بالمثل الشّعبي أيضا ما جاء في الدفتر الرّابع من مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم'، حيث استحضر الشيخ 'غانم' مثلا شعبيّا شهيرا في سياق تحقّق نصرهم بمساعدة فرسان لم يعرف من هم بعد وظنّهم غرباء، يقول: "ما يرفع روسنا قدام العديان وفي كل البلدان وفي كل الأزمان "المكسي يا قوم بشي النّاس عريان" والنّخلة فالبحر مثنان[..] كيف ادافع على عزنا لغراب؟ ما هم من صلبنا.. ما هم من لتراب[...] يقترب منهم فرسان ملثّمون...يصيح فيهم أحد الفرسان القادمين- أنا مانيش غريب ولاني براني أنا

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص19.

ولد هذا لخيام وثمرها الدّاني أنا سيفها البتار انلبي من ناداني"[1] هنا يحضر المثل الشّعبي – الّذي تختلف صيغته باختلاف المناطق الجزائريّة، بين عبارة: 'المكسي بشي النّاس عريان' و 'المكسي بقش النّاس عريان' والّتي تحيل على رفض المساعدة وتحقيق النّصر بيد الغريب فذلك سيخلّف عارا على القبيلة–جنبا إلى جنب مع الحوار الّذي دار بين غانم والفرسان وابنه الّذي أكد له أنّ النّصر تحقّق بمن هم من الدّيار، مستعملا تصويرا لغويّا أدبيا: أنا سيفها البتّار ممّا حقّق شعريّة بين لغة المثل الشّعبي المهجّن مع اللّغة الأدبيّة.

وكملاحظة في سياق التّهجين بالمثل الشّعبي تعمّدنا ذكر نماذج قليلة مقارنة بكثرة الأمثلة الواردة في هذ المسرديّة؛ لأنّ استحضار هذا الأخير كان بشكل لافت للانتباه وسيكون هناك جزءا خاصّا بالأمثلة الشّعبيّة في الفصل الموالي.

د–التّهجين بتداخل الحكي، وتنوّع الرّاوي:

الملاحظ على مستوى مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' أنّ التّهجين جاء بطرق مختلفة حتّى على مستوى السّرد نفسه، إذ كان من لدن اثنين هما الكاتب والرّاوي، لكلّ منهما لغته وطريقته في الحكي والتّصوير.

حيثُ نلمس تهجينا على مستوى الحكي والسّارد معا، إذ يتناوب ساردان على الحكي هما: الكاتب والرّاوي في المقطع الوالي: "يقف الراوي عند الصّخرة الّتي اعتاد الشّيخ غانم أن يتّخذها مجلسا مع كبار القبيلة، يشير إلى الجميع قائلا:–بات الجميع متحيّرين عداهم من كل فج جايين سيوفهم مكسورة وقلوبهم مثْفرقين سيد الرجال وصحابو غايبين بعد ما سافر عامر واصحابو في اثنين طالبين علجية غالية الزين[...]استغل اعْدا قومو الفرصة وقصدوهم على الشر ناويين"[2] حيث جاء هذا الملفوظ السّردي الحكائيّ متضمّنا صوت الرّاوي الأوّل 'جلاوجي' وهو يصف الرّاوي الثّاني الّذي اختار مكان الصّخرة في القبيلة حاكيا قصّة الحبّ والحرب، معبّرا عن حال القبيلة التي غاب قائدها، وموقف العدو الّذي استغلّ هذه الفجوة ليباغته في عقر داره واضعا النّصر نصب عينيه.

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم مسردية ، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

زيادة على اعتماد 'عز الدين جلاوجي' تنويع الحكي، وتداخل الحكايات بعضها مع بعض، نجده نوّع في ساردي هذه المسرديّة، حيث يتناوب الكاتب، والسّارد الحكواتي، وكذا جاء دور الجازية لتسرد أيضا ما يعني تنوّع الرّواة وتعدّد الرؤى في هذا النّص.

حيث "تتحرّك الجازية من مكانها، تأخذ مكانا موجّها للجميع، وقد توافد خلق كثير رجالا ونساء وأطفالا يتابعون اللّقاء، تقول الجازية: –بعد ما قربو منا لعدا هب الجميع بالعدد والعدّه باغيين الموت في ساحة الشّرف أو العيش بعزّة وشرف مناد خانتو نفسو الأمارة بالسوء وتلاشى من عقلو كل ضو[...] باغي يقتل عامر سيد الرجال[...] اهجم عليهم مناد وقيّدهم بالأغلال"[1] حيثُ بيّن هذا المقطع تقاسُم الحكي بين شخصيّات المسرديّة وأكّد على حواريّتها.

وفي ذات الدّفتر والحكاية نلمس تدخّلا لبقيّة الشّخصيات في الحكي، حيث شاركها الشّيخ 'غانم' وحجيلة' والفرسان حكيها؛ تفاعلا معها وفرحا بها وهي ميزة التّفاعل المباشر في الحكي المباشر.

هـ–التَهجين بالشّعر الشَّعبي:

كما وظّف 'جلاوجي' نوعا آخر من أنواع التّهجين اللّغوي على مستوى الدّفتر الثّاني من مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم" الذي عنونه: (بالأفعى) وذلك في حوار دار بين الأصدقاء الثلاثة (عامر، خليفة وشيبوب) وهو يتغنّى بحبيته 'علجيّة' ويتذكّر ابنة عمّه (الجازية) التي حزن لأجلها، يقول:

"قلب العاشق خبيرو

يفضح اللي يخبّيه وِديروا

ريحة علجيّة في نيفي عنبر

بسمتها نغمة وكلامها يجبر[...] يتنهّد عامر، وقد جلّله الحزن، يصمت لحظات، ثمّ يقول: ذيك يا خليفة معدن صافي.. يسرع خليفة يقاطع رفيقه، وهو يربّت على كتفه بلطف

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم مسردية، ص–ص55–57.

– وقلبك ما اريد يهجر، ما اريد اجافي"[1]حيث امتزج الشّعر الشّعبي بالوصف الفصيح في ملفوظ هجين واحد، تغنّى فيه 'عامر' بعلجيّة' التي تفصله عنها مسافات قليلة، وأصابه حزن عن ابنة عمّه 'الجازية' التي حكمت عليها العادات بأن تكون زوجة له، لكنّه رفض، كذلك ردّ 'خليفة' بلغة الشّعر الشّعبي الموزون، وبالرّغم من أنّ الشّعر يعبّر عن تفرّد أسلوب الشّاعر وقوّة كلمته، إلّا أنّه أسهم في حواريّة هذا المقطع من خلال هجنته مع الوصف كآلية سرديّة جوهريّة في البناء المسردي، فكشف عن جماليّة التّوظيف المنسجم للّفظ الفصيح جنبا إلى جنب مع اللّفظ الغنائي الشّعري العامي.

وكنموذج للتّهجين بالشّعر الشّعبي في ذات المسرديّة، ما جاء على لسان 'عامر' وهو يصف أرضا يريد أن يرتحل إليها مع قبيلته "يلتفت إلى الجميع، كأنّما يقف فيهم خطيبا محاولا إقناعهم بالرّحيل معه،–لو كان شفتو واش رينا

أرض بيها فرحنا وازهينا

كي المسك تربتها سودة غالية

هضباتها مرفوعة عالية

غاباتها ملفوفة كالدّالية"[2] وهو طابع هذه المسرديّة التي كتبت باعتماد التّهجين بين الفصيح العامي، بين الوصف ولغة الموروث والشّعر الشّعبي، وغير بعيد عن هذا المقطع نجد الحكواتي يسرد حكاية سفر 'عامر' وأهله بلغة الشّعر الشّعبي: "يرتفع صوت الرّاوي– عامر ما رضاه اريح ويبات

في أرض ما فيها نبات[...]

في تلك اللّحظة والحين

جمعوا متاعهم والبنين

وابدات رحلة الشّمال لأرض العز والتّمكين

أرض الهضاب العالية

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، مسردية، ص،ص 26، 27.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

والتّربة السودة الغالية"[1] واصفا تحضيراتهم للمغادرة في لغة شعبيّة شعريّة غنائيّة.

و-التّهجين المشهدي:

كما يتجلّى نوع آخر من التّهجين في الدّفتر الثّاني من مسرديّة الغنائيّة، هو التّهجين المشهدي، فمن مشهد الأصدقاء الثّلاثة وهم على الصّخرة يطلبون الرّاحة، إلى مشهد حلم 'شيبوب' بالأفعى: "شفْت في منامي يا حضار انْسانا والصْغار متلايمين وسْط الدار زحفت ليهم لفعى غدارة سودة هدّارة طولها مالوا مثيل[...] تسلقت للدار في غفلة من النايمين في غفلة من لابرايا الهانيين سمها القاتل في لنياب حقدها واقف في كلّ باب[...] فتحت فمها كي الزرداب وبصياحها فزعت حتى لكلاب[...] كانوا يصيحوا ولامن اجيب: عامر سيدنا يا ناصر المظلوم[...] وحضر قبل ما يشرق الصباح فوق لدهم الرّحراح سل سيفو الوضّاح وصاح فالحيّة صياح الأبطال ضربها بالسّيف ناسي لهوال"[2] وهو مشهد يصوّر مناما صادقا لما سيحدث للقبيلة الّتي سيزحف عليها العدو كالأفعى الغادرة، بسمّها وكيدها، في غفلة من أهلها الّذين اختلفوا، وكثرت نقاشاتهم وغاب سيّدهم وصديقيه الفارسين.

إذ عمد 'جلاوجي' للتّهجين المشهدي بين الحلم والحقيقة: حلم شيبوب وواقع القبيلة أمام العدو، من خلال قدرته على التّحكم في لغته الفصيحة الوصفيّة، ولهجة شخصيّاته الّتي استقاها من الثّقافة الشّعبيّة وبالضّبط من لغة التّراث والمثل والحكمة.

كما يظهر التّهجين المشهدي في ذات الدّفتر بين مشهد الحب وواجب الدّفاع عن الحمى ومشهد الرّاوي في قبيلة عامر، في قول 'عامر': "إذا الواجب ناداني لازم نلبّي فالحين ولو افتتّي الزين غواني بأميرة السّر والدين قلبي تحت رجلي نديروا والهوى ما نبالي بيه ما نعيروا [...] لفعى سودة في المنام عدو طاغي من الظُلّام[...]ويرى طيف الرّاوي يخرج من بين الأشجار، قائلا: -قلب الراجل خبيرو والمكتوب عْليه لازم اديرو هاهو عامر وصحابو اقَرّو يرجعو بعد ما غابو"[3] حيث احتوى المقطع السّابق ثلاثة مشاهد: 'عامر' وهو يسعى لنصرة الأهل كواجب قبل نصرة الحبيبة، وهو ما كشف عن جوانب من شخصيّة 'عامر' القياديّة الّذي لم يتخلّ عن واجبه تجاه أهله، مؤجّلا رغبته في الظّفر 'بعلجيّة' إلى وقت آخر.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص-ص28-30.

[3]- المصدر نفسه، ص، ص32، 33.

والمشهد الثّاني يتمثّل في الحلم بالأفعى التي هجمت على القبيلة، وهو جانب تخييلي جمالي في هذا المقطع، وصولا عند مشهد الرّاوي وهو يخرج من بين الأشجار حاكيا عنهم.

كذلك نلمس تهجينا للمشاهد فيما يرويه 'عامر' لوالده الّذي استغرب رجوعهم في الوقت المناسب؛ لرفع الضّيم والهمّ عليهم: "وانا فالطريق قلبي ما هنّاني طار من عيني النوم واجفاني روس لجبال بلغتني الرّسالة وقصدنا الذيب في حالة وحتى شيبوب حلم حلم افزّع يذبح القلب وروع"[1] فقد ضمّ هذا السّرد ثلاثة مشاهد: عامر وهو في الطّريق إلى ديار 'علجيّة' يفكّر مهموما ووصول رسالة والده التي حمّلها إلى الجبال إليه، ومشهد الذّئب وهو يحاول افتراسه، وثالثا منام صديقه 'شيبوب' الّذي شكّل جوهر هذه المشاهد ومحورها، فلولا الحلم لما تحقّق نصرهم، لنكون أمام تهجين مشهدي يكاد يشكّل المحاور الأساسيّة لأحداث المسرديّة.

ز-التّهجين بالأجناس غير الأدبيّة: التّاريخ

لا مناص من القول بأنّ مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' ثريّة بمختلف أنواع التّهجين سواء على مستوى اللّغة، الشّكل، السّرد وحتّى الأحداث، فإلى جانب المثل الشّعبي واللّهجة العاميّة وظّفت التّاريخ.

حيث جاءت هذه الأسطر ممثّلة لأحد أنماط التّهجين غير الأدبي، من خلال استحضار صوت ولغة التّاريخ، والأمجاد ممزوجة بكلام الرّاوي الأدبي: "يندفع الشّيخ غانم خطوات متطلّعا إلى ساحة المعركة[...] يصيح في غضب كلنا عامر يا غلطان تاريخنا ما لحقوا نَسيان انتصاراتنا ظاهرة للْعيان[...] صحرة لعرب علينا شاهدة بالدليل وأرض الشّام ومْياه النيل وبْلاد المغرب الكبير[...] يصيح الجميع خلفه بصوت واحد حتّى يهتز المكان الموت ولا حياة العار[...] الحرمة فالنار ولا ذل في الجنّة"[2] حيث ترافق الصّوت الواصف للشّخصيات بحسّه الإبداعي للرّاوي مع الخطاب الغاضب للشّيخ 'غانم'، وهو يستحضر تاريخ بطولات العرب في الصّحراء العربيّة وفي مصر وبلاد الشّام والمغرب العربي الكبير، وهو ما يتناص وحروب الهلاليّين وانتصاراتهم، وذلك ما زاد في شحذ همم الفرسان، وأهل القبيلة

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص، ص52، 53.

[2]- المصدر نفسه، ص، ص47، 48.

الّذين راحوا يردّدون في جوّ ملحمي بوليفوني: الموت ولا حياة العار، الحرمة فالنّار ولا ذلّ في الجنّة. بمعنى أنّهم سيسعون لتحقيق النّصر مهما كلّفهم ذلك، فهم للذلّ رافضون في مقطع واحد جمع أصواتا عديدة، زاوج بين التّاريخ كجنس غير أدبي، والوصف، والحوار المسرحي كآليات في الكتابة الأدبية، وهو ما خلق لنا نوعا من التّهجين الأجناسي.

نستنتج أخيرا أنّ حضور التّهجين في مسرديّتي 'جلاوجي' كان متنوّعا بشكل كبير حيث عمد الكاتب إلى التّهجين اللّغوي: بين اللّهجة واللّغة الفصحى، والتّهجين الفكري: بين الإيديولوجيّات، وكذا المشهدي، وأيضا الأجناسي: حيث تنفتح المسرديّة على فكرة الكتابة عبر النّوعيّة وتتداخل ضمنها الأجناس والأشكال التّعبيريّة، وقد خلقت هذه التّقنيّة الحواريّة جماليّة لغويّة وتنوّعا أسلوبيا وبوليفونيّة في كتابته.

وفيم يخص مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' تمّ التّوصل إلى أنّها مسرديّة حواريّة، تتوفّر على إيديولوجيا ثقافيّة وفكريّة تتمثّل في استحضار الماضي وتمثّل التّراث الشّعبي العربي والجزائري عن طريق حوار الصوت التّراثي الشّعبي العامّي واللّغة الوصفيّة الفصيحة؛ أي الماضي والحاضر، حيث تجسّد التّراثي الشّعبي بلهجته، وأمثاله وحكمه مرجعيّة إيديولوجيّة للكاتب، انطلق منها ليقنع القارئ المعاصر بإمكانيّة خلق عمل فنّي تتحاور فيه اللّغات واللّهجات والأفكار، دون أن ننسى التّذكير بأحد خصائص المسرح الجزائري الحديث الّذي كان باللّهجة العاميّة، فبالرّغم من أنّ المسرديّة نصّ مسرحي تجريبي معاصر إلّا أنّه لا يلغي أصول النّص المسرحي بلهجته العاميّة، وحسّه الشّعبي الذّي شكّل مخزونا ثقافيّا وفكريّا لتجربة 'جلاوجي'.

ثانيا- تعالق اللُّغات من خلال الحوار الدّاخلي في المسرديّتين:

يمثّل تعالق اللّغات من خلال الحوار الدّاخلي أحد أنواع الحواريّة، والّذي يسهم في إدخال التعدّد اللّساني في الكتابة، عبر تقليد الأساليب وتحيين لغة ضمن لغة أخرى مباشرة فتحضر اللّغة التّراثيّة بشكل كبير على حساب اللّغة المعاصرة، ويتكوّن هذا التّعالق بدوره من ثلاثة تفرّعات متقاربة، هي: الباروديا، التّنويع، الحوار الخالص، بينها فروق دقيقة ولها غايات متقاربة، لكنّها تشترك جميعها في رسم صورة للّغة سواء كان توظيفها متداخلا بعضه ببعض أو مستقلا عن بعضه البعض.

والبداية ستكون بتتبّع أسلوب الباروديا؛ بغرض الكشف عن حضورها ودورها في حواريّة المسرديّة وكشف مدى خلقها لجماليّة اللّغة.

1-الباروديا:

قبل أن نحدّد تشكّلات الباروديا لا بأس أن نذكّر بأنّ معناها هو المحاكاة السّاخرة حيث برزت كتِيمَة لغويّة وأسلوب في الكتابة المسرديّة التّهكّميّة لدى 'جلاوجي' بشكل جلي سواء على مستوى العتبات النّصيّة أو على مستوى المتن الحكائي، حيث اعْتمَدها كتقنيّة وآلية من آليات خلق الحوارية في ملفوظه المسردي، عبر السّعي وراء تقليد الأساليب ونقل خطابات متعدّدة من مجالات مختلفة؛ لخلق صورة اللّغة للمسرديّة، فمن خلال أسلبة اللّغة المعاصرة لخطابات وأقوال سابقة وإدراجها في سياقات مغايرة لفضحها وتحطيمها شكّلت الباروديا حضورها في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة'.

أ-الباروديا في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة':

يظهر طابع الباروديا بداية في اختيار الشّخصيّات، إذ تخيّر 'جلاوجي' (النّشناش فهوم، الفار) صفات وكنيات لشخصيّاته بدلا من التّسميات وهو أمر غير عفويّ، وإنّما يهدف لتحقيق أغراض تهكّمية، اختارها الكاتب نظرا للصّفات الموجودة في هذه الشّخصيات فالنّشناش تحيل على تتبّع الأخبار وتقصيّها، والفار على الفساد، وفهّوم على ادّعاء العلم وفهم كلّ شيء، وما أكثر هذه النّماذج في واقعنا.

وكنموذج للباروديا يؤسلب 'جلاوجي' على لسان شخصيّة 'فهّوم' علامة دينيّة ويوردها في سياق مغاير تماما لأصلها، يقول: "الإمام؟ ومن الإمام هذا؟ صبيّ مغرور درس في

المدارس والجامعات وجاء ليحرّم علينا كلّ شيء"[1] هنا نلاحظ باروديا وإدراجَ اللّغة المؤسلَبة ضمن سياق مغاير تماما لها، فالإمام إطاره الوعظ وإصلاح ذات البين، بيد أنّه أُدرج في سياق دلالي مختلف تماما حيث غدا مغرورا يحلّل الحرام ويحرّم الحلال، وهو الهدف الأوّل للباروديا الّتي تسعى للتّحريف، فالحاج 'فهوم' لا يريد إماما يطبّق الشّرع كما يجب، وإنّما يريد إماما يحلّل ما يريد هو تحليله ويحرّم ما يريد هو تحريمه، كأن يشرّع بيع المخدّرات والتّجارة بالمهلوسات، والبِغاء، وأن يجعل من الطلاق متجاوزا الحد الشّرعي المعروف.

يقول في هذا الصدد مفتيا لكهل وقع في الطّلاق مؤسلِبا لغة القرآن، ساخرا من الإمام: "طلّقتها من قبل خمس أو ست مرّات أخبرني أنّها حرام علي تماما. يبتعد الحاج فهّوم قليلا عن الكهل واضعا عصاه بينهما على الطّاولة قائلا-أرأيت كيف يفسدون في الدّين ويخرّبون البيوت؟ لقد نسي هذا الصبيّ "إنّ مع العسر يسرا"، و"إنّ الله يغفر الذّنوب جميعا"، إنّ هؤلاء الصبيان لم يقرؤوا إلاّ عن القط والفأر... وماما في السّوق وبابا في المطبخ، وما دمت قد طلّقتها كلّ هذه المرّات فهذا يدلّ على أنّ جنّا تزوّجها فهو يحول بينكما"[2] حيث يتكلّم 'فهوم' بلغة الإمام، لكن بنوايا مغايرة وأحكام مخالفة تماما للإمامة والشّرائع.

فأجاز الطّلاق أكثر من مرّتين، متّخذا من الأحاديث والآيات القرآنيّة الّتي أسلبها في سياق مخالف لما جاءت عليه تماما ذريعة، فباسم التّيسير في الدين وغفران الذّنب شرّع للكهل العودة لزوجته وقد طلّقها أكثر من خمس أو ست مرّات، لتبرز المفارقة السّاخرة من لدن 'جلاوجي 'من واقع عاث فيه الرّويبضة فسادا بالدّين، مخالفا ما جاء به الشّرع من أحكام فصليّة في الطّلاق وقضايا الأسرة، خالقا بذلك جوّ صراع بين نيّة اللّغة المؤسلَبة التي تحمل فكرا، واللغة المؤسلِبة التي تحمل فكرا مناقضا تماما لها.

فالطّلاق في الإسلام مرّتين، والدّليل الشّرعي من القرآن الكريم قوله تعالى: "الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوف أَوْ تَسْرِيْحُ بِإِحْسَان وَلَا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَأْخُذُوْا مِمَّا ءَاتَيْتُمُوْهُنّ شَيْئًا إِلَّا أَنْ يَخَافَا أَلَّا يُقِيْمَا حُدُوْدَ اللهِ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَا يُقِيْمَا حُدُوْدَ اللهِ فَلَاْ جُنَاْحَ عَلَيْهِمَا فِيْمَا افْتَدَتْ بِهِ تِلْكَ حُدُوْدُ اللهِ فَلَا تَعْتَدُوْهَا وَمَنْ يَتَعَدَّ حُدُوْدَ اللهِ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَالِمُوْنَ" [سورة البقرة الآية229 برواية حفصٍ عن عاصم] غير أنّ المتفيقه في الدّين الحاج 'فهوم' الجاهل-وأشباهه في الواقع

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص26.

[2]-المصدر نفسه، ص27.

كثر– يقولون في الدين والأحكام ما يحلو لهم، فمن خلال هذه الأسلبة القرآنيّة التي حرّفت الأحكام يقف 'جلاوجي' ناقما على هذه الفئة الّتي تتكلّم باسم الدين ولا تدرك منه شيئا.

الملاحظ أنّ الباروديا غالبا ما تكون بتقليد التّراث ولغة الماضي، إلّا أنّ 'جلاوجي' حاكى الأسلوب القرآني في أكثر من مقام، وهو ما يحيل على الخلفيّة الدّينيّة لكتاباته خاصّة في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة 'التي تهدف لتحطيم نيّة الشّخصيات التي تتاجر بالدّين وتسعى لإسقاط أقنعتها، وتظهر الباروديا بمحاكاة لغة التّراث في مسرديّات أخرى، فبحسب موضوع العمل تحضر الأسلبة.

وفي سياق بارودي ساخر يقف الحاج 'فهّوم' مخاطبا 'النّشناش' و'الفار' هازئا بهما بعد خسارة الانتخابات "الحمد لله، لقد عاد الفارس من ساحة المعركة مكلّلا بالنّصر..هيّا أخرج عليك لعنتي.. مرحى مرحى بالقائد العظيم..–اخخخ نتن، ابتعد عنّي.. أيّها المزبلة"[1] ففي الظّاهر يبدو أنّه يمدحهما لكنّ الباطن هو يزجرهما، يسخر منهما ويعاتبهما على خسارة حزبه في الانتخابات، متهكّما يدعوهما بالفارس والقائد، ثمّ ينعتهما بالمزبلة مؤكّدا سخطه عليهما.

حيث شوّه صورة الفارس الّذي يعود مكلّلا بالنّصر، بفارس نتن لعنه ونعته بالمزبلة فهنا تتكلّم لغة الأسلبة السّاخرة من خلال اللّعب الهزلي، وإبداع طابع المفارقة لترسم لنا مشهدا مضحكا لهاتين الشّخصيّتين اللّتين شبّههما من قبل بالبطّيخة والمسمار الصدىء ليكونا محل سخريّة "فالباروديا في مسرحيّة ما ليست تقنيّة إضحاك فقط، إنّها تؤسّس لعملية من المقارنات، والتّعليقات مع الأثر موضوع الباروديا، ومع التّقليد الأدبي أو المسرحي. إنّها تشكّل الخطاب الما بعد النّقدي حول المسرحيّة الأصلية، وأحيانا يحصل العكس، إنّها تعيد وتتناول كتابة الدراماتورجيا وإيديولوجيّة المسرحيّة المقلّدة وتحوّلهما"[2] فالغرض الحقيقي من رسم هذا المشهد ليس فقط رسم ابتسامة على شفة القارئ، وإنّما تحطيم أسطورة الفرسان والأبطال، فعصر البطولة ولّى وفات، والمسرديّة تؤسّس لمفهوم البطل السّلبي الّذي يملك

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص 89، 90.

[2]– باتريس بافي، معجم المسرح، ص380.

مبادئَ فاسدة، يكسب لها مشروعيّة من الإمامة الفاسدة والسّياسة القذرة، إنّه يؤسّس لخطاب مؤسلب يفضح لغة السّاسة المؤدلجة بالدين والمتاجِرة بالمبادئ.

ومن نماذج الباروديا أيضا في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' أيضا هذا المقطع الحواري بين (فهوم–نشناش– الفار)حيث تتداخل الأسلبة الباروديا بالحوار الخالص المباشر والمونولوجي في ملفوظ سردي حواري واحد: يقول 'فهوم' "للنّشناش':"–أنت لا تتكلّم.. وجهك مازال أملس كوجه المرأة الحسناء، الفار أحسن منك[...]–المصيبة أنّني لم أتعوّد على اللّحية، إنّها تؤلم الوجه، وتشوّه.. يقاطعه الحاج بغضب وهو يقف متّكئا على عصاه.– لا مناص لنا يا نشناش، يجب أن نتعوّد، لا تنس أنّها سنّة، وتضييع السّنة حرام يا نشناش يا فشفاش يتمتم نشناش بين شفتيه محدّثا نفسه.–عجيب، وهل التزمت بالفرض، حتّ تلتزم بالسنّة ...يصيح الحاج فهّوم في الفار، يضرب نشناش بأصابعه على جبهته، كأنّما اكتشف سرّا. نركّب لحى مستعارة، نركّبها في النّهار ونخلعها ليلا"[1] حيث يسخر الحاج فهّوم من النّشناش الّذي ليس له لحيةً يقابل بها حزب الأصالة، حتّى تدلّ على التزامه وتديّنه بلغة المتديّن الواعظ، الّذي يحرص على الالتزام بالسُّنة النبويّة في المظهر واللّحى، مدّعيا الالتزام، فراح النّشناش يُحدّث نفسه هازئا به وبتقصيره في أداء الفرض حتّى يؤدّي السّنن.

وكذلك أقحم خطاب اللّغة الدّينيّة في سياق مغاير، حيث ترتبط اللّحية كعلامة دينيّة بالالتزام الأخلاقي وبالمبادئ السَّويّة، عكس ما يفكّر فيه وبه، ويتكلّم من خلاله فهّوم وتابعيه الّذين همّهم الوحيد هو الظّفر بالانتخابات ولو بالمظاهر الخدّاعة واللّحى المستعارة، وهو ما يحيل على أنّ الحزب الذي ربح(حزب الأصالة) ذو توجّه ملتزم ربّما مظهرا فقط، 'فبلطف الكلام يخدع الكرام' فما بالك بالمظاهر، ولنا أن نستحضر في هذا المقام جوّ الانتخابات التّشريعيّة حيث ينخدع العامّة من الشّعب والبسطاء بمظاهر المنتخبين الّذين يزيّنون خطاباتهم بالدّين، ومظاهرهم باللّحى، وغيرهم بالبِدل وتوزيع الهبات.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص–ص112–114.

ب-الباروديا في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم':

تشكّل الباروديا أو ما يُعرف بالمحاكاة السّاخرة أحد أنواع الأسلبة، وتتأسّس عبر استحضار لغة الآخر لكن في سياق دِلالي مغاير وبطريقة لافتة من خلال منطقها في نقد وفضح اللّغة المستعان بها، وهو ما ينتج تصادما بين الخطابين ويؤدّي باللّغة المؤسلَبة لخدمة أهداف اللّغة المؤسلِبة، ولو تعارضت مع اللّغة المأخوذ منها، فيلجأ الكاتب مثلا للتّحدّث بلغة غيره والتي قيلت في سياق معيّن، فيحوّرها لسياق مختلف تماما ويغيّر في مقاصدها.

ومن نماذج الأسلبة الباروديا الواردة في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' ما يلي:

"يقبل الشّيخ جابر على حصانه الأسود.. يندفع موجّها كلامه إلى الجميع دون أن ينظر في وجه أخيه الشّيخ غانم وزوجته. -يا جماعة اللي يترك قومو ما هو راجل ما هو من حقو يسود ولا للرجال يقود.. خبّرنا يا شيخ؟ عامر وين راح؟ مشغول بشراب الراح؟ مشغول بكيسان وقداح؟ وإلّا.. يبحث على ست الملاح؟"[1] حيث يبيّن المقطع السّابق مدى سخط وسخريّة الشّيخ 'جابر' من ابن أخيه 'عامر' الذي ترك قبيلته، وانشغل عنها بالبحث عن امرأة غريبة، في حوار شديد اللّهجة نفى فيه الرّجولة عن 'عامر'، واختلف مع قومه الذين مازالوا مستمرين في تسييده عليهم، واتّهمه بشرب الخمر والفساد الأخلاقي، وهو ما يرجع إلى سخطه الكبير على ابن أخيه الذي لم يتزوّج ابنته، وسعى للزّواج من غريبة من قبيلة أخرى.

وكنموذج بارودي آخر ساخر من ذات الشّخصيّة ما يأتي: "-ومنامك طار بها الريح؟

دقّي وأكدي مليح

وين هو السّبع؟

يهزم عدانا ويروّع

يوضعك فوق راسو تاج ذهب

[1]-عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص، ص16، 17.

إخبيك في صدروا وفي القلب"[1] حيث يقف الأمير ساخرا من أخته 'علجيّة' الّتي رأت في المنام الفارس 'عامر' قادما إليها وهي في الغار المظلم والغول يخيفها، لكنّ 'منّاد' أخبرهم بأنّ 'عامر' قادم كعدوّ لهم، وهو ما جعل الأمير يسخر من منامها ومن 'عامر' الذي راح ينعته 'بالسّبع' سخرية وتهكّما، حيثُ نقل هذا اللّفظ ومن سياقه المعبّر عن القوّة إلى دلالات سلبيّة ساخرة، كما هزأ بفروسيّته وقهره للأعداء وهو ما سبب غضب الأميرة التي لم تفرّط في أملها بقدومه للخير.

2/ الأسلبة:

تُشكّل الأسلبة أحد أهمّ تقنيّات حواريّة 'ميخائيل باختين' ونوعا من أنواع تعالق اللّغات عبر الحوار الدّاخلي، حيث تتخلّل الخطاب نبرات وأصوات عديدة، تؤسّس للتّنوّع اللّغوي والأسلوبي، ولمّا كانت هذه الأخيرة من أبرز آليات التّعبير عن الإيديولوجيا والتعدّد الأسلوبي في النّصوص السّرديّة وأحد أهمّ أقنعة الممثّل المسرحي الّذي يسعى لتعرية الواقع من خلال الخطاب الرّمزي السّاخر الّذي يتّخذ من رؤى وكلام المجتمع خلفيّة له حتى يوصل صوته، دأب 'عز الدين جلاوجي' لتوظيفها في مسرديّاته، ولنا في النّماذج التّطبيقيّة الموالية خير دليل:

أ-أسلبة لغة القرآن الكريم في المسرديّتين:

تعتبر الثّقافة الدّينيّة خلفيّة معرفيّة وفنيّة في أعمال 'عز الدين جلاوجي' السّرديّة والمسرحيّة إذ يستحضرها في سياقات مختلفة ولغايات متباينة، وكمثال على التّناص والحواريّة مع القرآن الكريم بالأسلبة ما يأتي:

"يضحك نشناش ملء فيه حتّى يميل برأسه إلى الخلف قائلا:

-إلّا عزرائيل يا سيّدي لا يُضرب عن العمل، وليس في برنامجه عطلة أو راحة، بل إنّه يعمل وبجدّ يا سيّدي الحاج فهّوم"[2]هنا نلاحظ أنّ اللّغة الّتي تتكلّم بها هذه الشّخصيّة قد امتزجت بلغة أخرى(لغة القرآن واستحضار شخصيّة عزرائيل عليه السّلام الّذي تمّ الإشارة إليه في القرآن الكريم دون ذكر اسمه) وصنعت معها علاقة جماليّة في التّعبير عن تصوّرها

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص، ص84، 85.

[2]-عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص8،9.

فالنّشناش' يسخر من واقع لا يضرب فيه ملك الموت عن عمله، وهو ما يحمل أبعادا دلاليّة تتمحور حول سيرورة أعمالهم، واستمرار استغلالهم لمختلف أطياف المجتمع، يحضرون المآدب والجنائز يأكلون، ويتلون القرآن على أرواح الموتى لكن بمقابل مادي.

وفي سياق آخر، تمّ استحضار آية من آيات القرآن الكريم، عبر تقنيّة الأسلبة من خلال الحفظ، حيث تكلّمت الشّخصيّة المحوريّة بلغة القرآن الكريم، في قولها: "يقوم الحاج فهّوم يجرع ما تبقّى في كأسه دفعة واحدة حتّى الثّمالة ...يعود الحاج فهّوم إلى كرسيّه محدّثا نفسه في انتشاء. –إنّ الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه.. والحاجّة ياقوت عزيزة عليهم، وسيكون المبلغ كبيرا"[1] فالشّخصيّة تتحدّث بلغة غير لغتها وتعبّر عن إيديولوجيا قد لا تكون متخلّقة ولا مؤمنة بها حقّا.

ففهّوم سكران حدّ الثّمالة في هذا المشهد، لكنّ لسان حاله آية من آيات كتاب الله وهو ما يؤكّد على ما تحمله الشّخصيّة من صفات متناقضة، والحقيقة تبرز مباشرة موالية للآية، وهي طمعه وجشعه في الحصول على المال الكثير مقابل تلاوة آيات على روح هذه المرأة، حيث أنّ لفهوم فريق خاص بالجنائز يتكوّن من القرّاء والنّائحات لممارسة طقوس الحزن على الميّت وإعداد جنائز عظيمة تذكرها حتّى الجدران، وهو ما يحيل على الواقع الاجتماعي الّذي نعيشه فعلا، حيث غدت المظاهر مسيطرة على كلّ الجلسات وإن كانت جنائزيّة، وغاب التّفكير في النّهاية والموت، والتّسابق فقط لأجل الحصول على الأموال والجاه.

فمن خلال أسلبة هذه الآية الكريمة على لسان شخصيّة متناقضة الأفعال والأقوال والمبادئ استطاع جلاوجي أن يجسّد لنا أبعادا دلاليّة واجتماعيّة تنبني على المفارقة، فبين حفظ كتاب الله وعدم الامتثال لأوامره (شيخ وسكّير)، وبين حقيقة الموت كنهاية للوجود وطمع البشر في المال متناسين هذا القدر تتجسّد تيمة الغفلة في الحياة، فكما فرح 'فهوم' ونشناشه بموت 'الحاجّة ياقوت' وراحوا يحضّرون لإقامة جنازتها ستدور رحى الأيام وتتغيّر الأدوار وسيموت هؤلاء والجميع، وكأنّ 'جلاوجي' يذكّر القارئ بالمصير الحتمي للإنسان الغافل، والإنسان عموما كون الموت قادم لا محالة.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص15.

كما نجد مثالا للأسلبة في حوار الشّيخ 'فهّوم' مع كهل يستفسر عن أمر الطّلاق، ويشتكي من صعوبة معاشرته لزوجته:

"–وهل تدري ماذا قال الله تعالى؟ قال "إنّ كيدهنّ لعظيم".. وقال "إنّ كيد الشّيطان كان ضعيفا"[1] وهو تحوير وتوظيف للآيات الكريمة في غير موضعها ولا ما قيلت فيه، حيثُ أنّ الآية الأولى وردت على لسان عزيز مصر –وهو غير مُسلم– في حديثه عمّا قامت به زوجته ومُواليتُها مع سيّدنا 'يوسف عليه السّلام' عندما راودته السّيّدة عن نفسه فاعتصم وامتنع عنها.

والدّليل الشّرعي من القرآن الكريم: قول الله تعالى الذي جاءَ على لسان السيّد مستنكرا ما حدث –بعد شهادة الرّضيع وتبينه لدليل براءة النبيّ وهو قميصه الّذي شُقّ من الخلف– قائلا لزوجته ومن شهدت زورا ضدّ سيّدنا 'يوسف عليه السّلام'، بسم الله الرحمن الرّحيم: [فَلَمَّا رأى قَمِيْصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنّ إِنّ كَيْدَكُنَّ عَظِيْمُ](سورة يوسف الآية28 برواية حفص عن عاصمٍ) فما حصل في هذه القصّة يُحيل على مدى شيطنة تفكير المرأة، لكنّ لا يجب أن نعمّم هذه المقولة الّتي وردت على لسان غير مسلم، ونسقطها على كلّ امرأة كما فعل 'فهوم' الذي تبرّأ من المرأة وقارنها بالشّيطان معتبرا أنّ كيدها لعظيم حقّا وكيد الشّيطان كان ضعيفا.

متناسيا أنّ كيدهنّ ناتج عن حبّ والدّليل الآية الّتي استحضرها، فامرأة العزيز أحبّت 'يوسف عليه السّلام' الّذي امتنع عن طلبها غير المشروع فكادت له، وشهدت على براءته فيما بعد، بينما كيد الرّجال ينتج عن غيرة، ولنا أن نستحضر ذات القصّة وما فعله إخوة 'يوسف' به لأنّه الأحب عند أبيهم، فألقوه في غيابات الجب كي يتخلّصوا منه.

كما أنّ توظيف 'فهّوم' الآية الثّانية 'إنّ كيد الشّيطان كان ضعيفا" من الآية الكريمة: [الَّذِينَ آمَنُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ الطَّاغُوتِ فَقَاتِلُوا أَوْلِيَاءَ الشَّيْطَانَ إِنّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا](سورة النّساءالآية 76 براية حفص عن عاصمٍ) فورد في سياق دلالي مغاير لما جاء به في القرآن الكريم، جاء كمقارنة ساخرة بين كيد المرأة وكيد الشّيطان، فكيدُ الأولى عظيم مقارنة بكيد الشّيطان الضّعيف، فكأنّه يريد أن يثبت للكهل الّذي

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص25.

جاء يستفسر عن أمر طلاقه المتعدّد لزوجته الصّغيرة صعبة المعاشرة، أنّها أعظم من الشّيطان، وهو ما يذهل الكهل الّذي يقف مندهشا من علمه وفقهه، والذي هو في حقيقة الأمر مغلوط.

فمن خلال نماذج الأسلبة القرآنيّة والتي حوّرتها الشّخصيّة الأساسيّة في هذه المسرديّة عن مسارها الصّحيح، ومعها حوّرت المعاني تفتضح هذه الشّخصيّة الّتي تدّعي العلم والفقه وما أكثرها في الواقع، 'فجلاوجي' يريد أن يوقظ ضمير هؤلاء من خلال تبينه لمصير هذه الشّخصيّة التي تتاجر بالدّين وتحرّف آياته في آخر المسرديّة.

وقد وردت الكثير من الأسلبات للغة القرآن الكريم في هذه المسرديّة، نضرب لها أمثلة فيما يلي:

"يريد أن أعطيه الزّكاة.. كأنّني أملك أموال قارون سبحان الله.. كذبوا عليهم بالجنّة والنار، وطريق الله السّوي.. حوريات الجنّة أفضل من مالك يا سيّدي الحاج...–هكذا إذن تبخّر كلّ شيء؟.. حين حلمت أنا خرج يأجوج ومأجوج، حين حلمت أنا خرج هاروت وماروت، حين حلمت أنا خرج الدّجال الأعور...–ماهي علامة المصلّي يا نشناش...منك نتعلّم يا سيّدي فهُوم الفهماء..–علامة المصلّي سواد على الجبهة.. سواد وسط الجبهة بالضّبط..–من أثر السّجود.. كثرة السّجود تؤثّر على وسط الجبهة قال تعالى: "سيماهم في وجوههم من أثر السّجود"[1] فالملاحظ هنا تنوّع الآيات التي تحفظها هذه الشّخصيّة وكثرة الشّواهد القرآنيّة التي تعتمدها في أقوالها، لكن في سياقات مغايرة.

فقد استحضر شخصيّة 'قارون' الّذي آتاه الله أموالا لا تعدّ في سياق هزلي، عندما طلب منه كهل صدقة أو زكاة كي يشتري دواء، زجره واشتدّ غضبه وراح يتمتم 'كأنّي أملك أموال قارون' واستحضر في سياق خسارته للانتخابات الجنّة والنّار، يأجوج ومأجوج، هاروت وماروت، وكذا الأعور الدّجال وكأنّ الساعة قامت والطّامة الكبرى حلّت كي تتحقّق هذه العلامات الكبرى، فالحاج فهّوم' وضع كلّ مخطّطاته وما يملك في الانتخابات طمعا في الكرسي، لكنّ الحلم تحوّل إلى كابوس وسقطت الأقنعة، لتكشف عن وضع جديد ستعيشه هذه الشّخصيّة الّتي كانت تتاجر بالدّين وتتلاعب بالمبادئ والقيم.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص65–89–101.

وفي سبيل تجاوز إشكاليّة خسارة الانتخابات فكّر هو وأتباعه في الانضمام إلى الحزب الذي ظنّوا أنّه قد فاز، فراحوا يلبسون أقنعة الورع والتّديّن واستحضر مع مرافقه علامات المصلّي من قوله تعالى: [مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيْمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ] (سورة الفتح- الآية 29 برواية حفص عن عاصمٍ) وراحوا يفكّرون في طريقة تثبيت وإبراز هذه العلامة في جباههم، لكنّ المفسّرين يرجعون هذه العلامة إلى الخشوع الذّي يظهر على وجه من يقوم اللّيل، ويكثر من الصّلاة. وهو ما يؤكّد على خطأ فهم هذه الآية الكريمة من لدن 'الحاج فهّوم' الذي راح يضرب هو وأتباعه جباهم؛ كي تظهر عليهم هذه العلامة.

لنكون أمام مشهدة وتشخيص لغوي وأسلوبي، ووصف ساخر للشّخصيات المريضة بالمظاهر والرّياء والتي يحاول 'جلاوجي' أن ينقل صورتها هذه للمتلقّي كاشفا عن بنيتها شكلها، فكرها، أفعالها من خلال أسلبة لغة القرآن والحديث في سياقات جديدة، تكشف عن حقيقة وعي الكاتب المؤسلِب بما يجري في المجتمع من خلال تركيزه عبر اللّغة، وتنويع أساليبها بين الجديّة في الطّرح والهزليّة في الأسلوب.

كما استحضر سورة الفاتحة والفلق والنّاس في مقام تعليم 'فهوم' الصّلاة للفار "-اقرأ سورة الإخلاص.. والله لم أسمع بها في حياتي.. سورة الإخلاص، هي سورة قل أعوذ بربّ النّاس.. آه، ولكنّي لا أحفظها قل أعوذ بربّ النّاس-يكفي، يكفي، آية واحدة تكفي، واصل صلاتك اركع. أسرع وأرفع من الرّكوع.. الصّلاة رياضة.. أسجد وقم للرّكعة الثّانية .. يا فار يا ذيل الحمار، بعد كل ركعة سجدتان.. إذا كنت وحدك لا بأس أن تختصر.. أمّا مع الجماعة فيجب أن تسجد سجدتين...إنّ الله يغفر الذّنوب جميعا... ما أصعب الصّلاة... لا تنس البحث عن كتب الرّقية الشّرعيّة"[1] الملاحظ هنا كثرة تجاوزاته في الدّين والعبادة.

فسورة الإخلاص ليست 'قل أعوذ بربّ النّاس'، وإنّما 'قل هو الله أحد' والصّلاة فردا أو جماعة لها نظامها وقانونها، والله يغفر الذّنوب جميعا يشرّع بها أخطائه وتهاونه في العبادة فإن كان الشّيخ والمعلّم هكذا فكيف سيكون تلميذه؟ وكيف سيكون حال بقيّة النّاس ممّن

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص، 120، 121.

ينخدعون بعلمه الزّائف، وبمظهره؟ حتما ستسقط جميع الأقنعة، يوما ما، فها هو جلاوجي يسقط قناع الدّين عن الرّويبضة في هذا الزّمن من خلال الأسلبة وعبر الباروديا السّاخرة.

ومن مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' نورد نموذجا لأسلبة لغة الخطاب القرآني في قول 'شيبوب' وهو يحاور'عامر'، يحاول إقناعه بالتّوقف طلبا للرّاحة والأمان من العدو الّذي يتربّص بهم، "لكن ديننا يامرنا ناخذ بالأسباب ونزيل الشّك والارتياب.. بالشّورى نفوز ونحقّق الآمال"[1] حيث كان هذا الاستشهاد بمبدأ الشّورى الّذي ورد في القرآن الكريم كفيلا بإقناع 'عامر' بإيقاف القافلة والخلود للرّاحة، حيث اعتمدت هذه الشّخصيّة استحضار هذه الآية مدعّمة بالأخذ بالأسباب حتّى لا يصيب القافلة مكروها.

وكمقارنة بين المسرديّتين نلاحظ أنّ أسلبة لغة القرآن الكريم على مستوى مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' مختلفة عنها في مسرديّة الأقنعة المثقوبة، وذلك راجع لعدّة عوامل، لعلّ أبرزها:

أوّلا– طبيعة موضوع النّص.

ثانيا–طبيعة الشّخصيّة.

ثالثا–الإيديولوجيا المتحكّمة في صياغة وطرح كلّ من العملين.

حيث أنّ موضوع نص 'الأقنعة المثقوبة' نقد اجتماعي ووجودي لشخصيّة الإنسان الّذي يريد كلّ شيء في الحياة: المنصب، الجاه، المال بطرق غير مشروعة، تتجاوز حتّى قدسيّة الدّين وتتلاعب بالسّياسة، وتتاجر بمصائر العباد، وقد ارتبط ذلك بشخصيّة 'الحاج فهّوم' الّذي يعدّ نموذجا حيّا للمتطاول على الدّين، والفاسد الّذي ينشر أفكارا وإيديولوجيات مغلوطة تخالف الشّرع. بينما موضوع مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' فهو الحبّ والفروسيّة وبطلها 'عامر' والفارسين 'شيبوب' و'خليفة'، وقد دعّمها 'جلاوجي' بالتّهجين اللّغوي بين اللّغة الفصحى واللّهجة العاميّة، مستحضرا الأمثال الشّعبيّة والحكم، ارتبطت أحداثها بشخصيّة فارس مغوار وصديقين فارسين أيضا، وقد ضمّ المقطع السّابق أسلبة للغة وآية الشّورى من القرآن الكريم في سياق يقتضي الشّورى وتمّ الأخذ بها، وهو ما يؤكّد على مدى تأثير الإيديولوجيا الدّينيّة على الشّخصيات وعلى الكاتب.

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص69.

ومن نماذج أسلبة لغة القرآن الكريم في (غنائيّة الحبِّ والدّم) نورد أيضا ما جاء على لسان الحكواتي: "الغيب يعلْموا ربنّا علاّم الغيوب ساتر اعيوبنا محَّاي الذُّنوب"[1] وهي أسلبة لقوله عزّ وجل: بسم الله الرحمن الرّحيم [قُل لَّا يَعْلَمُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ الغَيْبَ إِلَّا اللَّهُ وَمَا يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبْعَثُونَ](سورة النّمل- الآية65 برواية حفص عن عاصمٍ).

ومن قوله أيضا: " وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَا إِلَّا هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي البَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِن وَرَقَةٍ إِلَّا يَعْلَمُهَا وَلَا حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ الأَرْضِ وَلَا رَطْبٍ وَلَا يَابِسٍ إِلَا فِي كِتَبٍ مُّبِينٍ] (سورة الأنعام الآية59) أمّا الآية الأخرى فمن قوله تعالى في سورة الزّمر: [قُلْ يَاعِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفِسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الغَفُورُ الرَّحِيمُ](الزّمر-الآية 53 برواية حفص عن عاصمٍ) وهي آية نزلت لتؤكّد أنّ التّوبة من الشّرك بالله والقتل وعبادة الأوثان التي كان يقوم بها النّاس قبل دعوة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم سيغفرها الله جميعا، إذّا ما اتّبعوا رسوله، وهاجروا معه، وآمنوا به وبربّه، وتابوا عمّا فعلوا.

فبيْن الغيب الّذي يعلمه الله ولا تعلمه شخصيات المسرديّة متمثّلا في الأهوال ومخاطر الحرب، وبين ذنوب وعيوب سترها الله- تتجسّد لغة الحكواتي مشبعة بالفكر الدّيني وهو ما يحيلنا على الخلفيّة الدّينيّة لشخصيات هذه المسرديّة وكاتبها الذّي لا يستطيع التّنصّل من صوته الإيديولوجي الّذي يبثّه في خطاب شخصيّاته الّتي أعطاها الحريّة لتتكلّم وتتحاور بلهجتها، لغتها، فكرها حتّى توصل رسالتها وإيديولوجيّتها دون أن تلغي صوته.

ب-أسلبة لغة الحديث النّبوي:

كما أسلب 'عز الدين جلاوجي' الأحاديث النّبويّة في هذين النّصين، وكنماذج لذلك نذكر ما جاء على لسان 'الحاج فهّوم' أحد شخصيات مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة'، في حواره مع الكهل الذي تعسّر عليه التّعامل مع زوجته فطلّقها عدّة مرّات:

"..هل تعرف ماذا قال رسول الله؟

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص73.

–قال النّساء ثمّ النّساء، واليهود والنّصارى، حذّر من النّساء مرّتين ومن اليهود والنّصارى مرّة واحدة"[1] وهو ما لم يرد عن الرَّسُول صلّى الله عليه وسَلَّم، ففي هذا النصّ المسرحي ترمي الشخصيّة المتحدّثة 'فهوم' لتبيين خطورة المرأة للشّيخ كي يحذَر منها، لكنّ حقيقة الأمر أنّ الرَّسول صلَّى الله عليه وسلّم حذّر من الخُلْوَة بالنِّساء دون وُجُود مُحرِم ولم يحذّر من المرأة ذاتها، وهو ما ورد في 'صحيح البخاري' للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل، و'صحيح مسلم للإمام 'مسلم بن الحجاج" وأمر بتجنّب الخلوة غير الشّرعيّة مع الأجنبيّات، غير المحارم في غياب محارمهنّ من زوج أو أخ أو أب، فذلك محرّم حتّى على أخ الزّوج، وهو ما يوحي بقداسة المرأة في الإسلام وحرصه الشّديد في الحفاظ عليها وعلى عفّتها من كلّ أجنبي ولو كان من أقارب زوجها؛ صونا لدينها وعرضها وتجنّبا لوقوع الفاحشة.

ومن الحديث أيضا " قال أبو بكر: حدّثنا سفيان بن عُيَيْنَةَ. حدّثنا عمرو بن دينار عن أبي مَعْبَدٍ قال سمعت ابن عبّاس يقول: سَمِعْتُ النّبيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يخطب يقول: "لَا يَخْلُوَنّ رَجُلٌ بِامْرَأَةٍ إِلَّا ومَعَها ذُو مَحْرَمٍ وَلَا تُسَافِرُ المَرْأَةُ إلّا مَعَ ذِي مَحْرَمٍ". فَقَامَ رَجُلٌ فَقالَ: يا رسولَ الله إنّ امْرأتِي خرجَت حاجَّةَ وإنّي اُكْتُتِبْتُ في غزوة كذا وكذا؟ قال: انطلق فَحُجَّ معَ امْرَأَتِكَ"[2](متّفق عليه، واللّفظ لمسلم) فالإسلام حرص على صيانة المرأة وحفظ دينها بتحريم الخلوة بها، ومنعها من السّفر لوحدها وإن كانت قاصدة بيت الله، وقد حذّر من اليهود والنّصارى في أكثر من حديث.

كما ورد التّحذير منهما في القرآن الكريم في قوله تعالى: [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا اليَهُودَ وَالنَّصَارَى أَوْلِيَاءُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَنْ يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ] (سورة المائدة –الآية51 رواية حفص) ففي هذه الآية خطاب نهي عن اتّباع وموالاة هاتين الفرقتين؛ لأنّهما أعداء الله ورسوله وقد تبرّأ ممّن يتّبعهم، واعتبرهم ظالمين. وقد وردت الآية الكريمة في أكثر من حديث صحيح.

ومن نماذج أسلبة الحديث النّبوي الشّريف ما قاله الحاج فهوم للشّيخ"–قال سيّدي رسول الله صلى الله عليه وسلّم تنكح المرأة لأربع لجمالها ومالها وحسبها ودينها.. وغادة

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص25.

[2]–أبي الحسين مسلم بن الحجّاج، صحيح مسلم، ج1، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت–لبنان، 1991، كتاب الحج، ص978.

تجمع كلّ الصّفات.. بارك الله فيك أنا لا أفرّط في السّنة أبدا أطبّقها كلّها جملة وتفصيلا، بل وأضفت عليها، المرأة في عصرنا تنكح لسبع.. لجمالها ومالها وحسبها ودينها وشهادتها ووظيفتها وسنّها"[1] والملاحظ هنا أنّ الشّخصيّة غيّرت ترتيب صفات وشروط اختيار المرأة للزّواج ؛ ليتلاءم مع تفكيرها، حيثُ قدّمت الجمال وجعلته المعيار الأوّل، وهو ما يحيل على اغتراره بالمظهر الخارجي أكثر من الجوهر.

ثمّ وضع المال في الخانة الثّاني، ثمّ الحسب وأخّر الدّين، وهو ما لم يرد على لسان الرّسول صلّى الله عليه وسلّم بهذه الطّريقة، فالحديث الصّحيح هو: "روى أبو داود والنّسائي عن أبي هريرة رضى الله عنه: قال النّبي صلّى الله عليه وسلّم: تُنكح المرأة لأربع لمالها ولحسبها ولجمالها ولدينها فاظفر بذات الدين تربت يداك" فبالرّغم من أنّ الحديثَ يتّفق مع 'فهّوم' في تأخيره لشرط الدَّين إلّا أنّه يوليه أهميّة أكبر من الشّروط السّابقة إذ حثّ النبي صلّى الله عليه وسلّم على ذات الدّين، ودعا للتّمسك بها واختيارها للزّواج كأولويّة أساسيّة. بالإضافة إلى معايير أخرى لاختيار الزّوجة وهي على التّوالي: المال، والحسب والجمال والتي لو اجتمعت مع التّدين والالتزام لحقّقت المبتغى، ونلاحظ أيضا أنّ هذا الحديث يجعل من المال والحسب والنّسب معايير لاختيار الزّوجة قبل المعيار الشّكلي المتعلّق بالجمال.

كما أنّ 'فهّوم' لم يكتف بتغيير ترتيب هذه المعايير وإنّما أضاف عليها، حيث يقف مفتخرا بنفسه بأنّه ملتزم بسنّة رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وقد أضاف عليها، معتبرا أنّ اختيار المرأة المعاصرة للزّواج يكون وفقا لسبعة معايير هي: الجمال، المال، الحسب، الدّين الشّهادة، الوظيفة، السّن.

من هنا تتبدّى لنا الغاية الإيديولوجيّة لعز الدين جلاوجي' في تصويره لرجل الدّين من خلال نموذج 'فهّوم' الذّي يقدّم صورة مشوّهة للفقه والعلم والدّين وتصوّرا سلبيّا ونظرة دونيّة للمرأة من خلال نموذج المطلّقة والمغتصبة.

من هنا اقترح على الشّيخ تطليق زوجته الّتي بلغت الخمسين من عمرها ليتزوّج من جديد بفتاة جميلة وصغيرة، غير آبه بحرمة الطّلاق وقوانينه ولا بمصير هذه المرأة التي أوصى عليها الرّسول صلّى الله عليه وسلّم في حياته وفي آخر خطبه في الحياة.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص75، 76.

وكتعقيب على ذلك نقول بأنّ الأسلبة السّابقة قامت على محاكاة أسلوب الحديث النّبوي وحرّفت معناه الأصلي بأن تجاوزت التّرتيب الذي وضعه، بل وتجرّأت أكثر لتعدّله وتضيف عليه معايير جديدة تتماشى وطبيعة العصر والتّفكير المجتمعي المعاصر، فتكلّمت الشّخصيّة بنبرة مغايرة لما سبق عن شروط اختيار الزّوجة حيث غدت الشّهادة والعمل من أساسيّات اختيار المرأة للزّواج.

وهنا تتّفق نيّة الكاتب والشّخصيّة وتتنافر في نفس الوقت، حيث أوصل 'جلاوجي' صورة للوضع الاجتماعي وطريقة التّفكير في تخيّر الزّوجة في زمننا والذي حاد عن الشّروط التي وضعها الرّسول صلّى الله عليه وسلم، مستسلما لمعايير مادّية أكثر من الجوهريّة من خلال شخصيّة فهّوم' واختلف معه حينما تعمّد كشف حقيقته من خلال الهفوات والزّلات التي يقع فيها وهو ينقل حديثا أو آية وهو الإمام والرّاقي والمتديّن.

وهو ما يؤدّي بنا إلى القول أن أسلبة الحديث النّبوي في هذه المسرديّة جاءت كنوع من الأساليب الهزليّة السّاخرة التي خلقت دلالات وفنّيات، حيث مكّنت من كشف الوجه الحقيقي للشّخصيّة التي تمثّل بالدّين ولم تعرف منه إلّا القشور، ورسمت بناء لغويّا متنوّعا من خلال هذه الشّخصيّة التي غالبا ما تستحضر خطاب الغير حتّى تثبت نفسها للطّرف الآخر، فتحدّثت بلغة القرآن لكن حرّفتها، وتكلّمت بلغة الحديث فغيّرته وهنا تبرز نيّة الكاتب التي تحاول نيّة الشّخصية كسرها، فالبرّغم من أنّ 'عز الدين جلاوجي' أعطى لها حريّة التّعبير عن رأيها وإيصال صوتها، إلّا أنّ الغاية الأسمى هي نزع القناع عن هذه الشّخصيّة التي ترتدي أقنعة مثقوبة، حتّى أنّها تقنّعت بقناع الدّين والسّنة لكنّ القناع كان مثقوبا كشف الأخطاء والزّلات عن وجه مدّعي علم وفقه وتديّن.

من هنا يمكن القول بأنّ الأسلبة مكّنت من خلق حوار بين لغة المسرديّة ونصوص سابقة من خلال كلام الشّخصيات الذي تضمّن وأسلب لغات الحديث النّبوي ولغة القرآن الكريم، وهو ما أسهم في تنويع لغات المسرديّة وتنويع خطاباتها، كما جسّدت لنا حوارا للإيديولوجيات الدّينيّة والاعتقادات بين كاتب يتخفّى لغويّا بين أساليب شخصيات هو صنعها، وأفكار تُطرح مُعارِضة لأفكاره، لكن من خلال هذا التّعارض تولد الإيديولوجيا الحقيقيّة الّتي يريد المبدع إيصالها بأي طريقة وإن كانت خفيّة، وهو ما يؤكّد على جماليّة النّص الّتي تكمن في السّعي وراء ذلك الجزء الغامض فيه، حيث كانت اللّغة الواصفة

والسّاردة والأسلبة والتّنويع الاجتماعي للخطابات وسيلة 'عز الدين جلاوجي' لإيصال أفكاره سواء الإبداعيّة التّجريبيّة أو الإيديولوجيّة الدّينيّة التي لا يستطيع الكاتب التّنصّل منها مهما حاول ذلك، كما أوصل لنا طروحات وأفكار العامّة من خلال شخصياته.

فنقلت لنا مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' عبر لغاتها المؤسلبة صورة المتظاهِر بالدّين وباطنه فاسد ومنافق وسفيه، يُبدِي لغيره خِلاف حقيقته، يظهر الورع والتّديّن والالتزام بينما تجتمع في داخله صفات الرّياء والنّفاق والفساد، وصوّرت لنا مساندة ضعيفي الشّخصية له (نشناش و الفار) حيث استطاع 'جلاوجي' من خلالها كشف حقيقة بعض البشر في المجتمع، فالنّشناش الّذي يرمز لتتبّع الأخبار وتقصّي المعلومات عن الغير والتّدخّل في شؤونهم، وكذا الفار الذّي يرمز للعفن والفساد كانا نموذجين للشّخصيات التّابعة والفاسدة أخلاقيّا والتي ساعدت الشّخصيّة الأولى لتطغى وتحتلّ مكانة في المجتمع، كما جسّدت لنا صورة الرّجل المغلوب على أمره 'الشّيخ سالم' وهو أحد ضحايا 'فهّوم' الّذي اغتصب ابنته 'تفّاحة' فحملت بابنه لينكر فعلته، ثمّ يختطفها ويخفيها عن الجميع فكان الموت مصيرها المحتوم عندما أجهضت الولد، ففهوم يملك المال والجاه والمنصب أمّا الشّيخ 'سالم' فهو فقير لم يستطع حتّى استرجاع حقّ ابنته الضّائع.

ما يمكن قوله أنّ مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' غنيّة بالأسلبة إذا ما قورنت ببقيّة عناصر الحواريّة الأخرى، ومن نماذجها نذكر أيضا:

ج-أسلبة خطاب الوعظ الكاذب والخطاب المتديّن الملتزم :

بالرّغم من قلّة شخصيات هذه المسرديّة إلّا أنّها تعرف تنويعا لغويّا كبيرا؛ ذلك أنّ شخصيّاتها تتلوّن حسب المقامات فتختار لكلّ مقام لغة، ففي المثال الموالي وفي مقام موت أحد الشّخصيات الثّانويّة في الدّفتر الأوّل، تقول الشّخصيتة "قلت له: عظّم الله أجركم وألهمكم الصّبر والسّلوان، إنا لله وإنّا إليه راجعون.. أنا في الخدمة سيّدي ومستعدّ أن أحضر القرّاء.. والنّائحات نوحا، وأعدّ الجنازة، أعظم جنازة.."[1] هنا يؤسلب 'نشناش' خطاب التّعزية والتّديّن والالتزام، وبعبارة أخرى يتكلّم بلغة الجنائز، مستحضرا آية من القرآن الكريم، مبيّنا تعاونه مع أبناء الحاجّة 'ياقوت' وحزنه على وفاتها وهو مستعدّ ليحضر فريقه المتخصّص

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص13.

ليتلو القرآن كاملا على روحها، وفي حقيقة الأمر هو فرح بموتها حتّى يحضر هو وأتباعه الوليمة، ويأخذوا المقابل المادّي الكبير مقابل تلاوة المصحف كاملا.

وبأسلوب الحكي ولغة الاسترجاع، يسرد 'النّشناش' حكاية والده وشيطنة المرأة متمثّلة في فعل والدته، يقول: "كان أبي رجلا تقيّا ورعا، وكان الشّيطان دائما يوسوس له ليغريه بنساء الحيّ، وقد قضى سنوات يحتال على الشّيطان مستعينا عليه بالدّعاء وقيام اللّيل وكان أن أهدى له بعض الصّالحين مسحوقا في جرّة على أمل أن يحرقه في البيت لأنّ دخانه طارد للأباليس، وضع أبي الجرّة جانبه ونام، وتفطّن إبليس لما يُحاك ضدّه ففتح الجرّة وأفرغ كلّ ما فيها في إناء به ماء ليفسد المسحوق، ثمّ تسلّل داخلها إمعانا في إخراج ما تبقّى بجوانبها، وحدث أن استيقظ والدي تلك اللّحظة، وأحسّ بالشّيطان داخل الجرّة، فأغلقها وظلّ الشّيطان هناك أسيرا، رغم محاولاته العديدة في أن يقايض حريّته من والدي"[1] وبعدما قرّر والده السّفر أوصى زوجته بألّا تقترب من الجرّة لكنّ فضول المرأة قاتل، فخالفت أمره بعدما وسوس لها إبليس بأنّ زوجها يخونها، وقد سافر لزوجته الثّانية.

يقول النّشناش:"–وفتحت أمّي الجرّة لتسمح لإبليس باستعراض مهاراته وفي لمح البصر دخل الجرّة ومعه والدي، وأسرعت أمّي تغلق الجرّة وترميها عبر النّافذة في بئر سحيقة، ومذ ذاك لم نر والدي.. ولا إبليس"[2] فبالرّغم من أنّ الزوج ملتزم يحارب الشّيطان الّذي صوّره النّشناش كضعيف أمام شيطنتها، حيث لم يتمكّن منه لكنّ المرأة خطّطت فأسكنت الرّجل وإبليس الجرّة ورمتها في بئر عميق.

هنا يمكن القول بأنّ اللّغة البارزة ومفرداتها تنتمي لحقلين دلاليّن متباينين هما: حقل الورع والتّديّن المرتبط بوالد 'نشناش' وحقل الشّيطنة والكيد الّذي يرتبط بوالدته، كما نلمس حسّا لغويّا وحكائيّا ميلودراميّا أسطوريّا يتحاور مع قصص وأسلوب ألف ليلة وليلة.

فالمتلقّي هنا عندما يقرأ أو المشاهد عندما يرى 'نشناش' وهو يتكلّم بهذه اللّغة والأسلوب سيظنّ أنّه ملتزم، بما أنّه يتحدّث عن شيطنة المرأة أمام ورع الرّجل، لكنّه سرعان ما يكتشف زيف الحكاية عندما يصفعه 'فهّوم' الّذي يعلم بأنّ والده حيّ يرزق وأن والدته

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص79.

[2]– المصدر نفسه، ص81.

ماتت عندما كان صغيرا، فمن خلال خطاب الكذب ولغة الحكي التّخييلي الأسطوري الذي أظفى مسحة جماليّة على النّص حدث التّناص والحواريّة مع حكايا ألف ليلة وليلة وعبر التّذكر تنوّعت الأساليب في المقطع السّابق.

يقول 'نشناش مفتخرا بنفسه للحاج 'فهّوم'– الّذي اشتدّ غضبه من 'الفار' الذي لم يظهر على جبهته سواد يُبدي التزامه وتديّنه حتّى ينضمّوا لحزب الأصالة المتديّن–:"– لا تنس أنّي حافظ للقرآن الكريم.. وأنّي أصلّي أيضا...أعرفك تصلّي عند الضّرورة..–هذا من تعاليمك سيّدي، على سنّتك دوما لا أحيد معلّمي"[1] بداية الحوار تحيل على التّدين من خلال اللغة المستعملة: حفظ كتاب الله، الصّلاة وردّ 'فهّوم' يؤكّد على صفات النّفاق الّذي يجتمع فيه وفي تلاميذه، فبالرّغم من حفظه للقرآن وإظهاره الالتزام إلّا أنّه منافق لا يصلّى إلّا رياء.

وفي ذات الدّفتر الخامس المعنون 'باللّحية' نجد لغة الوعظ الكاذب في الأسلبة الموالية في مشهد الحاج 'فهّوم' وهو يعلّم الفار الصّلاة "أفرش السّجادة، وقم مستقبلا القبلة يا فار يا حمار.. يأتي الفار بالسّجادة، يطرحها أرضا ويقوم إلى الصّلاة، يضربه الحاج فهّوم بعصاه على رأسه، –استقبل القبلة يا حمار... هل يصلّي الناس إلى الشّمال.. معذرة شيخنا الجليل، لا علاقة لي بالصّلاة، ولا أعرف القبلة هاته...أعرف أنّك زنديق ابن زنديق ومنافق وفاسق، اعتدل للصّلاة يا أحمق... ولكنّي يا سيّدي لست متوضّئا...يضحك الشّيخ فهّوم ثمّ يندفع محلّلا– لا لا داعي أنت أميّ والله يغفر للأميّين.. والوضوء سنّة فقط، ونحن نعيش أزمة ندرة المياه... أنا شخصيّا لم أتوضّأ في حياتي إلّا في الحج"[2] هنا يتحوّل الشّيخ فهّوم إلى معلّم صلاة للفار وإمام يأمّه.

لكنّه إمام منافق يعرف طريقة الصّلاة وشروطها لكنّه يدنّس قدسيّتها، فيتلفّظ بكلمات لا أخلاقيّة ويمثّل بعماد الدّين حتّى وصل به الأمر إلى تشريع الصّلاة دون وضوء، متناسيا أنّ الطّهارة شرطُ أساسيٌّ للقيام إلى الصّلاة، متّخذا من الأميّة ذريعة ومدّعيا أنّ الله يغفر ذلك للجهلة، كما ينفي وجوب الوضوء ويدرجه في إطار السنّة ولا يقف عند هذا الحد بل ويدّعي أنّ ندرة المياه سبب كاف لتشريع عدم الوضوء، ثمّ يعترف بوساخته عندما يخبر 'نشناشا' أنّه توضّأ مرّة واحدة في حياته في الحج.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص، 109، 110.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص 116 ، 117.

يمكن القول في هذا السياق أنّه أدرج خطاب التّدين في سياق غير سياقه المنوط به صانعا مفارقة ساخرة فيستفزّ القارئ الذي يكتشف رسالة الكاتب من وراء هذه الأسلبة والمتمثّلة في إزاحة قناع الورع والتّدين عن الشّخصيات الممثّلة بالإمامة كاشفا عن دناءة أخلاقها وتدنيسها للمقدّسات.

وفي الدّفتر السّابع (الهاوية) تختلف اللّغة وتأتي الأسلبة مغايرة لما سبق يقول 'فهّوم' وقد نهش السّرطان جسده وتخلّى عنه أولاده، مات الأوّل والثّاني غدا إرهابيّا وولده الثّالث 'مصطفى' يرفضه ويرفض ماله الحرام، فندم على أفعاله وها هو يستفيق أخيرا صارخا في وجه الشّيخ 'سالم' الذي جاء يبحث عن ابنته التي احتجزها فهّوم عنده حتّى ماتت ولم ينقذها منه أحدا في الحوار الموالي:

فهّوم يسأل وسالم يجيب وأصوات تقرع مسمعه: "لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ .. لأنّ الكلّ كان يخاف سلطتك.. وهل أساوي شيئا؟ أنا مخلوق ضعيف؟ تقتلني جرثومة؟ وتعجزني الذّبابة؟ سامحني يا سالم.. سامحنى.. هاك مالي.. مالي كلّه.. لا، لك ثعابينك.. لك عقاربك.. لك نارك الملتهبة.. أنت الآن سجين نفسك الخبيثة... أنا أعمالك القبيحة.. أنا ظلمك.. أنا جبروتك،، أنا معاصيك.. ذنوبك آثامك... نريد روحك... تفّاحة سامحيني.. ابتعد عنّي يا مجرم.. خديجة لست زوجتك، ألم تطلّقني من أجل عاهرة؟... لا أريدك أن تلمسني بيدك القذرة.. مراد ولدي.. بل ابق وحدك.. واجه حقيقتك.. واجه ظلمك وجبروتك وطغيانك... كم رشوت كم قتلت كم سرقت... ارحموني."[1] نلاحظ أنّ 'فهّوم' الذي صنع المفارقة في هذا النّص: كان قويّا بماله بسلطته بجبروته بطغيانه وبلغته، صار يتكلّم بلغة الضّعيف المستكين الّذي يعجز عن مقاومة مرض السّرطان، مستحضرا لغة القرآن استحضارا صحيحا هذه المرّة.

في قوله: 'تعجزني بعوضة' والتي تحيلنا على قصّة تحدّي المولى عزّ وجلّ للمشركين به أن يخلقوا بعوضة فيعجزوا، وفي ذات الدّفتر يستحضر صوت الضّمير والنّفس اللّوامة على قبح أفعاله ومعاصيه، إلى جانب أصوات ولغات الشّخصيات الأخرى بمواقفها من فهّوم، تفّاحة التي اعتدى عليها فماتت ومات ابنهما، والدها الذي أذّله، وزوجته التي تركها

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص- ص152- 159.

لأجل عاهرة، وابنه مراد الميّت، ليتركه الجميع وحده بعدما كان الآمر النّاهي، السيّد القوي المتخلّي عن الأهل، صار الوحيد الضّعيف عندما مرض، واكتشف حقيقة الواقع فتبخّرت أحلامه، وخسر كلّ شيء.

لنكون أمام دفتر تعدّدت فيه الأصوات بتعدّد الشّخصيات لكنّها اتّفقت في موقفها من 'فهّوم' بعدما فقد صحّته وصار طريح الفراش وأيقن قيمة كلّ واحد فيهم.

د-أسلبة اللّغة الأدبيّة:

كما لجأ 'عز الدين جلاوجي' في تشكيل لغة مسرديّته إلى الأسلوب الأدبي والفنّي لتحقيق أدبيّتها من جهة، وضمان تعدّد أساليبها من جهة أخرى، و التّدليل على غيريّة اللّغة من جهة ثالثة، من خلال المجاز والاستعارات متجاوزا بذلك النّظرة النّقديّة التي تحصر المجاز في الشّعر وتنفيه عن السّرد، وترى بأنّ "الإستعارة أداة خاصّة بالتّخييل الشّعري"[1] فالمسرديّة التي تنبني وتتركّب من تقنيات روائيّة سرديّة خاضعة للغة مجازيّة وصور بلاغيّة ترتبط ببقيّة عناصر النّص سردا وحوارا، ومن الأمثلة على ذلك نذكر ما ورد في الدّفتر الأوّل من مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة':

"-لقد أنشب الموت أظافره البارحة في جسد العجوز ياقوت"[2] وهي استعارة مكنيّة، شبّه فيها 'الموت' بالحيوان المفترس' أين تمّ ذكر المشبّه (الموت) والتّصريح به مع إضمار المشبّه به وإظهار قرينة دالّة عليه هي: 'أنشب وأظافره' وفي ذلك دلالة على شدّة هذه النّهاية الحتميّة للإنسان، ما يهمنّا في هذا السياق هو الصّورة الجماليّة التي جسّد بها الكاتب شعريّة نصّه باعتبار التّنوّع اللّغوي بين ما هو سرد وحوار ولغة فصيحة ولهجة عاميّة وأسلوب مباشر عادي وآخر فنّي جمالي.

بالإضافة إلى تحديد علاقة هذا الأسلوب الاستعاري ببقيّة عناصر الحواريّة الأخرى وبطبيعة النّص ذاته، حيثُ جاءت هذه الاستعارة في حوار بين شخصيّات المسرديّة (نشناش وفهّوم) أي تجلّت صورة مجازيّة ضمن سياق حواري فيه صوتين، الصّوت الفنّي الّذي ظهر عبر استعارة لغة غيريّة هي لغة المجاز والبيان، وصوت حواريّ بين شخصيات المسرديّة

[1]-محمد بوعزّة، حواريّة الخطاب الرّوائي، ص128.

[2]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص9.

الّتي فرحت بخبر وفاة الحاجّة 'ياقوت' حتّى يحصلوا على الطّعام والمال بعد أن يقيموا جنازتها.

كما أنّ الاستعارة السّابقة ترسم في مخيّلة القارئ مشهدا حزينا للعجوز وهي تصارع الموت وصورة بصريّة تخييليّة لها، ما يؤكّد على قدرة لغة المسرديّة على استيعاب اللّغة الأدبيّة؛ لتحقيق المشهديّة عبر الرّمز والتّخييل وهو ما يؤكّد أيضا على إمكانيّة تحقيق العرض لهذا النّص المقروء.

وكمثال آخر نذكر ما يلي:

"–جميلة هي؟

يضحك الفار عابثا بعينيه

–آآآه، حين تبزغ يا سيّدي الحاج فهّوم تنطفئ الشّمس"[1] وهو حوار دار بين 'فهوم' و'الفار' عن شابّة تزوّجت لكنّها لم تنجب فلجأت لهما كي يساعداها في حلّ مشكلة الإنجاب بعدما عجز الأطبّاء عن ذلك، تساءل 'فهّوم' عن حالها: هل هي جميلة أولا؟ فأجابه 'الفار' بلغة بلاغيّة فنيّة، في قوله 'حين تبزغ' وشبّهها بالشّمس على سبيل الاستعارة المكنيّة لتشخيص معاني الجمال والبهاء، وفي قوله 'حين تبزغ تنطفئ الشّمس" كناية عن شدّة بهائها، حتّى أنّ صورتها وبريق جمالها يتفوّق على نور الشّمس فيطفئه.

وهو ما يحيل على القدرات اللّغوية لشخصيّات هذه المسرديّة التي تتكلّم في كلّ سياق بلغة تناسبه، ففي السياق السّابق المتعلّق بالجمال والتّصوير الفنّي تستحضر الأسلوب البلاغي، وفي سياق الوعظ تتحدّث بلغة الإمام، وفي مقام السّياسة تلقي خطابات قويّة الحجج فخمة اللّغة، وهو ما يعني أنّ نصّ المسرديّة حواريّ قابل لتعّدد الأساليب اللّغويّة فيه بمعنى أنّه نص يستحضر مختلف أنواع الخطابات الاجتماعيّة مهما كانت صفتها وغايتها.

وفي بداية الدّفتر الثّالث الذي عنونه 'عز الدين جلاوجي' (الغادة) وبدأه بوصف حال الحاج 'فهوم' ملابسه، شكله، انتقل إلى وصف حالة الجوّ قائلا: "وكان الطّقس رائقا نسمات عذاب تدغدغ وجنات الكون فيبتسم منتشيا رائقا، وعلى إيقاعه راح الحاج فهّوم يرتشف من

[1]– عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص18.

فنجان قهوته"[1] فمن لغة الوصف الخارجي للشّخصيّة إلى أسلبة لغة البلاغة والأدب لإيصال المشهد للمتلقّي.

فكأنّ الكون ابتسم كما الإنسان فرحا لفرح الحاج 'فهّوم'، والملاحظ على هذا المثال مقارنة بالأمثلة السّابقة أنّه جاء على لسان الكاتب الذي يتولّى دور الحكي من حين لآخر دون أن يفرض نفسه على الشّخصيّات، حيث تركها تتكلّم لغتها وتعبّر عن آرائها بكلّ حريّة فمن الأسلوب البلاغي للشّخصيات إلى الأسلوب البياني والتّصوير التّخييلي للمؤلّف تنوّعت الأصوات الاجتماعيّة للّغات في هذا النّص السّردي المسرحي.

وكنماذج أسلوبيّة أخرى نذكر:

هـ-أسلبة لغة المدارس:

كما تمّت الإشارة سابقا إلى تنوّع الأساليب الاجتماعيّة للّغات على مستوى مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' تبرز عدّة تعابير مؤسلبة، منها لغة المدارس، وهو ما يوضّحه الحوار الموالي:

"-تلميذك النّجيب سيّدي الحاج فهّوم، أنت علّمتني.. فالفضل فضلك.

...-أجل أنت تلميذي النّجيب يا نشناش، تلميذي النّجيب، ولو كنت معلّما لأعطيتك العلامة كاملة ولمنحتك أعلى الرّتب"[2] ففي هذا الحوار تبنّى 'نشناش' دور التّلميذ و'فهّوم' دور المعلّم الّذي يُثني على تفوّق تلميذه بلغة مدرسيّة تؤكّد على خضوع الطّرف الأدنى لأوامر وتعليمات الطّرف الأعلى.

ولعلّ استحضار مثل هذه الأساليب لتحقيق أهداف جماليّة ومضمونيّة من قبل 'عز الدين جلاوجي' الّذي لم يفرض نمطا كلاميّا على الشّخصيّات بل أعطاها كامل الحريّة لتعبّر بما تريد وتقول ما تشاء، وهو ما صنع نصّا متعدّد اللّغات والأصوات وشخصيات لا تخضع لنمط خطابي واحد بل متعدّد بتعدّد الحوارات ومقامات التّلفّظ، ولنا أن نربط هذا التنوّع في الملفوظات بتعدّد الأقنعة التي ترتديها هذه الشّخصيات.

---

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

وفي حوار له مع الشّخصيّة الأخرى 'الفار' يعلّمه طريقة التّفكير في إلهاء الشّعب بالسّياسة وانشغالهم –هُمْ– بالتّجارة مهما كان نوعها وخاصّة غير المشروعة، يجيبه الفار بلغة مدرسيّة أيضا:

"– منك نتعلّم سيّدي، يا مدرسة، يا جامعة."[1] مُبديا خضوعه وامتثاله لأوامره فلا يحقّ للفار أو نشناش رفض أوامر سيّدهم 'فهوم' الّذي يشكّل السّلطة بالنّسبة لهم، فهم وإن حاولوا ذلك سيكون السّجن بتهمة ملفّقة جزاءً لهم لذلك هم خاضعون له.

ممّا سبق يمكن القول بأنّ الشّخصيات الثّلاثة: 'فهوم'، 'نشناش'، 'الفار' امتلكت جهازا لغويّا متنوّعا بتنوّع المقامات الاجتماعية التي وضعوا فيها ولعلّ أنواع الأسلبة التّالية ستبرز ذلك أكثر:

و–أسلبة لغة الوعظ والتديّن:

تتميّز شخصيّة 'الحاج فهّوم' بتلوّنها وتقمّصها للأدوار وتمثيلها بها بارتداء قناع لكلّ مقام، ففي سياق العلم والوعظ والتديّن تتحدّث بلغة الالتزام مفتخرة بنفسها، تقول:

"–صعبة؟ صعبة علي أنا؟ أنا الدّارس في أكبر الزّوايا وعند أكبر الشّيوخ؟ أنا الحافظ للقرآن الكريم، تسعون حزبا واقفا على قدم واحدة، وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيابا، حججت إلى بيت الله الحرام، وزرت قبر الرّسول صلى الله عليه وسلّم أربع مرّات، أرعب الإنس والجان، وأفحم كلّ من يدّعي العلم."[2] حيث كان هذا الحوار مع الشّيخ الجاهل الذي طلّق زوجته أكثر من ثلاث مرّات واستصعب القضيّة وجاء 'لفهّوم' باعتباره أعلم أهل المدينة؛ طالبا حلّا عجز عنه المفتون، فراح يستسهل الأمر عليه هو حافظ لكتاب الله والمثير في ذلك إضافته ثلاثين حزبا على كلام الله.

وهو ما يحيل طابع المفارقة التي تميّزت بها هذه الشّخصيّة التي تدّعي التفقّه في الدّين بحفظ كتاب الله والحجّ وزيارة قبر رسول الله صلى الله عليه وسلّم ظانّة أن ذلك يحقّق لها الرّيادة في العلم الشّرعي، وهي جاهلة حتّى لعدد أحزاب القرآن الكريم ومعانيه وأحكامه.

---

[1]– عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص36.

[2]– المصدر نفسه، ص23.

ولعلّ مثل هذه الحجج ستكون كافية لإقناع شيخ مسن يريد خلاصا لمشكلته، ولنا أن نربط ذلك بالواقع الاجتماعي لشخصيات تقتنع بكلّ ما يقوله من ذهب للحج ومن حفظ كتاب الله. كذلك أخبره عن قدرته الكبيرة في إخافة الإنس والجان وهو ما يرمز للرّقية الشّرعيّة لكنّ 'فهّوم' دجّال يؤمن بالرّقية غير الشّرعيّة ويخدع بها زوّاره، ولعلّ هذا الشيخ يجسّد نموذجا للشّخصيات الّتي خدعت بقناع الدّين والعلم الذي لبسه 'فهوم'.

ويستمر 'فهوم' في إظهار قدراته وعِلمه بحماس كبير والكهل يستمع له بإعجاب مؤكّدا أنّ الجميع سمع بعلمه وفهمه: "–طبعا لا يخفى، حفظت القرآن وأنا ابن العاشرة وقرأت ابن عاشر وسيد خليل والآجروميّة قبل العشرين، وقضيت أكثر من عشرين سنة في تعليم القرآن...–يوم كانت الدّنيا بخير، يوم كان النّاس يقدّرون العلماء ورجال الدّين، كنّا في قلوب النّاس وعيونهم، مباشرة من الله إلينا، ومنّا إلى الله، ولا واسطة أبدا"[1] ففي زمن قلّ علماؤه وكثر فيه الجهلة يرى 'فهوم' نفسه عالما عليهم، لا يلقى ما يستحقه من التّقدير ما كان يلقاه من قبل، وهو ما يؤكّده له الكهل الجاهل.

وقد تخيّر هذا الأسلوب المراوغ للتّأثير في الشّخصية الأخرى التي جاءته كآخر حلّ لورطتها، فلا الشّرع ولا الأئمة أجازوا له إرجاع زوجته التي طلّقها مرّات عديدة تجاوزت الحدّ الشّرعي المعروف، فما كان من 'فهوم' إلّا أن يلبس قناع النّاسك، العالم، الحافظ لكتاب الله والحاج حتّي يقنع الشّيخ بالفتوى التي سيقدّمها له مهما كانت وإن خالفت الشّرع باسم غفران الذّنوب جميعا.

ولا عجب أن نجد لغة 'الفار' تلميذ فهّوم شبيهة بلغة سيّده، حيث أسلب لغة الحياء والالتزام في قوله له: "–معاذ الله يا سيّدي الحاج فهّوم، هي أمانة في عنقي، وأنا التّقيّ النّقيّ تلميذ التّقي النّقي"[2] وذلك عندما نهاه 'فهّوم' عن الاقتراب من الرّهينة 'تفّاحة' التي اختطفها وأخفاها في بيته، فراح يتحدّث بمعاني العفّة والنّقاء مرتديا قناع الورع والالتزام وهو في حقيقته سكّير وفاسد كسيّده الذي نسب له التّقوى.

[1]– عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

وبأسلوب الفخر بنقاء السّريرة وتحقّق رغبته في زيادة رزقه، يتّخذ من لغة القرآن مصدرا لكلامه، يقول 'فهوم' ' للفار' "هذا من فضل الله علي، إنّ الله يرزق من يشاء بغير حساب إنّ الله ينظر إلى القلوب الطّيبة النّقيّة حين يوزّع الأرزاق، أمّا الحسدة يا فار فيموتون كالكلاب الضّالّة"[1] وكأنّ القدر وقف إلى جانب 'فهّوم' كثيرا فحقّق المكانة الاجتماعيّة والثّراء وحقّق كلّ ما يريده وقد اعتبر ذلك مكافأة من الله له لطيبة قلبه، لكنّ هذا التّأييد لن يدوم طويلا وستسقط أقنعة الغنى والتدّين الكاذب أمام المرض.

ومن نماذج أسلبة لغة الوعظ والتديّن نستحضر النّموذجين المواليين من دفتري(الرّهينة-الغادة):

الأوّل في حوار 'فهوم' مع 'شيخ البلديّة' وسعيهم لتزوير الانتخابات لصالح حزب 'فهّوم' وابتياعه للمقهى، والثّاني مع الفار' للزّواج من 'غادة ابنة حليمة' والوريثة الشّرعيّة لوالدها المتوفّي "-أستغفر الله، أستغفر الله، وما اتّفقنا عليه؟[...] بشأن المقهى يا بطل[...] يغرق الحاج فهّوم في التّسبيح[...]-هل تزوّجت[...]ومن هذه المحظوظة ياسيّدي؟[...] غادة شمس الدّنيا يا فار منذ أن مات والدها يرحمه الله، وترك لها ثروته الضّخمة، وأنا أترصّدها إلى أن حقّق الله لي غايتي...لأنّي ملتزم بكتاب الله وسنّة رسوله صلى الله عليه وسلّم"[2] ففي النّموذج الأوّل يُكثر من الاستغفار ليرسم مشهدا لشخصيّة ملتزمة لا تنسى الذّكر والاستغفار حتّي في قمّه انشغالها، حتّى وهي تخطّط للتّزوير والاحتيال، وهو ما مكّن من إسقاط جميع الأقنعة فيما بعد، فباللّغة تعرّفنا عن 'فهوم' الملتزم وبها اكتشفنا شخصيّة الدّجال الكاذب الفاسد.

وفي النّموذج الثّاني يدّعي أنّ الالتزام بما جاء في كتاب الله وفي سنّة رسوله صلى الله عليه وسلّم كان سببا في زواجه من غادة؛ كونها جمعت صفات الجمال وامتلكت المال وكذلك الحسب والنّسب، والحقيقة أنّه تزوّجها طمعا في مالها الّذي ورثته عن والدها، وهو ما لم يقله رسول الله، حيثُ حرّف مدلول الحديث النّبوي لما يتوافق ونواياه الخبيثة في الاستيلاء على ثروة هذه المرأة.

---

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص- ص58- 75.

عطفا عمّا سبق يمكن القول بأنّ شخصيات مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' رغم قلّتهم- إلّا أن لغتهم كانت متنوّعة بشكل واضح ومردّ ذلك تقنّعها بقناع لكلّ مقام اجتماعي، ففي فتوى الطّلاق تحدّث 'فهوم' بلغة العلم والدين، وفي مقام التّقوى تكلّم الفار بلغة العفّة والنّقاء، وفي إطار الزّواج استحضر كتاب الله والالتزام بسنّة نبيّه صلى الله عليه وسلّم، وهو ما يجعل المتلقّي يتساءل عن مدى التّناقض الذي حملته هذه الشّخصيات التي مثّلت بالدّين ومدى انخداع الأطراف الأخرى بها؟

وممّا لا شكّ فيه أنّ التنوّع الأسلوبي واللّغوي يؤكّد على امتلاك 'عز الدين جلاوجي' ناصية اللّغة والقول وعلى قدراته الفنيّة لتخيّر الخطابات المناسبة لشخصيّاته والّتي تفضي إلى معرفة انتماءاتها الاجتماعيّة وقناعاتها الإيديولوجيّة.

وإلى جوار اللّغة الوعظيّة تبرز أسلبات للغات أخرى نذكر منها:

ز-أسلبة لغة السّياسي:

بالرّغم من أنّ 'الأقنعة المثقوبة' مسرديّة اجتماعيّة إلّا أنّ الملفوظات واللّغات-حتّى السياسيّة منها- تنوّعت فيها بشكل لافت للغاية، فتبرز لغة السّاسة وفكرهم في النّماذج الموالية:

"هل تعلم يا فار؟ أهمّ فرصة للرّبح حين انشغال الحمقى بالسّياسة[...] في أيّ مجال تطمح يا سيّدي؟

يرفع فيه الحاج فهّوم نظره لحظات ثمّ يقول:

-في مجال السياسة يا غبي..، ألا تعلم أنّ أرباب المال حين يشبعون من المال يجوعون إلى السياسة؟.. السّلطة تمنحك كلّ شيء.. الجاه.. المال.. الهيبة.. الحصول على كلّ ما تريد...سيصفّق لنا الآخرون ونمتطي ظهورهم لنصل إلى الزّعامة...-السّلطة شهوة لا تعدلها شهوة"[1] فالملاحظ أنّ 'فهوم' بعدما حقّق ثروة كبيرة فكّر في ولوج عالم السياسة، وراح يحاور تابعه ومؤيّده الدّائم 'الفار' بخطاب السياسيّين، لتحقيق السّلطة والحصول على صلاحيات عديدة في الحياة، وبيّن رغبته في تحقيق ذلك على حساب الغير، الذين سينتخبونه

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص36، 42.

ويوصلونه لتلك المرتبة، وقد تحدّث بأسلوب سياسي ساخر من هؤلاء جاعلا منهم مطيّته للزّعامة.

وقد احتجّ بقراره ورغبته في الدّخول إلى عالم السياسة بنماذج أدنى منه علما ومرتبة لكنها لقيت مكانا في عالم السياسة، يقول 'فهوم' للفار':

"قدور لم يكن يعرف حتّى كتابة اسمه.. ساعد لا يحسن أن يوّقع على ورقة وبعد أن علّموه التّوقيع قدّموا له شهادة وفاته فوقّع عليها، ألست خيرا منهم، وأنا الحاج فهّوم ...ألا تراني أيّها التّابع المخلص أحسن شكلا حتّى من رئيس الدّولة نفسه؟ وأحسن فصاحة وبلاغة أيضا؟.. ألست تراه يتلعثم في خطبته ويخطئ رغم أنّها تحضر له ويقرأها أسبوعا كاملا قبل إلقائها[...] الوزراء يحضرون الحفلات..، يدشّنون الإنجازات..، يوّقعون المعاهدات، يملأون الجيوب بالدّولارات...ويأخذون المليارات يا غبي"[1] فمن جهل 'قدّور' بالكتابة و'ساعد' بالإمضاء اتّخذ 'فهوم' حججا لإقناع تابعه بأحقيّته بالمنصب السّياسي، ولم يتوقّف عند هذا الحد فقد اعتبر شكله وفصاحة ألفاظه وبلاغة معانيه أحسن من رئيس الدّولة الّذي لا يُحسن قراءة خطبة واحدة بطريقة سليمة، وكأنّ السّياسة مظهرا ولغة فقط، وهنا تبرز المفارقة بين المفهوم الحقيقي للسياسة والعلم الشّرعي ورؤيا 'فهّوم' لها، فبين التّكليف والتّشريف وبين العلم والجهل بون شاسع.

عطفا على ما سبق بيّن المقطع السّابق نظرة 'فهّوم' للوزارة، حيث عدّ مهمّتهم في حضور الحفلات وتدشين المنجزات وتوقيع الاتّفاقيات والمعاهدات لأجل الحصول على الأموال وملء جيوبهم بها، فلماذا لا يكون هو رئيس وزراء؟

وحريّ بنا في هذا المقام أن نشير إلى النّقد السّاخر الّذي خصّ به الكاتب ميدان السّياسة بكشفه عن حقيقة بعض السياسيّين الذين يملؤون السّاحة العربيّة، وهم جهلة بحقيقتها كتكليف ومسؤوليّة قبل أن تكون أموالا، وتحقيقا لمصالحهم الشّخصيّة على حساب الشّعب. حيثُ ترك الأمر لشخصيّة 'فهّوم' للحديث عن ذلك بطريقة تهكّميّة من شخصيات جاهلة لكنّها تشغل مناصب في السياسة، وهو ما أدّى به هو أيضا للتّفكير في دخول هذا العالم الّذي سيجعله أكثر ثراء وسعادة.

[1]– عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص–ص44–46.

يستمر 'فهّوم' في الحديث بلغة السياسيّين مستلهما طريقة تفكير بعضهم إن لم يكن أغلبهم قائلا بأنّ:

"المال يشتري ذمم الرّجال وشرفهم وكرامتهم، سألبسهم فساتين جميعا، سأحوّلهم جميعا إلى تفّاحة...- أمّا ما نراه وما نسمعه فما هو إلّا كذب النّساك والمثقّفين.. العدل.. المحكمة.. الدّولة... الوطنيّة...الدّين.. المساواة.. المصلحة العامّة.. كلّ هذا الأشياء هي كذب ونفاق[...]حزبنا حزب السّلطة، الحزب الحاكم، نحن مع من يحكم[...] لقد اخترت شبّانا يحسنون الحديث عن الوطن والوطنيّة، والتّضحية والمصلحة العامّة، والوفاء للشّهداء، وإلى غير ذلك ممّا ينطلي على السّذج[..]-إن لم يكف فأمامنا طريق واحد..-التّزوير"[1] حيث كشفت العبارات الباروديّة السّابقة عن موقفه من الرّجال في الانتخابات واختيار منتخَبيهم حيثُ عدّ المال سبيلا لشراء ذممهم، بل وأكثر من ذلك شرفهم وكرامتهم، وراح يسخر منهم لدرجة عدّهم نساء مغتصبات كتفّاحة التي اعتدى عليها وحملت بابنته وأجبرها على إجهاضه فماتت، وكأنّه يقول بأنّ السياسة ستجعل منه أكثر جبروتا وفتكا بمن وثقوا به وأوصلوه إليها.

وتنطوي وجهة النّظر السّابقة على تعرية واقع السياسة وفسادها، حيث أقرّ 'فهّوم' بأنّ الواقع السياسي يوهم بإقامة العدل والدّين والمساواة لكنّ الحقيقة غير ذلك، فالكذب سبيل السياسيّين في الحصول على الأصوات والتّأييد، ثمّ تكون السّلطة والبقاء في الحكم غايتهم الحقيقيّة.

وما يؤكّد إيمانه بهذه المبادئ السياسيّة الفاسدة تبنّيه لها، حتّى أنّه تخيّر من سيوصل خطابه للشّعب السّاذج ممّن يمتلكون ناصية القول والبلاغة في إيصال معاني حبّ الوطن والتّضحية في سبيله متحدّثين باسم الشّهداء والوطن، وهي أقرب وسيلة لقلوبهم وتأثيرا على قراراتهم كي ينتخبوه، وإن لم ينجحوا في ذلك فقد تبنّى 'فهّوم' حلّا سياسيّا آخر هو التّزوير وهو ما يحيل على تشرّبه تقنيات التّفكير السّياسي بإيجاد خطّة بديلة في حال فشل الأولى.

أمّا فيما يخصّ سياسة العمل وعلاقتها بالانتخابات يأمر 'فهّوم' أتباعه بما يلي:

"-بالنّسبة لطلبات العمل ألغوا كلّ طلبات الذّكور....أبقينا طلبات الإناث فقط..-وسنشترط عليهنّ جميعا الانتخاب لصالح حزبنا، الحزب الحاكم...اطمئن سيّدي الحاج مئة عاملة بمئة

[1]- عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص، 54، 55-57.

صوت، إضافة إلى أصوات أسرهنّ وأقاربهنّ"[1] حيثُ استعمل طريق الضّغط على النّساء الجميلات بتوفير مناصب عمل لهن مقابل تقديم أصواتهنّ له، وكذا أصوات أهاليهنّ ورفض منح الذّكور حتّى فرصة تقديم الملفّات، لنكون أمام مشهد من الواقع عَكَسَه 'جلاوجي' في نصّه هذا بطريقة ساخرة وربطه بالسّياسة.

وليضمن نجاحه في الانتخابات يأمرهم بتطبيق الآتي:

"يجب أن تزوروا كلّ القرى.. كلّ الأرياف.. لكلّ زعيم قبيلة خمسة ملايين، ولكلّ فرد خمسون دينارا مقابل ورقة الانتخابات[...] نملك الخبرة..الدّهاء..المال..، نملك السّلطة...نملك الشّعب...الشّعب نحن الذين ربّيناه..علّمناه..شيّدنا له هذه المؤسّسات الضّخمة.. المعامل.. المدارس.. الطّرقات... الجامعات..، فكيف ينقلب ضدّنا؟ أنا متأكّد أنّهم سينتخبوننا وسنفوز.. كلّ الأحزاب ستنهزم.. ستنهزم"[2] فكانت الرّشوة وشراء ذمم سكّان الأرياف مقابل التّصويت لصالحه سبيلا لتوقّع نجاحه في الانتخابات، وفي مقام انتظار الإعلان عن النتائج، بدأ 'فهّوم' يشعر بالخوف وراح يحدّث نفسه عن خبرته وأمواله وتحكُّمه بالشّعب باسم السّلطة ضمانا لفوزه، بالرّغم من تأخّر ظهور النّتائج، وراح يتحدّث بلغة السّياسيّين عن الإنجازات الّتي حقّقها للشّعب في ميدان التّعليم والعمل، فما عليهم إلّا أن ينتخبوه فمن غير المعقول ألّا يعطوه أصواتهم بعد كلّ ما فعله لهم–حسب اعتقاده–.

حيثُ تكشف مخطّطات هذه الشّخصيّة عن فسادها وعن تفكيرها السياسي المنافي للقانون وللمبادئ الأخلاقيّة، من هنا يرمي الكاتب لتصوير ما يحدث في السّاحة السياسيّة الجزائريّة والعربيّة عموما عبر 'فهوم' الّذي يمثّل صوت السّلطة السياسيّة ونموذجَ السياسي الفاسد الذي يستغلّ حاجة غيره للعمل مقابل منحه صوته وجعله سيّدا عليه.

[1]– عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص، ص68، 69.

[2]–المصدر نفسه، ص، ص73، 84.

ح-أسلبة لغة المثل الشّعبي:

يعتبر المثل الشّعبي شكلا من أشكال التّعبير تعبّر بها الجماعة الشّعبيّة عن واقعة ما بطريقة موجزة بليغة، وهو "فوق كونه خلاصة لتجارب إنسانيّة طويلة، وفوق جماله اللّفظي وبلاغته، فهو صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداول فيه"[1] وهو طريقة تعتمدها أغلب المجتمعات الإنسانيّة للتّعبير عن قضيّة ما بشكل موجز، وتجدر الإشارة هنا إلى ارتباطه بالثّقافة الشّعبيّة لكلّ مجتمع، وإمكانية اختلاف طريقة قوله من منطقة لأخرى حتّى في البلد الواحد، وهذا لا ينفي وجود أمثال إنسانيّة مشتركة.

وقد شكّلت لغة المثل الشّعبي مادّة ثريّة يقتبس منها الأدباء والكتّاب، ولعلّ 'عز الدين جلاوجي' واحد من هؤلاء الذين آثروا توظيف لغة التّراث في رواياته وفي نصّه التّجريبي المعاصر، لذا حريّ بنا التّطرّق لشكل من أشكال التّراث الشّعبي الّذي استثمرته مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' مادّة لها وهو المثل الشّعبي الجزائري –على وجه الخصوص– والّذي غالبا ما يحضر على ألسنة شخصيّاتها، ومن أبرز الأمثال الواردة ما يلي:

"يعتدل النّشناش في جلسته، يمدّ رجليه، ويشبك أصابع يديه قائلا:

–صدقت، كالقط لها سبعة أرواح."[2] ففي مجلس الشّيخ 'فهوم' يتمّ التّحضير للجنائز، وفي المقام السّابق يهيّؤون أنفسهم لجنازة الحاجّة 'ياقوت' الّتي لم تحن ساعتها بعد، ما أدّى بنشناش لأن يؤسلب لغة المثل الشّعبي ' كالقط لها سبعة أرواح' ويقال أيضا في ثقافتنا الشّعبيّة 'كالكلب عَندْها سَبْع رْوَاح' تعبيرا عن طول أمد حياتها، وعن رغبتهم الشّديدة في موتها حتّى يحضروا المأدبة ويقرؤوا القرآن على روحها مرارا وتكرارا بمقابل مادّي.

فلغة المثل الشّعبي ببلاغتها أوصلت تلك الصّورة للعجوز وهي تموت ببطء، ومشهدت مدى طمع 'نشناش' وأصدقائه الّذين ينتظرون نهايتها بلهفة وشوق حتّى يحقّقوا ما يريدون.

وعطفا على ما سبق وردت العديد من أسلبَات المثل الشَّعبي نذكر منها على سبيل التّمثيل لا الحصر "–يا غبي، المال يضحك الميّت[...] الحياة غابة، فلنكن فيها حطّابة ومن لم يكن ذئبا ضاريا التهمته الذّئاب، في الحياة يا فار لا مكان للفئران[...] يا غبي، أرقص

[1]–عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية، الجزائر،1993، ص13.

[2]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص9.

للقرد في دولته، وقل يا حسرتاه على ما مضى" [...] مال الطّماع، يبتلعه الكذّاب"[1] إذ قلّد 'فهّوم' لغة المثل الشّعبي القائلة:

'الدّراهم تحطها على فم الميت يضحك' بلغة فصيحة، في حواره مع 'الفار' الّذي خاف من بحث الشّرطة عنه، وتوقّعه اكتشاف أمر إخفائه للرّهينة 'تفّاحة' فراح يطلب حماية سيّده الّذي آمن بأنّ المال هو الحل، وأخبره بأنّه سيقدّم المال والهدايا لرئيس الشّرطة مقابل إسقاط القضية، فأقنعه بلغة المثل الشّعبي قليلة اللّفظ قويّة المعنى، حيث يضرب هذا الأخير في مقام شراء الذّمم بمقابل مادّي وهو الحال مع 'فهّوم' الذي سيغلق قضيّة 'تفاحة' بماله وسيضيّع حقّها برِشوته لرئيس الشّرطة الذي سيفرح، وكأنّه ميت عاد للحياة ضاحكا بسبب المال، وهو تصوير جماليّ يرسم صورة الإنسان الجشِع الذي يسكت عن الحق مقابل الهدايا والأموال ضاربا بحقوق الغير عرض الحائط.

وأسلب المثل الشّعبي القائل 'يجعلني غابة والنّاس حطّابة' والّذي يضرب في تمنيّ استمرار النّعمة وعدم الحاجة للغير؛ ترفّعا عن طلب المساعدة، بطريقة مغايرة تماما للمثل السّابق، في سياق دلالي مغاير (الحياة غابة فلنكن فيها حطّابة) وكأنّه يريد الحصول على كلّ شيء من هذه الحياة.

حتّى وصل به الأمر لاعتبار الجميع ذئابا، فما على 'فهوم' وأتباعه إلّا أن يكونوا كذلك، فلا قيمة للفئران، حيثُ ترمز الذّئاب في هذا السياق للغدر والقوّة، والفار للضّعف وكأنّ الحياة غدت فعلا غابة والبقاء فيها للأقوى والأشرس.

أمّا قوله "أرقص للقرد في دولته" فيضرب هذا المثل في مسايرة صاحب الدّولة ما دمت مضطرّا إليه، فكذلك يَطلب 'فهّوم' من 'الفار' و'النّشناش' تخيّر مظهر جديد، وأسلوب جديد بارتداء قناع الرّاقي الشّرعي والرّجل المتديّن لتحقيق مصالحهم. فبعدما خسروا الانتخابات ولم يحصلوا إلّا على أصوات قليلة، واكتشفت حقيقة 'فهوم' الدّجال وتاجر المخدّرات، ما كان عليه إلاّ أن يؤسلب لغة مثل عربي فصيح، يُحيل على رغبته في مسايرة الواقع بارتداء القناع المناسب له. فأمرهم بنزع البدلات وارتداء لباس يحمل سمات الوقار والتّديّن؛ وذلك لتهنئة من

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص-ص31- 40- 94.

فازوا في الانتخابات؛ كونهم صاروا يمثّلون السّلطة والقوّة، وما عليهم إلّا مجاراتهم والانضمام إلى حزبهم بهيئة مناسبة.

أمّا المثل الآخر فجاء على لسان 'الفار' مخاطبا 'النّشناس' ساخرا من 'فهّوم' بتقليد أسلوب المثل الشّعبي الجزائري القائل: 'دراهم المشحاح يوكلها المرتاح' أو "شي المشحاح ياكلو المرتاح".

ويضرب هذا المثل في الشَّخص البخيل الّذي يحرم نفسه من أشياء يحتاجها، فتكون بذلك نصيبا لغير الشّاقي بسهولة. وهو ما حدث مع 'فهّوم' الذي خسر الكثير من الأموال قدّمها لمن وعدوه بالتّصويت لصالحه في الانتخابات؛ طمعا في الوصول إلى الوزارة على أكتافهم–إن صحّ التّعبير– لكنّهم خانوه وصوّتوا لغيره، وهو ما كان سببا ليسخر'الفار' من هذا الشّيخ الذي اشتغل في كلّ شيء؛ حتّى يجمع الأموال لكنّه خسرها بسهولة، وكانت من نصيب غيره دون عناء منهم.

ومن الملاحظ على مستوى لغة شخصيّات هذه المسرديّة أنّها استثمرت وأسلبت لغة المثل الشّعبي الجزائري الّذي يحيل على الجوانب الثّقافيّة.

أو بتعبير أوضح يحيل حضور المثل الشّعبي على الخلفيّة الثّقافيّة والشَّعبيّة للكاتب الجزائري 'عز الدين جلاوجي' الذي يكتب بلغة لا تنفي الماضي، ولا تتجاوز التّراث، حيثُ استحضرت الأمثال الشّعبيّة بطريقتين: الأولى توافق مضربها مع مقصود 'جلاوجي' والثّانية: أوردها في سياقات مغايرة، والتّنويع فيها كان بإكسابها مدلولات جديدة.

ويمكن القول أخيرا أنّ لغة المثل الشّعبي الّذي يعتبر محصّلة تفكير وخبرات جماعيّة واللّهجة العاميّة شكّلت تقنيّات فنيّة حاور فيها 'عز الدين جلاوجي' –من خلال شخصيات مسرديّاته السّابقة– الثّقافة الشّعبيّة والتّراث الجزائريّين، ولعلّه يطمح من خلال ذلك لتحقيق غايات عديدة:

أوّلها التّأثير في القارئ ذلك أنّ لغة المثل الشّعبي لها تأثير كبير في المتلقّي؛ لما تكتنزه من خبرات وحكم بليغة تغني عن قول الكثير. ووظّف اللّهجة العاميّة كونها قريبة من الواقع والمتلقّي، فهو يريد أن يجسّد واقعية نصّه الإبداعي الّذي ينطلق من الواقع ويعبّر عنه بطرق فنيّة من خلال اللّغة والتّراث؛ أي بإقامته لحواريّة فنيّة بين اللّغة الفصحى واللّهجة العاميّة،

وبين لغته المعاصرة ولغة التّراث والمثل الشّعبي، وهو ما يكشف موقفه النّقدي من التّراث ومن قضيّة حضور اللّهجة في الكتابة الإبداعيّة المعاصرة. فهو يطمح من خلالهما أيضا لتحقيق شعريّة نصّه دون أن ينتصر للّغة الفصحى لوحدها.

بالإضافة إلى ما سبق، يمكن القول بأنّ هذا التنوّع الأسلوبي للُّغات والطّرائق التّعبيريّة يحيل على مدى تنوّع الوحدات التّركيبيّة للمسرديّتين، حيث تحاورت خطابات الشّخصيات فيما بينها كاشفة عن تنوّع أفكارها من جانب، ومن جانب آخر بيّن لنا هذا التنوّع الاجتماعي للّغات الرؤية الفنيّة للكاتب الجزائري 'عز الدين جلاوجي' الذي آثر الاستشهاد بالأمثال الشّعبيّة، وأسلب مختلف أنماط القول الدّيني السياسي العامي وكذا المدرسي والأدبي على لسان شخصيّات متنوّعة المواقف ترتدي لكلّ مقام قناع.

ليكشف لنا حقيقتها ويسقط عنها أقنعتها، مؤكّدا على تعدّد الأصوات فيها عبر تعدّد أقنعة شخصيّات الذي أنتج تعددا في لغاتها، كما تبنّى طريقة الشّعر الشّعبي الحر –إن صحّ التّعبير– في 'غنائيّة الحب والدّم' للتّعبير عن صراع الحب والحرب، بمزاوجة لغويّة بين اللّفظ الفصيح والعامي وباستحضار الأمثال الشّعبيّة وحكمة الأجداد؛ لرسم مواقف إيديولوجية متباينة بين شخصيات هذه المسرديّة من الحب والحرب، بين مؤيّد للأوّل(حجيلة– شيبوب– خليفة) ورافض له باسم العادات والتّقاليد (الشّيخ غانم– الشّيخ جابر–زوجته–منّاد)، وبين منضمّ للحرب (عامر–شيبوب– خليفة– الشّيخ غانم– الشّيخ جابر– الجازية) باسم البسالة والفروسيّة ومتخلّف عنها لأنّه خان الدّار والعهد(منّاد).

3–التّنويع في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة':

يرى 'ميخائيل باختين' أنّنا نتكلّم من خلال كلام غيرنا، فالتّنويع الّذي يعتبر شكلا من أشكال الأسلبة، والّذي يعني إضافة مسحة أسلوبيّة معاصرة على لغة ومفردات التّراث بوضعها في سياقات ومواقف جديدة قد تمظهر في مسرديّات 'جلاوجي'، والشّأن في ذلك مع مسرديّة (الأقنعة المثقوبة)الّتي شخّصت لغة التّراث في إطار اللغة الفنيّة لهذا النّص السردي المسرحي، الّذي يقحم اللّغة الماضية في حُلّة لغويّة وصفيّة معاصرة تعتدّ بالتّعدّد والتّنويع الأسلوبي.

من نماذج التّنويع الواردة في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' ما يلي:

"يقبل الحاج فهّوم بقميصه النّاصع البياض وعمامته الصّفراء وخيزرانه المزخرف الّذي لا يحمله إلّا للتّباهي، يتهجّى بعض الأوراق المثبَّتة على الجدار بأسى وحسرة"[1] حيث تضمّنت سطور هذا الدّفتر تنويعا للألفاظ التّراثيّة الّتي ارتبطت بهيئة الشّخصيّة (الحاج فهّوم) في المجتمع المعاصر وبالتّحديد لباسها ومظهرها: 'قميص ناصع البياض' حتّى يحيل على الوقار، وعمامة صفراء ترمز للتّراث والتّمسّك بكلّ ما هو أصيل، وخيزران مزخرف يتفاخر به ويبدي به مكانته كمتديّن، وملتزم، وملتحي، والحقيقة غير ذلك تماما.

فهو شخصيّة تتلوّن كما الحرباء، وترتدي لكلّ زمان مظهرا يليق به، حيثُ يوحي هذا المظهر بشخصيّة مثاليّة وملتزمة وهو ما ستثبت بقيّة الدّفاتر عكسه.

حيث صوّر لنا هذا المقطع استحضارَ اللّغة المعاصرة صوتا لغويّا غيريّا وهو التّراث بمفرداته، وفي هيئة الشّخصيّة، التي تخيّرها 'جلاوجي' بعمامتها وخيزرانها وفكرها لرسم مشهد مؤسلب تتحاور فيه التّنويعات على مستويين: على مستوى اللّغة(الألفاظ) وعلى مستوى الأفكار، فبين لغة 'جلاوجي' الوصفيّة الفصيحة وبين الألفاظ التّراثيّة والمظهر الملتزم للشّخصيّة الذي يوهم بالتديّن، حدثت حواريّة.

ولتوضيح ذلك أكثر نبيّن كيف استحضر 'جلاوجي' هذا التّنويع وهذه الألفاظ في مقامات مغايرة، فمن المألوف أن يرمز اللّباس الأبيض، والعمامة والخيزران للوقار، والعلم والتديّن، وهو ما تظهره شخصيّة 'الحاج فهّوم'، لكنّ الحقيقة عكس ذلك تماما، فهو مدّعي علم ومُرتدي قناع التديُن، يتّكئ على إيديولوجيا المظاهر الخدّاعة، فكل من يراه بهذا المظهر سيعتقد بأنّه من أكبر علماء المدينة وشيوخها، لكنّه دجّال وتاجر مخدّرات وشخصيّة فاسدة أخلاقيّا وجاهلة تدّعي العلم، مكّنتها الأموال من تبوّء مكانة مرموقة في مجتمع تحكمه المادّة والمظاهر.

وفي سياق آخر يحضر التّنويع في حوار 'فهّوم' مع 'النشناش'، يقول:

"–أرأيت؟ إنّه خبيث إذا سبقك وتعاقد مع أولاد الحاجّة ياقوت فقد فاتنا القطار، وإذا فاتنا القطار يا نشناش، ماذا نفعل؟"[2] حيث استحضرت الشّخصيّة لفظة 'قطار' لرسم صورة

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص7.

[2]–المصدر نفسه، ص10.

مشهديّة توضّح حقيقة الوضع الّذي هي فيه، فما إن يتّفق الشّيخ الآخر مع أولاد الحاجّة 'ياقوت' لإقامة جنازة تليق بمقامها ومقامهم، يكون الأوان قد فات سريعا كما يمر القطار وفاتت 'فهّوم' وجماعته فرصة الحصول على الزّاد والمال.

كذلك لفظة 'الحّاجة' خلقت تنويعا لغويّا وصفيّا في سياق هذه اللّغة المؤسلَبَة لهذا المقطع، فبالرّغم من نعتهم لها بالحاجّة والّتي تحمل دلالات التّعظيم في سياقها الأصل، إلّا أنّهم يتسارعون للحصول على الأموال والولائم بموتها الّذي انتظروه طويلا، ففهوم وجماعته تبنّوا سياسة الحصول على المال بكلّ الطّرق، حتّى وصل بهم الأمر إلى ارتداء قناع الدّين والإعداد للجنائز اللّافتة للأنظار، فما كان منهم إلّا السّعي لإقناع أبناء الحاجّة 'ياقوت' بإقامة جنازة عظيمة لها وإحضار من يقرأ القرآن على روحها، ولم يرغبوا بحضور شيخ آخر غيرهم حتّى لا يضيّع فرصتهم الذّهبيّة في تحقيق مبتغاهم والحصول على المال الكثير.

أمّا في سياق الدَّجل والوعظ الكاذب فقد برزت شخصيّة 'فهّوم' بشكل كبير جدّا، إذ أنّه اتّخذ لنفسه مكانة بين الرّقاة والسّحرة، الوعظة والكاذبين، مُظهرا وجها بشوشا وكرامة ومُضْمرا صورة كاذبة لمنافق في الدّين، وفاسد في السّياسة، وماكر في الحياة عموما. يخاطبه خادمه 'الفار'–الّذي أتاه بضحيّة جديدة امرأة عقيم، تريد إنجاب ولد بعدما عجز الأطبّاء عن علاجها– مطمئنا:

"–طبعا طبعا، أخبرتها أنّ ذلك يستدعي الاستغاثة بالأجداد الصّالحين، وبالجنّ والعفاريت الخاضعين، وبشمهروش وإبليس اللّعين"[1] إذ تجلّى التّنويع من خلال عبارة 'الأجداد الصّالحين' و'لفظة 'الجن' و'العفاريت' وذكر اسم واحد منهم، واستحضر 'إبليس' في مقام ساخر من جهلها، وتذاكي الفار' لإقناعها بقدرات 'فهوم' الخارقة في منحها الولد مقابل ما يطلبه منها.

فبدلا من ذكر الأجداد الصّالحين للعظة، والتّذكير بأنّ الجنّ خلقوا للعبادة كالبشر، وأنّ إبليسا كفر بربّه عندما عصى أمره بالسّجود لآدم، جاءت هذا الألفاظ والعبارات –الحاملة لمدلولات دينيّة تندرج ضمن سياق دلالي يرتبط بالعبادة والاتّعاظ– في سياق مخالف يرتبط بالدّجل، والشّرك بالله باستدعاء غيره والجهر بمعصيته.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص18.

ولا غرابة في كون 'الفار' تلميذ 'فهوم' مقتنع به وساع لشهرته؛ قصد الحصول على أموال يسكر بها، 'ففهوم' يشغل مناصب عدّة في إمبراطوريّته الّتي صنعها لنفسه مستغلّا غباء غيره، يلبس أقنعة كثيرة، لكنّها تظلّ مثقوبة وستسقط تباعا.

فهو الشّيخ ذو الكرامات المزعومة الّتي انخدع بها العامّة، وهو الشّيخ الذّي يخاطب الجن والعفاريت وإبليس، وهو السّياسيّ المحنّك الّذي يعمل في مختلف المجالات؛ كي يظفر بمنصب مرموق في الدّولة، ويرتدي أقنعة الحكم والسيادة وفي الأخير لن ينفعه قناع الزَّيِّ ولا السِّياسي ولا الملتزم، وسيخسر صحّته وعائلته وأمواله.

وغير بعيد عمّا سبق، يحضر التّنويع في مقام وصفي لرقية غير شرعيّة –على حدّ تعبيره– يقول:

"–إذن يجب أن تأتيني إلى البيت يوم السّبت، تحتاج إلى بخور، وإلى قراءة بعض الطّلاسم والآيات عليها، يعني إلى رقية غير شرعيّة"[1] حيث جمع بين مفردات وعبارات الرّقية الشّرعيّة وطلاسم السّحر، فالآيات تخصّ الرّقية الشّرعيّة والبخور والطّلاسم تندرج ضمن إطار السّحر والشّعوذة، وهو ما يجسّد مفارقة وتنويعا وإدراجا لهذه اللّفظة في غير مقامها الأصلي، وبذلك جسّد 'عز الدين جلاوجي' مشهدا لفكرين متعارضين ومتناقضين، بلغة جمعت بين ألفاظ متنوّعة، حتّى يضع القارئ أمام شخصيّة مزدوجة الفكر متناقضة المبادئ، لها في كلّ مقام قناع مستعدّة حتّى للجمع بين المتناقضات.

عطفا على ما سبق، نقل لنا 'جلاوجي' صورة مشهديّة للشّخصيّة المحوريّة لمسرديّته في كامل أناقتها، "في ذات المكان من مقهاه المفضّلة، أصبح الحاج فهّوم متربّعا على الكرسي في أبّهة، وقد انتقى أفخر ما يملك من ملابس، زاد عليها نظّارة شمسيّة سوداء وعمامة خفيفة، وخيزرانا من النّوع الرّفيع، وحذاء أبيض خفيفا علته ثقوب صغيرة لتهوية القدمين"[2] بلغة منوَّعة تراثيّة ومعاصرة، ومظهر ملتزم ومعاصر(مقهاه–الكرسي–نظّارة شمسيّة–عمامة–خيزران– حذاء أبيض) تحقّق التّنويع في المقطع السّردي الوصفي السّابق.

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص63.

حيثُ وظّف لفظة 'العمامة' و'الخيزران' الدّالة على المظهر والزّي التّقليدي إلى جانب 'النّظارة الشّمسيّة' الدّالة على المظهر المعاصر وكأنّما 'فهوم' شخصيّة مخضرمة جمعت بين الماضي والحاضر في المظهر، لكنّ الدّلالة الخفيّة تناقُض هذه الشّخصيّة التي تُظهر غناها فتنهر متسوّلا، وتبرز تديّنها لكنّها تشتغل بالسّحر وتتاجر بالمخدّرات.

وفي السياق السّياسي، تبرز شخصيّة 'فهّوم' أيضا، حيث "يخوض معركة الانتخابات الّتي رصد لها مبلغا خياليّا، وكلّه إصرار على أن ينتزع النّصر ولو من أنياب الضّواري وبراثين الكواسر، آملا أن يرفرف به الفوز السّاحق إلى المدارك السّياسيّة العليا، ليكون من علية الشّعب وكبراء الأمة"[1] حيث تضمّن المقطع تنويعَ اللغة معاصرة من خلال اللّغة القديمة بطابعها الحربيّ وألفاظها الجزلة (النّصر– أنياب الضّواري– براثين الكواسر– الفوز السّاحق) في سياق جديد هو حرب السّياسة وسلاحه فيها هو المال.

ويمكن القول أخيرا أن 'عز الدّين جلاوجي' قد اعتمد على آليّة التّنويع الحواريّة؛ لرسم صورة اللّغة في مقاطع مسرديّته هذه من خلال تعدّد أنماط التّنويع في اللّفظ، والعبارات واللّغة، وفي الفكر، والثّقافة المجتمعيّة.

حيث نقل لنا عبر شخصيّة 'فهوم' ضروبا من أنماط التّفكير التي تتميّز بها الشّخصيّة الواحدة التي تلبس في كلّ مقام قناع، وتتكلّم في كلّ سياق حديث: في الدّين، وفي السياسة وفي مجالس الرّقية والمآتم، وفي المقهى، وأمام التّلفاز، وفي المجتمع، وهو ما جعل من هذا النصّ متنوّعا في لغته وخطابه وألفاظه.

بالإضافة إلى ذلك نرى بأنّ 'عز الدين جلاوجي' يكشف في مسرديّة (الأقنعة المثقوبة) عن حقيقة الإنسان المريض في الحياة، الّذي يتهافت على مفاتنها ومفاسدها، دونما تفكير في مصيره الأبدي، فهو يسعى خلف المال، الجاه، السّلطة دون أن يستلذّ طعم الحياة الحقيقة، ولا ذاق السّعادة التي تكتمل بالبساطة، ولا فهم الغاية من وجوده، فالحاج فهّوم نموذج لذلك.

صوّر لنا فرحته بالمال وسعيه خلف تحقيق أحلام تجاريّة، ماليّة، وسياسيّة، ووصف حالته وهو يبكي بفقده للزّوجة، والأبناء، والصّحة، وجسّد لنا صراعاته الدّاخليّة وأهوالها

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص83.

النّفسيّة، وهو يكسب المال ويخسر الولد، يحقّق الأرباح ويُفْني الجسد، حيث غدا هذا الأخير مَرْكَزًا وهَامِشًا في الآن نفسه، مركزا في نظر تابعيه، وهامشا في نظر نفسه، وهو يدّعي علما ودينا وحكمة، وفي الحقيقة هو إنسان خدعته أكذوبة السّياسة والمال كي تتحقّق سعادته، لكن الحياة لا تكتمل بالمال دون الولد والصحّة.

فحتما ستسقط الأقنعة المثقوبة؛ لتكتشف حقيقة كلّ إنسان يمثّل الورع باسم الدّين والحداثة باسم الفكر، والعقل باسم السّياسة، كما سقط قناع المال والجاه والسّلطة عن وجه الحاج فهّوم ليغدو طريح الأوهام، والأمراض لا زوجة معه ولا ولد، وهنا تكمن غاية الكاتب في التّعبير عن حقيقة زيف المظاهر الخّداعة، وكشف أقنعتها من خلال هذه الشّخصيّة التي تبنّت مواقفا مختلفة، وارتدت أقنعة كثيرة ونتيجة لذلك تنوّعت خطاباتها محقّقة تنوّعا أسلوبيّا على مستوى النّص، وهو ما يؤكد أنّ الحواريّة قد تتحقّق بقلّة الشّخصيّات من خلال تلوّن الشّخصيّة الواحدة وتكلّمها بأكثر من أسلوب وطريقة.

ويمكن القول أخيرا لعلّ الكاتب 'عز الدين جلاوجي' يريد من خلال إسقاطه لجميع الأقنعة الّتي ارتداها 'فهوم' بمساعدة كلّ من 'الفار' و'النّشناش' أن يسقط أقنعة هؤلاء في واقعنا الاجتماعي الجزائري والعربي ولما لا الإنساني، فلا قيمة لقناع الغنى والسّياسة الماكرة والتّديّن الكاذب، إذا لم يعتدل الإنسان ويحب غيره ويكون عادلا، منصفا، صادقا لا منافقا وأنانيّا، فمهما تعدّدت الأقنعة فهي مثقوبة أمام صحّة الإنسان وقربه من عائلته، فالمال وإن كثر لن يغني المرء شيئا أمام مرض لا أمل في شفائه وولد نفر من والده، وزوجة فرّت من زوج طمع في مالها.

ويكشف بذلك حقيقة الإنسان المريض في الحياة، الّذي يتهافت على مفاتنها ومفاسدها دونما تفكير في مصيره الأبدي، فهو يسعى خلف المال، الجاه، السّلطة دون أن يستلذّ طعم الحياة الحقيقة.

فحتما ستسقط الأقتعة المثقوبة لتكتشف حقيقة كلّ إنسان يمثّل الورع باسم الدّين، والحداثة باسم الفكر، والعقل باسم السّياسة، كما سقط قناع المال والجاه والسّلطة عن وجه الحاج فهّوم ليغدو طريح الأوهام والأمراض لا زوجة معه ولا ولد.

أمّا عن التّنويع في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' فغير موجود باعتبار أنّ التنويع استحضار للغة التّراث من منظور اللّغة المعاصرة في سياقات جديدة، لكنّ هذه المسرديّة بنيت على لغة التّراث والشّعر الشّعبي والأمثال الشَّعبيّة من خلال التّناص مع سيرة 'بني هلال' في قالب فنّي وجمالي وفكري مبني على حواريّة توحي بالتّقارب بين النّصين قالبا لكن بمضمون مغاير.

ثالثا/ الحوار الخالص في المسرديّتين:

يعتبر الحوار عنصرا من عناصر تحقيق التعدّد اللّغوي في الخطاب الرّوائي وبقيّة الأجناس والأشكال التّعبيريّة الأخرى، وهو"–أداة للتّخاطب بين الشّخصيّات، والتّعبير عن الأحداث بالألفاظ، ووسيلة إخبار الجماهير بمضمون وتفاصيل النّص المكتوب وهو وسيلة المؤلّف للبرهنة على مقدّمته المنطقيّة، كما هو أداة للكشف عن الشَّخصيات، وتطوير ما يدور بينها من صراعات يحرص المؤلّف، على أن يأتي حواره معبّرا عن الشّخصيّة التي جسَّدها، وأن يكشف حواره عن أبعاد هذه الشّخصيّة الأربعة، الماديّة أو الجسمانيّة الاجتماعيّة، والنّفسيّة والأخلاقيّة"[1] حيثُ تتراوح وظيفته بين الإخبار والتّواصل، واستكناه خبايا النّصوص والشّخصيات، والكشف عن الصّراعات القائمة بينها بالإضافة إلى استنطاق معالم الشّخصيات المادي منها، والاجتماعي، والسّايكولوجي، كما يسهم الحوار في خلق تفاعل بين الرّؤى والإيديولوجيات، ويصنع تنوّعا اجتماعيّا للخطابات واللّغات في النّص.

والحوار نوعان، حوار مونولوجي داخلي يرتبط بالمتكلّم، وحديثه مع نفسه ومناجاته وحوار خارجي يكون بين شخصين أو أكثر، وتختلف طبيعة الحوار بين نصّ المسرحيّة والنّصوص السّرديّة، فيكون حضوره طاغيا في الأوّل و يتخلّله السّرد في الثّاني، فكيف كان توظيف 'جلاوجي' له في المسرديّتين؟

أ- نماذج الدّيالوج/ الحوار الخارجي:

بداية نشير إلى أنّه بالرّغم من قلّة شخصيات مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' إلّا أنّ ذلك لا يعني قلّة الحوار فيها ولا ينفي تنوّعه، حيث جمعت بين حوارات عديدة في: الدّين والدّجل الالتزام والفساد الأخلاقي، الفقر والغنى، القوة والضّعف، السيّادة والعبوديّة، السياسة والتّجارة إلى غير ذلك من الحوارات التي كشفت عن معدن الشّخصيات وعن حملها لسمات متناقضة وارتدائها لأقنعة كثيرة حسب الحاجة إليها.

نذكر هذين النّموذجين، الأوّل حوار بين 'فهّوم' و'الفار':

"–أخبرني لماذا تأخّرت يا فار يا أحمق؟

[1]– شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، مؤسّسة حورس الدّوليّة، ط2، الإسكندريّة، 2001، ص98.

-لم أفطن باكرا

-لأنّك تعربد طوال الليل، كل حياتك خمر وحشيش ونتانة... المهم هل عندك الجديد؟

-ثلاث بنات في سنّ الزّواج، ولا أحد طرق عليهنّ الباب يا سيّدي.

يقف فهّوم بثقة كبيرة، يمشي خطوتين يلتفت إلى الفار قائلا: -وهل هذا صعب علي؟ تزوّجهنّ.. وإن شاءت تطلّقهنّ وتزوّجهنّ ثانية وثالثة وعاشرة..غدا ستكون تمائمها حاضرة.. وثمنها...سلم تستلم"[1] حيثُ بيّن هذا الحوار طبيعة ووظيفة الشّخصيّتين، 'فالفار' شارب خمر ومدمن مخدّرات، أمّا 'فهّوم' فهو ساحر، يعتمد عليه في شؤون التّمائم، وبيّن هذا المقطع الحواريّ-الذي تعمّدنا حذف جزء منه تجنّبا للتكرار- ضحايا 'فهّوم' وأغلبهم من النّساء واحدة عجزت عن الإنجاب وأخرى تريد تزويج بناتها بأيّ طريقة، فوصل بها الأمر لطلب العون من ساحر مقابل مبلغ مادي ضخم.

ولنا أن نستحضر المثل الشّعبي القائل: "ما يولد الفار، غير حفّار الخبيث لا يعطي طيّبا، والنّذل لا يلد فاضلا، على رأي المثل. يقال في الأب يفعل مكروها ثمّ نفس الفعل المكروه يفعله ابنه"[2]وهنا يحضر خبث الفار ونذالته من نذالة سيّده.

يمشهد 'جلاوجي' من خلال الحوار السّابق واقعا اجتماعيّا لمن يضيق بهم الحال وتتعسّر عليهم السّبل فيلجؤون للرّقاة؛ قصد طرد الشّياطين لقضاء حوائجهم. بيد أنّ الدّجل موجود، 'ففهوم' نموذج لذلك يستغلّ مصائب ضحاياه، ليفعل بهم ما يريد ويطلب منهم مبالغ طائلة، ويوهمهم بحلّ مشاكلهم، زيادة على ذلك يظنّ هؤلاء أنه شيخ وعالم دين والحقيقة عكس ذلك تماما.

أمّا النّموذج الثّاني فحوار بين 'فهّوم' و'النّشناش' في أواخر المسرديّة، وتعمّدنا اختياره كي نبيّن مصير الشّخصيّتين السّابقين:

"-مراد ولدي، لقد سحبتك معي إلى ميدان الرّذيلة والجريمة... وكنت أعتقد أنّي أفعل خيرا..

يتأمّله النشناش لحظات ثمّ يقول بصوت خافت.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص- ص17-19.

[2]-عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، ص212.

-هذا قضاء الله وقدره يا حاج...

-قضاء الله تحسنون تبرير كلّ شيء.. لقد مات مراد شرّ ميتة.. فكان موته صدمة أيقظتني.. يدور بعينيه في البيت كمن يبحث عن شيء ما- أين هو الفار؟ أين هو؟ أريده السّاعة أمامي، سأمزّقه إربا إربا

يقف نشناش يخطو نحو النّافذة المهشّمة قائلا:-الفار؟ الفار في الطّرقات يهيم على وجهه. لقد جنّ يا سيّدي"[1] فبعد سماع 'فهوم' خبر وفاة ابنه الصّغير 'مراد' صدم وتغيّرت نظرته للحياة، استفاق من وهم المناصب وجمع المال الحرام على واقع خسر فيه كلّ شيء مهم في حياته- لم يكن منتبها له من قبل- فراح يعاتب نفسه على ما فعل، وما ارتكب من جرائم، يلوم 'النّشناش' الذي لم يقف يوما ضدّه ولم يخالف أمره، ولم يقدّم له حتّى نصيحة توقظه من وهم السّيادة الزّائفة وتحقيق الخلود بالفساد، سائلا عن 'الفار' ليكتشف بأنّه جنّ وتركه يتعذّب لوحده.

يضعنا 'جلاوجي' من خلال ما تقدّم أمام مفارقات الزّمن والشّخصيات، ففي بداية النّص كان 'فهوم' قويّا بماله، ومنصبه، وبأتباعه مقبلا على ملذّات الحياة، وفي آخره أصبح ضعيفا، وحيدا، فقيرا، مصابا بمرض السّرطان، هجره أفراد عائلته، وكأنّه يقول: أنّ دوام الحال من المحال وأنّ الأقنعة التي يلبسها الإنسان في الحياة ستسقط لا محالة.

وقبل أن نمثّل من النّص الثّاني مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' لابدّ من الإشارة إلى تنوّع الحوارات فيها، حيثُ تراوحت هذه الأخيرة بين مواضيع الفروسيّة والجبن، الحب والحرب الغدر والوفاء، العداوة والصّداقة، وقد تمّ ذلك باستحضار لغة التّراث متمثّلة في الأمثال الشّعبيّة وحكمة الأجداد، وتاريخ فروسيّة العرب والمسلمين الفاتحين.

نورد نموذجين للحوار الخالص من مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' فيما يلي:

"يَقْطَعُ أَحَدُ الشَّبابِ الصّمتَ مُذَكِّرًا، وقد مالت الشّمس إلى المغيب.

-يا نَاسْ اللَّيل طَاحْ والْخطر افتح عينيه وصاح

هيّا.. هيّا جميع نحمي عزّنا ولَرْواح

[1]-عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص146.

يتدخّل آخر وقد اشتدّ حماسه. هيّا لَتْسِير بينا الرُّكبان

ويَروِيوْ علينا حقْ وبهتانْ إِقُولوا قَوم عامر الشُّجعان صاروا في خْبر كان.

يرتفع بينهم الصّباح وقد اشتدّ حماسهم، يرفعون سيوفهم إلى الأعلى. هيّا... هيّا.. هيّا"[1] حيثُ تميّز الحوار السّابق بالحسّ الثّوري والطّابع البوليفوني؛ بمعنى تعدّدت الأصوات فيه حيثُ دار حوار بين الفرسان في قبيلة 'عامر' وهم يهمّون بالدّخول لميدان الحرب ضدّ العدوّ في ظلّ غياب سيّدهم، وقد حلَّ اللّيل والخوف من اقتحام العدو للديار ومداهمتهم على غفلة فما عليهم إلّا الإقبال على الحرب، والتّصدّي للعدوّ حماية للأنفس والأهل، خوفا عليهم وحذرا من تفشّي الأخبار الزّائفة في القبائل بانهزام قوم عامر، فما كان من الجميع إلّا الاستجابة لنداء واجب الدّفاع عن الحمى.

فقد نقل لنا الحوار السّابق مشهدا للتّحضير للحرب، وكشَفَ عن إقبال هذه الشّخصيّات عليها، ما يوحي بفروسيّتهم وشجاعتهم، وقد تميّز باندماج اللّهجة العاميّة للشّخصيات باللّغة العربيّة الفصيحة للرّاوي، وجاء الحوار السّابق مندمجا مع الوصف والحكي، محدّدا المكان والزّمان وكذا الشّخصيات بعضها بأوصافها وأخرى ذكر تسمياتها في إطار الحكي، وهي طريقة تختلف مع البناء الحواري للنّص المسرحي، المعروف بوضع مطّة وذكر أسماء الشّخصيات وتبادل الكلام بينها بشكل حوار، وتحديد المكان والزّمان في البداية .

ومن نماذج الحوار الخالص ما دار بين الفرسان الثّلاثة والشّيخ جابر' وهم يطلبون انضمامهم للحرب، "يصرخ في وجهه الفارس الثّالث

–كلمة وحدة ماهيش اثنين

تلحقوا بالرّكب والا نعدوكم خاينين

يشتد غضب الشّيخ جابر فيندفع نحو الفارس، يدفعه حتّى يكاد يسقطه أرضا.

–يا فراس اعرف وش اتقول

والا نطيحك مقتول

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص، ص19، 20.

ماهو من طبايعنا نتخلفوا على القتال ولا نكونوا خلف الرّجال اخبارنا معروفة في كل مكان"[1]حيثُ يبيّن هذا الكلام رفض انضمام 'الشّيخ جابر' وابنه 'منّاد' للحرب مع قبيلة 'عامر' ابن أخيه، ما دفع بالفرسان لمحاولة إقناعهم، وقد اتّخذوا من اتّهامهم بالخيانة سبيلا لذلك وهو ما بعث الغضب في نفس الشّيخ الّذي برّر تخلّفه بسيرته الحافلة بالفروسيّة والمشاركة في القتال كقادة لا خلف الرّجال، فربّما السّبب في تخلّفه أقوى من ذلك كلّه، وقد بيّنه هذا الدّفتر حيثُ تمثّل في سفر 'عامر' للزّواج من غريبة وتركه ابنة عمّه.

حيثُ يرتبط الحوار السّابق بالحدث الرّئيس للنّص المتمثّل في الحرب، وبموقف الشّخصيات منها، فقرار تخلّف 'الشّيخ جابر' عن الحرب نتيجة لأسباب شخصيّة.

وبنفس النّبرة يواصل 'جابر' تحدّيه للفارس قائلا:

"وإذا حب الرب العالي

نصيروا سيادكم في اليام التوالي

يشتدّ غضب مناد، فيندفع بين الفرسان، وقد اشتدّت حماسته بما سمع من كلام أبيه.

–وأنا سيد القوم بالحق والبيان

مانيش بالكذب والبهتان. يدفع الفارس الثّالث مناد في صدره قائلا: –اسمع يا مناد يا مسمام "الحر بالكلام والبتّي بالرّزام"[2] حيثُ ارتبط هذا الحوار الخالص بالحواريّة الكبرى للرّواية التي تتناص وتتفاعل مع السّيرة الشّعبية لبني هلال والتي يحييها 'عز الدين جلاوجي' من خلال مسرديّته هذه بطريقته الخاصّة، كما تتحاور مع الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة، وهو ما يؤكّد الوظيفة الشّعريّة للحوار السّابق وينفي ارتباطه بالأغراض الشّخصيّة للمتكلّمين فقط، فإلى جانب دعوة الفرسان 'جابر' وولده' للانضمام إلى الحرب ومساندة قوم 'عامر' في غيابه وإلّا اعتبارهم خونة، وغضبه منهم وإيمائه بفروسيّته واستحقاقه سيادة القبيلة التي تركها 'عامر' وراح يتّبع هواه ليصرّح 'ابنه منّاد' مؤيّدا والده بأحقيّته في ذلك، يحضر المثل الشّعبي ببلاغته وقوّته في التّأثير في المتلقّي، عندما يواجه الفارسين 'منّاد' بحقيقته كطامع في الحكم وجبنه

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص37، 38.

في التخلّف عن الحرب، فإن لم ينضم لها برغبته ولم يفهم معنى حماية الأهل من العدو فهو أحمق يستحقّ العقاب، والتّفصيل في ذلك سيكون في الفصل الموالي.

ب-نماذج للمونولوج الدّاخلي في المسرديّتين:

من نماذج الحوار الدّاخلي في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' المقطع المونولوجي التّالي:

"يضع الحاج فهّوم عصاه جانبا، ويغرق في الأحلام متمتما، -مشروعي العظيم يسير بخطوات واثقة، لابد من إقامة شركة ضخمة...سأكون أنا مديرها العام، وأكلّف نشناش فيها بشؤون الموتى، وأكلّف الفار بشؤون الحروز والتّمائم، ولن أتعامل إلا مع الطبقة الرّاقية، من الأثرياء وكبار المسؤولين.. الأثرياء والمسؤولون أكثر حرصا على حياتهم، أكثر إيمانا بعالم الجن والعفاريت والحُظوظ"[1] إذ ارتبط هذا الحوار الذّاتي بالشَّخصيّة المحوريّة لنصّ هذه المسرديّة، وقد كشف عن طبيعة تفكيرها وعن تخطيطها لإقامة مشروع يتمثّل في إنشاء شركة نصب واحتيال بارتداء مديرها العام (فهّوم) قناع الورع، والتديّن، والثّراء، وكذا تمتّعه بروح المسؤوليّة، والإدارة ظاهريّا، لكنّ غايته من تأسيسها الاشتغال في السّحر والدّجل مقابل أموال الأغنياء، وذلك بمساعدة 'النّشناش' و'الفار'، حيثُ لم يكشف المقطع السّابق عن حواريّة لغويّة مع غيره من الخطابات كونه ذو طابع مونولوجي ذاتي تحاورت فيه الشّخصيّة مع نفسها.

ومن مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' نورد الحوار الدّاخلي الموالي:

ما جاء على لسان 'مناد' بعدما التحق والده 'جابر' وأخته 'جازية' بالحرب ووالدته للعرّافة

" ما بقيت غير أنايَ

واحد ما هو امعاي

ما نخرج للحرب وللمخاطر

ولا للعرافة ادقلي لمسامر

في طريق عامر نكمن كالصيد

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص22.

ونضربو ضربة ما تعيد

انفرق جثتو في الصّحرا والبيد

وهكذا نتزعّم وانسِيد"[1] حيثُ يكشف لنا هذا الحوار الدّاخلي الغنائي ما يدور بخلد هذه الشّخصيّة ومدى مكرها 'فمنّاد' لم يهتم لأمر قومه وما لحق بهم من خسائر، بل راح يحدّث نفسه ويبرّر تخلّفه عن حرب قبيلته بتجنّبه للخطر، فلم يفكّر في الذّهاب للعرّافة مثل والدته لتعيد 'عامر' لابنتها 'علجيّة' ولم ينضم للحرب كوالده الذي خاف من لوم الرّجال له فراح مضحّيا بنفسه ودمه، وإنّما خطّط للغدر بابن عمّه 'عامر' انتقاما منه؛ ليمتصّ غضب من يرى في زواجه من غريبة عارا عليهم، وليحقّق غايته الحقيقيّة وهي سيادة القبيلة، فبيّن مدى حقد 'منّاد' على ابن عمّه، إذ فكّر في قتله نتيجة تراكمات نفسيّة عديدة، ربّما أوّلها الغيرة والحقد وثانيها سعيه في زواجه من الغريبة وتجاوز العادات والتّقاليد التي كانت تفرض زواج ابن العم من ابنة عمّه.

كما لعب الحوار وظيفة في تبيين عقدة النّص: إذ أشار للصراع الخارجي بين العدو والقبيلة، والصّراع الدّاخلي بين "والد عامر' وأخيه' 'جابر' وعائلته، وكذا لعب دورا في التّمهيد للأحداث المواليّة وبالضّبط مشهد محاولة 'منّاد' قتل 'عامر'.

وفي خضم الحرب "يرفع الشّيخ غانم رأسه إلى السّماء متضرّعا.

–آه يا الرّب العالي

يا خالق الكون في ليالي

بجاه العدنان

نجّنا من الذّل والهوان

وانصرنا على هذا العدوان"[2] حيثُ تضمّن هذا المقطع مناجاة الشّيخ غانم الله؛ كي ينصره وينصر قبيلته على العدو بعدما بدت معالم نصر عدوّهم عليهم، وهو ما يحيل على تأزّم الوضع وغياب السّبل للخلاص غير الدّعاء لله والتّضرّع له.

---

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص43.

[2]–المصدر نفسه، ص، ص45، 46.

ممّا سبق توقفنا الحوارات المونولوجيّة أمام نماذج متناقضة من الشخصيّات، شاب بكامل قوّته يتخلّف عن الحرب طمعا في السيادة، وشيخ لعب الشّيب برأسه يقاتل حتّى آخر نفس طامحا في النّصر، وشيخ آخر غضب من رفض ابن أخيه الزّواج من ابنته امتنع عن المشاركة في الحرب، لكنّه غيّر رأيه في الأخير وانضمّ لها مع ابنته 'علجيّة' متجاوزا الخلافات الشّخصيّة، وزوجته التي آمنت بالشّعوذة فسلكت طريقا للعرافة لتعيد 'عامر' لابنتها، وهو ما يبرز طابع المفارقة بين الشّخصيات ومواقفها في هذا النّص.

فبالرّغم من القدرة الجسميّة التي يتمتّع بها 'منّاد' الشّاب لم يحارب مع أهله وذلك نتيجة لتفكيره الأناني في النّجاة من حرب ظنّها الجميع خاسرة في غياب سيّدهم 'عامر' مع نيّته الخبيثة في قتله غدرا، وشيخان آمنا بضرورة حماية الأهل مهما بلغ الخصام بينها ذروته، وزوجة كانت صورة للمرأة الضّعيفة التي تتشبّثُ بخيوط واهية(العرافة) لتتّقي كلام النّاس عن رفض ابن عمّها ابنتها الزّواج منها.

من هنا يتبدّى لنا اختلاف ذهنيات ورؤى الشّخصيات بين من جمعوا سمات الحكمة واتّصفوا بها (غانم–جابر–علجيّة) وبين من كان الغدر طبيعته(منّاد)وبين من ضعفت فاختارت الطّريق الخاطئ(زوجة جابر) فخالف الابن والده موقفا، وتجاهلت الزّوجة قرار زوجها، وهو ما يحيل على اللاّ تجانس في التّفكير بينهم فلكلّ واحد منهم موقفه ورأيه ليكشف لنا 'جلاوجي' من خلال ذلك تباين طبائع النّفس الإنسانيّة.

واستخلاصا ممّا سبق يمكن القول: بالرّغم من أنّ 'ميخائيل باختين' ربط تنوّع الأساليب في الرّواية بتنوّع واختلاف الشّخصيّات إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من تنوّع لغات المسرديّة في شخصيات مترادفة، والشّأن في ذلك في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' مع شخصيّتي 'الفار' و'النّشناش' مع 'الحاج فهّوم'، حيثُ أنّ الشّخصيّتين السّابقتين اتّفقتا إيديولوجيّا مع الشّخصيّة المحوريّة لهذا النّص.

حيثُ مثّلت هذه الأخيرة السّلطة والمثال بالنّسبة لهما، فكانت اللّغة مشتركة بينهم ولو حاز 'فهوم' مرتبة السّلطة والأمر وتابعيه مكانة الخاضع المأمور، إلّا أنّهم في أغلب الأحيان وكأنّهم يتحدّثون بلغته، وهو الذي عرف بتنوّع أسلوبه في الكلام تبعا للمقام الذّي يوضع فيه

فمثلما لبس لكلّ وقت مظهره وقناعه، كانت لغته متنوّعة نتيجة لذلك، وكذلك الشّأن مع تلمذيه، وهو ما يؤكّد على التّناقض الّذي تمكّن من هذه الشّخصيّات فنوّع في لغتها.

فليس شرطا أن يكون التّناقض بين شخصيّات عديدة فتتنوّع اللّغات وتحدُث حواريّة فتناقضٌ حملته شخصيّة واحدة أثّرت على بقيّة الشّخصيات خلق تنوّعا أسلوبيّا، واجتماعيّا للّغات بعيدا عن سيطرة الكاتب على السّرد وعلى فرض نفسه ومواقفه عليها دون أن يعني ذلك الغياب الكلّي لإيديولوجيا الكاتب.

فموقف 'جلاوجي' يبرز من خلال طريقته الفنيّة في الجمع بين هذه الأساليب المتنوّعة وتنوّع الرّاوي والرّؤية السّرديّة، بمعنى تحوّل السّرد وإعطاء الشّخصيّة حريّتها في الحوار والتّعبير في غالب الأحيان، وإضاءة جوانب مهمّة للقارئ بفعل الرّاوي والشّخصيّة معا، وهو ما جسّده من خلال المسرديّة الّتي تجمع بين أساليب السّرد والمسرح معا في بناء فنّي واحد حضر فيه الخطاب الديني، والسياسي، ولغة القرآن الكريم، والأسلوب المدرسي كخطابات غيريّة مكّنت من خلق حواريّة مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' و'غنائيّة الحب والدّم' وتنوّع دلالاتها.

وعكس التّصور السّابق، تنوّعت البنية اللّغويّة للمسرديّة الثّانية 'غنائيّة الحب والدم' تبعا لتنوّع شخصيّاتها، الّتي تمايزت بتنوّع رؤاها، فتشكّلت بأسلوب شعري شعبي حر، استحضر لغة الأمثال والحكم؛ لرسم رؤية فنيّة لنصّ هذه المسرديّة التي تحاورت فيها اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّهجة العاميّة محقّقة شعريّة وجماليّة، كما رسمت صراعات إيديولوجيّة إزّاء الحبّ والفروسيّة بين مؤيّد ومعارض، وجسّدت معاني الصّداقة والوفاء في صراعها مع الخيانة والغدر، كاشفة عن حواريّة هذا النّص المعاصر مع التّراث الشّعبي وانفتاحه على الثّقافة الشّعبيّة في نمط حياة القبيلة، وطريقة تفكيرهم بإيمانهم الكبير بحكمة الأجداد، وتبنّي 'جلاوجي' للقوّال في الحكي الشّفهي بالإضافة إلى تبنّيه لأسماء شخصيّاته من الثّقافة الشّعبيّة نظرا لما تحمله من أبعاد دلاليّة وجماليّة.

الفصل الرّابع
حوار النّصوصِ وتخلُّل الأجناس في مسرديّات جلاوجي

أوّلا/ حوار النّصوص وتناصها على مستوى المسرديّات

1-التّناص مع الشّعر العربي

2-التّناص مع التّراث الشّعبي

أ-الأمثال الشّعبيّة

ب-الحكاية التّراثيّة والسّيرة الشّعبيّة

ج-الأغنية الشّعبيّة

3-التّناص الديني مع القرآن الكريم والحديث النّبوي

4-التّناص مع المسرح العالمي والعربي والأسطورة

5-التّناص مع الفلسفة والحكمة والأقوال المأثورة

ثانيا/ الأجناس المتخلّلة في مسرديّات 'جلاوجي'

أ-الأجناس والأنواع والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة

1-التّخلّل الأجناسي عبر الشّعر

أ-الشّعر الشّعبي

ب-الشّعر العمودي

2-التّخلّل الأجناسي من خلال فنّ الخطابة

3-التّخلّل الأجناسي من خلال الخاطرة

ب-الأجناس والأشكال التّعبيريّة غير الأدبيّة

1-الخطاب الدّيني

2-خطاب ولغة السّياسة

3-تداخل الفنون

أ-النّحت

ب-الموسيقى

4-التّاريخ

تنفتحُ المسرديّةُ كنوعٍ من الكتابة المسرحيّة والسَّرديّة على شكل من أشكال التّجريب الّذي يتأتّى عبر التّداخل الأجناسي والنّوعي للآداب والفنون، حيث يلتقي المسرح بالسّرد، الحوار بالقصّة، والشّعر بالنّثر في ساحة الملفوظ المسردي الواحد، فيجد القارئُ نفسَه يقرأُ مقاطعَ وحوارات سرديّةٍ ووصفيّةٍ تُعبّر عن قضايا اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة.

كما تُؤسِّس المسرديّة للتَّجريب أيضا عبر استحضار التّراث، وقبل توضيح ذلك لا مناص من الوقوف عند رؤيا 'عز الدّين جلاوجي' النّقديّة والإيديولوجيّة والفنيّة لتلقّي التّراث.

إذ يرى بأنّ تلقِّي التّراث وتوظيفه في الأدب الحديث قد تباين بين موقفين وطريقتين، حيثُ "يتفاوت الأدباء في تعاملهم مع الموروث بين إعادة بعثٍ، يُشبِه إلى حدّ كبير السّعي للحفاظ عليه، وبين إعادة تشكيله من جديد لتكون له رؤية أخرى، انطلاقا من واقع المبدع وواقع النّاس من حوله"[1] فيعتمدُ شقٌّ من الكُتَّابِ طريقةَ إحياءِ النَّصِ التُّراثي وتحقيقِ وجوده في حاضرهم؛ صونًا للذّاكرة، بينما النّوع الثّاني من تلقّي التّراث يوحي بتتبّع الأدباء لنمط من أنماط التّعالي النّصي ألا وهو النصيّة المتفرّعة والّتي تقتضي ثلاثة طرق للتّعامل مع النّص السّابق، عن طريق المحاكاة أو الاشتقاق أو التّحويل سواء تعلّق الأمر بالتّراث الشّعبي أو التّراث باعتباره منجزا إنسانيّا مشتركا، ويعتبره وسيلة في يد الكُتّاب للتّعبير عن الواقع. ذلك أنّ توظيف التّراث يعني استحضار الذّاكرة و الماضي في الحاضر، وربط حلقات التّاريخ بعضها ببعض فالنّص الحديث والمعاصر لا يعني نفي القديم وتجاوزه.

فالمسرديّة مثلا كنصّ تجريبي مُعاصر تتّخذُ من التُّراث مادّةً لها، تتناصُ في كثير من الأحيان مع الموروث الشّعبي والتّراث الثّقافي الجزائريّين، ربّما لتحقيق الغاية السّابقة أو حتّى تَكسَب قابليّة لدى المتلقّي من خلال استحضارها للتّراث الّذي طالما كان وسيلة بيد بعض الكُتّاب وحتّى النقّاد لاكتساب شرعيّة لإبداعاتهم ورؤاهم.

وجديرٌ بالذّكر الإشارة إلى كون" التّداخل ظاهرة كونيّة تتلمّس فيها الذّات المبدعة وجودها، وتتحسّس مختلف العوالم المرتبطة به"[2] تجاوز حقول التّجريب والتّفاعل في الميادين العلميّة إلى مختلف المجالات ومن بينها النصّ الأدبي وخاصّة المعاصر، ولعلّ المسرديّة

[1]–عز الدين جلاوجي،استلهام الموروث الشّعبي في السّرد الجزائري المعاصر، مجلّة مقامات، المجلد الرّابع، العدد2، 2020، ص435.

[2]–محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبيّة مفاهيم وتصوّرات، ص35

من أحدث تلك النّصوص التّجريبيّة الّتي تستجيب لذلك، ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ كتابات 'جلاوجي' الرّوائيّة أيضا حقّقت تداخلا أجناسيّا واضحًا وتحاورت مع العديد من النّصوص والشّأن في ذلك مع رواية 'رأس المحنة' الّتي تحاورت مع السيرة الهلاليّة ورواية 'حائط المبكى' الّتي تُحاور التّاريخ وتعبّر عن القضيّة الفلسطينيّة، دون أن ننسى الإشارة إلى تنوّع التّجربة الإبداعيّة للكاتب بين القصّة والرواية والمسرح وأدب الأطفال، حيثُ تشرّب فنون الكتابة المتنوّعة فجاءت نصوصه مبنية على الحواريّة والتّداخل.

وللوقوف عند حوار النّصوص في مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' سنتتبّع استراتيجيّة التّعالي النّصي للنّاقد السّيميائي 'جيرار جينيت' الّذي طوّر مفهوم الحواريّة والتّناص واهتمّ بالجانب التّطبيقي بينما اكتفى 'باختين' المؤسّس الأوّل لهذا المفهوم بالتّنظير، وحتّى لا نبخس 'باختين' حقّه سنوظّف طرحه فيما يخص الجنس المتخلّل ونبيّن دوره في خلق حواريّة اللّغة أيضا.

وقبل ذلك نشير أنّ التَّعالي النّصي عند 'جيرار جينيت' خمسة أنواع أوّلها التّناص بمعنى استحضار نصّ في نصّ آخر" وهو بدوره ثلاثة أشكال: واضح مثل الاستشهاد، وأقلّ وضوحا كالسّرقات الأدبيّة، وآخر متخفّي بين سطور النّص وكلماته، وهو التّلميح، أمّا النّوع الثّاني من المتعاليات النّصيّة هو النّصيّة الموازية [...] النّوع الثّالث هو النّصيّة الواصفة: وهي تلك العلاقة النّقديّة بين نصّين دونما إشارة للنّص السّابق، أمّا النّوع الرّابع فهو النّصيّة المتفرّعة وتعني تفرّع نصّ من نصّ سابق من خلال محاكاته أو عبر علاقة الاشتقاق والتّحويل وأخيرا النّصيّة الجامعة وهي: مجموع الإشارات المرافقة للنّص، قد ترد في النّص الموازي أو في إشارات الكاتب لنوع الكتابة مثلا.[1] وذلك لما للتّعالي النّصي من قُدرات في إضاءة النّص.

وفي إطار التّناص وخطاب العتبات وإيمانا منه بمدى أهمّيتها ودورها في الدّخول للنّص وكشف شفراته، يُشبّه 'عز الدين جلاوجي' "العمل الأدبي بالثّمرة، لُبُّهَا هو النَّصُ المركزي، وما يُغلّفها فيُعطِيها رائحةً ولوناً وشكلا، ويُمَهِّدُ لوُلوجِها هُو عتباتُها الّتي تُشكّل معها كينونتها وحقيقتها"[2] من خطابات موازيّة تتمثّل في العنوان والإهداء والغلاف وتشكّل

[1]–ينظر. نور الدين الفيلالي، التّعالي النّصّي: مفاهيم وتجلّيات، ص–ص44–48.

[2]–عز الدين جلاوجي، العتبات والتّحوّل في روايات الطاهر وطار، مجلّة قراءات، عدد2011، جامعة بسكرة، ص30.

آليات وعلامات سيميائيّة بِيَد القارئ، يُحاول من خلالها فهم النّص وصَبْرَ أغواره، فهل تحاوَرت وتناصَت المسرديّة مع غيرها من النّصوص؟ وكيف ساهمت عتباتها في كشف مكنوناتها ومقاصدها؟

أوّلا/ حوار النُّصوص وتناصها على مستوى المسرديّات:

كما أشرنا سابقا أنّ مسرديّات عز الدين جلاوجي' تنبني على حوار النّصوص وتؤمن كذلك بفكرة تفاعل النّصوص بعضها ببعض وتعالقها، فمن بين الأجناس والفنون الأدبيّة في المسرديّات نجد النّص الشّعري، ولا مناص من القول بأنّ استحضار الشّعر في النّص المسرحي ليس بالشّيء الغريب وليس حكرا على 'جلاوجي' فحسب، ولنا في مسرحيات 'أحمد شوقي' أبرز مثال "وللشّعر في المسرح تاريخ أعرَق من تاريخ النّثر فيه فلم يكن يدور بخلد "أرسطو" أنّ المسرحيّة تُكتب نثرا، بل إنّه حصر الشّعر في المسرحيّات والملاحم"[1] حيث يحاكي الشّاعر المسرحي الواقع بلغة فنيّة شعريّة لتحقيق غايات دراميّة.

وقد تميّزت مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' بتوظيف الشّعر بمختلف أشكاله؛ حيثُ يرى أنّ "الشّعر إله الإبداع الأكبر"[2] فهو الشّاهد الأوّل على إبداع العرب وتميّزهم، فقد مارس حضوره في مختلف نصوصه، وخاصّة المسرديّات.

ومن البديهي تعريفُ القارئ على النُّصوص الّتي تستحضر الأشعار، حيثُ تعتبر مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' لعز الدّين جلاوجي' من أكثر الأعمال التي تخلّلتها الأجناس الأدبيّة بما فيها الشّعر، وهي مسرديّة تميّزت بطابع الرمز وتوظيف التّراث الشّعبي الجزائري بداية بعتبتها الأولى، عنوانها الذّي استثمر 'الغول' المعروف بصورته السّلبيّة المخيفة في ثقافتنا الشّعبيّة، فكيف سيكون شكله؟ وفيم ستتمثّل أحلامه؟

جاءت هذه الأخيرة في تسعة دفاتر عَنْوَنها 'جلاوجي' كما يلي: (الرّقصة/ الأحلام المقطوفة/المؤامرة/قمر/سرمد/العبيد/الوهم/القربان/القفز) متنوّعة بتنوّع أحداث هذه المسرديّة. تميّزت بطابعها السياسي وتوظيف الدّيني والشّعبي والتّاريخي، تخلّلتها الأجناس الأدبيّة والأشكال التّعبيريّة كاشفة عن حواريّة متنوّعة المظاهر، أبطالها: ملك زعيم يحلم، وكبير

---

[1]–محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص48.

[2]– عز الدين جلاوجي، العتبات والتّحوّل في روايات الطاهر وطار، ص30.

وزراء يسعى مع مرافِقَيْه 'قائد العسكر' و'كاتم الأسرار' لتحقيق أحلام هذا الغول في مدينة عمّها الفساد السّياسي بحكم ملك همّه الوحيد تحقيق حلم الحصول على 'سرمد'.

قبل الولوج إلى تحليل النّص من الدّاخل وكشف تعاليه وتناصه، سنمارس قراءة خارجيّة سيميائيّة لعتباته، فالعنوان "**أحلام الغول الكبير**" جاء بخطّ سميك وبارز يتوسّط صفحة الغلاف، جمع بين اللّون الأسود في شقّه الأول **'أحلام'** والأزرق في شقّه الثّاني 'الغول الكبير'.

حيثُ يرمز الأسود كما هو معروف في ثقافتنا العربيّة للحزن، "فقد كان مكروها منذ القدم، وقد رَمز القدماء به وبكلّ الألوان القاتمة إلى الموت والشّر"[1] بينما يرى 'أحمد مختار عمر' أنّ اللّون الأزرق مقدّس عند اليهود، لكنّه رمز للموت في الثّقافة الصّينيّة وهو كثير الارتباط بالنّصراني أزرق العينين في أسطورة السمكات الأربع، بيد أنّه لا توجد دلالة بعينها للّون الأزرق عند العرب؛ لأنّه غير شائع في الطّبيعة لديهم، وراح يمثّل للدّلالات الاجتماعيّة لهذا اللّون من خلال ما ورد في حكايات "ألف ليلة وليلة" وارتباطه بالجان واستدلّ على النّفور من هذا اللّون بتعبيرات عربيّة ومصريّة عاميّة ترتبط بالدلالة السلبيّة لهذا اللّون كقولهم: فلان عظمُه أزرق: إذا كان شديد التّعصّب، نابه أزرق: ماكر بارع، أزرق زي النيلة: شيء مكروه.[2] من هنا تتّضِح لنا الرّؤية الفنيّة والسّيميائيّة في دمج الأسود بالأزرق عن قصد في العنوان؛ للدّلالة على الشرّ والتّعصّب والمكر الذي اجتمع في شخصيّة الغول الكبير، ومن زاوية أخرى قد يرمز الأزرق للماء والبحر والسّماء كما هو معروف في ثقافتنا وهو ما يحيل على ذلك الحُلم الذي بدأ يلوح في الأفق بعد مخاض عسيرة عاشتها الدّول المستعمَرة، قد تكون مجموعة التحوّلات الكبرى التي بشّرت بها حركات التحرّر في العالم أو ما تسمّى بالثّورات الشّعبيّة التي نجح بعضها وفشل بعضها الآخر، فبقيت الأحلام سوداء كونها تحوّلت إلى كوابيس وغدَا لون 'الغول الكبير' أزرقا في العنوان إيحاء لاقتراب أجله والقضاء عليه وعلى أحلامه.

دون أن ننسى الإشارة إلى ارتباط اللّون الأزرق بالغول في الثّقافة الغَربيّة، فهو عندهم ذلك الرّجل الأبيض بعينين زرقاوين يذهب لإفريقيا ويختطف العبيد ويأخذهم لأمريكا. أمّا في

---

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، د.ت، ص223.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص، ص164، 166، 217، 218.

الخرافة الشّعبيّة لدينا فالغول حيوان خرافي، ووحش مخيف، يقتل ويتجبّر، له ناره الّتي يشعلها كي يتمكّن من فريسته، وهو" شيطان يأكل النّاس، وقيل أيضا كل من اغتالك من جنّي أو شيطان أو سبع فهو غول"[1] فالغول يختلف من ثقافة لأخرى. كما كان اللّون الأسود بارزا وواضحا للرّؤية للفت انتباه القارئ.

وعلى المستوى اللّغوي جاء العنوان جملة اسميّة –للدّلالة على الثّبات– حذف فيها المبتدأ وصرّح بالخبر 'أحلام' الّذي جاء بصيغة جمع التّكسير كناية عن كثرة وتعدّد طموحات وأحلام هذا الغول، الّذي وصفه بالكبير، وهو ما يوحي بضخامته وشكله المخيف.

حيثُ تتّسم هذه العتبة بطابع الغرابة، فكيف للغول أن يحلم؟ وهنا يحقّق العنوان وظيفة إغرائيّة قيميّة وأدبيّة، "قيمة جماليّة تتشرط بوظيفته الشّعريّة الّتي يبثّها فيه الكاتب، وقيمة تجاريّة سلعيّة تنشّطها الطّاقة الإغرائيّة التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته"[2] حيثُ يُجذب المتلقّي من خلال العنوان الّذي جاء بحجم كبير ولافت للانتباه بلونين متمايزين، كما اتّسم بالغرابة والطّابع الرّمزي للاطّلاع على المتن؛ حتّى يتعرّف على هذا الغول ويعرف أحلامه ويتمكّن من فهم غاية النّص.

دلاليّا يستثمر العنوان رمزا خرافيّا معروفا في ثقافتنا الشّعبيّة هو 'الغول' الحيوان فهل هو المقصود؟

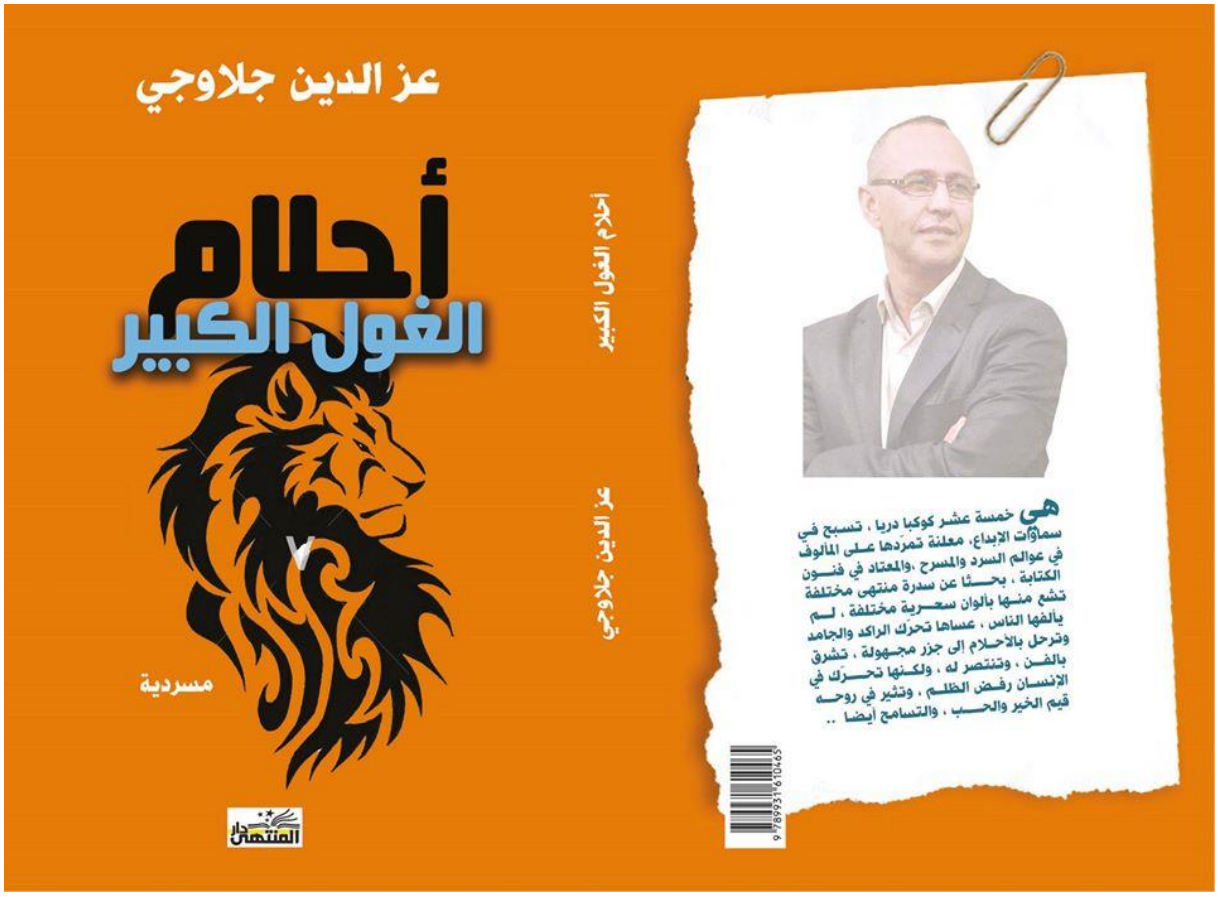
وإذا ما نظرنا للغلاف تظهر لنا صورة أسد مرسوم باللّون الأسود، حيثُ يرمز هذا الأخير للقوّة والجبروت وكذا السّلطة، فما علاقة صورة الأسد بالغول الكبير؟ هل أنّ الغول أسدٌ؟ أم أنّهما يوحيان مع بعضهما باستفحال قانون الغاب: القوي المتسلّط يأكل الضّعيف؟

وبعد قراءة نصّ المسرديّة تبيّن لنا أنّ الغول قد يحيل على أكثر من مدلول واحد فهو الحاكم المتسلّط المتجبّر، وهو الآخر الغربي الذي احتلّ البلدان الأخرى واستولى على ممتلكاتها كالغول.

---

[1]–أبو محمود محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، الدار المصريّة للتّأليف، القاهرة، د.ط، دت،ج7، ص194.

[2]–عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2008، ص85.



كما مارست الصّورة وظيفة أيقونيّة حيث كانت أوّل ما يقع عليه البصر ويشدّ انتباهه وأخرى إيحائيّة لما توحي به من تجبّر وتسلّط.

وفي أسفل صفحة الغلاف نجد النصيّة الجامعة الّتي كانت بمثابة مؤشّر جنسي حدّدت نمط هذا النّص الذي يسميّه 'جلاوجي' "مسرديّة" وهو ما يوحي بطابع التّجريب والاتيان بالجديد، وكانت بحجم خط أصغر منه في العنوان وباللّون الأبيض، لتتّفق مع اللّون الذي كتب به اسم 'عز الدين جلاوجي' في الأعلى بخطّ أقلّ سمكا من العنوان، حيثُ مارست هذه العتبة الخارجيّة وظيفة تعيين نمط النّص وتيسير الأمر على القارئ.

و تقترن دلالة الأسود في علم النّفس بالحزن والموت والألم، بينما الأبيض بالنّقاء "فالأسود هو "لا" المضادة ل"نعم" الأبيض"[1] وكأنّ 'جلاوجي' يريد من القارئ أن يقول لا لهذا الغول، ولا لأحلامه، ولا للألم والشّر الذي سيسبّبُه، ونعم لرؤيا هذا الكاتب ورسالته الإيديولوجيّة الّتي يريد إيصالها في إيقاظ الوعي العربي والنّهوض به من خلال المسرديّة.

[1]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص195.

وقد اجتمعت هذه الخطابات الموازية للمتن في صفحة غلاف غلب عليها اللّون البرتقالي الذي "يحمل بعضا من القابليّة العالية للرّؤية وبعضا من الرّمز إلى الخطر ليعطي إحساسا دائما بالإنذار"[1] فزيادة على ممارسة هذا اللّون لفت انتباه القارئ يمارس فعل تحذيره من وجود خطب ما، ربّما مصدره الغول الكبير، أو بالأحرى أحلام هذا الغول الكبير، وكأنّ 'جلاوجي' بتوظيفه للّون البرتقالي يمارس وظيفة التّحذير بغرض حماية المقصود من فعل التّحذير هذا وإنقاذه قبل فوات الأوان.

وربّما إشعاع اللّون البرتقالي إحالة على النار التي يخافها الغول، فمن هو الغول الذي يتحدّث عنه جلاوجي؟

وقد يحمل هذا اللّون البرتقالي أيضا رمزيّة إلى جيش الولايات المتّحدة(الجيش البرتقالي) مع بدايات القرن التّاسع عشر، من هنا نحاول قراءة ما بين السطور ونتجاوز الواقع العربي والجزائري لنستحضر الثورات البرتقاليّة في أوروبا وهو ما يعطي أبعادا مغايرة لظاهر نص المسرديّة.

كما يطمح للرّقي بالذوق الفنيّ والنقدي للقارئ من خلال دعوته لقراءة هذا النّص الإبداعي والتّجريبي الذي يعبّر عن قضيّة ما عبر استثمار الرّموز الشّعبيّة المعروفة.

وإذا ما ولجنا المسرديّة وحاولنا قراءتها من الدّاخل فالملاحظ أنّها "جمعت خصائص السّرد وسمات الخطاب المسرحي، خلقت بذلك حواريّة هذا الشّكل الجديد في الكتابة المسرحيّة، من خلال هذا التّداخل الأجناسي[...]إلى جانب استثمار توظيف سمات أسلوبيّة تتضمّن التّعدّد اللّغوي، من بينها المحاكاة السّاخرة، والباروديا، والأسلبة"[2] وهو ما سنركّز عليه لكشف بنية التّنوّع اللّغوي على مستوى هذه الكتابة التي تطمح لكشف السّتار عن حقيقة ما يحدث في السّاحة السياسيّة العربيّة التي غدت كالسّلطنة والمملكة، تمرّد فيها الحاكم على المحكوم طغا وحلم وتجبّر على حساب الشّعب الّذي لا مناص له من تغيير واقعه إلّا بالوعي بما يحدث حوله والثّورة برفض حكم الطّغاة، وكذا تحمل أبعادا سياسيّة عالميّة في الكشف عن جرائم المستدمر الغربي وردّ فعل الشّعوب من خلال ثوراتها.

---

[1]– أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص158.

[2]–غنية جدع، يوسف العايب، التّخييل السياسي في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، مجلّة علوم اللّغة العربيّة، المجلّد13، العدد15، 1مارس2021، ص2255.

من هنا آثر 'جلاوجي' أن 'يضمر نسقا ثقافيّا يعكس قبحيّات السّلطة الطّاغية وقيمها السّالبة، والتي من أهمّ أدواتها الإقصاء والهيمنة والاستحواذ"[1] من خلال عتبة العنوان وما أحاط بها ليجعل القارئ يكتشف ذلك في المتن، وهو ما يعكس الجانب الفنّي والإغرائي لهذه النّصوص الموازية.

1-التّناص مع الشِّعر العربي:

يحضرُ الشّعر في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' لعز الدين جلاوجي' على مستويين اثنين متعاكسين، مدحا وهجاء، وقد تضمّن موقفين متصارعين من الذّات المنشَد لها وعليها حيث ارتبط بالملِك الذّي يمثّل السُّلطة، وهو الشّخصيّة المحوريّة الأولى في هذا النّص المسرحي السّردي، آثر فيه 'جلاوجي' ذكر الشّخصيّة بمنصبها، وَصْفِها، سماتها وطبائعها بدلا من أن يحدّد لها تسمية، وهو ضرب من ضروب الحواريّة والتّخييل السّياسي الّذي يؤثر كشف سيكولوجيات الشّخصيات دونما تركيز على مسمّياتها، فطبيعتها وفعلها ومصيرها هو الذّي يحدّد بنيتها وحقيقتها، كما يمكن اعتبار ذلك وسيلة يتخفّي وراءها المبدع خوفا من السّلطة.

ففي رضوخ تامّ للزّعيم يُنشد مرافِقه 'كبير الوزراء' شعرا:

"لا يا سيّدي ما نسينا أبدا... نحن عبيدك طول المدى... على أكتافنا تَرقى سؤددا... نموت نموت لتحيا سيّدا"[2] والملاحظ على هذه الأبيات تكلُّم هذه الشّخصيّة بصيغة الجمع؛ أي أنّها تتحدّث عن نفسها وعن غيرها من أتباع الملك، ممّا يحيل على خضوعهم لسلطة هذا الزّعيم المستبد وتطبيقهم لأوامره كالعبيد، فهو رمز القوّة والتّجبّر، والتّسلّط، أمّا أتباعه فرمز للخضوع ظاهريّا، والمكر باطنيّا، أمّا الرّعية فترمز للضّعف والخضوع كما هو حال أغلب الشّعوب العربيّة المقهورة جرّاء استبداد الأنظمة وطغيان الحكّام.

---

[1]- ليلى احمادي، يوسف العايب، النّسق السّلطوي في مسرحيّة أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، مقاربة نقديّة ثقافيّة في عتبة العنوان، المدوّنة، المجلّد7، العدد2، ديسمبر2020، ص416.

[2]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص78.

وهو ما يتعالق مع أبيات شعريّة مشهورة للشّاعر المصري 'مصطفى صادق الرّافعي' الّتي اعْتمدت نشيدا وطنيّا لدولة تونس، ومُزجت فيما بعد بأبيات شاعر الثّورة التّونسي 'أبي القاسم الشّابي'(حماة الحمى).

وهي ترنيمة الثّورة التّونسيّة وأبيات تحرّيضيّة ترفض الخضوع للعدوّ، وتحثُّ على التّمرّد عليه، لتحمل أبيات كبير الوزراء مدلولات خفيّة تتمرّد على الزّعيم وترفض حُكمه، فكما رفض التّونسيّون المستعمر وثاروا ضدّه–وهو ما تعبّر عنه قصيدة حماة الحمى–كذلك سيثور 'كبير الوزراء' على هذا الزّعيم الذي يشكّل عائقا أمام طموحه، المتمثّل في الإطاحة به والوصول إلى الحكم، والحصول على الكرسي.

وبالرَّغم من أنّه يُظهر له الوَلاء والتّأييد لدرجة أنّه يموت هو وأتباعه ليحيا هو، إلّا أنّ الحقيقة عكس ذلك تماما، حيث يُضمر هؤلاء كُرها وضَيما للزّعيم، وهو ما ستؤكّده الدّفاتر الأخيرة من المسرديّة بثورة الرّعيّة على الشّعب، وانقلاب أتباع الملِك عليه، حيث سيُلقِي هؤلاء بزعيمهم إلى الشّعب لامتصاص غضبه.

ففي قصيدة 'الرَّافِعي' و'الشَّابِي' كانت التّضحية بالنّفس والموت لأجل الوطن والحياة لأجله أيضا، بموت الخونة وإخراج العدوّ منها، وذلك جليّ في البيتين المواليين:

فَلَا عَاشَ فِي تُونُس مَنْ خَانَهَا وَلَا عَاشَ مَنْ لَيْسَ مِنْ جُنْدِهَا

نمُوتُ وَنَحْيَا عَلَى عَهْدِهَا حَيَاةَ الكِرَامِ ومَوْتَ العِظَام.

بينما في أبيات المسرديّة ظاهريّا عكس ذلك تماما، فموت 'كبير الوزراء' وصديقيه ليحيا الزّعيم ويرقى للعُلى، أمّا المعنى الخفي فموت الملك ليحيا هؤلاء، ويتسابقوا للظّفر بالكرسي دونما تفكير في الرّعيّة، وللقارئ أن يُسقط هذا المشهد على الواقع العربي منذ التّسعينات الفترة التي كتب فيها 'جلاوجي' نصّه هذا إلى اليوم والذي يصوّر استبداد الحكّام وتجبّرهم كالغيلان.

وقد اعتمد 'جلاوجي' في ذلك على التّناص وبالضّبط تقنيّة التّلميح، حيث استدعت 'عبارة نموت نموت لتحيا سيّدا' البيت الشّعري المشهور 'نموت نموت ليحيا الوطن' وهو ما يؤكّد على تواشج هذا النّص اللّاحق مع النّص الثّوري السّابق؛ ليستفزّ ذاكرة المتلقّي ويذكّره بأبيات من التّراث الشّعري العربي، لما تحمله من أبعاد دلاليّة وجماليّة "لاستجابات فنيّة، أو

كانت تجاربها من جنس تجربته الشّعريّة أو مناقضة لها أو من تلك النّصوص التي فرضت نفسها كروائع"[1] وهو ما توفّر في هذا التّناص على المستوى الفنّي الجمالي، والفكري.

ربّما ليربط ما يحدث في المسرديّة بما حدث في تونس إذا ما تحدّثنا عن البعد الاستشرافي لهذا النّص، كما أنّ هذه الأبيات حقّقت سمة الخلود والتّفرّد في التّعبير عن رفض الظّلم والتّجبّر وحماية الوطن، فكانت شاهدا يستحضره الكثير من الكتّاب.

لكنّ التّحويلَ الدّلالي قد حدث على مستوى النّص اللّاحق، وحقّق شعريّته من خلال إنتاجه للدّلالة الجديدة، مستغلّا رمزيّة النّص الشّعري السّابق على الثّورة ورفض الواقع بمعنى أنّ التّناص هنا لم يكن وفقا لطريقة نفي النّص السّابق، والسّعي للبقاء مكانه، وإنّما عن طريق الحوار معه وامتصاصه كرمز في سياق دلالي سياسي، واجتماعي يعبّر عن الواقع الذي يراه الأديب. وهو ما يثبت جوهر الإبداع في هذا التّناص الذي لم يكتفِ بمدلولات المقبوس السّابق في عصره، بل أكسبه دلالات جديدة في سياق الكاتب والمتلقّي المعاصر وذلك ما يكشف شِعريّة التّعالق بين النّصّين.

وبِمَا أنّ الأدبَ والإبداع تعبيرٌ عن الواقعِ وعن الانتماء الاجتماعي، والسّياسي والفكري والثّقافي للمبدع الذي لا مناص له من الإيديولوجيا، فإنّ هذه المسرديّة بالذّات تُصوّر لنا الواقع العربي عموما–والجزائري على وجه الخصوص في فترة التّسعينات الّذي شهد صراعات بين الإرهاب (وقد يكون هو الغول) و السّلطة والشّعب–،أو بالأحرى طبيعة النّظام الحاكم وقراراته الّتي صنعت واقعا متأزّما، يحيا فيه الحُكّام آمرون وناهون، يحلمون ويحقّقون أحلامهم على حساب الرّعيّة، وهو ما يُحيل على وجود فجوة بينهما.

ومن هذا المنطلق يطرح 'عز الدين جلاوجي' قضايا وإشكالات الواقع العربي المأزوم –الذي يشهد صراعا كبيرا على السّلطة– عموما والجزائري على وجه الخصوص بلغة فنيّة عبر قناع الرّمز والتّخييل السّياسي، باحثا عن الحل متسائلا: هل يكمن ذلك في ثورة الشّعب المحكوم على الحاكم الغول؟ أم بالانقلاب على نظام الحُكم الفاسد أو الصَّمت والرُّضوخ للواقع؟ أو من خلال كشف اللُّعبة السِّياسيّة من الأتباع أنفسهم باستغلال الخلافات الموجودة بينهم؟

[1]–جمال مباركي، التّناص وجماليّاته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثّقافي، الجزائر، ص309.

ومن خلال قراءتنا الأوليّة يبدو أنّ الرّسالة الإيديولوجيّة لهذا النّص تتمثّل في حثّ الشّعوب للدّفاع على حقوقها المهضومة، وذلك بالاستفاقة من وهم السياسيين الحالمين وتحويل أحلامهم إلى كوابيس تفضحهم والثّورة ضدّ سياستهم.

ولا يفوتنا أن ننوّه إلى أنّ 'عز الدين جلاوجي' نقل صورة "الغول" من بعدها الشّعبي الخرافي إلى سياق مغاير هو السياسة، باستعمال فنّي جماليّ استأثر فيه لعبة التّخييل السّياسي؛ للكشف عن حقيقة هذه الشّخصيّة وصبر أغوارها الدّاخليّة، حيثُ تتخبّط مضطربة غير واثقة في جندها ولا حرّاس عرشها، تهاب ثورة الرّعيّة وترفض مبدأ الشّورى لتضمن فردانيّة في الحكم.

حيثُ صوّرت لنا هذه المسرديّة الحاكم 'كالغول' الذي عادة ما يرتبط في ثقافتنا الشّعبيّة بصورة الوحش الذي يستحضره الأهل لإخافة الصّغار، وانزاح به ليجعله حاكما ظالما مخيفا يبعث الرّعب في نفوس الكبار متمثّلين في القادة والشّعب "يتمطّط فوق العرش ويمد رجليه..–أمّا الشّورى فلا، لا.. لا.. لا..، الشّورى مشتقّة من الشّر...ولو رأى الله تعالى في الشورى مصلحة لاستشار.. قفوا عند الجدار... يدخل كبير الوزراء راكعا من أوّل الباب حتّى العرش.. –الولاء لك سيّدي في حضورك وفي غيابك"[1] لترتسم لدينا الصّورة الرّمزيّة والرّسالة المشفّرة الّتي أراد الكاتب إيصالها عن طريق التّكثيف الدّلالي للرّمز الشّعبي وهو ما يؤكّد شعريّة لغته التي اخترقت الصّورة المألوفة 'للغول' في الثّقافة والتّراث الشّعبيّين وحوّلته إلى غول سياسي يُنصّب نفسه إلها حاكما، بالاعتماد على لغة الرّمز والتّخييل السياسي التي حاولت أن تحجب الشّخصيّة المعبّر عنها بكل ما أوتيت من إمكانات لغويّة، وتصويريّة وكذا أيقونيّة.

فعندما نستحضر صورة الأسد على غلاف المسرديّة ونربطها بالمتن، نستنتج أنّها كانت توحي بتفشّي قانون الغاب والتّجبّر للغيلان الخرافيّين، بينما في النّص تبيّن لنا أنّ الغول إنسان متجبّر، وهو ما أضفى جماليّة هذا النّص بدءا بعتباته الأولى خاصّة العنوان الذي اتّسم بشعريّة الغموض وصولا إلى المتن.

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص– ص11–13–19.

وينتقل بنا 'جلاوجي' من جوّ الشّعر الثّوري العمودي إلى الشّعر الغنائي الحر، إذ ينشد الزّعيم حلُمه على شكل شعر على مسامع الجميع:

" ألم أقل لكم إنّ حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيّلوه؟

–سرمدُ يا حُلمي الأكبر...

يا رائحةَ الفلِّ والعنبر..

يا طعم العمر الأزهر ...

سرمد يا حلم الشّباب...

يا نسائم الصبا العذاب.. يُصفّق الجميع معجبين هاتفين– المجد للزّعيم.. المجد للزّعيم."[1] وهي أسطر شعريّة تتغنّى 'بسرمد' الّتي أحبّها الزّعيم بشكل مبالغ فيه، فاعتبرها حُلمه الوردي الأكبر، وراح يُصدر مراسيما لتجنيد كافّة الشّعب ليأتوه بها، متناسيا أحلام وطموحات الرّعيّة التي تأمل في تحقيق تحرّرها من عَبَدَةِ المنصب والحَرِيميّين.

فأمام هذا الحلم الكبير بالظّفر بالكرسي أبدا وبالحصول على 'سرمد' مثاله الأعلى والأجمل في النّساء يتجنّد الشّعب وتُسند الأوامر فتتحقّق، بإغفال واقع الشّعب الجائع المنهك، الذي يُعاني من ملك يعيش في عالم الأحلام والثّراء، يأمر وينهي، ويقيم الاجتماعات دون النّظر في أمر الرّعيّة، هدفه الوحيد اعتلاء العرش ولباس تاجه الذّهبي وتحقيق مطالبه الخاصّة، والحكم الفردي دونما شورى، وهو ما يعرّي حقيقة الأنظمة الفاسدة التي تحكم شعوبا تُجَوِّعُها، وتنعم هي بخيراتها، وتورّث المُلك لأتباعها، فكأن الجمهوريّات ممالِك لأسُر بعَينها ولا مجال لتغييرها، فحتّى الإيهام بنجاح ثورات الشّعوب ما خلّفت إلّا آثارا عليها هي إذ مازالت تحكمها بقايا الأنظمة الفاسدة وسليلتها.

ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنّ الأشعار السّابقة أسهمت في تحقيق شعريّة وجماليّة الدّفتر السّابق والخامس من مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' والذي عنونه 'جلاوجي' (سرمد) مبيّنا لنا حقيقة الحاكم الحالم بالنّساء، وكأنّنا أمام مملكة تغنّي فيها الجاريات وتتعدّد فيها القيان من خلال ما يتناص ضمنيّا مع نصوص وحكايات "ألف ليلة وليلة" وطبيعة الملك

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص78.

"شهريار" الحريميّة –في ملء عرشه بالحسناوات واختيار الجميلات– والمَرَضَيّة في الانتقام منهنّ بقتلهمّ.

حيث يتشارك 'الملك الغول الكبير' معه في 'الحريميّة' والميل للمرأة، فللأوّل 'شهرزاده' وللثّاني 'سرمده' كناية عن طول ليله وحلمه بها، وللأوّل طريقته في الانتقام من النّساء وللثّاني استراتيجيّته في إنهاء أحلام غيره بتحقيق أحلامه فقط وذلك عندما ألغى الشُّورى وتجبّر .

ولنا أن نستحضر من واقعنا حاكما عُرف بميله للنّساء ومجالس الحسناوات ولنا أن نسقط أحداث هذه المسرديّة على ما حدث في أحد البلدان العربيّة في إطار الرّبيع العربي– الذي لم يكن مُزهِرا وإنّما أسودا–.

حيث كان الصّراع قائما بانقسام ذلك البلد إلى فصائل بين أتباع ذلك الحاكم ومُعارضيه، وصوّر لنا الإعلام الثّراء الّذي كان يعيشه هو وعائلته، وحبيباته، في المقابل مُعاناة الشّعب، وكأنّي بهذا الملك الغول هذا الحاكم العربي الذي عاش ترفا ورفاهيّة لكنّ النّهاية كانت مأساويّة في ظلّ تفاقم الوضع السّياسي، والإعلامي الضّاغط حيث أُلقي به إلى الشّعب كما أُلقي بالزّعيم في هذه المسرديّة إلى الرّعيّة وكأنّ النهاية واحدة.

وكان ذلك وِفق طريقة فنيّة رمزيّة بُنيت على التّصوير والتّخييل السياسي، إذ أنّه لم يحدّد تسمية لهذه الشّخصيّة وحاور التّراث مستغلّا أبعاده الرّمزية وجعله بمثابة قناع لإيصال رسالته والتّعبير عن موقفه الرّافض للواقع المأزوم والسياسات الفاسدة للطّغاة، صانعا مفارقة من مفارقات الواقع الذي يمركز الفاسد.

وكأنّ الحاكم السّابق كان لعبة سياسيّة بين أيادي عُليا –ربّما كانت تُظهر له الولاء وتُضمر الضّيم والتّخطيط للإطاحة به– عندما رأت فيه تهديدا لمصالحها الشّخصيّة رمت به للشّعب الغاضب كما حدث مع الزّعيم، وعلاوة على ذلك تعمّد 'جلاوجي' توظيف تسمية 'الزّعيم' وهو شبه تأكيد لتصوّرنا السّابق.

وفي سياق مغاير لما سبق، ربطت 'ليلى احمادي' هذا الغول السّياسي 'بصدّام حسين' وعدّت 'سرمد' "رمزا لدولة الكويت التي هاجمها صدام حسين وكان ذلك في

أغسطس1990"[1] مجنّدا شعبه لتحقيق حلمه بفرض سلطته، وهي قراءة حاولت تفسير النّص في الفترة التّاريخيّة التي كتب فيها، وهو لا ينفي استمراريّة تشبّع هذه المسرديّة بالتّأويل نظرا لما فيها من أبعاد استشرافيّة.

كما يتحقّق التّعالي النّصي لهذه المسرديّة في الشّعر العمودي الموالي، عندما يدعو الزّعيم شاعره ليسرع بين يديه منشدا:

"لكَ السّرمد ولك القمر.. يا واسعَ الحلم والفكر.

أنت لنا النّور والضياء.. أنت العزّ والمجد والمطر.

أنت لنا السّعد والسّناء.. أنت المحيا والحيا والعمر.

يصفّق الزّعيم مبتهجا، يتوقّف الشّاعر وقد أحنى هامته مرارا، يرمي إليه صرّة من نقود، يعمد أن تكون بعيدة، ينهار الشّاعر، وينطّ إليها كالكلب، يلتقطها بأسنانه، يدسّها بين ثيابه"[2]

حيث يقيم البيتان الأخيران حواريّة، وتناصا تلميحيّا مع قصيدة 'النّابغة الذّبياني' في مدح 'النعّمان بن المنذر':

فإِنَّكَ شَمْسٌ والْمُلُوكُ كَوَاكِبُ إذاَ طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنّ كَوْكَبُ

ولسْتَ بمُسْتَبْقٍ أخًا لَا تَلُمُهُ –علَى شَعْثٍ– أيُّ الرِّجَالِ المُهَذّب

فَإِنْ أَكُ مَظْلُومًا فَعَبْدٌ ظَلَمْتَهُ وإِنْ تَكُ ذَا عُتْبَى فَمِثْلُكَ يُعْتَبُ"[3]

وتبعا لذلك تتّضح الرؤيا الفنيّة للمبدع 'عز الدين' جلاوجي' الشّاعر وهو ينظم أبياتا شعريّة تتناص وتتحاور مع أشهر القصائد العربيّة، كما يرجعنا تعامل 'الزّعيم' مع شاعره برمي صرّة من دراهم له بحال شاعر البلاط المتكسّب، والمتصنّع الذي يمدح الملك حتّى بما هو غير متّصف به؛ ليكافئه خاصّة في العصر العبّاسي، فكما كان النّعمان' عاليّا في

[1]– ليلى احمادي، يوسف العايب، النّسق السّلطوي في مسرحيّة أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، ص414.

[2]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص82.

[3]– ديوان النّابغة الذّبياني، جمع وتحقيق محمد الطّاهر ابن عاشور، نشر الشّبكة التّونسيّة للتّوزيع والشّبكة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع –الجزائر–جانفي1976، ص56.

مقامه عند شاعره وجامعا مكارم الأخلاق، فالزّعيم مصدر للنّور والحياة عند شاعره، وفي ذلك مدح مبالغ فيه حتّى يحصل القائل على ما يريد من مال وعطايا.

وكذا تبرز العلاقات الدّلاليّة التّشابكيّة بين هذه النّصوص والّتي تهدف لإيصال إيديولوجيا سياسيّة واجتماعيّة، تكشف عن التّسلّط والتّجبّر بطريقة جماليّة، ورمزيّة، غايتها الثّورة على الواقع؛ لتغيره وتنمية الوعي العربي للشّعوب بما يحدث في حاضرها، حيث أنّ حياة التّرف والمجون لن تستمرّ إذا ما حدثت ثورة تسعى للقضاء على الفاسدين كهذا الزّعيم وقد تكون الثّورة التي يدعو لها الكاتب في الوعي والفكر بما يجري حولنا.

ولعلّ للعودة للماضي ما يبرّرها؛ حيث كانت أبيات 'الشّابي' محرّضة على الثّورة بشكل واضح وصريح، فاستعارتها الشّخصيّة وانحرفت بها إلى سياق دلالي مغاير ظاهريّا لسياق الأبيات السّابقة حيث بيّن كبير الوزراء ولاءه للملك وفي المقابل هو يخطّط ليثور ضدّه، ويسقط نظامه. كما ضمَّنَ أبياته بصوت الماضي وجوّ المدح عندما تغنّى الشّاعر بالملك وحبيبته 'سرمد'؛ لخلق شعريّة المسرديّة عبر جماليّة التّناص.

ممّا سبق يمكن القول بأنّ التّناص مع التّراث الشّعري العربي والرّموز التّراثيّة الشّعبيّة شكّل رؤية فنيّة في المسرديّة السّابقة، حيث مثّل منبعا جماليّا وخلفيّة ثقافيّة ومرجعيّة فنيّة وفكريّة لجلاوجي في نصّه التّجريبي هذا الذي يغرف من بحر الماضي، دون أن يلغيه ويتجاوزه، بل يُقحمه في الحاضر؛ للكشف عن علاقات دلاليّة بين التّراث والمعاصرة، أي بين الماضي الفنّي والتّراث الشّعبي ونصّ يريد أن يعبّر عن حقيقة الواقع المعاش بطرق جماليّة، ورمزيّة، فرضت هذا الاستحضار وأدرجته في سياقات رمزيّة معاصرة، كما أكسبته دلالات جديدة.

ومن الشِّعر المدحي يعود 'عز الدين جلاوجي' للشّعر الثّوري لينضم أبياتا على لسان الشّاعر في المسرديّة في سياق مغاير، ومعاكس للسّياق السّابق، يتناص مع قصيدة 'إرادة الحياة' للشّاعر التّونسي 'أبي القاسم الشّابي'(1909–1929م) أيضا، فعندما هاجت الرّعيّة فيهم وثارت عليهم راح الزّعيم يستنجد بالشّاعر لعلّ لغته تمارس فعل السّحر عليهم، فيتوقّفوا عن التّمرد وتنتهي ثورتهم، فراح الشّاعر يتمثّل أسلوب قصيدة الشّابي ويضمنّها لنصّه قائلا:

-"إذا الشّعب أراد عزّا وتمكينا فلا بدّ للطّاغي أن يرضى وأن يلينا"[1]

وهو ما ينمّ عن رفض الشّاعر لحكم الزّعيم الحالم، وتحريضه للرّعية، وهو ما يؤدّي بالملك إلى رميه من نافذة القصر بعدما أمرهم بقتله، فالتّمرّد حلّ في الرّعيّة وآن للشّاعر أن يستيقظ من غفوته وهو أمام زلزال الشّعب.

ففي هذه الأبيات تناص وحواريّة مع أبيات قصيدة 'إرادة الحياة' للتّونسي الشّابي، والتي مطلعها:

"إذا الشَّعْبُ يومًا أَرَادَ الحَيَاة فَلَابُدَّ أَنْ يَسْتَجِيْبَ القَدَرْ

وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي وَلَا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر"[2]

ولعلّ هذا التناص يحيلنا إلى إمكانيّة إسقاط أحداث هذه المسرديّة على واقع الساحة السياسيّة التّونسيّة التي عرفت أحداثا وثورة مشابهة لأحداث المسرديّة، وهذا لا ينفي سيرورة التّأويل، وإسقاطها على أوضاع العالم العربي الّذي يعاني من حكومات وأنظمة فاسدة، تتخّذ من الدّين بوابة لكسب شرعيّة لما لا شرعيّة له. كما يحيلنا على المرجعيّة التّراثيّة والثّوريّة لهذا النّص الذي يتحاور مع الشّعر الثّوري التّونسي بطريقة فنيّة، تكثّف العديد من الدّلالات والأبعاد الثّوريّة والسياسيّة القائمة على رفض الواقع والرّغبة في تغييره، بإسقاط الطُّغاة واتّحاد الشّعب في سبيل ذلك.

ومن مسرديّة 'حب بين الصّخور' نجد التّناص مع الشّعر العربي عن طريق الاقتباس المباشر للأبيات السّابقة 'للشّابي' أكثر من مرّة، والتي ترتبط في هذا النّص بإرادة الشّعب الجزائري رجالا ونساء في تحقيق النّصر على فرنسا في معركة الجرف، وكأنّ الغول في الماضي كان العدو الفرنسي واليوم صار حاكما سياسيّا فاسدا.

ولا يفوتنا قراءة عتبة غلاف هذه المسرديّة وعنوانها، حيث اعتلى اسم المؤلّف الصّفحة الأولى وكان باللّون الأسود في فضاء أبيض، يحيط به فضاء يغلب عليه اللّون الأزرق، وقد تعرّفنا على دلالة هذه الألوان سابقا، وخاصّة اللّون الأزرق الّذي ارتبط بالجن والغول والوحش في الثّقافة الغربيّة، وهو ما يرمز لوجود قوّة خارقة على تلك الصّخور.

---

[1]-عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص115.

[2]-ديوان أبو القاسم الشابي، دار العودة، دط، بيروت-لبنان،1997، ص19.

وجاء النّص الموازي الأوّل '**حب بين الصّخور**' عنوانا لهذا النّص، وكانت اللّفظة الأولى 'حب' لفظة نكرة بحجم كبير بلون أصفر، بيد أنّ الشقّ الثاني منه جاء شبه جملة (بين الصّخور) باللّون الأسود الرّامز للحزن والألم، ويرتبط اللّون الأصفر بالقيمة.

حيثُ "أطلق العرب على الذّهب اسم الأصفر والصّفراء. وقالوا الأصفران وأرادوا الذّهب والزّعفران"[1] وتمّ ذلك عن قصد؛ كون إدراج "اللّون الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه السّريع"[2] من هنا لعب العنوان وظيفتين الأولى: شدّ انتباه المتلقّي له، والثّانية رمزيّة لما يحمله من مدلولات، إذا ما ربطناها برمزيات الألوان في العنوان. فيتبيّن لنا أنّ النص سيحدّثنا عن قيمة الحبّ(الأصفر)وعمّا سيلاقيه من آلام وعذاب، فاللّون الأسود في (بين للصّخور)يوحي بالصّعاب التي ستواجه هذا الحب، كما يتميّز الأسود بخاصيّة الامتصاص حيثُ سيمتصّ لون الشّمس الأصفر لون (حب)وكأنّ الصّخور بصلابتها ستمتصّ الحبّ برقتّه ودفئه أو سيحدث العكس.

---

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، ص74.

[2]– المرجع نفسه، ص157.

وقد أُثريت صفحة الغلاف بصورة أيقونيّة للصّخور السّوداء المحروقة التي توحي بالصّلابة، والتّحدّي في فضاء أزرق لونه لون السّماء، بالإضافة إلى وتد أو عمود يقف صامدا كالصّخور في وجه هذا الحب، وما يثمّن هذه القراءة وجود رسم لنصف قلب، وكأنّه نصف حب، أو حب من طرف واحد، أو هو حب معطوب إن صحّ التّعبير.

وإذا ما ولجنا نصّ المسرديّة نجد الإهداء يوحي بمعاني اليأس في ظلّ الظّلم والاستبداد، ويوجب الثّورة للقضاء عليه، يهدي 'جلاوجي' نصّه "إلى الثّائرين من بني البشر على ظلم شياطين البشر أرفع سفرا للحب"[1] أي لكلّ الشّعوب الّتي ثارت ضدّ ظلم البشر وجورهم، وهو ما يوحي بأنّ نصّه ذو طابع إنساني، سيعالج موضوعا أثّر في الإنسانيّة وهو الثّورة الجزائريّة، أو معركة من معاركها، وربّما سيكون الحب هنا حبّ الوطن والصّخور صخور الجبال التي صعدها المجاهدين؛ للدّفاع عنه. والوتد هو العدو الفرنسي أمّا اللّون الأزرق فإحالة على المجاهدين الذين اختفوا بين الصّخور كالجان لم تحرقهم نيران الحرب وتمكّنوا من القضاء على العدو بالرّغم من إمكانيّاتهم البسيطة.

وهي مسرديّة ضمّت أحد عشر دفترا (أحلام الجنرال- الشّرايين النّابضة- الإله فولكان- الزّحف المدنّس- احتراق الأبالسة- أوسمة الكرامة- المجد لهنّ- ملكوت السّماء- لعبة الحرب- ضغط مرتفع- أحلام شاعر) في مئة وأحد عشر صفحة، تعالج موضوع معركة من معارك ثورة التّحرير في جبل الجرف بقيادة "مجموعة من القادة، أهمّهم عبّاس لغرور، وبشير شيهاني"[2] نائب 'مصطفى بن بولعيد الّذي سُجن وقتها، حيثُ واجه هؤلاء الثوّار(حوالي400 مجاهد) فرنسا بدباباتها، ومدافعها، وطائراتها وآلاف جندها، بأسلحتهم البسيطة لمدّة ثمانيّة أيّام بلياليها، وانتصروا عليها بحنكة القادة، والتفاف المجاهدين حولهم في أحضان صخور جبال الجُرف. من بين شخصيّاتها: صالح و عون وكثير من الرجال والنّساء الّذين أبوا إلّا الدّفاع عن الوطن بالجهاد، والنّضال، وحتّى بالدّعم النّفسي ومداواة الجرحى، من بينهم فاطمة وحليمة، ومن الشّخصيات الفرنسيّة الجنرال 'أندريه بوفر' الذي قاد الحملة العسكريّة وجنده، وقد استحضر 'جلاوجي' الكثير من الشّخصيّات الاستذكاريّة التّاريخيّة العربيّة والغربيّة.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص6.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

وبقراءة النّص من الدّاخل تبيّن لنا أن الصّخور رمز للمقاومة، وشاهد على جريمة الجنرال 'بوفر' الذي قصف جبل الجرف بالمدافع؛ قصد القضاء على الثوّار، وليرسم لوحة خالدة يحلم بتسميتها "لوحة الجبال الذّائبة، أو لعنة الجبال"[1] لكنّ 'جلاوجي' جعلّها رمزا لصلابة صخور الوطن وتحدّي طبيعته الوعرة هذا العدو، ورسّخها كرمز لحبّ الوطن والتّمسّك به، حيثُ كانت مخبئا للمجاهدين.

يستحضر 'صالح' أحد شخصيات هذه المسرديّة في حواره مع 'عون' أبياتا من الشّعر العربي للشّاعر العبّاسي 'أبي الطيّب المتنبّي ':

"–الرّأي قبل شجاعة الشّجعان

هي الأوّل وهو المحلّ الثّاني"[2] حيثُ قالها إعجابا بشجاعة 'بشير شيحاني و 'عبّاس لغرور' كمقاتلين، وبقيادتهما الذّكيّة الحكيمة، مقدّما الإقدام والشّجاعة على الرّأي، عاكسا بيت المتنبّي في مدح سيف الدّولة العبّاسيّة في فتح بلاد الرّوم والقائل:

" الرّأي قبل شجاعة الشّجعان هو أوّل وهي المحل الثّاني"[3] فالمتنبّي يجعل من الرّأي قبل الشّجاعة، ويعتبر اجتماعهما في نفس المرء رفعة، لكنّ هذه الشّخصيّة قدّمت الشّجاعة للتّدليل على إقبال 'شيحاني' و'لغرور' على الحرب دون خوف وتفكير فيما سيلقيانه، ففي بداية التّخطيط للحرب كانت آراؤهم القياديّة وخططهم الحكيمة سبيلا للتغلّب على العدوّ وفي الميدان حلّت شجاعتهم ومواجهتهم للعدو محلّ التّدبير. ليستخلصا أنّ الحرب "حكمة ولكنّها شجاعة"[4] وهو ما اجتمع في كليهما بدءا بالخطّة النّاجحة التي وضعاها وصولا إلى المعركة وتصدّيهما للعدوّ.

إلى هنا نلاحظ شعريّة التّناص عند 'عز الدين جلاوجي' وهو يحاور أشهر النّصوص ويشاكسها خالقا جماليّة نصّه من خلال شعريّة هذا الانزياح والتّحويل.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص36.

[2]–المصدر نفسه، ص60.

[3]–ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، دط، 1983، ص414.

[4]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص60.

وفي نفس المسرديّة نجدُ التّناص مع الأشعار، والأناشيد الوطنيّة والثّوريّة، نذكر منها مقطعا من أنشودة 'من جبالنا' 'لمحمد العيد آل خليفة':

"– يَا بِلَادِي يا بلادي

أنا لا أهْوَى سِواك

قد سَلَا الدّنيا فؤادي

وتَفانَى في هَوَاكِ

نحنُ بالأنْفُسِ نفدِي

كل جُزْءٍ من ثَرَاكِ"[1] حيثُ كان يتغنّى بها القائد 'عباس لغرور' فرحا بالهزيمة الّتي ألحقوها بفرنسا، مؤكّدا على مكانة الوطن في قلبه وسعيه للموت في سبيله، من هنا تتبدّى لنا سمة التّخييل السّردي عند 'جلاوجي' وهو يدير الحوار على ألسنة شخصيات تاريخيّة جزائريّة يصوّر لها مشاهد في تحضيرها لمعركة الجرف، وفي مواجهتها للعدو، وفي ردّ فعلها على النّصر وهي تغنّي طربا.

ومن النّماذج الأخرى الواردة في المسرديّة ما يلي: "يظهر بشير من بعيد مردّدا نشيدا آخر:

–من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال

ينادينا للاستقلال لاستقلال وطننا

تضحيتنا للوطن خير من الحياة

أضحّي بحياتي وبمالي عليك"[2] داعما لموقف أخيه في الجهاد، ومؤكّدا هو الآخر على قيمة الوطن وعن دور الجبال في ثورته وتحقيق نصره، فنجاح معركة الجرف هو نجاح للثّورة في ربوع الوطن وتأكيد لتحقيق النّصر الأكبر باقتراب موعد الاستقلال الكلّي على العدو.

كما يحضر الشّعر من لدن شخصيّة شعريّة ثوريّة شاركت في معركة الجرف 'محمّد الشّبوكي" الذي خلّد هذه المعركة في قصيدته:

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص83.

[2]–المصدر نفسه، ص84.

"جزائرنا يا بلاد الجدود

نهضنا نحطم عنك القيود

ففيك برغم العدا سنسود

ونعصف بالظلم والظّالمين"[1] إلى نهاية النّشيد الّذي يشحذ همم المجاهدين ويقوّي من عزيمتهم ويتغنّى بتحقيقهم النّصر على العدو.

فزِيَادة على الدّفع النّفسي الذي تمارسه الأشعار الوطنيّة في نفوس الشّخصيات السّابقة لما فيها من تمجيد للوطن، وترسيخ لحبّه وحثّ على الاستمرار في الجهاد، إلى غاية تحقيق الاستقلال، أضاف حضورها مسحة غنائيّة على مستوى المسرديّة محقّقا شعريّتها.

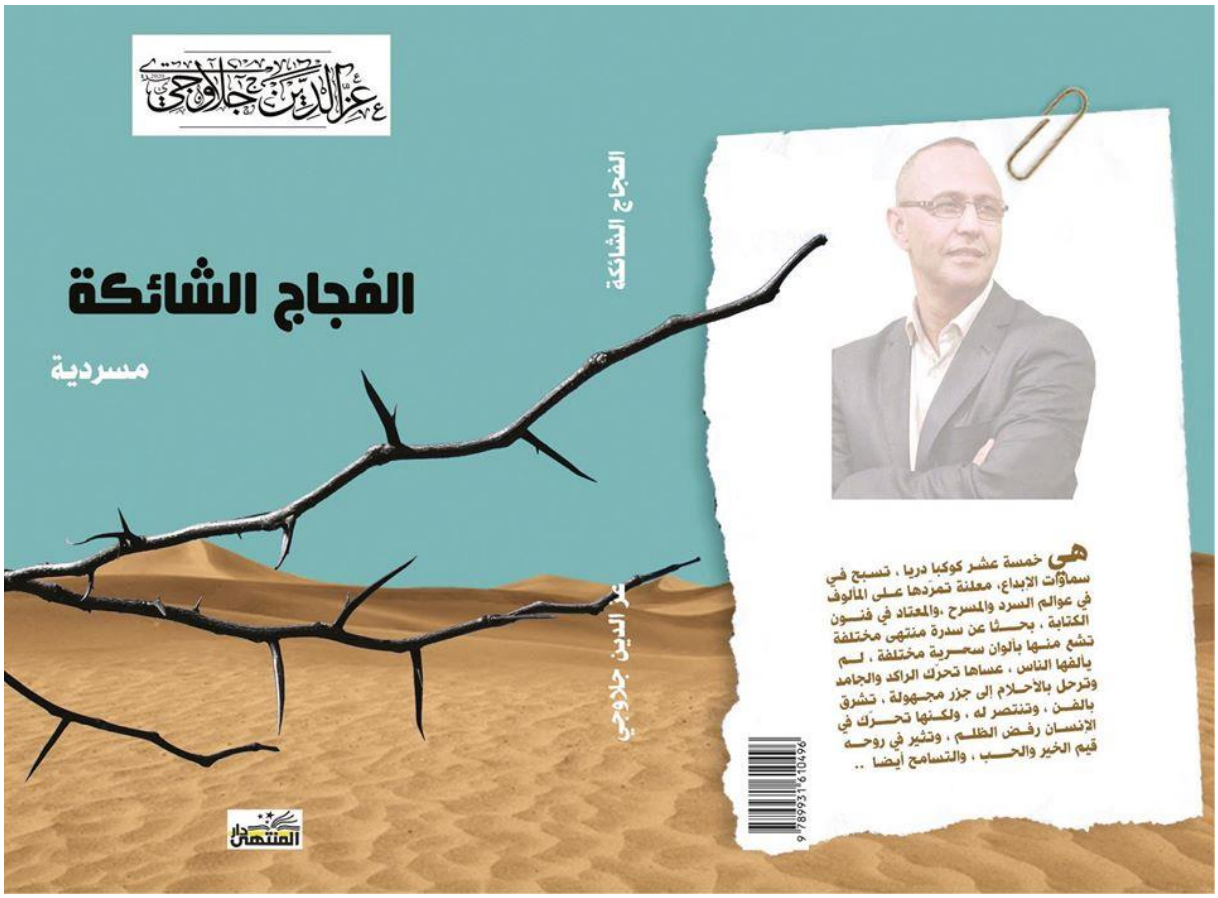
وفي الأخير لا بُدّ من ربط مدلولات العتبات الخارجيّة بالمتن بعد قراءة فاحصة، تبيّن لنا أنّ المحبوب هو الوطن الجزائر، والحبيب هو الشّعب: قادة ومجاهدين، رجالا ونساء، أمّا العدو فهو الاحتلال الفرنسي متمثّلا في القائد 'بوفر' وجنده، والصّخور هي صخور جبل الجرف التي ظلّت شاهدة على فضاعة سياسات التّدمير الفرنسيّة خاصّة سياسة الأرض المحروقة التي طبّقتها في الجزائر، لكنّ حنكة قادة معركة الثمانية أيام وإيمان المجاهدين القويّ بنصر الله لهم، والتفاف الشّعب حولهم كان سبيلا لقلب موازين الحرب وإعلان انتصار الفئة القليلة على الفئة الكثيرة.

استحضر فيها 'جلاوجي' تاريخ ثورة الجزائر من خلال معركة الجرف 22سبتمبر 1955، على لسان شخصيّاتها استنادا إلى رؤية فنيّة جعلت من القادة والمجاهدين يسردون وقائع هذه المعركة بأنفسهم، وهو ما يحيل على تلقّف الكاتب الحكاية من لدن أحد المجاهدين المشاركين فيها، ما جعله يتخيّل تلك الأحداث ويجريها على ألسنة الشّخصيات الحقيقة الّتي حقّقت النّصر أنذك بأسمائها وأدوارها، وهو ما يوحي بالبعد التّاريخي لهذا النّص الذي تحاور فيه الشّعر مع النّثر والتّاريخ .

ومن المسرديّة الثّوريّة 'الفجاج الشّائكة' الّتي جاء غلافها على نمط الأغلفة السّابقة جامعا لمختلف العناصر، اسم المؤلّف، عنوان نصّه باللّون الأسود، وتحديد نمطه، ودار

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور، ص110.

النّشر، وصورة لأشواك تستقبل عين القارئ، خلفها رمال الصّحراء الصّفراء، فربّما كانت الأشواك حامية الصّحراء، وربّما هم المجاهدون الذين وقفوا للعدو كالأشواك وحالوا دون فرض هيمنته عليها.



نورد هذا الاقتباس من الشّعر الجزائري والمعروف بالنّشيد الوطني لشاعر الثّورة 'مفدي زكريّا' 'قسما' من 'إلياذة الجزائر' على لسان المجاهدين في مسرديّة 'الفجاج الشّائكة':

قسما بالنازلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللّامعات الخافقات

في الجبال الشّامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا.."[1]

وحتّى لا نطيل نشير إلى أنّ للشّعر صوته وحضوره في معظم مسرديّات 'عز الدين جلاوجي، وهو الشّأن أيضا في مسرديّة 'ملح وفرات' التي استثمرت الأشعار العربيّة في صدر الإسلام كونها تتناص ومعركة بدر، واسترداد الرّسول صل الله عليه وسلّم قافلة أبي سفيان الّتي كانت تحمل أموال المسلمين، وهي معركة خلّدت في الكثير من الأشعار وقد خصّص لها 'جلاوجي' نصّا يحاورها، نورد منه النّموذج الشّعري الآتي:

وهو ما جاء على لسان 'كعب بن مالك' اليهودي وهو في مجلس 'أبي سفيان' يحرّضه على محمّد صلى الله عليه وسّلم، ويخطّطون لقتله والانتقام منه؛ بعدما قضى على أشراف قريش واستولى على القافلة:

"يندفع كعب منشدا وهو يتحرّك بين الحاضرين.

طَحَنَتْ رَحَى بَدْرٍ لِمَهْلِكِ أَهْلِهِ وَلِمثْلِ بدرٍ تَسْتَهِلُّ وتَدْمَعُ

قُتِلَت سَرَاةُ النَاسِ حَوْلَ حِيَاضِهِمْ لَا تَبْعَدُوا إنّ المُلوكَ تُصَرَّعُ

كَمْ قَدْ أُصِيبَ بهِ مِنْ أَبْيَضٍ مَاجِدٍ ذِي بَهْجَةٍ يأوي إليه الضُّيَّعُ

طَلْقُ اليَدينِ إذا الكَوَاكِبُ أَخْلَفَتْ حَمَّالُ أَثْقَالٍ يَسُودُ وَيَرْبَعُ"[2]

وهي أبيات تُلهب نار الفتنة وتحرّض أهل قريش ضدّ محمد-ﷺ- وهي غاية 'كعب' وأمثاله من اليهود الذين أمدّوا أبا سفيان بالإعانة في حربه على المسلمين.

فالقارئ لهذه المسرديّة سيلاحظ تباين الأشعار بتباين المواقف، أشعارا تمجّد قريش وأنصارها ودينها، وأشعارا تمجّد الرّسول محمد صلى الله عليه وسلّم وتناصره، ومن نماذجها قصيدة 'حسّان بن ثابت':

"ينشد عبادة ملوّحا بيده.

فدَعْ عَنْكَ التَّذَكُّرَ كُلَّ يَوْمٍ و رُدَّ حَرَارَةَ الصَّدْرِ الكَئيبِ

وخَبِّر بِالذِّي لَا عَيبَ فيهِ بِصِدقِ غَيرِ إخبارِ الكَذوبِ

[1]-عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص58.

[2]-عز الدين جلاوجي، ملح وفرات، ص43.

بما صَنَعَ المَليكُ غَدَاةَ بَدْرٍ لَنا في الُمشرِكينَ مِنَ النَّصيبِ"[1] وهي أبيات استحضرها 'عبادة بن الصّامت' لتخفّف عن الحارث' حاله بعدما حلّ فيهم 'أبا سلّول' محاولا بثّ الرّعب في نفوسهم بتحضير قريش لحرب ستقضي عليهم. فدعاه 'عبادة' لتذكّر حادثة بدر وانتصارهم على قريش رغم عددهم القليل، وتكذيب ادّعاءات 'ابن سلّول' واتّهامه للرّسول صلى الله عليه وسلّم بتحريضه على إقامة حرب بين من اتّبعوه وأهلهم الذين بقوا على دينهم.

ولم تكتف هذه المسرديّة بإقامة حوارها الفنيّ مع الشّعر فحسب بل استحضرت مقولة مهمّة في نقد الشّعر والتي عدّت من أساسيّات الشّعريّة في التّراث البلاغي والنّقدي العربيّين وهي: "أعذب الشّعر أكذبه" في سياق تغيّر قصائد الرّسول وتبنّيه للصّدق الفنّي كون "معين الكذب قد نضب عند حسّان"[2] وهذّب الإسلام قريحته الشّعريّة.

فتوظيف 'عز الدين جلاوجي' للشّعر كان؛ لإثبات مدى فاعليّتة في الكتابة المسرديّة وذلك لما فيه من أبعاد شعريّة وجماليّة ودلاليّة ورمزيّة؛ وليكشف أيضا عن قدرة المسرديّة على استقطاب وتخلّل الخطاب الشّعري ضمن النّثر كاسرا نمطيّة السّرد ومألوفيّة الحوار ممّا حقّق غنائيّتها.

[1]– عز الدين جلاوجي، ملح وفرات، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

2- التّناص مع التّراث الشّعبي:

يشكّل الأدب والتّراث الشّعبي منبعا فنيّا ينهل منه الأدباء، والأدب الشّعبي هو "أدب الأمّة الشّفوي سواء كان مجهول المؤلّف أو كان معروفه[...]ومن أشكاله أو أجناسه السِيَرُ الشّعبيّة والملاحِم البطوليّة والقَصص الشّعبي، والشِّعر الملحُون بأغراضه وإيقاعه، وكذا الأشعار الصّوفيّة، والنّثر القصير، كالأمثال والنّوادر والأحاجي(الألغاز) والحكايات على اختلاف أنواعها"[1] يمكن القول أنّ هذا الأشكال كانت الوسيلة الفنيّة الّتي عبّر بها السّابقون عن تجاربهم وثقافتهم، فهناك من الأدباء من حاكى هذه الفنون القوليّة، وهناك من أضاف عليها بصمته الخاصّة، وهناك من تجاوزها باسم القطيعة المعرفيّة مع الماضي، فما هو الموقف النّقدي والفنّي لعز الدين جلاوجي' من التّراث الشّعبي؟

ومن أبرزه الأشكال التّعبيريّة استحضارا في مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' ما يلي:

أ-الأمثال الشّعبيّة:

مِمّا لا شكّ فيه أنّ المثل الشّعبي قول يكتنز خبرات السّابقين وتجاربهم في الحياة حيثُ يعبّر عنها ببلاغة، وإيجاز، ولمّا كان الأمر كذلك، يلجأ العديد من المبدعين لتوظيفه في نصوصهم، سواء عن طريق الاقتباس الحرفي المباشر أو عبر التّلميح والإشارة، ولعلّ 'عز الدين جلاوجي' واحدٌ من هؤلاء الكُتّاب المعاصرين الّذين دمجوا لغتهم المعاصرة بالتّراث وبالثّقافة الشّعبيّة؛ خدمة لغايات عديدة تقتضيها تجربة الكتابة والتّأليف، ولعلّ المُطَّلِع على أغلب مسرديّاته سيقف على ذلك.

وللتّدليل والتّوضيح أكثر نذكر النّماذج الموالية للأمثال الشّعبيّة الّتي وردت في مسرديّاته، والبداية مع أكثر نصوصه الشّعبيّة التي تحاورت مع التّراث، وهي 'غنائيّة الحب والدّم':

ففي حوار بين فرسان ثلاثة من قبيلة بطل المسرديّة (عامر) والشّيخ 'جابر' وابنه 'منّاد' وردت أمثال شعبيّة، معروفة في ثقافتنا الشّعبيّة -على وجه الخصوص- حيثُ أقبل هؤلاء

[1]-محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم، ج1، 2013، عنابة- الجزائر، ص،ص44،45.

الفرسان؛ لدعوتهما للانضمام إلى حرب قوم 'عامر' ضدّ العدوّ في ظلّ غياب سيّدهم وتخلّفهما.

يقول الفارس الثّالث 'لمنّاد' الّذي يريد أن يصبح سيّدا للقبيلة بعد غياب 'عامر' ولكنّه لم يخض معهم الحرب، وتخلّف عنها: "الحُرْ بِالكْلَامْ والبِتّي بِالزّْزَامْ"[1] ويخنقه الفارس الثّاني يقول له: "بَارِدْ القَلْب إِمُوتْ سْمِينْ،

يَاكل لْحَمْ الْجِيفَة وِقُولْ بْنِينْ"[2] وفيما يخصّ المثل الأوّل نستحضره بطريقة مغايرة من الثّقافة الشّعبيّة "الحُرْ بِالغَمْزَة والبِتّي بالدَّبْزَة" ويُضرب في سياق العقاب بالعصى، فلفظة 'الرّزام' ترمز للخيزران خرجت من المضرب الأوّل إلى مضرب آخر، حيث صارت رمزا للعقاب بالعصى. وفي سياق النّص ضُرب المثل الأوّل في الإقبال على الشّيء دون حثّ وتوجيه، فالحر معروف بكلامه الّذي يصدّقه الفعل ويؤكّده، لكنّ في المقابل هناك شخصيّات لا تحرّك ساكنا إلّا بالدّفع والتّوجيه والمطالبة، أو ربّما بالهراوة –إن صحّ التّعبير– حيث تشير لفظة 'الرّزام' على ممارسة السّلطة والضّغط على مثل هذه الشّخصيات حتّى تقوم بالوظيفة المطلوبة.

وتمّ ضرب هذا المثل في الحوار السّابق للتّدليل على مكانة 'منّاد' وموقف الفرسان منه حيث رأوا في تخلّفه عن الحرب جبنا، وضعف شخصيّة، فجاؤوه بالقوّة؛ ليشارك في حرب أهله ضدّ العدو، وكان من المفروض ومن الواجب أن يحارب إلى جانبهم دونما طلب من أحد.

أمّا المثل الشّعبي الثّاني والذي يضرب في سياق الحديث عن الشّخصيّة البليدة المستهترة الّتي لا تبالي بما يحدث حولها، وهو حال شخصيّة 'منّاد' في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' وهو يفكّر في طريقة ليكون بها سيّدا على قبيلة لم يحمها في الحرب، ولم يبالِ بالقتلى والمجروحين، ولم يسعَ لحماية نسائها، بل فكّر في المنصب، وطمع في سيادة القبيلة قبل كلّ شيء، وأقنع والده بالتّخلّف عن حرب يراها خاسرة لا محالة، وراح يفكّر في طريقة يتخلّص فيها من 'عامر'.

---

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص38.

[2]–المصدر نفسه، ص38.

كما ورد مثل شعبي على لسان الشّيخ 'غانم' والد 'عامر' وصار بمثابة شعار تحفيزيّ يكرّره الفرسان في حربهم ضدّ العدو:

"قيز لبار ولا قمح المنة

الحرمة فالنّار ولا ذل فالجنة"[1] وفي ذلك إشارة إلى التّمسّك بالأصل ورفض الزّائف، وذلك بالقتال لأجل كرامتهم وأهلهم، وعدم الاستسلام لآخر نفس، وحتّى لو غاب سيّدهم 'عامر' فهم فرسان أيضا ولا مناص لهم من الحرب إلّا المواجهة، وتحدّي الأعداء ولو كانت الموت نهايتهم، فحماية نسائهم وأرضهم واجب على الجميع، وعدم الاستسلام للعدو الّذي يغري بممتلكاته ضرورة لا بدّ منها، فالحرمة في النّار أفضل من الذلّ في الجنّة، وهو ما يحيل على تشبّث الشيخ بمبادئ قويّة، مترسّخة لا تزعزعها حتّى الحرب.

وفي سياق الحرب دائما عندما تغيّرت الموازين وانتصر قوم 'عامر' بنصرة أربعة فرسان ملثّمين ظنّهم الشّيخ غرباء، فراح يتحدّث بلغة الأمثال والحكمة، مخاطبا فرسان قبيلته:

"المكسي يا قوم بشي الناس عريان"

والنّخلة في البحر مثنان'[2] أي لا قيمة للشّيء إلّا في تربته الأصل، فكل ما هو غير أصيل يُضرب به هذا المثل، وقد استحضره الشّيخ 'غانم' للتّعبير عن عدم قبوله بنصر حقّقه له الغرباء؛ وهو ما سيخلّف عارا عليهم. وذلك ما يتشاكل دلاليّا مع المثل الشّعبي القائل: "لبن النّاس ما يعدّي كسرة وإذا عداها ما يدوم" بمعنى اكتفاء الإنسان بما يملك دون حاجة للغير ولا طلب المساعدة منه، فالأصل أصل ولا دوام لأشياء النّاس.

ومن نماذج الأمثال الشّعبيّة في ذات المسرديّة ما جاء على لسان 'عامر' في حواره مع أبيه عندما علموا بمحاولة قتله من قبل ابن عمّه 'منّاد' الخائن، فقال:

"خاين الدّار ما يتعس

---

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص48.

[2]–المصدر نفسه، ص51.

وإذا خان يتشنق ويتعفس"[1] ويضرب هذا المثل في موطن الخيانة، وهو قريب من مثل شعبي آخر "ما ادّخل لدارك غير القمع والشّعير التّالي الفول يقربع' بمعنى لا تسمح للضّيف الذي لا تثق فيه أن يدخل بيتك؛ لأنّه سيخرج أخبارك وأسرارك ليكون خائنا لخصوصيّة ذلك البيت، كما يضرب هذا المثل في اختيار الزّوجة، ذات الحسب والنّسب التي تحافظ على أسرار بيتها ولا تفضح زوجها.

وقد تمّ ضرب هذا المثل في سياق خيانة القبيلة والأهل والغدر بهم، إلى جانب الطّمع حيثُ حاول 'منّاد' قتل ابن عمّه 'عامر' طمعا في سيادة القبيلة، ولم يبق على عهد الفروسيّة ولم يشارك في حربهم ضدّ العدوّ، فاقترح 'عامر'عقابه وفقا لما يقوله المثل: الشّنق أو الإذلال والعفس، لكن الغدر وقتل رجل يداه مربوطتان ليس من شيم الفرسان لذلك أعطاه فرصة للنّزال.

وتجدر الإشارة أنّ المثل السّابق يقال في "عدم جدوى مراقبة الزوجة الخائنة، والأبناء وكل من يساكنك الدّار"[2] وفي هذه المسرديّة لم يقل في خيانة الزّوجة، بل قيل في خيانة القريب 'مناد' الّذي خان 'عامر' ابن عمّه، وخان الدّم والقبيلة وحاول الغدر بهم، فما كان من والده الشّيخ 'جابر' إلّا أن قتله.

وبلغة الحكمة دائما يتحدّث الشّيخ 'غانم' مع ابنه 'عامر' الّذي أراد قطع طريق مختصرة ولو حفّت بالمخاطر؛ للوصول إلى أرض النّماء والخصب في أسرع وقت ممكن لكنّ والده يخالفه في ذلك قائلا: "خذ الطّريق المعلومة ولو دايرة

وتزوج بنت العم ولو بايرة"[3] ويقال أيضا: "خُذْ طْريقْ العافية ولو دَايْرَة، وبنت العمْ ولو بَايْرَة" وممّا ورد في كتاب 'عبد الحميد' هدّوقة (أمثال جزائريّة: أمثال متداولة في قرية الحمراء ولاية برج بوعريريج) في شرح هذا المثل، أنّ الجزء الأوّل منه يقال "في تجنّب ما لا تحمد عقباه ولو كلّف تجنّبه عناءً زائدا. ويقال في الابتعاد عمّا يؤدّي إلى الخصومات والنّزاعات مهما

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص59.

[2]– عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، ص74.

[3]– المصدر السّابق، ص71.

كان، فالطّريق الدّائرة قد تكون أتعب لطولها، لكنّها أسلم"[1] ولنا أن نعود للدّفتر الخامس من مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' (الرّحلة) لمعرفة هل أنّ المثل ضرب لذات الغاية أو لا؟

حيثُ أشار الشّيخ 'غانم' على القافلة الّتي توقّفت طلبا للرّاحة وعلى ابنه 'عامر' –الّذي اقترح اجتياز الطّريق القصيرة ومواجهة الأخطار بشجاعة– بالسّير في الطّريق الطّويلة ولو كانت متعبة، لكنّها معروفة بأمانها وسلامة وصول سالكها حيثُ يريد، دون أن تعترضه المخاطر والأعداء، فالملاحظ أنّ هذا المثل ضرب في نفس المضرب السّابق المعروف ولم يرد في سياق دلالي مغاير، إذ أنّه ارتبط هنا أيضا بتقبّل التّعب وتجنّب وقوع نتيجة متوقّعة من الأضرار والمخاطر باختيار الطّريق الآمنة الطّويلة.

وحريّ بنا في هذا المقام تكملة المثل الّذي يقول "وصاحب الكلب وما تصاحبش الدّايرة' بمعنى الدّولة، فهو مثل يحذّر من تتبّع أصحاب السّلطة ومن هم أعلى منه في الحكم وصناعة القرارات، كون الدّايرة ترمز للسّلطة والقوّة وكذا المصلحة؛ فحتما ستكون أولويّاتها أهمّ من الصّحبة، لذا قدّم الكلب على المسؤول في الدّولة؛ لأنّه مضرب للوفاء بيد أنّ الثّاني مضرب للانقلاب لأجل مصالحه.

وفي الجزء الثّاني من المثل الوارد في المسرديّة 'تزوّج بنت العم ولو بايرة' ويضرب هذا الأخير في سياق أفضليّة الزّواج من القريبة بدلا من الأجنبيّة، وهي عادة الأجداد في تخيّر بنت العم الّتي تمثّل الأصل، فهي من ابن عمّها من دمه وهو من دمها، أي أنّها ستحافظ عليه وسيحافظ عليها ولن ينكرها مهما حدث.

ولربّما في استحضار هذا المثل تذكير لأهل القبيلة ولعامر بأولويّة الزّواج من القريبة رغم أنّهم يسعون لزواج سيّدهم من غريبة على القبيلة، إلّا أنّ ذلك لم يمنع الشّيخ 'غانم' من التّذكير، حيثُ أنّ 'عامر' يمثّل قدوتهم وفارسهم الأوّل وهو في الرّحلة ساع لأجل الزّواج من 'علجية' تاركا ابنة 'عمّه الجازية' وذلك كان سببا في بروز حقد ابن عمّه 'مناد' وزوجة عمّه عليه، لكنّ 'حجيلة' والدته كشفت حقيقة إرضاعها للجازية مع 'عامر' وهو ما قلّل حدّة الصّراع في النّص.

[1]– عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، ص23.

كما تحمل مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' أبعادا اجتماعيّة وإيديولوجيّة، حيث "صوّرت لنا ذهنيّة متشبّثة بالعادات والتّقاليد، التي تفرض زواج ابن العم من ابنة عمّه، وترفض زواجه من أخرى غريبة، وتعتبر صنيعه عارا عليهم، لكنّ 'جلاوجي' كسر قدسيّة هذا التّفكير من خلال قدراته اللّغويّة والفكريّة، بأن كشف عن الشّخصيّة المرضيّة لمناد، من خلال إبرازه خيانته، وأعلن عن تأييد تجاوز البطل 'عامر' لهذا القانون القبلي عبر شجاعته وفروسيّته في التّغلّب على العدوّ والظّفر بالزّواج من الغريبة"[1] بوقوف صديقيه إلى جانبه واتّحاد الجازية معهم في حربهم، كما أظهرت حقيقة رابط الأخوّة بينهما والذي كان أقوى من عاداتهم وسببا في تجاوزها.

فلرّبما كانت الرّضاعة سببا لأن يتجاوز 'عامر' عادات الأجداد، لكنّ والده يذكّر بقيّة قومه بهذه العادة؛ حفظا للأموال والأنساب والأعراض.

ولابدّ من الإشارة أنّ أغلب شخصيّات هذه المسرديّة ذات الحسّ الشّعري الشّعبي الغنائي الحر تكلّمت بلغة المثل الشّعبي؛ لما فيها من تركيز وبلاغة في التّعبير عمّا تريد الشّخصيّة إيصاله بلفظ قليل أوجَز معاني وحكما كثيرة، فكذلك تتحدّث 'علجيّة' بأسلوب شعبي تقول:

"لما تشوف العين تترك السوال"[2] وكان ذلك في سياق قدوم مفاجئ لفارس من الصّحراء نزل عليهم ضيفا يحمل لهم أخبارا ظنّته 'علجيّة' حبيبها المنتظر الذي رأته في المنام، وهو مثل شعبيّ يتّكىء على المثل العربي الفصيح 'ليس الخبر أن نعاينه' بمعنى ليس ما تراه كما تسمعه، فالخبر ليس كالمعاينة، وإنّما الحسّ والمعاينة أكثر دقّة من السّمع، فطلبت منهم إدخال الضّيف حتّى يروه ويَصدُق منامها بقدومه.

لكنّهم انصدموا، لم يكن 'عامرا' وإنّما 'منّاد' الخائن الّذي كذب عليهم وأخبرهم بأنّه سيحميهم من قوم 'عامر' الذين يخطّطون لمهاجمتهم، وأخذ أرضهم وأميرتهم بالقوّة، ينصدم الأمير ويخاطب قومه بلغة المثل الشّعبي:

---

[1]– غنية جدع، يوسف العايب، تشكّلات الحواريّة في مسرديّة "غنائيّة الحب والدم" لعز الدين جلاوجي، ص956.

[2]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص81.

"لبلا يولد بلا ضرع" ويثبت بلا شرع"[1] فالضّرع يرمز في الثّقافة الشّعبيّة للنموّ والخصوبة فكلّ شيء يولد بالضّرع إلّا البلاء والفتنة، ممّا يدلّ على قوّة انتشاره، حيث كان لقوم 'علجيّة' عدو واحد يعرفه الجميع يريد إذلالهم في أرضهم، والآن جاءهم البلاء بميلاد عدوّ جديد قادم من الصّحراء.

لكنّ الحقيقة ستكتشف فيما بعد وتتّضح بمساعدة قوم 'عامر' لهم، واكتشاف غدر وكذب 'منّاد'.

ومن الأمثال الشّعبيّة الواردة عن طريق المحاكاة والاقتباس في مسرديّة 'مملكة الغراب' نذكر النّماذج الموالية:

ما ورد على لسان 'النّاعس' وهو يقنع 'التّاعس' بأنّ القدر كتب سعادته وشقاء صديقه الذي يؤمن بواجب العمل لتغيير واقعه: "المكتوب في الجبين يلحق يا رفيقي ولو بعد حين"[2] لذلك قرّر النّوم وألّا يعمل ولا يشقى، والقدر كتب سعادته؛ بإقباله للحياة باسما لا باكيا.

وعكس هذه الرّؤيا تماما يؤمن 'التّاعس' بضرورة العمل والتّعب لتغيير الأقدار وتحقيق الأفضل، فراح يتحدّث بلغة المثل الشّعبي قائلا:

"اعمل في صغرك لكُبرك، واعمل لكبرك لقبرك"[3]

وهو نوع من التّناص عبر الاقتباس من الثّقافة الشّعبيّة الّتي تتباين فيها طريقة قول هذا المثل، فمنهم من يقول: "اخدم يا صُغري لكبري واخدم يا كبري لقَبْري" ومن يقولها كما ورد على لسان 'التّاعس'، ويقال هذا المثل في "الحثّ على العمل في معنييه المادّي والدّيني. فالعمل في الصّغر، عندما تكون القوّة الجسميّة متوفّرة للرّجل، طريق إلى حياة راضية مرضية عند الكبر. وطاعة الله لمن تقدمّت به السن كفيلة لصاحبها بتمكينه من الحياة الطيّبة في الآخرة، كما هو معتقد المؤمنين. وفي المثل تحذير خفيّ لمن تقدّمت بهم السن من الميل إلى المجون والعبث"[4]

---

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدّم، ص83.

[2]– عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص15.

[4]– عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، ص70.

استثمرت المسرديّة هذا المثل الشّعبي في مقام وجوب العمل كعبادة وواجب فردي واجتماعي؛ للحصول على مطالب اليّوم وراحة الكبر، وهو ما لم يقتنع به 'النّاعس' الذي يرى في الكبر عجزا وتعبا، فما عليه إلّا أن يرتاح دائما، وراح يجسّد له مشهدَ الحياة كالسّلم مهما صعدتَ درجاته لابدّ له أن ينزل فلمَ التّعب؟

ومن الأمثال الشّعبيّة المتعالقة مع هذا النّص قول الأوائل: "اخدم يا الشّاقي للباقي" وأيضا "اتْعب يا الشَّاقي للنّايَم المتّكي" و"اخدم التّاعس للرّاقد النّاعس" وهو مثل يقال "في الشّح، كما يقال في الرّجل يكدّ ويجد ويتركها من بعده للورثة. كما يأتي هذا المثل في الأب العامل الّذي لا يجد عونا من أبنائه، ولا إشفاقا من ذويه"[1] أمّا مسرديّة مملكة الغراب فقد ارتبطت بالتّاعس الّذي يعمل ويتعب ويشقى، ثمّ يعطي من ماله لصديقه النّاعس الكسول وليس هذا فحسب، فالحياة وقفت إلى جانب هذا الأخير المتطفّل الذي ينعم بالرّاحة ويحلم بالإمارة فحقّقت له ذلك، وأضحى ملكا في مملكة، تؤمن بقداسة الغراب الّذي صار بمشيئته ملكا، بينما بقي التّاعس تاعسا وغدا سجينا عندما رغب في كشف ألاعيب صديقه وتغيير حال الرّعيّة وواقعها.

وما يمكن قوله أنّ 'عز الدين جلاوجي' استثمر هذا المثل الشّعبي وطوّره إلى حكاية طويلة، وضمّنها مسرديّته 'مملكة الغراب' وقبل ذلك لابدّ من ملخّص للمسرديّة.

فمملكة الغراب عمل سرديّ مسرحي يتميّز بطابعه السّياسي، ونقده اللاّذع للواقع، من خلال تبنّي تقنية التّلميح والرّمز جاء في ثمانية دفاتر، هي:(بيع أحلام) من الصّفحة 7إلى الصّفحة32(حبّ مقدنس) من الصّفحة33إلى49 و(حكمة الغراب) من ص51إلى 68 (اللّغة والشّيطان) من ص69إلى75(العدالة الظّالمة) من ص77إلى92 (أسرار الغراب) من ص 93إلى 100، وأخيرا (إله من طين) من ص101إلى111.

نقل عبرها 'عز الدين جلاوجي' رسالة اجتماعيّة، سياسية، مُطعّمة بتقنيات التّخييل السّياسي والرّمز، مستثمرا (الغراب) كرمز ديني، وشعبي في سياق سياسي، أكسبه أبعادا جديدة ومدلولات مختلفة عن تلك الموجودة في الثّقافة الشّعبيّة والنصّ القرآني.

[1]– عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائريّة، ص70.

شخصياتها المحوريّة (التّاعس والنّاعس)الأوّل يشقى ويتعب والثّاني ينام ويحلم ليصبح ملكا في مدينة الغراب، وفقا لعقيدة الغراب التي تسيّد حتّى الغريب بمشيئة هذا الطّائر، لكلّ منهما مَنطقَه وطريقته في الحياة، فهما نموذجان لصديقين مختلفين عن بعضهما شكلا، وفكرا.

حيث "اشتغل على استحضار الرّموز التّراثيّة وأكسبها أبعادا جماليّة وشعريّة جديدة"[1] ففي مدينة تحكمها عقيدة الغراب المقدّس يُنصَّب النّاعس ملكا عليهم، ويُدنَّس الغراب في ذهنيّة النّاعس الّذي لم يقبل الوضع الجديد، صديقه الكسول غدا ملكا، وهو المُجِدُّ السّاعي للعمل والكدّ أمسى سجينا؛ لأنّه يحاول إقناع الرّعية وسكّان هذه المدينة بزيف هذا التّفكير وبوثنيّة هذه العقيدة الّتي توارثوها على أجدادهم ويخبرهم بمكائد النّاعس.

يطمحُ 'عز الدين جلاوجي' عبر هذه المسرديّة إلى كشف وتعرية حقيقة الأنظمة الحاكمة الفاسدة كالغربان التي يضرب بها المثل في الفساد، فحيثما وُجد الغراب عمّ الفساد والعفن والجثث، فالغراب الطّائر غير عاقل يطير ويحطّ على رأس الغريب ليغدو سيّدا أمام صمت الرّعية ورضوخها.

فكيف كان توظيفه لرمز الغراب؟ وما الدّلالات الجديدة التّي أصبغها عليه؟ وكيف تداخلت الأجناس على مستوى هذه المسرديّة؟

يحكي النّاعس قصّته للتّاعس، يقول:

"–حين ولدت لاحظت أمّي عليّ أمرين اثنين.

الأمر الأوّل أنّي ولدت نائما، حتّى أنّي لم أبك كما يبكي الأطفال، وحتى أنّ القابلة ظنّت أنّي ميّت، فانهالت عليّ صفعا، ثمّ قمّطتني وسلّمتني إلى أمّي قائلة وقد رأت فزعها: " لا خوف على صبيّك إنّه نائم، سيكون نؤوما...الأمر الثّاني أنّي ولدت وفمي مفتوح، لا أغلقه إلّا حين أرضع أمّي"[2] وهو ما يحيل على الطّاقة التّخييليّة 'لعز الدين جلاوجي' الذي طوّر المثل الشّعبي المعروف وحوّلة إلى حكاية طويلة، لناعس لم يولد باكيا كالأطفال بل نائما ولم يغلق فمه إلّا عند الرّضاعة، وفي ذلك إيحاء على الكسل والجوع المستمر.

[1]–غنية جدع، يوسف العايب، تشكّلات الحواريّة في مسرديّة "غنائيّة الحب والدم" لعز الدين جلاوجي، ص948.

[2]–عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص، ص9، 10.

فمن المعروف أنّ المولود يرضع أمّه وقت الجوع فقط، لكنّ 'النّاعس' لا يغلق فمه إلّا وهو يرضع، ربّما يوحي هذا بالطّمع، فإيراد الكاتب لهذه العبارة ليس عفويّا، وإنّما مشبع بدلالات التّواكل والطّمع، وكأنّ النّاعس رضع الكسل من ثدي أمّه وهو صغير.

وبدوره يحكي 'التّاعس' حكايته، قائلا، بنبرة حزن:"–وأنا تاعس اسم على مسمّى...فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد، فاحتضنني الجيران، الّذين سمّوني التّاعس"[1] فالملاحظ أنّ هذه المسرديّة بنيت على المفارقة بين شخصيّتين: ناعس وتاعس.

وما لا يجب تجاوزه هنا الإشارة إلى تبنّي 'عز الدين جلاوجي' تقنيّة الرّمز والتّخييل السّياسي في هذه المسرديّة أيضا، حيثُ تجنّب وضع تسميات لشخصيات هذا النّص، بل اختار لها أوصافا تعبّر عنها وعن وظيفتها، 'التّاعس' و 'النّاعس" وهي شخصيات معروفة في ثقافتنا الشّعبيّة على مستوى المثل الشّعبي الّذي يؤكّد على شقاء 'التّاعس' وكسل 'النّاعس'.

ويمكن اعتبار هذا الاستحضار تناصا عن طريق التّلميح إلى المثل الشّعبيّ وتحويله لقصّة، لكنّ 'جلاوجي' وظّف هذه الرّموز في سياق بارودي ساخر: صراع العامل المجد والكسول النّاعس الذي يتحوّل لملك حاكم، ويبقى 'التّاعس' شاقيا وفي ذلك تهكّم ونقد لاذع لما غدا عليه واقعنا الذي يشهد على مركزة الهامش (النّاعس) وتهميش المركز(التّاعس).

فالملاحظ هنا محافظة 'جلاوجي' على رمزيّة الشّخصيّات التي عرفناها من خلال صفات بيّنت وظائفها وطبيعتها، لكنّه أكسبها دلالات جديدة ووضعها في سياقات اجتماعيّة ساخرة حيثُ غدا النّاعس حاكما والتَّاعس الشَّاقي محكوما، وهو ما يثير الضّحك، فأي مملكة هذه التي تقبل بملك لا يعمل ويتبنّى سياسة الكسل؟

فمن خلال ذلك يريد 'جلاوجي' أن يعبّر عن واقعنا الجزائري حيث غدا الشّعب كالقطيع يتناحرون، يتقاتلون ويتتبّعون كلام الخرافات والوعود الكاذبة، 'فعقيدة الغراب' مثلا لا أساس لها من الصّحة، فكيف نتبّع طائرا أسودا معروف بتتبّع الجثث والعفن؟

[1]– عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص11.

يبقى الغراب مضرب المثل في الفساد ولو كانت عقيدة وموروثَ الأجداد، وبالرّغم من كونه من أذكى الطّيور المعروفة وعرف بالحكمة وإعداد محكمة تحاكَم فيها الغربان الخائنة بالقتل لكنّه يبقى الطّائر الماكر الذي يتتبّع مواطن الجثث ويتغذّى على الجيفة، فما على هذا الجيل إلّا أن يستفيق على حاله، وأن يسقط عقيدة الغراب، ويتجاوز هذه الذهنيّة التي تعبث بالعقل، وتعيش حاضرا هي تختار حاكمه وواقعا تثبت فيه ذاتها من خلال نفسها، وفكرها لا بتتبّع ترّاهات الأجداد الزّائفة، وعقائد الوثنيّة التي لا توصل إلى لسجن الأفكار وتكبيل الإبداع.

فإذا كان الحاكم غرابا فكيف سيكون حال الرّعيّة؟ وإذا كان نظام الحكم كنظام الغربان الفاسد فكيف ستكون المملكة؟ وإذا كان مسعى الغراب خلف الجيفة دائما وقائد المملكة غراب فحتما سيأخذهم إلى مصدر الجيفة، فكيف الحال إن كان ناعسا؟

واستخلاصا لما سبق يمكن القول بأنّ 'عز الدين جلاوجي' اتّخذ من لغة المثل الشّعبي وسيلة تعبير عن الواقع الجزائري، حيث كان التّراث الشّعبي مادّة مهمّة في نصوصه أراد بعثها من جديد وإيصالها للقارئ المعاصر في مقامات وفي سياقات جديدة بإكسابها أبعاد دلاليّة وجماليّة جديدة، حيثُ كان مادّة لغويّة ونمطا تغلغل في خطابات وحوارات شخصيّات هذه المسرديّة .

ولمّا كان المثل "أداة وواسطة نمرّ عبرها إلى عوالم دلاليّة تختلف باختلاف سياقه"[1] انتقل بنا 'جلاوجي' عبر الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة إلى معاني ودلالات متنوّعة اجتماعيّة في إطار العمل والزّواج والأسرة. وتراثيّة، كالتّذكير بالعادات والتّقاليد وحكمة الأجداد والتّمسّك بالأصل، وسياسيّة في سياق الحكم، والعدل، والغدر. وفروسيّة في إطار الإقبال على الحرب والتّخلّف عنها وخيانة القبيلة .

ومن هذا المنطلق نعتبر المسرديّة نصّا مفتوحا يتجاوز نظرة 'أرسطو' القائلة بنقاء الجنس الأدبي، يفتح آفاقا للتّداخل والتّخلّل الأجناسي وتفاعل مختلف الأنواع والأشكال التّعبيريّة مع بعضها البعض، وهو ما يتوافق مع ما دعت إليه حواريّة 'باختين' التي تجاوزت

[1]–إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، دط، ص63,

شعريّة 'أرسطو' الكلاسيكيّة وتصنيفه للأجناس الأدبيّة إلى ملحمة، وتراجيديا، وكوميديا وجاءت بالجنس الرّوائي الحواري، مؤمنة بتلاقح الخطابات وتداخل الفنون ونموّها.

لتنتج أنواعا وأشكالا تعبيريّة جديدة وهو ما طوّره العديد من النقّاد شأن 'جوليا كرستيفا' و'رولان بارت' و'جيرار جينيت' في إطار ما أطلق عليه مصطلح 'النّص الجامع' الذي يحقّق شعريّته من خلال تداخل النّصوص والأجناس والخطابات بعضها ببعض، سواء إذا صرّح النّص بذلك التّأثّر والتّفاعل أو أضمره، وقد اهتمّ هذا النّاقد بكلّ ما يحيط بالخطاب من عتبات وما ويندرج ضمنه ليدرس شعريّته، وهو ما توفّر في المسرديّة التي حقّقت شعريّتها انطلاقا من انفتاحها على مجموعة من الأجناس والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة بالإضافة إلى تخلّل أشكال غير أدبيّة فيها نوضّحها فيما يأتي لاحقا.

ب- الحكاية التّراثيّة والسيرة الشّعبيّة:

وكما تمّت الإشارة سابقا بأنّ التّخلّل الأجناسي يتجلّى في المسرديّة بدءا بالمصطلح ذاته، حيث يتحقّق التّداخل بين المسرح والسّرد، أي بين النص المسرحي والنصّ السّردي "ومعلوم أنّ مجال التّصوير لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار، وهو في هذا يختلف عن كاتب القصّة الّذي يتفسّح أمامه مجال الوصف والتّحليل أحيانا، كما يجوز له كذلك أن يطيل في الحديث الفردي(المونولوج) لشخصيات قصصه"[1] وهو ما لا يتوّفر لكاتب المسرحيّة الذي يبني عمله على الحوار، لأنّه مهيٌّ أساسا للرّكح والقول، من هنا دمج 'عز الدين جلاوجي' الوصف والحكي والسّرد بالحوار المسرحي، محقّقا من خلال هذه الكتابة عبر النّوعيّة والتّداخل الأجناسي حواريّة بين الفنون، وتناصا بين الخطابات والنُّصوص، ليضع المتلقّي للكتابة المسرحيّة أمام نصّ يقرأ من خلال السّرد ويعرض عبر الحوار.

فالقصّة التي "تُسمّى أيضا الحكاية، وهي سلسلة (مجموعة) من الأحداث لها بداية ونهاية، ويمكن لهذه القصّة أن تنقل بوسائل وأشكال أخرى"[2] موجودة في مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' الّتي حكت لنا العديد من القصص المتنوّعة بتنوّع ثقافة هذا الكاتب، من التّراث المحلّي ومن الخرافة الشّعبيّة، من القرآن الكريم ومن التّراث العربي والعالمي.

---

[1]-محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص50.

[2]-محمد بوعزّة، تحليل النص السّردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر،2010، ص71.

فمن السّرد تحقّقت الحواريّة عبر التخلّل الأجناسي، إذ استحضر 'عز الدين جلاوجي' العديد من الحكايا والقصص والشّخصيات التّاريخيّة والأدبيّة والدّينيّة في مسرديّاته.

ولعلّ نموذج شهرزاد كان الأكثر حضورا في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' حيث غدت 'سرمد' و'قمر' و'دنيا زاد' و'شهر زاد' بمثابة أحلام لهذا الزّعيم، يقول: "وبعدها سنفتح العالم.. العالم كلّه سيكون مُلك لدينا.. نناجي قرص الشّمس وهو يغيب.. أيّها القرص المتوهّج.. غب إن شئت اللّحظة هنا.. ستشرق اللّحظة هنا... وحولي تتهادى الحبيبات، شهرزاد، دنيازاد قمر، سرمد، ما أعظمني وما أسعدني"[1] إذا ظاهريّا هي نشوة ملك حالم بالنّساء والقيان كي يملؤوا قصره فرحا وسعادة، فالُملك عند السّلاطين العرب كان يرتبط بمجالس النّساء واللّهو وحياة التّرف شأن شهريار ألف ليلة وليلة الّذي عرف بحريميّته، ومرضه النّفسي بالنّساء حيث كاد يقطع نسلهنّ؛ لأنّه كان يتزوّج النّساء ليلا ويقتلهنّ نهارا، إلا أن جاءت شهرزاد فخلّصت بنات جلدتها من غطرسته وبطشه، من خلال سحر الحكي المباح، فهل أنّ سرمد ستكون كشهرزاد؟

أمّا باطنيّا فهو أسلوب يوحي بسعي هذه الشّخصيّة لتوسيع نفوذها على حساب الدّول المجاورة، ثمّ دول العالم الّذي يريده مملكة خاصّة، وذلك من خلال لفظة 'الفتح' الّتي توحي برغبته في نشر سياسته في كافّة أنحاء العالم؛ تحقيقا لذاته المتجبّرة، فربّما تكون الحبيبات هنا لسن نساء وإنّما دول، إذا ما حصل عليها بقوّة جنده وشعبه سيكون أعظم زعيم وأسعد حاكم، وهنا لا مناص لنا من تثمين القراءة السّابقة التي ربطت رمز الغول بذلك الحاكم العربي، دون أن نغفل انفتاح النّص على التأويل ليكون هذا الغول الحالم أيّ زعيم يتجبّر وأيّ حاكم من الطّغاة الذين يفكّرون في فرض هيمنتهم على الدّول، والشّعوب دون مراعاة لأبسط حقوقها.

كما وظّف 'عز الدين جلاوجي' الحكاية الشّعبيّة الّتي شكّت خلفيّة ثقافيّة وفنيّة اتّكأ عليها في كتاباته المسرديّة، حيثُ يُعتبر 'محمد صابر عبيد' توظيف الموروث الشّعبي "من أغنى مصادر التّمويل الفنّي والإبداعي"[2] وليس هذا فحسب، حيثُ يكسب التّراث النّص أبعادا

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص101.

[2]–محمد صابر عبيد، التّشكيل السّردي/المصطلح والإجراء، ص، ص39، 40.

دلاليّة ورمزيّة عديدة من خلال ما يتناص مع الماضي، كما يؤكّد على القدرات الفنيّة للكاتب الّذي استطاع امتصاص هذه النّصوص وتحويلها لسياق عصره.

ومن نماذج الحكايات الشّعبيّة الواردة في مسرديّة 'الفجاج الشّائكة' 'بقرة اليتامى'، تقول الأم: " ذكّرتني يا الصّادق بقصّة بقرة اليتامى.. كان يا ما كان في قديم الزّمان كانت أسرة فقيرة، لا تملك من حطام الدّنيا الفانية غير بقرة مسنّة عجفاء، دخلت البيت يوم رزق الزّوجان توأما ذكرا وأنثى، هما حسناء وحسن، كبرا معها يحبّانها وتحبّهما، ومضت الأيام هادئة مفعمة بالسّعادة رغم بساطة الحياة، الّتي كشّرت فجأة عن أنيابها واختطفت الأم إلى عالم الفناء ..ولم يمض إلّا زمن يسير حتّى أسرع الزّوج الغدار بالزّواج، وحزن له الولدان وحزنت له البقرة الوفيّة، التي زاد ضعفها وهزالها"[1]

يستحضر 'جلاوجي' القصّة كاملة بأدقّ تفاصيلها، على لسان الأم، في تفاعل مع أبنائها، تكمل القصّة فتقول: "ولم تمض إلّا أياما قليلة حتّى بدأت امرأة الأب ... في المكيدة للولدين .. ولم تجد لتحقيق ذلك إلّا الأب تحرّضه عليهما، طالبة منه أن يرسلهما كلّ يوم لرعي البقرة ... ولم تكن تمنحهما كلّ صباح إلّا كسرة شعير يابسة سوداء.. وهكذا خلا لها الجو في بيتها، فعاشت مدلّلة هانئة... غير أنّ ما كان يزعجها هو حالة ابنتها التي تزداد بشاعة ونحافة .. وحال اليتيمين تتحسّن...وما لم تكن تعلمه أنّ الأخوين كلّما ذهبا إلى المرعى وحان وقت الغداء اقتربا من البقرة ومنحاها بحبّ نصيبا من كسرة الشّعير، كانت البقرة تأكله من أيدهما بحبّ فإذا ضرعها يمتلئ حليبا وعسلا، فتسمح لهما برضاعتها حتّى يشبعا"[2]

استغربت زوجة الأب الأمر، كيف أنّ ابنتها تأكل أفضل غذاء وتزداد نحافة وبشاعة كلّ يوم، بينما اليتيمين يكتفيان بكسرة شعير وحالهما في تحسّن، "فبعثت ابنتها معهما لتقصّي الحقيقة، وهو ما تحقّق لها فعلا، ما كاد الأخوان يأخذان حصّتهما من ضرع البقرة حتّى اندفعت البنت الجديدة تريد أخذ حصّتها فصكّتها البقرة حتّى شجّت وجهها وفقأت عينيها فصارت عوراء... فلمّا رأت الزّوجة الماكرة حالة ابنتها أقسمت أن تنتقم وأصرّت على الزّوج أن يبيع البقرة.. غير أنّ محاولة البيع باءت بالفشل.. ولم تيأس امرأة الأب الماكرة

[1]–عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص، ص26،27.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص27، 28.

واستدعت جزّار الحيّ .. وذبحها.. فرّ الأخوان اليتيمان بضرع البقرة بعيدا حتّى وضعاه على قبر والدتهما.. لكنّهما فوجئا بالضّرع ينتفخ ويمتلئ حليبا وعسلا"[1] هنا قرّرت هذه المرأة حرق الضّرع لكن قبل ذلك فكّرت في تذوّق حليب البقرة؛ حتّى يشرق وجهها، لكنّه تحوّل إلى سمّ فكانت نهاية الماكرة مأساوية نتيجة مكرها.

فقد استحضرت هذه الشّخصيّة القصّة لغاية إسقاطها على حال الوطن، وأيّدها الأب في ذلك، فما هذه الماكرة إلّا فرنسا وما البقرة إلّا الجزائر حيثُ أرادت أن تستنزف خيراتها بالقوّة، وما حسن وحسين إلّا الشّعب الجزائري المالك الأصلي للوطن.

وما استحضار 'عز الدّين جلاوجي' لهذه القصّة إلا لتحقيق عدّة غايات، منها ما هو فنّي وما هو إيديولوجي، فجلاوجي كان كاتبا قصصيّا في بداياته وهو ممّن يوظّف التّراث في نصوصه كما تبيّن لنا ذلك سابقا، حيثُ تؤكّد هذه المسرديّة أيضا على ذلك، فراح يدمج هذه القصّة الشّعبيّة بنصّه، مقيما حوارا فنيّا وفكريّا بينهما متمرّدا على سلطة الإبداع الأرسطي القائلة بنقاء الجنس الأدبي، فمن السّرد تبنّى القصّة الشّعبيّة، ومن المسرح يكتب نصّا بقالب قصصي.

كما تتناص مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' مع السّيرة والملحمة الشّعبيّة لبني هلال فجاءت على نمط موروث شعبي بلغة الشّعر الشّعبي الملحون، في حكي قصّة شعبيّة بحس إبداعي، اقتداءً بتاريخ النّصوص الخالدة التي نقلت إلينا شعرا ضاع منها ما ضاع، وبقي منها ما ترسّخ في ذاكرة القوّالين، وما حفظته صفحات الكتب، فراح يؤسّس لخلود هذا النّص بالكتابة من خلال طريقة التّحاور مع السّيرة الهلاليّة قالبا وروحا، ليعيد المتلقّي قراءتها وفق المنظور الفنّي الجلاوجي.

وحتّى لا نغفل على الإشارة لاختلاف طبيعة وأسلوب ولغة هذه المسرديّة على بقيّة المسرديّات، لنا أن نستحضر قصّة 'جلاوجي' مع المسرح وهو طفل صغير، يقول: "كنت لا أفوّت أبدا حضور حلقات "القوّال" في السّوق الأسبوعيّة، يختار لنا مكانا خاصّا في فضاء السّوق وهو بلباسه الشّعبي، أو لباسه العربي كما يسمّيه العامّة تمييزا له عن اللّباس الإفرنجي.. مستعينا بدف، وأحيانا بناي أو قصبة... وأوّل ما يبادر به "القوال" هو الضّرب

[1]– عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص، ص 26، 27، 28– 86.

على الدف.. وربّما يمدّ صوته بلحن أو أغنية، حتّى إذا اجتمع النّاس حوله في حلقة فحلقتين فثلاث، شرع في سرد حكايته الشّعبيّة"[1] وهو ما استثمره 'غنائيّة الحب والدم' الّتي استعانت في فعل الحكي بالقوّال.

وتبنّت طريقته في سرد هذه الحكاية الشّعبيّة، مُحافظةً على شكله في الوصف الخارجي للشّخصيّة، وعلى طريقته في شدّ انتباه السّامعين من خلال صوته المرتفع، واشراكهم الحديث ليحقّق تفاعلهم المباشر مع الحكاية، وعبر تناغم صوت النّاي والتفاف النّاس من حوله يتحقّق الطّقس المرغوب فيه وتتشكّل الحلقة ليبدأ فعل الحكي بطريقة شعريّة غنائيّة ملحميّة.

يقول 'عبد الحميد بورايو' في سياق تعريف هذا النّمط من السّارد "نقصد بالقوّالين مودّي الشّعر الشّعبي، وهم ينقسمون عادة إلى قسمين، الشّعراء المبدعون الّذين يلقون قصائدهم، والروّاة الذين يحفظون شعر غيرهم من الشّعراء ويروون عنهم"[2] وفي هذا النّص كان القوّال حافظا لما يرويه، لكنّه يحمل بين يديه كتابا: "يتنحنح الرّاوي، يفتح كتابه الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رنت إليه العيون والآذان.

–واخْتالْفت لَقْوال

بين قايل وقوال..

بين عالم وجهّال..

بين صحيح ومعلال.."[3] فالرّاوي هنا ليس كما عهدناه في السّرد، هو القوّال الّذي اشتهر في قصّ الحكايات الشّعبيّة بلغته العاميّة، وفق غنائيّة الشّعر الملحون –الحر كما صرّح 'جلاوجي' إن صحّ التّعبير– ومعه يحضر صوت الكاتب وهو يصفه باللّغة الفصحى، فمن خلال هذا التّهجين اللّغوي بيَّن الكاتبُ تعدُّد رُوَّاة نصّه، الرّاوي الكاتب بصوته الفصيح والقوّال بلهجته العاميّة الشّعريّة.

حيثُ أشار 'القوّال' لاختلاف رواية الحكاية من شخص لآخر، وكأنّه يوحي أو يوهم بأنّ ما سيقوله قد قيل له، أي وصَلَهُ عن طريق الرّواية التي تعدّدت، وهو حال الموروث

---

[1]–عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص117.

[2]–عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة التّاريخ والقضايا والتّجليّات، دط، فيسير للنّشر، 2011، ص84.

[3]–المصدر السّابق، ص7.

الشّعبي الشّفهي الذي يتناقله الأجيال عبر الرّواية، بالاعتماد على ما تحتفظ به الذّاكرة من الماضي، فاحتمال فقدان حلقة من حلقاته أمر وارد جدّا، كما هو الحال مع السّيرة الهلاليّة.

وقبل الوقوف على التّناص مع ملحمة بني هلال، لابدّ من التّعريف بهم ومعرفة سيرتهم، حيثُ "أُطلق اسم بني هِلال على القبائل العربيّة الّتي هاجرت من شبه الجزيرة العربيّة في اتّجاه المغرب العربي... حاكى الهلاليّون هجرتهم وحياتهم في المواطن الجديدة عن طريق ملحمة بطوليّة تناقلها الرُوّاة المحترفون بلُغة الحياة اليوميّة.. متّخذة شكل ممارسة طقوسيّة، يحظى راويتها بالتّبجيل والاحترام، ويقبل النّاس على الاستماع إليها"[1] فكانت هجرتهم قبل مجيء الإسلام هربا من الطّبيعة القاسية والمجاعة إلى بلاد الخصب والنّماء في المغرب العربي.

رحلة من عالم البداوة إلى الحضر ومن الرّعي إلى الزّرع، ومن القحط والجفاف إلى الأنهار والرّطب، بقيادة 'أبي زيد الهلالي' الّذي سبقهم هو ومرافقيه من سادات القوم، إلى تونس ثمّ المغرب؛ لمعرفة الوضع هناك واختيار المكان المناسب للعيش.

تباينت السيرة الهلاليّة بين المشرق والمغرب، واختلفت من قائل لآخر، فكان بطلها 'أبا زيد الهلالي' في مصر، و'ذياب الهلالي' في المغرب العربي، وتمازيت صيغ رواياتها حتّى في القطب الواحد.

فحسب ما كتبه 'عمر أبو النّصر' في كتابه (تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد المغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة) أنّ 'أبا زيد الهلالي' عندما سافر إلى المغرب وجدهم يحتفلون ويتّفقون على زواج مغامس ابن الأمير 'عامر' من 'شاه الريم' ابنة أخيه 'أبو الوجود' لكنّ العدوّ 'نبهان' هجم عليهم، قتل أبا الجود، وجرح 'عامر'، فانتقم له عبده 'سعيد'، فأكرمه 'عامر' بالملك وأوصاه بتزويج ابنه لشاه الريم عندما يكبرا، لكنّ العبد خان ونفا 'مغامس وأمّه من قبيلة كانوا سادتها ولم يكتف بذلك، بل سعى للزّواج منها، وهو ما أغضب ابن عمّها.

وقتها وصل أبو زيد وسمع 'مغامس' يشتكي الأمر لأمّه، فنصرهما وانطلق هو وأصحابه إلى قصر العبد الخائن، هجوه في قصائدهم فأمر الجلّاد بقطع رؤوسهم، لكنّ سيف أبا زيد كان أسرع إلى رقبته، وتخلّصوا من عبيده وأعادوا 'شاة الرّيم' لمغامس' والملك

[1]– عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة التّاريخ والقضايا والتّجليّات، ص180.

لأصحابه، ثمّ أكملوا السّير وكلّما مروا على بلد مدحوا حاكمه بأحسن الأقوال، وتحصّلوا على الهدايا والأموال، وقصدوا تونس التي يحكمها الخليفة الزناتي أنذاك مدحوه فأكرمهم، وباعو جارية قدّمت لهم هديّة، لابنته 'سعده' التي عُرفت بحسنها، سألتها هل هناك من يناظرها في الجمال فأخبرتها عن 'مرعي' ابن الأمير حسن، فهامت به قبل أن تراه.

وضربت خطّ الرّمل وأدركت أنّهم سيعودون يوما ما، وعلم ابن عمّها العلّام بالأمر كونه خبير في ذلك، فطلبت منه أن يكتم أمرها ففعل.

وكان أبو زيد قد وصل هو وأتباعه إلى تونس في الليل، فتأمّلوا حال قلاعها وبعد أيّام دخلوا إلى بستان؛ ليأكلوا منه ويخططّوا للهجوم على الزّناتي وقومه، فحاصرهم فرسان الزّناتي بعدما تفطّنوا لأمرهم، وقادوهم للقصر حتّى يعاقبوا، أخبروه بأنّهم شعراء مدّاحون فلم ينخدع بأقوالهم وأمر بقطع رؤوسهم، لكن بمعرفة 'سعده' الخبر نهت الجلّادين عن الأمر فامتثلوا، وحاولت إقناع والدها بلا مشروعيّة قراره، وأنّ تصرّفه مع الشّعراء سيكون مثار قيل وقال بين الرّجال والأقوام؛ كونه لا يملك برهانا على أنّهم جاؤوا للحرب، واقترحت عليه أن يسجنهم في قصرها فوافق، رغم حذره من العبد أبي زيد، فأكرمتهم بالطّعام وتبادلت معهم الكلام، وأخبرتهم عن حالهم.

بعدها أطلق 'الزّناتي' صراح 'أبي زيد' بعدما اتّفق معه على إحضار أهلهم، فعاد لقومه وأخبرهم بما حدث، فخطّطوا للحرب كي يرجعوا 'يحي' ويونس' و'مرعي' واختاروا 'الجازية' العقل النّسوي الحكيم والمدبّر، كي تكون في مقدّمة الجيش؛ لتشحذ الهمم.

وفي طريقهم واجهوا المخاطر وأقاموا الحروب مع أقوى الفرسان والحكّام 'كالدّبيسي' الذي طلب مالهم أو الحرب فرفضوا، ونازل 'دياب' مرّات عديدة فطعنه بعدما قتل أحد وزراءه وأخيه، وقتل فرسان الهلاليّين لكن في الأخير تمكّن منه 'أبا زيد' وكذلك حاربوا ملوك الأعاجم السّبعة الذين أسروا 'مارية' والملك 'الغضبان' وخسروا أمامه فقرّروا الانقسام إلى أربعة أقسام وخطّطوا للهجوم على العدوّ من الجهات الأربعة، فانتصروا وقتل دياب الملك الغضبان.

وكانوا كلّما مرّوا بأرض فرض أمراؤها عليهم ضريبة المال فيرفضوا ويحاربوا، وعندما وصلوا للعراق وجدوا الخفاجي 'عامر' فاتّفقوا معه ولم تدر بينهم حرب، أقاموا معهم ثلاثة

شهور ثمّ واصل معهم عامر الطّريق إلى تونس؛ لاسترجاع الشّباب الثّلاثة، وبعد حروب ومعارك كثيرة وصلوا إلى بلاد المغرب فقتل أبو زيد أخ الزّناتي في أحد المعارك.

وبعد معارك كثيرة كشفت عن قوّة أبي زيد قرّر الزّناتي خليفة الصّلح بإطلاق سراح الشبّان، فحاولت ابنته سعده ثنيه عن القرار؛ لأنّ قلبها تعلّق بمرعي لكن مرعي طمأنها وأخبرها بخطأ والدها في سجنهم وما إن يعفو عنهم سيعود لخطبتها والزّواج منها، لكنّه أخلف الوعد، وأرسل في طلب النّجدة من الأعيان، لذلك قرّر أبا زيد الانطلاق إليهم ومحاربتهم قبل الوصول، وفي طريقهم عقص ثعبان أبا زيد فمرض وغاب دياب عن قومه فاستغلّ الزّناتي الوضع وجاءهم محاربا، نازل السلطان حسن فلم يتمكّن منه، فطلب منهم عامر الخفّاجي الخروج إليه، فلم يستطع الزّناتي قتله فخطّط لغدره، وليلتها رأى عامر مناما ينبئ بتعرّضه للغدر، فصدق المنام وقتل أحد أعوان الخفّاجي عامرا غدرا، وقتل منهم زناتي الكثير فلم يرق ذلك ابنته سعدة فأرسلت عبدا بالدّواء لأبي زيد شربه فشفي وانطلق في ملاقاة من سيناصر الزّناتي من المغرب.

وبقيت الحرب بين الهلاليّين والزّناتي قائمة، إلا أن قتل زيدان بن غانم وأخيه بدر وعلقّوا رأسيهما على أسوار تونس، وبعدها قُتل ابنيه بعد ايقاعهما في الحفر التي يحفرها الزّناتي ليقتل من سقط فيها، وقتَها نازل 'غانم' الزّناتي مرّات عديدة ولم يتمكن واحد منهما من الآخر، ثمّ أرسل 'الزّناتي' أخيه لقتل دياب الذي كان يرعى بأغنام بني هلال غدرا بين الوديان، لكنّه تمكّن منه، وأرسل الزناتي أخاه الآخر فقتله دياب، وبعدها عاد أبو زيد وعلم بما حدث لأقوام بني هلال، فصار إلى أسوار تونس يطرق الباب على الزّناتي طالبا مبارزته فرفض فتح الباب، لكنّ الهلالي لم ييأس وفكّر في خطّة للدّخول فلبس درعه وفوقه لباس النّساء ومع الجازية والبنات الحسناوات دخل تونس متنكّرا وأوهموهم بالتّجارة، لكنّ الخطة لم تنجح.

هنا قرّرت سعده الذّهاب إلى الأمير حسن وإخباره أنّ دياب بن غانم هو من سيقتل والدها فامتثل للطّلب، وقصد أسوار تونس أين وجد رؤوس أبناء عمومته معلّقة عليها، فقتل الزّناتي وملَك عرشه، وأطلق سراح الشبّان الثّلاثة، وأحبّ سعده وأرادها زوجة فأبت، فأمر عبيده بتعذيبها بالأعمال الشّاقّة، فكتبت للسّلطان حسين تشتكيه أمرها، ثمّ عادت الحرب من جديد بسعي أخ الزّناتي للانتقام وقتلوا ولَدا دياب، وولد أبا زيد، فكان الردّ بالحرب من

الهلاليّين، فقُتل العلّام رميا بالرّماح وفق خطّة 'الجازية'، واستمرّت رحلة الحرب والتوسّع في بلاد المغرب.[1]

وبعد قراءة السّيرة الهلاليّة الّتي هذّبها ونقلها 'عمر أبو النّصر'من الثّقافة الشّفويّة الشّعبيّة إلى الورق، يتّضح لنا بجلاء اختلاف مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' عنها في أحداثها وصراعها وفي طبيعة شخصيّاتها وفي مراميها الدّلاليّة.

فما يتناص مع السيرة الهلاليّة في هذا النّص هو روحها والأجواء العامّة المحيطة بها من حسّ الحرب، والفروسيّة، والحب، والتّضحية، حيثُ أنّ هذه المسرديّة تجعل من القارئ يشعر وكأنّه يقرأ قصّة قديمة، لكنّ الحقيقة غير ذلك إذ أنّ 'جلاوجي' يلبس نصّه لبوس التّراث السّيري؛ لإيصال رسالة للقارئ تتمثّل في التّعبير عن واقعنا العربي المتفرّق المشتّت من خلال صراع القبائل في المسرديّة، وكأنّه يدعو عبر هذه الفروسيّة والحب لتوحيد صفوف الشّعوب العربيّة بدلا من التّناحر والفرقة.

يمكن القول أنّ ما أخذه 'جلاوجي' من السيرة الهلاليّة هو أسماء فرسانها وأبطالها (غانم–عامر–خليفة الجازية: التي عرفت برجاحة عقلها وسداد رأيها) وراح يغيّر في الأحداث وفي طبيعة هذه الشّخصيّات، بتخيّل قصّة جديدة لهؤلاء الأبطال، جاعلا من الحب والحرب الغدر والوفاء، الفرقة والوحدة تيمات مهمّة لنصّه.

فبعدما كانت السيرة الهلاليّة متّصلة أكثر بموضوع الحرب وإراقة الدّماء(حروب الهلاليّين) صوّرها 'جلاوجي' بطريقة جديدة، تشعّ بالمبادئ الإنسانيّة كالعفو والتّسامح(عفو عامر على منّاد) وحماية الجار(نصرة قوم علجيّة من قبل قوم عامر)، وكأن الكاتب يقول للعرب: كفاكم صراعا ولننشر الحب، ولنتحد حتّى لا يكون هناك فجوة يستغلها الآخر فيتمكّن منا.

ولإيصال هذه الرّسالة السّامية في إيقاظ الوعي العربي استلهم 'جلاوجي' جوّ السيرة الشّعبيّة عبر حواريّة فنيّة مع شخصيّاتها الذين منحهم أدوارا وصفاتا جديدة، وتغييره للأحدث حيثُ كانت 'الجازية' العقل النّسوي المدبّر في سيرة 'بني هلال' وأصبحت مثالا للمرأة

[1]– ينظر. عمر أبو النّصر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد المغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، دار عمر أبو النّصر وشركاه للطّباعة والنّشر والتّوزيع والصّحافة، بيروت– لبنان،ط1، 1971، ص17، 18–52–122 ،123–127–133.

الشّجاعة بالسّيف لا بالعقل فقط في نصّ الغنائيّة، وكانت من قبيلة 'أبي زيد' في السّيرة وغدت 'ابنة عم عامر' في المسرديّة في بدايتها وأخته في النّهاية، وكانت السّيرة مشبعة بجوّ الحرب والنّزال والدّماء، لتغدو الغنائيّة شاهدا على كرم العرب، واتّحادهم بعد تشتّهم من خلال تساوي كفّتي الفروسيّة والحب.

وكأنّ الكاتب يستحضر التّاريخ والماضي؛ ليقول بأنّ الفرقة والحروب لن تخلّف إلّا دمارا، وخسائرا، أمّا الحل فيكون بالوحدة، فما 'عامر' و'شيبان' و'خليفة' و'غانم' و'جابر' إلّا رموزا للدّول العربيّة الّتي يجب أن تتّحد.

ج-الأغنية الشّعبيّة:

شكّلت الأغنيّة الشّعبيّة حضورها في مسرديّات 'عز الدّين جلاوجي' انطلاقا من مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' الّتي صوّرت لنا حقيقة الإنسان كممثّل على مسرح الحياة، باسما باكيا، فرحا، وحزينا، مقبلا على ملذّاتها دون تفكير في مصيره الحقيقي وأصل وجوده في الحياة، حيث استحضر لنا مقطعا من أغنيّة الفنّان 'رابح درياسة' وعنوانها 'تفّاحة'، والتي تجسّد أحد شخصيّات عمله هذا، وكانت فريسة السّياسي الفاسد 'الحاج فهّوم' الّذي حملت منه، فاختطفها، حيث تخلّلت أحد المشاهد الدّراميّة هذه الأغنية الشّعبيّة؛ كي تكسر رتابة جوّ المقهى وصيحات الزّبائن؛ وليضفي غنائيّة على نصّه:

" يا تفّاحة يا تفّاحة خبريني

وعلاش النّاس والعة بيك

بين الأزهار والياسمين وضاحة

في العلالي حتى واحد ما لاحق بيك

باهية مكموله بين لغصان دواحة

والخدود الحمراء الشّابة تواتيك

راه قلبي مشغول عليك ما وجد راحة

نلحق لجنان من الحساد نديك

خايف عليك من العديان يا تفّاحة

من بلاهم حتّى واحد ما يداويك"[1] حيثُ كانت هذه الأغنية الّتي ختم بها 'جلاوجي' الدّفتر الأوّل (فهّوم) بمثابة علامة، وتمهيد للمشهد والدّفتر الموالي الثّاني (الرّهينة) الّذي ارتبط بتفاحة تلك المرأة ابنة الشّيخ الملتزم والّتي أنجبت ولدها ثمّ ماتت فدفنهما 'الفار' و'الحاج فهّوم'؛ ليداري جريمة الخطف والقتل في ظلّ صمت الجميع عن قول الحقّ، وإسقاط هذا السّياسي الفاسد ومعاقبته.

وكنموذج آخر من مسرديّة 'الفجاج الشّائكة' نذكر هذا المقطع من الأغنية الشّعبيّة التي كانت تردّدها الطّفلة 'عائشة' أحد شخصياتها:

"أنا بنت الطّلبة

بنت الجبال السّود

راسي شاب من الغربة

وقلبي معمر دود"[2] حيثُ ترمز عبارة 'بنت الطلبة' لطلب العلم وللمشايخ وتومئ بأصل هذه الشّخصيّة التي ولدت في بيت علم ودين، يسعى العدو لطمس معالمه، وتوحي عبارة 'بنت الجبال السّود' للشّموخ والرّفعة، وللجهاد أيضا، كما تتناص والنّص القرآني المرتبط بالغرابيب السّود، وكأنّ الجبال سود سواد الغربان.

أمّا عبارة 'راسي شاب من الغربة' ترمز لكثرة التّفكير في المصير حتّى شاب رأسها وهو ما يتحاور مع القصص القرآني، وبالضّبط سورة 'مريم' في قوله عزّ وجل على لسان النبيّ 'زكريّا' عليه السّلام': {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ولَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا4}[سورة مريم الآية4 برواية حفص عن عاصم] لنكون أمام صورة الجبال السّود جبال مقاومة الشّعب الجزائري والشّعر الأبيض الّذي يوحي بطول انتظار النّصر.

ومن نماذج الأغاني الشّعبيّة الوطنيّة الجزائريّة، نذكر المقطع الموالي الذي احتوى أغنية 'الطّيارة الصّفرا' في ذات المسرديّة:

---

[1]– عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص33.

[2]– عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص7.

" يشتدّ دويّ الطّائرات، تقوم الأم بهدوء تتسمّع في خوف، ترتسم في ذهنها أصوات قصف وانفجارات، ترتسم أمامها لوحة لأبنائها ومن معهم في سفح الجبل، وقد راحت القنابل تلاحقهم، يصل سمعها صوت شجيّ يغنّي:

الطيّارة الصفراء أحبسي ما تضربيش عندي راس أخي و الميمة ما تضنيش"[1] وهي كلمات تذكّرنا بحادثة تاريخيّة مهمّة لطائرة فرنسيّة، وهي تقصف الشّعب الجزائري الأعزل في جبال قالمة، وسطيف، حيثُ نُظمت القصيدة من لدن شاعرة كفيفة ترثي أخاها، وتبكي مرارة فقده فتخاطب الطّائرة وتترجّاها ألّا تقصف المجاهدين، والمرابطين في الجبال، فمن بينهم أخيها الوحيد الّذي التحق بصفوف المجاهدين، والحال أنّ أمّها وصلت لسنّ اليأس لا يمكنها أن تنجب لها أخا سندا غيره.

ولعلّ لاستحضار هذا المقطع من الأغنية ما يبرّره على المستوى الفنّي والفكري للنّص؛ وهو صوت دويّ الطّائرات في سماء القرية وأنّ الأم أرسلت كافة أبناءها للجهاد في سبيل الله والوطن، ولا مناص لهم من العدوّ ومن طائراته إلّا الشّهادة، ولربّما يقينها من عاقبة الموت حتميّة عندما تلقّت تهديدات العدو للقضاء عليهم، ففي تذكّر الأغنية تذكّرٌ لمصير شهيد الطّائرة الصّفراء وزملائه في الجهاد، حيث كانت هذه الأغنية بمثابة أيقونة للحزن والفقد، والفجيعة، فكيف سيكون مصير أبنائها تحت القصف؟ كما أنّ في هذا الاستحضار لهذه الحادثة التّاريخيّة تذكير للقارئ بجرم العدو ولا إنسانيّته.

حيثُ كانت الشهادة نصيبا لأبنائها، 'أحمد' في للمعركة الحاسمة بين المجاهدين وطائرات فرنسا، وعائشة وهي تحاول حماية أخيها 'الصّادق' من رصاص العدو، الّذي لم يرحمه وقتله في مشهد حزين للأم وهي تضمّ أولادها الشّهداء. أمّا على المستوى الفنّي ففي توظيف هذه الأغنية تحقيقا لغنائيّة هذا النّص المسرحي السّردي.

ومن مسرديّة الثّورة 'هيستيريا الدّم': تغنّي الأم 'زهرة':

"يا بوطيبة داويني

حالي مضرور

[1]– عز الدين جلاوجي، الفجاج الشّائكة، ص، ص78، 79.

قل لو يعزم ويجيني

قل لو يعزم ويجيني"[1] وفي ذلك استذكار لابنيها 'حسين' و'علي' اللّذين التحقا بصفوف المجاهدين، وهي تتمنّى رؤيتهما سالمين على قيد الحياة، وكلّها أمل أن يفشل العدو في القضاء عليهما، لكنّ النّهاية كانت قاسية بموت 'حسين' وأبيه على يد جندي فرنسي، وقع أسيرا لديهم واختبأ في بيتها، حمته 'زهرة' لكنّه قتلها هي وعائلتها في الأخير.

3-التّناص الدّيني: مع القرآن الكريم:

فضلا عمّا سبق، حاور'عز الدين جلاوجي' النّص القرآني، وأكثر مقاطع المسرديّة ومشاهدها حواريّة واستحضارا للنّصوص والشّخصيات والأحداث الدّينيّة، التّاريخيّة ما جاء في أكثر من دفتر من مسرديّة 'أحلام الغول الكبير'، الّتي اعتمد فيها الكاتب على أسلوب المقارنة السّاخرة، بين شخصيّة الملك الغول الحالم، وأشهر الشّخصيات في القرآن الكريم وفي التّاريخ، إذ يشكّل القرآن الكريم "أحد أهم مصادر المرويات العربيّة نظرا للمادّة القصصيّة المعتبرة التي وردت فيه. وهي مادّة تناولت قصص الأنبياء وأقوامهم وأخبار الأمم السّابقة..(وقد) اندمج القصص القرآني بفلسفته ومقاصده اندماجا تامّا في النّسق الثّقافي العربي، وفي ما وراء ذلك في النّسق الإنساني"[2] نظرا لأنّ القرآن الكريم خطاب يتجاوز حدوده المكانيّة، والزّمانيّة، بطابعه الإنساني والشّمولي، المعجز، فهو مرسل لكافّة البشر في كل الأزمنة والأمكنة.

وقد استحضر 'جلاوجي' نماذج من الشّخصيّات الحاكمة التي وردت في القرآن الكريم كفرعون والنّمرود وفي التّراث الإسلامي وبالضّبط شخصيّة 'هارون الرّشيد' الخليفة العبّاسي.

حيث راح الزّعيم يسأل حرّاسه :"-من هو العظيم الأعظم؟

-مولانا الأعظم، مولانا الأكبر...

-ولا فرعون؟

-ولا فرعون...

---

[1]-عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، ص35.

[2]-إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبِنيات، ص72.

-ولا نمرود؟

- ولا نمرود...

-ولا ذو القرنين؟

- ولا ذو القرنين...

-ولا سليمان؟

-ولا سليمان...

-ولا حمورابي؟

-ولا حمورابي...

-ولا الاسكندر المقدوني؟

-ولا الاسكندر المقدوني...

-ولا هارون الرّشيد؟

-ولا هارون الرّشيد.."[1] فقد قارن بين الزّعيم الّذي جمع بين صفات التّمسّك بالكرسي والتّحكّم في الرّعيّة، وحبّ المال، والجاه على حساب الرّعيّة، وبين شخصيّات تباينت صفاتها.

فالشّخصيّة الاستذكاريّة الأولى كانت شخصيّة 'فرعون' وهو مضرب المثل في الطّغيان، والتكبّر، والتّجبر، حتّى وصل به الأمر لادّعاء الرّبوبيّة، كما ورد في أكثر من سورة في القرآن الكريم. ومن ذلك في قوله تعالى في مقام دعوة سيّدنا موسى عليه السّلام له لعبادة الله وحده، فكذّب بالآيات والمعجزات، ونادى في قومه: {فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى(24) فَأَخَذَهُ اللَّهُ نَكَالَ الآخِرَةِ وَالأُولَى}[سورة النّازعات الآية24 برواية حفصٍ عن عاصمٍ] بمعنى أنّه الإله الأعلى وكل إله غيره فهو أدنى منه، هنا جاءه عقاب الله عزّ وجلّ "عقوبة الآخرة من كلمته، وهي قوله: { أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى} والأولى قوله: {مَا عَلِمتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي}"[2] وهناك من اعتبر الآخرة والأولى: الدّنيا والآخرة فنهاية 'فرعون' العاصي كانت الغرق في اليم.

---

[1]-عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص، ص101، 102.

[2]- الطّبري، أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب، جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق د.بشار عواد معروف، عصام فارس الحرستاني، ، المجلّد السّابع، الأحقاف إلى النّاس ،ط1،مؤسّسة الرّسالة، بيروت،1994، ص454.

وما يؤكّده شخصيات المسرديّة في الحوار السّابق أنّ سلطانهم أعظم من 'فرعون' وأكبر منه مكانة، ممّا يوحي بجبروته وشدّة خضوعهم له؛ خوفا منه كما كان قوم فرعون يعبدونه خوفا من عقابه.

كما ذكر شخصيّة 'النّمرود بن كنعان' وهو أحد الملوك العُصاة، والطُّغاة الذّين حكموا بابل والأرض من المشرق إلى المغرب، أتاه المولى عزّ وجلّ من كلّ شيء فكفر، وتمرّد على قانون الكون، وكان أوّل من ادّعى الألوهيّة، معتبرا نفسه الشّمس، فعبد قومه وكلّ النّاس في زمانه الشّمس على أنّها النّمرود، ورأى رؤيا فسّرها علماؤه بأنّ غلاما سيولد في قومه، وسيُنهي حُكمه؛ لذا أمر بقتل كل مولود يولد؛ كي لا ينهي حكمه، لكنّ سيّدنا إبراهيم عليه السّلام ولد في تلك الفترة فأخفت أمّه خبر ولادته على النّمرود.

وذات يوم، التقى به النّمرود سأله عن ربّه، فأخبره أنّه الله وهو الذي يحي ويميت فقال النّمرود: بأنّه يحي ويميت، يقتل من يريد، ويعفو عمّن يريد، وأتى برجلين قتل الأوّل، وعفا عن الثّاني، ثمّ تحدّاه بأن يأتي بالشّمس من المغرب إن كان هو إله الشّمس إن استطاع ذلك فعجز، وذلك في قوله عزّ وجل: {أَلَمْ تَرَ إِلَى الّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيْمَ فِي رَبِّهِ أَنْ أَتَاهُ اللَّهَ الُملْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيْمُ رَبّي الّذِي يُحْيِ وَيُمِيْتُ قَالَ أَنَا أُحْيِ وَأُمِيْتُ قَالَ إِبْرَاهِيْمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الَمشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الَمغْرِبِ فَبُهِتَ الّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي القَوْمَ الظَّالِمِيْنَ}(سورة البقرة– الآية258 برواية حفص عن عاصمٍ) وكان قوم سيّدنا إبراهيم عليه السّلام يعبدون التّماثيل والشّمس كما وجدوا آباءهم يفعلون، إلى أن بعث الله سيّدنا إبراهيم، يدعوهم لعبادة الله الذي يحي ويميت، ويأتي بالشّمس من المشرق. فحاول النّمرود إثبات قدرته على الإحياء والإماتة فقتل رجلا وعفا عن آخر ظانّا أنّه يتساوى مع الله في ذلك، لكنّه عجز عن التّحدّي الثّاني الذي أثبت كفره، وظلمه لنفسه، وأكّد عجزه. فبالرّغم من قوّته إلّا أنّه يبقى جاهلا وضَعيفا أمام خالقه.

وكأنّ أهل مملكة الحاكم الغول يعبدون هذا الملك الطّاغية؛ خوفًا من جبروته وتتبّعا لعادات من سبقوهم في وَلَايَتِه، وكأنّ 'جلاوجي' الّذي أنطق هذا الحاكم الظّالم، وجعله يقارن نفسه بأكثر الحُكّام ظلما وتكبّرا في الأرض يُذكِّر بالجزاء الّذي لقيه هؤلاء، وتبيين أنّ الحل هو ميلاد وعي رافض لتأليه الطُّغاة ورفض جورهم.

حيثُ كانت نهاية النّمرود الّذي تجبّر في الأرض، قتل وظلم، وتكبّر، على يد بعوضة حقيرة دخلت أنفه واستقرّت داخل رأسه، فأكّدت ضعفه، وعجزه عن إنقاذ نفسه، فمات ضربا بالنّعال فكيف ستكون نهايةَ الزّعيم يا تُرى؟

كما قارن الزّعيم نفسه بذي القرنين، وهو شخصيّة عادلة في المُلْكِ والحُكْمِ، كان يسعى لإحقاق الحقّ وإبطال الباطل، وقد وردت قصّته في سورة الكهف، وبالضّبط عندما التقاه سيّدنا موسى عليه السّلام بعدما التقى بسيّدنا الخِضر عليه السّلام وأفاد من علمه.

قال الله تعالى: [وَيسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي القَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُواْ عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْرًا(83)إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الأَرْضِ وَآَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا(84)فَأَتْبَعَ سَبَبًا(85) حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِيْ عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَومًا قُلْنَا يَا ذَا اَلْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَنْ تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَنْ تَتَّخِذَ فِيْهِمْ حُسْنًا (86) قَالَ أَمَّا مَنْ ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَابًا نُكْرًا(87) وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُ جَزَاءً ٱلْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْرًا(88) ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا(89) حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَلْ لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْرًا(90) كَذَلِكَ وَقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْرًا (91) ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا(92) حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِنْ دُونِهِمَا قَوْمًا لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا(93) قَالُوا يَا ذَا اَلْقَرنينِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي ٱلْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا(94) قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيْهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِيْنُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا(95)] (سورة الكهف الآيات83-95 برواية حفص عن عاصم) حيثُ حباه الله بالتّمكين في الأرض، والقدرة على التّسيير. طاف مشارق الأرض ومغاربها ليدعوهم للتّوحيد؛ وليحقّق العدل، فوجد في المغرب ظُلّاما كَفَرَة دعاهم لاتّباع دين الحقِّ والإيمان بالله وأعطاهم الحريّة في ذلك، فإن هم آمنوا يسّر لهم وأحسن إليهم، وإن لم يؤمنوا فقد ظلموا أنفسهم وسيفكّر في تعذيبهم، لم يقل سنعذّبهم وإنّما سوف نعذّبهم؛ لما تحمله دلالة التّسويف من تريّث في قرار التّعذيب، ومنحهم فرصة لعلّهم يتراجعوا عن كفرهم، وهو ما يوحي بالحِلم الذّي تتّصف به هذه الشّخصيّة.

أمّا في مطلع الشّمس فوجد أقواما (يعيشون في بيئة لا تغرب عنها الشّمس أبدا) كون "أرضهم لا جبل فيها ولا شجر، ولا تحتمل بناء فيسكنوا البيوت، وإنّما يغورون في البيوت، أو

يسربون في الأسراب"[1] وعندما وصل مبلغ السّدين وجد قوما لم يفهم لغتهم، ولم يفهموا لغته فتواصلوا بلغة الإشارات، وتبيّن أنّهم يعانون من بطش وجبروت أقوام أخر هم 'يأجوج ومأجوج ' الّذين أكثروا فسادا في الأرض، فاقترحوا عليه بناء سدّ لكنّه قرّر بناء ردم؛ لأنّه أشدّ صلابة من السدّ، طالبا مساعدتهم فتعاونوا معه على ذلك وتمّ بناء الرّدم رحمة من الله لأولئك الأقوام، وحماية لهم من الظّالمين، فأيّ السّدود سيبني هذا الغول الكبير؟ وما هي العلاقة الرّابطة بين الشّخصيّتين ليتمّ استحضارها؟ أو أيّ ردم يجب أن يبنى كحاجز بين الرّعيّة والغول؟

يبدو طابع المفارقة السّاخرة جليّا في هذا المقطع، بين من هو أهل للحُكم وتسيير الأمور وبين من يخاف على عرشه، حتّى من ظلّه، ولا يثق في أتباعه. فهنا تتسرّب الإيديولوجيا من خلال المقارنة السّاخرة التي تفضح حقيقة الملك الذّي يمكن أن نسقطه على أيّ شخصيّة حاكمة متجبّرة، لا تُحكِّم العقل وترضخ لرغبات الجسد والشّهوة، تطلب العيش الهانئ، دون أن تبالي بالأوضاع السّياسيّة والأمنيّة للوطن، ولا تهتم لشؤون الرّعية، ولا تتحمّل مسؤوليّة التّكليف، فالملك يحلم داخل العرش، ويتمتّع بسماع الأغاني، والأشعار، غير آبه برعيّة تجوع، وامرأة تغتصب، وطفل يبكي من شدّة الجوع، فأيّ مملكة تقبل تحقيق أحلام الغول الكبير وأيّ رعيّة هذه؟

فذُو القرنين طافَ مغرِب الأرض ومشرقها ليُحقّق العدل، أمّا الزّعيم في المسرديّة فلم يغادر قصره ولم يكد يبتعد عن عرشه، وقد استحضره 'جلاوجي' لينقُدَ الحُكّام وليبيّنَ حقيقة ما يجب أن يكون عليه الحاكم العادل، وما الزّعامة الحقيقيّة إلّا تكليف وتحمّل مسؤوليّة الرعيّة.

عطفا عمّا سبق، يبدو أنّ مقارنة هذا الزّعيم بالحُكّام الطُّغاة والعادلين يحمل سخرية واضحة من هذه الشّخصيّة الحاكمة، رغم حقيقة ضعفها، وهوانها، وقلّة جبروتها، مقارنة بالشّخصيات المذكورة آنفا، ومن الرعيّة المحكومة أيضا، فربّما 'جلاوجي' يريد أن يوصل رسالة للشّعوب التي تعيش تحت رحمة الحكّام –الذين يُبدون قوّة وطغيانا– أنّهم مهما بلغوا من التّجبر لن يصلوا إلى ما وصل إليه الجبابرة ممّن ذكر، وحتّى إن وصلوا فنهايتهم حتميّة فكما غرق فرعون، وبقيت جثّته إلى اليوم شاهدا على ظلمه لنفسه بادّعاء الرّبوبيّة، وكما

[1]– الطّبري، جامع البيان عن تأويل القرآن ، المجلّد الخامس، الإسراء إلى النّمل، ص130.

كانت نهاية النّمرود على يد بعوضة عجز على خلقها وعلى تحدّيها، فنهاية كلّ حاكم ظالم ستكون يوما ما بطريقة تؤكّد مدى ضعفه وعجزه.

كما تتناص المشاهد السّابقة مع القصص القرآني وبالضّبط تستدعي شخصيّة عرفت بالحكم والعدل والتّكليف والقدرة في القرآن الكريم، وهي شخصيّة سيّدنا 'سليمان' عليه السّلام، في قوله تعالى: "وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيْرٍ مِنَ عِبادِهِ المُؤْمِنِيْنَ(15) وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِيْنَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الفَضْلُ المُبِيْنُ(16) وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الجِنِ وَالإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ(17) حَتَّى أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ اُدْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(18) فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِيْنَ(19)] (سورة النّمل الآيات15-19 بروايةِ حفصٍ عن عاصمٍ).

حيثُ تُبيّنُ الآياتُ السَّابقة مَدى التَّمكين الّذي خصَّ به الله نبيّه داود وورَّثه لابنه سليمان عليهما السّلام، فقد آتاه الله ما لم يؤت أحدا غيره من علم، وإتقان للُغة الطّير ومُختلف الكائنات، وإخضاع الجان، والإنس، والطّير له، ومن تمكين الرّياح لتيسير مُلكه وتوحيد الله، فما كان منه إلّا الإقرارَ بفضل الله عزّ وجلّ، وشُكره على هذه النِّعم. حيثُ استطاع فهم لغة النّملة، وشكر الله على ما آتاه، ودعاه ليدخله الجنّة برحمته، فأنّى لهذا الزّعيم الغول أن يُقارَن بأقوى الحُكّام وأقدرهم على تحمّل المسؤوليّة وأعدل الأنبياء حكما؟

ويزيد 'جلاوجي' من طابع التّهكّم بهذا الأخير، فيقارن بينه وبين أشهر الشّخصيات الحاكمة بالعدل في الكون فيذكُر: حمورابي والاسكندر المقدوني، وهارون الرّشيد؛ ليضع القارئ أمام كفّة أُخرى للمقارنة بين حاكم ظالمٍ وأنبياء وحكّام عُرفوا بالعدل، تواضعوا، فنجحوا في حُكمهم وهو ما يُضفي طابع المفارقة على نصّ المسرديّة.

ففِي روايات 'جلاوجي' "نلمس التّناقض والتّضاد بكثافة في شخصيات السّلطة، حيثُ يسيطر عليها حب التّملّك والانجذاب إلى الملذّات والتّرف واستخدام السّلطة لأغراض

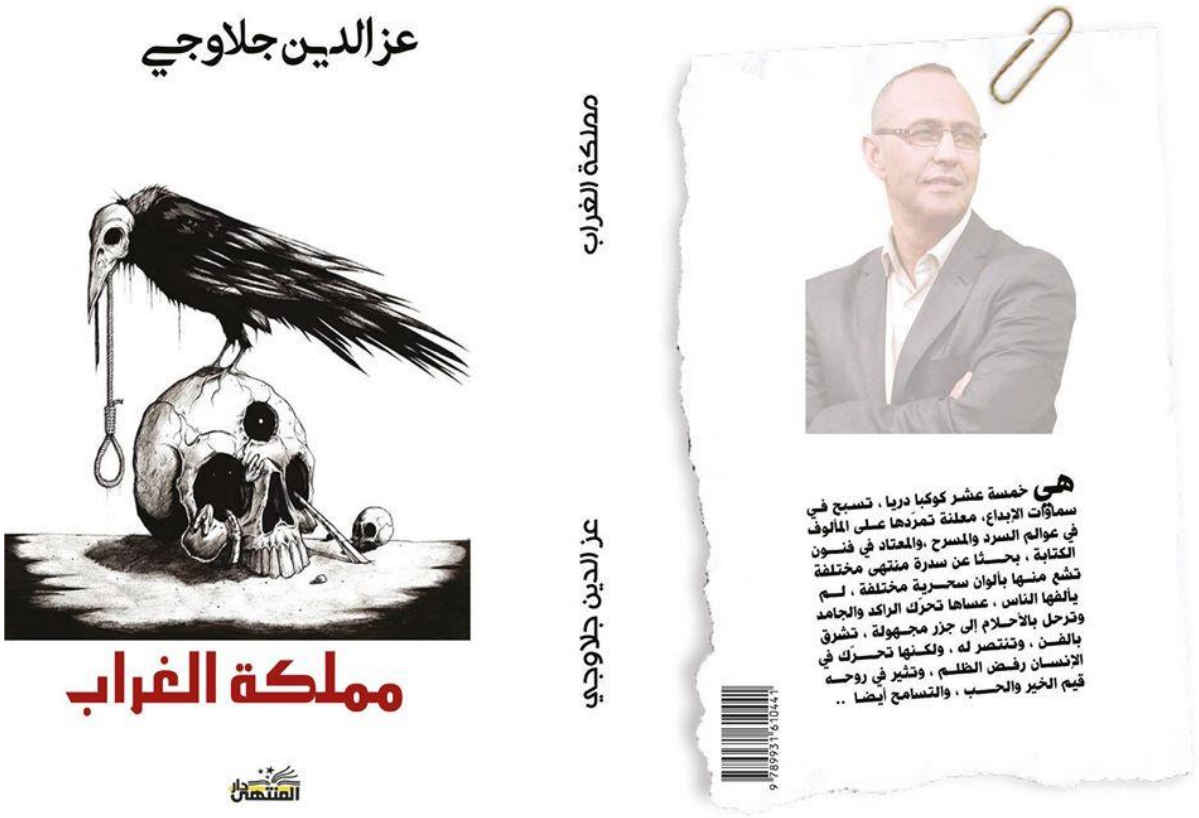
شخصيّة"[1] وهو ما تميّزت به هذه المسرديّة أيضا، ويكمن ذلك في شخصيّة هذا الملك المغرور الّذي يظنّ نفسه أقوى من غيره، ويعتبر الجبروت أساسا للحكم، وهو في الحقيقة يخاف حتّى من مغادرة عرشه، لكنّه جعل المنصب وسيلة لإضمار ذلك ولتحقيق أحلامه.

ولا ريبَ في صِدق القرآن الكريم في تعبيره ونقله لقصص الأنبياء والحُكّام؛ حتَّى يتّعظَ مَن بَعدهم، ويتذكّر جزاءهم فيتجنّب ما وقع فيه هؤلاء، وهي غاية 'جلاوجي' ليثبت للقارئ أنّ استحضاره لها؛ إنّما كان لوظيفةٍ إخباريّة، تذكيريّة، وتأثيريّة، بجعل قصص هؤلاء كشاهد لما تحمله من دلالات مؤكّدة، ورمزيّة يستجليها المتلقّي عبر المقارنة بينها وبين الواقع وما يكتب هذا الأخير الّذي يؤكّد على قيمة النّص القرآني الّذي يتخلّل نصوصه وليكشفها بواسطة التّناص والتّأويل.

فبين نصّ لا مجال لتجاوز صدقه ونصّ فنّي جمالي–يعكس الكاتب الواقع بطريقة فنيّة رمزيّة– حدثت حواريّة تناصيّة، تجاوزت غرض الإخبار إلى التّأثير في المتلقّي الّذي سيقف على الخلفيّة الدّينيّة التي اتّكأ عليها الكاتب في هذا السّياق، بتحاور القصَص السّياسي الواقعي –الذي قدّم بتقنيّة الخيال والرّمز– مع القصص القرآني.

وقبل الكشفِ عن تعالق مسرديّة 'مملكة الغراب' دلاليّا مع القصَصِ القُرآني، لا بأس بالوقوف عند النصيّة الموازية؛ لما لها من أهميّة في إضاءة النّص، ولنْ نبدأ بالعنوان هذه المرّة، بل بالصّورة الواردة على صفحة الغلاف حيثُ أَخَذَتْ الحَيّزَ الأكبر، وكانت لافتة للانتباه أكثر من بقيّة العناصر وهي صورة غراب أسود، يلتقط حبلَ مشنقةٍ بفمه، ويعتلي جمجمة إنسان. وهو ما يجعلنا نستحضر قصة الغراب مع ابني آدم الواردة في القرآن الكريم والمتعلّقة بسنّة الدّفن. حيثُ علّم هذا الطّائر الإنسان كيفيّة الدّفن، وكأنّ هذا الغراب يسعى لإخفاء الجمجمة تحت الثّرى، وذلك ما ذكر في سورة المائدة.

[1]–شريف عبيدي، المفارقة في الرّواية الجزائريّة دراسة تطبيقيّة، نوران للنّشر والتّوزيع، ط1، 2018، ص8.



قال الله تعالى: [وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الاَخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِيْنَ(27) لَئِن بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ العَالَمِينَ(28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ(29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتِي أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوَرِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّدِمِينَ(31)] (سورة المائدة الآيات27-31برواية حفصٍ عن عاصمٍ) وهي آيات تقف عند أوّل جريمة في تاريخ الإنسانيّة عندما قتل 'قابيل' أخاه 'هابيل' بسبب الغيرة، وامتنع الثّاني عن قتله وعن الدّفاع عن نفسه، فنصحه بالتّوبة إلى الله؛ لأنّ قتل النّفس محرّم ومن الكبائر.

لكنّه قتله ولم يعرف القاتل ما يفعل بجثّة المقتول، فبعث الله غرابا "يحفر في الأرض فيثير ترابها.. ليريه كيف يواري جيفة أخيه"[1]حيث دفن غرابا آخر أمامه، فاعترف بعجزه أمام ذكاء هذا الطّائر وأصابه النّدم لما صنع.

[1]– الطّبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، المجلّد الثّالث، المائدة إلى الأعراف، ص75.

فهل هناك علاقة مباشرة بين هذه المسرديّة والنّص القرآني؟ أم هو طابع الرّمز الّذي عُرف به 'جلاوجي' في نصوصه المسرديّة السّابقة؟

والملاحظ على مستوى صورة الغلاف أنّ الكاتب لم يورد عنوانَ نصّه أعلى الصّفحة ولا في الوسط كما في نصوصه السَّابقة، بل جعل من الصّورة أعلاه، لما تحمله من دلالات كعلامة أيقونيّة، ولما تحمله من وظيفة تنبيهيّة للمتلقّي حيثُ كانت أوّل ما يقع عليه النّظر كما كان لها حضورا فنّيا وبلاغيّا في النّص.

وَسم 'جلاوجي' هذا النّص بعنوان 'مملكة الغراب' وقد اختار له اللّون الأحمر القاتم لما فيه من رمزيّة على لون الدّم، وإيحاء على ضحايا الغراب، أمّا اسم الكاتب فجاء باللّون الأسود، وذكر دار النّشر أسفل الصّفحة كما هو معروف، لتجتمع هذه العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة في فضاء أبيض، فاجتماع الأسود، والأحمر، والأبيض، يوحي بدلالات متناقضة، نذكر منها: الموت، الدم، الصّراع والحرب، السّلم. فما هي مدلولاتها وما الرّسالة الإيديولوجيّة التي يريد الكاتب أن يوصلها لنا عبر هذا التّناص؟

وبعد الاطّلاع على عتبة الإهداء نجد 'جلاوجي' يتحدّث عن الحكّام في بلاده ويُهدي نصّه للشّعوب العربيّة، وكأنّه يقول بأنّ البلاد العربيّة كلّها بلاده، وهو ما يوحي بالانتماء وبالبعد الوطني والقومي للقضيّة المعبّر عنها.

يقول: "في بلادي يولد الحكام آلهة

أحكامهم منزّهة

أفكارهم مقدّسة

ينزلونها مفردسة

ونحن يا ويلتي

شعوب مدنّسة

تقهرها الهراوة

والرّصاصة والمكنسة

إلى الشّعوب العربي

تعارك حكّامها لتتوج حكامها"[1]

فمن خلال هذا الإهداء يضعنا الكاتب أمام تصوّر ارتباط النّص بالجانب السّياسي وبالضّبط صراع الشّعوب العربيّة، المهزومة، مع الحكّام الّذين يُنصّبون أنفسهم آلهة، تثور ضدّهم ثمّ تنصّبهم من جديد، فما العلاقة بين تأليه الحُكام والغراب؟

وبعد الاطّلاع على مسرديّة 'مملكة الغراب' والغوص في أغوارها، تبيّن لنا أنّ الغراب قد اتّخذ عدّة أشكال ومدلولات، فكان صورة رمزيّة للفساد السياسي للحكّام العرب، وصورة فنيّة، عندما تمّ نحته وتنصيبه في مملكة الغراب التي آمنت بعقيدة الغراب، ما يجعل من النّص يدمج الفنّ بالتّصوير والرّمز؛ خدمة للرّسالة الإيديولوجيّة الّتي يريد الكاتب إيصالها الرّامية لكشف حقيقة الحُكّام الفاسدين، والرّعيّة المقهورة وِفقا لنمطيّة التّفكير الخاطئ في تنصيبهم.

وقد وُظّف 'الغُراب' كعقيدة خاطئة تُألّه الحاكم، عندما تخضع الرّعيّة لرغبة الغراب واختياره للحاكم يطير ويحط على رأسه مرّتين، فكان الحظّ حليف 'النّاعس' في هذا النّص ليكون ملكا وفقا لعقيدة الغراب، تخضع المملكة لأوامره، وكأنّه إله منزّه عن الخطأ، فكل أمر يُصدره يُطبَّق، ولو كان مخالفا للمنطق والعقل، وإلّا فالعصى والقتل لكلّ من يخالف أوامره لأنّه ببساطة مكلّف من قبل الغراب المقدّس ووفقا لعقيدة التأليه هذه فلا مناص للرّعيّة من حاكمها الكسول 'النّاعس.

وإن حدث بينهم خلاف بين قبول الملك ورفضه، وبين تدنيس عقيدة الغراب وتقديسها فخصامهم في الأخير لن يؤول إلّا لتحكيمه ملكا عليهم، فالغراب هنا يحمل مدلولات سياسيّة واجتماعيّة، ودينيّة في الآن نفسه، فهو وإن قدّس في القصص القرآني لذكائه، لكنّه يبقى مصدرا للقتل، فهو مقدّنس في ذهنيّة أهل هذه المملكة التي تحيل على الشّعوب العربيّة الخاضعة للحكّام الفاسدين، من هنا يحوّل الكاتب رمز الغراب من الدّين ومن القداسة إلى السياسة والمجتمع، فيجعله مزدوجَ الوظيفة والغاية، مقدّسا لدى مؤيّدي الأنظمة الفاسدة وتأليه الحُكّام ومدنّسا لدى رافضيه.

[1]–عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص5.

وقد اختصر 'جلاوجي' الموقفين السّابقين من خلال 'التّاعس' و'النّاعس'، فالأوّل رمز للعمل والجدّ والشّقاء، والثّاني رمز للرّاحة والكسل.

ووفقا لعقيدة الغراب السّابقة تمّ تنصيب 'النّاعس' ملكا' وأصبح 'التّاعس' سجينا في مملكة صديقه؛ لأنّه أراد مخالفة هذه العقيدة "فحين يموت الملك، يجمع النّاس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثمّ يؤتى بغراب مقدّس يحمله أكبر أهل المملكة، ثمّ يدفع به في الجو ليحطَّ على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيّدنا...يختفي الشّيخ ويعود وفي يده غراب حقيقي، معصوب العينين.. يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة، ثمّ يطلق الغراب، يحلّق الغراب لحظات ثمّ يقع على رأس أحدهم ويعاود الطّيران لحظات ليحط على رأس الناعس.. ينظر الجميع إليه بدهشة منتظرين طيران الغراب دون جدوى"[1] فالنّص ينبني على المفارقة العجيبة في الحياة والمقارنة السّاخرة فالكسول الماكر الّذي عاش متطفّلا يقتات من عرق جبين صديقه 'التّاعس' يحلم بالإمارة فقط، دون أن يبذل مجهودا يُذكر، غدا ملكا وفقا لعقيدة الغراب الّتي فكّر في أن يقضي عليها بمجرّد اعتلائه العرش.

والشّاقي التّاعس المسؤول والمجدّ بقي تاعسا وسجن آخر الأمر، ليطبّق الأوّل سياسة الكسل والجهل، فيغيّر مناهج التّعليم إلى المدح والعمل صباحا فقط.

وكأنّ 'جلاوجي' يحاول أن يكشف صراع الأمم، والشّعوب المقهورة أمام فساد أنظمة الغربان السياسيّة، ويبيّن أنّ حتّى شرف محاولة كشف ألاعيبهم سيؤدّي إلى السّجن وفي ذلك إيحاء بالتسلّط من جهة والجهل من جهة أخرى، كما هو الحال في 'التّاعس' الذي أراد أن يوقظ وعي سكّان المملكة بزيف 'عقيدة الغراب' وبلا مسؤوليّة 'النّاعس' المتطفّل الكسول في الحكم فلم يتقبّل الرّعيّة الجاهلة ذلك وبات 'النّاعس' سجينا هو وأفكاره.

يقول الحاجب أحد شخصيات المسرديّة وسكّان المملكة مخاطبا النّاعس في أمر الزّائر 'التّاعس': "وأكدت له يا سيدي الملك أنّ الغراب مقدّس أَعْرَفَ بمصلحتنا منا، وأنّ اختياره لملكنا الجديد إلهام من الله العلي القدير.. والغراب يا سيّدي أوّل حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم. الولاء للغراب.–لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلّمه الغراب.. الغراب لا

[1]–عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص–ص64–67.

ينطق عن الهوى"[1] وكأنّ قدسيّته في القرآن الكريم وتعليمه الإنسان سُنّة الدّفن ووحي الله له بذلك، استمّرت في ذهنيّة هؤلاء؛ ليصيروا عبيدا لمشيئته، وهو ما يحيل على الوسائل التي يسيّسها الحكّام ويصيّرونها، لتحقيق غاياتهم الشّخصيّة، فالنّاعس ذكيّ استغلّ غباء الرّعيّة ووثنيّتها ليحقّق حُلم الإمارة والحصول على أموال الرّعيّة وفقا لقدسيّة الغراب، كذلك الحال في الأمّة الّتي تسيّد فاسديها تصديقا لسياساتها ووعودها الكاذبة.

كما تمّ الكشف عن فتنة وشيطنة السّياسة من خلال نموذج المرأة 'حبيبة النّاعس' التي سبقته لمملكة الغراب، واعتنت به ودرّبته أن يحطّ حيثُ أرادت، وما وصول 'النّاعس' للملك إلّا بذكاء وشيطنة هذه المرأة التي وضعت عطرا يألفه الغراب على رأسه، وكأنّ هذه المرأة هي الإعلام واللّغة التي تمهّد الطّريق أمام السّياسيّين؛ للوصول إلى الحكم، كما يمكن ربط فساد هذه الأنظمة بفساد الغربان الّتي عادة ما تتواجد بأماكن الجيفة.

ليتحوّل الغراب هنا من رمز للذّكاء في تخيّر مكان لدفن أكله إلى رمز للفساد السّياسي، وللموت أيضا، فكما وارى الغراب فريسته وغذاءه في القرآن الكريم، وتعلّم منه البشر سنّة الدّفن، وارى الحكّام فسادَهم بوثنيّة الحاكم الإله، الّذي يرى نفسه كاملا لا مجال لمخالفته، وفي النّص توارى 'النّاعس' الكسول خلف ستار عادات الأجداد وعقيدة الغراب المقدّس.

فالنّاعس هو الملك الفاسد الّذي انجذب له الغراب من عطره، ففكّر في استعباد سكّان المملكة تحت لواء الولاء للغراب، أمّا 'التّاعس' نموذج للمهمّش ربّما يكون الشّعب أو المثقّف أو من هو أهل للإمارة، لكن جور الحكّام حال دون ذلك. 'فالتّاعس' رفض عقيدة الغراب وثار ضدّها تسلّم الإمارة ليوم واحد، وأراد تطبيق سياسة العمل والعلم، بتجاوز خرافة الغراب وتطبيق مقولة: 'سيّد القوم خادمهم' لكنّ الشّيخ رفض وخلفه انقادت الرّعيّة كالقطيع رافضة الردّة على عقيدة الأجداد، فأسقطت نظام 'التّاعس' وأرجعت 'النّاعس' ملكا، ليزجّ بالأوّل في السِّجن ذلك المكان المغلق الذي يوحي في هذا النّص بالتّعذيب والانغلاق وقتل الأفكار.

وعندما منح 'النّاعس' صديقة 'التّاعس' فرصة الإمارة ليوم واحد، تذكّر أنّ حبيبته كانت حبيبة 'التّاعس' وقد خدعته، وأنّه صار ملكا بذكائها، فراح يقول: "لا ثقة في المرأة الّتي

[1]–عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص، ص83، 84.

أخرجت أبانا من الجنّة، ورمت به في أحضان الشّقاء"[1] وهو ما يتناص مع القرآن الكريم وبالضّبط مع قصّة أبينا آدم وأمّنا حوّاء ونزولهما للأرض، وقد اعتبرها 'النّاعس' المرأة سببا في خروجه من الجنّة ونزوله للأرض.

لكنّ الحقيقة أنّ إبليس الّذي تكبّر ورفض السّجود لآدم أراد تخطيئه، فكان من أزلّهما ووسوس لهما بالأكل من الشّجرة، وعصيان أمر الله الّذي نهاهما عن ذلك؛ كي يبدي لهما سوآتهما، في قوله عزّ وجل:{وَقُلْنَا يَا آدَمُ اُسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالمِيْنَ(35)فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي ٱلأَرْضِ مُسْتَقَرٌ وَمَتَاعٌ إِلَى حِيْنٍ(36)} [سورة البقرة الآيات35-36 برواية حفْصٍ عن عاصمٍ] فالآية الكريمة حملت الأمر بالنّهي عن الأكل من شجرة محدّدة في الجنة؛ كون الاقتراب منها فيه ظلم للنفس، لكنّ الشّيطان زيّن لآدم وحوّاء ذلك، وتحايل عليهما بحُجّة المُلك، فكانت النّتيجة إظهار عوراتهما وهنا عصى آدم ربّه بسبب إبليس، لكنّه تاب عليه وأنزله هو وحوّاء إلى الأرض.

ليشكّ 'النّاعس' أنّ حبيبته ستخونه، وستهبطه من رِفعة المُلك وعالم الأحلام في مملكة الغراب إلى ما كان عليه سابقا.

حيثُ اقترحت عليه هذه المرأة مقاسمته الحُكم يوما بيوم، فتحجّج بعقيدة الغراب الّتي جعلته ملِكا، لكنّ حبيبته من تملك ناصية القول، وتتحكّم في الغراب، باسم الدّولة العميقة لذلك لم يثق فيها؛ علّها ستستولي على المُلك، فهي الأدرى بعقيدة الغراب، وقد تكّررت هذه العبارة (الدّولة العميقة) في المسرديّة في أكثر من دفتر؛ لما تحمله من أبعاد دلاليّة في سياق السّياسة الغامضة الّتي تتحكّم في تحديد الحاكم، وهي أكثر سلطة من المرأة التي نصّبت النّاعس ملكا ومن عقيدة الغراب نفسها.

ومن منظور آخر قد يكون الغراب الّذي يختار الملك هو ممثّل الدّولة العميقة انطلاقا من وظيفته، حيثُ كان وسيطا بين الشّعب والدّولة.

وللغوص أكثر واستكناه مدلولات 'الغراب' نستحضر رواية 'جلاوجي' الموسومة 'بسرادق الحلم والفجيعة' التي وظّفت هذا الرّمز؛ في إطار ما يسميّه 'جيرار جينيت' النصيّة المتفرّعة

[1]- عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص98.

لنستشفّ التّعالق النصّي بين هذين العملين، ونتبيّن حقيقة هذا الرّمز. "وأذّن فيهم مؤذّن الغراب فهرعوا ملبّين ينسلون من كلّ فجّ عميق...عميق...من تحت الأرصفة..من عمق البالوعات.. من تشقّقات الجدران الخربة.. وتكأكأوا عليه ..وحملته جماعة فوق الأكتاف.. جال الغراب بنوافذه فوق الرّؤوس.. تأمّل جدار السّجن يعلو شامخا.. تتناهى من خلفه أنّات مبهمات..عاد إلى نفسه..اعتدل في جلسته.. تنحنح.. صاح– عاش الغراب سيّدنا في الأرض والتّراب ولهج الجميع خلفه مردّدين العبارة واستمرّوا دون أن يسكتوا حتّى بحّت أصواتهم."[1]

فالغرابُ في هذه الرّواية حاكم إنسان لا طائر ولا عقيدة خاطئة متوارثة، وهو كما يرى 'شريف عبيدي'" سيّد المدينة وحاكمها، الآمر النّاهي فيها يبسط فيها سلطته على الجميع فهو ممثّل السّلطة والاستبداد ومسؤول عمّا حدث ويحدث في المدينة، فالقهر والقمع وسيلتاه لدحر كلّ الآراء والأصوات المعارضة والمحبّة للتّطوّر والازدهار، فمرادها بقاؤها في العفن والتّخلّف والفساد"[2] فهذه العلاقة التّشابكيّة بين المسرديّة والرّواية تؤكّد على الأبعاد الدّلاليّة للغراب الّذي حضر في المسرديّة كطقس وعقيدة متوارثة خاطئة و في النصّ الرّوائي كسلطة وتكشف عن كنهه كسلطة سياسيّة وفكريّة على الشّعب.

أخيرا يمكن القول أنّ 'عز الدين جلاوجي' حاول الخروج عمّا هو مألوف في ثقافتنا في ما يخص رمز الغراب، من خلال تجاوز ارتباط هذا الدّال بمدلول الدّفن، وانزاح به إلى ما هو غير متوقّع فصار رمزا سياسيّا.

كما يوجد التّناص مع القرآن الكريم وبالضّبط أواخر الآية 249 من سورة البقرة في مسرديّة الثّورة 'حب بين الصّخور' في دفترها الثّاني (الشرايين النّابضة) في حوار بشير شيحاني' مع إخوانه المجاهدين: "ومتى انتصرنا أيّها الإخوان بكثرنا؟.. كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ"[3] وقد استحضرتها هذه الشّخصيّة القياديّة التّاريخيّة في سياق رفع معنويات وهمم المجاهدين في معركة الجرف. حيثُ لم يتجاوز عددهم أربع مئة مجاهد في المقابل عدد جنود فرنسا أضعافا مضاعفة، وأسلحتها متطوّرة

[1]–عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، رواية، منشورات المنتهى، السّداسي الثّاني2020،الجزائر، ص15.

[2]–شريف عبيدي، المفارقة في الرواية الجزائريّة دراسة تطبيقيّة، ص17.

[3]–عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص21.

فراح يستشهد بالآية الكريمة للتّدليل على أنّ النّصر ليس مقترنا بالعدد، وإنّما بتأييد الله ونصرته لقضيّة الحقّ، حيثُ كان عدد أصحاب طالوت الّذين تجاوزوا النّهر دون أن يشربوا منه قليل مقارنة بالعدو، وقد انتصروا "بقضاء الله وقدره"[1] ونصرته لهم، كما كان عدد مناصري رسول الله صلى الله عليه وسلّم في بدر لكنّهم انتصرُوا.

ويستحضر كلّ من عباس لغرور و'صالح' الآية 17 من سورة 'الأنفال': '{فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ، وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَ اللَّهَ رَمَى}.. يكمل صالح الآية مطرقا –{وَلِيُبْلِيَ المُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءَ حَسَنًا، إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ، ذَلِكُمْ وَأَنَّ اللَّهَ مُوهِنُ كَيْدِ الكَافِرِينَ}"[2] في سياق الثّقة بنصر الله رغم قلّة العدد، فكما نصر السّابقين على أعدائهم سينصر المجاهدين على العدوّ الفرنسي المتخفّي خلف الدبّابات.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ المسرديّات تناصت أيضا مع الحديث النّبوي في أكثر من دفتر خاصّة مسرديّة' ملح وفرات'، حيثُ استحضر 'عُبادة بن الصامت' في حواره مع 'ابن سلّول' الّذي استصغر نصرهم في بدر واعتبرهم عبيدا، حديث الرّسول صلى الله عليه وسلّم: "لَا فَضْلَ لِعَرَبِي عَلَى أَعْجَمِي، وَلَا لِأَبْيَضَ عَلَى أَسْوَدَ، وَلَا لغني على فقير، إلّا بالعمل الصّالح، إنّ الله لا ينظر إلى ألواننا وألسنتنا وأنسابنا وما حوت خزائننا، إنّما ينظر إلى قلوبنا"[3]

حيثُ روي أنّ النبيّ صلى الله عليه وسلّم قال في خطبة حجّة الوداع "عن جابر بن عبد الله–رضي الله عنهما– قال: خطبنا رسول الله–صلّى الله عليه وسلّم–خطبة الوداع فقال: "يا أيّها النّاس: إنّ ربّكم واحد، وإنّ أباكم واحد، ألا لا فضل لعربي على عجمي، ولا لعجمي على عربيّ، ولا لأحمر على أسود ولا أسود على أحمر،– إلّا بالتّقوى، إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم، ألا هل بلّغت؟ قالوا: بلى يا رسول الله، قال: فليبلّغ الشّاهد الغائب"[4](أخرجه البيهقي)

---

[1]– الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، المجلّد الثّاني البقرة إلى النّساء، ص117.

[2]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص43.

[3]– عز الدين جلاوجي، ملح وفرات، ص، ص9، 10.

[4]–البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق مختار أحمد النّدوي، مكتبة الرّشد ناشرون، ط1، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2003، ص5137.

وهو حديث ووصيّة تؤكّد على مبدأ المساواة بين النّاس على اختلاف أجناسهم وألسنتهم وألوانهم، وجعل من التّقوى معيارا للمفاضلة بينهم.

وفي سياق سعي المسلمين لاسترجاع أموالهم وممتلكاتهم من مكّة، يستحضر 'عبادة بن الصّامت' الآيتين الكريمتين من سورة الشّورى :{وَلَمَنِ انْتَصَرَ بَعْدَ ظُلْمِهِ فَأُولَئِكَ مَا عَلَيْهِم مِّنْ سَبِيلٍ(41) إِنَّمَا السَّبِيلُ عَلَى الّذينَ يَظْلِمُونَ النَّاسَ وَيَبْغُونَ فِي الأَرْضِ بِغَيْرِ الحَقِّ أُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ اَلِيمٌ(42)}[سورة الشّورى الآية41، 42 برواية حفص عن عاصم] وهو ما يوحي برغبته في استرجاع ما أُخذ منهم ظلما بالقوّة، كما فعلت بهم قريش، لكنّ 'عبيد الله بن الجرّاح' يدعوه للحلم واسترجاع أموالهم بالحُسنى دون ظلم، ولا إقامة حرب بل بالعفو وتجاوز ما حدث.

حيثُ يشير'الطّبري' للاختلاف في تأويل هاتين الآيتين" قال بعضهم: عُني به كلَّ منتصرٍ ممّن أساء إليه، مسلما كان المسيء أو كافراً. وقال آخرون: بل عني به الانتصارُ من أهلِ الشّركِ، وقال: هذا منسوخ. والصّوابُ من القولِ أن يقال: إنّه معني به كل منتصر من ظالمه، وأنّ الآية محكمةٌ لا منسوخة للعلّة التي بيّنت في الآية قبلها"[1] ففي ذلك إشارة إلى أخذ الحقّ من الظّالم والاقتصاص منه، فهناك من ربطها بسبّ 'زيب بنت جحش' 'لعائشة' وأمرِ الرّسول –صلى الله عليه وسلّم– لها بردّ شتمها؛ لأنّه نهى الأولى ولم تنته عن ذلك، أي أنّه طلب منها أن تأخذ حقّها وتقتصّ منها كما فعلت هي بها. وهناك من ربطها بأخذ الحق من الظّالم عموما.

وهو ما أراد أن يفعله 'عبادة' بالمشركين في قريش، حيث أخذ هؤلاء أموال المسلمين ظلما، فما السّبيل لإرجاعها إلى اعتراض قافلة أبي سفيان واسترجاع أموالهم بالقوّة، وهنا نطق 'عبيد بن الجرّاح' بالحكمة في التّحلّي بالحِلم، والعفو، وتجنّب الظّلم في تحقيق ذلك والأجر من الله.

[1] –الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، المجّلد السّادس: القصص إلى الجاثية، ص501.

وكذلك استذكرت المسرديّة حديث النبيّ صلى الله عليه وسلّم في أمر قافلة قريش: "هَذِهِ عِيْرُ قُرَيْشٍ، وَفِيْهَا أَمْوَالُكم وقوتكم، فاخرجوا إليها لعلّ الله يغنمكموها"[1]حيثُ واجه المسلمون بعددهم القليل قافلةَ أبا سفيان وحُلفائِه واستردّ الأموال.

وفي مقام التّخلّص من العبوديّة يستشهد 'بلال' بمبدأ الدّين الجديد: {يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيْمٌ خَبِيْرٌ}[سورة الحجرات–الآية13 برواية حفصٍ عن عاصم] بمعنى "ليعرف بعضكم بعضا في قرب القرابة منه وبُعدهُ، لا لفضيلة لكم في ذلك، وقربة تقرّبكم إلى الله، بل أكرمكم عند الله أتقاكم.. أشدّكم اتّقاء له بأداء فرائضه واجتناب معاصيه، لا أعظمكم بيتا ولا أكثركم عشيرة"[2] والمولى عزّ وجل أعلم بمن هو أتقى وأكرم.

وقد قرأ 'بلال' هذه الآية ليذكّر أنّ التقوى هي معيار تمييز الله خلقه، بعضهم عن بعض في الدّين الجديد 'الإسلام' وليس النّسب، ولا الأصل، ولا لون البشرة، فوجود البشر في هذه الدّنيا للتّعارف، لا للتكبّر والظّلم، فقد نال 'بلال' ما ناله من تعذيب ممّن كان سيّده 'أميّة بن خلف' ليرتدّ عن دينه، لكنّه تحمّل الألم ولم يكفر، فانقلبت موازين القوة ليقتله في غزوة بدر فيما بعد.

[1]– عز الدين جلاوجي، ملح وفرات، ص15.

[2]– الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، المجلّد السّابع، الأحقاف إلى النّاس، ص86.

4-التّناص مع المسرح العالمي والعربي والأسطورة والملحمة:

يستحضر 'عز الدين جلاوجي' نصوصا مسرحيّة مشهورة في مسرديّة 'هيستيريا الدّم' من بينها مسرحيّة 'روميو وجولييت' للكاتب المسرحي المعروف 'شكسبير'، كما يستذكر الأسطورة اليونانيّة 'أوديب' للكاتب المسرحي 'سوفوكليس'. مقيما حواريّة فنيّة بين شخصيّة محارب شارك في حرب فرنسا ضدّ الجزائر، وأُسِر في أحد القرى الجزائريّة، حيثُ قرّر المجاهدون الانتقام منه؛ لأنّه أباد قريتهم، وقتل الكثير منهم، فحمته 'زهرة' نموذج المرأة الجزائريّة المسلمة التي ما رضيت بقتل أسير في بيتها، لكنّه كافأها بقتلها، لتبقى هذه الأخيرة حيّة في ذاكرته وهيستيريا تلاحقه طوال حياته.

ففي الدّفتر الأوّل الموسوم 'بجولييت تحلم بروميو' وصف الكاتب بيت الضّابط الفرنسي 'فرونسوا" "كان البيت فاخرا يُنبئ عن ثراء الأسرة ووجاهتها، وكان صالونا مترعا بأثاث فاخر، وبتحف أثريّة ترمز لشعوب وثقافات مختلفة، في الزّاوية تمثال كبير لنابليون، ولوحة تشكيليّة عملاقة رسمت بها صورة رجل أسود مفتول العضلات، شبه عار، يمتطي ظهره رجل أبيض بثياب خفيفة، وقبّعة سعف كبيرة"[1] يستحضر 'جلاوجي' رمزا وشخصيّة تاريخيّة مهّدت للغزو الأوروبي، وفرض الهيمنة الغربيّة على العالم العربي وهي 'نابليون بونبرت' (1769-1821) القائد والقنصل العسكري الفرنسي الذي قاد حملة على مصر سنة 1798 وقد نصّب تمثالا في بيت 'فرونسوا'، للدّلالة على تقديسه له، فهو مثاله الأعلى في الغزو والحرب، فكما غزا الأوّل مصر قاد الثّاني غزوة دامية على الجزائر.

وفي اللّوحة التّشكيليّة الّتي وصف فيها 'جلاوجي' رجلا أبيضا، يمتطي ظهْر رجل أسود، تصوير للعبوديّة، والعنصريّة، ومركزة الأوروبّيين أنفسهم أسيادا على الأفارقة والسّود وكأنّه غيّر صورة 'نابليون' المعروفة ذلك الرّجل الأبيض الّذي يرتدي قبّعة سوداء ويمتطي حصانه الأبيض إلى هذه اللّوحة المكثّفة، والمشبعة بالدّلالات، والنّقد، وكذا المفارقة؛ للكشف عن حقيقة هذه الشّخصيّة المحتلّة الّتي سعت لفرض هيمنة البيض على السّود، فلتحقيق غاياتهم السّلطويّة نصّبوا أنفسهم أسيادا، وجعلوا من الأفارقة عبيدا لهم ومطيّتهم.

[1]-عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، مسردية، دار المنتهى، دط، السّداسي الأوّل2020، ص7.

كما يستحضر 'جلاوجي' العديد من الشّخصيات التّاريخيّة، الفرنسيّة، وكذا 'روميو وجولييت' من خلال 'جوستين' ابنة 'فرانسوا' و'ميشال' خطيبها، "لا تنس يا حبيبي أنّك حفيد نابليون العظيم، ودوغول العبقري، وعلى دربهما لابد من رفع راية فرنسا عاليا ...يلتفت إلى الجدار حيثُ يعلّق إطار كبير، تزيّنه صورة جون دارك وهي فوق فرسها تحمل الراية الفرنسيّة، يتأمّل الصورة لحظات، تقترب منه قائلة:

-جان دارك القديسة.

يقاطعها دون أن يلتفت إليها قائلا: -البطلة القدّيسة، لقد بعثها الرب لإنقاذ فرنسا، نتبرّك بها دوما"[1] حيثُ يكشف هذا الحوار بين الحبيبين -وهما شخصيّتان فرنسيّتان- عن قناعتهما في فرض هيمنة فرنسا على الجزائر وعلى إفريقيا، ورفع رايتها كما فعل 'نابليون' و'شارل ديغول'Charles de Gaulle.

كما استذكر 'ميشال' 'جان دارك'Jeanne d'Arc العذراء (ولدت حوالي 1412-ت1431) قدّيسة الكنيسة الكاثوليكيّة، الرّومانيّة، وهي منقذة فرنسا في حرب المئة عام(بين انجترا وفرنسا سنة1337) وذلك بفضل رؤياها لنصر فرنسا في عهد شارل السّابع، وهي شخصيّة مقدّسة عند الفرنسيّين خاصّة في أورليان، قادت معركة الفرنسيّين المسيحيّن بتدبيرها، وتخطيطها للحرب ضدّ الإنجليز، حيثُ حقّقت لهم انتصارات عديدة؛ لذا بقيت خالدة في الثّقافة الفرنسيّة، كرمز للقداسة، والقيادة الاستراتيجيّة، والحكيمة. لكنّها أعدمت حرقا وهي بنت تسعة عشر عاما بتهمة الهرطقة، ثمّ أعلنت براءتها بعد نهاية الحرب، واعْتُبرت قدّيسة في التّاريخ والثّقافة الأوروبيّة، كما كتب عنها أشهر الكتّاب في العالم نذكر منهم 'شكسبير' في مسرحيّة 'هنري السّادس'.

لكنّ 'جون دارك' ترد في هذا النّص لتُسقَط على شخصيّة 'جوستين' حبيبته البطل التي تعيش معه لحظات وداع قبل ذهابه للحرب في الجزائر.

تطلب 'جوستين' من 'ميشال 'أن يتّحوّلا إلى 'روميو وجولييت' قائلة: "أريد اللّحظة أن نكون روميو وجولييت فقط، بطولتنا الوحيدة في الحب...يحضنها... قائلا:

[1]- عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، مسردية، ص10.

–أفضّل أن تكون لنا قصّتنا المختلفة، كل قصص العشّاق في العالم نهاياتها مأساويّة لقد قتل روميو نفسه بخنجر، وتجرّعت جولييت في ذات اللّحظة كأسا به سم فماتت بعده ودفنا معا"[1] حيثُ يريد نهاية سعيدة تتوّج حبّهما، فالملاحظ هنا أنّ الكاتب حوَّر العنوان المألوف من "روميو وجولييت" إلى "جولييت تحلم وروميو" حيثُ قدّم المحبوبة على الرّجل حبيبها، ولم يكتف بهذا التّغيير بل شاكس حتّى بنية أحداث هذه القصّة من خلال سعيه في تصوّر نهاية غير النّهاية الحزينة التي تميّز بها نص 'شكسبير' وهو ما يوحي بإيمانه بمعطيات ما بعد حداثيّة كالتّفكيك حيثُ يرفض الأنماط الثابتة ويسعى للتّمرد على الفكر المعهود والثّورة على الموروث الأدبي العالمي.

فاستحضار 'جلاوجي' لهذه القصّة لما تحمله من مدلولات على الحبّ الكبير، والنّهاية الحزينة؛ ليجعل من قصّة 'جوستين' و'ميشال' نصّا يتناص مع النصّ الأوّل في تيمة الحب، ويختلف عنه في النّهاية، كما يربط انتصار هذا الحب بانتصار فرنسا على الجزائر عدوّ الحضارة، وهنا يصرخ فيهم والدها 'فرانسوا' غاضبا مكذّبا ذريعتهم في نشر الحضارة، ووسيلتهم في الاستيلاء على ثروات البلدان.

وهنا نكون أمام إيديولوجيّتين متباينتين من لدن الشّخصيات الفرنسيّة في هذه المسرديّة: 'جوستين' وخطيبها العسكري 'ميشال' مع الحرب ضدّ الجزائر باسم الحضارة والوطن، أمّا 'فرونسوا' فضِدَّ هذه الكذبة التي اكتشف زيفها وهو يقتل العزُّل في الجزائر، ويسرق ثرواتها لمجد فرنسا، حيثُ بقيت المجازر الدّامية التي قادها ضدّ الجزائريّين مترسّخة في ذاكرته وتحوّلت إلى حالة هيستيريّة مرضيّة يتذكّرها عندما يرى مشهد خطيب ابنته وهو يحضّر نفسه للذّهاب إلى قتل الأبرياء في أوطانهم فيحاول منعه من الذّهاب دون جدوى.

وفيما يلي تقرّر 'جوستين' ترك والدها الّذي تحاصره ذكريات الدّم والحرب في الجزائر وتقرّر الخروج خلف خطيبها 'ميشال' مستحضرة أسطورة 'أوديب'، قائلة: "–لا تبتئس أبت إنّها أقدارنا... لا مفر كما لم يفر أوديب وأبيه لايوس وأمه جوكاستا. تندفع جوستين خارجة تحمل ما جمعت من أغراض، يظلّ الأب جاثما على الأريكة تدور عيناه في الفراغ، يفتح

[1]– عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، مسردية، ص12.

الباب فجأة يدخل شخص في ثياب الملك، يقف وسط الصّالون، يعدّل تاجه دون اهتمام بما حوله كأنّه لا يراه يصيح

–أين أنت يا ترسياس، أين أنت أيّها الكاهن القذر"[1] حيثُ تقول الأسطورة اليونانيّة أنّ 'لايوس' Laios والد 'أوديب'Odipus رأى مناما فسّره الكاهن 'ترسياس' Tersiasبأنّ ابنه سيقتله وسيزني بوالدته ويكون حاكما بعده. هنا قرّر نفي ابنه، ورميه في الجبل بمجرّد أن يلد بدلا من قتله بعد دقّ المسامير في أقدامه الّتي تورّمت، تربّى في قصر أحد الملوك ثمّ التقى بكاهن أخبره بما سيحدث معه، بأنّه سيقتل والده ويزني بأمّه، لذا قرّر الهرب؛ كي لا يحدث ذلك، وانتقل إلى طِيبة، حيثُ التقى 'بلايوس' والده الحقيقي فقتله بعدما امتنع عن اخباره عن هويّته وسبَب قدومه، وهناك وجد في المدينة السفنكس (حيوان له رأس امرأة وجسم أسد وجناحي طائر) يقتل كلّ من عجز عن حلّ لغزه، فسأل أوديب عن الكائن الذي يمشي على أربعة صباحا واثنين ظهرا وعلى ثلاثة مساءً، فأجاب بأنّه الإنسان عندما يكون صغيرا يحبو على أربع ليمشي على اثنين وهو كبير، وعندما يشيخ يتّكئ على عصى فيمشي على ثلاثة، هنا خاف منه'السفنكس' فقتل نفسه منتحرا.

وهناك من يقول أنّ أوديب قتله، وصار بطلا وملكا عليهم، وتزوّج الملكة 'جوكاستا' Jocasta وهي أمّه دون أن يعلم بذلك، وأنجب منها بنتا، ثمّ حلّ الطّاعون في البلد فلم يجدوا حلّا، إلى أن وصل عند الكاهن الّذي أخبره أنّ الطاعون لعنة حلّت على المدينة بسبب ولد 'جوكاستا' ، ثمّ جاء الكاهن وقابل الملك 'أوديب'؛ ليخبره بما حدث، وأنّه ارتكب خطيئة الزّواج من أمّه والإنجاب منها.

وهو ما دفع جوكاستا للانتحار شنقا، أمّا أوديب فقد فقأ عينيه؛ حتّى لا يرى ابنته التي بقت شاهدا على مصيبة الزّنى بوالدته، ثمّ غادر اليونان هو وابنته إلى وجهة مجهولة في كهف في ضواحي أثينا إلى أن مات.

حيثُ يستحضر 'جلاوجي' أسطورة 'أوديب' عن طريق مشاكستها وإقامة حواريّة فنيّة تجريبيّة معها؛ أي أنّه لا يجترّ النصّ السّابق كما هو، بل راح يحاول أن يخترق القصّة

[1]– عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، ص19.

ويبعثها من جديد من خلال تخيُّل نهاية جديدة ومغايرة للأولى، وذلك عبر محاولة تغيير الأحداث لتغيير أقدار الشّخصيات.

إذ يتخيّل 'فرنسوا' المريض مشهدا 'أوديب' أمامه بعد خروج ابنته 'جوستين': "يندفع الكاهن باتّجاه الملك كأنّما نزل من السّماء، يقول بلباقة. –سيّدي الملك لايوس، خادمك بين يديك.. يقترب منه لايوس غاضبا.– لقد قرّرت أن أقتلك وأن أسفك دمك القذر[...] يا من قطعت نسلي بخزعبلاتك، ودفعتني لأن أتخلّص من ابني فلذة كبدي..–إنّها الأقدار يا سيّدي[...]–أيّها الكهنة، لا فرق بينكم وبين الشّيطان، تزيّنون للإنسان الموت والحروب وسفك الدّماء، وتزعمون له أنّ ذلك طريقا للمغفرة والخلود والسّعادة"[1] وكأنّ الكاهن الّذي زيّن للايوس قتل ابنه بمثابة من زيّن للفرنسيّين والمحتلّين احتلال الأوطان باسم الوطن، ونشر الدّين، والحضارة، فكما شرّع الكاهن للملك قتل ابنه، أجاز السّابقون من القادة الأوروبيّين لأبنائهم وأحفادهم قتل الأبرياء في أوطانهم.

وهو ما اقتنع به 'ميشال' الذي يحضّر نفسه للحرب، وكان مقتنعا به 'فرنسوا' من قبل لكنّ حادثة قتل 'زهرة' في الجزائر جعلت ضميره يستيقظ؛ ليعي أنّ الدّم والحرب جريمة ضدّ الإنسانيّة، وكأنّ فرنسوا' أوديب' هذه المسرديّة انخدع بمجد يصنع بالدّم، فصدم بحقيقة بشاعة جرمه وهو يقتل امرأة دافعت عنه بعدما قتل أبناءها وزوجها.

يحاول الكاهن تبرئة نفسه ويستحضر 'أوديب'؛ ليدافع عنه ويثبت خضوعه للقدر، لكن يحدث ما لم يتوقّعه، "يضحك أوديب ساخرا.

–يا لك من كاهن ماكر؟ قُدتنا إلى معبد الدّم والتَّضحية بخرافاتك، لك الويل يجب أن أقتلك. يستلُ أوديب سيفه ويشهره في وجه الكاهن، يشهر الملك أيضا سيفه صائحا.–صدقت أوديب، يجب قتله[...]يندفعان خلفه في حقد، يفرّ الكاهن خارجا، يخرجان خلفه، يعتدل فرونسوا في مكانه على الأريكة، يفرك عينيه في اندهاش شديد، يتمتم وهو يقوم مرتجفا. –ما هذا؟ ماذا أرى؟ في أيّ عصر أنا؟... أين ميشيل؟ أين جوستين؟"[2] لنكون أمام مشهد مغاير

[1]–عز الدين جلاوجي، هيستيريا الدم، ص20.

[2]– المصدر نفسه، ص، ص21، 22.

لما ألفناه في أسطورة 'أوديب' الّتي مات فيها الملك 'لايوس' على يد ابنه الملعون صاحب الأقدام المتورّمة.

حيثُ أحيا 'جلاوجي' هذه الشّخصيات من جديد، وبعثها لتغيّر أقدارها، بالسّعي في قتل الكاهن، بمعنى أراد أن يؤسّس من خلال هذا التّناص والحواريّة لمبدأ الحوار بين الابن والأب في الأسطورة اليونانيّة التي مركزت الأم وخلقت صراعا بين الابن والأب، وفي النصّ يؤسّس لعلاقة الأنا بالآخر من خلال قتل 'الكاهن' أيضا والذي يرمز لقتل سياسة التّفكير الكاذبة الّتي غرست في ذهنيّة الفرنسيّين والمستعمرين عموما، فيما يخصّ إراقة دماء الأبرياء لصنع مجد الأوطان ونشر الحضارة.

ففرونسوا والد جوستين يحاول إقناعها وخطيبها 'ميشال' بلا مشروعيّة حرب فرنسا ضدّ الجزائر، لكنّ 'ميشال' لا يقتنع بكلامه ويمضي لتحقيق مجد مزعوم بإراقة دم الأبرياء، وتتبعه جوستين، لتقف مشاهد القتل والدم التي ترسّخت في ذاكرة 'فرونسوا' نصب عينيه وهو يتخيّل 'أوديب' الّذي كان مصيره مأساويّا ويسقطه على مصير ابنته وخطيبها.

كما يؤسّس هذا النص لعلاقة الأنا بالآخر من خلال قتل 'الكاهن' أيضا والذي يرمز لقتل سياسة التّفكير الكاذبة الّتي غرست في ذهنيّة الفرنسيّين والمستعمرين عموما، فيما يخصّ إراقة دماء الأبرياء لصنع مجد الأوطان ونشر الحضارة.

ويمكن تقديم قراءة مغايرة لحضور 'أوديب' ووالده والكاهن في هذه المسرديّة، انطلاقا من ثنائيّة المقهور/المظلوم- والجلّاد/الظّالم: لتؤسّس للصّراع القائم بين الأنا والآخر: الشّعب الجزائري والآخر العدو المستدمر، وقد نسقط الأنا على 'شخصيّة زهرة' والآخر على شخصيّة 'فرانسوا'، زهرة التي حافظت على حياة أسير باسم الأخلاق والدّين الإسلامي، وفرانسوا الذي انتقم منها وقتلها بعدما أنقذته، فنكون أمام مفارقة عجيبة امرأة تحمي سفّاحا ومجرما وفي المقابل يقتلها، وهذا نتيجة للعقدة النّفسيّة التي تمكّنت منه ومن الجنود الفرنسيّين الّذين اقتنعوا بكذبة الحضارة، فما 'فرونسوا' وهؤلاء إلّا ضحيّة لكذبة القادة والجنرالات الذين يمثّلون السّلطة في مقابل شخصيّة الكاهن الّذي كذب على والد أوديب وفسّر الحلم بطريقة فرّقت الابن على

أبيه وأوقعته في الخطيئة التي لا تغتفر، وما الكاهن إلّا ذلك الّذي يمثل صورة للمستعمر الظّالم المتوحّش، فما على المظلوم إلّا أن يقاوم الظّالم ويقضي عليه من خلال الثّورة لتحقيق الاستقلال، وهو ما حدث عندما حوّر أسطورة أوديب ونحا بها منحى مغايرا ونهاية مخالفة، حيثُ أحيا الأب وأرجع له ابنه كي يقتلا الكاهن معا، وهو ما تمنّاه القارئ أن يحدث، فلو أنّ زهرة لم تمنع المجاهدين من قتل 'فرانسوا' لما حدث ما حدث، ولما قُتلت وأبيدت قريتها.

لكن 'عز الدين جلاوجي' يخترق أفق توقّع القارئ من خلال قيم العفو والأخلاق العالية التي اتّصفت بها المجاهدة 'زهرة' في مقابل اللّا أخلاق والاّ إنسانيّة التي عرف بها المستدمر.

وفي هذا المقام لا مناص لنا من الإشارة إلى جماليّة هذا التّناص وشعريّة التعالق بين نصّ مسرديّة 'هيستيريا الدم' والأسطورة اليونانيّة التي أكسبها دلالات إيديولوجيّة جديدة سياسيّة وإنسانيّة من خلال بروز طابع التّجريب والتّحديث والثّورة على ما ألفناه في ذات الأسطورة، حيثُ حاول 'جلاوجي' كسر الأحداث المألوفة لأسطورة أوديب من خلال تغييره لمسارها بتغير مصير شخصيّاتها.

فمن مصير العمى وقتل الأب وتشريد الابن، إلى قتل الكاهن وفي ذلك رمزيّة إلى تجاوز القدر الذّي رسمه لهم في تفسيره للحلم، وتخلّص الأب من ابنه، وإذا ما أسقطنا ذلك على هذا النص يكون الكاهن تيرسياس هو الجنرالات وقادات الحملات الأوروبيّة على الشّرق الّذين كذبوا باسم الدّين والحضارة في تبربر سفكهم لدماء الأبرياء، وأوديب فرونسوا وميشال وكلّ من انخدع بأكذوبة الحرب لنشر الحضارة.

وحتّى لا نقف عند مقصديّة النصّ والمؤلّف من خلال موقفه الفكري والفنّي لابد أن نقف عند الأبعاد الحقيقيّة التي تحملها رؤيا الكاتب 'عز الدين جلاوجي' في مسرديّته هذه وغيرها والّتي تتمثّل في استكشاف موقفه التّفكيكي الما بعد حداثي في الكتابة والإبداع، من

خلال سؤال نقد ومراجعة ما سبق من نصوص تراثيّة وعالميّة خالدة، فكما آمن الآخر بكسر قدسيّة كلّ مركز وقابليّة كلّ شيء للتّفكيك.

فها هو 'جلاوجي' ينطلق من حاضر النص المسرحي الذي يعاني من خسران المتلقّي في مقابل إقباله الكبير على الرّواية، ويدمجه بالسّرد والحكي والوصف كاسرا نمطيّة البناء الحواري للمسرحيّة، مؤسّسا لنص معاصر يمكن أن يكون جنسا أدبيّا هجينا أو حتّى نوعا من أنواع الكتابة المسرحيّة التي تؤمن بالتّفاعل مع غيرها من النّصوص المحليّة والعالميّة، دون تقيّد بثباتها وثبات أحداثها وأبعادها بل بمشاكستها وتحويرها لسياقات جديدة سياسيّة فكريّة وفنيّة تخدم وترضي هاجس التّجريب لديه.

كما تمّ استحضار أسطورة 'الإله اليوناني هيفايستوس' (إله النّار) والإله الرّوماني 'فولكان'(إله الحدادة) في مسرديّة 'حب بين الصّخور'، وذلك في سياق فخر 'الجنرال بوفر' وضبّاطه بجريمتهم في حرق جبل الجرف، وبقاء صورة الصّخور المحروقة الّتي أراد تخليدها في تاريخ فرنسا كشاهد على قدراته القياديّة، والعسكريّة في إبادة الجزائريّين.

يردّ أحد الضبّاط "أمّا أنا فجعلتني يا سيّدي استحضر أسطورة الإله هيفايستوس (Hephaestus) بعد أن أنجبته والدته هيرا، واشتدّت بها الثّورة والغضب فألقت به رضيعا من فوق جبل أوليمبوس؛ ليسقط إلى عمق بركان، شوّه جسّده بالكامل، كانت أصابع قدميه في الخلف وعقباه في الأمام، فلم يجد ما يمتهن، وهو بكل هذا القبح وهذه الإعاقة، فلم يجد ما يمتهن غير مهنة الحدادة التي برع فيها، فصنع للآلهة سيوفهم ودروعهم، وتزوّج الإلهة أفروديت إلهة الجمال"[1] حيثُ كان هذا الأخير من أقبح الآلهة اليونانيّة منظرا؛ كونه أُلقي من أعالي جبال الأوليمبوس مرّتين: الأولى من لدُن والده في خصامه مع زوجته 'هيرا' والثّانية من قبل أمّه التي لم تحب وجهه وجسده المشوّه، لكنّه تزوّج من 'أفروديت' آلهة الجمال الّتي عاقبها 'زيوس بذلك، فخانته مع أخيه الجميل 'إله الحرب آرس' وهو من قتل والده 'زيوس'.

لكنّ ضابطا آخر يرى أنّ صخور 'جبل الجرف' المحترقة "الأقرب إلى اللّوحة أسطورة الإله فولكان Vulcan إله النّار والحدادة، وهو يمارس مهنته في عمق الجبل، متّخذا من

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص36.

قمّته مدخنة لأتون كبيرة يوقده هذا الإله، فتتقاذف منها النيران والحمم.. لذا أقترح تسمية اللّوحة "بعودة الإله فولكان" الذي يفيض بنيرانه على الجبل فيذيب الصّخر ويصهره"[1] وهو إله الحدادة والنّار والبراكين كما تقول الأسطورة الرّومانيّة، يشترك مع 'هيفايستوس' في بشاعة وجهه ورجله العرجاء كما تزوّج من الآلهة الجميلة 'فينوس'.

فاستحضار هاتين الأسطورتين؛ لإسقاطهما على واقعٍ حدث في معركة الجرف، حيث احترقت الجبال والحجارة رغم صلابتها، فظنّ 'الجنرال' بوفر وضبّاطه أنّهم قضوا على المجاهدين، لكنّ استراتيجيّة القادة واختيارهم الاختباء في الكهوف إلى غاية نهاية القصف كانت ذكيّة حالت دون تحقّق رغبتهم.

من هنا تتبدّى لنا رسالة الكاتب التي تؤكّد زيف الأسطورة إذا ما قوبلت بالواقع، فكما كانت عهود الفرنسيّين قائمة لأجل بناء أمجادهم بالقتل والحرب كاذبة، وكما كان 'الكهنة' كاذبين، فكذلك أسطورة 'هيفايستوس' و'فولكان' لن تصدُق ولن تتحقّق في أرض الجزائر حيثُ بقت الصّخور شاهدة على جرم الفرنسيّين، وعلى نجاح معركة الجرف، وهنا يبرز طابع المفارقة السّاخرة بين ما طمحوا إليه وما حدث.

كما يستحضر 'جلاوجي' جحيم 'دانتي' في حوار 'بوفر' والضّابطان وهم يخطّطون للمرحلة الثّانية من محرقة الجرف "تتقدّم الدّبابات من كلّ الجهات.. انتهت جولة إذابة الصّخر، فلتنطلق جولة الكمّاشة، لا أريد الشّمس أن تغرب إلى أرواحهم النتنة تغادر هذه الأرض إلى عذاب الجحيم، إلى جحيم دانتي.. وأرحل أنا إلى الفردوس، أمّا أنت فإنّي أراك متخبّطا باحثا عن المطهّر"[2] حيثُ توقّع الجنرال 'بوفر' أنّه أقام محرقة الإله فولكان في جبال الجرف بتبسّة، وظنّ أنّه أرسل أرواح المجاهدين إلى جحيم 'دانتي' ليرحل هو إلى ذلك الفردوس المفقود في بلده، حيثُ ستعلّق له الأوسمة والنّياشين، لكنّ الحرب لم تنته كما خطّط لها، وتحقّق النّصر للفئة القليلة.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص38.

5-التّناص مع الفلسفة والأقوال المأثورة:

ولا يفوتنا الإشارة إلى أنّ 'مسرديّات' جلاوجي' تناصت مع الكثير من الأحاديث والأقوال المأثورة و الفلسفيّة، نذكر منها:

"لكلّ داء دواء، ولكلّ إشكال حل.. ولكلّ سؤال جواب"[1]جمعت هذه العبارة حكمة وفكرا وفلسفة، فالعبارة الأولى تتناص مع الحديث النّبوي الّذي نقله عنه عبد الله ابن مسعود "ما أنزل الله داء إلا قد أنزل له شفاء، علمه من علمه، وجهله من جهله" حيثُ يحمل هذا الحديث بشرى للمريض بالشّفاء من علّته، فيجعله متمسّكا بالحياة، أمّا العبارة الثّانية والثّالثة فمن الفلسفة القائلة بأنّ لكلّ إشكال حل، ولكلّ سؤال جواب، وهو أمر مختلف فيه، حيثُ يرى البعض أنّ للمشكلة حلّا، بينما الإشكال يبقى إشكالا يبحث عن حل، كما أنّ للسّؤال العلمي جواب مقنع للعقل، أمّا السّؤال الفلسفي فلا جواب بعينه يحدّده.

وإذا ما عدنا لنصّ المسرديّة الّتي استحضرت هذه الأقوال، وجدنا أنّها وردت على لسان الشّيخ ' فهّوم' الّذي يجعل من نفسه شيخا عالما بكلّ شيء، مفتيا في الدّين، وفيلسوفا حكيما؛ كي يخدع الشّيخ الّذي استفتاه في قضيّة الطلاق لأكثر من ثلاث مرّات، فراح يستحضر مقولات في مقامات لا تقتضيها؛ كي يحلّل له ما حرّمه الشّرع؛ وكي يخدع الشّيخ بمظهر الحكيم والمتديّن الذي زيّنه له 'فهّوم'، إلى غير ذلك من المقولات الشّهيرة الكثيرة التي تكلّمت بها هذه الشّخصيّة السياسيّة الفاسدة.

وفي مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' يتكلّم 'قائد العسكر' بلغة الحكمة، قائلا: "لقد طفح الكيل، لقد طفح الكيل.. وبلغ السّيل الزُّبى"[2] تعبيرا عن مله من الوضع الذي آل إليه حُكم الزّعيم بعد قتل قمر والسّعي للظّفر بسرمد، وثورة الشّعب ضدّه والمناداة بإسقاطه، ففي ذلك إيحاء باقتراب نهاية الزّعيم وأتباعه، حيثُ تقال هذه العبارة في مقام تغيّر الحال وحدوث ما لم يكن في الحسبان، فبالأمس كان الشّعب يخاف الملك وجنده، واليوم ثاروا ضدّه منادين بسقوطه، وهو ما جعل 'قائد العسكر' يسعى للتّغيير.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص23.

[2]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص71.

ثانيا/ التّخلّل الأجناسي في مسرديات عز الدين جلاوجي:

يمثّلُ الجنسُ المتخلّلُ أحد أهمّ آليات دُخول الحواريّةِ في الخطاب الرّوائي–حسب باختين– وعُنصرا مُهمّا من عناصر الوِحدة الأُسلوبيّة في النّص الروائي، سواء كان هذا الأخير من حقل الأدب أو من الحقول المعرفيّة الأخرى، ولعلّ المسرديّة كشكل فنّي وأدبي يرُاعي ويؤسّس لفكرة التّداخل، والتّخلّل الأجناسي، ستكون نموذجا تطبيقيّا وشاهدا على ذلك سواء عبر حواريّة المسرح مع السّرد عموما، أو بتحاور الأنماط السّردية، وتناصّها بعضها مع بعض؛ لخدمة بناءها وتشكيلها الفنّي.

ولنا وقفة على تشكّل هذه الكتابة من أجناس متخلّلة على مستويات عدّة، وفق ما حوت وجاءت عليه المسرديّات التي جمعت في دفاترها بين: الأشعار، الأمثال، والحكم، والحكايات والخُطب، الأغاني، المذكّرات، والحكمة، وغير ذلك من أجناس، وأشكال تعبيريّة غير أدبية كالتّاريخ، والسّياسة، والفلسفة، والدّين، لتغدو هذه الأخيرة ساحة للتّخلّل الأجناسي، وتَرافُق الخطابات على اختلاف أنماط تفكير ورُؤَى أصحابها.

أوّلا/ الأجناس والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة:

والبداية ستكون بتتبّع الأجناس والأنواع والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة من شعر، وخطبة، وحكاية، وخاطرة، وأنماط من الأشكال التّعبيريّة الشّعبيّة، وتاليا في الأشكال التّعبيريّة غير الأدبيّة من دين وتاريخ، وفلسفة، حكمة، فن، سياسة.

1–التّخلّل الأجناسي عبر الشّعر:

يرى 'محمد غنيمي هلال' في كتابه (في النّقد المسرحي) أنّ "الأدب الشّعبي أو الفلكلوري قديم قِدم الشُّعوب نفسها، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلّها صورة من صوره، وسيظلّ الأدب الشّعبي الفلكلوري كذلك ما بقيت الشّعوب[...]ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحيّة، ونُفاضِل بين الفصحى والعاميّة، تعلّلا بأنّ العاميّة قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النّفسيّة. أو على التّعبير عن الدّلالات الاجتماعيّة"[1] حيث أقام 'جلاوجي' حوارا بين اللّغة العربيّة الفصحى

[1]–محمد غنيمي، في النّقد المسرحي، ص، ص77، 78.

واللّهجة العاميّة في ملفوظ مسردي، شعري، شعبي، دون أن يفاضل بينهما في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' وهو ما ألغى الصّراع بينهما في سلميّة تحاوريّة وفنيّة. إذ أنّ لكلّ منهما خصائصه التّعبيريّة، واستعمالاته الجماليّة، كما استحضر أشعارا باللّغة العربيّة الفصحى من الشّعر العربي القديم، والحديث في أكثر من مسرديّة، والبداية ستكون مع الشّعر الشّعبي.

أ-الشّعر الشّعبي:

تميّزت مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' لعز الدين جلاوجي' بتوظيف الشّعر الشّعبي كونها تأسّست على ازدواجيّة لغويّة، صوت فصيح وصوت عامّي انبنى على الشّعر الشّعبي وفيما يلي سيكون التّمثيل لذلك، حيثُ جاءت هذه المسرديّة كنموذج سيري ،عجائبي، شعبي، يمجّد حكاية الحبّ والفروسيّة، الوفاء للقبيلة وللحبيبة والغدر من قبل القريب، الصدّاقة والحقد الدّفين، بنمط الحوار الشّعري بطابع شعبي ولهجة عاميّة، لتحمل رؤية فنيّة تجريبيّة في الأدب الجزائري المعاصر كنتيجة لهذه الطّريقة في الحكي ونقل سيرة بني هلال بطريقة 'جلاوجي' الذي تبنّى تيّار التّجريب في ذلك مدمجا بين مختلف الأجناس: الشّعر بالنّثر ،والأساليب: الأسلوب الوصفي الفصيح بالحوار الشّعبي العامي.

ومن نماذج الشِّعر الشّعبي في مسرديّة 'غنائيّة الحبّ والدّم' ما جاء على لسان الأمير ساخرا من شقيقته 'علجيّة' الّتي رأت في المنام أنّ فارسها 'عامر' سيأتي، وينقذهم من العدوّ الّذي يخطّط للقضاء عليهم، لكن 'منّاد' الحقود كان أسبق منهم للقصر، كذب عليهم وأخبرهم أنّ عامرا وقومه قادمون للقضاء على قوم 'علجيّة' وأخذها إلى سيّدهم 'عامر':

"وين هو السّبع؟

يهزم عدانا ويروع

يوضعك فوق راسو تاج ذهب

إخبّيك في صدروا والقلب"[1] وهو شِعر مشبع بالمفارقة السّاخرة من 'عامر' الّذي صوّره الواشي 'منّاد' كخائن، وطامع في الحصول على 'علجيّة' بالقوّة، بعد القضاء على قومها. فكان

[1]-عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص، ص84، 85.

موقف 'الأمير' هو السخرية من أخته التي تعيش على أمل قدوم الفارس البطل، 'عامر' والاستهزاء بمنامها الذّي لم يصدق.

وباقتراب 'عامر' وقبيلته من ديار الحبيبة، يأتيه فارسان يسألانه عن سبب قدومه ويشيران عليه بمعرفتهم حقيقة ذلك–حيثُ سبقهم 'منّاد' وأشعل نار الفتنة بينهم– وهو ما كان سببا في غضب 'عامر' لكن والده حاول امتصاص غضبه، واتخذ من الشّورى سبيلا لإيجاد حل، فبلغة الحكمة والرأي السّديد والشّعر الشّعبي يتحدّث والده الشّيخ 'غانم':

"يا فرسان الحل ما هو فَالسَّيف

ولا فَالخَدعة والزَّيف

بالحب تَتْشرى لَقْلوب

وْبَالحب تْزول لَكروب..

هذو خُوتْنا تْعرضوا لْظَلم الظّالمين

لازم نَنْصروهم ونْمَكنولهم تمكين"[1]

وهو ما حدث بالفعل حيثُ تمّ اكتشاف خيانة منّاد لقبيلته، فقتلة والده الشّيخ 'جابر' بعدما حاول قتل ابن عمّه 'عامر'غدرا. وانتهت هذه المسرديّة الغنائيّة، بزواج 'عامر' من 'علجيّة' وتحقيق النّصر على الأعداء كما رأت في المنام.

فبين الشّعر الأول والثّاني اللّذين تخلّلا المقاطع الوصفيّة، والحواريّة في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' تولد بنية التّناقض الدّلالي، بين بنية الغدر، الجبن، وبنية النّصرة والفروسيّة حيثُ رسم 'منّاد' صورة مشوّهة عن قوم 'عامر' وهو ما جعل الأمير يهزأ به في حضرة أخته بلغة الشّعر الشّعبي كجبان، لم يلتحق بحرب للظّفر بعلجيّة، وحماية قومها من العدوّ. أمّا البنية الدّلاليّة الثّانية فهي نصرة الإخوان من جور الظّلام، حيثُ كشف الشّيخ 'غانم' عن فروسيّة العربي وسعيه لنصرة إخوانه من مكر العدو.

وصفوة القول هنا أنّ 'جلاوجي' يسعى للدّعوة لتحقيق الوحدة العربيّة بين الشّعوب والبلدان، وذلك من خلال مسرديّة اختارت طابع الشّعر الشّعبي الملحون والغنائي، في سيرة

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائيّة الحب والدم، ص92.

للحبّ والفروسيّة، تتقارب مع السّيرة الهلاليّة روحا، وحكيا، لكنّها تختلف عنها جوهرا في تكريسها لمبدأ التّجريب في الكتابة، من خلال الحواريّة الجماليّة بين النّصوص، والتخلّل الأجناسي، زد على ذلك أنّها جعلت من مبادئ العفو، والتّسامح، والحب مدماك هذا النّص عكس ما كانت عليه السّيرة الهلاليّة التي ارتبطت أكثر بالحروب والقتل.

وكما أشرنا سابقا أنّ النّصوص المسرحيّة السّرديّة لجلاوجي استحضرت حتّى الأشعار العربيّة الفصيحة التّراثيّة والحديثة، نمثّل لها كما يلي:

ب- الشّعر العمودي:

من مسرديّة 'رحلة فداء' -التي خصّصها 'جلاوجي' للحديث عن الدعوة المحمّديّة وما لقيه الرسول صلى الله عليه وسلّم وأصحابه من اليهود- نورد النّماذج الشّعرية التّالية:

" يعتدل عكرمة في جلسته، وقد خيّم الصّمت على المكان، ينشد حزينا كئيبا.

أَلَا مَنْ لِعَيْنٍ بَاتَتِ اللَّيْلَ لَمْ تَنَم تُرَاقِبُ نَجْمًا فِي سَوَادٍ مِنَ الظُّلَمِ

كَأَنَّ قَذِىً فِيهَا وَلَيْسَ بِهَا قَذًى سِوَى عَبرَةٍ مِنْ جَائِلِ الدَّمْعِ تَنْسَجِمُ

فَبَلِّغ قُرَيشًا أَنَّ خَيرَ نَدِيِّهَا وَأَكْرَمَ مَن يَمْشِي بِسَاقٍ عَلَى قَدَمِ

ثَوَى يَوْمَ بَدْرٍ رَهْنَ خَوْصَاءَ رَهْنُها كَرِيمِ المَسَاعِي غَيْرَ وَغدٍ وَلَا بَرِمِ"[1]

وهي قصيدة للشّاعر الفارس 'ضرار بن الخطاب الفِهري' وهو من أشهر شعراء قريش رثى فيها 'أبا جهل' عقب معركة بدر، التي انتصر فيها المسلمون، وقتل فيها أبا الحكم والد عكرمة الّذي زاد حقده على رسول الله وأصحابه وراح يتحالف مع اليهود لمحاربته أخذا بثأر والده، وهي أبيات تصوّر مدى تعلّقه بوالده وحبّه له وسعيه في الانتقام ممّن قتله.

وكانت هذه المعركة من أكثر المعارك الّتي ألهمت الشّعراء للكتابة عنها، يرثون القتلى، وآخرون يعتزّون بانتصار الحقّ على الباطل، استحضرها الكاتب لتحقيق وظيفة فكريّة للكشف عن صراع اليهود والمسلمين: بين من يرفض شريعة الإسلام والدّعوة المحمّدية ومن تقبّلها وجاهد في سبيلهت، ووظيفة فنيّة لهذا النص المسرحي السّردي الذّي يترافق فيه الشّعر مع النّثر جنبا إلى جنب.

[1]-عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، ص19.

وكنموذج ثان نورد ما يلي:

"يسرع سلام بالخروج، وقد صار المكان محاصرا بنشيد النّسوة.

نحن بنات طارق نمشي على النّمارق

والدرّ في المخانق والمسك في المناطق

إن تقبلوا نعانق ونفرش النّمارق

أو تدبروا نفارق فراق غير وامق"[1] وهو شعر قالته 'هند بنت عُتبة'؛ إثباتا لتمسّكها بعقيدة عبادة الأوثان، ورفض الدّين الجديد. حيثُ جعلت نفسها والنّسوة بناتا للنّجم العالي، وفي ذلك رمزيّة لسموّ مكانتهنّ، ورفعتها بين الأقوام، فتحدّين الفُرسان وشحذن همّمهم؛ لقتال محمد صلى الله وسلّم وأتباعه، فهم إن انتصروا كُنّ لهم مؤنسات، رقيقات، وإن خسروا الحرب فارقوهنّ وتخلّين عنهم.

والملاحظ على مستوى هذه المسرديّة غناها بالقصائد، متنوّعة المواقف من انتصار المسلمين ببدر بين مؤيّد ومناصر، ورافض كافر بالدّين الجديد، وهو ما حقّق شعريّة المسرديّة.

كما تحقّق التّداخل الأجناسي في المسرديّات من خلال الحكايات المتنوّعة، التّراثيّة العربيّة، والشّعبيّة الجزائريّة، وهو ما تناولناه في باب التّناص فلا حاجة لتكراره، وهو لا ينفي وجود حكايات أخرى غيرها.

[1]– عز الدين جلاوجي، رحلة فداء، ص، ص28، 29.

2-التخلّل الأجناسي من خلال الخطبة:

يلجأ 'جلاوجي' إلى تقنيّات السّرد، ويدمج بعضها ببعض، وقد استعان بالخطبة كشكل سردي فنّي تخلّل مسرديّاته، وهي أكثر الأجناس الأدبيّة تخلّلا على مستوى مسرديّة 'أحلام الغول الكبير'، حيث تنوّعت الخطب بين الدّين، والسياسة، والتّاريخ، وكنموذج لذلك ما ورد في الدفتر السّادس (العبيد):

أ-خطبة سياسيّة:

كما أشرنا سابقا فإنّ مسرديّة 'أحلام الغول الكبير'غنيّة بفنّ الخطبة وخاصّة السّياسيّة؛ ذلك أنّ موضوعها سياسي بامتياز؛ لذلك تخلّلتها العديد من الخطب السياسيّة ومن أمثلتها خطبة كبير الوزراء، والتي جاءت على النّحو الموالي:

"-أيّها النّاس.. يا أبناء شعبنا العظيم... يا أحفاد الأبطال المقاتلين... الغر الميامين.. اسمعوا وعوا...دفاعا عن شرف الوطن الغالي... وصونا لتراث أجدادنا والموالي... أ.. أ.. أ وصونا لتراث أجدادنا الغالي... قرّر مولانا العظيم ذو النّسب الكريم... أن يجنّد كلّ أفراد الشَّعب... ويسير بهم سيرة رجل واحد... للحصول على الجوهرة النّادرة... والنّجمة الباهرة... والبتول الطّاهرة... سرمد... وبها سيزول الهم وستفرج المصائب وتنقشع الظّلم... أيّها النّاس اسمعوا وعوا.. من فات مات، ومن مات فات.. وكلّ ما هو آت آت"[1] خطبة ذات سَمْتٍ سياسي، يتحاور فيها الحسّ الثّوري التّراثي، والحب، بالشّحذ السياسي، بلغة فخمة، وألفاظ رنّانة موزونة؛ تسعى لتحقيق رغبة الملك في الحصول على 'سرمد'، ولأجل ذلك شخّص خطاب حبّ الوطن، والولاء للأجداد والتّراث، وراح يسنّ قانونا جائرا يجنّد الجميع للبحث عنها ولبسط نفوذه على الدّول المجاورة.

بَيْدَ أنّ خطبة كبير الوزراء هذه لم تجد نفعا مع الرّعيّة، الّتي تجاوزت لِجام الصّمت وهو ما ألزم قائد العسكر بدعوة العساكر؛ لإجبارهم على سماع الخطبة، والامتثال لقانون التّجنيد الشّعبي الاجباري، فيقف فيهم قائد العسكر خطيبا ثانيا:

[1]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص92.

"–أيّها الأبطال... يا خير خلف لخير سلف.. ها قد جاء اليوم العظيم... اليوم الّذي احتاجكم فيه الوطن المفدّى.. كي تثبتوا ولاءكم لله وللوطن وللزّعيم المعظّم.. يجب أن نخرج رجلا واحدا إلى ساح الوغى فإمّا النّصر وإمّا الشّهادة.. استعدّوا وأعدّوا.. المجد للشّهداء... والكرامة للوطن.. والعزّة للزّعيم.. اهتفوا معي: عاش الزّعيم...عاش الزّعيم..عاش الزّعيم.. يردّد معه العساكر الشّعار.. فيما يظهر على وجوه النّاس استياء كبير"[1] يبدو أنّ السّارد يطمح لتوظيف قدراته اللّغويّة، وخطاباته المتنوّعة؛ كي يقنع المخاطبين بشرعيّة قانون تجنيد الجميع ليأتوه بسرمد، فقد نمّق لغته وهذّبها، وراح يستغلّ شعارات السّاسة والاحتجاجات وحاول العزف على الأوتار الحسّاسة للرّعية باسم حبّ الوطن، ودماء الشّهداء الطّاهرة. لكنّ هذه الشّعارات الزّائفة لم تعد تُجدِ نفعا مع الشّعب الذّي رفضها، فهاجمته العساكر، وقُيِّد كالعبيد في وطن لم يعد لهم فيه هويّة في ظلّ أحلام الغول كبير.

ب– خطبة دينيّة:

تكلّمت أصوات عديدة في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير'منها السّياسي، ومنها الشّاعري والدّيني، فبعدما ألقى الشّاعر أبياتا تحريضيّة ضدّ غطرسة السّلطان وطغيانه، استعان بالشّيخ كي يلقي خطبة؛ تمتصّ غضب الرّعية، فوقف يصيح في الجموع خطيبا: "–أيّها النّاس السّاكت عن الحقّ شيطان أخرس، ومن رأى منكم منكرا فليغيّره بهراوته، اقطعوا رأس الظّالم"[2] وهي بمثابة تحريض صريح بإحقاق الحقّ وإبطال الباطل ولو بالقوّة، فعهد الصّمت ولّى وعهد الخطب المزيّفة انقضى أمام ثورة الرّعيّة لإسقاط النّظام الفاسد.

وما يمكن أن نلاحظه على مستوى هذه الخطبة اعتماد التّخلّل الأجناسي للخطبة في المسرديّة، إلى جانب بروز طابع التّنويع في الحديث النّبوي الشّريف المنقول (عن أبي سعيد الخدري رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلّم يقول:(من رأى منكم منكرا فليغيّره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان)) رواه مسلم.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص93.

[2]– المصدر نفسه، ص116.

فمن واجب النّهي عن المنكر حسب طبيعته، وحسب القدرة: باليد، أو اللّسان، أو القلب يُنقلُ خطاب الأمر هذا إلى سياق جديد هو سياق القوّة فقط 'من رأى منكم منكرا فليغيّره بهراوته' وهو شعار يستحقّ التّطبيق في نظام مملكة السّلطان الحالم، حيث آن لأحلامه الخبيثة أن تتحوّل إلى كوابيس، وآن للحقّ أن يظهر بانقضاء حكم الطّغاة، لكنّ الغضب يتمكّن من قلب الزّعيم، فيأمر قائد العسكر برميه من نافذة القصر للشّعب الذّي لم يرض فقط بالشّاعر ورجل الدّين، فيَرمي قائد العسكر وكاتم الأسرار بالملك الطّاغية الّذي تطلبه الرّعيّة؛ لتسقطه فيهرب البقيّة من حجارتهم.

ج- خطبة تاريخيّة:

ومن نماذج الخطبة التّاريخيّة ما جاء على لسان 'حافظ الأسرار' وهو يقف أمام العرش، يتخيّل نفسه زعيما، يجلس على العرش ويخطب: "-شعبي العظيم، أنا الشاهنشاه ملك ملوك الناس جميعا، من عرب وعجم وبربر، ومن عاصرهم من الأسود والأصفر والأحمر، أححح.. شعبي"[1] حيث يظهر 'حافظ الأسرار' بصوت خطيب، يريد أن يكون ملكا على جميع النّاس، حيث تتبدّى وكأنّها خطبة تاريخيّة ضاربة في القدم لقائد عسكري من الأشاوس، حتّى أنّه استحضر عبر التّنويع-كنمط من الأسلبة اللّغويّة اللّفظة الفارسيّة_ 'الشّاهنشاه' الّتي تعني 'ملك الملوك' وتُوازي الإمبراطور، واستذكر الشّعوب عربا وأعاجم؛ كي يبثّ الخوف في الشّعب، ويؤكّد نفوذه وقوّته.

كما ألقى 'حافظ الأسرار' خطبة أخرى بعدما رموا بالمَلِك للشّعب، الّذي لم يتوقف عن الثّورة، وترديد الشّعارات الرّادعة والرّافضة لهم، بلغة مغايرة لما سبق: " أيّها الشّعب العظيم يا صانع المعجزات، ومهلك البغاة والطّغاة، لقد علمت بثورتكم هذه كلّ شعوب الأرض كيف تثور وكيف تنتفض،وكيف تبني غدها على نهج الحريّة والدّيمقراطيّة، وإرادة الشّعووووووب... شعبي العظيم، لقد كنّا دائما جوارك ندافع عنك، ونصون كرامتك وعزّتك، فلمّا رأينا الانحراف قائما أسرعنا إلى تقويمه...-وأقصد بذلك طبعا أنا وقائد عسكرنا المظفر- حامي الشّعب والوطن.. سنسير بكم إلى بناء دولة لا تزول بزوال الرّجال، دولة يعزّ فيها القوي قبل الضّعيف، والحاكم قبل المحكوم، والجاهل قبل العالم... سنسمّي هذا القصر قصر الشّعب..

[1]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص120.

وقد شكّلنا حزب... ثورة الأحرار"[1] وفي ذلك تهكّم، وتحكّم في الشّعب الذّي لم ينتبه لحقيقة هذه الخطبة التّي زيّنت شعارتها؛ لأنّه لم يعد يصدّق هذه الهرطقات، والتُّراهات الخطابيّة وراح يزحف في القصر بشعارات، ولافتات تفرّقهم –لا توحّدهم كما يبدو لهم– وهو واقع الأمّة العربيّة التّي تتخبّط في براثن التّعدّديّة الحزبيّة، واختلاف التيّارات الفكريّة، بتعدّد شعاراتها دون أن تتّحد.

كذلك نجد نموذجا من الخطبة التّاريخيّة، بحسّ ديني، ثوري في مسرديّة 'حب بين الصّخور' على لسان القائد 'عبّاس لغرور' يقول فيها: "– أيّها الإخوان، ها هي الجولات الأولى من معركة الجرف قد انتهت، علّمنا فيها العدو الغاشم بفضل الله ثمّ بفضل الرّجال المرابطين درسا لن ينساه أبدا، ولا نملك إلّا أن نحمد الله، ونعتزّ بثورتنا التي حقّقت كل هذا المجد... وأنّ النّصر سيكون حليفنا في النّهاية. لقد قدّمنا اليوم أيّها الإخوان، شهداء هم الآن في جنّة الخلد، وقد عاهدناهم على أن نواصل على دربهم فإمّا كرامة...وإمّا موت الشّرفاء.. لا أتصوّر أنّ العدو سينسحب اللّيلة.. يسكت عبّاس للحظات.. يقوم بشير... قائلا–للرّجال قول واحد يا سي عباس، ودماء إخواننا ليست ماء.. لقد أعطينا عهدنا وسنفي به"[2] وهنا يتجلّى الفرق الكبير بين لغة هذه الخطبة، والخطب السّابقة المشبعة بالسّياسة الفاسدة والتّخفي خلف الشّعارات الكاذبة.

حيثُ أنّ نمط النّص ورسالته تحدّد لغته وأساليبه، فالنّص الأوّل سياسي تكلّمت شخصياته بلغة السياسة، والسّلطة تارة، والخضوع تارة أخرى، بحسب الأحداث والصّراع، أمّا النّص الثّاني فثوري بتيمات إنسانيّة ودينيّة، فالقائد يخاطب إخوانه المجاهدين بلغة التّحفيز والتّشجيع على مواصلة الجهاد في سبيل الله والوطن، مع توقّع الموت في أي لحظة والاستشهاد، دون أن يوهمهم بالقضاء الكليّ على العدو، ليجيبه القائد الآخر 'شيحاني' بثباتهم على عهد الشّهداء لآخر لحظة.

ممّا سبق، يمكن القول بأنّ المسرديّات السّابقة تؤسّس لفكرة النّص المفتوح على مختلف الأنواع، والأنساق، والخطابات، وهو ما يجعله قابلا لتعدّد القراءات النّقديّة، ويفتح آفاقا

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص، ص125، 126.

[2]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص، ص66، 67.

للمقاربات التّناصيّة على وجه الخصوص، وهو ما يؤكّد أن المسرديّة فضاء نصّي تفاعلي لمختلف الأجناس والأنواع الأدبيّة شأنه شأن الرّواية.

3-الخاطرة:

تعدُّ الخاطرة من الفنون النّثريّة الّتي تَسُرّ الخاطر، وتطرب ذوق المتلقّي، وقد وظّفها 'جلاوجي' في مسرديّاته، ومن أمثلتها هذا المقطع النّثري الّذي انشغل بوصف الغادة الحسناء 'سرمد' معشوقة الملك الّذي ولع بها حبّا، وراح يسنّ قوانينا؛ لتجنيد الجميع للإتيان بها، حيثُ يدور حوار بين الملك وجنده يسألون وهو يجيب:

"-جوهرة هذه يا سيّد العظماء؟

-أم نجمة في السّماء؟

-أم غادة حسناء...

-هي أكبر من كلّ ما تفكّر فيه عقولكم البلهاء...

إن شئتم قولوا حلما ورديّا لا يتذوّقه إلّا الأنبياء..

أو قولوا أسطورة لا يعرفها إلّا الشّعراء...

أو قولوا..لا تقولوا فكلّ القول هراء."[1] فبها يتغنى ويتغزّل، يتحوّل فجأة من زعيم سياسي وملك طاغية إلى أديب رقيق، يعانق صور اللّغة، وعباراتها الجذّابة في صوغ ملفوظ أدبي نثري مشبع بجميل الألفاظ والعبارات؛ قصد تشخيص صورة الفاتنة الضّائعة، التي غدت كحلم للأنبياء، وأسطورة يدركها فقط الشّعراء.

ثمّ تتخلّل الخاطرة مرّة أخرى جوّ المشهديّة، حيث الملك "يخطو بثقة نحو العرش، يفتح بابه، يقف متلفّتا حواليه بثقة، يرنو ببصره إلى الأعلى يردّد كمن يناجي نفسه.

-أيّها الحلم الجميل تحقَّق..

-كحمامة بيضاء نقيّة أراك تحلّق حولي، كفراشة ربيعيّة

[1]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص79، 80.

أراك تخفق أمامي، كشعاع يشرق لينير حياتي."[1] فيغدو الملك حالما، معبّرا عن رغبته في بلوغ أهدافه؛ حتّى يزهر ربيع فراشاته، وتتحرّر حماماته البيضاء. لكنّ الأجواء خارج قصره لا تنبؤُ بالخير، فصارت أقسى أمنياته تحقُّق حلمه في الارتقاء والطّيران كحمامة بيضاء أو فراشة فقط إذا كانت سرمد من نصيبه، وحلمه، وأسطورته، لكنّ الحلم سيتحوّل إلى كابوس باسم ثورة الشّعب، وربيع فراشاته سيغدو أسودا.

كما يوجد العديد من الأشكال التّعبيريّة الأخرى كالرّسالة والقصّة وغيرها.

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص، ص، 97، 98.

ثانيا/الأجناس والأشكال التّعبيريّة غير الأدبيّة:

كما تخلّلت أشكال تعبيريّة غير أدبيّة المسرديّات، نذكر منها الخطاب الدّيني والسّياسي، والفنّي، وكذا التّاريخ:

1-تخلّل الخطاب الدّيني لنصوص المسرديّة:

تعرّضنا فيما سبق للتّناص القرآني، وبالضّبط مع أكثر قصص الأنبياء، والحكّام الطّغاة وبيّنّا مدلولاته وأبعاده، ومن بين الخطابات الدّينيّة الّتي تخلّلت المسرديّات، نذكر الحوار الّذي دار بين أحد الشّيوخ في مملكة الغول الكبير مع شاب غريب، زار المدينة فتفاجأ بالحال الّذي آلت إليه:

"يلتفت الشّيخ إلى الفتى باسما.-صدقت، أفلت شمسي أو كادت يا ولدي لكنّي أحلم بالمستقبل الجميل من أجلكم"[1] وهي حواريّة مع آيات القرآن الكريم، وقصّة سيّدنا إبراهيم عليه السّلام عندما أراد معرفة ربّه، {فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ}[الآية 78 من سورة الأنعام برواية حفص عن عاصم] وذلك عندما رأى أنّ الشّمس المضيئة المشعة والأكبر حجما من النّجم والقمر ظنّ أنّها ربّه ولمّا اختفت تأكّد أنّها ليست كذلك فتبرّأ ممّا يعبد قومه ووجّه وجهه لفاطر السّماوات والأرض. أمّا في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' فترمز العبارة 'أفلت شمسي أو كادت' إلى كبر سنّ الشّيخ وانقضاء عمره، فلمَ سيتفاءل في مدينة عمّها الفساد السّياسي والجهل؟ لكنّه يحاول إقناع الشّاب بأنّ أمله في تحقّق التّغيير الإيجابي في مستقبل الأجيال القادمة مازال قائما بالشّباب أمثاله.

ولابدّ للحوار السّياسي أن يطعّم بالخطاب الدّيني؛ حتّى يلقى قبولا من لدن الرّعيّة، من هنا احتاج الملك لشيخ يوقّع له الفتاوى، ويؤسّس له خطاب الدّين المقنع، فالدّين كما ورد في المسرديّة: أفيون الشّعوب، وهو الطّريق لإقناعهم، وقد وردت فتوة في الدّفتر الخامس الخاص 'بسرمد'، وجاءت على النّحو التّالي: "-لأنّ السّلطان ظِلّ الله في الأرض، كما ورد في مقدّمة كتابنا المقدّس، ولأنّه يد الله الّتي يبطش بها، ولأنّه رحمته وسخطه كما ورد في خاتمة كتابنا المقدّس، فإنّ طاعة السّلطان فرض على كلّ مؤمن ومؤمنة، ولو جلد ظهرك، وسلخ جلدك

[1]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص40.

فأنت ومالك وبدنك وروحك وعرضك وشرفك لجلالته، فإنّ التّجنيد تنفيذ للأوامر السّلطانيّة لتحقيق حلم جلالته في امتلاك سرمد واجب ديني علينا جميعا، حتى على الأجنّة في البطون"[1] وهو مقطع تضمَّنَ وجوها عديدة للحواريّة، حيث تمّت فيه أسلبة خطابات دينيّة منها ما يتعلّق بالذّات الإلهيّة، رحمتها، وبطشها، ومنها ما يرتبط بأمور الحكم والسّلطنة والفرض، والسنّة.

ولجأ 'جلاوجي' في ذات الدّفتر إلى تقنيّة التّنويع، حيث أورد أحكاما دينيّة في مواقع جديدة، بأن جعل من طاعة السّلطان فرضا على كلّ مؤمن ومؤمنة، لكنّ السّياق المألوف لهذه العبارة هو طلب العلم وليس طاعة السّلطان، كما أنّه أقحم عبارة: 'أنت ومالك لأبيك' لخدمة السّلطان، وفي ذلك تحوير وتحريف للعبارة إلى استعمال جديد، يكسر الاستعمال السّابق والمعهود، كما ألزم هذا الخطاب الدّينيّ السّاخر على الرّعيّة التّجنيد؛ لأجل أن يظفر السّلطان بسرمد.

فأيّ شعب هذا سيرضى، وأيّ فكر يقبل أن يحوّل دينه ومبادئه السياسيّة، والاجتماعيّة إلى قوانين جائرة تخالف الشّرع وترضي الحاكم؟ ولو عدنا للمسرديّة عنوانا ومتنا لوجدنا ذلك يرتبط بأحلام ملك غول كبير، هو صورة للملك الظّالم، الجّائر، وللسّلطة. فما رضوخ الرّعيّة إلّا لتحقيق أحلامه، لكن على حساب أحلامهم وطموحاتهم، كما أنّ تلك الرّهبة نابعة من تجبّره، وطغيانه، واستغلال منصبه؛ لسجن وقتل من يثور ضدّه، ويحاول نقد سياسته.

2- خطاب ولغة السياسة:

تزخر كتابات 'عزّ الدّين جلاوجي' المسرديّة بلغة السّياسة والأحزاب، حيث اتّخذها خلفيّة إبداعيّة للتّعبير عن واقع السّاحة السياسيّة المحليّة والعربيّة، راسما غايات فنيّة، وأخرى إيديولوجيّة. فمن خلال تناغم الخطاب الأدبي والخطاب السّياسي تتمّ الحواريّة بين ما هو لغويّ أدبي، وما هو فكري، وتستحضر أنماط الوعي المتباينة، بين مؤيّد ومعارض، وتتعدّد الأصوات نتيجة لذلك، ومن هنا تغدو المسرديّة متنوّعة على مستوى الأسلوب، والأفكار والخطابات، لتتجسّد لنا في ملفوظ حواري يؤمن بتعدّد الخطابات.

[1]- عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص83.

ومن بين شعارات التّجمّعات السياسيّة الرّافضة، والمظاهرات، والهتافات، الرّافضة نجد أن الكاتب قد تخيّر أكثرها شهرة في المجتمعات العربيّة، وراح يؤسلبها على ألسنة الشخصيّات، وكنموذج لذلك نذكر ما تردّد صداه أكثر من مرّة على مستوى مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' على لسان الشّعب:" لا لن نعود، حتّى يسقط القرود.. ارحل ارحل يا طاغوت لك الويل.. لك الموت."[1] وهي هُتافات تندّد بإسقاط حكم الملك الغول، الظّالم، المستبد عندما أيقن الشّعب أنّ الفساد السّياسي والإداري والاجتماعي قد عمّ المدينة، فما عليهم إلّا الثّورة عليه وإنهاء طغيانه، حيثُ تمّ رميه من نافذة القصر للشّعب الّذي قتله؛ لإنهاء استبداده وتحقيق التّغيير، لكنّ خلف هذا الغول غيلان أشدّ منه طغيانا ونفاقا سياسيّا.

وسابقا عندما أيقن الملك أنّ سياسة الظّلم والسّلطة لن تجدي نفعا، باسيقاظ وعي الشّعب وسعيهم لإسقاط نظامه، راح ينتهج سياسة مغايرة تماما، قائلا: "لا بد من الإصلاح.. لابد من وضع دستور للبلاد، لابد من الديمقراطيّة، لابد من محاسبة رؤوس الفساد، رؤوس الفساد"[2] وهي عبارات توحي بخضوعه لرغبة الشّعب في التّغيير –ظاهريّا– لكنّها خدعة من خدع الطّغاة الّذين يقولون ما لا يفعلون، ويوهمون بالإصلاح والعدل الاجتماعي.

لكنّ الهتافات تتعدّد وتتكرّر بين "الشّعب يريد إسقاط النّظام... النّظام يريد إسقاط الشّعب"[3] وهما صوتان وفكران إيديولوجيّان مختلفان، هما: صوت الرّعيّة التي ترفض الحاكم الجائر(صوت المحكوم) وصوت آخر هو صوت الحاكم الّذي يريد البقاء في السّلطة أبدا حتّى لو كلّفه ذلك إسقاط الشّعوب، بتجويعها، وسجنها، وبثّ الرّعب فيها، فالملك الظّالم يقف منتشيا مستهزئا بهذه الشّعارات، والفوضى العارمة في الخارج ظانّا أنّ سلطته خالدة.

كما تحضر الفنون في المسرديّات الّتي تنفتح على التّداخل المتنوّع، سردا ومسرحا وتناصا مع الجماليّات التّراثيّة، فنجد النّحت، والموسيقى، والغناء وجوّ الاحتفالات، نمثّل لذلك كما يأتي:

---

[1]– عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص– ص 109–114.

[2]– المصدر نفسه، ص114.

[3]– المصدر نفسه، ص124.

3- تداخل الفنون: النّحت- الموسيقى:

كما كانت الرواية ميدانا لتداخل الأجناس وتحاور الفنون، فكذلك تُراهن المسرديّة الجلاوجيّة على قدرتها في تحقيق ذلك عبر هاجس التّجريب، من خلال تهجين المسرحيّة (مختلف مكوّنات السينوغرافيا) بالسّرد دامجة بين الحس الدرامي، والسّردي؛ لتسريدها منزاحة عن بنائها المألوف، وقد تباينت فيها أصوات الفنون وتواشجت، ممّا أدّى إلى تنوّعٍ في أساليبها، فعلى سبيل المثال نذكر فن النّحت والموسيقى.

أ-النّحت:

يشكِّل النّحت فنّا إبداعيّا وتشكيليّا للمجسّمات والأشكال والتّماثيل، يؤكّد على القدرات الفنيّة للنحّات الّذي يستطيع تحويل ما يراه في الواقع إلى تحف فنيّة، من مواد عديدة، من بينها الطّين، حيثُ تنفتح ' مسرديّة 'مملكة الغراب' على هذا الفنّ، وتتّخذه كأداة فنيّة؛ للتّعبير عن الواقع، من خلال تمثال الغراب.

ففي "جانب من ساحةٍ عامّة تتوسّط المدينة، يرتفع عاليا نصبٌ صخري، يستوي عليه تمثال غراب، يفتح جناحيه قليلا كأنّما يهمّ بالطّيران"[1] حيثُ سافر 'التّاعس' مع 'النّاعس' ليكون ملكا، انطلاقا من قناعته بأنّ المُلك لا يكون في قومه، وإنّما في قوم غيرهم، حيثُ يرمز 'تمثال الغراب' إلى عقيدة هذه المملكة، الّتي سمّها 'جلاوجي' (مملكة الغراب) إذ يتمّ تنصيب الملك -كما ذكرنا آنفا- وفقا لمشيئة الغراب، وهي عادة توارثها هؤلاء عن أجدادهم.

بمعنى أنّ الكاتب استثمر فنّ النّحت؛ للدّلالة على رمزيّة المنحوت الذي صار بمثابة مؤشّر على الشّرك والوثنيّة الفكريّة في الاعتقاد بقدسيّة قرار الغراب، فكما علّم الطّائر الذّكي 'قابيل' كيف يدفن 'هابيل' الّذي عجز عن ذلك، بالرّغم ممّا أوتي من قدرات تكرّمه عن بقيّة المخلوقات، كذلك هو أدرى من سكّان المملكة بمصيرهم، فله الحقّ في تخيّر أي شخص يحطّ على رأسه مرتين ملكا عليهم.

وقد سبق التّفصيل في أبعاد هذا الرّمز السياسي، والوقوف عند التّناص الدّيني مع القرآن الكريم، وبالضّبط في سورة المائدة. وهنا يمكن القول أخيرا أنّ 'جلاوجي' لم يكتف فقط

[1]-عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص51.

بذلك ليوصل رسالته للمتلقّي، بل وظّف حتّى فنّ النّحت؛ للتّأكيد على ترسّخ ذهنيّة الغراب وثباتها في أهل المملكة ما بقي التّمثال منتصبا وسط المدينة(مركزيّة الغراب).

زد على ذلك أنّ التّمثال مصنوع من طين؛ بمعنى أنّه لن يسمن ولن يغني من جوع فلا قرار للطّين على العقل، وهنا يبرز طابع الباروديا والتهكّم من ثقافة تؤلّه طينا وتحضع له.

ولا يمكننا تجاوز هذه الملاحظة: أنّ هذا التّمثال المنحوت يوحي بطابع المشهديّة المسرحيّة للمسرديّة، حيثُ يمكّن المتلقّي من تخيّل ذلك المشهد، كما أنّ هذا الانفتاح يكشف عن طبيعة المسرديّة، كتجريب ما بعد حداثي يكسر مألوفيّة البناء المسرحي الحواري إلى بناء تتحاور فيه مختلف الأجناس والأنواع وحتّى الفنون.

كما نجد هذه الوثنيّة والمعتقد الخاطئ في المسرديّة السياسيّة 'النّخلة وسلطان المدينة' وذلك في حوار بين الشّباب وشيخ في مدينة يحكمها سلطان تأثّر بالفكر الانفتاحي على الغرب، وتجاوز حكمة والده الشّيخ الصّالح–الّذي قتله العدو لينصّب ابنه مكانه– فخالف طريقته، وحوّل مدينة النّخيل إلى سلطنة ساد فيها بالقوّة وتجبّر، حيثُ "يقترب الكهل أكثر من الشّاب، يمدّ ذراعه باتّجاه اليمين قائلا بصوت مرتفع: –هذا تمثال الشّيخ يملأ السّاحة وها هي الاحتفالات تقام في كلّ حين يُترحّم فيها على الشّيخ وتذكر فيها سيرته العطرة

–ما التّمثال إلّا خدعة.

يضحك الكهل ساخرا.

–عجيب أمركم التّمثال خدعة والانفتاح على الأعداء خيانة، ما الّذي يرضيكم؟"[1] فنكون أمام تفكيرين مختلفين: شيخ خدعه الحاكم بإقامة الكرامات عند تمثال والده، فظنّ أنّه يمثله وأنّه يسير على نهجه، وشاب أيقن حقيقة هذا الحاكم الماكر الّذي يرتدي قناع التّمسّك بالوطن والجذور، لكنّه يخدع الرّعيّة أمثال الشّيخ بذلك، فهو خائن، وما التّمثال إلّا إيهاما باستمرار سياسة الشّيخ الصّالح في الحكم، لكن الواقع غير ذلك، فالسّلطان تخلّى عن النّخلة التي ترمز للتّمسّك بالأصل–وكانت شاهدا على جرم العدوّ الّذي شنّ هجومات فأحرق الواحات ومن فيها– ونصّب تمثالا؛ ليشغل الرعيّة عن سياسته الفاسدة التي يسيّرها الآخر، حارق

[1]–عز الدين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، دار المنتهى، السداسي الأوّل 2020، ص132.

النّخيل، وهنا نحاول فكّ شفرة هذا الآخر، ونربطه بسياسة الأرض المحروقة التي طبّقها العدوّ الفرنسي على الجزائر إبّان الاستعمار.

ب-الموسيقى:

تشكّلُ الموسيقى مكوّنا من مكوّنات العرض المسرحي منذ البدايات الأولى للمسرح، لما لها من قدرات تأثيريّة في نفس المُشاهد، خاصّة إذا كان العرض دراميّا مأساويّا، كذلك تحتلّ هذه الأخيرة مكانة مهمّة في المسرحيّة كنص له طرقه المتعدّدة؛ لجذب القارئ واستمالته حيثُ استمدّت المسرديّة هذه الخاصيّة الفنيّة من المسرح، عرضا وكتابة، دون أن ننفي قدرة السّرد على استيعاب هذا الفن.

يجدر بنا الإشارة في هذا المقام لحضور الموسيقى في مسرديّات "جلاوجي' من خلال ما تمّ تناوله سابقا عبر الأغنية الشّعبيّة، وسنكتفي بالتّمثيل للنّوع الآخر منها بالنّموذج الموالي من مسرديّة 'مملكة الغراب' المرتبط بالموسيقى ونشوة 'الملك النّاعس': "يصيح كالمجنون، وهو يرقص وسط الغرفة مغنّيا ملوّحا بذراعه –آكلون آكلون..

–هابطون هابطون..

ثمّ يندفع خارجا، ينفجر مصباح الغرفة فيعمّ الظّلام، يتحرّك متعثّرا وسط الغرفة، يسقط حينا وينهض حينا، تتزاحم أصوات نشاز، موسيقى عذبة هادئة"[1] حيثُ يكشف هذا المشهد عن اضطراب حال 'النّاعس' وحيرته في أمره بين الثّقة في المرأة أو عدم تصديقها، فهو يربط النّزول بها، كونها السّبب في الأكل من الشّجرة الملعونة، والهبوط إلى الأرض، لكنّها تبقى قدرا لا قدرة للرّجل في استبعاده، فكما أكل آدم من الشّجرة، أكل النّاعس من التّفاحة التي رمتها له حبيبته، وسيكون مصيره الهبوط لا محالة، فراح يرقص طربا لمصيره كالمجنون.

من هنا نكتشف رمزيّة الخطيئة والمصير والمرأة، الّتي مشهدها 'جلاوجي' عبر تناغم الموسيقى الهادئة، ورقص الملك كالمجنون؛ بمعنى استسلامه لقرار المرأة الّتي نصّبته ملكا بشيطنتها، وستنزع عنه التّاج متى أرادت ذلك، فالمرأة هنا قد تكون السّلطة أو الدّولة العميقة الّتي تضع 'النّاعس' في واجهة الإمارة وتتخفّى وراءه.

[1]–عز الدين جلاوجي، مملكة الغراب، ص49.

4-التّاريخ:

كما مارس التَّاريخ حضوره بشكل لافت للانتباه في مسرديّات 'جلاوجي' سيما الثّوريّة منها، وقد اتّخذ من التّخييل السّردي، والجمالي طريقة لاستذكار أحداثٍ، وشخصيات تاريخيّة عديدة، عربيّة وغربيّة، خلّدتها أفعالها في الذّاكرة، فما كان من هذا الكاتب إلّا أن يستحضرها لتحقيق غايات فنيّة، وإيصال رسائل إيديولوجيّة.

فمسرديّة 'حب بين الصّخور'على سبيل المثال تؤرّخ لمعركة الجرف، وتستذكر شخصيّات تاريخيّة جزائريّة، وفرنسيّة: "إلى مكتبه كان الجنرال أندريه بوفر يجلس في لباسه العسكري.. على الجدران الخشبيّة علّقت ثلاث صور، الأولى للرّئيس الفرنسي رينيه كوتي بجواره علم كبير، والثّانية للماريشال توماس روبير بيجو أحد أكبر مجرمي الجيش الفرنسي في الجزائر، والثّالثة لنابليون بونبرت وقد ثبت في الزّاوية إلى جوار صليب كبير"[1] حيثُ حضر التّاريخ بحسّ التّخييل السّردي فنجد أندريه بوفرAndré Beaufre1902-1975) مشاركا في سرد ما جرى في محرقة الجرف، وهو يخطّط للهجوم عليهم بالقذائف والمدافع وهو في مكتبه، ينتظر تحقّق رغبته في القضاء على المجاهدين في جبل الجرف، وهو من أشهر الجنرالات الفرنسيّة في التّخطيط ووضع الاستراتيجيّات الحربيّة في مختلف الحروب الّتي شارك فيها(الحرب العالميّة الثّانية، حرب السّويس، وحرب الجزائر) كضابط وقائد وجنرال.

وكان مكتبه شاهدا على جرمه، وجرم سابقيه من مجرمي الحرب والاستعمار، وكانت صورهم على الجدار، منقوشة في ذاكرته وفي تخطيطاته، شأن الرّئيس الفرنسي 'رينيه كوتيه'René Coty(1882-1962) في فترة(1954-1959)والجنرال 'توماس روبير بيجو'Thomas Robert Bugeaud (1784-1849) الّذي شارك في حرب فرنسا على الجزائر، وعرف بشراسته وتطبيقه لسياسة الأرض المحروقة في غرب الجزائر، "وإخضاع الشّعب الجزائري لا عن طريق مواجهة عسكريّة بين القوّات الفرنسيّة وقوّات عبد القادر ولكن اتّباع أسلوب الإرهاب المتمثّل في إحراق الحقول وباختطاف قطعان الأغنام إلى جانب

[1]-عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص7.

إحراق القرى بأهلها"[1] وتوطين الأوروبيّين في الجزائر، وتمليكهم للأراضي، وإبادة السكّان الأصليّين إبادة جماعيّة.

كما خاض 'بيجو' حروبا مع الإمبراطور الإيطالي المحنّك 'نابليون بونابرت' Napoléon Bonapart(1769-1821) في معاركه، ممّا يوحي باعتماد الجنرال 'بوفر' على استراتيجيّات الخبراء السّابقين الحربيّة، والسّياسيّة في معركة الجرف التي قصف جبالها كي يحرق المجاهدين ويخلّد أسطورة 'الإله فولكان'Vulcan.

كما أورد 'جلاوجي' شعارات الفرنسيّين على لسان هذه الشخصيّة الفرنسيّة الّتي تعتقد أنّ: "هذه الأرض فرنسيّة، ويجب أن تبقى فرنسيّة"[2] وطبّق سياسة 'بيجو' في تعميرها، وحرق أراضيها والسّعي لنشر الثّقافة الفرنسيّة فيها بالقوة؛ حفاظا على الجنّة التي تركها لهم 'بيجو' اعتقادا منه أنّهم وَرَثَة شرعيّين لها، فكما قضت أمريكا على الهنود الحمر، ستقضي فرنسا على الجزائر، وتعيد بناء مجد روما، لكنّ الجزائريّين في مختلف أرجاء الوطن ومجاهدي الجرف –خاصّة– قاوموا هذا العدو الاستعماري الثّقافي التّوسعي بمختلف الوسائل، ولو كانت بسيطة؛ فحقّقوا النّصر وبقيت الجزائر عربيّة إسلاميّة.

كما يستذكر 'بوفر' وضبّاطه سياساتهم العسكريّة ضدّ 'الأمير عبد القادر' و'بوعمامة' ولالا فاطمة نسومر' ممّن يعتبرهم قطّاع طرق، ويستغرب استمرار مقاومة المجاهدين لهم رغم ما لقوه من تقتيل وحرق، لكن التّاريخ الجزائري حافل بالمقاومات المشروعة لأصحاب الأرض ضدّ مُدّعي الحضارة والثّقافة.

يُحدِّث الجنرال 'بوفر' نفسه قائلا: "مهما قتلنا لن ينتهوا، كأنّما تلدهم الأرض والصّخور والجبال.. إنّهم أسطورة، على مدى قرن أفنيناهم بالرّصاص، وبالنّيران، وبالجوع، وبالتّجهيل لا شيء أثّر فيهم"[3] وفي ذلك إشارات إلى سياسات فرنسا في حربها في الجزائر(السياسة العسكرية: القتل– الإبادة – السياسة التّجويعيّة وسياسة التّجهيل).

---

[1]–طعبة حوريّة، سياسة المارشال بيجو في مستعمرة الجزائر(1836-1848)، المجلّة الجزائريّة للدّراسات التّاريخيّة والقانونيّة، المجلّد6، العدد1،2021، ص8.

[2]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص98.

فعز الدين جلاوجي لا يؤرّخ لمعركة الجرف بقدر ما ينقلها بلغة فنيّة، جماليّة، تخضع للرّمز وتتناص مع التّاريخ، حيثُ راح يتخيّل أحداثها الماضية، ويستحضرها في نصّ تجريبي جمالي، لكنّه مشبع بالحقائق التّاريخيّة التي استدعاها من خلال الرّمز، والصّور، وعبر تخيّل حوارات دارت بين تلك الشّخصيات الفرنسيّة، وكشفت عن مخطّطاتها واستراتيجيّاتها، وكذا عن موقفها العدائي وفكرها الاستيطاني لمحو جذور المجتمع الجزائري؛ ليوصل صوته كمبدع يدمج صوت التّاريخ بالفن، وكجزائري له موقف من جرائمِ ارتكبت في بلده باسم الحضارة فكان أدبه صدى لرؤياه ولموقفه.

كما يحضر التّاريخ الإسلامي والعربي أيضا متخلّلا هذه المسرديّة عندما يقف 'بشير شيحاني' خطيبا في المجاهدين "سننتصر بتوفيق الله لنا، سننتصر بحبّنا لهذه الأرض سننتصر بامتدادنا في التّاريخ والجغرافيا، سننتصر كما انتصر الإمام علي وخالد بن الوليد وعقبة بن نافع وطارق بن زياد، على جحافل الكفر والظّلم."[1] فنكون أمام المفارقة في استحضار الشّخصيّات التّاريخيّة بين من كانوا رموزا للحرب، ونشر ثقافة القوّة والسّلب ومن كانوا نماذج لنشر دين الحق.

اتّضح لنا ممّا سبق، أنّ مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' تحاورت مع النّصوص التّراثيّة العربيّة والعالميّة، وتناصت معها، لكنّها لم تكرّرها وإنّما وظّفتها توظيفات جماليّة في سياقات مغايرة، ممّا أكسبها أبعادا دلاليّة، وأخرى رمزيّة في إطار التّعبير الواقع، من خلال تقنيّات التّخييل السّياسي والسّردي، كما تخّللتها الأجناس والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة وغير الأدبيّة من شعر، وحكاية، وأمثال شعبيّة، وأغاني، وموسيقى، وفنون أخرى؛ وذلك لخدمة الغايات الجماليّة والتّجريبيّة وكذا الإيديولوجيّة لها.

[1]– عز الدين جلاوجي، حب بين الصّخور ، ص102.

الخاتمة

الخاتمة:

انطلاقا ممّا سبق تمَّ التّوصّلُ إلى النّتائج التّالية:

-تكمن صعوبة الحواريّة الباختينيّة في تقارب وتواشج آليّاتها، وفي تباين تلقّيها، وفي طبيعتها المفهوميّة، كنظريّة شاملة موجودة في مختلف المجالات، فهي تشكّل ثورة في نظريّة الأدب والرّواية، ونهجا فكريّا مغايرا لتصوّرات اللّسانيّات، والمناهج النّقديّة المحايثة، من شكلانيّة وبنيويّة، وأسلوبيّة، وذلك من خلال الموقف النّقدي الّذي اتّخذه 'ميخائيل باختين' مؤسّسا لعلم عبر اللّسان، الّذي يدرس اللّغة والتنوّعات الاجتماعيّة للأساليب، وما وراء اللّغة من سياقات وأبعاد اجتماعيّة، وإيديولوجيّة، ويقاربها مقاربة أسلوبيّة سوسيولوجيّة، تركّز على الوحدة العليا الكليّة الّتي تحكم الخطاب الرّوائي، باحثا عن صورة اللّغة عبر التّهجين والحوار الخالص وتعالق الملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي.

-تعتبر المسرديّات كتابة حداثيّة تجريبيّة، تطمح لتحقيق غاية قراءة النّص المسرحي عبر آليّات السّرد، دون أن تتجاوز خاصيّة التّمسرح الأصيلة فيه، وقد تباين تلقّيها بين الدّارسين على مستوى النّقد الإلكتروني والأدبي، فهناك من اعتبرها تتبّعا لتجربة المسرواية عند 'توفيق الحكيم'، بيد أنّها تجمع بين الخصائص المسرحيّة ومختلف الآليّات السّرديّة من الرّواية والقصّة، والسّيرة، والخطبة، وهو ما جعلها نصّا حواريّا، متنوّع الأساليب والرّؤى، كما تفرّد 'جلاوجي' بالتّنظير لهذه التّجربة نقديّا، كما تمايزت تيمات الدّراسات حولها وتقاربت في كثير من الأحيان.

-لم تلق المسرديّة إشكالا في تقبّل المصطلح وتداوله، بقدر ما لقيته في تقاربها مع مصطلح المسرواية واعتبارها من قبل بعض النقّاد أنّها ذات التّجربة، على خلاف حقيقتها فإن كان 'توفيق الحكيم' قد جمع بين المسرحيّة والرّواية ليمسرحها، فإنّ 'جلاوجي' دمج تقنيّات الكتابة المسرحيّة بالتّقنيات السّرديّة عموما ليسرّد المسرح أوّلا، فالمسرديّات كانت مسرحيّات من قبل فيحقّق لها بذلك وظيفتين هما: القراءة والعرض؛ لتحقيق غاية أسمى هي الحفاظ على النصّ المسرحي.

-تحضر الحواريّة في مسرح 'عز الدين جلاوجي' السّردي على مستويات عديدة، منها التّعدّد اللّغوي فعلى مستوى التّهجين، تميّزت مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم' أكثر من غيرها، حيث تمثّلت مختلف أنواع التّهجين، كالتّهجين الأجناسي، والتّهجين المشهدي، والتّهجين بتداخل

الحكي، وكذا التّهجين من خلال استثمار الآليات الحواريّة الأخرى، من حوار خالص وأسلبة وتنويع، كما تمظهرت الحواريّة في المسرديّات على مستوى تحاور النّصوص (التّناص) وكذا التّخلّل الأجناسي.

-حضرت الأسلبة كتمظهر من تمظهرات الحواريّة وصورة اللّغة في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' الّتي أسلبت الخطاب السياسي، والدّيني، ولغة التّاريخ، وكذا الأدب، في حين تميّزت مسرديّة 'أحلام الغول الكبير' باستلهام تقنيّة التّخييل السّياسي الّذي يستفيد من تقنيّات الحواريّة الأخرى: أسلبة، ومحاكاة ساخرة، ومفارقة ومقارنة ساخرة، بالإضافة إلى بروز الطّابع البوليفوني فيها من خلال تيمة الثورة.

-بالرّغم من ارتباط حوار اللّغات والأساليب عند 'باختين' بكثرة الشّخصيّات، واختلاف رؤاها إلّا أنّ ذلك لا ينفي تحقّق هذا التنوّع من خلال شخصيات قليلة العدد، مترادفة الإيديولوجيا وهو ما أثبتته مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة' الّتي حقّقت هذه الحواريّة، بعدد قليل من الشّخصيّات، التي تكلّمت بأساليب ولغات متنوّعة؛ تبعا للتّناقضات التي اتّصفت بها، وأكدت لنا أنّه بإمكان الشّخصيّة الواحدة -خاصّة إن كانت متناقضة في مبادئها- الحديث بأثر من لغة وأسلوب وحمل أكثر من فكر، وهو ما يجعل من نصّ المسرديّة متفرّدا، بجمعه للحسّ المسرحي وخصائص السّرد، أمّا مسرديّة 'غنائيّة الحب والدم' فقد تنوّعت بنيتها اللّغويّة نتيجة تنوّع رؤى شخصيّاتها وكثرتهم.

- تشكّلت صورة اللّغة في مسرديات 'عز الدين جلاوجي' من ذلك التنوّع الاجتماعي للّغات واللّهجات، والتّخللّ الأجناسي، والأنواعي للنّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة، والخطابات التّراثيّة والذي كشف عن البنية الحواريّة، والتناصيّة لهذا النّص الذي لا يتكلّم بلغة واحدة، ولا يتجاهل صوت الآخر التّراثي، والحداثي، والفكري، والدّيني، والسياسي، وبيّن التنوّع الفكري على مستواها.

-حقّق التّعالق الأجناسي حواريّة المسرديّات من خلال تأديته لوظيفتين: إبداعيّة وأخرى شعرية، حيثُ تخلّلت الأجناس والأشكال التّعبيريّة نصّ المسرديّات؛ لتنتج نصّا إبداعيّا وتجريبيّا، يؤمن بالحواريّة وانفتاح النّصوص بعضها ببعض، عبر حوار المسرديّة كنصّ معاصر مع النّصوص الماضية، وروائع التّراث العربي، والثقافة الشّعبيّة الجزائريّة بتمثُّل

بعضها، وامتصاص بعضها الآخر، واللّجوء إلى تحويلها لمسارات دلاليّة جديدة، وفقا لسياق الكاتب المعاصر.

– أمّا الوظيفة الشّعريّة فكانت بإنتاج أنظمة دلاليّة، ومعانٍ جديدة من خلال استحضار التّراث، وفقا لطرق فنيّة كالرّمز، والتّخييل السّياسي، وإدراجه في سياقات معاصرة، وهو ما يكسبه معاني ودلالات صريحة(تفهم من اللغة) وأخرى إيحائيّة رمزيّة(تفهم من النّص) ودلالات مرجعيّة من خلال التّناص بمختلف أنواعه، حيث يكشف التّعالق عن شعريّة هذا النّص.

– شكّل التّناص مع التّراث الشّعري العربي، والرّموز التّراثيّة الشّعبيّة، العميقة رؤية فنيّة في المسرديّة، ومثّل منبعا جماليّا وخلفيّة ثقافيّة، ومرجعيّة فنيّة، وفكريّة لجلاوجي في نصّه التّجريبي هذا، والّذي يغرف من بحر الماضي دون أن يلغيه ويتجاوزه، بل يُقحمه في الحاضر؛ للكشف عن علاقات دلاليّة بين التّراث والمعاصرة؛ أي بين الماضي الفنّي والتّراث الشّعبي ونصّ يريد أن يعبّر عن حقيقة الواقع المعاش، بطرق جماليّة، ورمزيّة فرضت هذا الاستحضار، وأدرجته في سياقات رمزيّة معاصرة، كما أكسبته دلالات جديدة، وهو ما يؤكّد وظيفة الأدب الجماليّة والفكريّة لبناء الوعي.

– تحقَّق التّنوّع الأسلوبي على مستوى مسرديّات 'عز الدين جلاوجي' من خلال حوار اللّغة واللّهجة، وحوار النّصوص بواسطة التّعالي النّصي وخاصّة التّناص، وعلى مستوى التّخلّل الأجناسي، فكانت اللّهجة العاميّة التي تحاورت مع اللّغة الفصيحة، والاستشهادات المباشرة والايحائيّة، والتنوّع الأجناسي وحدات أسلوبيّة كبرى في نصوص المسرديّة والتي أكّدت طبيعتها كنصّ ينفتح على السّرد بمختلف أنواعه وأشكاله: المكتوب، والشّفوي، دون أن نغفل الحوار الّذي جاء مندمجا مع الوصف والحكي.

–لم تكن مسرديّات 'جلاوجي' اجترارا للنّصوص السّابقة، وإنّما حاكتها في جوانب وتحاورت معها، لكنّ بَصْمَته كانت واضحة من خلال ما أضافته إليها، ومن خلال السّياقات الّتي وضعتها فيها كالأمثال الشّعبيّة الّتي كانت تضرب في سياقات ثابتة، شاكَس 'جلاوجي' ثباتها ليجعلها صالحة في سياقات الواقع المعاش.

– التّجريب عند 'عز الدين جلاوجي' في نصّ المسرديّة لا يكون في البناء الفنّي فقط وإنّما يخلخل حتّى النّظم الفكريّة والفنيّة المعهودة من خلال الرّمز والانزياح والتّخييل السياسي.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: المصادر

1-القرآن الكريم برواية حفصٍ عن عاصمٍ.

2-الحديث النّبوي.

3-جلاوجي عز الدين، مسرح اللّحظة مسرديات قصيرة جدا، منشورات المنتهى،ط1، 2017

4- جلاوجي عز الدين، حب بين الصّخور، مسرديّة، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر السّداسي الثّاني2020.

5-جلاوجي عز الدين، البحث عن الشّمس، مسرديّة، دار المنتهى،(دط)،السّداسي الثّاني2019، الجزائر.

6-جلاوجي عز الدين، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، ط1، الجزائر، 2019.

7- جلاوجي عز الدين، غنائية الحب والدم ، مسردية، دار المنتهى، الجزائر، السداسي الأول2020.

8-جلاوجي عز الدين، الأقنعة المثقوبة، مسرديّة، دار المنتهى، الجزائر، السداسي الأول 2020

9- جلاوجي عز الدين، النّخلة وسلطان المدينة، دار المنتهى، السداسي الأوّل2020.

10-جلاوجي عز الدين، رحلة فداء، مسردية، منشورات المنتهى ، السداسي الأوّل2020،الجزائر.

11-جلاوجي عز الدين، هيستيريا الدم، مسردية، دار المنتهى، دط، السّداسي الأوّل2020.

ثانيا المراجع:

أ-العربيّة:

12- إسماعيل سيد علي، محاكمة مسرح يعقوب صنّوع، مؤسّسة هنداوي، دط، 2012.

13-البازعي سعد، الرويلي ميغان، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي،ط3،الدار البيضاء- المغرب، 2002.

14-برادة محمد، الرواية العربيّة ورهان التّجديد، مجلة دبي الثّقافيّة، دار الصدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع ، ط1، 2011.

15-برّي العواني محمد، دراسات مسرحيّة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق2013.

16- البستاني بشرى، وحدة الإبداع وحواريّة الفنون، فضاءات للنّشر والتّوزيع، ط1 عمّان،2014.

17-أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق مختار أحمد النّدوي مكتبة الرّشد ناشرون، ط1، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2003.

18- بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينات من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2008.

19-بورايو عبد الحميد، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة التّاريخ والقضايا والتّجليّات، دط فيسير للنّشر، 2011.

20- بوعزّة محمد، تحليل النص السّردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2010.

21- بوعزّة محمد، حواريّة الخطاب الرّوائي التعدّد اللّغوي والبوليفونيّة، رؤية للنّشر والتّوزيع ط1، القاهرة.

22-بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، سلسلة أدبيّة تصدر عن مجلة(آمال) طبع الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، رغاية-الجزائر، 1982.

23-بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، مطبعة دار هومة، دط، الجزائر، دت.

24- بن تميم على، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

25- جبّار سعيد، من السّرديّة إلى التّخييليّة بحث في الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي دار الأمان، ط1، الرّباط، 2012.

26- أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الطّبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق. بشار عواد معروف، عصام فارس الحرستاني، المجلّد(2-3-5-6-7) ط1 مؤسّسة الرّسالة، بيروت،1994.

27- جلاوجي عز الدين، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقديّة، مطبعة هومة الجزائر، دط، 2007.

28-جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيعة، رواية، منشورات المنتهى، السّداسي الثّاني2020، الجزائر.

29-أبو حسن سلام هاني، سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض، دار الوفاء،ط1 الإسكندريّة، 2006.

30- أبي الحسين مسلم بن الحجّاج، صحيح مسلم، كتاب الحج، ج1، دار الكتب العلميّة ط1، بيروت-لبنان، 1991.

31- حمداوي جميل، التّهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف للطّبع والنّشر الإلكتروني، ط1، 2020، المملكة المغربيّة.

32- الزهراني معجب، مقاربات حوارية، مؤسّسة الانتشار العربي،ط1، بيروت-لبنان 2012.

33-صابر عبيد محمد، التّشكيل السّردي المصطلح والإجراء، دار نينوي،دط،2011، سوريا-دمشق.

34- صحراوي إبراهيم، السّرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، دط.

35- ضيف الله سيد إسماعيل، آليات السّرد بين الشفاهيّة والكتابيّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2008.

36- الطماوي أحمد حسين، مقدمة كتاب تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

37- عبد الوهاب شكري، النّص المسرحي، مؤسّسة حورس الدّوليّة، ط2، الإسكندريّة 2001.

38- عبد الوهاب شكري، دراسة تحليليّة لأصول النصّ المسرحي، مؤسّسة حورس الدوليّة للنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، 2007.

39- عبيدي شريف، المفارقة في الرّواية الجزائريّة دراسة تطبيقيّة، نوران للنّشر والتّوزيع ط1 2018.

40-عروس محمد، تداخل الأجناس الأدبيّة مفاهيم وتصورات، منشورات راس الجبل، ط1 قسنطينة-الجزائر،2019.

41-علي عوّاد، المسرح واستراتيجيّة التّلقّي، دط، دت.

42- عيلان محمد، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم،ج1، 2013،عنابة- الجزائر.

43-غنيمي هلال محمد، النقد المسرحي، دار نهضة مصر، دط، دت، الفجالة- القاهرة.

44- الفيلالي نور الدّين، التّعالي النصّي مفاهيم وتجلّيات، منشورات الاختلاف،ط1 الجزائر العاصمة، 2016.

45- قصوري ادريس، أسلوبيّة الرواية مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث،ط1،الأردن،2008.

46_ لحميداني حميد، أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء-المغرب، 1989.

47- لحميداني حميد ، النّقد الأدبي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت-لبنان، .1990

48- لكردي عبد الرحيم ، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب،ط1،القاهرة،.2006

49-مباركي جمال، التّناص وجماليّاته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثّقافي، الجزائر.

50- محمود إبراهيم رزان، الرواية التاريخية بين الحواريّة والمونولوجيّة، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1،عمان- الأردن، 2012.

51-مختار عمر أحمد، اللغة واللون، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، د.ت.

52-مندور محمد، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر،ط3،القاهرة.

53- أبو نصر عمر، تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد المغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة دار عمر أبو النّصر وشركاه للطّباعة والنّشر والتّوزيع والصّحافة، بيروت- لبنان ط1،1971.

54- بن هدوقة عبد الحميد ، أمثال جزائريّة، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية الجزائر، 1993.

ب- المترجمة:

55- باختين ميخائيل، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثّقافة، دط سورية،1988.

56- باختين ميخائيل، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برّادة، منتديات مكتبة العرب، دار الفكر

57- باختين ميخائيل، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال،دط، دت، المغرب.

58- تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2 المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 1996.

59- ريفاتير ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، دراسات سال 1993.

60-رينجير جان بيير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة رفيق الصبّان، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2004.

61- كارلسون مارقن، نظريّات المسرح، ج1، ترجمة وتقديم وجدي زيد، إشراف جابر عصفور،ط1، المركز القومي للتّرجمة،2010.

62- لوكاتش جورج، نظريّة الرواية وتطوّرها، ترجمة وتقديم نزيه الشوفي،1987.

ج-المعاجم اللّغويّة:

أ-العربيّة:

63-جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، حرف الهاء، مادة هجن، الجزء الخامس عشر دار صادر بيروت-لبنان، ط1، 2003.

64-القاضي محمد وآخرون، معجم السّرديات، مكتبة الأدب المغربي، دار محمد علي للنّشر ط1، تونس، 2010.

65- مختار عمر أحمد وآخرون، معجم اللغة المعاصر، عالم الكتب، ط1،2008،القاهرة.

66-أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، ج7، الدار المصريّة للتّأليف القاهرة، د.ط، دت.

ب-المترجمة:

67- بافي باتريس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار، مراجعة نبيل أبو مراد المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت، 2015.

د-الدّواوين الشّعريّة:

68-الذّبياني زياد بن معاوية، الديوان، جمع وتحقيق محمد الطّاهر ابن عاشور، نشر الشّبكة التّونسيّة للتّوزيع والشّبكة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع -الجزائر، جانفي1976.

69-المتنبّي أبو الطّيب أحمد بن الحسين، الديوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، دط 1983.

70-أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة،دط، بيروت-لبنان، 1997.

هـ-المجلّات:

71-احمادي ليلى، العايب يوسف، النّسق السّلطوي في مسرحيّة أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، مقاربة نقديّة ثقافيّة في عتبة العنوان المدوّنة، المجلّد7، العدد2 ديسمبر 2020.

72- بلخير ليلى، سليماني مروة، المبدأ اللّساني وتحليل الخطاب دراسة في أسلوبيّة الرواية عند ميخائيل باختين، مجلّة الاستهلال، العدد12، المغرب، أكتوبر2016.

73-بوزيدة عبد القادر، فلسفة اللّغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلّة اللّغة والأدب العدد15، جامعة الجزائر.

74-بوحرة غنية، التداخل المسرحي مع الفنون الأخر "مسرديات" عز الدين جلاوجي "أنموذجا"، مجلة العلامة، العدد الثاني2016،الجزائر.

75-بوعزّة محمد، التّعدّد اللّغوي، أشكاله، وصيغه، مجلّة البيان، الكويت، العدد318 يناير1997.

76- بعيو نورة، آليات اشتغال اللّغة الرّوائيّة/مقاربة حواريّة، مجلّة معارف،العدد15، السّنة الثّامنة جوان2014.

77-جدع غنية، العايب يوسف، التّخييل السياسي في مسرديّة 'أحلام الغول الكبير لعز الدين جلاوجي، مجلّة علوم اللّغة العربيّة، المجلّد13، العدد15،1مارس2021.

78-جدع غنية، العايب يوسف، تشكّلات الحواريّة في مسرديّة "غنائيّة الحب والدم" لعز الدين جلاوجي، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب،مجلّد10،عدد2،2021،تمنرست-الجزائر.

79-جلاوجي عز الدين، العتبات والتّحوّل في روايات الطاهر وطار، مجلّة قراءات عدد2011، جامعة بسكرة.

80-جلاوجي عز الدين، استلهام الموروث الشّعبي في السّرد الجزائري المعاصر، مجلّة مقامات، المجلد الرّابع،العدد2، 2020.

81- ختّالة عبد الحميد، مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة(لغة وكلام)،المجلد6،العدد3،الجزائر ،2020.

82- زحاف الجيلالي، المسردة إعادة التّشكيل والقفز بالنص السردي إلى توقيع جديد-قراءة في أعمال عز الدين جلاوجي نموذجا، مجلة مقامات للدّراسات اللّسانيّة والأدبيّة والنّقديّة المجلّد3، العدد الأوّل،2جوان2019.

83-سربوك خديجة، بن زينة صفيّة، الحواريّة في الرواية الجزائريّة" مرايا متشظّية لعبد الملك مرتاض أنموذجا" مجلّة اللّغة الوظيفيّة،المجلّد5،العدد2.

84-سعودي سلاف، الثورة بعيون المسرح "هيستيريا الدم" لعز الدين جلاوجي -أنموذجا- دراسات معاصرة المركز الجامعي تيسمسيلت-الجزائر، المجلد4، العدد1(خاص) أفريل2020.

85- طعبة حوريّة، سياسة المارشال بيجو في مستعمرة الجزائر(1836-1848)، المجلّة الجزائريّة للدّراسات التّاريخيّة والقانونيّة المجلّد6، العدد2021.

86- عرب نجاة، حواريّة باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، جامعة باجي مختار-عنابة-قسم اللّغة العربية و أدابها، مجلّة التّواصل في اللّغات والثّقافة والأدب ،العدد31 سبتمبر2012.

87-بن لبّاد سالم، المسرح الجزائري والبحث عن الهوية في معطيات التراث مسرح علولة أنموذجا، مجلة الفكر المتوسّطي،مجلّد7،عدد2.

88- مامور خليفة، من المسرحية إلى المسردية، توالد الأجناس وهاجس المصطلح-رؤية من منظور النقد الأدبي الإلكتروني، مجلة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنّقديّة واللّغويّة،جامعة الشّهيد حمة لخضر-الوادي، جوان2020.

89- مرزوق محمد، البوليفونيّة اللّسانيّة قراءة أسلوبيّة جديدة في رواية المخطوطة الشّرقية لواسيني الأعرج، مجلّة افاق فكريّة، العدد الخامس، خريف2016.

90- مرزوق محمد، المرتكزات اللّسانيّة لنظريّة باختين الحواريّة مطارحة في الأصول والمفاهيم، مجلّة التّعليميّة،المجلّد3،العدد8،ديسمبر2016.

91- وديجي رشيد، التّعدّد اللّغوي في الرّواية وحواريّة الخطاب عند باختين التّجليّات والدّلالة، مجلة دراسات، ديسمبر2017،المغرب.

و- الأطروحات والمذكّرات:

92-أعراب مديحة، شعريّة المفارقة في مسرديّات عز الدين جلاوجي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطّور الثّالث، جامعة8ماي1945، قالمة، الجزائر، 2021،2022.

93-بن شافعة عبد المالك، المسرح الجزائري اتّجاهاته وقضاياه، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب الحديث(تخصّص مسرح جزائري) جامعة باتنة،2008-2009.

94- مرزوق محمّد، الحواريّة في الرّواية الجزائريّة التّعدّد اللّغوي والبوليفونيّة في أعمال واسيني الأعرج الرّوائيّة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعبّاس-الجزائر، 2015، 2016.

ز- المؤتمرات والملتقيات:

95-قديد دياب، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلّد الأوّل.

96-كرام زهور، السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مؤتمر أدباء مصر، الأبحاث الدورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح2008.

ح- مواقع الأنترنت:

97- الانباري صباح: مسرديّة عز الدين جلاوجي "أحلام الغول الكبير"، 20سبتمبر2020 https://www.anaked-aliraqi.net

الملحق

التّعريف بعز الدين جلاوجي:

هو روائي وشاعر، وكاتب مسرحي، وناقد وأكاديمي، جزائري، ولد بمدينة سطيف في 24فيفري1962. بدأ نشاطه الإبداعي في سنّ مبكّرة، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعيّة والنّقديّة، وقدّمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعيّة داخل الوطن وخارجه، ويعدّ من الأسماء التي تخوض غمار التّجريب، حاول أن يؤسّس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحيّة، أطلق عليه مصطلح مسرديّة، وفي الفعل المسرحي أطلق عليه مسرح اللّحظة وهو أديب الصّغار أيضا.

فالمسرديّة كتابة تدمج السّرد بمختلف آلياته مع الحوار المسرحي في بناء فنّي واحد يرمي من خلاله لتحقيق غاية مزوجة لهذه الكتابة المسرحيّة، قراءة من خلال السّرد، وعرضا على الرّكح؛ لعدم تجاوزها تيمة الحوار المسرحي.

وكذلك كتب مسرديّات قصيرة جدّا، أطلق عليها تسمية 'مسرح اللّحظة'، واعتبره مسرحا للإنسان أينما كان، وحيثما كان، وهو مسرح يتجاوز الرّكح الثّابت في مكان العرض المسرحي لكلّ مكان في الحياة التي تشكّل مسرحا كبيرا –حسب منظوره الخاص– حيث يصبح الشّارع، والمدرسة، والجامعة، مكانا لمشهدة لحظات من الحياة، بأسلوب مكثّف وشخصيّات تعدّ على الأصابع.

وهو ما يوحي كون الانشغال على النّص المسرحي الجزائري خاصّة يشكّل هاجسا لدى 'جلاوجي' الذي يرغب في الحفاظ عليه، وبعثه؛ ليحقّق قابليّته لدى المتلقّي المعاصر الذي يميل للرّواية والسّرد أكثر من المسرح، فاستعان بآلياته ودمجها مع تقنيات النّص المسرحي؛ ليكسب هذا المتلقّي، ولمّا كان هذا الأخير نوعيّا، ونموذجّيا في اختيار المقروء دأب 'عز الدين جلاوجي' في التّنقيب في التّراث الشّعبي على رموز، وحكايات شعبيّة، تحمل مدلولات مكثّفة في الذّاكرة، وبعثها من جديد وقام بإكسابها أبعادا دلاليّة، ورمزيّة في سياقات جديدة، سياسيّة، واجتماعيّة؛ ليوصل للمتلقّي رسائل إيديولوجيّة، واجتماعيّة، وفنيّة، بطريقة التّخييل السياسي والمفارقة، وكذا المقارنة السّاخرة؛ بغرض كشف الواقع المأزوم وبحث سبل تغييره.

له العديد من المؤلّفات في مجالات عدّة، نذكر منها:

-في الرّواية

1- الفراشات والغيلان.

2- سرادق الحلم والفجيعة.

3-رأس المحنة، 1+1=0.

4-الرماد الذي غسل الماء.

5-حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنظر.

6-العشق المقدنس.

7-حائط المبكى.

8-الحبّ ليلا في حضرة الأعور الدجال.

القصّة

9-لمن تهتف الحناجر؟

10-خيوط الذّاكرة.

11-صهيل الحيرة.

12- رحلة البنات إلى النّار.

المسرديّة/المسرحيّة:

13- النّخلة وسلطان المدينة.

14- رحلة فداء.

15- غنائيّة الحب والدم.

16- البحث عن الشّمس.

17- ملح وفرات.

18-حب بين الصّخور.

19-الفجاج الشّائكة.

20-هيستيريا الدم.

21-التّاعس والنّاعس/ مملكة الغراب.

22-الأقنعة المثقوبة.

23--أحلام الغول الكبير.

24-مسرح اللّحظة/ مسرديّات قصيرة جدا.

أدب الأطفال

25-أربعون مسرحيّة للأطفال.

26- خمس قصص للأطفال.

-الحمامة الذّهبيّة (أربعة قصص).

-ضلال وحب (خمس مسرحيّات).

العصفور الجميل (قصّة).

-ابن رشيق (قصّة).

-كتب في النّقد

27- النّص المسرحي في الأدب الجزائري.

28- شطحات في عرس عازف النّاي.

29- الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة.

30-المسرحيّة الشّعريّة في الأدب المغاربي المعاصر.

31- تجلّيات العنف في المسرحيّة الشّعريّة المغاربيّة.

32- وقفات في الأدب الجزائري.

-في المقال النّقدي

33-العتبات والتّحول في روايات الطاهر وطار -مجلّة قراءات-بسكرة- الجزائر.

34-استلهام الموروث الشّعبي في السّرد الجزائري المعاصر.- مجلّة مقامات.

وصدر له مؤخّرا في الرّواية

35- ثلاثيّة الأرض والريح.

36- هاء، وأسفار عشتار.

ستصدر قريبا:

37-رواية علي بابا والأربعين حبيبة.

38-مسرديّات أخرى في طور الكتابة.

الفهرس

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأوّل: الحواريّة المصطلح والمفهوم	
أوّلا/ الحواريّة: المصطلح والمفهوم عند 'ميخائيل باختين' والنقّاد الغرب والعرب	14
ثانيا/أهميّة حواريّة 'ميخائيل باختين' على مستوى النّقد والخطاب الروائي والمجتمع	20
ثالثا/موقع 'ميخائيل باختين' في نظريّة الرّواية وميلاد النّظريّة الحواريّة	22
رابعا/الخلفيّات الفلسفيّة والفكريّة لحواريّة 'ميخائيل باختين'	24
خامسا/ موقف 'ميخائيل باختين' النّقدي من الدّراسات الشّكليّة والمدارس النصيّة	25
سادسا: الوحدات التّركيبيّة والأسلوبيّة عند 'ميخائيل باختين'	38
سابعا/ صورة اللّغة عند 'ميخائيل باختين': مفهومها، موضوعها، آلياتها	41
ثامنا/ مظاهر التّعدّد اللّغوي واللّساني في الرّواية الحواريّة	44
تاسعا /آليات الحواريّة وأشكال تشييد صورة اللّغة	47
الفصل الثّاني: عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة تعدّد الخطابات وهاجس التّجنيس	
أوّلا- عز الدين جلاوجي من المسرحيّة إلى المسرديّة.	61
ثانيا/الدّوافع التّي أدّت إلى ظهور المسرديّة.	74
ثالثا/خصائص المسرديّة ومميّزاتها الفنيّة.	77
رابعا/ المسرديّة وتحقيق مبدأ التّداخل الأجناسي.	80
خامسا-عز الدّين جلاوجي من مسرح اللّحظة إلى المسرديّة.	82
سادسا- المسردية كإنتاج سردي تجريبي.	86
سابعا -المسرديّة كتجريب وإبداع مسرحي تجريبي.	91
ثامنا-حواريّة المسرديّة	101
تاسعا- بين مسرواية 'توفيق الحكيم' ومسرديّة 'عز الدين جلاوجي	102
الفصل الثّالث: حوار اللّغات في مسرديّات جلاوجي	
أوّلا/عناوين المسرديّات وتقسيماتها	109
ثانيا/حِوَارُ اللُّغَاتِ في مَسْرَدِيَّتَيْ 'الأَقْنِعَةُ المَثْقُوبَةُ' و'غِنَائِيَّةُ الحُبِّ والدَّمِ' لِعِزِ الدِّيْن جلَاوْجي'	114

أوّلا–التّهجين	**114**
1–التّهجين في مسردية 'الأقنعة المثقوبة'	**114**
2–التّهجين في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم'	**119**
ثانيا– تعالق اللُّغات من خلال الحوار الدّاخلي في المسرديّتين	**132**
1–الباروديا	132
أ–الباروديا في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة'	**132**
ب–الباروديا في مسرديّة 'غنائيّة الحب والدّم	**136**
2/ الأسلبة	**137**
3–التّنويع في مسرديّة 'الأقنعة المثقوبة'	**164**
ثالثا/ الحوار الخالص في المسرديّتين	**171**
أ–نماذج الدّيالوج/ الحوار الخارجي	**171**
ب–نماذج للمونولوج الدّاخلي في المسرديّتين	**176**
الفصل الرّابع: حوار النّصوص وتخلّل الأجناس في مسرديّات عز الدّين جلاوجي	
أوّلا/ حوار النّصوص وتناصها على مستوى المسرديّات	**184**
1–التّناص مع الشّعر العربي	**189**
2–التّناص مع التّراث الشّعبي	**206**
أ–الأمثال الشّعبيّة	**206**
ب–الحكاية التّراثيّة والسّيرة الشّعبيّة	**217**
ج–الأغنية الشّعبيّة	**226**
3–التّناص الديني مع القرآن الكريم والحديث النّبوي	**229**
4–التّناص مع المسرح العالمي والعربي والأسطورة	**246**
5–التّناص مع الفلسفة والحكمة والأقوال المأثورة	**255**
ثانيا/ التخلّل الأجناسي في مسرديّات ' عز الدين جلاوجي'	**256**
أوّلا–الأجناس والأنواع والأشكال التّعبيريّة الأدبيّة	**256**
1–التّخلّل الأجناسي عبر الشّعر	**256**
أ–الشّعر الشّعبي	**257**
ب–الشّعر العمودي	**259**
2–التّخلّل الأجناسي من خلال فنّ الخطابة	**261**
3–الخاطرة	**265**

ثانيا/ الأجناس والأشكال التّعبيريّة المتخلّلة غير الأدبيّة	267
1-تخلّل الخطاب الدّيني لنصوص المسرديّة	267
2-خطاب ولغة السياسة	268
3-تداخل الفنون: النحت -الموسيقى	270
أ-النّحت	270
ب-الموسيقى	272
4-التّاريخ	273
الخاتمة	277
قائمة المصادر والمراجع	281
الملحق	291

الملخص

تبحثُ هذه الدّراسة الموسومة 'بالحواريّة في مسرح عز الدين جلاوجي' عن تشكّلات الحواريّة في نصّ مسرحي جزائري، يقوم على التّجريب سمّاه مؤسّسه بالمسرديّة، وهي تجربة تدمج أليات الكتابة المسرحيّة مع تقنيّات السرد وذلك من خلال التّركيز على حوار اللّغات عبر التّهجين، والأسلبة، والتّنويع، وكذا الحوار الخالص، وتتتبّع حوار النّصوص من خلال تناصها مع الجماليّات التّراثيّة، العربيّة، والعالميّة، دون أن تغفل خصوصيّة هذه النّصوص التّجريبيّة، وتبيّن سرّ هذا الاستحضار. كما تقف عند التخلّل الأجناسي الذي يعدّ تيمة جوهريّة في المسرديّات؛ لتكشف عن تنوّعها الأسلوبي والإيديولوجي، وذلك عبر تتبّع المنهج التّكاملي الّذي يهدف للإحاطة بهذا الموضوع من جوانب منهجيّة، ونقديّة متنوّعة.

الكلمات المفتاحيّة: الحواريّة– المسرديّة– حوار اللّغات– حوار النّصوص.

Abstract

This study tagged with ‘Dialogism in Ezz Eddin Jalaouji’s narrative Theatre’ looking for dialogisme formations in an Algerian theater text, based on exprimentation, which called by its founder «El- Massradia »,which is an experience that combines mechanics of playwriting with the technique of narration, by focusing on the dialogue of languages through hybridization, stylization, and diversification, as well as dialogue trace text dialogue, through its intertextuality with the aesthetics of arabs, and International heritage aesthetics, without ignoring the specificity of these empirical texts, and showing the secret of this evocation, as it stands at the species interference, which is an essential theme in-El- massradiat- to reveal its stylisic and ideological diversity, by following the integrative approach that aims to encompass this topic from methodological aspects miscellanneous critisism.

Key words: Dilogism- Narrative- Languages dialogue- Text dialogue