

تشكّلات الحوارية في مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين جلاوجي  
**Dialogism Formation in the Narratives of "the Song of  
Love and Blood" by Ezzdine Djalaodji**

\* ط.دغنية جدع<sup>1</sup> ، أ.د.يوسف العايب<sup>2</sup>

**Ghania Djedaa<sup>1</sup> Youcef Laib<sup>2</sup>**

مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي(الجزائر).

University Echahid Hamma Lakhdar-Eloued Algeria

ghania-djedaa@univ-eloued.dz<sup>1</sup> / youcef-laib@univ-eloued.dz<sup>2</sup>

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/04/26	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة لمعاينة تجليات الحوارية في المسردية، وهي مصطلح وظفه "جلاوجي" للتعبير عن كتابة تدمج المسرح بالسرد، وتحقق غاية القراءة له عبر استثمار السرد، فتغدو المسردية شكلا سرديا قابلا للقراءة كما يمكن جعلها مسرحية قابلة للعرض.

تكن أهمية هذا البحث في انفتاحه على شكل جديد في الكتابة، ويطمح للكشف عن مدى خضوعه لحوارية السرد مع المسرح بالإضافة إلى تبيان تشكّلات الحوارية فيها وفق منظور الناقد الروسي "ميخائيل باختين" للوحدات الأسلوبية التأليفية التي تصنع صورة اللغة فيها، وقد تمّ التوصل لنتيجة مفادها أنّ المسردية ملفوظ خطابي حوارية.

**الكلمات المفتاح:** حوارية، تمجين، أسلبة، حوار خالص، صورة لغة، مسردية.

**Abstract :**

This study seeks to examine the manifestations of the dialogism in the narratives ,which is a term developed by Djalaodji to indicate writings that integrates theater with narration , and achieve the goal of reading it by exploiting narration . So, the narrative becomes a narrative form that can be read. It can also be made into a payable play.

The importance of this research lies in its openness to a new form of writing. It seeks to reveal the extent of its submission to the narrative dialogue with theater in addition to showing the formation of dialogism in it according to the perspective of the Russian critic « Mikhail Bakhtine » of the

\* ط.دغنية جدع ghania-djedaa@univ-eloued.dz

composition stylistic units in which the image of the language is created. The conclusion reached that narratives are discursive enunciation discourse

**Keywords** Dialogism, Hybridization, Stylistics , Pure dialogue , Language image ,Narrative



#### مقدمة:

لطالما هيمنت الرؤية الأحادية وسيطر الراوي العليم على الرواية المونولوجية، التي ركزت صوت الكاتب وهمشت أصوات الشخصيات، إلى أن جاء "ميخائيل باختين" بفكره المختلف عن بقية النقاد والمفكرين الذين عاصروه، وقدم طرحا بديلا تمثل في الرواية الحوارية متعددة الأصوات، من خلال الثورة على أفكار "أرسطو" و"أفلاطون" في جنس الرواية، حيث انزاح عن تقسيم نظرية الأدب للأجناس الأدبية والخطاب الأدبي في أربعينات القرن الماضي، ووضع لها تصنيفا جديدا ومغايرا، ودعا من خلال روايات "ديستوفسكي" لتأسيس نظرة جديدة للرواية تبني على تعدد الرؤى وتعطي للشخصيات حريتها في التعبير عن أيديولوجيتها بعيدا عن سيطرة الراوي على السرد والحكي، وكذا تحكمه فيها ومعرفته لكل جوانبها، ليكتسب جنس الرواية مع "باختين" بعدا جديدا مخالفا لما كان سائدا قبله، وتتجاوز أحادية الصوت لتعده، وتنزاح عن سيطرة رؤيا الراوي العليم من خلال إنعاش صوت اللغة وذلك عبر "التهجين" و"الحوار الخالص" وكذا "الأسلبة" وغيرها من الأساليب الحوارية التي تضمن وتؤكد على الطابع الكرنفالي للخطاب الروائي. تُبنى الرواية الحوارية التي دعا إليها "ميخائيل باختين" على عدة خصائص من بينها حوار الأجناس الأدبية وهو ما طوّره الناقد البلغارية "جوليا كريستيفا" وأطلقت عليه تسمية "التناص" في ستينات القرن العشرين واهتم به وطوّره الناقد البنيوي "جيرار جينيت" في ظلّ ما أطلق عليه "التعالبي النصّي" أو "جامع النص". كما تستثمر الحوارية أيضا الأساليب الروائية التي تحقق تعددا بوليفونيا كالتهجين والأسلبة والباروديا.

و نسعى من خلال هذه الدراسة للتركيز على طرق إنشاء صوت اللغة وحوارية الرواية عند "باختين" ألا وهي التهجين، الحوار الخالص، الأسلبة ولكن ليس في رواية وإنما في جنس أدبي جزائري جديد أو نوع مستحدث في الكتابة المسرحية هو "المسردية" التي تتمحور تسميتها على حوار الفنون والتهجين الأجناسي، بين فن المسرح وتقنيات السرد، سعيا منا للكشف عن مدى

حوارية المسردية، وتبيان أبرز مظاهر التّهجين التي تحتويها هذه الكتابة السردية المسرحية، بالإضافة إلى لفت انتباه النقاد والباحثين لوجود إسهامات تأسيسية عربية ومحلية ترمي لإنعاش ساحة الإبداع العربي، تتمثل في المسردية هذا المصطلح الذي يطمح للولوج لعالم السرد؛ لأنه قابل لأن يقرأ، كما لا يبنى بعيدا عن خشبة العرض، كونه قابلا للعرض متى ما أراد المخرج له ذلك.

كما يهدف هذا البحث للكشف عن تمظهر الحوارية في مسردية من مسرديات "عز الدين جلاوجي" من خلال المصطلح نفسه، انطلاقا من حقيقة انفتاحه على المسرح والسرد معا، كما يرمي لتحديد وتقييم مساهمة التّهجين و الحوار الخالص والأسلبة في خلق حوارية المسردية. و هو ينطلق من فرضيات مفادها: إذا كانت الحوارية عند "ميخائيل باختين" تتحقق من خلال تحاور الأجناس الأدبية فيما بينها، وتقوم على التّهجين والحوار فإنّ المسردية كإنتاج أدبي جديد هجين يتحاور فيه السرد والمسرح معا سيحقق حوارية وتعدّدا في الأصوات

وانطلاقا من كل ذلك ستحاول هذا الدراسة الإجابة عن إشكالية مؤدّاهما :

- ما مدى تحقّق حوارية " ميخائيل باختين" في مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين

جلاوجي؟

- وكيف أسهمت الوحدات الأسلوبية في صناعة حوارية هذه المسردية؟

أولا/ - الرواية عند "ميخائيل باختين":

قبل أن نحدّد مفهوم الحوارية وأبرز أشكالها الأسلوبية، يجدر بنا أن نعرف موقع "ميخائيل باختين" في نظرية الأدب من خلال نظريته للرواية وموقفه من المفاهيم والنظريات النقدية، حيث اعتبر هذا الأخير الرواية "كلاّ ظاهرة متعدّدة في أساليبها، متنوّعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"<sup>1</sup> تصنعها أو تُشكّلها أنماطٌ تأليفية، وتحقق لها طابعها الحوارية، من خلال تنوّع الأساليب وأنماط الكلام، بالإضافة إلى تداخل الأشكال السردية، وتباين المستويات اللغوية.

إذا وانطلاقا من التعريف السابق تتبيّن لنا النظرة الأسلوبية الباحثة الجديدة للرواية، فأسلوب الرواية عند "ميخائيل باختين" "هو تجميع لأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات"<sup>2</sup> حيث تدرج اللغة ضمن أحد الوحدات التأليفية لأسلوبية الرواية، فتكون هذه الوحدة سردا أدبيا مباشرا، أو أسلبة تستلهم لغة الآخر وتشخصها، أو عبر تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي تحلّت النص الروائي.

فوحدة من هذه الوحدات قادرة على تحديد اللغة والمظهر اللساني للعنصر الإيديولوجي من خلال ما يطمح "باختين" للوصول إليه ومعرفته وهو "صوت اللغة"، الذي يتحقق عبر تناغم وتجاوز الوحدات سابقة الذكر؛ "لأنّ الرواية في نظره لا تتحدّث بلغة واحدة، ولا بصوت واحد، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلّق من هذه التعددية أسلوبا كليًا عامًا شاملًا وهو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها"<sup>3</sup>، لا يبحث هذا المفكر عمّا يريد المؤلف قوله، وإنما ما تريد الرواية أن تقوله لا من خلال صوت واحد، هو صوت الراوي أو المؤلف، وإنما يتحدّد صوتها من خلال تعدّد أصوات الشخصيات وتباين إيديولوجياتهم.

تبيّن لنا الأسطر السابقة اختلاف نظرة "ميخائيل باختين" الأسلوبية للرواية عن النظرة الأسلوبية السائدة، إذ يرى أنّ الدراسة الأسلوبية للنثر الروائي لم تبتعد عن الدراسة الأسلوبية للشعر، حيث كانت "الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة"<sup>4</sup> إذ بينت هذه الأخيرة عجز التحليل الأسلوبي عن كشف فنية العمل الروائي وكيّته؛ لأنّه كان يركّز على مقولات البلاغة التي استثمرتها الأسلوبية في مقارنتها للشعر، وسعت لتطبيقها على الرواية، لكنّ الكلمة الروائية مختلفة عن الكلمة الشعرية، لذلك أكّدت أنّ آليات التحليل الأسلوبي للشعر غير كافية لتحليل الرواية كبناء كلي متكامل شكلا ومتنا، سواء إذا تعلق الأمر بتركيز الأسلوبية على اللغة كبنية لسانية أو على أسلوب الكاتب الذي يكشف عن مدى تفرّده، أو عندما استثمرت مقولات البلاغة القديمة من مجاز وانزياح وغيرها من السمات الأسلوبية للشعر.

من هنا طرح "ميخائيل باختين" بديلا عما قدّمته الدراسات الأسلوبية وكذا الدراسات اللسانية والشكلية للخطاب الروائي، تتمثل في 'العبر لسانية' حيث 'تروم الدعوة إلى اعتماد العبر-لسانية-تجاوز الإطار المغلق للسانيات الجملة ووضع أسس نظرية سردية عامة انطلاقا من المفاهيم المفاتيح' كوجهة النظر، والبوليفونية، تعدّد الأصوات، والتناص، والحوارية<sup>5</sup>، يتّضح أنّه يسعى لتدارك ما فات "دي سوسير" و الشكلانيون وكذا البنيويون، من خلال اهتمامه بالسياق الاجتماعي للكلام، وبالأبعاد الإيديولوجية في الخطاب، إنّهُ يتجاوز لسانيات الجملة وأنحسارها في الجانب الوصفي للغة إلى التعدّد الفكري وإلى مفهوم النصّ والخطاب.

ثانيا/ الحوارية:

يواجه الباحث أو الناقد الذي يهتم بدراسة فكر "باختين" وأعماله صعوبة على مستويات متعددة، ربما أبرزها فهم ما يرمي إليه من مصطلحات ترتقي إلى درجة النظرية، خاصة وأنها جاءت مخالفة لما كان سائدا في وقته، بالإضافة إلى هذه الصعوبة أو التحدي إن صح التعبير، فالمتلقي سيجد نفسه أمام مفاهيم لا يمكن أن تتضح عنده ما لم يكن مطلعاً جيداً على مختلف أو أغلب فروع المعرفة؛ لأن "ميخائيل باختين" يتميز بالتنوع في مصادره المعرفية والفكرية، فهو مطلع على الفلسفة، وعارف باللسانيات، ومن هنا يُنظر إلى باختين بوصفه ناقداً أدبياً تارة، ومفكراً اجتماعياً تارة أخرى، وفيلسوفاً في بعض الأحيان<sup>6</sup> كيف لا وانشغاله بالفلسفة الألمانية شديد الوضوح كما بين "تودوروف" ذلك في كتابه "باختين والمبدأ الحواري"، حتى أنه أدرج فكر "باختين" ضمن الجماليات الرومانطيقية التي تنتسب لفلاسفة ألمانيا في كتابه 'نقد النقد رواية تعلم'.

### 1/ تعريف الحوارية:

قبل أن نقف على مفهوم الحوارية عند "باختين" وعند المهتمين بهذا المصطلح من مترجمين ونقاد وباحثين، يجب علينا تحديد مفهوم الحوار، فالحوار هو أحد أنجع الأدوات الروائية التي يملكها الكاتب لكي تبدو شخصياته حقيقية أو قريبة من القارئ. من خلاله تتجلى أفكارها ومشاعرها، وتكتشف خصائصها الداخلية<sup>7</sup> وليس الحوار حكراً على الخطاب الروائي فقط، وإنما هو مفهوم مركزي في الكون أجمع، فهو موجود في مختلف أنواع الخطابات الأدبية وغيرها. أما الحوارية فقد تأسس مفهومها مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، وهو "مفهوم أشد صلة بنظرية الخطاب أكثر من صلته بمفهوم النص، ومتضمنه النظري مائل في كون كل خطاب لا بد له أن يتنامى في حضن وجهات نظر متعددة تتجاذب في ما بينها مشروعية الأحقية في مفهومة العالم، وفي تحويله إلى بناءات إيديولوجية محددة"<sup>8</sup> إنها باختصار شديد تعني تعدد الأصوات ومنه تباين الأيديولوجيات، وقد ربطها "باختين" بالخطاب الروائي؛ لأن الرواية أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على تعدد الأفكار واستقبال الأجناس، إنها ساحة خصبة للحوارية والتناص بمختلف أنواعه.

### 2/ مقولات وأشكال الحوارية عند باختين أو الوحدات التأليفية لأسلوبية الرواية

عند "باختين":

هناك عدّة أشكال للحواريّة عند "ميخائيل باختين"، وهي عبارة عن وحدات تأليفية تحقّق أسلوبية الخطاب الروائي إما متفرّدة أو مجموعة مع بعض، ومن أهم هذه الأشكال نجد "التّهجين" "الأسلبة" أو ما يعرف عند "باختين" بـ "حوار اللّغات" وكذا الأجناس المتخلّلة التي تدخل بطرق واضحة أو ضمنيّة في الخطاب، وهناك عدّة أشكال أخرى كالحكاية الساخرة و الباروديا والحوار الخالص.

يرى "حميد الحميداني" غياب الفرق الجوهرية بين الأشكال الثلاثة سابقة الذكر، حيث يقول: "ليس هناك بين أشكال الحواريّة الروائيّة الثلاثة-التّهجين، حوار اللّغات، الحوار الخالص،- تمايز مطلق، ذلك أن التعريفات التي يقدّمها "باختين" نفسه لكلّ شكل، نراها تلتقي مع الشكّلين الآخرين، وهذا يزيد في تعقيد مسألة التمييز بين تلك الأشكال عملياً في الرواية نفسها"<sup>9</sup> ومرّد ذلك أنّ "باختين" لم يحدّد مقاطع من الروايات تضمّنت إحدى تلك المفاهيم الحواريّة، وإنّما كانت إشارته فقط للرواية التي تضمّن ذلك الشكّل، "ولكي نميّز بين التّهجين، والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين

-التّهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

-الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنيّة ب في ملفوظ واحد"<sup>10</sup> يتبيّن لنا في هذا المقام أنّ التّهجين يستوجب حضور لغتين وبالتالي وعيين مختلفين، من خلال ذلك الحوار القائم بين لغتين أو لهجتين مباشرتين في الملفوظ الواحد، بينما تقوم الأسلبة على وجود لغتين لكن لغة مباشرة حاضرة في لغة أخرى ضمنيّة، مثلاً أن يكتب شاعر معاصر قصيدة بلغة ومصطلحات القدامى هذا ظاهريّاً، وذلك لا ينفي وجود لغة أخرى هي لغة الشّاعر المعاصرة، وهي اللّغة الضمنيّة التي تختفي خلف هذه اللّغة القديمة" حيث تخلق صورة حرة للغة الآخرين"<sup>11</sup>.

أمّا الحوار الخالص فهو: ذلك الحوار القائم بين الشّخصيات، لكنّه "لا يكون قاصراً على الأغراض الدّاتيّة النّفعيّة للشّخص و لكنّه يتغدّى من الحواريّة الكبرى في الرواية أي من التّهجين والأسلبة"<sup>12</sup> ليصل في الأخير لتحديد غاية "ميخائيل باختين" من الحواريّة وهي كما أشرنا سابقاً الوصول لصوت اللّغة "فالرواية من هذه النّاحية لا تتحدّث بأسلوب مباشر، ولكنّها تتحدّث بصورة مشكّلة من أساليب مختلفة، تشخّص مواقف متباينة، كما أنّها- في الواقع- لا تكتب بواسطة اللّغة، وإنّما بواسطة الدلالات والتّصورات التي تحملها جملة من اللّغات"<sup>13</sup> فالغاية من حوار

الفنون والأنواع والأجناس هو تلك العلاقات الدلالية المتولدة من ذلك التداخل والتفاعل وهو ما يضمن سيروية واستمرارية وتنوعا في الدلالة.

وبذلك يتضح لنا أنّ التّهجين يشكّل واحدا من أهمّ الأساليب في الرواية الحوارية، حيث يحمّق انفتاح هذا الإنتاج الأدبي على بقية الفنون والأجناس الأدبية، من خلال ذلك الحضور الحوارى لوعيين أو لغتين أو فكرين مختلفين، كما يؤكّد على مدى قدرة استيعاب الرواية لغيرها من الأجناس والأنواع الأدبية، حيث تغدو ساحة للتداخل والحوار، كما يمثّل الحوار الخالص بين الشخصيات أو بين الشخصية ونفسها وكذا حوار اللغات أو ما يسمّى الأسلبة إحدى أهمّ صور تشكّلات الحوارية، وإذا كانت الرواية حقلا فنياً قابلاً لتمظهر التّهجين والحوارية فيه، وذلك نظرا لقابليتها للتعدّد الفكراني والهجنة الأجناسية، فإنّ المسردية التي تبنى على حوارية المسرح والسرد ستكون حقلا فنياً قابلاً لتمظهر التّهجين والحوار فيه، وذلك عبر الوقوف عند تمظهر التّهجين والحوار الخالص والأسلبة في مسردية "غنائية الحب والدم" للكاتب المسرحي والروائي والقاص "عز الدين جلاوجي".

#### ثانيا/المسردية: المصطلح والمفهوم.

أول ما يجب الإشارة إليه هنا هو عدم وجود مصطلح "المسردية في أي معجم في السرد أو المسرح؛ وذلك نظرا لجدة هذا المصطلح وحدثه في الساحة الأدبية والتقدية، فهو مصطلح جاء به "عز الدين جلاوجي"<sup>1</sup> وذلك من خلال أحد آليات صناعة المصطلح في اللغة العربية وهي التّحت، حيث نحت هذه التسمية من المسرح والسرد، بالرغم من الاختلاف القائم بين فنّ المسرح والسرد، فالأول يقوم أساسا على الحوار المسرحي، حتى كأنّه يمكننا أن نعرّف المسرحية بأنّها حوار، وذلك لجوهريّة هذا الأخير فيها، أمّا السرد فيقوم إلى جانب الحوار على الحكوي وغيرهما من الآليات السردية كالوصف.

وقبل أن نعرّف "المسردية" عند مؤسسها الأول، لا بأس أن نعرّج على مفهوم المسرحية، والتي شاع عنها تعريف يكاد يكون تأسيسيا ألا وهو: المسرحية عمل كتب ليتمثّل على خشبة المسرح، فهذا الحدّ أو التعريف يجعل الاهتمام منصبًا على العرض، ويتجاهل الأصل الأول ومصدر

\* عز الدين جلاوجي: كاتب مسرحي وأديب وناقد جزائري ولد سنة 1962 بعين ولمان سطيف، صدرت له مؤلفات عديدة في

الأدب والتقد والمسرّح، وهو مؤسس المسردية.

المسرحية الأولى ألا وهو النص، "فأيّ كتابة لا يمكن أن تتجاهل من أين أتت"<sup>14</sup>، فالمسرحية قبل أن تكون عرضا على الخشبة، كانت نصّا له خصائصه الفنيّة، فكأنّ "جلالوجي" يريد عبر المسرحية من المتلقي أن يقرأ النصّ قبل أن يشاهده، ومن هنا تظهر لنا إمكانية تحويل المسرحية لمسرحية تعرض، بالإضافة إلى إمكانية قراءتها سردا خالصا كالرواية والقصة والسيرة.

تعتبر المسرحية من المصطلحات الحدائثية التي تستدعي الكثير من التساؤلات والمقاربات التقديّة الجادة؛ للكشف عن بنية هذا النوع الجديد من الكتابة المسرحية، وكذلك سعيا لتحديد أبرز التّمظهرات الحدائثية للكتابة الفنيّة فيها، وأيضا هي مجهود يتطلّب الكشف عن الوعي الفنيّ والفكري للمبدع الجزائري والعربي فيها شكلا ومضمونا، بالإضافة إلى كونها محاولة جادة تحاول أن تتجاوز أنّام العقل العربي بالعجز عن الإتيان بالجديد ومنافسة الآخر، فبالرغم من أنّ النشأة الأولى للمسرح غربيّة، وكذا التحوّلات الحدائثية لهذا الفنّ كانت مستوردة من الآخر، فإنّ ذلك لم يمنع "جلالوجي" من تقلّم الجديد في الكتابة المسرحية انطلاقا من مصطلح المسرحية ووصولاً إلى مصطلح آخر هو مسرح اللحظة. وهو ينطلق من موقف حدائثي يتجاوز المؤلف والسائد من خلال المصطلح أولاً، فالمسرحية مصطلح منحوت من المسرح والسرد وهي عبارة عن "كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتّجسيد"<sup>15</sup> وفي ذلك تجاوز لطبيعة المسرحية وجوهرها كعمل كتب ليمثّل فقط، فمن خلال السرد يريد "جلالوجي" للمسرح أن يقرأ، كما لا يهمل إمكانية عرضه.

وانطلاقاً من أنّ الحدائثية هي سؤال التّقد والمراجعة، وهي ثورة على السائد والمألوف، وبعبارة أخرى هي تمرد على الماضي - كما يرى أغلب التّقاد- فإنّ "جلالوجي" يؤسّس لمصطلح وعمل فنيّ حدائثي يبني على التّجاوز، يتجاوز مصطلح المسرحية إلى المسرحية، وهو يتجاوز للعمل المسرحي القابل للعرض إلى عمل مسرحيّ قابل للقراءة والعرض معاً، وهو لا يعني أنّ هذا المشروع الفكريّ سيشكّل قطيعة إبستيمولوجيّة مع المسرحية ولا ينفىها، فما أزعج "جلالوجي" هو ارتباطها بالعرض فقط، لذا يسعى خلف غاية تحقيق القراءة للنص المسرحي، تبعاً لوجود سببين، أمّا السبب الأوّل فهو "طريقة كتابة النص المسرحي فكّابه إنّما يهيّئونه للخشبة، فلا يضعون نصب أعينهم إلاّ الممثل والمخرج والمشاهد، والثاني هو قناعة الناس أنّ النصّ كتب ليمثّل لا ليقرأ"<sup>16</sup>، فهذا هي المسرحية تُكتب لتُقرأ من خلال مرعاة متطلّبات القراءة، وفي الوقت نفسه تقبل العرض.



تطمح المسردية من خلال فعل القراءة هذا أن تُقحم القارئ في تلقّي المسرحية عبر خيوط السرد من وصف وحكي وحوار، وهي بذلك تتمرد على المفهوم التقليدي للمسرحية، كما أنّها لم تقف عند هذا التمرّد على العرض إلى تحقيق غاية القراءة فحسب، بل هي تمرّد أيضا على الرّكح، عندما تطوّرت بفضل "جلاوجي" وتأسست محاولة أخرى سماها "مسرح اللحظة". فمسرح اللحظة كما يعرفه "جلاوجي" هو: "مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان"<sup>17</sup> يقوم على "التكثيف مكانا وزمانا ومشهدا وعرضا، وشخصياته لا تتعدّى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصوتية"<sup>18</sup> هو مسرح لا يشترط مكانا محددا للعرض، يريد من خلاله مؤسسه نقل المسرح لكلّ مكان وجد فيه الإنسان، سواء كان هذا المكان مغلقا أو مفتوحا، إذا فمسرح اللحظة هذا يتمرد على الخشبة الثابتة فهو قابل للعرض أينما حلّ الإنسان وارتحل، كما أنّه قابل للقراءة أيضا لأنّه عبارة عن مسرديات قصيرة جدّا تقوم بالإضافة إلى التكثيف في الزمان والمكان والعرض على خصائص سردية تمكّن المتلقّي من قراءتها.

وتمثل المسردية ومسرح اللحظة رهانا للكتابة المسرحية الحديثة، إذ انبثقت من الحاجة الشديدة لإعادة الألق للنص المسرحي، في زمن عزف متلقوه عنه وانشغلوا بالتكنولوجيا، التي أمّنت لهم التلقي المباشر والسريع دون الحاجة للذهاب للمسارح، ما دفع "جلاوجي" للتركيز على التلقي، فراح يبحث عن طريقة تمكّنه من جذب انتباه المتلقّي المعاصر، فلم يجد سبيلا مناسباً لذلك إلا خيوط السرد التي يألفها القراء، وكان انتباهه للاهتمام الكبير من لدن القراء برواياته أكثر من المسرحيات سببا آخر دفعه لأن يقحم السرد في المسرح، يقول في ذلك: "لاحظت التفاف القراء والتقد حول السرد وحول الرواية بالخصوص، مما جعلها ترتفع على عرش الكتابة سيّدة دون منازع، وقد قدمت على أعمالي الروائية مئات البحوث والرسائل الجامعية المختلفة في حين لم يتلفت لنصوصي المسرحية إلا نادرا، وهو أمر يمكن سحبه على كل النصوص المسرحية حتى العالمية منها"<sup>19</sup> وكانت هذه الأسباب الذاتية التي جعلته يكتب المسردية؛ حتى يعيد اهتمام الباحثين بالمسرح من خلال المسردية التي كتبت بطريقة السرد.

ويجلبنا ذلك إلى اهتمام "جلاوجي" بالتلقي من خلال تجربة المسردية بفرض علاقة جديدة تربط المتلقي بالمسردية؛ لأنّ المسرحية لم تكن تعطي أهمية للقارئ؛ كون مدار اهتمامها منصبا على العرض ومختلف مكونات السينوغرافيا دون القارئ، وربما احتلّ المشاهد مكانة لكنّ

هذا الأخير لم يكلف نفسه عناء السؤال عن طبيعة النصّ المسرحي قبل العرض، كيف تشكّل وكيف تكوّنت بنيته وهيكله؟ وما أبرز التّعيرات التي ألحقها المخرج والممثل ومتطلّبات العرض به؟ فالمسردية تطرح إشكالية علاقة القارئ بالمسرح، وتعطي للمتلقّي فرصة قراءة النصّ المسرحي ونقده، قبل أن يتحوّل للعرض، وربما علينا الإشارة في هذا المقام لمصير المسرحية إذا ارتبطت بالعرض فقط، فإنّها ستنتهي بانتهاء العرض، وربما تنسى، أمّا المسردية فكتبت لتقرأ وتمثّل، لتقرأ مثل بقية الأعمال السردية، ولها أن تعرض أيضا، لكنّ مصيرها لن يكون التّوال كالمسرحية؛ لأنّ القراءة والتّقد سيضمنان لها البقاء.

### ثالثا/مظاهر وأشكال الحوارية في مسرديات جلاوجي:

استثمر "عز الدين جلاوجي" في كتابة المسرديات أشكالا عديدة حوارية "ميخائيل باختين"؛ ومرّد ذلك اهتمامه الواضح بتوظيف التراث، وطريقته الحدائثية في تحين وأسلوب لغة الآخرين السابقة في كتاباته هذه، ومن أبرز تلك الأشكال نجد التّهجين والحوار الخالص وكذا الأسلبة.

وذلك بدءا بالعتبة الأولى لمسردياته، فعنوان مسردية "أحلام الغول الكبير" يستحضر التراث الشعبي، حيث يجلنا على الغول كرمز للخوف في ثقافتنا الشعبية، لكنّ القارئ لهذا العمل سيقف على التّجديد في بعث وتوظيف هذا الرّمز، حيث تحوّل الغول من كونه مصدرا للخوف الصّغار إلى الكبار، هذا الأخير رمز سياسي يكشف جور الحكّام وتسلّطهم. وذلك أيضا موجود في مسردية "مملكة الغراب".

فمن المعروف أنّ الغراب نذير شؤم في ثقافتنا الشعبية، لكنّ "جلاوجي" جعله رمزا مقدّسا في مملكة سمّيت بمملكة الغراب-تمجيدا له- حيث كان السبيل في تخبّر ملك جديد، حسب ما ورد على لسان أحد شباب تلك المملكة: "فحين يموت الملك، يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيّدنا"<sup>20</sup> ومن غير المهم طبيعة الشّخص المختار إن كان عادلا أو سادجا أو حكيما، وكأنيّ بجلاوجي يصوّر سياسة حكّام عاثوا فسادا في فترات حكمهم، وما ذلك إلا نتيجة لتخبّر الرّعية وانتخابها لهم، كما فعل سكّان مملكة الغراب بأن منحوا قرار اختيارهم الملك لغراب. وقع في مكيدة وشيطنة المرأة، التي ربّته وعودته على نوع خاص من

العطور وضعتها على رأس النَّاعس فاختاره. فأبى العطور وضعت السياسة وأبى لعبة تخيّرت كي يختار الشعب ناعسا يحكمهم؟

وجلاوجي في مسردية "البحث عن الشمس" كأنه يستحضر أصحاب الكهف، في كهفهم المظلم، وفي ظهورهم في زمن غريب عنهم، فالمقهور في المسردية حبس كهف مظلم، يبحث عن الشمس لكن من احتكروا الشمس لأنفسهم أقنعوه بالبقاء في العتمة، وما الشمس إلا الحرية وما الكهف إلى الوعي العربي المتفوق على نفسه، يرفض أن تتسلل له أشعة الشمس التي ترمز لاستفاقة العربي من كسله وتدعوه للدفاع عن قضية الأمة الإسلامية وهي قضية فلسطين المقدسة.

فمن خلال الرمز أو ما يعرف بالقناع الإيديولوجي - حسب عبد الله العروي - تبرز الإيديولوجية السياسية في كتابات 'جلاوجي' المسردية، حيث اشتغل على استحضار الرموز التراثية وأكسبها أبعادا جمالية وشعرية جديدة، من خلال استثماره لتقنيات الحوارية والتخييل السياسي، والهدف من ذلك كشف حقيقة الأنظمة العربية الحاكمة والجائرة، كما تحمل مسردية 'البحث عن الشمس' أبعادا إيديولوجية دينية وسياسية، ترتبط بالقضية الفلسطينية وموقف العرب منها، وقد استثمرت هذه الأخيرة الشمس كرمز للحرية والكهف كرمز للجهل والظلمة، وكذا غياب الوعي.

### 1/ التهجين في مسردية "غنائية الحب والدم":

كما ورد في الجانب النظري من هذه الدراسة فالتهجين هو: حضور لغتين اجتماعيتين ووعيين في ملفوظ واحد، فكيف تظهر هذا الشكل الحوارية في مسردية "غنائية الحب والدم"؟ صدرت مسردية "غنائية الحب والدم" عن دار المنتهى للطباعة والنشر السداسي الأول 2020، ضمت ثمانية دفاتر، هي: "الغياب، الأفعى، الجازية، المفاجأة، الرحلة، الحلم، الخيانة، التاريخ"، صوّرت لنا فرسية الأبطال إبان الثورة التحريرية والإباء في الحب، حب الوطن والوفاء للمحبوبة، هي حكاية مشهدية تميّزت بطابعها الغنائي، صوّرت لنا كرنفالا حرييا وحوارات شعبية بين مختلف شخصياتها "الشيخ غانم" وزوجته "حجيلة"، أخيه "الشيخ جابر" وزوجته "وابنه" مناد" الغادر، وأخته "الجازية" ابنة عم سيّد القوم "عامر" الذي خرج مع صاحبيه "شيبوب" و"حليفة" طالبا يد شابة غريبة عن قبيلته، تاركا ابنة عمه الجازية، التي يراها مثل أخته، وكان ذلك

سببها في حدوث خلافات بين عائلته وعائلة عمّه "جابر"، حتّى وصل الأمر بتفكير "مناد" في قتله والتّحالف مع الأعداء للإطاحة به.

يتجلّى التّهجين في الآتي: "يتنحج الراوي، يفتح كتابه الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رتّت إليه العيون والأذان.

-واختالفت لقوال..

بين قايل وقوال..

بين عالم وجهال..

بين صحيح ومعالل..<sup>21</sup>

في بداية هذا الدّفتّر وبالتّحديد في هذه الأسطر تتشكّل الحوارية من خلال التّهجين، حيث نلمس وجود لغتين ظاهرتين ومباشرتين، بوعيين مختلفين، هما لغة الكاتب، في وصفه للراوي، ولغة الراوي في بداية قصّته للحكاية، حيث كانت لغة جلاوجي فصحي، ولغة الراوي عامية وشعبية، وذلك سيسهم بالتأكيد في خلق فرصة لتعدّد الأصوات في هذه المسردية.

وفي المقطع الموالي يتجسّد التّهجين أيضا في قوله: "ومن بين الحاضرين يرتفع عزف ناي، فتخشع له الرّؤوس دفعة واحدة، ويتجمّد المشهد حتّى لا تكاد الأيدي والشّفاه تتحرّك، ثمّ يسكت دفعة واحدة وقد ارتفع عويل الرّيح في الخارج، غير أنّ الراوي يستمرّ في الحكّي غير مبال بالحيرة التي علت الوجوه.

-قصّة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجّة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار<sup>22</sup>

يستمرّ توظيف "عز الدين جلاوجي" للصّوتين اللّغويين العامي والفصيح، من خلال أحد آليات الصّوغ الحوارية، متمثلة في التّهجين الإرادي الذي انبنى على حضور لغتين ووعيين لسانيين، صوت فصيح يصوّر لنا القدرة اللّغوية للكاتب الذي آثر الوصف الفصيح، وصوت آخر عامي يعبر عن صوت الطبقة الشعبوية، ويتخللها صوت شخصية حضرت بوظيفتها التي تمثّلت في العزف، وكذا الجمهور بالتصفيق، وذلك يجعلنا أمام مشهد كرنفالي، تتعدّد فيه الأصوات،

صوت الراوي وهو يحكي قصة الأبطال في ليلة سمر، وصوت الكاتب الذي يصف المشهد ويصوّره بدقة من خلال لغته الفصيحة، وكذا أصوات بقیة الشخصیات في تفاعلها مع الراوي تصفيقا وتفاعلا مع الحكيم؛ وهذا المشهد الكرنفالي يؤكد على حوارية المسردية وتعدد الأصوات فيها. يواصل "جلاوجي" في المناوبة بين الأسلوب الفصيح والأسلوب العامي الغنائي، بين اللغة المعاصرة للأديب ولغة التراث؛ ذلك أنه يسعى لتوظيف المادة التراثية متمثلة في اللغة العامية، حيث "يتبدى التحريب، في خلخلة البنى الكتابية"<sup>23</sup> فهو يسعى لبعث ذلك التراث الغنائي، والمثل الشعبي من خلال هذه المسردية التي تخللها السرد والحوار، حيث وصف الكاتب الراوي وهو ينقل حديث "الشيخ غانم" مع زوجته وبقية الرجال، "بحدق في الفراغ اللامتناهي، يتنهد، قائلاً:

-إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وظلعت من كان بوه راعي.

ومن خلفه تخرج فجأة زوجته، وقد بدت أصغر من سنّها، ممتدة القامة أميل إلى التحافة، في عينها لمعان قوّة وتحّد<sup>24</sup> حيث ضمّ هذا المقطع حكمة شعبية من لدن شخصية "الشيخ غانم"، وهو شيخ يبدو عليه الوقار والحكمة، حيث يقف أمام الخيام معاتباً الدنيا التي وصفها بالغدرة؛ لأنّها وقفت في وجهه وهو ذو الأصل الشريف والنسب الكريم، وأعلت من شأن الصغار والرعاغ، حيث استثمر هذا المشهد التهجين بين صوت شخصية الشيخ غانم بلهجته العامية، وصوت الكاتب الفصيح وهو يصف حالة الشيخ الغاضب، وزوجته التي تصغره سنّاً، وتكبره تحدياً للحياة.

لينتقل "جلاوجي" إلى شكل آخر لخلق حوارية مسردية وهو الحوار الخالص، الذي يعتبر مكوناً أساسياً في الخطاب الروائي و"الذي يتخلل سيرورة الحكيم، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخصيات الروائية، أم في شكل مونولوج ذاتي"<sup>25</sup> حيث تشكّل هذا الأخير بطريقة مباشرة وذلك في قوله:

"..تمدّ يدها إلى كتف زوجها قائلة دون أن يلتفت إليها:

-إيه يا الشيخ غانم

لبقا لرَبِّي العالِي

ولفنا لكل ارحيس وغالي

عشت مية وطامح في التوالي؟<sup>26</sup> حيث تضمّنت هذه الأسطر حوارا بين "حجيلة" وزوجها "الشيخ غانم"، حوارا خارجيا، دعت فيه الزوجة زوجها لأن يرضى بالقدر؛ ذلك أنّ البقاء لله عزّ وجل، والفناء والموت للجميع سواء كان الميت رخيسا أو غاليا، دون أن ننسى الإشارة إلى افتتاحية الحوار التي اعتمدت على الوصف من طرف جلاوجي، ما يعني حضور صوت آخر مباشر مع صوت الشخّصيّة، وذلك يؤدّي بنا إلى الاستخلاص أنّ "جلاوجي" قد دمج بين التّهجين والحوار الخالص في ذات المقطع ما أسهم في حوارية صوت الكاتب مع صوت الشخّصيات.

ثم يعود الكاتب لوصف حال "الشيخ" غانم "وزوجته تربّت على كتفه، من خلال مقطع ضمّ الوصف والحوار الخالص بين الشيخ وزوجته، حيث يقول: "يحسّ الشيخ غانم بدفئتها وقد سرى حبّها إلى أعماقه، وهي التي ظلّت دوما بلسما شافيا لكلّ جراح الدّهر وخيباته، يقف فيبدو مساويا لها في الطّول، غير أنّ أنلام الأيام بدت على وجهه أوضح، يتقدّم خطوة ويقول: -لا.. لا، يا حجيلة.. لا.. لا، يا حجيلة

مانيش حاب انشوف بالعين

ذلة الرّجال والبنين...

توجهه، وقد بدت عليها شدّة، يرتفع صوتها في تحد.

ارجالنا كالتمور"<sup>27</sup> يبيّن لنا هذا المقطع تجلّي خصائص المسردية في دمجها بين الوصف كآلية من آليات السرد، وذلك في وصف حال الشيخ وهو يشعر بحبّ زوجته و يستعدّ للردّ عليها، فيقف مساويا لها في الطول ويتقدّم نحوها في استعداد تام للتّحاور، وكذا توظيفه للحوار الذي يشكّل جوهر المسرح، حيث تضمّن حوارا خالصا كشكل من أشكال الحوارية الباختينية، بين الشيخ الذي تحدّث جراح الدّهر شيبته، وزوجته شابة الرّوح والوجه "حجيلة"، شيخ يأبى الدّل ويرفض هوان رجال قبيلته وبنيتها، إلّا أنّ زوجته تحاول التّهوين عليه والتقليل من أمره، وذلك بذكرها خصال الفروسية لرجال القبيلة، فهم كالتمور في الشّجاعة، وما لا يخفى علينا هو أنّ التّهجين حاضر بقوة في هذا المقطع المسرحي السردية، حيث تحلّل الوصف بلغته الفصحى التي

تحمل وعي الكاتب وتعبر بلغته، الحوار المسرحي للشخصيات، وكانت لغتهم أو لهجتهم عامية ذات طابع غنائي.

يستمرّ التّهجين بهذا الشكل على مستوى المسردية بين صوت الكاتب بلغته الوصفية الفصيحة، وصوت الشخصيات الأخرى الذي انبنى على الحوار الغنائي باللهجة العامية، وذلك ما خلق حوارية أساسها التّهجين الإرادي بين مستويين لغويين فصيح وعمامي وبين وعين لغويين مختلفين وعي الكاتب وطريقته اللغوية الفصيحة، ووعي أهل القبيلة في بيئتهم وبلغتهم الاجتماعية الشعبية العامية.

## 2/ الحوار الخالص في مسردية "غنائية الحب والدم":

يقف قارئ مسردية "غنائية الحب والدم" على تنوع الحوار فيها بين شخصيات المسردية، بداية بذلك الحوار الذي دار بين الشيخ "غانم" وزوجته "حجيلة" مرورا بحوار الشيخ المنولوجي مع نفسه، وصولا عند حوار مع بقية الشخصيات كرجال القبيلة والشباب وأخيه الشيخ "جابر" وبقية الشخصيات فيما بينها.

إنّ الحوار حاضر بقوة في هذه المسردية التي تميّزت بطابعها الغنائي الشعبي، عبر الوصف وتهجين الفصيح بالعامي في الملفوظ المسردية، ومن نماذج الحوار الخالص هذا المقطع الحوارية الذي "يتعدّى من كافة عناصر التعدد اللغوي"<sup>28</sup> ما دار بين "الشيخ غانم" وزوجته "حجيلة" حيث يقول: "عدانا يا حجيلة كثار

طريقهم طريق الغدار

وإذا وصلوا قبل لفجار

إبيدوننا صغار وكبار

...تبدو حجيلة حائرة قلقة... تندفع إليه متسائلة.

-والحل يا سيد الرجال؟

قبل ما يضيق الحال"<sup>29</sup>.

الملاحظ في هذا الحوار بروز الخوف من الأعداء في نفس الزوجين، فحجيلة التي كانت ثابتة قوية في بداية المشهد تخاف والشيخ لزال حاله مضطربا، يرتبط هذا المشهد الحوارية الخالص

ببقية الوحدات التأليفية لأسلوب المسردية، أما سبب خوف التّوجين يوضحه المقطع الحوارى المونولوجى الذى دار بين الشيخ "غانم ونفسه" وهو يناجى ابنه فارس القبيلة، حيث يقول:

"وينك يا عامر؟"

قومك في ذل عامر

وينك يا عامر؟

قومك في ذل عامر

وينك يا عامر

قومك في ذل عامر<sup>30</sup> أي أين أنت يا عامر؟ فقومك يعيشون ذلاً يكاد يغمهم، إذا هو طلب استغاثة من لدن شيخ قبيلة لعب الشيب بوجهه وضعف بدنه، يقف مناجيا الجبال، مترقبا في الأفق طيف ابنه الفارس "عامر" الذي يهابه الأعداء ويخافه الشجعان، ليأتي الوصف عازفا على أوتار هذا الحوار الحزين، فيصوّر للقارئ الحالة النفسية الصعبة والوضع الحزين للشيخ، حيث "يحسّ بصوته يردده الصدى عبر فجاج الجبال المقابلة، يمدّ الشيخ غانم رأسه إلى أعلى منتبعا قمم الجبال كأنه يناجيه، كأنما يتفاعل مع صوته الذي ظلّ يتردد في أعماقه، تحسّ به زوجته وقد تذكّرت ابنها عامر.

-عامر يا سيد الرجال

عامر يا سيد الرجال

يظلّ الشيخ غانم محدقا في الأفق، ملوّا بيديه، تحدّق فيه زوجه حجيّة في دهشة تسأله -خير يا سيد الفهما تحاكي روحك، وإلا تحاكي فالسما<sup>31</sup> وكأنّها تبصّرت في صمته حكمة الفهماء، وفي نظره للأفق شدّة وهما كبيرا جعلتها تستغرب صمته الطويل فسألته هل أنّه يحاكي السماء أو نفسه؟ لكنّ الشيخ الحزين يستمرّ في الصمت، مترقبا قمم الجبال علّها تحمل خيرا عن "عامر".

ليكسر حدّة الصمت بتبريره لموقفه فيجيبها عن السؤال حيث مارست الحوارات بين الشخصيات "تأثيرها على خطاب الكاتب"<sup>32</sup> وكسرت نواياه من خلال تنضيد الخطاب الغيري العامي ذو الطابع الشعبي يقول:

"-ياحجيّة الغالية



جدودنا ليهم اقوال  
وليهم حكم ومثال  
كي تضيق نفوس الرجال  
كي يغشاهم الهم وهوال  
يشكو همهم للجبال"<sup>33</sup>

من خلال هذا الحوار استعان "جلاوجي" أيضا بتقنية أخرى أو شكل من أشكال الحوارية، وهو الأجناس المتخللة أو بعبارة أخرى تداخل الأجناس الأدبية، فها هو يوظف الأدب الشعبي وبالضبط الأمثال والحكم التي تمثل وجها للكرنفالية وتعبيرا عن حكمة توصل لها الأجداد، حيث استحضرت الشيخ مثلا شعبيا معروفا (كتضيق نفوس الرجال كي يغشاهم لهوال يشكو همهم للجبال) أي عندما تشتد الكرب وتتأزم أحوال الرجال لا مناص لهم ولا حل إلا مناجاة قمم الجبال والشكوى لها فما صلابة الرجال إلا من الجبال، ليسهم هذا التخلل الأجناسي في خلق حوار بين لغة الشيخ ولغة الجدود، عبر استحضاره للمثل الشعبي وحكمة السابقين، فنكون حينئذ أمام مستويين ولغتين ووعين مختلفين، ما يؤكد على حوارية هذا المشهد الدرامي الحزين للشيخ وهو يناجي الجبال ملتصقا فيها بحكمة المثل الشعبي التراثي.

لعلّ القارئ يتساءل عن سبب غياب "عامر" كيف لا والمسردية اعتمدت على التشويق وتأجيل الخبر اليقين، لكنّ المقطع الحواري الموالي بين مجموعة من الرجال والشيخ سيكشف الأمر:

"- يا الشيخ غانم اسمع مليح

اللي فعلو عامر دوني وقبيح

محال نسكت عليه

محال نقبل بيه

...يواصل آخر مؤيدا الأول مهددا.

اصحيح يا شيخنا صحيح"<sup>34</sup>

ويبقى الحوار مبنيا على التهديد والوعيد حيث "يمد ثالث أصابعه مهددا.

-انصت واسمع مليح

عامر إتوب ويرجع لصوابو

واخلي أحلامو واسرابو....

والا.....

يتعد الشيخ غانم قليلا غاضبا، يمسد شاربه الطويل، ولحيته الكثة التي انتصر

فيها الشيب، ويقول كالساخر.

- سيد القوم على فعلو ما يتعاتب

قدروا علي حاضر وغايب.<sup>35</sup> ونلاحظ في هذا المشهد الحواري إجماع هذه الشخصيات

على دويّة فعلة "عامر" وتجرّمها، لكنّ ذلك لم يمنع والده الشيخ "غانم" من أن يقف ساخرا

منهم ومدافعا عن ابنه سيّد القبيلة الذي لا يجدر بهم معاتبته ولا الإطاحة بمكانته سواء كان

حاضرا أو غائبا. يبدو أنّ الخلافات كثيرة في هذه القبيلة، وغياب عامر يشكل عائقا في تحقيقهم

التّصر على أعدائهم، الذين استغلّوا فترة غيابه، وكثرة الخلافات بين أعضاء القبيلة فداهمومهم.

ومن بين المشاهد التي تجسّد فيها الحوار الخالص بين الشخصيات، مدار بين الشيخ

"جابر" وأخيه الشيخ "غانم" وزوجة أخيه "حجيلة" والذي أضفى أبعادا دلالية وحماسية في جوّ

المسرديّة:

"-خبرنا يا شيخ؟

عامر وين راح؟

مشغول بشراب الزّاح؟

مشغول بكيسان وقداح؟

والا..والا..

يبحث على ست الملاح؟

يهدا الشيخ غانم تماما، كأنما اعترف بما واجهه به أخوه الشيخ جابر، يقترب منه قائلا

بصوت خافت:

-اصحيح..اصحيح يا ولد اما

عامر قلبو فرفر وراح..<sup>36</sup> تضمّن هذا الحوار اتّهام العم لابن أخيه بشرب الخمر وتبّع

بجالس اللّهو، والسّعي في تقّي أثر "ست الملاح" على حدّ قول الشيخ "جابر"، أي أنّه ذهب

للبحث عن حبيبته تاركا ابنة عمّه، والملاحظ أنّ الشيخ "غانم" لم ينف ذلك، وهو ما أكّده

زوجته "حجيلة" التي راحت تمدح جمال تلك المرأة التي اختارها ولدها، لوغها، عينيها، حدّها وكذا شكل جسمها، وذلك ما زاد في حدّة الحوار وغضب الشّيخ جابر، الذي راح يحاورها هازئاً يذكرها بأصلها وهو ما زاد من غضب أخيه، ليغادر "الشّيخ جابر" المكان ممتطياً حصانه مخاطباً الجميع و مردّداً:

"- ماهو من عوايدنا يا حضّار؟"

انخليو بنت الدار

للذل والبوار

ونطلبوا بنت الغريب

تشرق كالشمس وتغيب.<sup>37</sup> وهنا تتضح فعلة عامر" وهي رفضه الزّواج من ابنة عمّه الشّيخ "جابر" وخروجه من القبيلة سعياً في طلب الزّواج من ابنة غريب كما وصفها عمّه، وهو تصرّف غريب عن القبيلة، لذلك اشتدّت الخلافات بين أفرادها، وكبر اللّوم على "عامر"، لكنّ انتصار القبيلة على أعدائها الحقيقيّين لن يكون ما لم يعد "عامر" وأصدقائه.

إنّ هذا الحوار بين مختلف الشّخصيات صوّر لنا أزمة القبيلة، وبيّن لنا حقيقة الخلاف الدّاخلي الذي يحول دون تمكّنهم من القضاء على العدو من جهة، ومن جهة أخرى فقد كشف لنا عن تباين وتمايز رؤى الشّخصيات، حيث دافع الشّيخ "غانم" و "حجيلة" عن ولدهما الفارس "عامر" الذي ستهزم القبيلة في غيابه، وأنهم بقيّة أفراد القبيلة "عامر" وخاصّة عمّه وزوجة عمّه وابن عمّه بالوقوع في الخطأ بتركه ابنة عمّه والسّعي في طلب يد امرأة أخرى، لكنّ الحاجة إليه باتت كبيرة والعدو يقترب منهم، وهو ما يحمل أبعادا إيديولوجيّة على مستوى هذه المسردية التي صوّرت لنا ذهنية متشبّثة بالعادات والتقاليد، التي تفرض زواج ابن العم من ابنة عمّه، وترفض زواجه من أخرى غريبة وتعتبر صنيعه عارا عليهم، لكنّ 'جلاوجي' كسر قدسيّة هذا التّفكير من خلال قدراته اللّغويّة والفكريّة، بأن كشف عن الشّخصيّة المرضيّة لمناد، من خلال إبرازه خيانتة، وأعلن عن تأييد تجاوز البطل 'عامر' لهذا القانون القبلي عبر شجاعته وفروسيّته في التّعلّب على العدو والظّفّر بالزّواج من الغريبة وذلك بمساعدة صديقيه وابنة عمّه التي يراها كأخته..

3/الأسلبة في مسردية "غنائية الحب والدم":

تمثّل الأسلبة أو حوار اللّغات كما يسمّيها "باختين" أحد أهم أشكال الحوارية في الخطاب الرّوائي، حيث تتجلى من خلال لغتين الأولى حاضرة والثانية ضمنيّة، وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين التّهجين والأسلبة، ففي التّهجين كلتا اللّغتين حاضرتين في الملفوظ، فمسرديّة "غنائية الحب والدم" تجسّد التّهجين بامتياز من خلال لغة الرّاوي الفصيحة ولهجة الشّخصيات العاميّة، بينما في الأسلبة تحضر لغة وتغيب الأخرى أو تتخفى خلفها؛ لتعطي للغة الثانية حرّية إبراز صوتها، فلها غاياتها ودورها ووظيفتها من خلال اختيارها للغة المؤسّلة، فالتّوظيف المعاصر للغة القدامى مثلا يحمل ضمنيا موقف اللّغة المعاصرة من اللّغة القديمة وقد يكون رفضا لها.

نلمس الأسلبة في استحضار شخصيّة الشيخ "جابر" للمثل الشّعبي والذي يعبر عن لغة الأجداد والسّابقين، وذلك في قوله لأخيه: "سور الرمل لا تعلّيه، يطيح ويرجع لساسو لغريب لا تامن فيه، لا بد يرجع للناسو."<sup>38</sup> حيث تظهر لغة الأجداد في هذا المقطع، وتختفي لغة الشّخصية خلفها من خلال استحضار هذا المثل الشّعبي الذي يحمل حكمة كبيرة، اختزلتها خبرات الأجداد في هذا القول المأثور الموجز والبلغ، حيث تكثّفت دلالات اللّوم والتّحذير فيه، إذ أنّ الشيخ "جابر" ينصح أخيه بعدم الثقة في الغريب لأنّه مهما طال الرّمن سيعود لأصله ولأهله، كما يلومه ضمنيّا على ترك ولده "عامر" لابنته ورفضه الرّواج منها. وغير بعيد عن هذا المقطع، ولكن في مشهد مختلف وشخصيات أخرى، "عامر" ورفيقه "خليفة" و"شيبوب" تتجسّد الأسلبة أيضا في استحضار المثل الشّعبي، الذي طالما ردّده لسان والده الشّيخ "غانم"، حيث يقول:

"-كي تضيق نفوس الرجال

كي يغشاهم الهم وهوال

يشكو همهم للجبال

...ولجبال تشكي الهم للذّيابة والصبيودة

وللطبور ولوعال"<sup>39</sup> حيث يتحدّث "عامر" بلغة التّراث والمثل الشّعبي، مخاطبا الجبال متأملا في الأفق كما يفعل الفرسان عندما تشتدّ مصائبهم، فالملاحظ هنا أنّه استحضر لغة وأسلوبها وفق ما يريد، جعل من حكمة هذه اللّغة تتكلّم بدلا عنه، فهو يريد من خلالها تبيان خطر الغادرين والماكرين به، كيف لا والذّئب كاد أن يفترسه، لولا صديقه.

كما تبرز الأسلية في استحضار المثل الشعبي مرّة أخرى في كلام أحد الفرسان الثلاثة الذين قدموا للشيخ "جابر" وابنه "مناد" لدعوتهم المشاركة في الحرب ضد أعداء القبيلة، حيث توجه الفارس الثالث بالكلام لمناد قائلاً بلغة الأجداد:

"بارد القلب يموت سمين،

ياكل لحم الجيفة وقول ابنين"<sup>40</sup> وفي ذلك رفض لما قاله مناد من قبل والذي يحيل على رغبته في سيادة القوم، وهو غادر مخادع، يريد أن يقتل "عامر" لأنه ترك "الجازية" ابنة عمه وسعى للزواج من أخرى، لذلك خاطبة الفارس بلغة المثل الشعبي حتى يذكره بمكانته الدينية مقارنة بسيدهم "عامر"، فاستهزأ به لأنه بارد القلب تخلف عن الحرب، فاشتد الحوار بينهما، حتى تشابكت الأيدي وبدأ الخصام، لكن أم مناد سارعت لفضّه.

ثمّ في مشهد الحرب في يومها الثاني يؤسلب لغة التاريخ ويستحضر أمجاد العرب وبطولات الأجداد، في قوله:

"كلنا عامر يا غلطان

تاريخنا ما لحقوا نسيان

انتصاراتنا ظاهرة للعيان

ترويتها الحكماء والصبيان

...صحرة العرب علينا شاهدة بالدليل

وأرض الشام ومياه النيل

وبلاد المغرب الكبير"<sup>41</sup> وفي استحضار تاريخ بطولات العرب وأمجادهم تقوية لعزيمة الفرسان، وتذكير بقدراتهم على التغلب على الأعداء، فالتاريخ الإسلامي والعربي منذ الفتوحات الإسلامية، واتحاد العرب في المشرق والمغرب كان السبيل للتصريح في كلّ المعارك، فهاهو الشيخ "غانم" يؤسلب لغة التاريخ كي يشجذ الهمم ويدفع بالفرسان لساحة الحرب بكلّ قوّة.

خاتمة:

من خلال ما سبق تمّ التوصل إلى النتائج التالية:

- تمثّل المسردية ملفوظاً خطائياً قابلاً لتمظهر الحوارية بمختلف أشكالها فيه، ذلك أنه يستثمر الآليات السردية التي تفاعلت مع الحوار المسرحي فخلقت حواراً فنياً بين المسرح والسرد

وبناء شكليًا مسرديًا قابلاً للقراءة والعرض في الوقت نفسه، فحققت الحوارية انطلاقاً من المصطلح مبنى والتوع الجديد من الكتابة المسرحية متنا.

- بالرغم من أنّ "ميخائيل باختين" قد ربط الحوارية أكثر بالخطاب الروائي، لكن ذلك لا ينفي وجود الحوارية في أجناس وأنواع أدبية غيره، ذلك أنّ هذه الدراسة أثبتت قدرة استيعاب المسردية كنوع جديد من الكتابة المسرحية لأشكال الحوارية.

- شكّل التّهجين الذي يعدّ أهم أشكال حوارية "باختين" جوهر مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين جلاوجي" من خلال الحضور المباشر للغتين مختلفتين هما اللغة الفصحى للكاتب، واللّهجة العامية للشخصيات، حيث دمج "جلاوجي" بين لغته الفصيحة في المقاطع الوصفية من المسردية واللّهجة العامية في الحكى والحوار المسرحي للشخصيات ما أسهم في خلق جوّ كرنفالي لهذا العمل الإبداعي من خلال تعدّد الأصوات فيها وتعدّد الرؤى.

- مسردية "غنائية الحب والدم" بنيت بشكل واضح على الحوار الخالص بين الشخصيات، فكان للحوار المسرحي نصيب الأسد في الحضور إذا ما قورن بالخصائص المسردية والحوارية الأخرى، وذلك لا ينفي ارتباطه ببقية أشكال الحوارية، حيث امتزج بالأسلوبية والتّهجين في مشاهد عدّة ومقاطع كثيرة، كما تضمّنت مختلف هذه الوحدات الأسلوبية وخاصة الحوار الخالص تباينا فكريًا وحملت صراعات إيديولوجية قبلية رافضة وأخرى مؤيدة لسيد القبيلة.

#### هوامش:

<sup>1</sup> - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط، 1988، ص 9.

<sup>2</sup> - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد بزادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص 39، 38.

<sup>3</sup> - حميد حميداني: أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1989، ص 84.

<sup>4</sup> - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 7.

<sup>5</sup> - المصطفى شادلي: السيميائيات النصية، تر. توفيق السنتي وعزيز العرابوي، مراجعة سعيد جبار، كنوز المعرفة، ط 1، 2020، ص 160.

- <sup>6</sup> - تيزفيطان تودوروف: باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص8.
- <sup>7</sup> - بثينة العيسى: بين صوتين فنيات كتابة الحوار الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2015، ص19.
- <sup>8</sup> - عبد السلام أزيار: آليات التفاعل النصي ودورها في التّجنيس الأدبي، رسالة التّوابع والتّوابع أنموذجاً، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، ص20.
- <sup>9</sup> - حميد لحميداني: أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، ص85.
- <sup>10</sup> - المرجع نفسه، ص88.
- <sup>11</sup> - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المتكلم في الرواية، ص115.
- <sup>12</sup> - المرجع السابق، ص90.
- <sup>13</sup> - المرجع نفسه، ص91.
- <sup>14</sup> - جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة رفيق الصّبان، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دط، د.ت، ص9.
- <sup>15</sup> - عز الدين جلاوجي: حب بين الصّخور، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2019، ص116.
- <sup>16</sup> - عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، مسردية، دار المنتهى، الجزائر، دط، السداسي الأول 2020، ص126، 127.
- <sup>17</sup> - عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، منشورات المنتهى، الجزائر، ط1، 2017، ص10.
- <sup>18</sup> - المصدر نفسه، ص10.
- <sup>19</sup> - عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، مسردية، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، السداسي الأول 2020، ص120.
- <sup>20</sup> - عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص64.
- <sup>21</sup> - المصدر السابق، ص7.
- <sup>22</sup> - المصدر نفسه، ص8.
- <sup>23</sup> - صابر حرايبي: محاورة الموروث وحوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسردية، مجلة العلامة، الجزائر، العدد الثاني 2016، ص245.
- <sup>24</sup> - المصدر السابق، ص9.
- <sup>25</sup> - محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر، القاهرة، ط2016، ص45.
- <sup>26</sup> - المصدر السابق، ص9، 10.
- <sup>27</sup> - عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص10.

- 28- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص45.  
29- المصدر السابق، ص11.  
30- المصدر نفسه، ص12.  
31- المصدر نفسه، ص12، 13.  
32- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص50.  
33- المصدر السابق، ص13.  
34- المصدر نفسه، ص14.  
35- المصدر نفسه، ص14، 15.  
36- المصدر نفسه، ص17.  
37- المصدر نفسه، ص17، 18.  
38- المصدر نفسه، ص19.  
39- المصدر نفسه، ص24، 25.  
40- المصدر نفسه، ص38.  
41- المصدر نفسه، ص47، 48.