التجريب في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي
المسردية أنموذجا

Experimenting in the theatrical text by Izz el din Jalawji

مصطفاوي عبد القادر[1]*، دين الهناني أحمد[2]

[1] جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، abdelkader.mostefaoui@univ-sba.dz

[2] جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، ahmeddineelhannani@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/06 تاريخ القبول: 2021/10/04 تاريخ النشر: 2021/12/16

ملخص:

تكمن أهمية التجريب في النص المسرحي الجزائري عند عز الدين جلاوجي في قضية تداخل الأجناس الأدبية و الفنية ، و القلق و التوجس الذي صاحب هذا المبدع لسنوات ظل يؤرقه، و في محاولة له لتحقيق نوعي الصدق، الصدق الفني من أجل تحقيق الأحسن دوما، و الصدق الفكري من خلال علاقته بالبعد الإنساني وعدم انقطاعه عن جذوره وموروثه و الاغتراف منها و عز الدين جلاوجي من المبدعين الذين واكبوا الحداثة و ما بعد الحداثة ، ولم ترعبهم، والوقوف مكتوفي الأيدي والنص المسرحي يحتضر، وهو الذي لم يلق استجابة من القراء و لا من الجمهور عند عرضه، فخاض غمار التجريب بين جنسين: المسرح و السرد و سماها " المسردية."

الكلمات المفتاحية: التجريب؛ النص المسرحي؛ المسردية؛ الموروث؛ السرد.

Abstract:

The significance of experimenting in Izz al-Din Jalawji's Algerian theatrical text lies in the topic of the interweaving of literary and artistic genres. Agony and anxiety have accompanied this creative author for years. And in his attempt to achieve virtue, the artistic, which is a way to always achieve the best, and the intellectual, through its relation to its non-separation of its roots and heritage Izz al-Din Jalawji is one of the creative authors who kept pace with modernity and postmodernity, which didn't scare them off. They couldn't sit with arms folded while watching the

theatrical text dying. Even when he didn't receive an acknowledgement from readers or the public, so he went through an experiment between two genres: theatre and narration, and he called it “massardiya”.

Keywords: experimentation; theatrical text; narration; heritage; narration.

.

✷ المؤلف المرسل

1. مقدمة

أدرك عز الدين جلاوجي مدى استيعاب قراءه لأدبه الروائي والقصصي، في حين بقيت مسرحياته أدراجها لا طائلة ترجى منها، ما جعله يماري إعادة كتابتها بشكل يستهوي القراء ويكون الأقرب للجنس الروائي، فرصعها بالسرد والوصف دون أن يفقدها خاصية التمسرح، استثمر فيها تجاربه ومخزونه الإبداعي وكم هو زاخر بالموروث الشعبي، فانطلق منها إلى مستوى التوظيف والاستثمار، أي ما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة، ومن مؤداه، واستغلال هذه المسرديات في التعبير عن قضاياه" يعني أن هذا التراث بالنسبة للمبدع رموز مليئة بالنشاط ومصدر للمعرفة وحافز على الإبداع، ليس المطلوب إعادة تسجيله وتضمينه، ولكن المطلوب اكتشاف القدرات الملهمة فيه للإنسان المعاصر لاجتياز وضع أو أزمة، لأنه جزء من كياننا المعرفي"[1].

فما مدى نجاح هذا التهجين بين المسرح والسرد؟ وما آليات توظيف المسردية للتراث؟ وهل استطاعت المسردية أن تأسر قلب وعقل القارئ؟ وما موقع المسردية في حقل التجريب؟

للإجابة عن هذه الإشكاليات يطرح البحث عدة تساؤلات فرعية :

كيف استطاع المبدع تقليص الحدود بين المسرح والسرد؟ وهل قلقه الذي كان يغشى عقلة ويختلج صدره أخذ حقه من التجريب؟ وهل اعتبر فعلا المادة الخام للمسردية؟ وهل مسرح اللحظة يشاقق وينافس وسائل الاتصال الحديثة؟ وتهدف هذه الدراسة إلى تبيان نوع جديد في النص المسرحي أنتجه عز الدين جلاوجي وكان بمثابة إحياء للمسرح من جديد.

و تتوسل مقاربتنا بآليات الوصف والتحليل والتأويل منهجا لها في التناول.

2. قراءة في المسرديات:

1.2. بين يدي النصوص (مقدمة المسرديات):

أقل ما يقال عن المسردية أنه تجريب في مجال المسرح، والتجريب فعل توتر، وهو بذلك يؤسس شكلا من أشكال التجديد و الوعي الضدي الذي يجعل من ذلك موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة، فيتحول ذلك الحضور الضدي الذاتي من مستوى الضرورة إلى مستوى

الحرية المشروطة بالخصوصيات التاريخية والاجتماعية، فالعلاقة بين فعل التجريب وبين ما هو اجتماعي تاريخي " تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، وهذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس عن الوضع الاجتماعي [2]، فمنذ بزوغ البشرية والمسرح يكتب ليمثل على الخشبة، وأحيانا لا يكتب بتاتا وإنما يمثل هكذا وفقط، والنص يتلاشى بمجرد عرضه وحتى وأن صرفت أموالا طائلة على كاتب ومخرج وسينوغراف وديكورات وأزياء وملابس وممثلين، و بانتهاء العرض ذهب أدراج الرياح وأي حسرة تلك؟، هذه الحسرة التي تمالكت مبدعين وجعلتهم يثورون بأقلامهم، وفي قلق دوما، أمثال عز الدين جلاوجي إذ يقول:" كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى خشبة المسرح مباشرة، ولعله لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ"[3].

وهذا يحيلنا إلى أن المسرحيات لم توجد بتاتا للقراءة في ذلك الوقت، مما جعل بعض الكتاب يحتفظون بها أدراج مكتباتهم المرصعة بالغبار، لأن المسرحية عرضت أمام جمهور وتفاعل معها أو لم تعجبه وانقضى الأمر ولم يبق، ربما في خلد ذلك الجمهور أو المشاهد ذلك المكان أو الزمن الذي عرضت فيه بما تحويه من فضاءات أو ديكور ...إلخ، "و مع مرور القرون صارت المسرحية تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع والزوال، كما ضاعت للأسف الشديد ألاف العروض المسرحية التي كانت ترتبط بالمشاهد في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة"[4]. على اعتبار أن المسرح فعل وفقط، يتنزل إلى الخشبة، يتم تلقينه بشروطه المكانية والزمانية لا لتلق آخر من نوع آخر مما جعله يضيع بالاتجاه المعاكس الملايين من القراء يمكن أن يعترضهم في كل مكان وآن، دون طرح شروط الخشبة.

وفي هذا الصدد يجزم عز الدين جلاوجي أن مسرحياته التي كتبها لم تأخذ حصتها من القراءة، كما عرفته رواياته وقصصه القصيرة وشغفهم بها، فتوجس وانتابه قلق من جهة مسرحياته وإلى ما آل إليه المسرح فأعاد تحوير تلك المسرحيات وطعمها بطابع السرد

وأعطاها اسم منحوت من مفردتين "مسرح+ سرد" في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح وهذا بإعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد، فنكسب القارئ أولا ونأخذ ثانيا بيديه ليعود إلى خشبة المسرح دون أن نجرح كبرياءه، بحيث يكون النص مهيئا أيضا للعرض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل"[5] والواقع كما يقول ويؤكد أن مئات من الروايات تحولت أفلاما وعروضا مسرحية، مما فرض التفكير في إعادة التألق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في تلقيه قراءة وسماعا.

ومن خلال شرحنا وتفحصنا لمقدمة المسرديات يتضح لنا أن مفهوم المسردية: أنه تجريب يتمثل في كتابة نص ظاهره سرد وباطنه مسرح، بآليات سردية محضة مع الحفاظ على خاصية المسرح وهي الحوار.

وقد لاقت هذه المسرديات تجاوبا كثيرا من القراء، وذلك لقربها من الرواية والقصة، جامعة لتقنيات السرد والوصف والحوار، "لم تراودني فكرة التجريب في النص المسرحي إلا بعد معايشة ميدانية، تأليفا للمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا له في مدرجات الجامعة، وقد لاحظت العزوف الكبير عن تلقي نصوصي ونصوص غيري من أساطير المسرح العربي والغربي قراءة ونقدا، في وقت تشهد فيه الرواية ومنها نصوصي إقبالا شديدا مما حتم التفكير في البحث عن طريقة جديدة لكتابة النص المسرحي كتابة تمنحه جوا صز العبور إلى قلب القارئ دون أن تبعده عن المسرح، ودون أن تصد المخرج والممثل وغيرهما من أركان الفرجة عن التعامل معه، وكان أن خضت غمار كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة، ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يعزي بالقراءة وجوهرها يعزي بالفعل والتجسيد"[6].

والمسرديات هي: البحث عن الشمس، الفجاج الشائكة، النخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبير، هستيريا الدم، غنائية الحب والدم، حب بين الصخور، مملكة الغراب، الأقنعة المثقوبة، رحلة فداء، ملح وفرات، في قفص الاتهام، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا.

2.2. آليات السرد في المسرديات:

يقول محمد عزام أن السرد "كلام الراوي المحيط بالأحداث والعالم بها، وهو حريص على تقديمها للمروي له، كما أنه على معرفة بحاضر الشخصيات وماضيها وبسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية"[7]، هذا يعني أنه يجعل القارئ يغوص في النص كل على شاكلته فيتدبر ويتمعن ويستقرئ أو يتخيل.

كما أن النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بعث العوالم الدرامية داخل المتفرج والقارئ مع اختلاف بينهما في تلقي هذه العوالم، فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات وهي تتراءى عليه دون توقف،أما القارئ فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهدة معينة، والعودة إلى الوراء وإجراء مقارنات بين الدفاتر، ولذلك فهو خاضع للتمسرح، فالقارئ أيضا وهو يقرأ، فعملية الإسترجاع الآنية تجعله يتصور، وكأن النص أمامه يعرض وهو يتصوره، فقد قسم عز الدين جلاوجي مسردياته إلى دفاتر بدل المشاهد في المسرحيات بفصل بين كل دفتر وآخر في التسميات، يرسم من خلالها الحركة والإنفعال. فيجعل القارئ ينفعل بانفعالاتها، وحاضر في الركح الذي يتخيله، وهكذا بالنسبة للدفاتر الأخرى، فيهدم ذلك التسلسل للمشاهد ويكسر ما نادت به الكلاسيكية.

كما نوع المبدع في حضور الإشاريات الشخصية، وتراوحت صورها بين البارز والمتصل والمستتر، وفق مقاصد المتكلم ويظهر ذلك مثلا في عنوان المسردية "وأنا" حيث العنصر الإشاري الشخصي يشير إلى مرجع عام يتمثل في ذات بشرية تبحث عن كيونتها، حيث أن الإشاريات الشخصية تسهم في تحقيق مقاصد تداولية متباينة نحو الملفوظ، وللضمير " أنا، أنت" إسهاما في حركية الحوار وإبراز ملامح طرفي العملية التحاورية، فقد تجلى بينهما الصراع بين "الأنا "و "الآخر" خصوصا أن الأديب يعمل على المتضادات والمتناقضات كثيرا، كما استعمل من الإشاريات الشخصية " النداء" سواء بأدوات ظاهرة أو مستترة، ولا يفهم معنى النداء إلا إذا اتضح المرجع الذي يشير إليه في الخطاب، مثلا:

يردد جميع من في المجلس بحماس كبير، وهم يرفعون سيوفهم للأعلى :

- " يا الله ... يا الله " .

يلتفت الأمير إلى أخته في تحد وسخرية، يبتسم قائلا:

- " ومنامك طار بها الريح؟ دقي وأكدي مليح وين هو السبع؟ "[8].

يا الله : غرضه الدعاء، لكن هنا كان غرضه التهكم، كما أن الشخصيات لا تظهر جليا مباشرة لأن السرد يحول دون ذلك عبر الحوار، ومن ذلك استعمال أسلوب التلميح، ويشار إلى الشخصية المتكلمة في ثنايا الحكي.

ضبط المبدع الإرشادات الإخراجية والتي عادة ما كانت توضع بين قوسين، وتعويض كل ذلك بحكي ووصف مطول أحيانا، لكن لا يطغى على الحوار الذي يبقى سيدا، والذي لا تسبقه إلا مطة كما في السرد تماما، كما في المثال السابق:

- يا الله .... يا الله
- ومنامك طار بها الريح؟

كما تضمنت مسردياته التكرار وهو عنصر للتأكيد، يجعل المتلقي في حيرة من أمره لما هو آت بعد ذلك الكلام:

يصيح فيهم قبل أن يصل:

- ابشروا يا الخوان

ابشروا يا الخوان

ابشر يا شيخ غانم [9]

- هذا محال

هذا محال[10]

كما أكثر الراوي في الجمع بين المتنافرات والمتضادات بالتركيب الإستعاري والتشبيهات، وذلك وفق تقنية التجسيم التي تجعل غير الحسي حسي، فشعرية التجسيم في تلك القفزة الخيالية في المغامرة التي تجعل غير الحسي حسي، فجمالها لا يعني موافقة الحواس بل يعني ربط البعيد بالقريب[11]. كما أن الحوار يتعدى أن يصبح غنائية

راقية مثل "غنائية الحب والدم" وهي مسردية ملحمية جعل فيها الأديب الحوار مجمله شعر شعبي.

كما يصور السرد الصراع التي تعيشه الشخصيات مستخدمة المؤشرات التي تعكس الحالات الانفعالية والنفسية .

3. الصور الفنية للسرد في التراث المسردي:

"و التراث ما يكتسبه الفرد ويتلقاه ويتعلمه بحكم ظروف ميلاده (ثقافة) ويعمل كشبكة خاصة تغذي عالما رمزيا أكبر "[12].

" ويعد التراث الشعبي منبعا خصبا يمد الكتاب والأدباء بخامات الإبداع الأدبي ومواضيع أولية لها من الحيوية والبعد الإنساني ما يضمن أدائها لهذه المهام المتعددة"[13]. فعز الدين جلاوجي لم يدع شاردة ولا واردة إلا واستقاها ووطنها في مسردياته لأن الأدب والعلوم كلها كائنات حية.

1.3. توظيف التراث التاريخي:

وضع عز الدين جلاوجي يده على أخطر موطن للجروح، وأسال حبره على ورقه بهذا الموضوع الشائك، فكان مادة أولية صائغة تدب بالتخيل والتشويق لدى القارئ، فكيف لا وهي التي أبهرت العالم ببسالة رجالها، وكانت مثلا يحتذى بها في المقاومة والشجاعة للشعوب المضطهدة، وألهمت الأدباء، فكتب عنها من كل حدب وصوب.

كتب عز الدين جلاوجي معظم مسردياته بعدما حولها من مسرحيات حول موضوع الثورة والتاريخ، فكانت هستيريا الدم، أحلام الغول الكبير، غنائية الحب والدم، البحث عن الشمس (موضوع فلسطين المحتلة) ... فأشبك نصوصه بشعرية عالية بما تحمله من دلالات وصور تبعث في المتلقي (القارئ) تذوقا فنيا منقطع النظير.

فقد تعامل عز الدين جلاوجي بمبدأ التجاوز والتحويل والإستكشاف وإبراز المواقف والأحداث المسكوت عنها وذلك وفق نظرة ورؤيا معاصرة للماضي، حيث يقول عبد القادر القط "إذا كان مؤلف المسرحية التاريخية لا يستطيع تغيير حقائق التاريخ الكبرى، فانه يستطيع تغيير

دلالاتها المألوفة عند الناس، أو ينتزعها من إطارها التاريخي البعيد لتصبح صورة حية من صور الحياة المعاصرة"[14]

فمسردية" هستيريا الدم" من عنوانها جعلت القارئ يتمعن بخياله ما بفحوى المضمون، فالكلمة الثانية" الدم" المتدفق كثيرا يجعل الإنسان يصاب بهستيريا كبيرة مما بعثه إلى التشوق لقراءتها، والدم مباح ومشروع إراقته لطرد المستعمر.

- جمع عز الدين جلاوجي بين الأضداد في معظم مسردياته، خصوصا في شخصية البطل، وذلك بأسلوب سردي وصفي فيه من الدلالات والإيحاءات والصور، وسبيله في ذلك اللغة الرامزة للموضوع محاولا الصول بالمتلقي (القارئ) إلى إعلامه بما هو موجود وكائن وما يجب أن يكون لدافعية التغيير.

الأرض تبكي، الأرض تئن

جثث ودم

دموع ورمم

الأرض تبكي، الأرض تئن

فالمتلقي يفهم بنظرة أولى تفحصية أن فرونسوا متحصر على هذه الأرض وعن الدماء التي سالت ولا يحب ذلك. ويؤكده فعله عندما يحدق في ميشال بغضب، ويضر بخزراته فتطير قبعته العسكرية ثم يدفعه في هستيريا صاخبة:

- كفاكم كذبا، كفاكم

للدماء باسم الوطن والشعب، باسم الله والوالدين والتاريخ[15].

فالمسردية لم تحدد في الأول شخصية ولا عمل ولا توجه هذا الهستيري لكن حوطته بسرد ووصف.

- ميشال بطلي الجميل !!! كم أنت رائع في لباسك العسكري !!!
- لا تنس يا حبيبي أنك حفيد نابليون العظيم، وديغول العبقري، وعلى دربهما لابد من رفع راية فرنسا عاليا، ستغادر غدا إلى البلاد البعيدة القريبة من أجل مجد فرنسا،

وستعود يا حبيبي مكللا بغار النصر، ستلقاك المدينة كلها بباقات الورود والابتسامات، وسنقيم لك يا حبيبي تماثيل من الحب والتمجيد.[16]

فقد وصفته بصفات العظماء ومتعجرفي الضباط الفرنسيين الذين عذبوا وقتلوا الجزائريين بأبشع الطرق "نابليون"و" ديغول"، وأنه هو كذلك حمل صفاتهم الوراثية من خلال لفظة "حفيد"، وأنه كلما تقنص فرصة إلا وعذب وشرد من الجزائريين، فتقلده السلطات الفرنسية الأوسمة والرتب العالية وتفرش له الأرض والبيت بالورود وتخلده دوما بإقامة له تماثيل ومنها التمثال الموجود في غرفته .

كما أعطى جلاوجي صورة البطلة "لالة فاطمة نسومر" والتي لقبت ب "جان دارك الجزائر" معنى رمزي في المسردية:

يطاوعها وهي تمد إليه ذراعيها، يلتفت إلى الجدار حيث يعلق إطار كبيرا، تزينه صورة جان دارك وهي فوق فرسها تحمل الراية الفرنسية، يتأمل الصورة لحظات، تقترب منه قائلة:

- جان دارك القديسة.

يقاطعها دون الإلتفات إليها، قائلا:

البطلة القديسة، لقد بعثها الرب لإنقاذ فرنسا، نتبرك بها دوما.[17]

لالة فاطمة نسومر أرهقت الجيوش الفرنسية وذاع صيتها كثيرا، ولم يستطع ذلك المستعمر القضاء عليها وهزت كيان فرنسا. ففرنسوا كان يتحدث عنها بافتخار و حماس داخلي، لأن بفضلها وبفضل أمثالها نالت الجزائر استقلالها، وكأنه بلهجة السخرية التي وظفها جلاوجي يحاول أن يزيل وصمة العار التي لحقته من بيع بلاده وقتل شعبها، وامرأة من مثل لالة فاطمة نسومر تقف صامدة في وجه أغنى الجمهوريات العسكرية الفرنسية، وستبقى فخرا واعتزازا للجزائر من خلال "نتبرك بها دوما".

كما نرى من المفارقات التي جسدتها المرأة الجزائرية، وذلك بعد ما أقبل ولدها علي بقتل الضابط الأسير من خلال ذلك الحوار:

- لا يا ولدي أرجوك.

لا تلطخ شرفك بدمه .

بل هو أسير لدينا

و ليس من أخلاقنا قتل الأسرى والجرحى.

- لكنه قاتل أبي.
- أنا قلت لن يقتل في بيتي.[18]

فاستعمل عز الدين جلاوجي النهي ثم أتبعه بالتعريف وختمه باستعمال ضمير المتكلم "أنا" متتالية فبينت أن أخلاق الجزائريين مسالمة وتأبى أن تلطخ أيديهم بقتل أسير، وليس كما فعل فرونسوا الذي تفنن في القتل والتعذيب. والمفارقة الثانية السلوكية التي بدرت من الأم وابنتها، باهتمامهما بالأسير الفرنسي بالرغم ما فعل حتى شفي وتعافى، وبعد مجيء زملائه لإنقاذه، ووجوده بصحة جيدة، تحدث الصدمة ومفارقات الحياة بالنسبة للمتلقي (القارئ)، فبعدما أخذ الأسير من زملائه حاول الضابط إطلاق النار على المرأة التي كانت تعتني به، نزع ذلك الضابط الأسير المسدس من على رأس المرأة، وأطلق الرصاصة على صدرها فانهارت قتيلة، وغادر الجميع البيت، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أبشع الحقارة التي اِسود بها الاستعمار الفرنسي، وما إطلاق الرصاصة في الصدر بعدما كان موجهها صاحبه نحو الرأس إلا دليل على الحقد الذي يكنه للجزائريين رغم الإعتناء الجيد به من طرفها.

فالمتلقي لم ينتظر ردة فعل الضابط الأسير هكذا إنما ربما يوقف الضابط الأخر بالعزوف عن عمله وبأنها اعتنت به وينصرونهم ويدعونهم وشأنهم، أو ربما يشكرونهم على الإعتناء بصحته. وتتضح الرؤية جليا بالنسبة للقارئ على لسان فرونسوا:" قصة واحدة وقعت لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني، اذهب أين شئت إلى حرب الناس، واقتلهم هناك في بلدهم، فيبني على ظهرك الساسة أمجادهم، أما أنت فستعيش معذب الضمير إن كان لك ضمير، اذهب أن شئت، أما أنا ذاهب اتبع آثار جريمتي.

وهنا تتضح المفارقات الجلاوجية والتي يتلقى فيها المتلقي (القارئ) صدمة ودهشة تعيده إلى نقطة الصفر، وترتيب أفكاره من جديد اعتمادا على إيحاءات أخرى، ففرونسوا لم

يكن ذلك الذي يكره ويمقت سفك الدماء هكذا وفقط وبأنه إنسان مسالم، ولم تكن تلك الأوسمة والشهادات والرتب من العدو بالسهولة الحصول عليها، بل كان سفاحا عميلا لفرنسا فقلدته قلادات الكلاب وضحكت عليه فعاش بتأنيب الضمير معذبا رغم الحياة والثروة وكل شيء أمامه، لكن هيهات هيهات.

وكان استحضار عز الدين جلاوجي للتاريخ كثيرا في جل مسرحياته سواء شخصيات أو أمكنة وأحداث نذكر هتافات منها في عجالة، فذكر في هذه المسردية "هستيريا الدم" أوديب وأبيه وأمه.

- لا تبتئس أبت إنها أقدارنا، والرب لا يسعده إلا أن تخطو على الدرب الذي رسمه لنا، لا مفر كما لم يفر اوديب وأبيه لايوس وأمه جوكاستا.
- ابتعد عني لا تلمسني، ضيعتني صغير، وحملتني دمك كبيرا ثم قذفت بي في أتون المعصية والانتحار.
- لا تقل هذا اوديب، ستغضب الإله زيوس، زيوس أب الآلهة وآب البشر.

2.3. الأدب الشعبي:

- **الأمثال الشعبية :**

الأمثال والحكم صورة كل شعب وكل مجتمع فهي ذاكرته الشعبية، حاضرة في كل مجالات الحياة، فهي تبحث وتتغلغل في العلاقات القائمة بين الناس، فالأمة العربية تزخر بموروث شعبي لا يستهان به بتجسيده لغة الحضور والغياب، فالأدباء والشعراء تعاملوا معه أحسن تعامل ووظفوه تناصبا سعيا منهم إلى تغيير واقع إلى أفضل " عادة ما يرتبط المثل بمتغيرات البيئة، فيبقى منه ما يتصل بحاضر الحياة الاجتماعية ويكاد يندثر ما لا يتفق مع طبيعة المتغير الحضاري"[19]

فعز الدين جلاوجي واع بماهية الوطنية، وعلى اتصال دائم بجذور ثقافتها والنهل منها ولكن بإسقاط حدي للمثل، فلا يمر عليك نص تقرأ له إلا ولمست ذلك، لكن هناك مسردية تجلت فيها الأمثال والحكم بأكملها من بدايتها إلى نهايتها وهي "غنائية الحب والدم" والتي ما

فتئت تذكرنا بأباطرة وأبطال الأندلس، في أخذهم المعارك ونجاحاتهم وكيفية الإستلاء والدهاء الخارق وحب السلطة، والغدر.

- قصة غريبة نسمعوها ذا الليل.

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطال كبار.

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم احمر قاني

فيها دمع وإحزاني

فاستنهلها بالرجولة التي تمثلت في القائد الشيخ "غانم" ليجور عليه الزمن وتدور به الأيام في عصر عصفت به رياح الأنانية، وذلك عندما يصفه عن طريق السرد إذ يقول : يصل الشيخ غانم في ثيابه البيضاء حزينا مهموما، يقف وسط الساحة لحظات يوزع نظرة في كل الاتجاهات، يقتعد صخرة كبيرة يكاد يغطيها برنسه برنوتائها... يحدق في الفراغ اللامتناهي، يتنهد قائلا:

- إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتني من ذراعي

ذليت من كان بوه سيد

و طلعتي من كان بوه راعي

وقد نوع المبدع عز الدين جلاوجي في التنوع الإيقاعي والبديع كالجناس والسجع والتكرار في أمثاله وحكمه،

وينك يا عامر؟

قومك في ذل يا عامر

وينك يا عامر؟

قومك في ذل يا عامر

وينك يا عامر؟
قومك في ذل يا عامر
أصل الرجال جبال
و أصل الجبال رجال
نحسو بيها وتحس بينا
نشكيلها الهموم والغبينا.[20]

ففي اعتقاد الناس أن عامر انصرف لحب امرأة، وهو يلهو ويتغزل معها والبلد في حالة تأهب للحرب، لكن الأمر غير ذلك فهو في صراع مع الأعداد وفي حب للسلطة والتملك.

خاف عامر من بطش الأمويين واستعان بالبربر عندما أنشأ مدينة "الزاهرة" قرطبة عاصمتها في ظرف عامين فقط، وأمر بنقل الأموال والأسلحة ودواوين الحكم (الوزارات) وجعلها مركز الحكم.

يا فرسان الحل ما هو بالسيف.
ولا فالخدعة والزيف.
بالحب تتشرى القلوب

و هذا إن دل فانه يدل على حذاقة عامر بشراء الذمم والقلوب وسط نفوذه وبأنه أصبح يتربع على العرش ونكر جميل الخليفة وأمه بعزلهم ونقل كل شيء إلى الزاهرة.

فازداد قوة وزادت أطماعه وكبرت وتوجه إلى أغنى الحصون مدينة "سمورة"، وصار العامري على كل لسان .

الراوي قائلا على أنغام الناي:

وعمروا ذ الأرض بعرقهم الجاري
وبدمهم احمر قاني ...
و حصون داروها للعدا هلاك
وحب منشور

و كرم مذكور. [21]

إن مسردية غنائية الحب والدم مزجت بين الشعر والنثر لكن يمكن القول أنها من الشعر الملحون، وليس كل من هب ودب يولج لميدان الشعر " فالشاعر الشعبي يأخذ بأسباب الموروث الثقافي، ليبقي وسائل التواصل حاضرة دائما، حتى لا ينفصل يومه عن أمسه ولا ينقطع يومه عن غده، كل ذلك ممكن مع الشاعر الشعبي الجزائري المعتز بإسلامه وعروبته وبحضارته العربية الإسلامية.[22]

فقد وظف جلاوجي لغة شعره بين الفصيحة والعامية لتتناسب إلى لغة وسيطية هي لغة الشعر الملحون، وبين التراثية والمرتجلة وظائفها إيحائية دلالية داخل النص، وتنوعت بين الاجتماعية والعاطفية والسياسية، فاستحضر شعر عبد الرحمان المجدوب كثيرا، كماوظف شعر عكرمة بن أبي جهل.

كما حاول إقناع المتلقي (القارئ) بتكرار بعض الأشعار، وموطن البديع من سجع وجناس ... حيث يقول الدكتور عربي عبد الكريم" أن الكلام في الوسط الإجتماعي هو أجمل بكثير مما هم عليه في المسرح الجزائري، لذلك كان على المسرحي أن يحسن إلتقاط هذه الأصوات والعلامات ويحولها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قدر الإمكان.[23]

أخذ جلاوجي يعتد إلى بلاد الأندلس وسرد لنا ووصف الحالة التي كان يعيشها العربي ومحص لنا ظاهرة كانت سائدة وهي حب السلطة، لكن بأي وسيلة؟ الدهاء والحنكة فصور لنا ذلك بأسلوب سلس سردي حكائي وأشعار مغناة، وصور لنا ملامحها، فصيغة الشعر إيحائية عميقة تصل إلى روح وقلب المتلقي (القارئ) قبل أذنيه.

- **فن الغناء**

إعتنى عز الدين جلاوجي بفن الغناء في مسردته " غنائية الحب والدم" والتي انفردت عن غيرها فجاءت كلها غناء لأنها كما سبق وذكرنا كانت شعرا وأمثالا وحكم وكلها تغنى (جانب موسيقى)

ووظف الغناء عبر طرق عديدة في المسردية فقد كان يمهد لها مثلا قوله " مقاطع غنائية من التراث المحلي، أو قوله الموسيقى يجب أن يكون أغلبها محليا وتراثيا.[24]

كما أسس لها بخاصية شذرية تبين أنه مقطع أغنية على شكل (مقطع غنائي) كما يعلم المتلقي بالكلام العادي الذي يفهمه أن ذلك غناء أو موسيقى وهو الذي ساد المسردية فمثلا: يقف الراوي عند الصخرة التي اعتاد الشيخ غانم أن يتخذها مجلسا مع كبار رجال القبيلة، يشير إلى الجميع قائلا، على وقع صوت الناي الحزين:

بات الجميع متحيرين

عداهم من كل فج جايين

سيوفهم مكسورة

و قلوبهم متفرقين [25]

و قوله يمتلئ الفضاء موسيقى بإيقاع الحزن والحرب، وقوله: يردد الجميع خلفه بصوت واحد وهم يلوحون بالسيوف

الحرمة فالنار ولا ذل فالجنة.

الحرمة فالنار ولا ذل فالجنة.

الحرمة فالنار ولا ذل فالجنة.[26]

وقوله يرفع صوته مقهقرا، يملئ الفضاء رغم ما يحيط به من صخب:

الموت ولا حياة العار

الموت ولا حياة العار

يصيح الجميع خلفه بصوت واحد حتى يهتز المكان

الموت ولا حياة الذل.

الموت ولا حياة الذل.[27]

فهنا كان التضاد واضحا بين سخرية عامر وبين شعب يهتف وراءه لا يعلم خبايا ذلك القائد، حيث استعمل جلاوجي السخرية برمزية جعلت القارئ ينفعل معها ويتشوق لما هو آت.

ونجد المبدع جلاوجي ينوع من الطبوع والأغاني وبين الفضيحة والعامية من حيث لغتها، والقديمة والجديدة من حيث زمنها، فمثلا يوظف أنغام الفرح والإنتصار من خلال قوله:

- يخرجون مبتهجين إعداد أيام الأفراح، يتعالى صوت الراوي قائلا على أنغام الناي:

كي نوار لعطيل

كي خضرة لقصيل

كي لحمام لي ارفرف ويميل.

وقوله: تتعالى أصوات الحرب وهتافات النصر فجأة، كما وظف أصوات السيوف في المعركة التي لا تتوقف.

- أصوات المعركة الطاحنة مازالت تصم الآذان وترعب القلوب.[28]

و كان للأغاني الوطنية والحماسية جانبها كما للحب أيضا:

إذا الواجب ناداني

لازم انلبي في الحين

و لو افتتني الزين واغواني

بأميرة السر والزين

قلبي تحت رجلي نديرو

الواجب قبل دقات القلب وهواه

مهما اشتد عليه الحب وكواه.[29]

4. الخاتمة

خاض عز الدين جلاوجي تجربة في مجال النص المسرحي، فزاوج بين السرد والمسرح، فكان ناتج تلاقحهما ما يعرف ب "المسردية" والتي كان ظاهرها سرد وباطنها مسرح، اعتمد فيها أسلوب الحكي والوصف لكن من دون أن يفقد النص خاصية التمسرح، وكان خوفه ووجسه دائما إلى الركود الذي مس المسرح في عصر أن لم تواكبه حرفتك سيوله وإزاحتك عن سكتها والطريق، فراح يغرف من تراثه الزاخر والغني ووظفه أحسن توظيف، كما أنه

أسر قلب القارئ للمسرديات، وحتى لمسرح اللحظة الذي يمكنك أن تقوم به في أي مكان وأي زمان، ولا يشترط فهما آو أن تكون هاويا آو متمرسا، فتقوم به وآنت جالس في المقهى مع صديق لك،آو مع زوجك في سريرك، آو في المستشفى وهو بهذا ينافس الفايسبوك، وقد توصلنا إلى النتائج التالية:

- المسردية طريق محفوف بالمخاطر والقنابل الموقوتة، خاضها عز الدين جلاوجي نحو التجريب في النص المسرحي.
- المسرح عند عز الدين جلاوجي هو إعادة تشكيل الحياة تشكيلا فنيا بكل ما فيها من تناقضات.
- المسرديات هي خلاصة تجارب، إغراء، قلق، حب، خوف ووجس لمبدع المسرح.
- الاغتراف من الموروث الشعبي هو حياة الفن وهو في الوقت نفسه حياتنا التي نحياها اليوم.
- السرد في المسردية حاضر الأسطورة والملحمة والتاريخ.
- الإبداع فن وموهبة وعز الدين جلاوجي صقلها وأبدع بالتجريب في المسرح.
- لاقت المسردية استحسانا كبيرا من طرف قرائها سواء في داخل الوطن أو خارجه في الدول العربية و الأوروبية منها، وحتى من النقاد والطلبة الذين نظروا لها بمقالاتهم وجعلوا منها موضوعات لأطروحاتهم في مصر وتونس والمغرب.

ومن جملة الاقتراحات التي نوجهها:

- التوجه إلى قراءة المسرديات التي تعد انفتاحا جديدا على النص المسرحي والمسرح عموما في ظل الركود الذي يشهده.
- إعطاء أهمية قصوى للمبدعين المسرحيين خصوصا بعدما غزت الوسائل الحديثة جذب المتلقين.

- تثمين الجهود المبذولة من طرف المبدع عز الدين جلاوجي، والذي جمع الإبداع والتنظير والتطبيق خصوصا في فكرة إشتغاله واستنباته للموروث الشعبي، وتأكيد فكرة التأصيل للموروث السردي العربي.
- تفعيل تدريس المسردية في تخصصات الأدب والفنون في الجامعات.

5. المراجع:

[1] طراد الكبيسي، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي، دط، 1997، ص12

[2] النقاش فريدة، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة ادب ونقد، القاهرة، العدد86، اكتوبر 1992،ص114.

[3] جلاوجي عز الدين،أحلام الغول الكبير- مسردية- دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2016،ص08.

[4] جلاوجي عز الدين،أحلام الغول الكبير- مسردية- ص8

[5] جلاوجي عزالدين، أحلام الغول الكبير- مسردية- ص08.

[6] جلاوجي عز الدين، الأقنعة المثقوبة-مسردية- دار المنتهى، الجزائر،ص164.

جلاوجي عز الدين، مسرح اللحظة- مسرديات قصيرة جدا- دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،2017، ص11.

[7] عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص84.

[8] جلاوجي عز الدين، غنائية الحب والدم- مسردية- منشورات المنتهى، الجزائر،دط،2020، ص84.

[9] جلاوجي عز الدين ، غنائية الحب والدم- مسردية- ص48-49 .

[10] جلاوجي عز الدين ، غنائية الحب والدم- مسردية- ص57.

[11] معلا اكرم علي، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، بحث قدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة البحث،2009.

[12] طوني بنيت، لورانس غروسبرغ، معجم المصطلحات المجتمع والثقافة، تر: سعيد الفاغي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، سبتمبر2010،ص 176.

[13] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر،دط،2000،ص 12.

[14] القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1978، ص 54.

[15] جلاوجي عز الدين ، هستيريا الدم- مسردية-، منشورات المنتهى، دط،2020 ص14.

[16] جلاوجي عز الدين ، هستيريا الدم -مسردية-، ص10.

[17] جلاوجي عزالدين، هستيريا الدم -مسردية-، ص73.

[18] جلاوي عزالدين، هستيريا الدم –مسردية–، ص67.

[19] حلمي بدير، الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،د ط ،د ت، ص33.

[20] جلاوجي عزالدين،"غنائية الحب والدم"–مسردية –، ص12– 13.

[21] نفسه ص 105.

[22] ركيبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص371.

[23] غربي عبد الكريم، إشكالية اللغة في المسرح الجزائري، السياق والممارسة، فضاءات المسرح، مجلة دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، العدد4، اكتوبر 2014، ص128.

[24] جلاوجي عزالدين، غنائية الحب والدم –مسردية–، ص 06.

[25]جلاوجي عزالدين ،غنائية الحب والدم –مسردية–، ص 21.

[26]جلاوجي عزالدين ، غنائية الحب والدم–مسردية– ص 48.

[27] جلاوجي عزالدين، غنائية الحب والدم –مسردية–ص 43.

[28] جلاوجي عزالدين ،غنائية الحب والدم –مسردية– ص 98–99.

[29] جلاوجي عزالدين ،غنائية الحب والدم –مسردية– ص 33.