أبعاد الشّعرية ودلالاتها في مسردية " الفجاج الشّائكة "لعز الدّين جلاوجي.

Poetic and Connotative Dimensions of "Azzeddine Jalawji"'s Narratology (Wired Gates).

صليحة بوترعة 1

الدكتور كمال بن عمر ♣

تاريخ الإرسال: 2021/01/24	تاريخ القبول: 06 / 04 / 2021	تاريخ النشر: 30 / 06 / 2021

الملخص:

تعد المسردية بوصفها جنسا أدبيا ناجزا من تفاعل جنسين عريقين متمايزين هما المسرحية والرّواية هاجسا يؤرق المدونة النّقدية؛ إذ ترصد العملية النّقدية المسردية في سيرورتها التّكوينية متقصية خصائصها الفنية والجمالية وأبعادها الدلالية.

وفي هذا السّياق تتجه هذه الورقة البحثية إلى مقاربة مسردية "الفجاج الشائكة" للكاتب الجزائري "عز الدّين جلاوجي" محاولة مكاشفة بعض أبعاد الشّعرية فيها واستنطاق دلالاتها.

الكلمات المفتاحية:

المسردية، الشّعرية، الاستعارة، الدّلالة.

Abstract:

Almasridia - a literary genre resulting from interaction between two long-established, distinct literary genres: drama and novel- is deemed as the obsession that haunts the criticism code. The narratological critical process, however, detects, through its structure, its artistic and aesthetic characteristics and connotative dimensions. In this context, this study deals with the Almasridia approach adopted by the Algerian writer, "Azzeddine Jalawji" in his narratologie (Wired Gates) in an attempt to discover some of its poetic dimensions and interpellation of its connotations.

المؤلف المرسل: بوترعة صليحة bouteraa.saliha@yahoo.com

bouteraa-saliha@univ-eloued.dz

benamor-kamal@univ-eloued.dz ♣

Key words:

Al-Maseridia, the poetic, the metaphor, the connotation.

*** *** ***

مقدمة:

المسردية "جنس أدبي" بكر، استأنس فيه كاتبه "عز الدين جلاوجي" بطروحات "التداخل الأجناسي". وهي وجه من وجوه الكتابة المسرحية التّجريبية الجزائرية. وتعد المسردية خلخلة حقيقية للميثاق المسرحي وتجاوزا للتّنميط السّائد في الكتابة المسرحيّة. وقد راهن "عز الدين جلاوجي" على انعتاق المسرحيّة من سلطة الرّكح إلى فاعلية القراءة، هذه الفاعلية التي تتيحها إمكانات اللّغة السّردية – التي طعّم بها الكاتب مسرحيّاته – وما ينبثق عنها من أبعاد شعريّة تأسر القارئ وتعيده طوعا إلى قراءة النّص المسرحي. وفي هذا الصّدد نطرح الإشكالية الآتية: فيم تتجسّد أبعاد الشّعرية التي تكتنزها المسردية؟ وما هي دلالاتها؟

تتعالق مع الإشكالية السّابقة جملة من الفرضيات نوردها على النّحو الآتي: قد تكمن أبعاد الشّعرية للمسردية في توجهها التّجريبي –كونها تمتح من رافدين هما المسرح والرّواية، وربّما تتجلّى شعريّة المسردية في طابعها الفرجوي/ القرائي في الآن ذاته، أو لعلّ شعريّتها تتجسّد في ذلك البعد اللّغوي للسّرد وما يتميّز به من إبدالات وانزياحات وصور استعاريّة وظّفها الكاتب "عز الدين جلاوجي" ليقفز بالمدلولات بعيدا عن دوالها الأصلية. وحتى تجد تلك الإشكالية المطروحة وما رافقها من فرضيات إجابة ما، اقترحت هذه الورقة البحثيّة مسردية "الفجاج الشائكة" لـ "عز الدين جلاوجي" أنموذجا للمقاربة متوسّلة المنهج الأسلوبي لمعاينة تمفصلات الاشكالية وفرضياتها هادفة إلى كشف ملامح الشّعرية في مسرديّة "الفجاج الشائكة" وتحديد دلالاتها.

1- إضاءات نظرية ومفاهمية:

1-1 الشعريّة في المفهوم والرؤية النّقدية الحديثة:

تعود الشّعرية في أصولها إلى الفكر الإغريقي فهي – الشّعرية – مصطلح قديم وحديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في انبثاقه إلى "أرسطو "[1]. وهي من

الموضوعات الكبيرة التي تطرح أسئلتها وتسوّغ اشكالياتها باستمرار، نظرا لتشعباتها الفكرية والمفاهيمية. وإن ما يصادف الباحث وهو يعرض لموضوع الشّعرية هو ذاك الاضطراب الاصطلاحي الذي يشوبها. وقبل الخوض في تحديداتها اللّغوية و الاصطلاحيّة تجدر الإشارة إلى أن كلمة الشّعرية (**poetics**) كلمة يونانية أصلا، فهي مرتبطة بالفن الشّعري، وبالتّالي تعد نظرية معرفية متعلّقة بتقنية العمل الشّعري وجمالياته".[2] وقد جاء في تعريف أفلاطون للجمال بأنه الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة".[3] وبهذا يكون أفلاطون قد مهّد لموضوع الشّعرية "فكان تعريفه هذا سندا لماهيات الشّعرية في طروحات النّقاد الغربيين؛ فهذا الشّيء الذي يجعل الأشياء جميلة - في نظر أفلاطون- قد يكون ذلك الانسجام بين العالم التخيّلي الذي ينشئه الفنّان بموازاة مع العالم الحقيقي المعبر عنه باللّغة".[4] وتعد تلك الموازاة الحاصلة نواة أولى لميلاد الشّعرية. وقد كتب يوسف وغليسي مبرزا أن جذور الشّعرية تعود الى أرسطو "رغم أن المصطلح لم يتبلور إلّا في مطلع النّهضة اللّسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشّكلاني"[5]. وتقصيا لحدود المفهوم اللّغوي للشّعرية نلمس اختلافا بين النّقاد العرب في تحديده، ولا نكاد نعثر على لفظة الشّعرية في القواميس العربية القديمة، وإنما تندرج دلالتها ضمن الشّعر. ففي أساس البلاغة للزّمخشري جاء ما يأتي "شعر فلان أي قال الشّعر.... وما شعرت به أي فطنت به وعلمته".[6] ويذهب ابن منظور إلى أن "شعر بمعنى علم.....وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، والشّعر منظوم القول"[7]. من خلال التّعريفات السّابقة نستخلص أن كنه دلالة مادة «ش ع ر» يصبّ في إطار معرفة الشّيء والتّفطن إليه. أمّا الشّعرية كصيغة فقد تم ورودها في متون النّقل التّراثي، وهو ما نقله حسن ناظم «من نصوص لابن رشد والفارابي وحازم القرطاجني»،"إلّا أنّ المتتبع لمصطلح الشّعرية في النّقد العربي القديم يجد أن لفظة الشّعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبّعة بمفهوم معين، كما أنّها لم تكرّس تماما في النّصوص النقدية العربية،

فضلا عن النّصوص المنقولة عن "أرسطو" والنّصوص التي شرحت كتابه. ولهذا لا يمكن عدّها مصطلحا ثابتا ولّدته الكتابات العربية القديمة"[8].

فلا يمكن -والحال هذه-اعتبار ما ورد في نصوص العرب القدامى تكريسا علميا لمباحث الشّعرية الحديثة؛ إذ أنّها من المفاهيم التي تمخّضت وتطورت عن تطور الحركة النّقدية الغربية. إن مصطلح الشّعرية يثير في الذّهن لأول وهلة فكرة الشّعر أو على الأقل ما يعطى لنص أو لشيء ما طابعا شعريا. وقد كان الأمر كذلك في التّصورات القديمة غير أن النّقد الحديث غيّر التّصوّر، ليدل بمصطلح الشّعرية على قوانين الكتابة الأدبية".[9] ويبدو أنّ النّقد الحديث كان يصبو الى إضفاء الصّبغة العلمية على الإبداع تأثرا بالمناهج العلمية التّجريبية وثورة على المناهج السّياقية التي فشلت في ذلك؛ فموضوع الشّعرية ليس العلم الأدبي في حد ذاته بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي".[10] ويرى تدوروف بأن الشّعرية هي العلم الدي يتجاوز الأدب الحقيقي إلى الممكن. وبعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي الأدبية".[11] فجوهر الشّعرية عند تدوروف هو البحث في أدبية الخطاب الأدبي أي " البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية"[12]. أما "جون كوهين" فيحدد شعريته انطلاقا من الشّعر فيقول: "الشّعرية علم موضوعه الشّعر"[13]. وبهذا يكون "جون كوهين" قد خصّ موضوع الشّعرية بالشّعر دون النّثر. بل أبعد من ذلك اعتبر "جون كوهين" الشّعرية شكلا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود"[14] كونها تتميز بالشّمولية في تناول الخطاب الأدبي. وفي نفس الإطار التّنظيري للشّعرية يرى "جاكبسون" أنّ الشّعرية هي ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للّغة[15]، ويبدو أن شعرية "جاكبسون" تمازج وتعالق بين عناصر التّواصل ووظائفها، وهيمنة الوظيفة الشّعرية واشتغالها بصفة بارزة على مستوى النّص الشّعري.

بناء على ما تقدم نخلص إلى أن شعرية "تدوروف" تعنى بالأدب كله وتبحث في الشّفرات والسّمات الثّاوية في تلافيف الخطاب الأدبي. أما "جون كوهين" فيعدها علما على عكس "جاكسبون" الذي حصر منظوره للشّعرية في اللّغة في حد ذاتها بغض النظر عن نوع الخطاب الأدبي.

ومجمل القول هو أن القاسم المشترك بين هذه الشّعريات هو السّعي لإيجاد قوانين تحكم الخطاب الأدبي. وقد انتقل مفهوم الشّعرية إلى المدوّنة النّقدية العربية وتناوله النّقاد العرب رغم العتمة التي يشكلها الاضطراب الاصطلاحي الذي يشتّت المفهوم ويجعله خاضعا لسلطة المرجعية الفكرية والثقافية لكل ناقد. وفي غمرة الحديث عن الذّبذبة الاصطلاحية نشير إلى أن الشّعرية عرفت عدة ترجمات وتسميات فمنها البنائية والإنشائية والبيوتيقا والشاعرية.... إلخ، إلا أنّ "حسن ناظم" يتجاوز ذلك السّجال ويطلق عليها "الشّعرية" وهو يرى "أنّها تهتم بتكريس جهد لاستكشاف خصائص خطابية الأدب، إذ تبحث عن الممكنات غير الظّاهرة فيه" [16] وهو بهذا الطّرح يوافق شعرية "تدوروف". أما "كمال أبو ديب" فيعدها وظيفة من وظائف ما أسماه بالفجوة أو ما يعرف لديه بمسافة التّوتر" [17]. ويعرفها "عبد الله الغذامي" رغم اختلافه مع النّقاد العرب في ترجمة المصطلح بالشاعريات – على أنها مصطلح يجمع وصف الأدبية للشّعر والنثر"[18]. وفي نفس الإطار تعد الشّعرية انتهاكا لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون نفسها عالما اخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[19]. وأبعد من ذلك يذهب "الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير" إلى أنّ الشّعرية هي انفتاح يثير التّساؤل ويعمل على تحقيق الوظيفة الشّعرية من خلال تضافر نسيج النص بقرّائه وسياقه المقول فيه.

وصفوة القول بعد هذه البسطة النّظرية المتأتية في حدود ما تقتضيه المقاربة التي نعنى بها يتضح أن مفهوم الشّعرية مفهوم زئبقي فلوت تختلف تحديداته وزاوية

الرّؤية إليه باختلاف الثّقافات والتّرجمات والمرجعيات الفكرية التي يحملها كل ناقد منظّر للشّعرية إلّا أنّها -الشّعرية -تجمع شتاتها في كونها مجموعة السّمات التي تكسب العمل الأدبي النّوعية والفرادة.

2-1 – المسردية بين التخلّق والتّنظير:

ظلت فكرة النّقاء التي أسّس لها الفيلسوف "أرسطو" تحكم مقاليد الأدب قرونا من الزّمن إلى أن أحدثت المقاربات الحداثية وما بعد الحداثية ارتجاجا نوعيا أربك الطّروحات الأرسطية والكلاسيكية، وأجاز المعابر بين الأجناس الأدبية "فصارت الحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحول، وتخلق أنواع أخرى، إلى حد صار المفهوم نفسه موضع شك"[20] إذ أطلق عليه ما يسمى بالتفرقع الأجناسي"[21] ، ولكن فكرة التفرقع تحيل على اندثار الشّيء واضمحلال سماته ومعالمه الأصلية كلية وهذا لا يتماشى وطبيعة النصوص الإبداعية المتداخلة، وتعد تسمية المفهوم بتداخل الأجناس الأدبية الأكثر تداولا و يقصد بذلك "سعي كتاب ما إلى الاستفادة من العناصر الجمالية البنائية التي تكون نوعا أدبيا و أنواعا أدبية أخرى، وذلك نتيجة إدراكهم أن المواقف الوجودية التي يدون تجسيدها جماليا في كتاباتهم أو ممارساتهم الأدبية تضيق عنها إمكانات الأنواع التي يبدعون في إطارها، ومن ثمة يتوجهون إلى الاستعانة بتقنيات نوع أدبي لإثراء النّوع الأول المستعار له"[22] . ويرجع التّداخل الأجناسي إلى "طبيعة المبدع الذي تعددت قراءاته، وتنوعت مرجعياته وكذا المتلقي الذي توسع أفق تلقيه"[23]، فضلا عن ذلك الظاهرة الأدبية التي هي منجز إنساني قبل أن تكون منجزا لسانيا؛ فهي -والحال هذه-خاضعة بالضرورة إلى ما تقتضيه الطّبيعة الإنسانية من نواميس التّحول والتّطور. وفي هذا السياق يعد التّجريب آلية فعالة شرّعت هدم الحواجز بين الأنواع الأدبية وأجازت التّداخل الأجناسي و" لعل ما أقدم عليه المسرحيّ العربي الكبير "توفيق الحكيم" من محاولة المزج أو المزاوجة بين المسرح والرواية هو مجالات التّجريب في النص المسرحي العربي، مستحدثا مصطلحا نقديا منحوتا من كلمتي المسرح والرواية سمّاه المسراوية"[24].

فهل تكون "مسراوية" "توفيق الحكيم" هي أول تجربة نحو تسريد المسرح أو مسرحة السّرد؟ إن هذا التساؤل يقتضي منا تجلية بعض المفاهيم -أولا-والتي منها مفهوم النّص المسرحي الذي "يبقى ذا طبيعة خاصة رغم انفتاحه من حيث أدوات الكتابة والغايات على خصائص الأنواع الأدبية الأخرى كالشّعر والقصّة والرّواية، ولعلّ مكمن الاختلاف في أنّ تلك الأنواع الأدبية تقوم على محاكاة أسلوب السّرد، بينما يقوم النّص المسرحي على محاكاة الفعل وعرض شخصياته تتحرك أمام الجمهور، وهذا الذي يجعل النّص المسرحي يحيا مرتين، الأولى وهو يمارس فعل الكينونة تأليفا أما الثانية فيعيشها أثناء المشهدة فوق الخشبة"[25]. وفي هذا الصّدد يوضح "فرحان بلبل" نقطة الاختلاف المائزة بين النّص المسرحي وفنون القول الأخرى ذلك أن "جميع فنون القول تصبح ناجزة في لحظة الانتهاء من كتابتها في حين يبقى النص المسرحي غير ناجز"[26]. ولعلّ هذا الذي أوردناه يوحي بفكرة اكتمال النّص الرّوائي حال الانتهاء من كتابته، بينما يبقى النص المسرحي ذا فجوات لا تملؤها إلاّ إضافات المخرج والممثل لحظة العرض الرّكحي "فزمن الفرجة المسرحية هو زمن إضافي في عمر النّص قبل الاكتمال"[27]. وفي نفس سياق البحث عن إيجاد مفهوم للنّص المسرحي تقول " آن إيبرسفيلد: "إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان وهما الحوار والتّعليمات"[28]، وتلعب التّعليمات دور الوسيط بين الكاتب والمخرج وتنتهي مهمتها بمجرد تحوّل النّص الدرامي إلى فرجة مسرحية. أما الحوار فقد اقترن بفنون الأدب -عموما – كالرّواية والقصّة وحتى الشّعر، ولكنه -أي الحوار- "يشكل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي دونها"[29]، فهو – والحال هذه – قلب المسرح النّابض "وهو الرّابط بين ما هو درامي وما هو أدبي، إنه مكتوب المؤلّف به يعبر عن مجموع الدّلالات التي يريد إيصالها"[30].

فالنّص المسرحي نص مزدوج كتب ليحيا على خشبة الرّكح لأنه فن يحاكي الفعل ولا يكتمل إلاّ بمرحلة التّمشهد والفرجوية باعتباره فنا مرئيا بالدّرجة الأولى. ورغم تلك الازدواجية يمكن للنّص المسرحي أن يقرأ، ولعلّ السّعي إلى تجديد علاقة المسرح بقرائه هو طموح الكاتب "عز الدين جلاوجي" الجزائري الذي فيما نحسب قد دَأَبَ دَأْبَ المسرحي العربي الكبير "توفيق الحكيم" في "مسراويته" التي: "تتعاقب فيها الصّيغتان المسرحية والسّردية وتتواليان، بإخراجهما الطّباعي المميز، علاوة على ذلك ظهر مصطلح نقدي

يؤدي معنى التّداخل هذا على يد "إيدوين موير"، فيما أطلق عليه الرّواية الدّرامية"[31] لعلّ الذي أسلفناه يجعلنا نسلّم مبدئيا بالخيط الرّفيع الذي يربط تجربة "المسراوية" بنظيرتها "المسردية". وحتى وإن سلّمنا بهذا الأمر لابد أن نشير إلى أن: " توفيق الحكيم" نفسه يعترف بأن تجربة المزاوجة بين الرّواية والمسرح ليست بالجديدة فقد سبقه إليها الإسباني "فرناندو روخاس" في القرن الخامس عشر في رواية "سلستينا"، ففي الحقيقة ظهر هذا المصطلح في الغرب مع نهاية القرن التّاسع عشر، عند "هاردي" و"فلوبير" ثم "جويس" في القرن العشرين، وإن كانت لها إرهاصات سابقة عند "ديدرو" في القرن الثامن عشر"[32].

من خلال هذا المنطلق الحفري يستطيع القارئ أن يتمثل ويتبين إرهاصات هذه التجربة -المسراوية-، وما نذكر به هو أن "توفيق الحكيم" قد اختلف في تجربته عن سابقيه؛ فقد جمع بين أسلوب المسرح وأسلوب الرواية في عمل واحد، على نحو يكمّل كل منهما الآخر شريطة الإبقاء على الخصائص الفنيّة للرّواية دون امتزاجها بخصائص المسرح وعناصره، غير أن بعض القراءات النّقدية أعلنت إخفاق هذا التّوجه التّجريبي عند "توفيق الحكيم" الذي "قد فشل في الوصول إلى المزج الجميل والسّليم بين فنين ظلاّ إلى وقت طويل لا يتسايران في خط واحد إلاّ أنه قد فتح المجال واسعا من أجل التّجريب والخروج من جبة المنوالية السّامجة التي هيمنت على فن المسرحيّة"[33]؛ فلعبة التّجريب إذن ستحرك بيدق النّمطية والقالبية سعيا منها إلى كسب الرّهان الذي هو المتلقي / القارئ بصفة خاصة.

آثرت المقاربة - في هذه الصفحات القلائل - التّطرق إلى المسراوية وصولا إلى المسردية باعتبار المصطلحين يعبّران عن تجربتين عربيتين ألحقتا في "ربيبرتوار" المنجز الإبداعي العربي و "إن كان العمق الدّلالي والبعد المنهجي المتضمن في مصطلح "المسردية" أكبر من الموجود في مصطلح "المسراوية"، فالمروم في مصطلح "المسردية" هو المزج بين الكتابة المسرحيّة وكل تقنيات الكتابة السّردية سواء ما تعلّق منها بالرّواية أو القصّة القصيرة وحتى المقامة والملحمة، وعندها سيتوسّل النص المسرحي كل أدوات السّرد الزّمانية والمكانية، وتقنيات التّبئير من أجل إنماء الخلية النّووية للفعل المسرحي وهي الصّراع، بالإضافة إلى الشّكل المسرحي الذي يعتمد في جوهره على الحوار. وهذا كلّه

دليل على رغبة "جلاوجي" في توقيع توجهه الإبداعي الجديد "[34]. بهذا التصوّر يكون "جلاوجي" قد أصهر المسرح والرّواية في بوتقة "المسردية" ولكن دون انتهاك حرمة المسرح وخدش مقوماته التي تميزه عن باقي الفنون.

ونجمل القول بأن المسردية هي ذلك النّاتج الجمالي الحاصل من تفاعل مركبين هما المسرح والرّواية. مع محاولة تقليص مساحة الحوار وتأثيث النص المسرحي بالسّرد الذي يأسر القارئ، ويحقق للنّص المسرحي فاعلية القراءة. ومن جهة أخرى الإبقاء على قابلية التّمشهد الفني التي تظل ثابتا من ثوابت الوجود المسرحي. وسعيا منه لإضاءة قارئ مسردياته عمد "عز الدين جلاوجي" إلى تقديمها بمقدمة نظرية شاملة حدّد فيها المنطلقات والغايات والمآلات التي يتوخاها من خلال مصطلح المسردية ويقول في ذلك: "حتى نزيل إشكالية مصطلح مسردية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللّبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النّص المكتوب أو إلى العرض على الرّكح، مع ما أقمته بينهما من فروق فالكتابة الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراما .... والمخرج والممثل بمعنى أنها ترتبط بالركح، والثانية تنصرف إلى القارئ وقد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسّرد دون أن أجرح كبرياء المسرح، فكانت المسردية"[35]. إن هذا القول التّوضيحي الذي قدّم به "عز الدين جلاوجي" مسردياته يعدّ بيانا توثيقيا لمفهوم المسردية عنده، وبذلك يكون أول مبدع عربي يطالعنا بجنس أدبي هجين يفرضه في السّاحة الأدبية ويلفت إليه أقلام النّقد والبحث الأكاديمي تقصيا ومكاشفة لأبعاده الجمالية والدّلالية.

وتجدر الإشارة إلى أن "جلاوجي" أعاد صياغة مسرحياته محوّلا إيّاها إلى مسرديات. وتندرج هذه المنجزات الإبداعية وتنخرط ضمن المسار الإبداعي الطويل المتنوع في رصيد الكاتب "عز الدين جلاوجي" الذي لم تثنه الكتابة الإبداعية عن العملية النقدية؛ فهو كاتب وناقد ومنظر في الآن نفسه، استطاع وفق منظوره التّجريبي أن يعيد وصال النص المسرحي بالقارئ.

2-شعرية اللّغة في مسردية " الفجاج الشائكة":

2-1-ملخص مسردية "الفجاج الشّائكة":

تقع مسردية "الفجاج الشّائكة" في خمسة دفاتر هي: "الجذور العميقة"، «خطوات صغيرة"، "خطة النّور"، "لعبة للكبار"، "معراج إلى الملكوت". موضوعها موضوع كبير استوحاه الكاتب من "سجل الثّورة التّحريرية الكبرى". ويتعلّق الأمر بإحدى الأسر الرّيفيّة الجزائرية التي عايشت فترة ما قبل الثّورة التّحريرية وعانت وطأة الاستعمار وويلات القهر والحرمان.

شخصيات المسردية هي "الأب" -وهو شيخ كبير بلغ الثّمانين إلاّ أنه كان في حماسة العشرين-، أم عجوز أثقلتها السّنون ولكنها أحرزت "لقب أم الشّهيد"، " عائشة" وهي البنت الوحيدة، الولدان الأخوان "أحمد" البطل الثائر و "الصادق" المثقف الهادئ.

قارئ المسردية يقف لا محالة -على القواسم المشتركة بين أفراد هذه الأسرة والتي هي "حب الأرض"، "الانتماء"، "ورفض الاستلاب". فبعد أن صادرت فرنسا " أراضي البور" ووزعتها على الإقطاعيين والمعمّرين، تثور ثائرة الأسرة، ويقرّر "أحمد" الالتحاق بصفوف الأحرار فيكون من "المفجرين الأوائل" لثورة الفاتح من نوفمبر، ثم يعقبه "الصادق" الذي أربك صفوف العدّو فألحق بهم الدّمار في العدّة والعتاد، لقد رسمت أسرة "أحمد" نهجا واحدا هو "الثّورة لاسترداد الأرض".

تتحرك شخصيات المسردية في البيت العائلي الضّيق ثم سرعان ما ينفتح "المتخيل السّردي" للكاتب على فضاء أرحب هو الخارج (الجبل /المغارة)، وبين البيت العائلي والجبل، تتسابق الأحداث وتتناقل الأنباء أنباء المعركة والانتصار ثم الشّهادة. إن أسرة "أحمد" عينة لذلك الشّعب الحرّ الذي حمل حب الجزائر بين الضّلوع، فما أحمد إلا رمز "للرجل الجزائري" الذي يأبى الخنوع وما "عائشة" و "الصّادق" إلاّ رموز للكفاح تظل كالندبة عالقة بذاكرة الأحرار. وما الأم إلاّ أما عظيمة أحنت جبينها "للأرض" ومنحتها فلذة أكبادها "قرابين"، فالكاتب يعود بنا إلى استذكار صفحة الأسرة الجزائرية الثّورية التي وهبت النّفس والنّفيس من أجل الحرية.

2-2-شعريّة التّركيب الاستعاري ودلالته في "الفجاج الشائكة":

يعدّ النّص الأدبي نصا لغويا -أولا وأخيرا-فهو دائما يعمد إلى تشغيل إمكانات اللّغة الواسعة في اكتساب خصوصياته وإبدالاته التي تتيح له خاصية التّفرد عن باقي النّصوص. وفي عملية الإبداع يعمد المبدع إلى استثمار وظيفة الخلق الدّلالي أو التّوالد

الدلالي الذي هو ابتكار لترابطات لغوية جديدة بين دوال متفرقة ليس بينها في الأصل وشائج، ويقوم -أي المبدع-بإرغامها على قبول مدلولات جديدة، وتعدّ هذه اللحظة اللّحظة الفارقة في انبثاق "شعرية النص الأدبي". وفي هذا السّياق تتجه المقاربة التّطبيقية إلى معاينة "مكامن هذه الشعرية"، وتفجير دلالاتها في مسردية "الفجاج الشائكة" للكاتب "عز الدين جلاوجي" من خلال ترصّد ما في جوانب المقتطفات التي تم انتقاؤها -وهي في غالبها جاءت على لسان السارد "أحمد الثائر"- والملاحظ في هذه المقتطفات تواتر تيمة الأرض "الأرض المسروقة"، "الأرض المظلومة"، "الأرض الثائرة" .... وسعيا منه لإثبات موضوعه هيّأ "عز الدين جلاوجي" إعدادات لغوية وإبدالات داخلية مكنتّه من أن يجري عمليتي الاستبدال والتّركيب، وأن يسقط مبدأ الاختيار على محور التّأليف ويولّد معاني جديدة لا تنتمي كلية إلى مدلول الدّال الأوّل، وكذلك لا تنتمي لمدلول الدّال الثّاني بل تنتمي إلى منطقة هي -بلا ريب- منطقة تقاطع يتحد فيها الدّالان ويتقاطعان ليولّدا مدلولا جديدا غير مألوف، وبانزياحه وخروجه عن المألوف تتأتّى ملامح الشّعرية في نصّه لتمنحه وهجا جديدا فيقع موقعا مختلفا في نفس المتلقي ويتجلى ذلك في اعتماده التّركيب الاستعاري الذي يبسط للقارئ الكثير من المعاني في اليسير من اللّفظ. ولا يخفى أن مكمن الشّعرية في التّركيب الاستعاري هو المعنى الجديد الذي يتم إنتاجه من خلال التّأليف بين المتنافرات التي يرصدها المبدع وهو يكتب نصّه. ونستطيع استجلاء ذلك من خلال المقتطف التالي الذي تصف فيه الأم حالها بعد استشهاد أخيها:

"كادت تفور منا الصّدور ولم ننطق
كادت تنفجر منا القلوب ولم ننطق
وفي فم كل واحد منا فوهة بندقية
وفي صدر كل واحد منا ماسورة رشاش"[36].

أقام الكاتب علاقة الرّبط بين فعل "الفوران" (دال 1) و"الصّدور" (دال 2)، وجعل بينهما ربطا استعاريا ولّد من خلاله مدلولا جديدا غير اعتيادي؛ فعادة لا تفور الصّدور ولا تنفجر القلوب؛ إذ الفوران والانفجار "دالان" يتعلقان بالمادة وما يطرأ عليها من تحولات فيزيائية وكيميائية. وبهذا يكون الكاتب قد أخرج الفعلين (يفور، تنفجر) من

دلالتهما المخبرية ليربطهما بدالين آخرين: (الصّدور، القلوب). وبهذه الصّورة الاستعارية يخرج الدوال (يفور، ينفجر، الصّدور، القلوب) من سياقاتها العادية إلى سياقات أخرى ليخلق بذلك صورا تخييلية يتصورها القارئ ذهنيا فتتبدى أبعادها الدّلالية المتمثلة في ذلك الحزن الشّديد الذي أصاب عائلة الأم العجوز إثر فاجعة فقد الابن الذي سقط في سبيل الأرض التي تظل المحور الأساسي الذي توخاه الكاتب لتركيب شريطه الاستعاري وبناء صوره التّخييلية من خلال حيثياته.

وبرؤية تجسيمية زوّد الكاتب "الفم" (دال1) وهو فم الإنسان "بفوهة البندقية" (دال2) وهي آداة مادية، وباتحاد الدّالين تقع "علاقة التجّسيم" التي هي تقديم المعنوي في صورة الحسي وهو "ميل معاكس" للتجريد، أي إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في صورة وتشابيه محسوسة هي في واقعها رموز معبر عنها"[37] ، إذ تحول الفم إلى فوهة بندقية ترمي بالرّصاص بدل الكلام، أي أن الفم صار يتكلم رصاصا فتحول الكلام المعنوي إلى "رصاص" محسوس ومرئي كما أنه جعل في الصّدر (دال1) وهو -صدر الانسان- "ماسورة رشاش" (دال2)، باتحاد الدالين السّابقين (الصّدر / ماسورة الرشّاش) يرسم الكاتب صورة استعارية أخرى قوامها التّجسيم تحيل على ذلك الغيظ الشّديد والغضب الذي ضاقت به الصّدور حتى لكأنها صارت تحمل ماسورة رشاش على أهبة الرّمي.

ويمارس الكاتب لعبة القفز بالدّوال على مدلولاتها والخروج بها عن سياقاتها الاعتيادية وهو بذلك إنّما يؤكّد على موضوع الأرض المستلبة التي هي موضوعه الأصيل ويتجسّد ذلك في قول أحمد:

" ستنتفض الأرض كالمارد الجبّار
نزرعها شظايا ونار
نزرعها بالجراح الحمر
بالزّنود السّمر".[38]

تظل "الأرض المسلوبة" هاجس أحمد "الثائر" وموضوع المبدع الذي لا يكاد ينفصل عنه؛ إذ يشبّه الأرض بالمارد الجبار، فالأرض "دال" على معنى محسوس يقرنه الكاتب بدال آخر يدل على معنى غيبي أو ما ورائي يتعلق بعالم المردة والشياطين للإحالة

على وجه الشّبه بين الدّالين "الأرض" و"المارد" وهو القوة الخارقة، فالأرض بالنسبة للكاتب "أرض قوية" ومن ثمة فهي لا تستلب، وفي هذا التّركيب الاستعاري يرغم الكاتب الدّوال التالية: (ستزرع، الشّظايا، النّار، الجراح الحمر) على الاتحاد في سياق واحد هو سياق فعل "الزّرع" ويطوّع فعل "الزّرع" للانسجام والتّناغم مع دوال متنافرة معه من حيث المعنى وهي (الشّظايا، النّار، الجراح، الحمر)."وهذا ما يخلق الفجوة، ومن ثمة الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة."[39] والجمع بين المتنافرات. بالتّركيب الاستعاري السّابق يجسّد الكاتب قوّة الثّورة، والرّغبة في استرداد الأرض، هذه الثورة التي ستزرع الأرض بشظايا القنابل والمتفجرات، إنّها ثورة الشّعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي الغاشم، ثورة تصنعها سواعد وزنود أبنائه وبذلك يقول السّارد:

"سيسير شعبنا قوافل على درب الكرامة والعزة

ليسترد لهذه الأرض عزّها وكبرياءها

يغسل وجهها الجميل بدمائه الغالية

يطهّره من كل رجس وخبث"[40]

من خلال المقتطف السّابق يجعل الكاتب للشّعب دربا للعزّة والكبرياء يسير عليه ليحقق مراده -الذي هو استرداد الأرض-لتبقى "الأرض" محور إشعاع يحرّك به الكاتب مدارات نصّه؛ فالشّعب سيسترد الأرض "ليغسل وجهها الجميل بالدّماء الغالية ويطهره من كل رجس وخبث". يقوم الكاتب هنا بإطباق فكيّ تركيبه الاستعاري على دوال متفرقة ويرغمها على الانصياع والبوح بالمدلول الجديد طواعية ليتم استحضاره -أي المدلول الجديد- في ذهن المتلقي. وتكمن شعرية هذا التركيب الاستعاري في الجمع بين غسل الوجه الجميل، والدماء الغالية، والتطهير. فالوجه الجميل للإنسان، وإذ يستعيره الكاتب للأرض فإنّما ليضفي عليها بعدا تجسيميا وتتجلى "شعرية التجسيم في تلك القفزة الخيالية في المغايرة التي تجعل غير الحسّي حسّيا، فجمالها لا يعني موافقة الحواس فحسب، بل يعني ربط البعيد بالقريب "[41] ، وعليه ربط الأرض بالوجه الجميل الذي تطهره الدّماء والماء، والمُرَامُ توضيحه في هذه الصورة الاستعارية هو أن الغسل كدال وسيلته الماء وغايته التّطهير، ولكن وسيلة هذا الدّال (الغسل) قد تغيرت وصارت دماء بدل الماء؛ فباستبدال الوسيلة حدث الانزياح وتلاعب الكاتب بالدّال لتحصيل

المدلولات الجديدة التي تتدفق في ذهن المتلقي، وهو بذلك -أي المبدع- يؤكد على فكرة القوة والتّضحية وإراقة الدّم لتطهير واسترجاع "الأرض". ومن جديد يبعث الكاتب في سارده التساؤل:

" كيف ترتفع أغانينا وزغاريدنا؟
وأرضنا تبكي تناديناا....
تئن تصيح فينا....
ذي أرضنا الطّاهرة تناديناا
اسمعوا صوتها الحلو الحزين"[42].

في المقتطف السّابق يبين الكاتب حال الأرض المسلوبة - وحالها حال الذّات الجزائرية إبان الاستعمار- يقوم الكاتب بإنشاء تجميعية خاصة لمتوالية الأفعال (تبكي، تنادي، تئن، تصيح)، وهي دوال تندرج ضمن حقل دلالي واحد وهو الحزن الذي خيّم على الأرض، وبمتوالية الأفعال السّابقة يجعل من الأرض إنسانا يبكي، يئن، يصيح، ينادي وهي قمة التشخيص الذي هو "من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الأدباء في استخدامهم للتصوير الاستعاري لنقل تجاربهم وانفعالاتهم، ويتم ذلك عندما يقوم الأديب أو المبدع بالربط بين نسقين تصوريين، أحدهما ينتمي إلى مجال الإنسان وهو لازم وضروري في التّركيب الاستعاري القائم على التّشخيص والآخر إلى مجال الجماد أو الحي غير العاقل"[43] وفي هذا السّياق "تتبدى في الصّورة المشخّصة قفزة خيالية وانزياحا كبيرا يحوج المبدع إلى تفكير عميق لإنشاء علاقات جديدة في اللّغة، ففي هذه الصّورة يتم التّلاحم بين الجمادات في سكونها، وبين الحسي أو العاطفي الإنساني، وفي هذا النهج علو بالأشياء إلى المستوى الإنساني"[44]، أي علو بالأرض إلى مستوى الإنسان إلى حدّ التّماهي، فانتماء الجزائري إلى أرضه يضفي عليها من إنسانيته وكينونته فتحدث بذلك شعرية الاندماجية -إن صح القول- اندماجية الذّات الجزائرية بالأرض. ومن منظور ذلك الشّعور الاندماجي تحلق في الأفق النّظرة الاستشرافية للمستقبل -مستقبل الأرض-وهو ما يعبر عنه المقتطف التالي:

"غدا أماه نكفكف هذه الدّموع
غذا نوقد في أرضنا من عظامنا الشّموع

غدا تزهر الدّروب والرّبوع"[45].

عمد الكاتب -في المقتطف السابق-إلى رصد مجموع الدوال (كفكفة الدّموع، إيقاد الشّموع، إزهار الدّروب والرّبوع)، وهي تحيل على مدلولات (استشرافية) تتبدل من خلالها الأرض من حال إلى حال. ويبدو أن إيقاد الشّموع من العظام صورة استعارية لمفهوم التضحية؛ فالدوال السّابقة (نوقد، الشّموع، العظام) يتآلف منها دالان فقط هما (نوقد/ الشّموع) فيما ينافرها الدال الأخير (العظام) لاسيما إذا تعلّق بفعل الإيقاد؛ فالعظام للموتى والشّموع للفرح والنور، وإذ تورد هذه الدّوال في ذات السّياق إنما لتدل على أن الأرض لن تعود لأصحابها ما لم تكن هناك تضحية.

تعد التّراكيب والصّور الاستعارية التي توسلها الكاتب "عز الدين جلاوجي" في مسردية "الفجاج الشائكة" آداة فنية أوضح بها الكاتب مدلول الدّال في ضوء دال آخر مخالف له وبذلك يكون قد حقّق شعريّة نصّه، هذه الشّعرية التي تسحب القارئ إلى منطقة المسردية التي هي في أصلها مسرحية أعتقها "جلاوجي" من هيمنة الرّكح ليلقي بها في أحضان القارئ.

خاتمة:

مهما تداخلت الأجناس الأدبية، ومهما تمايزت سيظلّ القاسم المشترك بينها هو هذه اللّغة التي تشغّل الدّوال بالقفز على المدلولات التي تقع في ذهن القارئ صورا تخييلية هي من صميم الخلق والتحور الدّلالي الذي يولد "شعرية النّص الأدبي". والمسرديّة نص لا ينعزل عن هذا السياق إذ تكسبه اللغة السّردية اللا اعتيادية بفضل تشكيلاتها، وتنويعاتها، وإبدالاتها الدّاخلية خصائص وأبعادا شعريّة ودلالات يفكها القارئ وهو يستشعر مكامن ذلك الجمال الفني الذي يسم "المسرديّة". فبتحويره للنّص المسّرحي إلى "مسرديّة" يلبس "عز الدين جلاوجي" نصه لبوسا جديدا فيخرج به من دفتي الكتاب وسلطة الركح إلى فاعلية القارئ.

وإذا تشارف المقاربة على الختام نحوصل النّتائج المتوصل إليها فيما يأتي:

- المسرديّة لون من ألوان الكتابة المسرحية التّجريبية الجزائرية.
- التّحول من المسّرحية إلى المسرديّة هو اتجاه نحو فاعلية القراءة.

- تتجلى أبعاد الشّعرية في مسرديّة "الفجاج الشائكة" في التّركيبات الاستعارية التي جسدت المحسوس في المعنوي والمعنوي في المحسوس وفقا لعلاقتي التّجسيم والتّشخيص.

-أبعاد الشّعرية تتضح من خلال التّراكيب الاستعارية الموظفة في "الفجاج الشائكة" وتقوم على أساس الخلق الدلالي الجديد، وتركيب المعاني من المتنافرات التي وحّد بينها المبدع في شريط دلالي واحد.

- عمد "عز الدين جلاوجي" إلى آلية الانزياح التي لعبت دورا كبيرا في التّأسيس لشعرية مسرديته.

- الخروج عن المعاني القاموسية والتمرد عن المألوف خلق "شعريّة" نص "الفجاج الشائكة" وأكد بعدا دلاليا هو البعد الثّوري والتحام الجزائري بأرضه هوية وانتماء وكينونة.

وتبقى المسرديّة "جنسا أدبيا" مغامرا يطمح إلى المقاربة النّقدية الجادة خاصة بعد رهانه على سحب القارئ إلى مجاله.

الهوامش:

1- ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1994، ص 11.

2- محمد درابسة: مفاهيم شعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010. ص15.

3- تزفيطان تدوروف: الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1989، ص36.

4- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، دط، اربد،2010، ص278.

5- ينظر يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 5.

6- الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ص331.

7- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، دار الحديثة، القاهرة، 2003، ص25.
8- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1994، ص12.
9- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة، في مكانيّة النص الشعري، مؤسسة الانشاد العربي، ط1، بيروت لبنان، 2008، ص46.
10- تزفيقان تدوروف: الشعرية، ص23.
11- المرجع نفسه، ص23.
12- بشير تاوريت: الحقيقة الشعرية، ص297.
13- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية: تر/ محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص9.
14- المرجع نفسه، ص9.
15- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر/ محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1988، ص35.
16- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص17.
17- ينظر هاشمي قاسمية: تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية، ص88.
18- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص15.
19- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص28.
20- رينييه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، د ط، الكويت، عدد 110، جمادى الآخرة، 1407 هـ، شباط 1987 م، ص376.
21- ينظر محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية مفاهيم وتصورات، مؤسسة راس الجبل للنشر والتوزيع، ردمك، ص54.
22- سامي سليمان أحمد: الاختصاص وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر المجلد الأول، ص412، ص413.

23- باديس فوغالي: السرد الروائي وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، ص172.

24- ينظر توفيق الحكيم: ملامح داخلية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1982.

25- عبد الحميد ختالة: مصطلح المسردية وفعل التجريب، تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟ مجلة (لغة-كلام)، المركز الجامعي بغليزان، الجزائر، المجلّد 6، العدد03، 2020 ص 42.

26- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل ودراسته، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 123-124.

27- عبد الحميد ختالة: مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص 42.

28- Anne Wbrsfeld. Lire le théâtre. Edition social. Paris. France. 1978.

29- زوبيدة بوغواص: انفتاح النص على السّرد (مسرديات عز الدين جلاوجي نموذجا)، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر دار الثقافة عائشة حداد، الجزائر، ص 284.

30- محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، المغرب، العدد01، 1987، ص 57.

31- عبد الرزاق الزاهر: الاقتباس المسرحي من النص إلى الركح، منشورات سينما وتلفزيون المغرب، 2001، ص 10.

32- علي تميم، السّرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص 11.

33- عبد الحميد ختالة: مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟ ص 44.

34- المرجع نفسه، ص 44.

35- المرجع نفسه، ص45.

36- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص 18.

37- أكرم علي معلا: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث قدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث، 2009، ص 295.

38- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص 25.

39- كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 ،1987، ص 38.

40- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص 25.

41- أكرم علي معلا: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، ص 291.

42- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص 19.

43- أكرم علي معلا: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، ص 314.

44- المرجع نفسه، ص314.

45- عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص 39.