التداخل المسرحي مع الفنون الأخرى"مسرديات" عز الدين جلاوجي "أنموذجا

د/ غنية بوحرة جامعة باتنة 1

تزخر الساحة الأدبية الإبداعية بمختلف الأنواع الأدبية التي أصبحت تتعايش مع بعضها في نوع واحد دون أن يقلل ذلك من القيمة الفنية والجمالية للكتابة الأدبية، وهذا ما أقر به "رينيه ويليك" إذ يرى أن نظرية الأنواع الأدبية الحديثة وصفية تؤمن بإمكانية مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، و لم تعد من الأهمية التمييز بين الأنواع الأدبية بقدر ما تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، و تداخل الأنواع إنما يتم من خلال استعارة النوع الأصلي لخصائص ومميزات وتقنيات الأنواع و الفنون والخطابات الأخرى سواء أكانت أدبية أم غير أدبية؛ أي تجاوز النوع الأدبي لحدوده الإبداعية مع الحفاظ على خصائصه البارزة .

تداخل الأنواع الأدبية:

لا يخفى على القارئ أن هناك أنواعا أدبية كثيرة تنقرض وأخرى تولد وتستجد، ما يجعل الساحة الأدبية زاخرة بمختلف الأنواع الأدبية منذ أرسطو(ARISTOTE)، الذي قسم الشعر إلى ثلاثة أنواع: (غنائي، ملحمي، درامي) – ويطلق عليها اسم الأجناس الثلاثة الكبرى- «فالشعر الغنائي هو "شخص الشاعر ذاته"، والشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه، ويجعل شخصياته تتحدث جزئيا في حوار مباشر (سرد مختلط)، أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية»[1]، ويعد هذا التقسيم من أقدم المحاولات في هذا المجال، و تقوم هذه الأنواع أساسا على مبدأ المحاكاة. أما الناقد الإنجليزي إي إس دالاس (DALLAS) فـ «يترجم هذه الأنواع على النحو الآتي: مسرحية- ضمير المخاطب الحاضر- الزمن المضارع. الملحمة –ضمير الغائب- الزمن الماضي. الشعر الغنائي –ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل»[2].

غير أن إشكالية التجنيس التي تطرحها نظرية الأدب وبالأخص نظرية الأنواع الأدبية ترى أن هناك اختلافات فيما يتعلق بتصنيف الأدب ونقاء النوع –الذي يدعو أصحابه إلى رفض مزج الأنواع الأدبية- ورفض تقسيم الأدب إلى أنواع من جهة أخرى، كما هو الحال عند "كروتشيه" (CROCE) الذي يرى أن مختلف الأنواع الأدبية تدخل ضمن ما يعرف بالأدب بصفة عامة « وأصر في كتابه (علم الجمال)، مفندا النظرية الكلاسيكية في الأنواع الأدبية، على أن الأدب مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات...تشترك في اسم واحد هو (الأدب)، وأن مصطلح (النوع) ما هو إلا صفة نميز بها اختلاف الأعمال الأدبية من حيث بنائها أو أشكالها»[3]، وهذا الاختلاف في الحقيقة هو الذي تقوم عليه نظرية الأنواع الأدبية في تصنيفها للأدب.

فـــ كروتشيه كما يبدو أنه ضد عملية تقسيم الأدب إلى أنواع، وعملية التصنيف بالنسبة له الهدف منها هو التمييز بين هذه الأنواع لا أكثر، دون اعتبارها أنواعا قائمة بذاتها لها خصائصها ومميزاتها البنائية، وموقفه هذا يعد تمردا لآراء ومفاهيم أرسطو الكلاسيكية.

مما سبق يتضح «أن هناك مسارين الاختلاف الأول يتعلق بجدوى الأنواع(كروتشيه، ورينيه ويليك)، والآخر يتعلق بصرامة حدود النوع. أي أن المسار الأول يُشكك بضرورة وجود النوع من الأساس على حين يتجاوز المسار الآخر هذه المسألة ويتعامل مع الأنواع على أنها أمر واقع، ويسائل فقط عن طبيعة الحدود التي تحكم كل نوع، أهي حدود مرنة أم صلبة؟ قابلة الاختراق أم مستعصية؟»[4] أي هل يحافظ النوع الأدبي على خصائصه ومميزاته الكاملة دون أن يتم خرقه من طرف أنواع أخرى فيؤكد بذلك مقولة نقاء النوع الأدبي؟ أم أن هناك إمكانية تداخل هذه الأنواع فيما بينها لتشكل نوعا جديدا تمرد على حدود النوع، وفي ذلك تكسير لما هو مألوف وتقليدي، وهذا ما دعا إليه تيار الحداثة في الرواية الحداثية؛ لأنه لا يمكن عزل النص الأدبي عن الخطابات الأخرى سواء كانت أدبية أو غير أدبية. وهذا الاختراق برأي بارت (BARTHES) يجعل الأنواع الأدبية أكثر قدرة على الحياة والانبعاث، لأن ترسيم الحدود بين الأنواع من شأنه تعطيل جمالية النوع الأدبي، وعدم فسح المجال له لتقديم رؤية فنية جديدة[5]. وفكرة التداخل في الحقيقة أفرزتها الرومانسية بعد أن أنتجت نصوصا تمزج فيها بين المأساة والملهاة؛ وحطمت بذلك المقولة الكلاسيكية القائلة بنقاء النوع والحدود الفاصلة بين هذه الأنواع.

وللتمييز بين هذه الأنواع يرى "محمد غنيمي هلال" أن لكل نوع خصائص وقف عندها النقاد في تصنيفهم «فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل من

إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني، ومن حجم هذا العمل، وطوله أو قصره (كما في القصيدة والمسرحية، ثم القصة مثلا)، ثم من الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني»[6]. لكن حينما يحدث الاختراق نلمح نوعين أو أكثر في نص أدبي واحد، غير أنه بإمكاننا التمييز بين النوع الأصلي من غيره من خلال هيمنة عناصر وخصائص نوع على آخر وإن كانت هذه الطريقة تسعى إلى تهجين النص والسعي نحو المغايرة، وهما سمتان من سمات الحداثة وما بعد الحداثة. إلا أن التداخل إذا زاد عن حده بطريقة فجة مبالغ فيها، قد يتحول إلى عنصر سلبي مهدم لبنية النص، لأن التمازج والتداخل حد الإقحام والتكلف غير مرغوب فيه.

1. **الفن المسرحي والتشكيل الحواري**: إن مسردية "أحلام الغول الكبير" هي في الأصل مسرحية مزج فيها الكاتب بين عناصر وخصائص المسرحية و مكونات النص السردي، فخلق بذلك نوعا جديدا يميل إلى النص المسرحي أكثر إلى أي نوع آخر، لأن الكاتب في الأساس ارتضى أن يغير ويضيف خصائص جديدة المسرحية رغبة منه في خوض غمار التجريب والإبداع؛ لأنه برأيه « آن الآوان أن ننقذ النص المسرحي من جبروت العرض الذي فرضه عليه رجال الخشبة من مخرجين وممثلين قرونا طويلة، فسرقوه من أدبيته وقرائه وجعلوه تابعا فاقدا الإرادة حتى أعرض جمهور القراءة عن نصوص عالمية خالدة، وحتى تجرأت بعض الأصوات مطالبة بإعدامه كونه لا أهمية له مع عناصر الفرجة الأخرى، ورغم الجهود الجبارة التي سعت إلى التجديد والتجريب على مستوى العرض ما سمعنا صوتا واحدا يرتفع مناديا بوجوب إنقاذ النص والتجريب فيه إلا إذا كان ذلك خدمة للعرض»[7]، لذلك سعى إلى الخلق و الإبداع من خلال هذا النص الجديد الذي اصطلح على تسميته بالمسردية وهي تجربة جديدة في « الكتابة تبتغي القارئ بالأساس، دون أن تحرم النص من فرض التمسرح»[8].

مما لا شك فيه أنه لم تعد هناك حدود فاصلة بين الأنواع الأدبية؛ إذ أصبحت تتعايش مع بعضها في نوع واحد دون أن يقلل ذلك من القيمة الفنية والجمالية للكتابة الأدبية، وهذا ما أقر به "رينيه ويليك" إذ يرى أن نظرية الأنواع الأدبية الحديثة وصفية تؤمن بإمكانية مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، و لم تعد من الأهمية التمييز بين الأنواع الأدبية بقدر ما تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة[9]. لذلك فإن ما تجدر الإشارة إليه أن اهتمام الكتاب بهذه التقنية الجديدة في أعمالهم الأدبية لا تأتي اعتباطا، وإنما عن وعي و قصدية مسبقة من

طرف المؤلف، الذي يسعى دائما إلى التجريب وتقديم كل ما يعتقد أنه يضفي على النص سمة الجدة من خلال تجاوز القديم وكل ما هو تقليدي.

لذلك فإن الكاتب يعمد إلى المزج بين هذه الأنواع بطريقة متناغمة متداخلة لا يحس فيها القارئ بالنشاز أو اختلال بناء النص، فحينما تطغى بعض عناصر المسرحية على النص الروائي مثلا تتحول إلى جنس هجين، ولا نعني بالتهجين هنا الجانب السلبي، وإنما المزج والتداخل الذي يتم بين الرواية والمسرحية، ما جعل بعض النقاد يطلق عليها مصطلح "الرواية الدرامية"، و«يسميها غير باحث بالمسرواية، وتعرف بأنها شكل أدبي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز، وأهم ما يميزها الانحسار الواعي في رقعة السرد ذلك لحساب الحوار، واعتماد الشكل المسرحي بشتى تفاصيله وتقنياته الكتابية»[10]. وفي هذه الحالة يغلب السرد على الحوار أما حينما يحدث العكس؛ أي أن يشغل الحوار المساحة الأكبر مع مزجه بالسرد فهنا التداخل يكون لصالح المسرحية التي تعد النص الأصلي ثم قيامه على فن آخر أو فنون أخرى سنتعرف عليها لاحقا. و لا شك أن القارئ سيلاحظ كثافة الحوار و وضوحه على حساب السرد كما هو مبين في المقطع الآتي:

يمسك قائد العسكر بأذنه اليمنى قائلا:

- حين تلعب في الغابة، فلا تلعب قريبا من عرين الأسد أيها الأرنب.

يندفع قائد الشرطة باتجاه حافظ الأسرار يترجاه

-أترجاك حافظ الأسرار، كن لي مرآة أرى عليها أخطائي.

- ما فائدة المرآة المصقولة إن كنت لا تبصر يا قائد الشرطة؟

يجلس قائد الشرطة على الأرض متهالكا، وقد أمسك برجل كبير الوزراء، ينتظر منه إجابة، يمد كبير الوزراء أصابعه يداعب رأس قائد الشرطة، كأنما يهدئه

- لا تنزعج سأخبرك بما غاب عنك، حين تقول أننا قطيع فهو وصف جميل ..
- يقف قائد الشرطة محدقا في كبير الوزراء، يقترب منه قائد العسكر.
- -كيف يغيب عنك يا سيادة القائد هذا المعنى العظيم؟ كم من رقاب ضخمة قطعتها ألسن صغيرة؟....

من خلال هذا المقطع الحواري من المشهد الأول من المسردية الذي يتخلله تدخل السارد في كل مرة للتقديم أو الشرح والتوضيح، فإنه يتبين أن الحوار باعتباره أهم عناصر مكونات الخطاب المسرحي، حظي بمكانة خاصة في المتن المسردي، والحضور التشخيصي للشخصيات والفضاءات في هذا الحوار كان باهتا

يعكس « غياب الملامح الخارجية للشخصيات، وغياب التجسيد الفعلي للأزمنة والأمكنة، ويأتي هذا نتيجة أن القارئ يسمع أقوال الشخصيات فقط، ويتعرف على الأحداث من خلال تلك الأقوال دون الاهتمام بزمانها ومكانها، مما يقود إلى تراجع عنصري: السرد والوصف»[11].

كما تجدر الإشارة أيضا إلى أهم العناصر المميزة لبناء النص المسرحي من خلال توظيفها لعناصر وتقنيات هذا الفن، كالاعتماد على تقنية التقطيع؛ بمعنى بناء المسردية على شكل مشاهد، وهي وحدة من وحدات تقطيع النص المسرحي، و المشهد يختلف «من منظور إلى آخر. فهو يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يُعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة»[12].والكتاب يستخدمون مصطلح المشهد «لأنهم لاحظوا وجود مقاطع روائية تنزع فيها المسافة بين النص ومتلقيه إلى الإمحاء إلى درجة يتوهم معها أنه حيال مشهد مسرحي، فالمرويات تعرض أمام عينيه فيرى الأحداث والشخصيات والأمكنة ويسمع الأقوال كما لو كان شاهد عيان»[13].

قسم الكاتب المسردية إلى تسعة مشاهد كل مشهد جعل له عنوانا لا يخلو من الرمزية، ذات أبعاد دلالية تعكس الواقع المأساوي والبعد السياسي الذي غدا الهم الذي يشغل بال الكثيرين بسبب انتشار الفساد واستشراء الظلم و قهر الذات البشرية. أما العناوين فقد جاءت كالآتي:

(المرآة المحدبة، حلم ضائع، الاكتشاف العظيم، سرقة القمر، سرب بحجر، الأغلال الحارقة، البحث عن سرمد، الطوفان، القط والفأر). وكلها عناوين تحمل في طياتها معان مشحونة بالسخرية وهاجس القلق والخوف، وكل مشهد من هذه المشاهد يصور حالة من الواقع المزري في صورة تخيلية وشخصيات رمزية، بعضها ساهم في تردي هذا الواقع والبعض الآخر جاء للبحث عن مدينة الأحلام أو الواقع الجميل الذي يتمناه أي شخص في مدينته وأرضه ووطنه الذي غابت فيه كل ملامح الأمان والسلام في ظل الحكم الجائر وتسلط الحكام.

2. الفن الروائي والتشكيل السردي:

لقد أصبح المسرح كما أكد الكاتب "عز الدين جلاوجي" « منبوذا إلى حد بعيد، حيث راح يفقد معاقله وسحره، ولم يتخل عنه متلقوه فحسب بل وحتى منتجوه أيضا، وبذلك يكون المسرح قد خسر المشاهد وهو الذي لم يكسب القراء في أي مرحلة من مراحله.

في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه بحيث يكون النص مهيئا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل»[14].

عز الدين جلاوجي من خلال كلامه يبين مدى رغبته الملحة في كسب ود القارئ من خلال خلق نص جديد يجمع بين المسرحية والرواية، ويجعل من النص المسرحي نصا سرديا يجمع بين فنون عدة من خلال تداخلها وامتزاجها بشكل يكسر القاعدة التقليدية في الكتابة الابداعية، ويخرج عن كل ما هو مألوف في الإبداع المسرحي، فالقارئ لمسردية "أحلام الغول الكبير" يخيل إليه أنه يقرأ رواية من الحجم المتوسط ذات حدث رئيس تدير أحداثه مجموعة من الشخصيات الرئيسة والثانوية، ويتكفل السارد بتقديمها تقديما غير مباشر من خلال أقوالها وأفعالها و سلوكياتها التي تميز كل شخصية، فهي لا تختلف عن العمل الروائي من كونها عبارة عن «نقل الروائي ...لحديث محكي؛ تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول، اللغة والشخصيات والزمان، والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات، كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع، وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا، وتتحاب طورا آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة »[15]. أما فيما يخص الرؤية السردية فإننا نجده يعتمد على الرؤية من الخلف التي تعتمد على ضمير الغائب في سرد الأحداث، وهو بذلك لم يخرج عن الطريقة التقليدية في الحكي، فنجده يبدأ عمله السردي بنص يصف فيه الحالة النفسية للزعيم والمظهر الخارجي لعرشه، ثم ينتقل إلى سرد الحدث الذي بدأت ملامح الصراع تظهر منذ الوهلة الأولى للنص

السردي « لم تكن ضخامة العرش، ولا روعة القصر لتخفف من آلام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس إلى عرشه حزينا كئيبا...

لاشيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه، على المكان يخيم صمت بارد...

وعلى جانبي العرش ظل الحارسان يقفان عن يمين وشمال كأنهما تمثلان، مدججان بالأسلحة في وضعية استعداد...

فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلا عن عرشه، وبسرعة يهرع إليه، يجلس ويتشبث في جانبيه بشدة ...

تتسارع أنفاسه فجأة، يشتد لهاثه، يتغير مزاجه من الخوف إلى الغضب، يرفع صوته صارخا.

-أين قادة جيشنا المظفر؟ أين قادة جيشنا المظفر؟ لم أبطأوا اليوم فلم يحضروا؟

يقف قليلا من مكانه، يقلب نظره في حارسيه، يمد نظره إلى الباب، يهرع القادة سريعا وقد ترامى بعضهم على بعض أمام رجليه، يردون بصوت واحد:

-شبيك...لبيك...نحن خدام لديك.

يحس الزعيم بالانتشاء، تنبسط أساريره، ثم فجأة يندفع إليهم صارخا مشهرا عصاه في وجوههم وقد تغيرت ملامحه

بل أنتم خونة ...خونة...خونة.

يعود سريعا إلى عرشه، يجلس إليه يتشبث به بكلتا يديه، يرفع عصاه المطرزة بالذهب والجواهر، يشير بها لأحدهم وهو أضخمهم جثة وأطولهم قامة.

-أخبرني أنت، يا قائد عسكري المظفر، يا من نثق بك كثيرا، لماذا دعوناكم فلم تلبوا؟

-يندفع قائد العسكر إليه مرتجفا ملبيا في استعداد عسكري صارم.

- بل لبينا سيدنا ومولانا... وولي نعمتنا...»[16].

لقد تعمدنا نقل هذا المقطع السردي المطول نوعا ما لنوضح للقارئ كيف تم التداخل بين الفن الروائي والفن المسرحي من خلال توفر أهم عناصر العمل الروائي: كالسرد والوصف والحدث والشخصيات ثم اللجوء إلى الحوار الذي يميز النص المسرحي، والذي يقطعه الكاتب بمقاطع سردية لتوضيح فكرة أو وصف حالة معينة أو تقديم شخصية من الشخصيات، فالسرد إذن هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال

كثيرة[17] تقليدية كالحكاية عن الماضي، التي تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع المسردية.

المتن الحكائي: أو الحكايـة Fable) وتتعلق بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع أو المتخيل، حيث تمثل المادة الأولية للحكاية في أي عمل درامي، تتجسد في متواليات أو برامج سردية[18]، و يعد الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية وباحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكل بها نصه الروائي، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلفا عن الوقائع في عالم الواقع[19]. والحدث في هذه المسردية الذي يعكس المتن مستمد من أرض الواقع لكن في صورة تخيلية مليئة بالرموز التي تعكس الواقع المرير الذي يعيشه الوطن العربي من تسلط الحكام الذين عاثوا في الأرض فسادا، وحاشيتهم الذين ساهموا في انتشار الظلم والفساد برغبة أو دون رغبة منهم، ثم ظهور مجموعة من الأحزاب (ك: حزب حركة المجاهدين، حزب الحداثة، حزب الوطنيين التقدميين، حزب أعداء النظام، حزب العدالة والمساواة....) وكلها أحزاب ترى في نفسها المهدي المنتظر الذي سيخرج المجتمع من عالم الفساد الذي عم وانتشر والتي لها كل الحق في اعتلاء الحكم والاستيلاء على كرسي السلطة .

المبنى الحكائي:القصة Rècit أو الحطاب): ويتعلق بطريقة أو نظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، فهو بعبارة أخرى الطريقة الفنية التي تحبك بها العقدة الحكائية أو العمل السردي، أي التشكيل الجمالي الفني للمادة الحكائية، يتجسد في اختيار تقنيات سردية متنوعة[20] كاختيار من يتولى عملية الحكي، فإما أن يكون السارد أو أحد الشخصيات الروائية وفق مسار سردي متطور، تتحكم فيه عدة عوامل لبناء الفعل السردي. وقد تولى عميلة الحكي في المسردية السارد بضمير الغائب، والذي كان يتدخل في كل مرة لسرد الأحداث المرتبة ترتيبا منطقيا بعيدا عن الاستباقات والاسترجاعات التي عهدناها في الرواية الجديدة.

إلى جانب ذلك نشير إلى طريقة تقديم الشخصيات التي تتمثل في تلك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر خطاب المؤلف أو عبر تعليقات الشخصيات الأخرى. أي أن مصدر المعلومات حول الشخصية الروائية تأتي من طرف السارد أو شخصيات روائية أخرى، وقد نتعرف على الشخصية من خلال بث معلومات ضمنية تنكشف من خلال المظهر والمزاج والطبائع التي تميز شخصية ما، أو يمكن

استخلاصها من سلوكياتها وتصرفاتها وأفعالها حيث يحاول القارئ استخراج واستكشاف مظاهر الشخصية وصفاتها، ومن ذلك قول السارد في حديثه عن الزعيم حيث يرسم لنا صورة واضحة عن هذه الشخصية المتسلطة من خلال ملفوظاتها وتصرفاتها بطريقة ساخرة موحية ومعبرة «يندفع الزعيم بغضب واقفا في مكانه، دون أن يبتعد عن العرش

-يا أحمق ...يا غبي...يا حقير

...يتمطط فوق العرش ويمد رجليه، وقد امتلآ غبطة وغرورا، بعد أن سكنت نفسه، وذهب بعض غضبه

-أما الشورى...الشورى...قلا لا لا ..، الشورى مشتقة من الشر، أعاذنا اللّه العلي القدير من الشر، وللو رأى اللّه تعالى في الشورى مصلحة لاستشار، هل تريد أن يلحقني الشر والشرار والشنار والعار، قل، أجب. .. يرفع الزعيم عصاه المطرزة بالذهب والجواهر، يشهرها في وجه حافظ الأسرار مهددا

-لولا أن عصايا أشرف منك وأغلى لصفعتك بها على صلعتك الحقيرة...»[21]، غمن خلال هذا المقطع يمكننا أن نتعرف على الشخصية التي تم تقديمها من طرف السارد بأنها شخصية مغرورة متسلطة جاهلة ذات منصب وجاه يتحكم في رقاب الناس والحط من قيمة أعوانه وشعبه.

وما يلفت انتباهنا في هذه المدونة سيطرة هذه الطريقة عند التقديم الشخصيات، حيث تكفل السارد بتقديم المعلومات حول الشخصيات التخيلية حتى يساعد القارئ في الكشف عنها والتعرف عليها.

3.الفن الشعري والتشكيل الجمالي:

اهتم الشكلانيون الروس في دراساتهم الأدبية بالشكل دون المضمون؛ أي دون ربط النص الأدبي بالسياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية... واعتبر "رومان جاكبسون" (ROMAN JAKOBSON)أن موضوع الأدب أو الدراسة في الأدب ليس الأدب في حد ذاته وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا بالاهتمام بدراسة الخصائص العامة التي تجعل من النص الأدبي أدبا يتسم بالجمالية والفنية العالية، وعلى هذا الأساس فإن «البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب literariness، وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا ، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصًا أدبيًا»[22]. ولاشك أن هذه الأجناس المختلفة لا يمكن أن تتحقق كينونتها من غير اللغة، حتى وإن كانت لغة النثر قائمة على الإخبارية، أما

لغة الشعر فتعتمد على التصوير والإيحائية، لكن على الرغم من ذلك فالأجناس الأدبية تتجاور ويحدث تبادل في المواقع فإذا الشعر نثر إذا كان نظماً، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعاً بالصور، مثقلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصية الشعرية[23]، ما يجعل النص السردي يتسم بالجمالية والشعرية التي لا تقتصر على الشعر فقط، ذلك أن كلمة الشعرية تتعلق «بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[24] على حد تعبير "تودوروف"(TODOROV). فقد اهتم النقاد بهذه الكلمة و أولوها عناية خاصة، بخاصة حينما يتعلق الأمر بالشعر، « لأن اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي العلامة الدالة على انتمائه إلى دائرة الشعر. ولهذا وضع النقاد القدامى شروطا محددة للكلام الشعري، بحيث ليس الكلام كله يكون صالحا لينتمي إلى هذا الفن»[25] ذلك أن لغة النثر ولغة الشعر في الأصل مختلفتان، لأن النثر كما يقول جون كوهن (JEAN COHEN): « هو بالتحديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن أي أنه لغة مصنوعة»[26].

لكن ما يمكن ملاحظته على المسرحية الحداثية أنها أخذت تستعير خصائص ومميزات الفنون الأخرى وبخاصة الشعر، فهي ليست مسرحية شعرية وإنما مسرحية تجمع بين السرد والمسرح والشعر من خلال استعارتها للغة الشعرية، التي تزيد النص جمالا وإبداعا من خلال انتقائها للألفاظ الرامزة والموحية التي تقف على نقيض اللغة العادية أو المعمارية، والتي لا تشبع نهم القارئ التواق إلى الإبداع الحقيقي، لأننا حينما « نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنية التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجملها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية، ويجدد قرائنها ويغني مجالاتها التعبيرية»[27]. وبعبارة أخرى كما يقول تودوروف: «يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[28] لأن موضوع الأدب هو الأدبية كما أكد ذلك "جاكبسون" وليس معنى هذا أن لغة المسرحية مطابقة للغة الشعر، وإنما هي تجمع بين المستويين المستوى السردي المألوف الأحادي الدلالة، والمستوى الشعري المتعدد الدلالة والانزياح. وتركيز الكاتب على هذه اللغة بالذات جعل منها معلما بارزا من معالم الحداثة في المسرحية التجريبة؛ إذ استخدمت هذه المسرحية اللغة الشعرية «بهدف استخدام سحرها وجماليتها وتوترها للتأثير في المتلقي، من خلال السحر الذي تمارسه هذه اللغة عليه»[29].

وقد أكد "جان كوهن" على الوظيفة التوصيلية للخطاب الشعري كما هو الحال في الخطاب النثري وفي هذا يقول: «إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه. وتكسير

البنية وإعادة التبنين»[30] .

إن الجمع بين ألفاظ متنوعة الحقول الدلالية، كثيفة المعاني مع إلغاء التجانس بين الدال والمدلول، والاعتماد على عدم الملاءمة في الكلام والتوازي، وغيرها من الخصائص الشعرية هي عملية تتحاشاها اللغة العادية التي وصفها "جون كوهن" بدرجة الصفر في الأسلوب، «فحينما تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معا نثرا، فإن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة فالنثر هو بالتحديد درجة الصفر في الأسلوب»[31]، لأن لغة النثر هي لغة مباشرة لا تحتمل التأويل وانزياح المعنى، أما لغة الشعر فتعرف أنها لغة الخروج عن قواعد اللغة وكسر المألوف، «وهي لا تدل على مجرد لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيراً دلالياً يعلق بموجبه المعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها في القول الشعري.

إن الاستعمال الشعري للكلمات هو تكثير لمعانيها، وذلك بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات أي أنه تحويل و إغناء لما وضعت له الكلمات في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم»[32].

إذن فالشعرية بمميزاتها الجمالية لم تقتصر على الشعر فقط، إذ مع ظهور جيل جديد من الكتاب الجزائريين في مجال السرد، لمحنا اهتمام بعضهم و تأثرهم بهذه اللغة والاستعانة بها في كتاباتهم، ولعل المسرحية أقل الأجناس الأدبية اهتماما بهذه اللغة وتركيزها على الموضوعات أكثر من اللغة الإيحائية، غير أن عز الدين جلاوجي يكسر هذا الروتين ويحول أعماله الفنية إلى نماذج إبداعية تهوى خوض التجريب وكسر المألوف دائما، وهذا ما لمحناه في مسردية :أحلام الغول الكبير": «هذه ولديّ. مدينة الأحلام...مدينة السلام...حيث الماء نيل وفرات...والحبر يا قوت وزخات...والحب يفرش الدرب والطرقات...

ذي ولديّ مدينة العدالة...بذرتها ها هنا السماء ...ذي مدينة العشاق...والشعراء ...مدينة الفلاسفة...والعلماء..

يمد يده مشيرا إلى بعيد وقد ارتجفت يداه المعروقتان

-من ذي الروابي أشرقت الشمس...وضاء القمر...
من هنا زخ الغيث وانهمر...
من هنا فاح الورد والزهر...[33]

على أن هذه المسردية في لغتها لم تكن كسابق أعمال عز الدين جلاوجي الروائية التي تتمتع بحس شعري عال، حيث نجده أحيانا يغرق في وصف المشاعر والأحاسيس ونقل واقع معين بصورة تخيلية ممتعة ولغة شعرية مميزة، و لعل ما يتفق عليه معظم قراء الكاتب/الروائي أنه ناحت للعبارات والألفاظ متلاعب باللغة مخرجا إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من إطار مرجعي محاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي، وكأن اللغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير.. إلى الخلق[34].

وعلى الرغم من ذلك فإن هذه المسردية لم تتمتع بهذه اللغة التي اعتدناها في أعماله وهذا راجع في اعتقادنا لطبيعة العمل المسرحي الذي يهتم بالموضوع لمعالجة بعض القضايا البارزة، كمحاولة الكاتب الكشف عن الواقع السياسي في الوطن العربي وجور الحكام وعدم القدرة على التغيير برغم الظلم الذي يسلطه على رعيته وحاشيته، لكن على الرغم من ذلك فإن الكاتب اعتمد في بعض المشاهد بخاصة مشهد "حلم ضائع" على الجمل القصيرة ذات جرس موسيقي نابع من تكرار الحرف الأخير، أو اعتماده على السجع بتوافق الفواصل في نهاية كل جملة، وتوظيف المجاز والاستعارات (هذه ولديّ. مدينة الأحلام...مدينة السلام...حيث الماء نيل وفرات...والحبر يا قوت وزخات...والحب يفرش الدرب والطرقات...

ذي ولديّ مدينة العدالة...بذرتها ها هنا السماء ...ذي مدينة العشاق...والشعراء ...مدينة الفلاسفة...والعلماء..) فهذه العبارات بنغمتها الموسيقية النابعة من قصر الجمل وعذوبة الكلمات تنم عن حكمة شخص يعرف قيمة هذه المدينة المتحولة، كيف كانت وكيف أصبحت، هذه المدينة التي تحولت إلى خراب ودمار يلفها الحزن والجو الكئيب حيث تفاجأ بها العريسان اللذان جاءا إلى هذه المدينة لعقد قرانهما فيها، بعدما كانت في السابق مدينة الأحلام والسلام، والحب، والعشاق، والشعراء، والعدالة، ،و الفلاسفة والعلماء...كانت مدينة تحمل كل معاني الحياة، فجاءت إذن كل هذه الكلمات والعبارات المشحونة دلاليا لتعبر عن واقع متحول نفى وجود كل ما ذكره الحكيم آنفا بلغة زرعت في جسد النثر حقولاً وآفاقاً ورؤى شعرية أضفت على النص نوعا من الفنية والجمالية، وساهمت في بناء النص المسردي.

أما المقطع الثاني من هذه النص فجاء على شكل قصيدة شعرية من أربعة أسطر اعتمد فيها على قافية واحدة وحرف روي مشترك كما في الشعر الحر .

يمد يده مشيرا إلى بعيد وقد ارتجفت يداه المعروقتان

-من ذي الروابي أشرقت الشمس...وضاء القمر...
من هنا زخ الغيث وانهمر...
من هنا فاح الورد والزهر..

لقد منح الكاتب "عز الدين جلاوجي" نصه نفسا شعريا من خلال اللغة الفنية التي يتحاشاها العمل المسرحي لاعتماده على اللغة المعيارية. وذلك من خلال بعض مشاهد المسردية التي تعد نموذجا لكسر نمطية اللغة العادية وانزياحها

من خلال ما سبق نلحظ كيف أن اللغة الشعرية تداخلت مع مقومات الجنس الشعري وسلبته أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص سردي مفارق في أسلوبه ودلالته[35] تحيل على نص مكثف الدلالة والمعاني منحت النص سحرا لغويا. لأنه يخلق ما يسمى بجمالية اللغة التي تختلف عن اللغة العادية أو اللغة المعيارية، من حيث طاقاتها التخيلية وقدرتها الابداعية، من خلال توليد المعاني ومنح النص بعدا جماليا بعيدا عن البعد الأيديولوجي واللغة النموذجية.

4.فن الخطابة:

جاءت الخطبة في مسردية "أحلام الغول الكبير" التي ألقاها كبير الوزراء على الشعب قصيرة خالية من بعض عناصر ومكونات الخطبة، فإذا كانت المقدمة هي «افتتاحية الخطبة، ومطلعها مثير للأذهان المنبه للعقول، كي ينتبه جمهور السامعين لما سيأتي من أفكار وقضايا في أثناء عرض الموضوع، كما أنها تنبئ عن موضوع الخطبة والقضية المثارة فيها، ويجب أن يكون أسلوبها موجزا يحمل كثافة من عوامل الإثارة والتشويق»[36]، وهي أيضا «نظير المدخل في المسرحية و الملحمة، ونظير التمهيد الموسيقي في الموسيقى »[37]، فإن الكاتب لم يهتم كثيرا بها؛ حيث وجدناها بتراء خالية من البسملة والحمدلة والصلاة على النبي الكريم كما هي عادة الخطبة وإنما بدأ بتوجيه النداء إلى الناس مخاطبا إياهم بقوله بعد أن اندفع يرتقي مكانا عاليا لينطلق خاطبا: « أيها الناس...يا أبناء شعبنا العظيم... يا أحفاد الأبطال المقاتلين... الغر الميامين... اسمعوا وعوا...» بعد هذه المقدمة الخالية من الترغيب والتحفيز لجذب الناس يجتمع حوله نفر من الناس في وجوم، ويواصل خطبته بحماسة أشد:

«-دفاعا عن شرف الوطن العالي...وصونا لتراث أجدادنا الغالي... فقد قرر مولانا العظيم ...ذو النسب الكريم... أن يجند كل أفراد الشعب... ويسير بهم سيرة رجل واحد...للحصول على الجوهرة النادرة...والنجمة الباهرة...والبتول الطاهرة...سرمد...سرمد...سرمد...وبها سيزول الهم ...سيزول الغم وستنفرج المصائب وتنقشع الظلم...أيها الناس اسمعوا وعوا..من فات مات ومن مات فات..وكل ما هو آت آت»[38] .

وحينما لم يفلح كبير الوزراء في استمالة الشعب ومحاولة إقناعة، تقدم حافظ الأسرار مهدئا الشعب وهو يرتقي الصخرة ظنا منه أنه سيفلح في إقناع الشعب الذي استيقظ من غفلته لتموييهه كالعادة، غير أنه لم يفلح على الرغم من الحماسة التي أبداها كما هي عادة كل خطيب والتغني بالوطن والوطنية من أجل تحقيق غايات سياسية دنيئة كما بينتها المسردية فيقول: «أيها الأبطال ...يا خير خلف لخير سلف...ها قد جاء اليوم العظيم ...اليوم الذي احتاجكم فيه الوطن المفدى.. كي تثبتوا ولاءكم للّه وللوطن وللزعيم العظيم.. يجب أن نخرج رجل واحدا إلى ساح الوغى فإما النصر وإما الشهادة ..استعدوا وأعدوا..المجد للشهداء..والكرامة للوطن..والعزة للزعيم..اهتفوا معي: عاش الزعيم..عاش الزعيم...عاش الزعيم..»[39]

لقد اعتمد الخطيب في هذه المسردية على ألفاظ بسيطة ولغة واضحة وجمل قصيرة لإثارة المتلقي وجلب انتباهه، لأنه إذا تمكن من الاستحواذ على قلوب السامعين منذ الوهلة الأولى أمكنه ذلك إلى بلوغ هدفه وإقناع السامعين بما أراده وخطط له، لكنه على الرغم من ذلك فقد فشل في إقناعهم وتوعدهم بالقتل «قلت كل شيء فلم يسمعوا ...إنهم حمقى، صدق قائد العسكر لا تنفع معهم إلا القوة»[40]، ما جعله ذلك يتوقف عن الخطبة دون أن يختمها بكلام مقنع؛ لأنه لم يفلح أصلا في استمالتهم منذ البداية ما دفعه إلى التوعد والتهديد حال رجال السلطة حينما يفشلون في السيطرة على الشعب المقهور.

من خلال هذه المقطع نجد أن الخطيب في خطبته التي عرضها الكاتب قد ركز أكثر على العرض أهم عناصر الخطبة من أجل تحقيق غاية محددة لأهمية الموضوع الذي جمعه من اجله، لأن مصير الوطن متعلق دائما بيد الشعب .

5.فن الحكاية: إن الحكاية من أقدم الفنون التي عرفها الأدب منذ القديم وصل إلينا عن طريق المشافهة ويعتمد الحكواتي على أسلوب مميز أثناء حكيه، حيث يغلب عليها الخيال ويهتم فيها بالعجائبية للتأثير على المتلقي ومحاولة إيصال رسالة مشفرة في ثوب حكاية مغرية للسماع، ومن ذلك ما يحكيه الشيخ : «يتدخل الشيخ كأنما يواصل كلام الرجل، وقد نزل من فوق الحجر الذي اعتلاه .

كان ذاك منذ عقود خلت...والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمراء...ظهر الزعيم الوحش فجأة...حاصر وجنوده القمر وجروه أسيرا... ومنذ ذلك الزمن لم نعد نرى القمر، لم نعد نسهر في الحقول...لم نعد نحلم ...غدا كل شيء حقيرا...»[41].

لقد قدم الكاتب على لسان الشيخ حكاية قصيرة لكنها معبرة وموحية رمزاها الوحش والقمر ، وبين كيف أنه شاع وانتشر الخوف والقلق والظلم بعد سرقة القمر رمز الأمل والنور والحياة.

إن المسردية نص نثري جديد حاول الكاتب فيه أن يمزج بين فنون عدة يعكس من خلالها عالما من الأحداث المتخيلة في أسلوب بسيط خال من التعقيد، حيث تداخلت فيه بعض الفنون الأدبية و الخطابات غير الأدبية، منحت النص بعدا جماليا يحمل في طياته رسالة أراد الكاتب تبليغها إلى المتلقي بطريقة فنية مغايرة.

الإحالات:

[1] رينيه ويليك ، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 1987، ص239.

[2] المرجع نفسه، ص239.

[3] شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب،ج1، القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط ت)، ص23.

[4] لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22، 24 تموز، 2008، مج 2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان عمان، (د ط)، 2009، ص757.

[5] ينظر: دياب قديد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية الكتابة ضد أجناسية الأدب، نفسه، مج1، ص393،392.

[6] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص139.

[7] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2016، غلاف المسردية

[8] المصدر نفسه، غلاف المسردية.

[9] ينظر: رينيه ويليك، و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 247.

[10] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 50.

[11] ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص144.

[12] المرجع نفسه، ص144.

[13] محمد نجيب العمامي: في علاقة الرواية بالمسرح، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج2، ص592.

[14] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص8.

[15] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، د ط، 2005، ص30.

[16] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ، ص12..

[17] عبد المللك مرتاض، في نظرية الرواية، ص37.

[18] ينظر: بعيطيش يحيى: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جانفي، 2011، pdf

[19] ينظر المرجع نفسه.

[20] ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للطبع والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص21.

[21] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص 15،16.

[22] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د ط) ،1998 ، ص:159.

[23] زهراء ناظمي: اللغة الشعرية في الرواية، مجلة أصوات الشمال، (د ت) http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=34084

[24] تزيفتان تودوروف،الشعرية،تر:،شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص 24.

[25] محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص، 30-10، 2011،
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=30369

[26] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986،ص 46.

[27] محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص،http://www.diwanalarab.com

[28] تيزفتان تودوروف: الشعرية، ص: 23.

[29] مفيد نجم: شعرية اللغة وتجلياتها في الرواية العربية ودور اللغة في تشكيل حداثة الرواية، مجلة نزوى، ع 51، 2009/07/18، تاريخ الزيارة: 2015/09/18 http://www.nizwa.coms

[30] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية،ص173.

[31] المرجع نفسه ، ص35.

[32] **فريدة مولي: شعرية الخطاب الأدبي، ستار تايمز، الجزائر،تاريخ النشر:** 2010/10/19، تاريخ الزيارة: 2015/09/12 http://www.startimes.com/?t=257861

[33] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ، ص42.

[34] الخامسة علاوي: شعرية الرواية وهاجس التجريب في "سرادق الحلم والفجيعة" للروائي "عز الدين جلاوجي"،صحيفة الفكر، ماي، 2008، http://www.alfikre.com/articles.php?id=184

[35] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي(دراسة نظرية تطبيقية في سيماطيقا السرد)، الانتشار العربي، ط1، 2008.، ص60.

[36] عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: فن الخطابة في المنظور النقدي، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنصورة، ط1، 1996، ص94.

[37] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د ط)، 2001، ص97.

[38] عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص106.

[39] المصدر نفسه، ص108.

[40] المصدر نفسه، ص 107.

[41] المصدر نفسه، ص80.