محاورة الموروث وحوار الفنون
في تجربة عزالدين جلاوجي المسرحية

د.صابر حرابي
المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر

1_ في البدء – مساءلات :

ماذا يمثل التراث للأديب عز الدين جلاوجي؟ وكيف تمثّلت كتاباته المسرحية هذا المرجع؟

يبدو أن هذا التساؤل قد أصبح كلاسيكيا ومتداولا. غير أن المسألة ليست بهذا التسطيح، إذا ما عولجت من مواقع متعددة، تقرأ الفتوحات اللامتناهية للكتابة المسرحية، وعلاقاتها المتواشجة بلحمة النسيج النصي من جهة، وفي شبكة التبادل الانفتاحي التأويلي بين الخطاب والقارئ من جهة ثانية. وتصبح أكثر حراكا من حيث عمق التفاعل بين فجوات النص وآليات ترميم هذه البياضات.

وبالتالي يتجدد الأثر الأدبي بتجدد المنظورات النقدية وتباينها، والتي لها مسوغاتها ومقصديتها. وبتجدد الحياة كذلك، وتحولات السياق (الآخر، الواقع، التاريخ). وبهذا يخرج التساؤل – المقاربة نحو إعادة اكتشاف العلاقة الدينامية بين النص والمرجع/ المراجع. كما أن الوعي بهذه العلاقة لدى المبدع والقارئ يخصب الإنتاجية الأدبية والثقافية، إذ يدفع بالحفر في وظيفة الفن ومؤداه، ويعمق التجربة الإنسانية، ويعزز توهج الكتابة (المصاحب للتحولات الاجتماعية والثقافية) 1.

من هذا المنطلق تطرح الكتابة المسرحية لعز الدين جلاوجي – في حساسية كثيفة – ممارسة كتابية قوامها التجريب، من خلال مشروع يجدد الكتابة المسرحية وفق سحر المرجع وجمالياته. وبهذا تعيد هذه التجربة صياغة أسئلتها الجديدة، لفك هذه العلاقة وقراءتها بأدوات حداثية وما بعد حداثية، جاعلة من التنقيب في الذاكرة والانتكاسات الذاتية المتداخلة في شروخات السياق مادتها الأساسية.

ويمكن القول إن الأديب عز الدين جلاوجي يتبصر التراث المحلي والعربي باقتراح جديد، ويوظف الموروث العربي والشعبي في استبصار خارجي يقدم إضاءات داخلية ترسخ دلالات التفاعل الناتجة عن مقولة التناص.

أي أن المسرحية لدى جلاوجي تتحرك في أنساقها الكتابية المعمارية في ممكنات جوانية وبرانية، تضغط بكل حمولتها وثرائها في كتابة تنساق من مشهدية المسرح وفرجته، إلى غواية السرد والحكاية، وهو التبئير الجمالي على التراث، يكتب جلاوجي (كتابة النص المسرحي بنكهة السرد)2.

من هنا تتبدى أولى مظاهر التجريب المسرحي الذي يمسك بين تلابيب السرد في الكتابة، وبين صيغ المسرحية من الهيكلة والمعمار. وهي الكتابة الجديدة التي تروم – بشكل مغاير -إسقاط مقولة الأجناس الأدبية، من تواشجها وتلاحمها في كتابة متماهية.

2_ بلاغة الموروث والمسرح الجزائري :

هل يمكن القول، إن المسرح الجزائري انطلق في بداياته من التراث؟

في كرونولوجيا الكتابة مسرحية الجزائرية يؤكد الباحثون، على أن إرهاصات المسرحية الجزائرية تلولبت في إهاب التراث، سواء المسرحية المكتوبة باللغة العامية أم المكتوبة باللغة العربية الفصيحة. من هنا تأتي الرواد " سلالي علي " و " محي الدين باش طارزي" و " ورشيد القسنطيني " في محاولة كتابة مسرحية باللغة العامية. وترجع المحاولة الأولى إلى عام 1926، حيث قدمت مسرحية كوميدية بعنوان " جحا " من ثلاثة فصول وكانت من تأليف سلالي علي، وعرضت في مسرح كورسال بالعاصمة. وتعد أول مسرحية تتجه لوجدان الشعب وتخاطبه باللغة التي يفهمها، مما أتاح لها نجاحا كبيرا أدى إلى عرضها عة مرات 3.

من هذا التجاوب، بين الفن والمتلقي، ناوشت الكتابة المسرحية الفصيحة الذائقة الأدبية. وبعد عقد،تبزغ أولى المحاولات. من هنا تأتي ريادة محمد العيد آل خليفة، بظهور أول مسرحية شعرية له عام 1238، هي مسرحية " بلال بن رباح" المكونة من فصلين. وكانت هذه المسرحية بمثابة النواة التراثية التي حاولت استلهام التاريخ العربي الإسلامي. كما نلفي التجربة التراثية في مسرحية " حنبعل " لأحمد توفيق المدني، عام 1948. والتي تستقي موضوعها من التاريخ الروماني.

ثم اطردت الكتابة المسرحية التي تتكئ على الموروث، في أعمال المدني وعبد الرحمان الجيلالي، ومحمد الصالح رمضان بنص " الخنساء" والرائد أحمد رضا حوحو، الذي يعد من أغزر الكتاب إنتاجا، حيث كتب ما يفوق سبع عشرة مسرحية.

إن المسرحية التي كتبت في تلك الفترات والتي تبلورت في أغلبها حول موضوعات اجتماعية تربوية هادفة، لم تخرج عن نطاق الاستلهام البسيط، المباشر، والتقريري، أي كتابة لا تتعدى بلاغة الموروث، من حيث التيمة. ومن حيث الشكل الكلاسيكي للمسرح العالمي والعربي.

على الرغم من التقدم الباهر الذي أحدثه المسرح العربي من حيث ترهين التراث، توفيق الحكيم برتل أعماله التي قرأت التراث العالمي " بجماليون " والتراث العربي "شهرزاد" والتراث الشعبي " أشعب " و " حمار الحكيم " ؟وسعد اللّه ونوس في " منمنمات تاريخية " وألفريد فرج " حلاق بغداد "غيرهم.

وكلها أعمال محاورة من زويا متعددة، وهكذا تمظهرت أعمال جلاوجي التي لم تتوقف عند الاستلهام، بل ذهبت نحو المحاورة والسجال والمساءلة، والتي تمس بنية الكتابة وطرائقها، وتحرك التيمات الراكدة والمتواترة في الحياة والفن، من منظور حداثي. أي مسرحية/ مسردية تمزج أشكال الموروث بتلونات الفنون السمعية والبصرية.

3_ الفن والمسرح :

المسرح أب الفنون. مقولة متواترة منذ أن وعى الإنسان أهمية الفن. ذلك أن المسرح تتفاعل في رهاناته الكتابية عديد الفنون وأشكال القول المختلفة، من مليودراما وحبكة ورقص وحكاية وشعر وموسيقى. سواء في الكوميديا أوالتراجيديا. ومن ثمة تترافد الحقول المعرفية والتلونات الفنية. ومن بدايات الكتابة المسرحية عند الإغريق والرومان تلامحت مظاهر الفن والتراث، (والذي لا شك فيه أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت في بنائها على الأسطورة المتوارثة على مر العصور كجزء أساسي في التراجيديا) 4.

غير أننا في هذه المقاربة، سنقتصر على جانب من هذه العلاقة، تمس توجهات الفن المتشعبة في اتجاهات وفتوحات الكتابة المسرحية، الأكثر تشعبا وانفتاحا وشمولية Totalité. أي مدى تمثل الفن للفن، باعتبار أن المسرح فن خلاسي يحتوي ويمتص عديد الحقول المعرفية والمدونات الفنية، ويتقاطع ويتحاور معها. والمسرحية هي ذلك الخطاب المعرفي الذي يحكي/ يسرد بجمال، وقوامه الحرية – المتأصلة أساسا في كل فن خلاق – كأفق واسع ومرتكز صميمي، فإنها المدونة الأكثر سجالا واستقراء للعلاقة بين الذات والفن من جهة، وبين الفن والحقيقة من جهة ثانية.

وذلك من خلال قدرة المسرح الذي تترافد داخله آليات الفكر وسحر الفن، القادرة على اقتناص أقصى الدلالات الرؤيوية والجمالية معا. أي تغدو ممارسة ثقافية تنظم التشظيات بين الذات المبدعة والسياق/ الآخر والواقع والتاريخ. كما تحاول موضعتها في اتساق طافح ودقيق، وإن بدا عصيا منفلتا غير متسق، وذلك كي يشاكل اللاطمأنينة في الحقيقة والوجود.

من هنا، نقّب أهم وألمع كتاب المسرح في جذوره، إبسن وشسكسبيروبيكيت وبرناردوسشو والحكيم من حيث أصوله الفنية –الموسيقى والرقص الشعبي – ومنح هؤلاء الرواد للكتابة المسرحية مناخات جديدة، تتصل بضواحي الحكايات وترتبط بتهويمات الفن. ومنحوها تعاريف تشبه البحث عن النص الغائب، المندس بين الأنا والمجموع من جهة، وبين المسرحية والجمالية من جهة ثانية. إنها (الفن المتكامل)5.

وهو ما جعل التشابك بين الفن والمسرح يصبح أكثر عمقا وتواشجا، من حيث أن كلاهما يؤرخ ويحاول القبض على الشعرية الوجودية، بما يكتنفها من غموض واعتياص. لذلك لم يستطع الفن عبر أداة واحدة الإلمام بالجمالية الوجودية، لذلك يرفد الفن المسرحية، تقصيا للشعور الجمالي الحقيقي 6. وإذا كانت الفنون تتمظهر في أشكال حسية وملموسة، فإن المسرحية تسلك منحى التخييل والفرجة والحركية التي تسبر أغوار العقل والذات، فالفن هو الشكل الحسي للمخيال المسرحي في مساراته المعقدة. من خلال تقنيات جوانية وبرانية، يترصع بها الكتابة المسرحية.

من هذا المنطلق، نحاول تبيان تلمسات الكتابة المسرحية لعز الدين جلاوجي للكتابة المسرحية ، في نثارها ومعمارها. ولا شك أن الأديب المتعدد الشواغل عز الدين جلاوجي، يقدم تجربة ريادية تنتمي إلى كتابات الحداثة وما بعدها. إذ تطرح هذه التجربة كتابة تنهض على التعدد والمغايرة، والتتابع كذلك، مستهلة توجهات جديدة في التطريس المسرحي. من هنا يسعى الكاتب إلى تجاوز الخطية المنوالية نحو شكل مغاير للمعيار المكرس سابقا. أي تندرج ضمن تجديد الكتابة المسرحية الجزائري.

4_ التجريب والتراث في مسرح عز الدين جلاوجي :

يتبدى التجريب، في خلخلة البنى الكتابية، فقد يكون هو كتابة النص المتلائم بين الذات المبدعة ورؤاها وحركيات السياق: الواقع/ التاريخ، أي تمثّل نص يشكل اتساقا عضويا وانفصالا تصادميا في آن واحد، خارجا عن المألوف، لكنه في جوهره يتماشى مع النسق الثقافي الذي انبجس منه.

وبالتالي يغدو تحديث الشكل رهانا أساسيا لكل تجريب واع وخلاق، حتى في تملثه للأساليب التراثية، لأن الشكل/ الأسلوب سيفرض بؤرا ودلالات جديدة بالضرورة، فالوعي بالشكل أساس كل تجريب 7. كما أن الوعي بالآخر يعضد الحمولة الكتابية الحداثية، من خلال الاتصال معرفة والانقطاع إدراكا، إذ يصبح التجريب استراتيجية للكتابة المسرحية، استراتيجية تتجلى ملامحها في اختراق الماضي والحاضر بتقنيات متعددة، ووفق مستويات، أهمها معرفة الذات جيدا، والحفر في تجاعيد الذاكرة، ومراودة المطلق الذي لا يكتسب أبدا والذي يضمن قلق الإبداع.

لقد اتصل المسرح العربي بالتجريب، وناوش الكتابة الحداثية، والمسرح واحد من الميادين التي اخترقتها مظاهر الحداثة والعولمة وتفاعلت فيه الوسائط الفنية الجديدة. (إذ المسرح كان دائما ميدانا للتجديد، فلا يكاد مذهب أدبي أو فني فيه يستقر حينا من الزمن، حتى يعصف به التغيير الذي كان تجديدا، فيقلب الكثير مما أرسى ذلك المذهب من القواعد. ألم تعصف مرحلة شكسبير بكل ما ورثه المسرح من قواعد اليونان وفن الشعر الأرسطي)8 هكذا يكتب أحد رواد المسرح العربي.

وفي مسرح جلاوجي تتمفصل مظاهر التجريب، والاتكاء على المرجعيات التراثية، فكيف تسافر المقابسات المضيئة/ المرجعيات التراثية إلى المسرحية دون أن تفقد الكتابة الإبداعية فرادتها؟

من هذا المنطلق، نبحث في التجربة المسرحية لعز الدين جلاوجي، وأهميتها في خارطة المسرحية الجزائرية والعربية، من منظور محدد، هو تمثل المسرحية للموروث. إذ تطرح هذه الكتابة المسرحية ممارسة قوامها التجريب والحوار، من خلال مشروع يحاول تجديد المسرحية الجزائرية وفق سحر المرجع وجمالياته. وبهذا تعيد هذه التجربة صياغة أسئلتها الجديدة، لفك هذه العلاقة بين المسرحية والتراث، بصوغ حداثي وما بعد حداثي، يجعل من التنقيب في الذاكرة/ التراث، والانتكاسات الذاتية المتداخلة في شروخات السياق، مادتها الأساسية.

ويمكن القول، إن عز الدين جلاوجي يتبصّر التراث المحلي والعربي باقتراح مغاير في الترهين وفق مقابسات ثابتة ومتحولة، ويوظف الموروث العربي والشعبي في استبصار خارجي يقدم إضاءات داخلية ترسخ دلالات التفاعل الناتجة عن مقولة الحوار. وهو ما يحيل إلى التماهي الحواري الذي يفضي إلى انحلال الشكل المسرحي، في جدلية الذات المبدعة والمرجع، مما يجعل الممارسات النصية توهج المرجع والمسرحية/ المسرجية في آن.

بهذا الطرح يتضح أن التراث Patrimoine يحمل دلالة التوهج، وليس بعد القداسة والثبات، من حيث التحاور والامتداد، من الحاضر إلى الماضي، أي ضمن سيرورة الخطاب الروائي والنسق. أي يصبح (إستراتيجية تقوم بوصل القارئ بالمقرؤ، بغية إعادة ربط الذات القارئة بكل ما تحمله من نصوص تاريخية ومعرفية وحضارية بالمنهج المقرؤ من جديد)9. وبالتالي تغدو العلاقة بين المسرحية العربية عامة وكتابات جلاوجي خاصة مع التراث أكثر من ضرورية.

حيث يمثل التراث الحقل الطبيعي لتكون الأديب العربي، إذا اعتبرنا أن التراث هو ما يمكن قراءته من مدونات العرب قبل الإسلام وبعده، وهذه المدونات هي ما يندرج في مكونات الثقافة والفكر والفن، مثل التصوف والفلسفة والمرويات والزخرفة والموسيقى. وتفعيل هذه المراجع يكون بتحويلها إلى ورش إبداعية، بحكم أن البعد الجمالي والدلالي في كل تراث هو أهم ما يميزه.

وبهذه الرؤية تتحرك الكتابة المسرحية لدى جلاوجي، في استبصار تجليات التراث وتحولاته، وهي إستراتيجية قائمة على إدراك وغائية. وبالتالي تصبح المسرحية (ثقافة بقدر ما هي ممارسة إبداعية) 10، وهو ما يجعلها في توالد وتخصيب، يحقق حضورها واستمراريتها.

ومن خلال هذه الاستراتيجية الكتابية التي تطال المسرحية والقصة والرواية، استطاع عز الدين جلاوجي أن يموضع صوته ضمن الكتابة الأدبية الجزائرية الواعدة، وهي تجربة تنطلق من الواقع ولكنها تتجاوزه لتحلق في سماء الفن والخيال، لأن الإبداع الحقيقي هو التجاوز 11.

5_ المهاد النظري :

سنستند في هذه المقاربة/ القراءة على قناتين، تمثلان الأرضية التي من خلالها نفكك تمثلات/ ترهين المرورث في الكتابة المسرحية لجلاوجي، وهي عتبة منهجية تخرج مما هو آلي إلى ما هو تأويلي. حيث نمطط المنهج الذي يحلل دلالة الانبناء الجديدة ومدى شعريتها. وللإجابة على السؤال كيف تم هذا الترهين/ التوظيف، نبتغي مقاربات جيرار جينيت من خلال نظرية العلاقات عبر النصية la transtextualéti، بما تشتمل عله من أنماط: المناص و التناص والمتناص وباقي الأنماط. (وهي نظرية تخرج من التفكيك اللغوي، إلى فتح الأثر الأدبي على آفاق الثقافة والهوية) 12.

وللإجابة على السؤال لماذا؟، والذي يبحث عن سببية لجوء الكتابة المسرحية إلى هذا الانفتاح التطريسي والرؤيوي – وإن كان منطق الكتابة الأدبية لا يحتكم إلى الأسباب والمسببات – فنجيب عليه من خلال الانخراط في قراءة الأثر الأدبي بما تقدمه نظرية الحوارية التي أرسى قواعدها ميخائيل باختين. فعزالدين جلاوجي يحاول أن يقيم عبر طبقات مسرحياته المتشعبة علاقات حوارية ميتامسرحية وحكائية، يراوح من خلالها بين صوت الذات، وأصوات الحقول المعرفية والجمالية المختلفة، وهو ما يسم الكتابة المسرحية بتعددية صوتية تنأى عن المونولوجية النموذجية.

6_ التحاورية التراثية_ قراءة خارجية :

من خلال نظرية العلاقات عبر النصية، سنقرأ التأويل الدلالي والجمالي لتمثل التراث في الكتابة المسرحية.

أ_ استراتيجية العتبات :

ثمة ظاهرة ملفتة وشديدة البروز في أعمال عز الدين جلاوجي المسرحية على مستوى المناص، تمس العناوين الرئيسية والمؤشر الجنسي. وهي تطريس التراثي للعنوان، مما يخلي الكتابة المسرحية تتشكل كفسيفساء نصية، تتوخى ملامسة الغواية والإشراق المتجلي للغة، الذي يروم تيمة التقاطع مع الجماليات التراثية. حتى وإن كان مسار المسرحية ومخيالها يتلولب في الرؤية الواقعية، وذلك على مستوى إحداثيات الواقع أو الوجود.

وهي ظاهرة تستند إلى خلفية تراثية، إذ يحاور الناص وعي الكتابة التراثية، الرقش واللغة ومستوياتها ومدى نفاذها وتلويناتها على حسب السياقات، من حيث إدراك أهمية الحقول المعجمية كعلامات مؤشرة تكشف عن هوية النص الجمالي، في حين تنكشف في جذور اللغة وامتداداتها. وهي أولى تمظهرات الترهين التراثي الذي يبغي التأصيل لا المحاكاة و التقليد، إذ لا يرصع الناص فضاء المناصصة بالعناوين المصاغة بالحياكة الجمالية، إلا ليجذر الخلفية الدلالية للكتابات التراثية المحبوكة بهذه السيمياء في أغلبها، مثل المدونات الصوفية والأندلسية والشعبية . وبالتالي النأي عن النماذج الغيرية المحتكمة بتصورات تحف الكتابة.

وهو ما نجده من خلال تمثل البعد الشعبي في مسرحية " أحلام الغول الكبير " ، وهو عنوان يكثف البعد الدلالي للمرجية التراثية الشعبية. فمن خلال وظائف العنوان التعيينية والدلالية واللغوية والشعرية 31، التي وضعها جينيت، يرتبك المتلقي بالمقصدية الكتابية للمسرحية. عبر التماثل والتشكال، والانشداد في القراءة. فالعنوان يشكل تناصا داخليا وخارجيا، إذ يربط من حيث القراءة الداخلية بين سيمياء العنوان اللغوية وبين طرائق الكتابة في متن النص، فالتوشيح التراثي يحمل دلالة تركيب الجمل والكلمات في المسرحية، أي يمس الصياغة اللغوية.

هذه الصياغة ذات الحمولة التراثية الترميزية، فعبارة العنوان مكثفة، مديدة، وهو ما نقرأه في النص يكتب الناص (أنتم يا مولاي يا سيدي الزعيم ...أكبر من الشورى والديمقراطية..) المسرحية ص 14. ويكتب (جانب من المدينة.. سوق شعبية عامة../ الناس صمتا مطبقا ..تجللهم سحائب من حزن ..) ص 13.. فعبر هكذا صياغات ينشد التناص بين المناص/ العنوان والمتن، عبر تمثل التشكال والتماثل عبر الصياغة التراثية.

أما من حيث التناص الخارجي للمناص، فيتمظهر في شعرية العنوان، التي تستقرئ الكتابة التراثية الشعبية، أي تمثل المدونة الشعبية، إذ يحيل المناص إلى انشداد المسرحية إلى الأجواء واللغة الشعبية، بما تكتنفه عبارة " الغول الكبير " هذه العبارة التي تواتر في المخيال الشعبي الجزائري. والغول هي من الحكايات الأكثر تداولا في المدونة الحكائية الشعبية الجزائرية 14. وهو ما يوثق صلة الترهين التراثي للكتابة المسرحية.

كما تشي هذه المناصصة " أحلام الغول الكبير " بالمحاورة التارثية، من خلال الصياغة التراثية، التي تعتمد على طول الجملة ورحابتها، وشعريتها، أي وضاءتها اللغوية. فأغلب الكتابات الأدبية التراثية طرست بعناوين طويلة مثلما نجد في كتاب السرد الخالد " ألف ليلة وليلة " بعنوانيه الرئيسي والفرعي، والسير الشعبية، مثل " سيرة الأميرة ذي الهمة " وغيرها. وهي ظاهرة تفردت بها الكتابات التراثية. من هنا تتلولب المسرحية - من خلال الإيحاءات المكثفة للعنوان - في المخيال التراث الشعبي.

وهو ما نجده كذلك في مسرحية " التاعس والناعس " والتي تتحكم في أنساقها الكتابية، الصياغات التراثية بدءا من العنوان. و هذه الكتابة الموغلة في التطريس التراثي الشعبي تأخذ بسمات التشكيل التراثي على مستوى تطريس العتبات، من خلال خصائص الإزدوجية، أي دائما ثمة عنوان يتناص داخليا وخارجيا، وكذا طول الجملة في التركيب الذي يأخذ تنميقا شعريا، وبالتالي تثوير المنواليات الحكائية/ التراثية الشعبية، من خلال تمثلات انزياحية مشفرة وفق جماليات دائمة الحركة. ويخرج هذا الترهين من الهيكلة التشكيلة ليمس الحضور الثقافي، أي هذه الكتابة تنقب في خصوصية الهوية والذات.

كما تتمرجع / تتناص الكتابة المسرحية لدى جلاوجي مع الموروث الشعبي، في سياق التناص العام للمسرحية " أحلام الغول الكبير " و التاعس والناعس " والبحث عن الشمس " مع الحكاية الشعبية. أي أن تأخذ المسرحية الحكاية كإطار زئبقي متماهي تبني عليه مسردية جديدة. فالمسرحية تتكئ على الحكاية كمرجع موحي فقط، يقوي صلة تناص المسرحية بالمدونة الشعبية. مثلما نجد في " أحلام الغول الكبير " التي تستضيء بحكاية الغول، أو الغولة. وتتكئ مسرحية " التاعس والناعس " على حكاية شعبية متواترة، وتتكئ مسرحية "البحث عن الشمس " على قصة أهل الكهف.

وهذه التقنية التي تستند على تمثل إهاب الحكاية أو الأسطورة الدينية أو الشعبية، تقنية متداولة في الكتابة المسرحية العالمية والعربية، فبرناردشو حرك

الأسطورة اليونانية في مسرحيته الشهيرة " بجماليون " وكذلك فعل توفيق الحكيم في " بجماليون " و " أصحاب الكهف " و " شهرزاد" غير أن حداثية جلاوجي تكمن في تهجين النص المسرحي، الذي تسبكه صيغ سردية وحكائية وميتاحكائية وميتاحوارية ومسرحية. من بدءا من المؤشر الجنسي، حيث يرصع جلاوجي مسرحياته بـ " مسردية " وهو ما يفتح النص على كتابة تأويلية هجينة تقتات من تهويمات السرد وتشعباته. فالمسرحية – لدى جلاوجي بتمفصلاتها التراثية – حكاية وسرد ومسرح وشعر.

إن الكتابة وفق هذه الطرائق التي تبتغي وهج التراث، تموضع نفسها في نسق أدبي/ حضاري، يخلي حضورها حيا كما هي حياة الموروث، أي كتابة تزداد توهجا وألقا، كتابة تحاول أن تقول صوتها وصوت المرورث في آن، دون أن تفقد خصوصيتها وأسلوبيتها.

كما يتمظهر المتناص التراثي في مسرح جلاوجي، من خلال إدراج مقاطع تاريخية، أي متناص تاريخي، وأحيانا يتمظهر المتناص الأدبي، والمتناص الديني. ويندس المتناص في لحمة النص، ويتفكك في نسيجه، فيتمفصل كبينة متممة، لا تحدث نشازا. كما نقرأ في هذا المقطع في " أحلام الغول الكبير " (لبيك مولانا وسعديك) ص 27 وهو متناص أدبي. ونقرأ في مسرحية " البحث عن الشمس " (سيدي الحكيم العظيم.. صاحب العقل، الْقويم والمنطق السليم، والحسب الكريم، أرفع إليك شكواي يامولاي ..) ص 51. وهو متناص أدبي يدرج المسرحية في فضاءات الكتابة التراثية ممثلة في السير الشعبية.

7_ الحوارية الفنية – قراءة داخلية :

من خلال ما تقدمه نظرية الحوارية la dialigisme، نفكك البنية التراثية المترسبة في الكتابة المسرحية لجلاوجي، والحوارية ترصد حضور المرجعيات التراثية في النص، عبر قنوات عديدة أهمها : الأسلبة و التعدد الصوتي. أي تحاول الإجابة عن السؤال لماذا، من خلال تحسس الصوت التراثي المندس والمتناثر في معمار وبنية المسرحية.

وإذ نقرأ مسرحية " غنائية الحب والدم " نجدها تعج بالأصوات التراثية، ممثلة أساسا في الغناء والشعر الشعبي، إذ بدت المسرحية قصيدة شعبية ممسرحة، وهو ما يشي به عنوان المسرحية بدءا (غنائية). وهنا يمكن حوار الفن للفن، أي ترهين المسرحية لخصائص الغناء الشعبي، ومن ثمة تأخذ المسرحية شكل القصيدة الشعبية، أي تتأسلب بأسلوبها. والأسلبة تشتغل ضمن التوليد القصدي، من خلال إبداع صورة جديدة للغة والأسلوب في الكتابة من حيث استدعاء صوت الآخر (إذ

يستخدم المؤلف خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة أسلوبا تعبيريا) 14 ، ويندغم هذا الأسلوب في الصوغ المسرحي، وتتخصب الإنتاجية الأدبية من خلال التأويل العام للمسرحية. إذ تتعاضد رؤية الخطاب الوافد مع الخطاب المشفر.

وإذ نرصد التعدد الصوتي- وهو إحدى مظاهر التشخيص الأسلوبي للخطاب، ويعني تعدد الأصوات - فيكمن القول، إن مسرح جلاوجي يمتح من المدونة الشعبية بشكل كثيف وواع، يغني جمالية الإهاب المسرحي ويقوي دلالاته الرؤيوية، إذ تعج المسرحيات بأساليب الحكي وأساليب الأسطورة وصور السرد الشعبي والغناء الشعبي في تفاعل وسجال. كما يتموج النسيج النصي بالإيقاع الشعري الشفيف، صياغة ومعمارا.

ففي " غنائية الحب والدم " تتدفق الحكم الشعبية والغناء الشعبي، وهو أجلى تحاور/ تفاعل / تناص المسرحية مع المدونة التراثية الشعبية، بمختلف أطيافها وغاياتها وأشجانها. يكتب الناص (واختالفت لقوال .../ بين قايل وقوال .../ بين عالم وجهال../ بين صحيح معلال../ قالوا من الشمس جاو وبانو.../ كي نجوم السما بمعو وضواو..) ص 11. ويكتب كذلك (شفتو يا سامعين يا حضتر../ انفوس تقسدها وحدو من ثلاث اخطار.../ مال يملى لجيوب ويعمرها تعمار ...) ص 49.

وهكذا تصدح الأغاني الشعبية في المسرحية، محيلة بنيتها إلى قصيدة طويلة هجينة، يثوّرها شبق الشعر، ويحكمها منطق السرد المسرحي. وتحضر هذه الأغاني في كثافة، لتخصيب النص المسرحي، على مستوى البنية السردية، إذ تحضر هذه الأغاني بأشكالها الشعبية المتواترة، أي بمقطوعاتها في تشكيلاتها، ومن ثمة تتموج المسرحية بإيقاع شعري كثيف، أي يتخلق السرد المسرحي في نسق شعري من حيث الصوغ، حيث تتهلهل نصية السرد المسرحي في منعرجات التقطيع الشعري، فتنزاح القراءة إلى المحمولات الاستهامية الاستعارية.

وضمن هذا النسيج المتشظي تتحلل الأجناس الأدبية في (مقولة النص الواحد) 15 ، إذ تذوب مقطرة صورتها الشعرية، فتتبدل هندسة الكتابة في المشهد النصي. من هنا تترافد وتتعاضد الحكاية الشعبية والأسطورة والأغنية الشعبية، في تحاورية تراثية، وحوارية فنية، لتوهج النص المسرحي، الذي يسمك بين ناصية صوت الذات المبدعة، وصوت الموروث في آن واحد، في كتابة تتجذر في هويتها، وتقول ثقافتها.

*** المصادر :**

_ عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

_ عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

_ عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

_ عزالدين جلاوجي، البحث عن الشمس، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

*** الإحالات :**

1_ بيير زيما، النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1999، ص 57.

2_ عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص 08.

3_ ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2012، ص 103.

4_ فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، مكتبة منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط1، 1996، ص 69.

5_ علي الراعي، فن المسرحية، عيون، مصر، ط2، 1999. ص 37.

6_ علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن – رؤية جديدة، دار النهضة العربية، لبنان، 1985، ص 16.

7_ آلا نروب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص 54.

8_ بلبل فرحان، شؤون وقضايا مسرحية، كتاب دبي، دار الصدى دبي، ط1، 2012، ص 104.

9_ محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركزالثقافي العربي، المغرب – لبنان، ط 5، 1986، ص 25.

10_ بنسالم حميش، حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، ضمن مؤلف جماعي، حوار المشارقة والمغاربة، كتاب العربي 12، الكويت، ع 65/ يوليو 2006، ص 230 .

11_ عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري – دراسات نقدية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006، ص 107.

12_ جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010، ص 233.

13_ G. Genette, Seuils, ed. De, seuil, paris, 1987, P 127.

14_ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي – دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007. ص 53.

15_ هالة ميسون، توظيف التراث الشعبي في مسرح توفيق الحكيم، مجلة الطريق، لبنان/ ع 07/ 1996، ص 76.