الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

الكلية:الآداب واللغات

القسم : اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين :الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات أدبية

الاختصاص:دراسات أدبية

من إعداد:

مديحة أعراب

بعنوان

شعرية المفارقة في مسرديات عزالدين جلاوجي

بتاريخ:..../..../..... أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
موات نادية	أستاذ محاضر أ	ج/ 8ماي 1945	ممتحنا ورئيسا
ميلود قيدوم	أستاذ التعليم العالي	ج/8ماي 1945 –قالمة–	مشرفا ومقررا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	ج/أم البواقي	ممتحنا
العايش سعدوني	أستاذ محاضر أ	ج/8ماي 1945 –قالمة–	ممتحنا
عبد الغاني خشة	أستاذ محاضر أ	ج/8ماي 1945 –قالمة–	ممتحنا
سميحة عباس	أستاذ محاضر أ	جامعة باجي مختار – عنابة –	ممتحنا

السنة الجامعية:2021 /2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي به تتم الصالحات، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى سيدنا مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم الذي جاء بالحق، فكانت أول رسالة سماوية " اقرأ " فيها جمعنا، وعليها اجتهدنا وبها سنصل، وعليه فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله.

شكرا لأستاذي المشرف، البروفيسور **قيدوم ميلود** الذي ذلل عراقيل بحثي وهوّن علي كل المصاعب التي اعترضت سبيل وصولي، شكرا لك أيها الموغل في أبجدية التواضع والسّمو.

شكرا لمن قدم لي صورة صادقة عن معنى التضحية في سبيل العلم، وكان سندا وعضدا ومعلما، شكرا لك أبي أيها السلطان **سلطان أعراب**.

شكرا ل**والدتي** التي علمتني حروف الحياة فكتبتها مذكرة.

شكرا لزوجي المحترم **لطفي** الذي منحني القدرة على المواصلة.

شكرا للمبدع **عزالدين جلاوجي** الذي لم يفتح لنا باب عالمه فقط، بل فرش لنا كل الورود لتفوح علما ونفعا.

شكرا لأساتذة **جامعة قالمة** الذين قدموا لي النصائح، دون أن أنسى عمال مكتبة جامعة **خنشلة** الذين أفادوني بالمراجع.

شكرا لكل من وقف بجانبي ودعمني من الناحيتين النفسية والعلمية: عائلتي، صديقاتي وكل من يعرفني.

شكرا للأنامل التي خطت حروف مذكرتي لتشرق أملا، شكرا لكم جميعا.

مديحة

المقدمة

الأدب عالم مليء بالأجناس التي من شأنها خلق التناغم والإيقاع في بنية الخطاب فتنوع بذلك وأخذ أشكالا مختلفة، منها ما هو مباشر وما هو غير غير مباشر، لتصبح من خلاله المفارقة واحدة من الإمكانات الأسلوبية التي تستخدم اللغة بسياقاتها الداخلية والخارجية من ناحية، وتفرض على المتلقي ازدواجية الاستماع من ناحية أخرى ،كما يمكن اعتبارها نوعا من التضاد بين منطوق مباشر ومعنى خفي.

المفارقة مشتغل أدبي، ظل حاضرا منذ القدم في الأعمال الأدبية، أين أمكننا رصدها في اللغة فيما تخلفه من مراوغة معان جاذبة للمتلقي من خلال احتوائها عناصر الخلاف والاختلاف، الدهشة والتنافر، خاصة وأن شعريتها في الأعمال الإبداعية تبرز جلية عن طريق الكشف عما هو مخفي وظاهر.

المفارقة تعزز مبدأ تعددية المعاني، الأمر الذي جعلها محط اهتمام المشتغلين بحقل اللغة والأدب لما تحدثه من انزياح للخطاب الأدبي كونها لا تتخذ مسارا دائريا ثابتا في الأثر الأدبي، ولأن المسردية كتابة إبداعية تندرج ضمن الصناعة الأدبية، فقد كان للمفارقة فيها حضور ملفت تمظهر من خلال السياق والنسق والمعمارية السردية والتأثيث المسرحي ما جعلني أبحث في المسكوت عنه المسرح سردي (المسردي) الذي يحيلنا في النهاية إلى شعرية المفارقة، ما أفضى بنا للقول : إن أعمال **جلاوجي** المسردية، فن إبداعي كتب ليخلق الدهشة والمراوغة والمباغتة للمتلقي، ولعله سبب موضوعي جعلني أهتم بتتبعها أسلوبيا ودلاليا في أعماله، محاولة الإجابة عن جملة إشكاليات أفرزها تقصينا النصوص الجلاوجية عموديا وأفقيا، لكي أرصد مكامن المفارقة.

أما أهداف الدراسة، فتكمن في أن المفارقة تترصد الجمالية في العمل المسردي شأن السردي، وأن المفارقة لا تعنى فقط بالجانب الأسلوبي كما سبق ذكره، بل تتعدى إلى البنى النصية، أين يمكننا اقتفاء أثرها عن طريق آليات متنوعة مستمدة من مناهج متعددة.

إن إشكالية البحث الكبرى تتمحور حول مدى استيعاب النصوص الجلاوجية المسردية للمفارقة والقيمة الجمالية لها، لتنضوي تحتها جملة أسئلة في محاولة منّي التأسيس للأطر القرائية الساعية إلى البحث عن تمظهرات الجمالية النصية التي تمنح العمل الأدبي خصوصيته وهويته المركزية، فما هي الأبعاد الدلالية للمفارقة وتجلياتها؟ وإذا كان الحوار أساس أي عمل مسرحي، فكيف حقق المفارقة وساهم في رسم ملامح الشعرية ؟ ولأن المسرح لا يقوم على الحوار فقط، فهل ساهمت بقية الخصائص المسرحية في خلق المراوغة والدهشة، وبالتالي المفارقة ؟ كما تقوم المسردية على الخصائص المسرحية، فإن للخصائص السردية حضورا في الشكل والمضمون، لنحاول الإجابة عن التساؤل الآتي:

كيف تُنهض المقومات السردية العمل الأدبي عن طريق المفارقة ؟ وإذا كان السرد يعنى بتتبع المسار الحكائي والقصصي، فكيف تجلى حضور المفارقة فيه ؟

وبغية الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، جاء البحث موسوما بشعرية المفارقة في مسرديات عز الدين جلاوجي، معتمدا خطة مقسمة إلى أربعة فصول مستهلة بمقدمة فمدخل، ومذيلة بخاتمة، أما المدخل فكان بعنوان: في المفهوم والمصطلح، وفيه توقفت عند الحدود المفاهيمية المتاخمة لما ورد في عنوان البحث، إذ تعرضت فيه للشعرية في المدونة العربية والغربية، ثم توقفت عند مصطلح المفارقة

من الناحيتين البلاغية والنقدية، ليكون مصطلح المسردية آخر ما تطرقت له في المدخل، بالتعرض لشقيه المسرح والسرد، وما يضم كل منهما من نقاط تقاطع جمعت في مصطلح المسردية، في حين جاء الفصل الأول موسوما بشعرية المفارقة الضمنية في مسرديات جلاوجي، وفيه تم التطرق لمفارقة العنوان،ومفارقة التضاد والتقابل، إضافة إلى المفارقة الرمزية، ليكون الفصل الثاني معنونا بشعرية المفارقة الشكلية في مسرديات جلاوجي، متعرضة فيه لشعرية السياق بنوعيه الداخلي والخارجي، وكذا شعرية الموقف، إضافة إلى مفارقة الإيقاع والحدث، أما الفصل الثالث فكان بعنوان: شعرية المفارقة السردية في مسرديات جلاوجي، وفي هذا الفصل توقفت عند مفارقة أهم الخصائص السردية كالشخصيات الزمان والمكان، في حين وسم الفصل الأخير بعنوان شعرية المفارقة المسرحية في مسرديات جلاوجي بما يضم من شعرية الصراع، الكورس والسينوغرافيا، وشعرية اللغة المسرحية، ليختم البحث بخاتمة تضم أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الوقفة البحثية في الفصول السالفة الذكر.

وحتى يتّخذ البحث صفته الإجرائية، اعتمدت فيه على المنهج التكاملي لما فرضته المدونة المنتقاة وطبيعة الموضوع من حاجة البحث إلى تعدد المناهج السياقية والنصية.

إن ضرورة البحث في تقنية المفارقة ضمن الأعمال الأدبية تقتضي وجود أرضية بحثية تنطلق منها ما جعلني أقف عند دراسات سابقة مهدت لي طريق البحث والتقصي والتحليل، كالمفارقة عند نبيلة إبراهيم، والمفارقة في النص الروائي

عند حسن حماد، من خلال أعمال نجيب محفوظ، وكذا المفارقة القرآنية لمحمد العبد، وغيرها من المراجع التي اهتمت بالمسرح والسرد والمفارقة والشعرية.

ولم يكتمل البحث إلا بعد تذليل جملة صعوبات تكمن في شح المراجع الخاصة بالمفارقة بالإضافة إلى طبيعة النصوص الجزائرية التي لم تنل حظها من الدراسة المتعلقة بهذا المجال.

وإن كتب لهذا البحث الخروج إلى النور، فكل الفضل يعود للبروفيسور **ميلود قيدوم** بتشجيعه المستمر لي وبتوجيهاته المنهجية والضمنية الإجرائية، فله جزيل الشكر والامتنان، ونسأل الله التوفيق.

المدخل:

في المصطلح

والمفهوم

إن أهم ما يميز الأعمال الأدبية بصفة عامة أنها تملك القدرة على الانصهار بعضها ببعض ،وهو الأمر الذي جعلنا نهتم بتلك العلائق التي يستثمرها المبدع كي ينتج لنا نصوصا محدثة تفتح المجال على نقد جديد ،وتعد **المسردية** نوعا من الكتابة التي أراد عزالدين جلاوجي أن يطرق بها أبواب التجريب المنفتحة على المسرح ، ذلك أنه اعتمد على دمج السردي في المسرحي رغبة منه في تقريب المسرح إلى عامة الناس الذين لا يملكون –على الأقل– ثقافة التمسرح.

إن دخول السرد في العمل المسرحي ظاهرة أدبية أعطت ألقا للعمل الأدبي بصفة عامة، مولّدة علاقة جدلية بين المكونات السردية ومقومات العمل المسرحي، الشيء الذي أفضى بالباحثين في مجال السرد إلى العناية بهذا التداخل ومكمن الشعرية فيه، بل وأدى إلى ميلاد جنس جديد على حد تعبير عز الدين جلاوجي موسوم بالمسردية.

و الباحث في العلاقة الموجودة بين السرد والمسرح، يجد نفسه إزاء موضوعات عميقة ومهمة، مما يتطلب الاقتصار على نوع وحيد من هذه العلاقة وهو المفارقة السردية، وقبل التطرق لشعرية المفارقة سنحاول الوقوف عند أهم المصطلحات في هذا البحث.

أولا: الشعرية:poetics

مصطلح قديم امتدت جذوره إلى أفلاطون وبعده أرسطو، الذي له الفضل الكبير في إرساء معالم هذا المصطلح من خلال كتابه " فن الشعر " ولقد استفاد العرب كثيرا منه«**أثنى عليه ابن سينا، كما يجله ابن رشد، يذكر ابن رشد أن القدامى كانوا يسمونه إلها، وأنه يستحق أن يكون إلهيا أكثر من أن يدعى بشريا.**»[1]وهذا الإكبار والإجلال الذي خصه به العرب ما هو إلا نتيجة لمواقفه تجاه الأنواع الأدبية، وتحليله العميق لها والهدف منها، ولعل أبرز هذه الأنواع الأدبية «**الشعر الملحمي والشعر الدرامي والغنائي.**» [2]

---

[1]: عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، 1999، ص 122.

[2]: عبد الرحمن بدوي، أرسطو، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، 1953، ص 38.

فهي فنون نابعة من الواقع ومقدمة بطريقة تضمن للمتلقي المتعة النفسية والفكرية والتثبت في الأشياء.

1. الشعر عند قدماء العرب:

أ. الفرابي:

لقد أولى الفرابي اهتماما كبيرا لصناعة الشعر وعلاقته بالناس وسمعهم، وأكد أنه عمل إبداعي من شأنه أن يعطي نظرة معمقة للحياة، وفي كتابه " الكتاب الموسيقي الكبير " يؤكد أن «**علاقة الموسيقى بالشعر ليست مجرد علاقة بالكلام، وإنما هي علاقة مخصوصة، فالنطق بدافع التفاهم وحده يعني أن تأثير الكلام لا يتعدى تنبيه الشعور في المخاطب لفهم الغرض المقصود منه.**» [1] فالموسيقى لها دور كبير في إيصال الشعر إلى المتلقي بطريقة خاصة ومؤثرة، فهو يرى «**أن اللحن البهي اللذيذ هو ما اجتمعت فيه لذاذة المسموع وبهاؤه وقول مفهوم المعنى بسهولة.**» [2] ومنه فالفرابي يشترط استئناس الأذن للكلام المفهوم في تحقق الشعرية.

ب. الجرجاني:

لقد جسد الجرجاني الشعرية في " نظرية النظم " لما ذهب إليه من أفكار نحو علاقة اللفظ بالمعنى، وعلاقة المعنى بالمعنى«**واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها.**»[3]

فعبد القاهر الجرجاني يشير إلى أن النظم عملية إبداعية لا يمكن أن تخرج عن الأسس التي بني عليها الكلام واللفظ، ويخص بالذكر علم النحو الذي له علاقة بالمعاني وسياقها.

---

[1]: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 18.

[2]: م ن، ص 24.

[3]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص 77.

ج. حازم القرطاجني:

إذا أردنا الحديث عن الشعرية عند حازم القرطاجني، فسنتحدث عن التخييل، حيث اعتبر أن الشعر لا يمكن أن يكون فقط ذاك الكلام الموزون المقفى، بل وجب على الشاعر أن يصقل ملكته بواسطة الخيال والغرابة.

فهو يقر أن«**أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيأة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة.**»[1]وهنا إشارة إلى ضرورة الخروج عن المباشرة في الخطاب ــ الشعر ــ ودعوة إلى الانزياح بالكلمات والمفردات، إلى معان عديدة تزيد النظم قوة وإبداعا، ولا تبقيه فقط في فلك الوزن والقافية وتجعله في تماس مباشر مع المتلقي من خلال التأثير والتأثر.

2. الشعرية عند النقاد الغرب:

أ. رومان جاكبسون:

يعتبر جاكبسون من أهم النقاد الذين اشتغلوا على مصطلح الشعرية، حيث نبّه إلى أن هذا المصطلح يجب أن يكون عاما وشاملا، لأنه رسالة لغوية متنوعة الوظائف خصوصا اللسانية منها «**إن التأكيد القاضي بإبعاد الشعرية عن اللسانيات لا شيء يبرره إلا حالما يجد مجال اللسانيات نفسه محصورا حصرا مفرطا، مثلا حينما يرى بعض اللسانيين في الجملة البناء الأقصى، القابل للتحليل أو حينما تحصر دائرة اللسانيات في النحو وحده، أو حينما تحصر في المشاكل غير الدلالية.**»[2]فالشعرية عنده لا يمكن أن تكون بمنأى عن الدرس اللساني، فهي جزء لا يتجزأ منه؛ فالنظم يحتاج إلى اللغة واللغة هي العنصر الأساسي في علم اللسانيات «**فيمكن تحديد الشعرية**

---

[1]: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 72.

[2]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد المولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 26.

باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة.»[1]

إذن فالشعرية عند **جاكبسون** لا تقف عند حد معين، بل هي بناء لغوي متكامل، يتحد فيه الشعر مع وظائف اللغة المتعددة، وهي كالآتي:[2]

مرجعية

انفعالية .....شعرية ..... إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

إلا أن النقد الذي تلقاه جاكبسون يكمن في أنه ربط الشعرية باعتبارها خطابا أدبيا باللسانيات، خصوصا مجال النحو، وهذا الربط يزيدها غموضا على حد قول "بشير تاوريريت" الذي أكد على «**أن اعتناق جاكبسون للوصفية اللسانية في تضايفها مع مختلف الأبنية النحوية والبلاغية، أمر أدى به إلى اختزال بنية الخطاب الأدبي إلى تقدير مفرط للمقولات النحوية، حيث ثمة شيئا مجهولا لا يتشكل منه الشعر، وعملية إخضاع الشعرية إلى اللسانيات لا تؤدي إلى كشف هذا المجهول.**» [3]

فقد اعتبر النقاد أن الخطاب الأدبي إذا حصر في قواعد اللغة والكلام والأساليب، لن يصل بنا إلى الهدف الذي ترنو إليه العملية الأدبية سواء أكانت شعرا أم نثرا أو غير ذلك.

---

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[2]: م ن، ص 28.

[3]: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 304.

ب.الشعرية عند جون كوهين:

إن المصطلح الذي جاء به جون كوهين هو الانزياح، فقد ربط شعريته بجماليات النص التي تكمن في الانزياحات «**فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام والمألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جميلة، إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي إنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو خطأ مقصود، إذن فالانزياح مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا، والبعض الآخر ليس كذلك.**»[1]

فجون كوهين بهذا الطرح يحيلنا إلى ضرورة الإبداع والخلق في العمل الشعري، خصوصا من جانب الأسلوب الذي يعد معيارا حقيقيا للقيمة الجمالية والإبداعية في النص، فيعطي الألفاظ شحنات من الدلالات المختلفة، فالشعرية عنده «**هي أسلوبية الجنس، التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية.**»[2] وهذه اللغة التي تخرج عن السياق العادي«**ينعتها جون كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض.**»[3]

والشعرية عند جون كوهين لا تختص بالشعر فقط، بل تتعدى إلى النثر باعتباره لغة موحية، تتزاحم فيها الأفكار والمعاني، ولا علاقة لها بالموسيقى كالوزن والقافية «**فالفرق بين الشعر والنثر ليس مسألة وزن أو إيقاع، لأن الإيقاع يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق.**»[4]

فما دام المعيار الحقيقي للخطاب هو اللغة، فلا يمكن التفريق بين الشعر والنثر، إلا عن طريق الدلالات والانزياح بالمعاني وفق قوانين وأسس معينة وبعيدا عن الفوضى، لأنه عرّف الشعرية بهذه

---

[1]: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 15.

[2]: م ن، ص 16.

[3]: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 309.

[4]: جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 76.

البساطة «**ما يجعل من نص ما نصا شعريا**»[1] ولم يحدد إذا كان هذا النص نثرا أو شعرا، فقط وجب على النص عنده أن يتسم بالشاعرية، ولا يتأتى ذلك إلا بالغموض، «**فهو واحد من الخصائص الجوهرية لشعرية النص.**»[2]

إن الغموض في الأعمال الأدبية هو الذي يحيل المتلقي إلى معارف متراكمة من ناحية، واهتمام مطلق باللغة والتركيب من ناحية أخرى، «**وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها جون هي شعرية أسلوبية، تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص.**»[3]وهنا إشارة واضحة إلى أن جون كوهين لا يحكم على العمل الإبداعي بالشعرية فقط عن طريق الوزن، بل للدلالة دور كبير في هذا المجال، خصوصا ما تعلق بالغموض.

ج. الشعرية عند تودوروف:

إن الشعرية عند تودوروف لها علاقة بالخطاب بصفة عامة، سواء أكان هذا الخطاب أدبيا أم علميا أم فلسفيا، أم دينيا، مباشرا أو غير مباشر.

فالشعرية عند تودوروف «**وضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذن مقاربة للأدب، مجردة وباطنية في الآن نفسه.**»[4]

---

[1]: جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 260.

[2]: م ن، ص 414.

[3]: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظرية الشعرية، مرجع سابق، ص 312.

[4]: تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ط2، 1990، ص 23.

فهو لا يختلف كثيرا في هذا الطرح عن رومان جاكبسون الذي يعتبر أن الشعرية عمل إبداعي تشارك فيه جميع الوظائف والقوانين التي تشكل بنية ومضمون العمل الإبداعي، كائنا ما كان، وقد اعتبر تودوروف أن التأويل أمر لابد منه في أي عمل إبداعي من شأنه أن يخلق الشعرية، لأن العلاقة بين الشعرية والتأويل إنما هي علاقة تكامل، بل أكد على أن «**التأويل سبق الشعرية ويليها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تم نحتها حسب متطلبات التحليل الملموس.**»[1]

فهذا التداخل بين الشعرية –كعمل أدبي مجرد– والتأويل، يجرنا إلى العلاقة بين الشعرية واللسانيات، وقد أكد تودوروف أن «**اللسانيات قامت بالنسبة لكثير من الشاعريين بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي، فقد كانت مدرسة (يقل أتباعها أو يكثرون) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة.**»[2]

إذن يؤكد تودوروف أن اللسانيات لها الدور الأكبر في تطور مصطلح الشعرية لأنها تقوم على اللغة، وفقه اللغة باب من أبواب اللسانيات، كما أشار تودوروف إلى أن كل شعرية إنما هي شعرية بنيوية، فالعمل الإبداعي بناء نصي متكامل مجرد، يقوم على اللغة كأساس رئيس.

وفي الأخير، يمكن القول: إن الشعرية عند تودوروف مصطلح استفاد من الدرس اللساني، بل كمّل كل منهما الآخر، كما أكد على أن عنصر التأويل هو الذي يخلق الفارق في الشعرية الخاصة بأي عمل إبداعي، بالإضافة إلى إقراره بأن أي عمل شعري إنما هو شعرية بنيوية.

3. الشعرية عند النقاد العرب:

أ. جمال الدين بن الشيخ:

لقد استفاد النقاد العرب كثيرا – في مجال الشعرية – من النقد الغربي، خصوصا تلك المصطلحات والمفاهيم التي جاء بها جون كوهين وتودوروف ورومان جاكوبسون، لكنهم حاولوا

---

[1]: **تودوروف، الشعرية، ص 24.**

[2]: **م ن، ص 27.**

الحفاظ على العمل الشعري دون المساس بالخصائص الشعرية لديه خصوصا، تلك العلاقة التي تربط الشعر بالواقع والدلالة والمضمون، وهذا هو الطرح الذي قدّمه جمال الدين بن الشيخ حين تساءل «**عن الكيفية التي يمكن بها تحليل الخطاب الشعري دون أن يتعرض إلى أي تكسير، إن القصيدة لا تسعى للانسلاخ عن الواقع الذي أنتجها، بل هي تسعى إلى تجاوزه.**» [1]

فالقصيدة عنده وليدة الواقع المعيش، وبمجرد اكتمالها لن تتنّكر له بالقدر الذي ستحاول تجاوزه بما تحمله من ألفاظ لها دلالات تعكس الواقع والآمال، لأن الشعر عنده ممارسة لغوية «**فهو مكرس لخدمة علماء اللغة الذين يقدم لهم الحجج، يندمج في الوظيفة التي اضطلع بها الخطاب النقدي، فلأجل تحديد الشعر تحديدا جيدا، يبدأ الخطاب النقدي بتعيين خصائص الشعر، وبعبارة أخرى يجعله موضوعا للتحليل.**»[2].

فالشعرية عند جمال الدين بن الشيخ تخدم النقد وتكمله، بل هي حقل خصب لمجال التحليل،وموضوع مهم من موضوعاته، كما أكد أن الشعر لا يعتمد على الذوق فقط، بل هو معرفة بالأشياء وقدرة على التمييز.

ب.الشعرية عند كمال أبو ديب:

اعتمد كمال أبو ديب على مصطلح الفجوة، ومسافة التوتر كمفهوم للشعرية؛ فقد كان قريبا للطرح الذي أسلفه جون كوهين الانزياح «**فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها وانحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم.**»[3]

---

[1]: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 199ص 12

[2]: م ن، ص 13.

[3]: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 35.

إن كمال أبو ديب يشترط في العمل الإبداعي التميّز من خلال الموضوع، لأن اللغة المنظمة التي يقتضيها الشعر، ليست شرطا أساسيا في العمل الإبداعي، فيمكن لها أن تخلق فجوة بينها وبين الموضوع، فالمنطلق عند شعرية أبو ديب هو اللسانيات، والفجوة ومسافة التوتر لا تتوقف عند اللغة فحسب، بل تمتد إلى ظواهر لغوية وغير لغوية «**وقد أشار أبو ديب إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند جان كوهين، والواقع أن أبا ديب لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية أو برؤيا العالم بشكل عام.**»[1]

ومنه أمكننا القول : إن الشعرية عند كمال أبو ديب تعتمد على الانزياح الذي دعا إليه جان كوهين، كما أنها تولي أهمية للموضوع في إطاره الخارجي (الجانب الاجتماعي، الديني، التاريخي) والداخلي في دراسة الموضوع كبنية ذات دلالات شعرية، سواء أكان هذا الموضوع لغويا أو غير لغوي.

ج. الشعرية عند أدونيس:

أدونيس من الشعراء الذين اشتغلوا على الشعرية كمفهوم حداثي، فدعا إلى الانسلاخ من قيد القصيدة العمودية التي تملك خصائص ثابتة، وتبني فلسفة الانفتاح على النصوص الشعرية، لأنها عبارة عن معرفة تحاول الكشف عن الغامض، فالصورة الشعرية عنده «**تكشف عن المعتّم الغامض في داخل الإنسان، إنها تبرز ما يتحسسه أو يفكر فيه دون أن يحاول التعرف عليه لسبب أو آخر، وهي في ذلك تقدم له مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالمه الداخلي، وتتيح له أن يفهمه بشكل أفضل، كما أنها تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي، فتنقل بذلك ماكان مكبوتا أو مجهولا أو مهملا.**»[2]

---

[1]: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظرية الشعرية ، مرجع سابق، ص 343.

[2]: م ن، ص 73.

فالشعرية عنده عالم داخلي غامض ومعقد ومفتوح على العديد من الجوانب، وهي أيضا عالم خارجي واسع المعرفة ولا منته، وأكثر من كل هذا عالم مجهول، فقد انتقد القصيدة القديمة كونها لا تفتح المجال للدراسات المتعددة، كما أنها شبه خالية من الغموض الذي من شأنه أن يفتح أبواب المعرفة «**ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون فحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه، نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصا أن التيقن والتعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية.**»[1]

إن أدونيس يقدم نقدا لاذعا للذين قيدوا القصيدة في قواعد مضبوطة، في حين أن اللغة متحولة بتحول الأزمان وقد أولى اهتماما كبيرا بالمتلقي حيث «**ألقى المسؤولية على عاتق القارئ، فإن هذا الإلقاء هو وليد اعتقاد شخصي مفاده أن القارئ العربي مازال إلى يومنا هذا يتقوقع داخل رحم ثابت.**»[2]

وفي الأخير يمكن القول: إن الشعرية كمصطلح نقدي، عرف العديد من المفاهيم، وكل مفهوم يعكس نظرة النقاد، قدماء كانوا أم محدثين، عربا كانوا أم غربيين، وربما لم أتعرض لكل الآراء وكل النقاد، إلا أن البحث توصل إلى أن الشعرية وإن اختلفت تسمياتها موجودة في النثر كما الشعر، وهي موجودة في الخطابات الأدبية وغير الأدبية، إذن هي صورة من صور الحياة وعلم من علومها.

وخلاصة القول: الشعرية عند العرب كل ما له علاقة بالجمالية والإبداع، نظر إليها النقاد العرب من زاوية المتعة والتعمق في جوانب الحياة، وأنها ليست مجرد موسيقى، بل هي إبداع مولد من علاقة اللفظ بالمعنى، فاتحا المجال للخيال الجامح، وهي نفسها النظرة التي جسدها الغرب لهذا المفهوم، لكنهم توغلوا في وظيفتها اللسانية والجمالية بما تحويه من انزياحات لغوية وتأويلية.

---

[1]: **بشير تاوريريت، مرجع سابق، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظرية الشعرية ، ص 422.**

[2]: **م ن، ص 424.**

ثـانيا: المـفارقـة

للمفارقة جذور تمتد إلى اليونان، أين ارتبط اسمها بأفلاطون، فقد وردت عنه كلمة إيرونيا (Eironeia) التي تفيد معنى الادعاء، كما أنها تعني الأسلوب الهادئ الذي يستخف بالناس.[1]

فهي حالة من الاستهزاء تجاه الآخرين لغرض تحقيق الراحة، أما عند سقراط «**ارتبطت المفارقة السقراطية عند مؤرخيها وفلاسفتها بسقراط وبطريقته في طرح الأسئلة، وإدارة فن الحوار، فقد كان سقراط بطرحه أسئلة ظاهرها السذاجة، يقود بها مُحاوره شيئا فشيئا إلى الشك في يقينه المعرفي، فيصير المتعجرف بامتلاكه الحقيقة في موقع الجاهل بها.**»[2] وهو بذلك يختبر المتلقي من جهة، ويخلق لديه الشك والريبة ويحيله إلى إعادة النظر في صحتها، فيرتد المتلقي إلى نفسه، محاولا ترتيب أفكاره وهذا ما أكده تومسون في معرض حديثه عن المفارقة في الأدب، والتي لا تكون إلا عندما «**يكون الأثر الناجم عنها مزيجا من الألم والتسلية.**»[3]

فالمشاعر الحزينة لا بد أن تتخللها عواطف وأحاسيس من شأنها أن تكون جميلة، وهذه الفلسفة يتبنّاها الرومانسيون الذين نهلوا من مبادئ علم الجمال، وركنوا إلى الطبيعة وتأملوها، فأدركوا يقينا أن العالم ما هو إلا جملة من المفارقات، ولمعرفة هذا المصطلح أكثر، سنحاول التطرق إليه من خلال المفاهيم اللغوية، فالمفارقة في اللغة اسم مفعول من فارق، وجذرها الثلاثي (ف.ر.ق) بفتح الفاء والراء والقاف، ومصدرها (فرق)، والفرق في اللغة بخلاف الجمع، وتفريق مابين شيئين، والفرق أيضا موضع المفرق من الرأس، ويقال فارق الشيء مفرقة وافتراقا، أي باينه، والفرقان، القرآن، وكل ما فرق بين الحق والباطل[4]،

---

[1]: ينظر:د سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 140.

[2]: حسن حماد، المفارقة في النص الروائي: نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 23.

[3]: د.سي ميويك، مرجع سابق ، ص 140.

[4]: ينظر: ابن منظور مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، دط، دت، مادة (ف ر ق) ،301.

وقوله تعالى: ﴿**فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا**﴾[1] أي الملائكة تتنزل بالفرق بين الحلال والحرام.

وفي معجم الوسيط «**فرق بين الشيئين فرقا، وفرقانا: فصل وميز أحدهما، وفرق بين الخصوم: حكم وفصل.**»[2] ومن التعريف اللغوي استمدت المفارقة أبرز مفاهيمها، فهي مثلا عند ديسي ميويك « شكل من أشكال النقيضة، والنقيضة شرط لا بد منه للمفارقة، فهي روحها ومبدأ لها.»[3]

ومنه فالمفارقة تقوم على الخلاف والاختلاف، لكن هذا التعريف يمكن اعتباره تعريفا شكليا قديما ذلك أن «**المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، فالتعريف القديم للمفارقة قول شيء والإيحاء بقول نقيضه قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيرة.**»[4] فالمفهوم القديم يختلف تمام الاختلاف عن هذا، كون أن المفارقة باب مفتوح للعديد من التفسيرات، لن تكون بالضرورة اختلافا، لأنها في النهاية فن اختلف البلاغيون في تعريفه لكن اتفقوا على أنه فن بلاغي «**وربما كان من المهم أن نشير إلى أن فن المفارقة فن بلاغي بكل تأكيد، لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له، وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئا آخر.**»[5]

إذن هي عبارة عن إخفاء لكلام يراد به معان مختلفة وخاصة، وإذ أردنا الحديث عن مفهوم المفارقة عند الرومانسيين الألمان الذين يعتبرون أن الإنسان جزء من هذا العالم «**وإن فكره لا بد أن**

---

[1]: سورة المرسلات، الآية 4.

[2]: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، 1998، ج 2، ص 685.

[3]: دسي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ص 36.

[4]: م ن، ص 47.

[5]: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، العددان 3 و4، أبريل سبتمبر، 1987، المجلد 8، ص 140.

يفيض من المحدود إلى الذات التي تلعب بالفكر واللغة كيفما تشاء.»[1] إذ على الإنسان أن يكون صاحب فلسفة متعالية ومفتوحة على عوامل مختلفة، وغير محدودة، وهذه هي نظرة الرومانسيين الألمان للمفارقة، فهي «**العلاقة المركبة بين الأنا والعالم، هذه العلاقة التي تعرف من خلالها الأنا أنها ليست ذاتا مستقلة، كما أن العالم ليس كتلة موضوعية صماء.**»[2] فلا يمكن للإنسان العيش منعزلا عن بيئته، لأنها جزء منه، ومن ثم لا يمكن الحديث عن وسط معيش دون إنسان، فهذه إذن علاقة ترابط وتكامل تستوجب العديد من المفارقات.

وكما هو معلوم أن المفارقة مصطلح قديم، إلا أن العرب أيضا تعرضوا له، وسنقف عند الجرجاني الذي أقر أن الكلام ينقسم إلى ضربين: المعنى ومعنى المعنى، والمعنى عنده «**المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي نصل إليه بغير واسطة، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذاك المعنى إلى معنى آخر.**»[3] وهنا إشارة إلى البيان، الاستعارة والكناية.

ومنه فالجرجاني لم يشر إلى مفهوم المفارقة، بل دلّ عليه وهذا ما أفردته نبيلة إبراهيم في مصطلح المفارقة، حين توصلت إلى أن الجاحظ هو من طبق هذا المصطلح باعتماده السخرية في طرح مواضيعه خصوصا الاجتماعية «**والجاحظ صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم،وإن لم يدرس من هذه الزاوية، بل درس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية، وإن كانت السخرية تبدو أنها قريبة من المفارقة.**»[4]

فالمفارقة أسلوب اعتمده العديد من الأدباء النقاد وعلماء البلاغة، إلا أنهم لم يشيروا إليها كمصطلح محدد، يقول خالد سليمان «**أما عن استعمالها مصطلحا أدبيا أو بلاغيا أو نقديا، فقد تتبعناها في المصادر المهمة فلم نجدها واردة فيها، وهذا لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى كانت**

---

[1]: م س، ص 203.

[2]: حسن حماد، المفارقة في النص الروائي: نجيب محفوظ نموذجا، ص 30.

[3]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صياغة: مُحَمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982، ص 203.

[4]: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 203.

تقوم مقامها بشكل أو بآخر.»[1] فهي مصطلح يتخفى وراء تسميات بلاغية ونقدية عديدة كالسخرية والتهكم والتورية وتجاهل العارف وغيرها من الأساليب البلاغية.

- **أنواع المفارقة:**

وكما وقع خلاف في إيجاد تعريف للمصطلح، كان الأمر كذلك لأنواعها، فمنهم من يقسمها باعتبارها مصطلحا نقديا، ومنهم من يقسمها على أساس بلاغي وأبرز الأنواع هي التي توصل إليها ميويك «**المفارقة الكوميدية، والمفارقة الهجائية، المفارقة المأساوية، المفارقة المتناقضة.**»[2] وهذه الأنواع لها علاقة بالتمثيل والمسرح والكوميديا، كما قسمها إلى مفارقة مصنوعة (هادفة) وملحوظة هي أقرب إلى المسرح،ومن بين أنواع المفارقة:

أ. المفارقة اللفظية:

حيث يعتمد فيها الإيحاء، فمظهر اللفظ يناقض معناه «**فيبدو أن المفارقة اللفظية تحظى بنصيب الأسد من تعريف المفارقة بشكل عام، ولذلك ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها، فهي الشكل الأبرز من أشكال المفارقة، واحتلت مساحة لا بأس بها في دراسات المفارقة وأبحاثها.**»[3]«**يعتمدها الشاعرويخطط لها عبر التضاد بين المظهر والمخبر.**»[4]

هناك تعارض في هذا النوع من المفارقة بين الظاهر والباطن، هذا التعارض يمكن أن يصير تضادا واختلافا، وسأتعرض لهذا النوع من المفارقة في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

---

[1]: خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات ،ع 2 ،1991 ، ص 26.

[2]: ديسي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص 188.

[3]: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث: دراسة تطبيقية، دار المعلم والإيمان للنشر والوزيع، ط1، 2014، ص 18.

[4]: نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات العربية والتراث العربي القديم ،مرجع سابق ، ص 18.

ب.مفارقة السياق:

تعد مفارقة السياق من أهم البنى النصية التي يستوي بها المعنى إذ «**إن المفارقة ليست ظاهرة سياقية فحسب، بل هي إضافة إلى ذلك أداة أسلوبية فعالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية نصية أكبر، إنها أداة لإعلاء دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطب جزءا ضروريا منه.**»[1] فالمفارقة تمكن أسلوب المخاطب من بناء النص وترابطه وفق سياق واحد «**فالمفارقة السياقية، تفتح على باحات التأويل، ونعني بها تلك التي تستوعب نصا متكاملا يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع عنه بالبيئة المحيطة به، أو بالآخرين الحافين به في زمان ومكان محددين.**»[2] إذ أن المفارقة السياقية تحيلنا إلى المعاني اللامحدودة والمرتبطة بإطار زماني ومكاني.

ومنه فمصطلح المفارقة أسلوب أجمعت العديد من التعاريف على أنه مزيج من التقابل والتضاد والإيحاء والتناقض، الذي يعطي للعمل الأدبي ألقا وإبداعا، ويسمو به إلى أرقى درجات البلاغة، بل ويجعله يعبر عن الواقع المعيش – وإن عرّاه – بطريقة تهكمية ساخرة موحية، فيحاول المتلقي بذلك الجمع بين المتناقضات بغية الوصول إلى الهدف.

ثالثا: المسردية:

لقد عمد عز الدين جلاوجي إلى هذا المصطلح الأدبي والنقدي، ليثبت مرة أخرى أن السرد نمط من الخطاب القابل للاندساس في أي عمل إبداعي أدبي أو غير أدبي.

ومسرديات جلاوجي ظاهرة أعطت للعمل الإبداعي ألقا، وولدت علاقة جدلية بين المكونات السردية، ومقومات العمل المسرحي، بل وكان الغرض منها تقريب المسرح إلى القراء، حيث لاحظ

---

[1]: **مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر، ط1، 1994، ص 48.**

[2]: **أحمد عادل عبد المولى وصلاح فضل، بناء المفارقة، أدب زيدون أنموذجا، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط1، ص 133.**

عز الدين جلاوجي أن المسرح خصوصا في الجزائر يوجه إلى طبقة بعينها، الأمر الذي جعل العديد من الذين يتوقون إلى هذا العالم لا يجدون إليه طريقا، فطفق يبحث عما يقرب المسرح إلى جمهور القراء، يقول عز الدين جلاوجي : «**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.**»[1]

إن الأمر الذي جعل عز الدين جلاوجي يكتب المسردية إنما هو التفكير في القارئ الذي يريد دخول عالم المسرح، ثم يتعذر عليه الأمر لأسباب، فالمسردية فرصة لذهاب المتلقي دون الحاجة إلى الخشبة ولا إلى ممثلين «**وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي، ولكن بنكهة السرد فنكسب القارئ أولا ونأخذ بيديه ليعود إلى خشبة المسرح، دون أن نجرح كبرياء المسرح، بحيث يكون النص مهيأ أيضا للعرض.**»[2] إذن فالمسردية نص مُعَد لأن يقدم للعرض، فهي تحمل الخصائص الفنية الكاملة للنص المسرحي، كما أنها فن مقدم للقراءة، بغية تقريب وتحبيب المتلقي للنص المسرحي، ومصطلح المسردية ينقسم إلى قسمين: المسرح والسرد، وسأتعرض لكل مصطلح.

أ. المسرح:

لطالما اعتبره النقاد عالما تزاحمت فيه العديد من الفنون الأدبية المتعلقة بالكلمة، والفعل (الحركة) لما يحدث فيه من ترابط بين الأحداث والشخوص، الأزمنة وكذا الديكور وغيرها من مقومات العمل المسرحي، الأمر الذي يجعلنا نقر بأن المسرح عالم معقد، وهذا ما أشار إليه مُحَمَّد سندباد «**المسرح خطاب معقد لأنه يعتمد شكل تعبير متعدد، إنه يظل خيالا حتى ولو حاول إعادة إنتاج وقائع حقيقية وتاريخية.**»[3] فالمسرح وإن جسد الواقع، فهو يعكس جانبا من الخيال لما فيه من خصائص

---

[1]: عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور: مسردية، دار المعرفة، 2011، ص 7، 8.

[2]: م ن، ص 7، 8.

[3]: مُحَمَّد سندباد، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2013ص 5.

تميزه عن غيره من الأجناس، والمسرحية «**هي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل.**»[1]

فالأصل إذا في المسرحية أن تقدم كعرض على خشبة المسرح، وسأحاول التطرق في هذه الدراسة إلى المسرح الجزائري باعتبار أن نموذجها عمل جزائري.

قد أجمع النقاد على أن التجربة المسرحية الجزائرية حديثة النشأة، ذلك أن المجتمع الجزائري مرّ بظروف لم تسمح له في أن يهتم بهذا الجنس، ويعتبر الاستعمار الفرنسي أهم الأسباب التي ساهمت في ركود الفن المسرحي.

وهذا ما عكس عدم نجاح فرقة جورج أبيض؛ ففي عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها ذلك العام، وقدمت فرقة الممثل العربي مسرحيتين من التاريخ كتبت باللغة العربية الفصحى هما «**صلاح الدين الأيوبي و ثارات العرب لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشام.**»[2]

وإذا أردنا التأريخ للمسرح الجزائري، فإننا نربطه بزيارة فرقة جورج أبيض، وهذه الزيارة لم تلق النجاح المحقق في البلدان العربية كتونس وليبيا، وتجدر الإشارة إلى ما قبل هذا التاريخ، وبالضبط عام 1910 إلى الدور الفعال للأمير خالد في الاهتمام بالفن المسرحي، إيمانا منه بقدرة المسرح على توعية المجتمع.

«**إن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، قد أدرك أهمية**

---

[1]: **مُحَمَّد زكي العشماوي، المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، دط، 1989، ص 15.**

[2]: **علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، دار المعرفة، 1978، ط2، 459.**

المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج أبيض حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر.»[1]

إن هذا الاهتمام يعبر عن موقف الأمير تجاه المسرح، بل يترجم رغبته في إعادة أمجاد الماضي، وبالتالي بث الانتصار في نفوس الجزائريين، إذن هي دعوة ضمنية لمحاربة المستعمر و التّماس مع بطولات الماضي، كما تجدر الإشارة إلى أن الأمير خالد له دور كبير في تأسيس جمعيات أساسها تقديم العروض المسرحية «**وهي ثلاث جمعيات فنية، الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية، وقامت بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنة، وكان دورها سياسيا بالدرجة الأولى، يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه»**[2]

ويعتبر النقاد أن أعمال الأمير خالد وجمعياته لا يمكن عدها سوى محاولات لتقريب المسرح من جمهور لم يدرك بعد أهميته، فعزو نشأة المسرح الجزائري إلى علي السلالي المعروف – علالو –«**إن المسرح الجزائري لم ينشأ سوى عام 1926 على يد على السلالي المعروف بعلالو الذي سبق زميله في استعمال اللغة العامية.**»[3] فعلالو قدم مسرحياته بطريقة شعبية قريبة إلى عامة الناس، وقد انحاز إلى الطريقة الهزلية، وقد ساندته " **إبراهيم دحمون** " في الإخراج «**هزليات على شكل مسرحيات ضاحكة، خشنة الاتجاه، مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926 وأحرزت نجاحا طيبا.**»[4]

وهي مستمدة من الحكايا الشعبية كحكاية جحا وألف ليلة وليلة، وإن كان لعلالو الفضل الكبير في إرساء معالم المسرح الجزائري فإن لرشيد قسنطيني الفضل في تطويره لما ناله من إعجاب من طرف

---

[1]: مُحَّد محبوب اسطمبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، العدد 35، سبتمبر / أكتوبر، 1975، ص 67.

[2]: م ن، ص 261.

[3]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، منشورات التبيين الجاحظية، دط ، 1988، ص 41.

[4]: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق، ص 261.

الجمهور حين «**كان موهوبا في الإضحاك والهزل.**»[1]فهذه الموهبة في تقليد الأشخاص بطابع كوميدي أهلته ليكون رائدا من رواد المسرح الجزائري «**تقول إرليت روث في كتابها المسرح الجزائري أن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واسكتش، وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل.**»[2] وقد كان إلى جانبه محي الدين باشطارزي.

كما تجدر الإشارة إلى دور الجمعيات في تكوين رواد المسرح الجزائري وأهمها:

1. **جمعية المطربية 1911**: بقيادة اليهودي ناطون إيدمون يافيل حيث انضم إليها محي الدين باشطارزي وعلالو الطاهر، إبراهيم دحمون ورشيد قسنطيني وغيرهم، حيث استفادوا منها خصوصا من ناحية الفن الأندلسي.[3]
2. **جمعية المهذبية 1921**: فهي جمعية للأدب والتمثيل بقيادة علي الشريف الطاهر، ومثلت العديد من المسرحيات أهمها الشفاء بعد العناء، وقد كان رئيسها «**يؤلف بنفسه المسرحيات التي تعرض فيها.**»[4]

كما أشار صالح لمباركية إلى فرقة منصالي، التي قدمت العديد من المسرحيات أهمها في سبيل الوطن، فتح الأندلس، ومن أبرز روادها مُحَمَّد منصالي، محي الدين باشطارزي، إبراهيم دحمون، عبد العزيز لكحل[5]، بالإضافة إلى دور الجمعيات في تطور المسرح الجزائري من جهة، ونشر الوعي، خصوصا بضرورة التخلص من المستعمر من جهة أخرى، فإن للاقتباس دورا كبيرا في انتشار

---

[1]: عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 198.

[2]: م ن، ص 41.

[3]: ينظر: أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص 367.

[4]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، مرجع سابق، ص 15.

[5]: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر ، ط2 2007، ص 41.

المسرح، حيث ترجمت بعض مسرحيات موليير إلى اللهجة الجزائرية، ولعل أبرز روادها عبد الرحمن كاكي وكاتب ياسين الذي عرفت أعماله رواجا كبيرا خصوصا مسرحية نجمة والجثة المطوقة.[1]

ليصبح المسرح الجزائري بعد هذه الفترة مسرحا منظما ومنتظما، له مكانته المرموقة، فتعددت مواضيعه بين هزل وجد، فعالج العديد من القضايا باللغة العامية، وكذا الفصحى، كما فعلت فرقة التمثيل «**تأسست عام 1947 على يد الطاهر فضلاء، وضمت شبابا هواة قدموا عروضهم بالعربية الفصحى.**»[2]

ولأن المسرح ابن الشعب، فإنه تعرض للثورة الجزائرية فبث الحماسة وتغنى بالبطولات، وعلى الرغم من الضغط الممارس عليه، إلا أنه كان يؤدي واجبه، وتجدر الإشارة هنا إلى «**فرقة الغد التي تأسست عام 1949 على يد رضا حاج حمو عبد القادر المعروف برضا فلاقي ونذكر أنه كلما اقترب موعد الثورة الجزائرية الكبرى كلما كان من الصعب على المسرح مواصلة أدوار رسالته النبيلة المتمثلة في التوعية السياسية.**»[3]

إلى أن جاء الاستقلال فظل المسرح الجزائري في نفس الطريق، مجّد الاستقلال والبطولات واستنكر ما فعله الاستعمار، وحاول زرع التفاؤل في نفوس الجزائريين من خلال توعيتهم بضرورة البناء، فنشأت العديد من الفرق بعد الاستقلال وأهمها فرقة المسرح الوطني بقيادة محي الدين باشطارزي ومصطفى كاتب، وأهم روادها «**مُحَمَّد بودية، عبد الحليم رايس، سيد علي كويرات، سيد أحمد أقومي، عبد الرحمن كاكي، عياد أحمد المعروف برويشد، سيراط بومدين، عجوري عائشة المعروفة بكلثوم، خديجة بن عابدة المعروفة بنورية.**»[4] فقد حاولوا ترجمة الواقع المعيش بالإضافة إلى الحقائق الثورية وما خلفه الاستعمار الفرنسي، وكيفية الدفاع عن الوطن ونقل كل ما

---

[1]: ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ،م س ص 461.

[2]: أحمد بيوض، المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق، ص 66.

[3]: م ن، ص 66.

[4]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري ، مرجع سابق، ص 178.

ترسب عن الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي إلى الجمهور، وقد اهتمت الدولة الجزائرية بإنشاء مسارح جهوية بغية تقريب هذا الفن إلى عامة الناس، ونذكر منها:

- **مسرح قسنطينة الجهوي 1972**: الذي كان بمعية مسرح عنابة، فقدم مسرحية **الطمع يفسد الطبع** لـ " بان جونسون " 1974، اقتبسها الهاشمي نور الدين، ومسرحية **حسناء وحسان** لمحمد بن قطاف، لينفصل عن مسرح عنابة سنة 1975.[1]
- **المسرح الجهوي عنابة " عز الدين مجوبي " 16 أفريل 1973**، وقد كان في بداياته مشتركا مع مسرح قسنطينة، وبعد الانفصال قدم مسرحية " **بوعلام زيد القدام** " وغيرها من المسرحيات.
- **مسرح وهران الجهوي " غبد القادر علولة " 1973**: بقيادة ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة، ومن أبرز مسرحياته " **المائدة** ".[2]
- **مسرح باتنة الجهوي 1985**: من أبرز رواده صالح لمباركية الذي ألف المسرحية الكوميدية **الفلقة**.[3]
- **مسرح بجاية 1985**: من أهم رواده عمر قطموش الذي ألف مسرحية " **حرف بحرف** " و"**حزام الغولة** ".
- **مسرح سيدي بلعباس الجهوي 1978**: أبرز رواده كاتب ياسين الذي قدم أكثر من ثمانية عشر مسرحية، منها " **مُحَمَّد خذ حقيبتك** "و "**صاحب النعل المطاطي** " و" **فلسطين المخدوعة** "...[4]

---

[1]: ينظر: عبد المالك مرتاض، فنون النثر في الجزائر، مرجع سابق ، ص 189.

[2]: ينظر: عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 8.

[3]: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 234.

[4]: ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باثنت، الجزائر، ط1، 2006، ص 207.

ومما سبق، يمكن القول إن العناصر السابقة الذكر عبارة عن أبرز المحطات التي مر بها المسرح الجزائري، وفق زمن محدد قصد ضبط المصطلح بما يقتضيه البحث، ولأن عالم المسرح غير محدد زمنيا، فإن البحث اهتم بالمراحل الفاصلة في المسرح الجزائري، وهذا لا يعني أن المسرح الجزائري في منأى عن المسارح العالمية والجذور التاريخية، فهو وإن لم يتوصل النقاد والباحثون إلى أعمال تثبت عراقته، إلا أننا كباحثين لا يمكن أن ننفي أصالته، فهو في النهاية إنسان جذوره بجذوره، ومن ثمة كان التركيز على المسرح الجزائري، باعتبار أن المدونة محل الدراسة لأبرز رائد من رواد ونقاد المسرح الجزائري " عز الدين جلاوجي ".

ب.السرد:

السرد ظاهرة موجودة منذ القدم، فقد كانت مسايرة للإنسان في حله وترحاله، فنجدها في القصة كما الرواية، وهي موجودة في الشعر والغناء، وفي جميع الخطابات الأدبية وغير الأدبية، وهذا ما أكده **رولان بارث** في كتابه " النقد البنيوي للحكاية " قائلا «**يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد شفويا أم مكتوبا، عبر الصورة ثابتا أو متحركا، عبر الإيماءات وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد، السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية القصيرة.**»[1]

فهو من أهم الظواهر الموجودة في الخطاب بكل أنواعه، ليشغل بال النقاد والمفكرين قديما وحديثا، عربا وغربا.

يرى جيرار جينيت «**أن الحكاية تدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.**»[2] ويقصد جينيت في هذا المقام أن من أهم آليات الحكي تقنية السرد الذي يشمل الخطاب الشفوي أو المكتوب.

---

[1]: **رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، 1988، ص 89.**

[2]: **جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: مُحَمَّد معتصم عبد الجليل الأسدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 37.**

يؤكد **أومبرتو إيكو** أنه «**إذا كانت العوامل السردية تمنحنا راحة كبرى، فلم لا نحاول قراءة العالم الواقعي باعتباره رواية ؟ وإذا كانت عوامل التخييل السردي بالغة الضيق وتمدنا براحة وهمية، فلم لا نحاول بناء عوالم سردية شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي ؟**»[1]ومن خلال هذه المقولة، يمكن القول إن العالم السردي يمس الواقع حتى ولو كان متخيلا، كما أنه يلامس المتخيل، فهو شكل من أشكال التعبير الإنساني لأنه «**ارتبط بعملية التفاعل الإنساني منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية، سواء أكان هذا التفاعل عامليا أم وظيفيا.**»[2] فالسرد أداة للتعبير عن الحياة بكل ما تحويه من أشكال جامدة أو متحركة.

والسرد عند حميد لحميداني «**مبني على دعامتين أساسيتين، أولهما أنه يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة، وثانيهما أنه يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا.**»[3] ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرائق متعددة، ومنه فالسرد يمكن أن يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي، فهو تقنية من تقانات الحكي وطريقة من طرائق القص ومن ثمة يتبادر إلى الأذهان تساؤل عن ماهية القصة والحكي وما العلاقة بينهما ؟

إن العمل السردي بصفة عامة يقوم على خصائص تجمع بين القص والحكي ، وعلى الرغم من وجود نقاط اختلاف وتباين إلا أن كلّا منهما يكمل الآخر ف «**الحكاية هي الفعل والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات ينسجونها فيما بينهم، وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.**»[4] فالحكاية هي مجموع الأفعال التي تقوم بها شخصية معينة، وهذه الشخصية تكون مرتبطة بحدث يتطور ويتشابك وفقا لزمان معين ومكان ما، وبالتالي فالحكاية تعني فعل الشخصية زائد مكان وزمان وشخصية أخرى يحكى لها.

---

[1]: أمبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص 126.

[2]: محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيأة العامة لعصور الثقافة، دط، 2005، ص 126.

[3]: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 14.

[4]: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، 1994، ص 29.

أما القصة فيعرفها حميد لحميداني بأنها «**سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني، أما الحبكة فهي أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب.**»[1] فحميد لحميداني يفرق في تعريفه للقصة بين سرد الحوادث والحبكة؛ أما سرد الحوادث فخاضع – حسبه – إلى التسلسل الزمني، أما الحبكة فهي على الرغم من عدم اختلافها على سرد الحوادث إلا أنها تسلط الضوء على ديناميكية وفاعلية الأحداث لا أكثر.

أما سعيد يقطين، فإنه يشير إلى أن السرد باعتباره جنسا أدبيا، قابل لأن يتمفصل من حيث التجلي وفق مبادئ ثلاث: الثبات، التحول والتغيير؛ أما الثبات فيقصد به أن القصة ثابتة ولها علاقة وطيدة بالسرد، بل ترتكز عليه في كثير من الأحيان، وتضمحل القصة بتلاشي السرد، كما أن القصة مرتبطة بالخبر على اعتبار أنه أصغر وحدة سردية، أما التحول فهو عبارة عن تلك الطرائق السردية التي تعتمد تقديم المادة الحكائية، والتي تختلف باختلاف الأنواع السردية، والتغيير فله غاية بالأغراض المختلفة للخطاب السردي الذي يبقى مقرونا بالزمان والمكان.[2]

فالسرد عند يقطين لا يكتمل إلا باكتمال هذه العناصر الثلاثة، وتوافرها في العمل القصصي، ومنه يمكن لنا استنتاج مقومات الخطاب السردي وعناصر العمل القصصي، وهي كالآتي:

1. تتابع الأحداث:

إن وجود حد أدنى من الأحداث المتتابعة في الزمن، شرط أساسي لوجود القصة «**فحيث ينتفي التتابع لا يكون ثمة قصة.**»[3] فالتتابع الزمني لا يكفي وحده إذا لم يكن هناك تعاقب

---

[1]: م س ،ص 49.

[2]: ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر: نقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 219، 220.

[3]: فتحي النصري، بنية القصيدة السردية: في شعرية القصيدة السردية، مطبعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2006، ص 119.

للأحداث وتسلسل لها، لأن الأحداث إذا تعاقبت في نظام زمني محدد، فلن تكون هناك نهاية أو مآل.

2. الشخصية (المسند إليه أو الفاعل):

يقر تودوروف بأن مقولة الشخصية ظلت من المقولات الغامضة في الإنشائية، ويردّ ذلك إلى تراجع أهميتها في نظر النقاد والكتاب في القرن العشرين، مقابل ما كان لها من مكانة مرموقة في القرن التاسع عشر، مثلما يفسره بأسباب أخرى منها الخلط بين الشخصية والشخص، واختزال إشكالية الشخصية في مفهوم الرؤية، أو في المستوى النفسي والمماثلة بين الشخصيات والصفات، أي المسانيد المتسمة بالسكون.[1]

3. تحويل مسانيد:

تقوم القصة على دعامة أساسية تكمن في الشخصية التي تترجم لنا معطيات سيرورة الأحداث التي تسير وفق معيار محدد وقابل للتحول حيث«**يؤكد هذا المعيار الأهمية التي يكتسبها عنصر التحول في القصة، إذ بدونه ينتفي منها البعد السردي، والمقصود بالتحول هو الانتقال من حالة إلى أخرى وله شكلان: تحول الاتصال (transformation) وهو الذي يتم به التحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال، وكذا تحول الانفصال.**»[2] فالتحول في النص السردي مرهون بالشخصية، حيث إنها تكون في بداية القصة تملك شيئا ثمينا تفقده، فيتحول المسار السردي للقصة أو العكس، تكون الشخصية فاقدة لشيء ثمين ثم تتحصل عليه ويحث بذلك تغير في سيرورة العمل السردي.

---

[1] :**Ducrott,Todorov : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed du seul, 1972, p 286- 287.**

[2]: **فتحي النصري، مرجع سابق، ص 120.**

4. الحبكة:

الحبكة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها النسيج القصصي ، حيث يعتمدها القاص في رسم هيكل الأحداث وتتابعها إذ «**تروي القصة أحداثا متتابعة في الزمن، إلا أن تتابع الأحداث في الزمن لا يكفي لتمييز القصة، فحيث ينتفي الإدماج في وحدة حدثية لا تكون ثمة قصة.**»[1] فالحدث أمر ضروري في النص السردي، لكن إذا لم تكن له بداية وسط (حبكة، عقدة) ونهاية فهو حتما سيزعزع عن المنظومة السردية للنص المراد دراسته، بل سيفقده الكثير من التوازن، وحبكة الحدث لا بد منها في الأعمال السردية، فإذا نقص جزء واحد من أجزاء القصة أصابها الخلل ولا يمكن القول أنها عمل إبداعي سردي.

5. العلية السردية:

الحدث من أهم مقومات العمل الإبداعي والذي لابد أن يكون وفق أسباب تؤسس لمساره السردي، إذ «**تروي القصة أحداثا وفي الآن نفسه تربط بينها وتتيح تفسيرها، ومعنى هذا أن الأحداث من تعاقبها تخضع لنظام سببي هو إفراز لمنطق الحبكة التي تنتظمها، وهو منطق مرتبط بطريقة تفكير المؤلف، ولا علاقة له بقوانين المنطق الشكلي.**»[2] فالحدث الذي يحكمه نظام زمني مرتب ترتيبا منطقيا لا بد له من سبب يجعله يمشي وفقا لحالة معينة تعكس بالضرورة طريقة تفكير المؤلف المبدع وإحساسه، دون الدخول في أغوار قوانين المنطق الشكلي، فيكون بذلك معزولا عن هذا المنطق، والعلية لها علاقة بالحبكة داخل المقطع القصصي من خلال أنها تأتي وفقا لــ:

---

[1]: م س، ص 121.

[2]: فتحي النصري، بنية القصيدة السردية ، مرجع سابق، ص 121.

أ. **وضع أولي:** ومنه بداية الحدث، وعملية الاستهلال بالنسبة لقصة معينة.

ب.**التأزم:** يقوم المؤلف بشحن هذه الأحداث وتأجيجها، لتهيئ نفسها لعملية التحول. [1]

جـ. **أعمال أو تقويم:** أي عملية التحول، وبالتالي العمل القصصي يأخذ المنحى العكسي.

د. الحل: وفيه يستحضر المؤلف الحلول التي يتوقعها للأحداث المتأزمة، وهذه الحلول إما واقعية أو خيالية.

هـ. وضع نهائي: وفيه يكون المشهد الختامي للعمل السردي.

6. تقويم نهائي:

وهو مآل القصة «**فعندما تكتمل القصة، تقوم مشكلة فهمها وإدراك دلالتها وإصدار حكم بشأنها**»[2] في التقويم النهائي يقف الدارس أمام المشكلة وتأزمها وكذا الحبكة والأحداث والحل النهائي لها، ثم يستنتج المغزى العام منها.

إذن هذه هي العناصر التي يقوم عليها العمل القصصي، ويمكن اعتبارها عوامل مشتركة بين جميع الأجناس القصصية والسردية بما فيها المسرح، بالإضافة إلى الأركان الأساسية الأخرى لأي عمل سردي والتي سأفردها في المجال التطبيقي (الزمان، المكان، الشخصية)

وختاما يمكن القول: إن الساحة الجزائرية- ومن خلال مسرديات عز الدين جلاوجي- قد جسدت نوعا من أنواع التجريب الذي مس المسرح بصفة خاصة، وهذا في البنية العامة، أو ما يسمى بالشكل الفني، فهو بمزاوجة العمل المسرحي والسرد يكون قد عكس الواقع المليء بالمفارقات، والذي لم يعد يرضى بالطريقة القديمة في التعامل مع المسرح، وأصبح يفرض على الأديب مسايرة التحولات التي مست الشعر والنثر من باب ما يسمى بالتجريب من خلال

---

[1]: **ينظر: م س، ص 121.**

[2]: **فتحي النصري، بنية القصيدة السردية ، مرجع سابق، ص 122.**

اعتماده على التكثيف المعماري الذي لا نجده في نصوص عربية، ودخول المسردية في عالم الأدب ودراساته يعني أنها إضافة نوعية للأعمال العربية، وإثراء للمكتبة الأدبية، فهي حقل خصب لكل أنواع الدراسات، لما فيها من زخم إجناسي ودلالي، مليئة بالعناصر الفنية التي تشرك القارئ في هذا التشكيل المسرحي السردي، لما فيها من إحالات معرفية تساعد القارئ على الاقتناع بهذا الجنس، ويحاول تقديم دراسات نقدية وأدبية، الأمر الذي جعل الدارس يقر بأن مسرديات "**عز الدين جلاوجي**" مليئة ومكثفة بالمفارقة موضوع البحث.

الفصل الأول:

المفارقة الضمنية

في مسرديات

جلاوجي

أولا: العنوان وشعرية المفارقة:

مما لا شك فيه أن المفارقة مفهوم مرتبط تمام الارتباط بالمراوغة والتضاد والسخرية، لكنه في الوقت نفسه يحتاج إلى عناصر أساسية من شأنها أن تخلق تناقضا وتجاذبا بين المتضادات الشكلية والضمنية، مستمدة فعاليتها من تموقعها في هيكل النص الإبداعي وفي جوانبه الداخلية، وهي نفسها العناصر التي تترجم الصراعات والتصدعات الناتجة عن المجتمع وتجاذباته.

إن ما يعني دراستنا في هذا الفصل هو مدى استيعاب النصوص المسردية للمفارقة بدءا بالعنوان وصولا إلى المتن، ذلك أن جلاوجي من الأدباء الذين أثثوا أعمالهم بأدب المفارقة، وهي التيمة التي سنقف عند أبرز مجالاتها ضمنيا وجماليا

لكل نص أدبي مفاتيح خاصة تكسبه التفرد والخصوصية، ومن المفارقة أن تقوم مسرديات جلاوجي عز الدين على عناوين تحوي في مضامينها التضاد والمفارقة، وقبل رصدها سنقف عند مفهوم العنوان كبنية أساسية في أي عمل إبداعي.

أ. العنوان في اللغة:

«**هو الأثر، والعلوان فيه.**»[1]ولقد اخترت هذا التعريف المعجمي لما له من مقاربة منطقية لمفهوم العنوان الذي يعتبر أول تيمة تعطي انطباعا وأثرا لدى المتلقي.

ب.العنوان في الاصطلاح:

«من المفاتيح المهمة لقراءة النص الأدبي وفك استغلاقه، بل إنه من الأسس المؤثرة في

[1]: ابن منظور، لسان العرب:مرجع سابق ،مج 8 ، مادة عنن .

إحداث المتعة والجمال واللذة، لذة القراءة والاستمتاع بها.»[1]وهنا تصدق مقولة النصوص تقرأ من عناوينها.

ومهما بلغت درجة الغموض عند أي نص أدبي، فإن العنوان يفك إسار الحمولة لديه ذلك أن «**علاقة النص بالعنوان علاقة جدلية؛ إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص دائما عرضة للذوبان في نصوص أخرى.**»[2]

وهذه الجدلية تكمن في الترابط الوثيق الصلة بين العنوان والنص، وكذا النص والعنوان باعتبار أن هوية كل واحد فيهما مرهونة بالآخر، فالعنوان تتضح معالمه من خلال النص أما النص فتحدد أطره من خلال العنوان.

ومن أبرز المسميات التي يندرج ضمنها العنوان «**النص المصاحب، المناص، النص الموازي، خطاب المقدمات، المكملات ... وهي تصب في نهر واحد يتلخص في مجموع النصوص التي تخص المتن وتحيط به عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره.**»[3] فالعنوان يعتبر من أهم الأسس التي يقوم عليها النص الأدبي، والتي تعطيه الوهج وتبعده عن الضبابية، وتحدد مساره وخلفياته والطرائق الواجب انتهاجها في قراءة المتن.

---

[1]: **مُحَّد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 138، 139.**

[2]: **الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة: دراسة في المبنى والمعنى، المساءلة ع 1، ربيع 1991، ص 15.**

[3]: **فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، نقلا عن عبد الرزاق بلال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 223.**

ومن المفارقة أن تقوم معظم مسرديات عز الدين جلاوجي، في عناوينها على التضاد، ولأن العناوين تعتبر «**مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي.**»[1] فالعنوان هو الحجر الأساس لأي عمل إبداعي كونه يحمل دلالات مكثفة للقارئ، فيعطيه لمحات عن مضمون العمل الإبداعي حيث «**تصبح قراءة العنوان قراءة نوعية للمعنون بصيغة ما قل ودل.**»[2]لأنه عبارة عن عتبة تبين فحوى العمل الإبداعي بصفة عامة، ذلك أن« **العنوان للكتاب كالاسم يعرف به، وبفضله يتداول ويشار إليه ويدل به عليه.**»[3]

إذن للعنوان أهمية بارزة في أي عمل إبداعي، والدراسة في هذا الفصل تختص بشعرية المفارقة في مسرديات عز الدين جلاوجي: **حب بين الصخور، الأقنعة المثقوبة، التاعس والناعس، غنائية الحب والدم، أحلام الغول الكبير.**

ولأن جمالية العنوان من جمالية المتن لأن كليهما مرتبط بالآخر، فإن المتمعن لهذه العناوين سيجدها لا محالة تحوي مفارقات ضمنية وظاهرية.

- **حب بين الصخور:**

إن هذا العنوان يندرج ضمن بنية الشكل العنواني التقليدي، لما فيه من تموضع للكلمات، فعز الدين جلاوجي استند في عنوانه على كلمتين، أما المفردة **حب** فوردت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هو، أما الشبه جملة فجاءت صفة للخبر ، لنجده قد ربط مشاعر إنسانية (**حب**) بإطار مكاني (**بين الصخور**) ليشكل لنا هذا العنوان بنية سردية تحكي قصة مبهمة، عنوانها التضاد والمفارقة، فمن المفارقة أن يجتمع الحب والصخر، بل أن يكون الحب جزءا من الصخر، فيتماهى فيه، ثم لماذا اختار

---

[1]: **عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 3، 1957، ص 135.**

[2]: **جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2013، ص 15..**

[3]: **محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 15.**

عز الدين جلاوجي الصخور، ولم يختر الحجارة ؟ونحن نعرف أن الصخرة في أبسط تعريفاتها " **الحجر العظيم** " ذلك ليترجم لنا قيمة وعظمة هذا الحب الذي يكتنفه الغموض والإبهام المنعكس في اللون الذي اختاره الأديب لكتابة هذا العنوان، إنه **البنفسجي** الذي يعد رمزا للعشاق الحالمين، فهو وليد مزج اللونين الأزرق والأحمر «**أما اللون الأزرق فهو يمثل في المرجعية الفلسفية والشكلية لون الحكمة.**»[1]

وأما الأحمر كلون «**ارتبط بالدم وما يعني من الصراع والقتال والموت والثورة والحرب وغير ذلك.**»[2]

فمن الحكمة أن يحارب الجزائري ليثبت حبه للوطن، ولأن اللون الأحمر «**لون يحمل صفة الدم ويعطي إحساسا بالحرية والانفعالية، وله أيضا إحساس بالخطر والعاطفة والحيوية والقوة والنشاط.**»[3]إن اختيار جلاوجي لهذا اللون ليس وليد صدفة، بل هو عنوان ترجم تلك المفارقة الموجودة في أحداث المسردية وزمانها ومكانها ومتنها، حيث يمكن لأي قارئ أن يعتبر هذا اللون مشهدا من مشاهد المسردية، فهو فضاء استهلالي خص به الأديب المتلقي، وجعله يخرق أفق التوقع السردي لديه.

كما ساهم في تحفيزه وتشويقه إلى معرفة المشاهد المكملة لهذا العنوان الذي أمكننا اعتباره رسالة مشفرة كونه «**في ضوء نظرية التواصل رسالة مسننة ومشفرة من قبل المرسل تتجه إلى المرسل إليه، محكومة بسياق وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين المرسل والمرسل إليه.**»[4]

---

[1]: **مُحَمَّد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي: التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر، ط1، 2015، ص 91.**

[2]: **طاهر مُحَمَّد هزاع الزواهرة وعبد الباسط مُحَمَّد الزيود، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر، ط1، 2008، ص 43.**

[3]: **نزار كمال المحلاوي، إبداعات لونية وتأثيراتها النفسية، دار الكلمة للنشر، ط1، 2006، ص 04.**

[4]: **جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997، ص 102.**

"**حب بين الصخور**" عنوان أراد جلاوجي من خلاله إيصال رسالة مبنية ظاهريا على المفارقة التي بإمكانها خلق دهشة لدى القارئ، لكن سرعان ما تزول ويجد لها مبررا حينما يربطها بمضمون المسردية، أما الصخور فهي إشارة إلى جبال **قلعة الجرف** التي شهدت معارك وبطولات سجلها التاريخ الجزائري، الذي اعتبر أن معركة الجرف هي حدث هام ونقطة تحول في مسار الثورة الجزائرية، يقول جلاوجي «**في قمة الجرف يظهر عشرات المجاهدين يكمنون في أماكن متفرقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشابيات، بعضهم يعقد اجتماعا قرب شجرة عملاقة.**»[1]

لكن لماذا اختار جلاوجي لفظة الصخر، ولم يختر الجبال ؟ فهذا الاختيار لم يكن عشوائيا لأن لفظة الجبال بمعانيها المتداولة تعني الصلابة والقوة والشهامة، وذلك في قوله تعالى: ﴿**إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً**﴾[2]وقوله ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا، وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ**﴾[3]

وقوله تعالى ﴿**أَفَلاَ يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَ إِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ**﴾[4]

والمتمعن في هذه الآيات سيجد أن معاني لفظة الجبال تصب في تلك القوة والصلابة، لكن اختيار الأديب للفظة الحجارة، له دلالة نفسية تعبر عن الإضافة التي قدمها المجاهد في معركة الجرف، حيث لم يقف عاجزا أمام قوة الجبال وصعوبة العيش فيها، فصيرها صخرا قابلا للعيش والتعايش، وهنا تجدر الإشارة إلى الآية الكريمة الواردة في سورة الفجر ﴿**وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ**﴾[5]

فقوم ثمود قطعوا الحجر الموجود بالواد، واستعملوه في تشييد بيوت حصينة.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور، دار المعرفة، ط1، 2011، ص 29.**

[2]: **سورة الإسراء / 37.**

[3]: **سورة فاطر / 27.**

[4]: **سورة الغاشية / 17، 18، 19.**

[5]: **سورة الفجر / 09.**

كذلك هم المجاهدون القابعون في جبال الجرف، جعلوا من الجبال صخورا فصيروها وسيلة تساعدهم في محاربة المستعمر الفرنسي، فكانت طرفا ثالثا في تلك المعركة، ليشهد انتصاراتهم، وتكون مسرحا لاشتباكاتهم والمستعمر الفرنسي، وبتضاريسها الوعرة ساهمت في الانتصار الذي حققه المجاهدون الذين تغنوا بها على لسان عباس. «**يظهر عباس وهو يعيد ترتيب الأسلحة الثقيلة والرشاشات التي غنموها من معركة أمس بمعية بعض المجاهدين مترنما بصوت مسموع:**

يا بلادي يا بـــلادي أنا لا أهـــــــوى سواك

قد سلا الدنيا فؤادي وتفـــــانى في هـــواك

يظهر بشير من بعيد مرددا نشيدا آخر كأنه يرد عليه:

من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال

ينادينا للاستـــقلال لاستـــــــــقلال وطننا

تضحـــياتنا للوطن خـــــــــير من الحياة

أضحي بحياتي وبمالي عليك.»[1]

فلا عجب إذن أن يتولد الحب من هذا التماس الموجود بين المكان والعنوان؛ فحب بين الصخور بما يحمله من مفارقة يجعل المتلقي يدرك أنها مفارقة جمعت بين النتيجة والسبب، أما الصخر وعلاقته بالانتصار، سبب ولد لدى المجاهدين النتيجة هي حب الوطن، وهنا تتجلى المعمارية السردية للعنوان الذي يحيل المتلقي إلى بطولات ملحمية هو بداية فصولها، فجاء متشربا بالمشاعر الطافحة ومؤثثا الخصائص التي تجعل أي عنوان تيمة تحوي كل الأسس التي تجعل منها عملا فنيا وجماليا وشاعريا.

[1]:عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور، ص 93.

- **أحلام الغول الكبير:**

وعلى منوال حب بين الصخور جاءت معمارية أحلام الغول الكبير، الذي ورد تركيبه اللغوي من خبر معرف بالإضافة، أما المبتدأ فمحذوف يقدره المتلقي، فنقول هي أحلام الغول الكبير، ولأن المبتدأ محذوف فضّل جلاوجي أن يكون الخبر نكرة معرفة بالإضافة، ليقدم لنا صورة مطلقة لأحلام شخصية غامضة أسطورية، فلفظة الغول أراد الكاتب الانزياح بها من الواقع إلى اللاواقع، وهنا أمكننا القول: إنه أراد أن يوظف الأسطورة في عتبة العنوان ليكسب المتلقي الدهشة، ويضفي على نصه العجائبية.

والميزة في توظيف الأسطورة على حد تعبير ليفي شتراوس أنها تجعل النص يمتاز بالحيوية وتفتحه على العديد من التأويلات، إذ «**توفر له مخرجا ومتنفسا لمشاعر فعلية ومكبوتة.**»[1] فلماذا إذن وظف جلاوجي الغول ؟ وهل يا ترى للغول أحلام ؟ونحن نعلم أنه لفظة أسطورية متداولة في موروثنا الشعبي، ولها علاقة بكل ما يدعو للخوف والقلق والرعب، فهي موجودة في حياتنا، يستعملها الكبير والصغير، فمثلا الأم عندما تهدهد ابنها رغبة في نومه ثم لا ينام، تهدده بالغول أو الغولة، فيكبر وبداخله خوف ورعب من هذا المخلوق الأسطوري الغامض، الذي يمتاز في الموروث الشعبي بدلالات متنوعة كالشر والخداع والمكر وعدم الرحمة، ولعل من أبرز صفاته أنه يقتل ويأكل لحم البشر. وهنا يمكن القول بأن أحلام الغول الكبير عنوان معرف ومطلق ومحدد بوصف، أما المبتدأ المحذوف فنجده في مضمون ومشاهد المسردية.

وإذا كانت المسردية قابلة للعرض المسرحي، فإن أول مشهد هو العنوان، ولأن تركيبته سردية، فإن أول حدث وأول شخصية هو العنوان، وقد اختار جلاوجي اللون الرمادي ليخط به عتبته، لأن «**اللون الرمادي يرمز إلى التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء.**»[2] وهي الصفات التي نجدها

---

[1]: **ليفي شتراوس، الإناسة البنائية، تر: حسين قيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1995، ص 227.**

[2]: **صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، منشورات مجدلاوي، ط1، 2013، ص 125.**

منعكسة في ثنايا المسردية: زعيم متجبر، يملك كل مقاييس القوة والحكم، يأمر، ينهى، يظلم ويقتل دون أن يحاسبه أحد، وحوله حاشية خائفة، خائنة، مستبدة ومتنكرة، يقول جلاوجي:

«–لبيك وسعديك

- **أخبروني ....**
- **من العظيم الأعظم ؟**
- **مولانا العظيم الأعظم**
- **ولا فرعون ؟**
- **ولا فرعون**
- **ولا نمرود ؟**
- **ولا نمرود**
- **ولا ذو القرنين ؟**
- **ولا ذو القرنين**
- **ولا سليمان ؟**
- **ولا سليمان**
- **ولا حمورابي ؟**

ولا حمورابي.»[1]

فاللون الرمادي الذي اختاره جلاوجي لكتابة عنوان مسردية **أحلام الغول الكبير**، يترجم الأحداث والمشاهد التي تمثلها شخصيات تمتاز بالقوة والجبروت والخوف والضعف والنفاق والكذب، الحزن والألم، الاستبداد والتمرد.

[1]: **عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2016، ص 18.**

وهل في أحلام الغول الكبير مفارقة ؟ نعم ويكمن ذلك في أن تيمة الغول تطلق على الإنسان الذي يصل إلى مبتغاه بكل الطرق، خاصة الدموية منها، فالغول لا يحلم بل يحقق الحلم، لأنه طاغية متجبر، وكأنه عنوان مبني على السخرية لأن لفظة الغول فيها رمزية للإنسان المستبد الذي يريد القضاء على الجميع، وإحكام سيطرته بقبضة من حديد، لكن كل هذه الطموحات ما هي إلا أحلام وأوهام في ظل غياب العدالة والمساواة، وإن الغول الكبير سيحتفظ بأحلامه، يقول عز الدين جلاوجي على لسان الزعيم الذي جسد رمزية الغول:

«أيتها الجرذان القذرة، أيتها الفئران النتنة، ستزحف عليكم جيوشي الجرارة، وستسحقكم كالعظام النخرة.

تشتد الأصوات من الخارج، وتدخل غرفة العرش.

حجارة تقذف من الخارج

- **ارحل ارحل يا طاغوت، لك منا الويل ... لك الموت**
- **ارحل ارحل يا طاغوت، لك منا الويل ... لك الموت**

يشتد غضب الزعيم، يدور في المكان حائرا، يعود إلى الشرفة وقد بدا عليه الخوف

- **يا شعبي العظيم لقد فهمتكم الآن، لقد فهمتكم.**

ترتفع الأصوات أكثر وتختلط حتى لا تكاد تفهم.»[1]

فالمفارقة التي يحويها هذا المشهد تعكس لنا الصورة الكاملة التي أحالنا إليها العنوان الذي بدا لنا مبنيا على التهكم والسخرية، فأوضح السلطة التي كان يتمتع بها الزعيم، لدرجة نعته للشعب بكل الأوصاف البشعة، وفجأة تتغير الأحداث وتتبدل المواقف، وبعد تقزيمه للشعب، أصبح يتوسل العفو

[1]: عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2016، ص 125.

ويطلب الفرصة للحكم مرة أخرى «**يندفع الجميع نحو العرش، وقد ارتفعت صيحاتهم وصرخاتهم، يمسكون بالعرش يتجاذبونه حتى يتمزق قطعا قطعا، وتسمع طلقات نار، وبكاء وعويل ونباح، وصفير ورياح عاتية.**»[1]

إذن المفارقة التي حواها العنوان تجلت في المضمون، وكانت النهاية مأساوية ودرامية في الآن نفسه؛ فذاك الغول الزعيم المستبد وإن بلغ به الاستبداد مداه، فإن كل طموحاته تتحول فجأة إلى أحلام، والجدير بالذكر أن مسردية أحلام الغول الكبير مقسمة إلى مشاهد، وكل مشهد تصدره عنوان، وهي على التوالي: المشهد الأول " **المرآة المحدبة** "، المشهد الثاني " **حلم ضائع** "، المشهد الثالث " **الاكتشاف العظيم** "، المشهد الرابع " **سرقة القمر** "، المشهد الخامس " **سرب حجر** "، المشهد السادس " **الأغلال الحارقة** "، المشهد السابع " **البحث عن سرمد** "، المشهد الثامن "**الطوفان** ".

فهذه العناوين المصاحبة كلها تعزز وتقدم نظرة عامة للعنوان الرئيس، فأحلام الغول الكبير مرت بمراحل ترجمتها العناوين المصاحبة؛ فالمرآة المحدبة تعكس نظرة الزعيم لنفسه، تساميه وجبروته، ومشهد " الاكتشاف العظيم " عكس حالة اللا تواصل والتنكر للحاشية والشعب، ليكشف الزعيم أن شعبه لا يعرفه وسيسرق منه القمر في المشهد الموالي، والقمر في هذا العنوان رمز السلطة والحكم، ثم يأتي مشهد " سرب من حجر " ليجسد الرغبة في الحرية، فكان العنوان الموالي " الأغلال الحارقة " وهنا جاء التصوير ملحميا لحالة الاستياء التي وصل إليها الشعب المضطهد، لكن الزعيم مازال يبحث عن المزيد من السلطة في مشهد " البحث عن سرمد " ليجد أمامه " الطوفان " الذي أسدل الستار على أحداث كان بطلها زعيم جمع بين كل المتناقضات، فراح يحلم بالحلم، إلى أن كان الطوفان الذي فتح المجال لثنائية " القط والفأر "، وهو المشهد الأخير الذي عكس واقع أمة أرادت الحرية، لكن استغلال أصحاب النفوذ لن ينتهي، يقول جلاوجي في مشهد القط والفأر:

[1]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 138.

«– إذا تفرقت الأمة تمزقت، وإذا تمزقت ذهب ريحها.

- **لقد وكلنا الشعب ووثق بنا وزكانا**
- **أنتم أبناء النظام البائد**
- **أردتم سرقة الثورة**
- **المجد للشباب الثائر**
- **العزة للشباب الثائر**

فليسقط أزلام النظام.»[1]

ومنه فالعناوين المصاحبة بما تحمله من مفارقات، أكسبت المسردية الانفتاح على الواقع المتشظي وبررت الاختيار الذي اعتمد جلاوجي في العنوان الرئيس.

- **التاعس والناعس:**

من حيث التسمية، فهي متداولة لدى عامة الناس؛ فلفظة التاعس نقولها للإنسان الذي يعيش في جو من الكآبة، أما الناعس فنقولها للكسول النائم، أما تركيبة العنوان فهو عنوان تقليدي، اعتمد جلاوجي في صياغته على الجانب التقليدي لكتابة أي عنوان، لكنه انزاح به إلى الغموض ذلك أنه نسبه إلى شخصيات خيالية، وفي الآن نفسه واقعية، وهذا هو الأصل في العمل المسرحي، إذ «**أن الكاتب المسرحي ذو الأصالة لا يعنى بالضرورة بخلق أناس واقعيين أحياء، بقدر ما يعنى بتجسيد بعض مظاهر التجربة في شخصياته.**»[2] **فليس من الضروري أن تروي المسرحية قصة واقعية**

إذن **التاعس والناعس** عنوان يحاكي إلى حد بعيد الواقع المعيش بما يحمله من تناقضات ومفارقات ومصادفات، أما لغويا فقد ورد **التاعس** خبرا لمبتدأ محذوف، أما **الناعس** فاسم معطوف

[1]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 137.

[2]: ريموند ويليامز، المسرحية من إسبن إلى إليوت، تر: فايز إسكندر، المؤسسة العامة، القاهرة، دط، ص 30.

على الخبر، وعلى الرغم من أن الواو حرف عطف إلا أن " حسن فيلالي " أكد أنها فارقة أكثر منها عاطفة في أعمال جلاوجي الذي «**أولى الاهتمام بالاشتغال على برنامج التوازي السردي الذي ألفيناه يتجلى بكل وضوح في العتبة النصية الأولى لكل نص من نصوصه من خلال الواو الفارقة وليس العاطفة.**»[1]

وفعلا فجلاوجي بعطفه للتاعس والناعس يريد القول بالفرق بينهما، والمفارقة التي يمكن رصدها متولدة من ذاك الصراع الموجود بين الطبقة البورجوازية – المحظوظة – والطبقة الكادحة – التعيسة – فمن المفارقة، بل من السخرية أن تكون العلاقة بين التاعس والناعس صداقة ومحبة:

«**– الناعس: عدت يا تاعس ؟ (يتثاءب)**

- **التاعس: وأنت لا تعرف إلا النوم (صدق من سماك ناعس)**
- **الناعس: (يتكئ على مرفق) وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله ؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي، وأنت ...**»[2]

فالعنوان فيه تضاد وسخرية واستهزاء ورمزية في الوقت نفسه، لأن كلمة التاعس توحي إلى معاني الشقاء والانكسار، والجهد المبذول دون فائدة والألم المستمر والحياة المظلمة التي يعيشها أمثال شخصية الناعس، يقول جلاوجي:

«**– التاعس: (مقاطعا) صدقت وأنا تاعس اسم على مسمى**

- **الناعس: قل لي**
- **التاعس: اسأل**
- **الناعس: لم عدت اليوم سريعا على غير عادتك**

---

[1]: حسين فيلالي، التوازي ولعبة المرآة الرماد الذي غسل الماء، موقع إلكتروني مدونات مكتوب: maktoobblog.com. http://www.wata.cc/forums/showthread

[2]: عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، دار المعرفة، ط1، 2013، ص 11.

- **التاعس: تعبت ... كرهت ... ألست بشرا ؟»**[1]

فهذا النوع من الشخصية كثر في هذا الواقع، ومن المفارقة أن تلازم شخصية التاعس شخصية اتكالية متطفلة نائمة، ثم يكون لها الحظ في أن تعيش وتحلم ويتحقق لها الحلم، فالناعس شخصية الإنسان السلبي، الذي مكنه الواقع والصدف من أن يأكل ويشرب وينام دون أن يعمل أو يشقى أو يتعب.

«– الناعس: استرح الآن أنت تعمل لتستريح، استرح الآن

- **التاعس: أستريح الآن ... أستريح الآن ؟ وهل هذا ممكن ؟**
- **الناعس: طبعا طبعا ... وما المانع ؟**
- **التاعس: ما المانع ؟ ومما نعيش ؟ ماذا نأكل وماذا نشرب ؟ وماذا ...**
- **الناعس: ألا تراني أنام ؟**
- **التاعس: بل أراك ... أنت أمامي بلحمك وشحمك**
- **الناعس: وهل تراني أعمل ؟**
- **التاعس: أبدا أنت والعمل كالملائكة والشيطان.»** [2]

هذه هي طبيعة الإنسان المتواكل المعتمد على الآخرين في كل شيء، وهو نوع من أنواع الاستبداد والظلم، فهذه الثنائية الضدية (**تاعس / ناعس**) عنوان موجود في حياتنا، عكس بسخرية واقعا مريرا يعيشه الإنسان في ظل مجتمع لا يعترف إلا بالقوي الكسول المحظوظ، الذي يقابله تعيس يحارب لأجل العيش، لكنه في النهاية يحارب لكي يزداد شقاء وألما.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 13.

[2]: عز الدين جلاوجي ،التاعس والناعس، ص 15.

- **الأقنعة المثقوبة:**

إن هذا العنوان اعتمد على مصطلح القناع الذي يكثر توظيفه في المسرح، فهو«**مرتبط بشخصية محددة ومتعينة في تاريخها وسيرها، وترفع قيمة القناع كلما جاوز المرجعية الموروثة إلى إعادة إنتاج الرؤية تقنعا بالتناص أو بالاستلهام والاستحضار نحو ثراء الدلالة وعمقها.**»[1]

فالقناع يستعمل في تصوير شخصية لها أبعاد ودلالات اجتماعية ودينية وحتى ثقافية، فبمجرد قراءة هذا العنوان " **الأقنعة المثقوبة** " نلاحظ أن بناءه درامي يوافق إلى حد بعيد لغة المسرح، يحيل إلى تلك المفارقة المتولدة عن علاقة الظاهر بالباطن.

وقد اختار جلاوجي صيغة الجمع ممثلة في لفظة " **الأقنعة** " وهي جمع قلة، ليدل على أن الأقنعة ليست صفة مطلقة، بل هي محددة، وحينما نختار هذا الجمع، فالمقصود عدد من ثلاثة إلى عشرة، وهو العدد الذي يوافق الشخصيات المقنّعة في المسردية (**الشيخ القرواطي أو فهوم، الفار و نشناش**)[2] وهي شخصيات تجسد ذاك الصراع بين الخير والشر، كما تجسّد كل أنواع الظلم.

وعنوان **الأقنعة المثقوبة** يخرق أفق التوقع لدى المتلقي، بما يحمله من تناقضات وتضاد وصراع؛ فالقناع حينما يكون مثقوبا تظهر من خلال الثقوب ملامح وآثار معينة، وتلك الثقوب تحدد المعالم الحقيقية للشخوص التي تسير أحداث المسردية، فالقرواطي رجل يرتدي قناع الدين، حافظ للقرآن الكريم، عالم وطبيب، فقيه وشيخ والمفارقة أن الجانب الخفي لهذا القناع أنه رجل ماكر خادع، يستثمر في مآسي الآخرين، وأكثر من كل هذا قاتل، وفي هذه الازدواجية يكمن الترابط، وكأن العلاقة بين الظاهر والخفي تكاملية، فلولا القناع لما كرّس خفاءه وجسّده، لكن الثقوب الموجودة فيه أظهرت حقيقته لكل المحيطين به، يقول جلاوجي:

---

[1]: **ماري تيريز عبد المسيح، التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 8.**

[2]: **القرواطي: اسم الشخصية الرئيسة الواردة في الطبعة الأولى لمسردية الأقنعة المثقوبة سنة 2013، ليغير الاسم في الطبعة الثانية سنة 2020 إلى فهوم.**

«– خيرك شر

- **شرك شر**
- **كم ظلمت**
- **كم رشوت**
- **كم قتلت**
- **كم سرقت**
- **كم خدعت**
- **كم كذبت**
- **كم نافقت**
- **كم قناعا لبست.»**[1]

فهذه الصفات كلها ظهرت من خلال الثقوب الموجودة في قناعه، وهي نفسها الثقوب التي تجسد التصرفات التي يقوم بها هو وأتباعه الذين وصل بهم التقنع إلى إجادة فن التمثيل والمراوغة، بل الاستمتاع والانتشاء بمآسي الآخرين، وهذا ما نلاحظه في تصرفات " **نشناش**" الذي يعتبر اليد اليمنى للحاج القرواطي، يقول جلاوجي:

«نشناش: (يواصل متحمسا) قصدت ابنها الأكبر مباشرة بعد أن أغمضوا عينيها (يقوم من مكانه ليمثل الحركات) قبلته متباكيا متحازنا، وقلبي يكاد يطير فرحا.»[2]

فهذا القناع امتداد لقناع الحاج القرواطي، وثقبة أخرى من ثقوب كثيرة، وهو نفسه القناع الذي يرتديه **الفار** الذي يعد أيضا شخصية مساعدة للقرواطي.

---

[1] : **عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، دار المعرفة، ط1، 2013، ص47.**

[2]:**عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 15.**

«– الفار: يالك من قرواطي، لو كلفوك بقيادة العالم لقدته وأنقذته من ويلاته، وأنت تشرب كأس عصير بارد أيها العبقري أيها ...

– الحاج معتدلا في مكانه بتعال:

– أغثني بكأس عصير، لقد جف ريقي

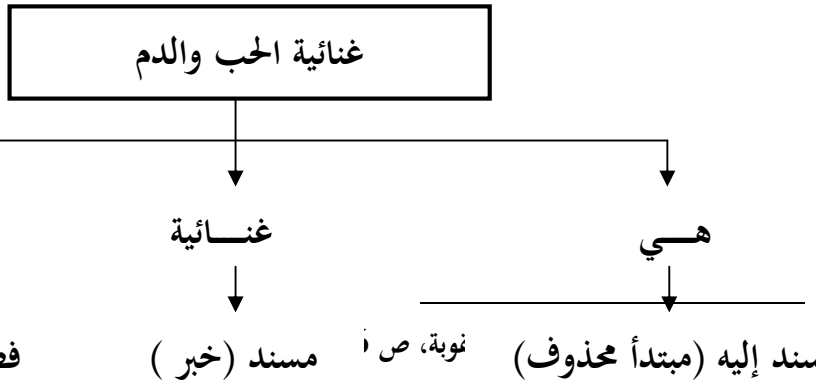
– حاضر سيدي.»[1]

فكلهم يوظفون الأقنعة حتى على بعضهم البعض، وهنا ندرك الصلة الوطيدة بين عنوان المسردية وأحداثها وشخصياتها، وهي نفسها العلاقة التي خلقت الاتساق النصي، وجعلت الوحدة العضوية متحققة في النص، باعتبار أن العنوان جزء حقيقي من أحداث المسردية.

- **غنائية الحب والدم:**

إن هذا العنوان مشهد واصف لمتناقضين متلازمين ومتوازيين سرديا، فالحب والدم على الرغم من اختلافهما إلا أن كل واحد فيهما هو نتيجة للآخر، وهذا العنوان الشاعري عتبة نصية حدد من خلاله **جلاوجي** مسار المسردية، وفتح المجال واسعا للتأويل النقدي.

والمتأمل في العنوان يجده – إستراتيجيا –خطاب لغوي خاص بفئة معينة، وظرف معين، أما تركيبيا، فهو يفتقر إلى طرف مهم في تشكيل الجملة الاسمية؛ فغنائية خبر لمبتدأ محذوف، والأصل: هي غنائية الحب والدم، وقد جاء الخبر نكرة معرفة بالإضافة، أين اعتمد العطف المتناقض الذي يحيل إلى الفضاء الملحمي للمسردية، ولو حاولنا تحليل العنوان لغويا لوجدناه كالآتي:



نوبة، ص

فالغنائية التي تمتاز بالحب والدم، استندت إلى الملحمة التي ترويها فصول المسردية، ولما ورد الخبر نكرة معرفة بالإضافة فتح المجال للمتلقين قصد معرفة الترابط والعلاقة بين الحب والدم، فأن يبني عز الدين جلاوجي عنوانه على هكذا مفارقة، فهو يكسبه الكثافة التي يحتاج من خلالها القارئ إلى «**قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان له وظيفة كشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا.**»[1]

هذا النوع من العناوين يخلق الرغبة لدى المتلقي في اقتحام النص الذي سيجده فيما بعد محملا بالفضاءات الملحمية، تتشظى فيه الأزمنة والأمكنة، ويستدعي من خلاله الأديب الموروث الشعبي ممثلا في السيرة الهلالية، ويدعونا نحن كمتلقين إلى معرفة صدى العنوان في المتن، وتجدر الإشارة إلى أن اختيار **جلاوجي** للفظة الغنائية لم يكن عشوائيا الأمر الذي سمح له بالمزج بين اللغة العربية الفصيحة والعامية، ذلك أن الغناء يعنى به الجميع، بما فيهم عامة الشعب، يقول جلاوجي:

«– واختالفت لقوال ...

- **بين قايل وقوال ....**
- **بين عالم وجهال ...**
- **بين صحيح ومعلال ...**

قالوا:

من الشمس جاو أو بانو ...

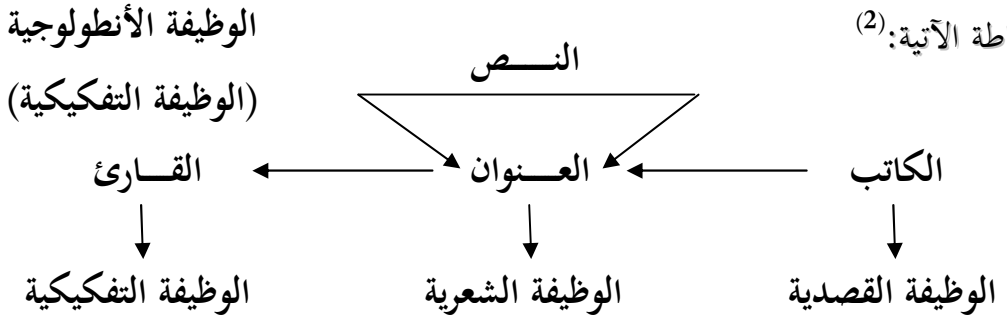
كي نجوم السما لمعو وضواو

قالو:

[1]: **مُحَمَّد حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، دار الهيئة العربية المصرية للكتاب، 1997، ص 59.**

قطعو صحرا قاسية وبنارها تكواو.»[1]

ومنه فالعنوان بالنسبة لمسرديات عز الدين جلاوجي: **حب بين الصخور، التاعس والناعس، أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، غنائية الحب والدم،** كلها عناوين خرقت أفق التوقع لدى المتلقين، فحملت معاني التضاد والتناقض والتلازم، وخلقت الإحساس بالدهشة والغرابة، وحققت العديد من الوظائف التي نستشفها من الخطاطة الآتية:[2]



ومن خلال هذه الخطاطة يمكن لنا ملاحظة أن العنوان مركز ثقل العمل الإبداعي بصفة عامة، وهو في مسرديات عز الدين جلاوجي أساس البناء الدرامي للعمل السردي، لما فيه من علائق وفق شبكات مختلفة، فمن خلال الخطاطة يمكن اعتبار العلاقة بين العنوان والنص علاقة تأثيرية تأثّرية لأنها خرقت أفق التوقع عند المتلقي، إذ أنه في الوقت الذي يحاول ربط العنوان بالمضمون يجده عبارة عن رجع صدى لأحداث المسردية، بل يصل إلى جعله جزءا لا يتجزأ من العمل المسرح سردي، وكأن جلاوجي لم يكتب العناوين إلا بعد الانتهاء من كتابة النصوص.

كما نلمس أن عناوين المسرديات تنم عن العلاقة القصدية بين الكاتب والمضمون، فجلاوجي يملك رسالة وثيقة الصلة بفكره، وبيئته وواقعها المعيش، وكذلك لها علاقة بالجوانب السيسولوجية والسيكولوجية، ففي حب بين الصخور الرسالة التي أراد إيصالها هي الاستمرارية التاريخية من ناحية،

---

[1]: عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، دار المنتهى، الجزائر، 2020، ص 7.

[2]: خالد حسين حسن، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 2007، ص 98.

ورمزية المكان من ناحية أخرى، فبإعادة تمثيل أحداث معركة الجرف، يبين لنا الحرية والاستقلال في زمن يعيش فيها الجزائري تماسا والطبيعة، إذ الرسالة هي أن الاستقلال ولد في ظروف تفاعل فيها الزمان والمكان كقيمة مادية ومعنوية، وفي عنوان مسردية أحلام الغول الكبير فالرسالة المقصودة هي أن الظالم مهما بلغت درجة قوته وجبروته، سينتهي إلى الزوال، وكذلك الأقنعة المثقوبة وعلى الرغم مما فيه من عبثية ودرامية، إلا أن الرسالة تكمن في أن الإنسان بجهله ومعتقده سيصير لا محالة طمعا لأناس يدعون الشعوذة والحكمة والتطيب، لكن النهاية هي الخسارة من كل الجوانب، سواء للجاهل أو للمستبد.

أما القصدية في عنوان **التاعس والناعس**، فالغرض منها إيصال رسالة مفادها أن الواقع المرير الذي نعيشه ونقبله على أنفسنا يفرض منطق المسود سّيد والسّيد مسود، كما أراد إيصال رسالة ربما لا يؤمن بها كثير من المتلقين، مفادها أن الدنيا في الكثير من الأحايين حظوظ على عكس الرسالة التي أراد إيصالها في **غنائية الحب والدم**، وهي على الرغم من أن السيرة الهلالية موروث شعبي اختلط فيه الواقع بالخيال، إلا أن على الجميع أن لا ينسى ما فعله أجدادنا للدفاع عن الأرض والعرض.

إذن العنوان له علاقة مع النص في التأثير، وله علاقة مع الكاتب في القصدية، وله علاقة مع القارئ في المتعة والانسجام، إذ ينظر له من زاويتين: وقع العنوان على القارئ، وكيف يستقبل القارئ العنوان، ذلك أن العناوين التي استند عليها عز الدين جلاوجي تمتاز بالشاعرية لما تحويه من كثافة ومفارقة، فالحب تقابله الصخور، والتاعس يقابله الناعس، والغول تقابله الأحلام الكبيرة، والأقنعة تقابلها الثقوب، وفي الغنائية الحب يقابله الدم.

وهي نفسها المفارقات التي خلقت تجاذبا بين المصطلحات، فجعلت كل مفردة مكملة للأخرى، وأضفت عليها الجمالية والكثافة الدلالية واللغوية، ليستقبلها القارئ (المتلقي) وفق الرسالة التي أرادها الكاتب.

وفي ظل انفتاح المتلقي على المناهج النقدية، تختلف القراءات، ومنهم من يجعل العنوان جزءا لا يتجزأ من الموضوع، ومنهم من يعتبر العنوان عتبة مرافقة للنص، منها يبدأ وإليها ينتهي، ومنهم من اخترقت العناوين أفق التوقع لديهم، وهنا تأتي الوظيفة التفكيكية التي يقوم بها المتلقي ويساهم فيها العنوان والنص، ويضعها الكاتب لينتجها المتلقي.

إذن فشعرية المفارقة في عناوين مسرديات جلاوجي أكسبتها التفرد، والألق في كونها تملك القدرة على الجمع بين المتضادات ورسم الجوانب الظاهرة والخفية، بالإضافة إلى الصبغة الجمالية والفنية التي تقوم عليها، ومنه جاز لنا كمتلقين القول بأنها عناوين المفارقة والتمرد.

ثانيا: شعرية التضاد والمفارقة:

كثيرا ما يتعرض النقاد إلى التضاد كظاهرة بلاغية، لكن التضاد الذي نرصده في مسرديات جلاوجي لا يعنى بالجانب الأسلوبي المبثوث في كتب البلاغة، سيتم التطرق له من الناحية الجمالية الفنية التي تكرس المفارقة التي بنى عليها جلاوجي مسردياته، والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه هو: هل توظيف جلاوجي للتضاد يندرج ضمن المحسنات البديعية ؟ أم أنه يندرج ضمن الأثر الناتج عن مضمون المشاهد والموافق، وهنا وجب التطرق إلى مضمون التضاد كمصطلح نقدي، ولعل أقرب تعريف لهذا المصطلح عند ابن منظور: «**التضاد ضد الشيء خلافه**»[1] فالتضاد إذن مبني على شيئين مختلفين، ورأى عبد القاهر الجرجاني في التضاد «**أن نقول المعنى ومعنى المعنى: نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي نصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن يعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.**»[2] وهنا إشارة إلى المراوغة التي نستعملها في الكلام، فلا يجب اعتبار الأضداد أنها كل كلمة أو جملة، فالأضداد لها علاقة بمعاني الألفاظ، فقد تحوي لفظة معنيين مختلفين، وهذا ما يقابله مصطلح المفارقة الذي يجعل من المفردة أو الكلمة أو الموقف ضدا.

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، مج 4، مرجع سابق ، ص 193.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،مرجع سابق ،262-263.

وهنا نقف عند تعريف أحمد مختار عمر للتضاد «**كلمة واحدة ذات معنيين متضادين.**»[1] فالتضاد له علاقة بالمعنى، الأمر الذي يجعل الدارس في شعرية المفارقة لا يقف على الجانب الأسلوبي، بالقدر الذي يقف على وظيفة التضاد في تكريس المفارقة اللفظية في مسرديات عز الدين جلاوجي، لأن التضاد «**يمثل أحد المنابع للفجوة مسافة التوتر.**»[2] وهي نفسها المسافة التي يبني عليها الأديب مفارقته معتمدا في ذلك السخرية والتهكم؛ ففي أحلام الغول الكبير نجد أن بناء المسردية يعتمد على مبدأ المفارقة الضدية التي تترجمها الشخصيات والحركات والمشاهد.

وتجدر الإشارة إلى أنها تحاكي الواقع الأليم، فتعبر بطريقة عكسية ساخرة عن حالة الرضوخ والتعفن والذل المتأصلة والمتجذرة في مجتمع منهك مستبد؛ فحين تفشل وسائل الإقناع عند الأديب، يلجأ إلى المفارقة المعتمدة على التضاد في نقل الواقع، ورسم مظاهر البؤس والاستبداد، فمثلا في مسردية أحلام الغول الكبير الزعيم على الرغم من زعامته يحس بداخله بمشاعر الخوف والفزع والقلق من أن يتغير الحال وينتفض من هم حوله، فأصبح لا يثق في أحد بل يوزع التهم على كل من يدور حوله، يقول جلاوجي:

«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.»[3]

---

[1]: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط2، بيروت، 1988، ص 191.

[2]: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 45.

[3]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 12.

فوصف الخونة الذي نسبه الزعيم لحاشيته وصف مطلق، فالخيانة لا نستعملها في لغتنا إلا إذا وثقنا بشخص، لكن في هذا المشهد فعل الخيانة لم يحدث، إذن هذا الوصف، وهذه الكلمة التي اعتمدها الزعيم مراوغة، وظفها ليعرف مدى الولاء الذي تكنه له حاشيته.

ولأنه يحاول جس النبض، أمكننا القول: إن لفظة الخونة لم تكن تهكما بالقدر الذي كانت فيه مراوغة، ثم يستثني في هذا الحكم المطلق قائد العسكر، فيوظف مباشرة لفظة مضادة للفظة الخيانة وهي الثقة، يقول: «**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 ...»[1]

فالثقة التي يتوسمها الزعيم في قائد العسكر، تنم عن نفسية متذبذبة ومستبدة في الآن، إذ أن الزعيم يعيش حالة من الصراع النفسي الذي يولد لكثير من المفارقات الضدية؛ فالخيانة تقابلها الثقة، والخوف يقابله الغضب، والمذلة تقابلها الزعامة، والمصلحة الشخصية تقابلها تماما الأمة والشعب.

فهذه المتضادات لا يمكن لها إلا أن تعبر عن حالة نفسية واجتماعية جسدت القيود التي يفرضها الإنسان المستبد، ثم يخاف أن تتكسر وتنهار في لحظة ما من ناحية، وتقبل المظلوم لهذه القيود، بل مساهمته في إحكامها.

إذن فالتضاد في المسرديات لا يعني بالضرورة اختلاف كلمتين، أو ما يعرف بلاغيا بالطباق، بل هو لفظ يحمل معنيين يراوغ فيهما المعنى الظاهر المعنى الخفي، ويجسد حالة الصراع النفسي

[1]: م س، ص 12.

والاجتماعي، الفكري والسياسي، قصد الوصول إلى النتيجة المرجوة، وهنا نقف عند الحالة الشعورية التي يحس بها الزعيم في مسردية **أحلام الغول الكبير**، وهي حالة حافلة بالتضاد، يقول جلاوجي:

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

أما الشورى ... الشورى... فلا ... لا ... لا .... لا ...الشورى مشنقة من الشر أعاذنا الله العلي القدير، ولو رأى الله تعالى في الشورى مصلحة لاستشار، هل تريد أن يلحقني الشر والشنار والعار ؟ قل أجب.

حافظ الأسرار كأنما ينظر في الفراغ قائلا:

- **فأنتم يا مولاي يا سيدي الزعيم، أكبر من الشورى والديمقراطية مجتمعين... أنت أعلى ... أرفع لكم المجد ... التنزيه ... يا مولاي.»**[1]

فالمتأمل لهذا المقطع سيلاحظ أن لفظة " **امتلأ غبطة وغرورا وذهب بعض غضبه** " يبين لنا حالة التردد والتذبذب التي تعكس لنا نفسية خائفة حد الارتجاف، ومرتاحة حد التمطط، وهنا التضاد الذي أمكننا تسميته تضادا نفسيا، يراوغ من خلاله المعنى الظاهر المعنى الخفي، ويتجلى أيضا في قول الزعيم " **الشورى شر** " ونحن نعرف أن الشورى ارتبط مفهومها بالدين الإسلامي، وهي في أبسط معانيها عدم الانفراد بالرأي والتمسك بحكم وقرار الجماعة لقوله تعالى: ﴿**وَأَمْرُهُمْ شُورَى بَيْنَهُمْ**﴾[2] ومنه فإن الزعيم برفضه للشورى يعلن أمامهم استبداده وسلطته، بل جعل الشورى شر، فقابل بين متضادين معنويين؛ فالشر لفظة تعني البلاء والأذى والضرر، وقد ورد في القرآن الكريم بهذه المعاني،

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

[2]: سورة الشورى / الآية 38.

ذلك في قوله تعالى ﴿**الّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنّمَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانَا**﴾[1] وقوله تعالى ﴿**أَفَأُنْبِئُكُمْ بِشَرّ مِنْ ذَلِكُم النّارُ وَعَدَهاَ الله الّذِينَ كَفَرُوا وبئسَ المصيرُ**﴾[2]

فمعاني الشر في هذه الآيات وغيرها يخالف الشورى، وبتوظيف الأديب لهذه الضدية يبين لنا الشخصية الحقة للزعيم الذي بلغ به الظلم حد التماهي في الذات الإلهية، فشبه نفسه ضمنيا بالله سبحانه وتعالى، يقول جلاوجي: " **ولو رأى الله في الشورى مصلحة لاستشار** " وهنا يبرز الزعيم كل تصرفاته، وهو الناهي وعلى الجميع أن يلبي ويطيع، ليتبين لنا أن «**المفارقة تعبر عن مجال الاستعمال اللفظي إلى الضد تهكما، بمعنى انتقال اللفظ من حقله الدلالي المعروف له في أصل الاستخدام، إلى حقل دلالي آخر، بحيث يقيم مع لفظ آخر داخل الاستعمال اللغوي الخاص علاقة جديدة من نوع التضاد أو التحالف لغاية انتقادية.**»[3]

فالمفارقة التي ينشدها عز الدين جلاوجي يحاول من خلال نقد الواقع المعيش نقدا لاذعا، وبطريقة تهكمية ساخرة، جسدتها شخصيات رامزة مستعملة ألفاظا تحوي معاني متضادة، وأمثلتها كثيرة في **أحلام الغول الكبير** منها ما يلي:

«**لولا أن عصاي أشرف منك وأغلى لصفعتك بها على صلعتك الحقيرة، إذا كانت الشورى مستوحاة من الشر، فإن الديمقراطية مستوحاة من الدم والقر، ولا فرق بينها وبين الشر.**»[4]

إن التعريف الذي نسبه الزعيم للديمقراطية مناف تماما للمفهوم الجامع لها، وأن ينسب هكذا تعريف للديمقراطية وللشورى، فهو يتهكم ويبالغ في التنكر للمصطلحات التي تجتمع على معانيها كل الشعوب، إذ أن الديمقراطية في أبسط تعريفاتها حكم الشعب الذي لا يقبل بأي شكل من الأشكال

---

[1]: سورة الفرقان / الآية 34.

[2]: سورة الحج / الآية 72.

[3]: محمد العيد، المفارقة القرآنية، ص 72.

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

حكم الفرد، لكن الزعيم أعطاها مفهوما متضادا والمفهوم المعروف، وهنا نلمس السخرية والتهكم، إذ أراد الزعيم أن يوجه رسالة مفادها إما قبول ديكتاتوريته أو سيكون مصيرهم الموت والجوع.

فالتضاد يكمن في مضمون التعبير الساخر، والمفارقة أن التضاد في هذا المقطع تضاد ضمني عكس ما ورد في المقطع الآتي:

«أبدا لن أسكت أيها القادة ... لن أسكت ... لقد ضيع الأحمق كل شيء... الأرض... والعرض... الضرع... والزرع... اخرجوا إلى المدينة الحالمة... وقد سكنتها الكوابيس... الكوابيس المرعبة... تجولوا في أرجائها لن تسمعوا إلا الأنات والآهات... فكيف نسكت عن هذه السخافات.»[1]

فمن المفارقة أن يشمل هذا المشهد لفظة مرتبطة بما يناقضها، فالحلم يتضاد والكابوس، والمدينة الحالمة هي المدينة التي يحكمها الزعيم، فجعلها مليئة بالكوابيس، فأضحى الجميع مضطهدا.

وهذا التضاد عكس الحالة الاجتماعية والسياسية المتردية التي يعيشها شعب مستبد، هذا الشعب الذي وصفه قائد العسكر بالقطيع قائلا:

«تقديس الزعيم وتمجيده واجب، هو لحمة الأمة واستمرارها في الحياة، تصور أمة دون زعيم، تصور جسدا دون رأس، تصور أغصانا دون جذع، تصور نبعا دون ماء، تصور ... تصور

ينظر فيه قائد الشرطة بحيرة، وقد أحس أنه أخطأ حين شرع في ثورته:

– كالقطيع دون راع يا كبير الوزراء.»[2]

---

[1]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 22.

[2]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 25.

فهذه الثنائيات مجتمعة تشكل المفارقة المولدة من اجتماع المتضادات، وتنم عن حالة نفسية خائفة، فقائد العسكر أسرف في هذا الجمع، إلى أن وصل عند ثنائية ضدية شكلا ومضمونا حين قال " **كالقطيع دون راع**" فقد شبه أمة الزعيم بالقطيع الذي لا يملك من يسيره ويحكمه

وهنا تضاد كشف عن حالة التخفي وراء القناعات والمصالح الضيقة، فلفظة " **دون راع** " نفت كل الألفاظ التي قبلها، وتضادت معها وحققت بذلك المفارقة المرجوة، كما يستوقفنا الحوار الذي جرى بين قائد العسكر والزعيم:

«يعتدل الجميع في خشوع واستعداد، يتأمل قائد الشرطة لحظات بقوله:

- **ماذا قلت ... السخيفة ؟**
- **يحس قائد الشرطة بالخطر، يتقدم منه راكعا يجثو على ركبتيه مجيبا باضطراب**
- **قلت نظرات مولاي الخفيفة... المخيفة... النظيفة... العفيفة.»**[1]

فهذا الحوار كشف لنا عن علاقة الظاهر بالباطن، وهي علاقة تمتاز بالصراع والتضارب والخوف، وكلها مجتمعة في الحقل الدلالي لهذه الألفاظ (خفيفة، مخيفة، نظيفة، عفيفة) هتك ستاره المخفي لفظة " سخيفة" التي عبرت عن حالة التذمر والاشمئزاز من حكم الزعيم، وهي اللفظة التي ضاعفت الخوف عند قائد الشرطة، وجعلته ينتقي ألفاظا قريبة موسيقيا للفظة سخيفة التي سمعها الزعيم، لكنها مراوغة للمفهوم الأول قصد نيل الرضا.

إذن، فالأضداد الموظفة في مسردية **أحلام الغول الكبير«لم توجد إلا لتلبية حاجات الاستعمال، شأنها في ذلك شأن الظواهر اللغوية التي لا يقف البحث عليها لذاتها، فذلك شأن علماء اللغة والمهتمين برصد ظواهرها من حيث هي.»**[2] وهنا نلمس حاجة **جلاوجي** إلى توظيف هذا النوع

---

[1]: م س ، ص 28.

[2]: منى علي سليمان، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تصنيفية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة خان يونس، بنغازي، ط1، 1996، ص 29.

من التضاد ليكرس المفارقة من جهة، ويعمل على إيصال رسالة اجتماعية وسياسية من جهة أخرى، وكذا تجسيد الصراع بين القوي والضعيف بطريقة تهكمية ساخرة فيها مفارقات مبنية على أسس ومبادئ مستمدة من الواقع المعيش.

فجميع المشاهد التي صورها جلاوجي في مسردياته كانت مبنية على التضاد، وهذا ما نلاحظه أيضا في " **التاعس والناعس** " بدءا بالتضاد الذي جمع بين الشخصيتين، وإن كانت كل المؤشرات تدل على التوافق بين هاتين الشخصيتين، إلا أن تمركزهما في الأحداث وديناميكيتها فيه تضاد ومفارقة، فالتاعس يتضاد والناعس، فذاك يشقى دائما ويتعب ويجتهد، أما الناعس فهو نائم كسول ومتكل وكلاهما يعرف هذه الصفات:

«– الناعس: عدت يا تاعس (يتثاءب)

يجيبه التاعس وهو منهمك في عمله:

– وأنت لا تعرف إلا النوم، صدق من سماك ناعس.

يتكئ الناعس على مرفقه حاكا عينيه بيمناه

– وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله ؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي وأنت»[1]

فالتضاد نلمسه من خلال فاعلية الشخصيات، ناعس نائم لا يحرك ساكنا، فيه من الصفات ما يجعله إنسانا سلبيا، لكنه يعلم تمام العلم بأنه سيعيش كما يحب مادام هناك أمثال التاعس الذي يعتبر شخصية مخالفة تماما للناعس، فاعله يعمل ويجد ويتعب ويشقى دون كلل أو ملل، لكنه عكس الناعس، يدرك يقينا بأن تعبه وعمله وجهده غير مرسوم بأهداف ولا مطامح لدرجة أنه لا يعلم لماذا يعمل.

يقول جلاوجي: «**يتنحنح الناعس قائلا:**

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس،ص20.**

– أنت ترهق نفسك كثيرا، وتجد في العمل أكثر من أي إنسان آخر

يرتب التاعس هندامه معتزا بنفسه:

– هذا صحيح ... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا

– ولماذا نعمل ؟

– لماذا أعمل ؟ لماذا أعمل ؟

يظهر التاعس مضطربا وقد فرت منه الإجابة فيضحك الناعس باستهزاء

– أرأيت لم تجد الإجابة الشافية.»[1]

فتسمية شخوص المسردية مبنية على ثنائية السخرية والتضاد، فالتاعس يخالف الناعس، وهذا الاختلاف خلق لنا تضادا فيه تهكم وسخرية لما آل إليه المجتمع من سلوكات منتشرة في عالم وواقع متعفن، فيه من القذارة ما يجعل الكسول النائم يعيش في بحبوحة من الحياة الرغيدة، أما المجد العامل يعيش في شقاء وتعاسة لا متناهيان.

ومنه فالدارس حينما يحاول رصد التضاد الموجود في مسردية **التاعس والناعس** سيبدأ بالعنوان الذي بدا حافلا بالتناقض والتعارض والسخرية التي يكرسها المضمون والمتن، لما يحمله من ألفاظ متضادة كلها تخدم المفارقة، وتظهر المسافة بين التاعس الناعس:

«التاعس: ما المانع ؟ ومما نعيش ؟ وماذا نأكل ؟ وماذا نشرب ؟

– أنت أعمى البصيرة حقا

– ما دخل البصيرة فيما يضمن حياتنا ؟

– ألا تراني ؟ انظر إلي

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 14.

- **أنا أراك وأحسك وألمسك وأشمك**
- **جميل، هل تراني أعمل ؟**

يبتعد التاعس من الناعس نافرا:

- **أعوذ بالله، أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين.»**[1]

فهذا المقطع من المسردية يحوي التضاد بكل تجلياته، مولد من التعارض بين الشخصين من جميع الجوانب خصوصا الفكرية منها، فالتاعس يفكر في كيفية جلب الرزق وهو في حيرة من أمره، والناعس يعلم تمام العلم كل شقاء وتعب التاعس سيظفر بنتائجه، في محاولة للجمع بين أضداد لا توافق المنطق، فالرجل لا يعمل لكن يعيش في رغد، يأكل ويشرب دون تعب، وهذا التضاد عزز السخرية والتهكم في تناول قضية اجتماعية استفحلت في الواقع، قضية لا ترقى لأن تكون صراعا بالقدر الذي هي فيه واقع، وكأن الكل راض بهذه الحياة، يقول جلاوجي:

«يتراجع الناعس عن اندفاعه، وقد بدت عليه الحيرة:

- **أستريح فيسوق الله لي تاعسا ليخدمني ؟ أكاد أقتنع ... صدقت ... أنت محق والله... لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا علي... الأرض ملأى بالأغبياء الأشياء مثلي، يا الله ما أشقاني ما أغباني.»**[2]

ومن ثم فالتضاد الذي نرصده في هذه المسردية له علاقة بالاستعمال اللغوي لما تحمله الألفاظ من معاني فيها مفارقة خادمة لتصرفات، تترجم واقعا مريرا تجسده شخوص المسرديات، وإن اختلفت فيها التوجهات والرسائل، وهنا نتوقف إلى مسردية **حب بين الصخور** ذات الطابع التاريخي، والتي لم تخل من التهكم والسخرية المبني على عنصر التضاد.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 17.

[2]: م ن، ص 18.

وهنا تجدر الإشارة إلى الاستهلال السردي للأحداث والوقائع، فالتضاد الذي بنى عليه جلاوجي مسردية حب بين الصخور شكل الجسر بين الماضي بكل شموخه وبطولاته، والحاضر وما يحمله من جبن وتعاسة:

«يقوم الشيخ هادئا للحظات... ثم يتجه حيث الشبان... يقف عندهم دون أن يغيروا وضعياتهم، يمسك عصاه من وسطها، يقول بسخرية:

ما أتعسكم أيها الصغار

ينحني وينظر إليهم تحت الطاولة

أهذا الحد أنتم جبناء ؟

يقوم الشبان مضطربين، يحاول كل منهم إصلاح هندامه ونفض الغبار عنه، يرفع أحدهم هامته.»[1]

فالجبن الذي وصف به الشيخ الشباب، استمده من حالة الفزع والخوف، جراء مشاهدتهم لانفجار في تلفاز، وقد قوبل هذا الوصف بالرفض من قبل الشباب:

«لا شيخ، نحن الشبان قوة الحياة ومجدها، فكيف تصفنا بالتعاسة والجبن ؟ ليس من حقك أن تتفوه بما تفوهت به يا شيخ.

يعود الشيخ إلى مكانه بهدوء، يجلس، يضع رحلا على رجل، يمد عصاه مشيرا إليهم بها:

– أنتم قوة الحياة ومجدها ؟

يضرب الأرض ضربات خفيفة فيها استهزاء

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 11، 12.

– قوة الحياة لا تفزع من انفجار تلفاز.»[1]

فالجبن الذي وصف به الشيخ الشباب قوبل بالرفض، بل بوصف أنفسهم أنهم قوة الحياة ومجدها، لكن المفارقة أن قوة الحياة تفزع من انفجار مسموع من تلفاز، وهنا نلمس التضاد اللفظي، فالقوة لا تفزع، وهو الأمر الذي جعل المشهد فيه مسحة من التهكم، وترجمة لتصوير ووصف ساخر، فالشيخ ولرؤيته هكذا مشهد حكم على جيل الشباب بأنه لا يشبه تماما جيله، ليستحضر من خلال هذا المشهد المليء بالتضاد الساخر أحداثا ووقائع من معركة الجرف التي كان هو بطلا من أبطالها، وكأنه يريد القول أنه لا يمكن أن يكون جيل الشباب بهذا الجبن والخوف ماداموا ينتمون إلى أبطال معركة الجرف، ليخلق فيهم نوازع القوة والشهامة، بالعودة بهم إلى تاريخهم المجيد، مقلبا صفحات التاريخ قائلا:

«سأقلب معكم صفحات التاريخ، نتخطى أنهرا وجبالا وسدودا

– نحن الآن نحط الرحال آمنين في رحاب خمس وخمسين، لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة من صفحات تاريخنا اللامعة.»[2]

هذه الصفحات التي نجدها مليئة بالتضاد الخادم لشعرية المسردية، ولد من صراع بين عدو محتل **(فرنسا)** وشعب مغتصب الحق **(الجزائر)** هذا الشعب الذي لم يقبل على نفسه أن يعيش تحت وطأة المستعمر الذي يمارس عليه كل أنواع التعذيب تجاه شعب لا يملك سوى الإرادة، على عكس مسردية الأقنعة المثقوبة، والتي تجلى التضاد فيها شكلا ومضمونا، شخوصها، زمانها، مكانها، أحداثها، كلها عناصر شكل التضاد فيها التيمة الرئيسة، خصوصا التضاد اللفظي، والذي نلمسه في كثير من المواقف التي تنم عن لؤم الشخصيات وخبثها من ناحية، وغباء الشخصيات واستسلامها من ناحية أخرى، لأنها عمل أدبي يجسد لا وعي مجتمع بسيط ساذج مازال يؤمن بالزوايا والمشايخ الذين يلبسون

[1]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 11،12.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 15، 16.**

عباءة الدين، فكان ظاهرهم وقار واحترام، أما باطنهم كفر ونفاق، وهنا تكمن المفارقة التي نجدها جلية في الألفاظ الموظفة من قبل هذه الشخصيات التي اعترفت بنفسها أنها تجيد التنميق والمراوغة، يقول جلاوجي:

«وأراد أن يقول شيئا فلم أعطه الفرصة وواصلت... نعم سيدي الحاجة امرأة عظيمة والناس يحبونها، ويجب أن يقرأ عليها القرآن الليل كاملا حتى تنزل عليها ملائكة الرحمن.

ينهي طعامه ويركز فيه نظره فرحا به

– إنك لتحسن تنميق الألفاظ والمراوغة أيها ...

يقاطعه نشناش فرحا وهو يضرب بكفه على صدره:

– تلميذك النجيب سيدي الحاج القرواطي، أنت علمتني، فالفضل فضلك.»[1]

فالمراوغة التي اعتمدها **الحاج القرواطي** وخادمه **نشناش**، تزيد من مآسي الآخرين التي يستلذ باستثمارها في تحقيق مآربه القذرة، المترجمة في تضاد الكثير من الألفاظ التي توحي إلى دناءة التصرفات التي يقوم بها هذا الحاج، مدعيا أنه صمام الأمان في الوقت الذي يعيث في المجتمع فسادا، فبالإضافة إلى كذبه على الناس وسرقته لأموالهم، واستغلاله لضعفهم وجهلهم، فهو مغتصب محترف.

«الفار: (قلقا) الشيخ سالم سيدي

الحاج: (منقبضا) من الشيخ سالم ؟

الفار: (مؤكدا) الشيخ سالم والد تفاحة (يدخل والد تفاحة)

الحاج: (غاضبا) ماذا تريد في بيتي ؟

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 15.

الشيخ سالم: اتق الله في وفي بيتي

يندفع نحوه، يمسكه من تلابيبه بعنف:

– الحاج (ثائرا): أتعلمني يا كلب تقوى الله، وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم ؟ »[1]

فهذا المقطع يحيل إلى التضاد الموجود بين الشخصية (**الحاج**) وتصرفاتها وواقعها، فالحاج يحس بالأمن تجاه أفعاله، لكنه يستجمع قواه مستمرا في تمثيل الدور، لأنه يعلم تمام العلم أن والد تفاحة – الفتاة التي اغتصبها الشيخ – لا يستطيع معه شيئا، فلفظة منقبضا تضادت ولفظة غاضبا وثائرا، ولفظة الآمر الممثلة في قول سالم: " **اتق الله** " تضادت وقول الحاج: " **أنا حافظ للقرآن** "، وهو التضاد الذي أمكننا اعتباره تضادا نفسيا يبين لنا قوة القوي وضعف الضعيف، وتمكن القوي وهوان الضعيف، كما بين لنا الصراع بين الظاهر والباطن، وأكثر من كل هذا بين لنا كيف يؤدي تضاد اللفظة إلى تغيير مجرى الأحداث من جهة، وتحول في الموقف من جهة أخرى، وتبيان مدى قذارة الشيخ وسطوته وسلطته، وعلمه تمام العلم بأن لا أحد يستطيع الوقوف في وجهه.

«الحاج: أولاد الكلاب... يجب أن يركعوا لي جميعا... المال يشتري ذمم الرجال وشرفهم وكرامتهم، سألبسهم فساتين جميعا، سأحولهم جميعا إلى تفاحة.

الفار: صدقت، العصر عصر مادة، والحق مع من يملكها.

– أما ما نراه وما نسمعه فما هو إلا كذب الناسك والمثقفين... العدل... المحكمة... الدولة... الوطنية... الدين... المساواة... المصلحة العامة... كل هذه الأشياء كذب.»[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 48.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 48، 49.

فالحاج يعلم بأن المال ضد الشرف إذا استعمل استعمالا غير أخلاقي، ويعلم بأن عالمه القذر يحوي الكثير من المتضادات، الكذب والعدل والوطنية والمساواة، والمصلحة العامة، لكنه لا يعلم بأن عالمه سينتهي في وقت ما ويزول، لأن كل إنسان متجبر ومتكبر سيلقى ذات يوم شر أعماله.

ولأن طمعه سبق طموحه أراد أن يجمع بين متضادين: الدين والسياسة، فأسس حزبا، وصرف أموالا وحشد جموعا وأحلافا.

«الحاج: كما فزنا في السابق نفوز الآن، ماذا تريد ؟ عندنا الرجال وعندنا المال.

– ما الذي تغير ؟ الشمس تطل من الشرق، وتغرب من الغرب ... الليل والنهار مازالا يتعاقبان... والبشر هم البشر، ونحن نملك كل شيء...

ضاحكا بنغمة استهزاء.»[1]

لكن هذا الاستهزاء والتهكم، كانت نتيجته عكسية، ذلك أن الحاج القرواطي لم يعلم أن الأمور تغيرت، وهذا الشعب الساذج الجاهل سوف لن ينتخب عليه، وسيلحق به هزيمة نكراء، والمتضادات الواردة في المقطع خدمت نفسيته المغرورة، عكست استسهاله للأمور ليفاجأ فيما بعد بأن الجميع أدار له ظهره، يقول جلاوجي:

«الشعب الخائن يرد الإحسان إساءة، والخير شرا، اللعنة عليه، لو كنت رئيسا لأبدته عن آخره... شعب لا يستحق كل هذه الحرية... العصا أولى له، لا ديمقراطية ولا يحزنون.»[2]

فالشعب إذن يرد إحسانه إساءة وهذا التضاد يبين تكريس النفوذ الذي اعتمد على القيم السلبية، ليتحول من قيمة ثابتة إلى قيمة زائلة، فالفئة التي كانت ذات يوم ضحية أصبحت جلادا، وهنا تكمن القيمة الجمالية للتضاد، فالشيخ الذي كان يظن أن نهاية الانتخابات فوزه، فوجئ أنها نفس

---

[1]: م س، ص 50.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 73.

الانتخابات التي جسدت نهاية عهده وسلطته، وبينت أن الصراع بين الحق والباطل، والشر والخير، والظالم والمظلوم في واقع متعفن ستكون النصرة فيه لا محالة للخير والحق والعدالة.

ومنه فالتضاد الذي رصدناه في مسرديات جلاوجي تعدى من الجمالية اللغوية التي تعنى بها الظواهر البلاغية كالطباق، إلى جانب الوظيفي الدلالي لما يحمله من معاني ودلالات وإيحاءات ورسائل مقصودة، خادمة لأي رسالة يرنو إليها أي مبدع.

ومنه فالمفارقة التي ولدها التضاد المبثوث في نصوص جلاوجي خلقت الجمالية والشعرية، التي تعطي التصوير الدقيق للمواقف والتصرفات، والحالة النفسية للشخوص التي تسير الأحداث بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، الأمر الذي يجعل أي دارس يقر بأن التضاد الموظف في مسرديات جلاوجي فريد من نوعه، وغير منحصر في الجانب الأسلوبي، بل هو رسالة متنوعة، تتأرجح بين الجد والتهكم، لكنها محتفظة بوظيفتها الإعلامية والتصوير والجمالية.

ثالثا: شعرية مفارقة التقابل:

إن من أبرز مكونات المفارقة اللفظية، أن تحوي عنصر التقابل المولد من الجو النفسي والاجتماعي، الذي يريد أي مبدع تصويره، والتقابل في مسرديات عز الدين جلاوجي شأنه شأن التضاد، يحدث وفق مواقف معينة ترصد تصرفات وأفكار وسلوكيات تعزز المفارقة، وتربط المعنى الظاهر الجلي، بالمعنى الباطن الخفي، لكنها تتأتى في الأصل عن المواجهة، وهنا أقف عند معنى التقابل الذي أورده ابن منظور «**التقابل المقابلة المواجهة، والتقابل مثله وهو قبالك أو قبالتك أي تجاهك.**»[1] إذن فالتقابل من خلال هذا التعريف يعنى بمواقف تواجه مواقف، إما اختلافا أو اتفاقا، وهو نفس المعنى الذي نجده في مختار الصحاح.[2]

---

[1]: ابن منظور ، لسان العرب، مرجع سابق ،ج 11، ص 540.

[2]: ورد تعريف المقابلة في مختار الصحاح " المقابلة والمواجهة، والتقابل مثله." أبو بكر أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتعليق: مصطفى ديب، دار الهدى، الجزائر، ط1، 1990، ص 202.

إذن فالتقابل لا يعني بالضرورة أن تختلف جملتين أو تتضادا، بل هو «**إستراتيجية تقوم على أساس إحداث تواجه بين شيئين ووضعيتين أو موقفين أو غير ذلك.**»[1] وهذه المواجهة تخلق العديد من ردود الأفعال سواء أتعلق الأمر بالشخوص التي تسير الأحداث أو المتلقي الذي يرصدها، مما يكسبها الشمولية، لأن من أبرز صفات المواجهة أنها «**تكاد تقوم على المكان أو الموضوع.**»[2] فالحيز المكاني تتفاعل فيه العديد من العناصر المتعلقة بالموضوع الذي نستطيع الحكم من خلاله على أن الموقف فيه مقابلة.

والمفارقة أن تكون المقابلة «**بين الأضداد كما تكون بين غير الأضداد.**»[3] وهنا يتعلق الأمر بالتوظيف المعنوي، وتصوير المواقف التي لها علاقة بالتقابل، ومن المفارقة أن يوظف جلاوجي ويجعله تقنية من تقنيات المفارقة، ففي أحلام الغول الكبير يمكن القول أن التقابل الموظف بين لنا فظاعة الممارسات التي يسلطها الحاكم على المحكوم، والقوي على الضعيف، ومنه قد لا يعني التقابل بالمفردات أو الجمل كما ورد في المشهد الآتي:

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

– بل أنتم خونة ... خونة... خونة.»[4]

إذن هذا التقابل له علاقة بالجوانب النفسية للزعيم المنتشي بسلطته وجبروته، وهذه المقابلة وضحت لنا حجم الاستبداد الذي يمارسه الزعيم على رعيته وحاشيته التي تعلم تمام العلم أنه قهرهم واستعبدهم، يقول جلاوجي:

---

[1]: مُحَمَّد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب وتأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012، ص 9.

[2]: منى علي سليمان الساحلي، التضاد في النقد الأدبي، مرجع سابق ، ص 48.

[3]: بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد: علم البديع، دار العلم للملايين، ط6، 1999، ص 50.

[4]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 12.

«– عليه اللعنة، أنانية البشر كلها ونرجسيتهم ركبتا فيه

سمع قائد الشرطة ما يرددان، فيندفع بحماسة ولكن بصوت خافت أيضا:

– لقد أتعبنا... وهل سنبقى أيضا عند الباب كالكلاب ننتظر اجتماعاته السخيفة ؟ قل يا حافظ الأسرار... قل يا قائد العسكر... قولوا جميعا بالله عليكم.»[1]

لكن المفارقة أن الرعية والحاشية راضية بالواقع الذي تعيشه، لكنهما في نفس الوقت يزداد غيضها، وكرهها للزعيم وحاشيته.

وقد ساعدت المقابلة الموظفة في هذه المسردية في رسم حالة المقت، والغضب من شخص الزعيم، كما جسدت البون الشاسع في علاقة الحاكم بالمحكوم، يقول الزعيم:

«–كشفنا وجهنا المشرق الرقيق الحنون، لصبي في الشارع.

يقاطعونه وقد انبسطت أساريرهم

– يا لحظ الطفل وسعادته

يتحرك الزعيم ناظرا فيهم بشزر:

– وبالتعاستي وحزني، كنا ننتظر أن يهلل ملء فيه، عاش الزعيم، عاش عاش الزعيم... عاش لكنه لم يعرفنا تماما... بل صاح باكيا مرعوبا... للأسف إنه لا يعرفنا.»[2]

ومن ثم فالمقابلة التي نلمسها في هذا المشهد، لها علاقة بأوجه ثلاث:

– وجه الزعيم الذي تفاجأ من عدم معرفة الطفل له، وحالة الاشمئزاز من ردة فعل الحاشية.

– وجه له علاقة بالحاشية التي تمتاز بالنفاق.

---

[1]: م س ، ص **21**.

[2]: م ن، ص **66**.

- الوجه الثالث متمثل في الصورة الحقيقية للزعيم، ممثلة في أن هذا الطفل لا يعرفه، وأكثر من هذا مرعوب منه.

ليستنتج الزعيم أن هذا الطفل فرد من شعبه، إذاً شعبه لا يعرفه ومرعوب منه، فهذه المقابلة ذات الثلاث أوجه يمكن لنا اعتبارها مواجهة وصراع في آن واحد، جسدت لنا المفارقة بين الواقع واللا واقع، فهذا النوع من التقابل «**لا يقف جماله الدلالي على الصورة اللفظية، بل له قيمته المعنوية في النص، حيث تجد تلك الحركة العقلية العنيفة في نظم من المفردات والجمل المتقابلة، تتقارب ثم تتباعد في عرض حركي سريع، ومتميز يبنى على قوة إدراك العقل للشيء بضده، لينتج بذلك قوالب لفظية جميلة.**»[1] فمن خلال المقابلة، يمكن لنا رصد المواقف والعقليات التي أراد المبدع إيصالها وتصويرها.

إذن فهذا النوع من المقابلة لا يمكن إدراجه ضمن الصنعة اللفظية بالقدر الذي أمكننا إدراجه في حقل القيم الجمالية والفنية التي تخدم المفارقة الموجودة بين المعاني والدلالات والصراع بين الخير والشر، القوي والضعيف، الحرية والقيد، يقول جلاوجي:

«**يداهم عساكر الزعيم المكان، هاتفين بصوت واحد وهم يلوحون بالعصي والسياط:**

- **المجد للزعيم ... المجد للزعيم**

يختلط الناس ويتوزعون اتقاء الضربات، ولكن أصواتا منهم ظلت ترتفع

- **الموت للزعيم... الموت للزعيم.**»[2]

---

[1]: نوال بنت إبراهيم بن مُحَمَّد الحلوة، التقابل الدلالي: دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء، مجلة علوم اللغة، مج 9، ع 2، ص 136.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 81.

فهذا المشهد تقابل فيه موقفان متباينان، أظهر كل منهما الفرق بين الحاكم والمحكوم، أين ظهر لنا جليا انتفاضة المظلوم وعنف الظالم، ليساهم هذا التقابل في قلب الموازين، بل لإعادة الموازين لمكانها الطبيعي يقول جلاوجي:

«يندفع الجميع نحو العرش، وقد ارتفعت صيحاتهم وصرخاتهم، يمسكون بالعرش يتجاذبونه حتى يتمزق قطعا قطعا، وسمع طلقات نار، وبكاء وعويل ونباح وصفير ورياح عاتية.»[1]

وهذا النوع من التقابل هو امتداد للتقابل المرصود في مسردية **التاعس والناعس**، لما فيها من مفارقة لها علاقة بالأهداف والغايات اللامعقولة، لكنها في الآن نفسه تجسد واقعا معاشا وصراعا، لكن من نوع آخر، صراع مرتبط بالجانب الاجتماعي، الغلبة فيه لمن يملك الحظ والحظوة؛ فشخصية التاعس التي تقابلها شخصية الناعس، أين تصدر من خلالهما مواقف متباينة ومتقابلة في الآن نفسه، هذه المواقف تترجم فلسفة هذه الشخصيات للحياة، وآراؤها تجاه المستقبل، فالتاعس يكل ويعمل دون جدوى، أما الناعس نائم كسول ومحظوظ.

«يتلمس التاعس جسد الناعس بكلتا يديه في أماكن مختلفة، وقد فتح عينيه جيدا:

- **أنا أراك وأحسك وألمسك وأشمك**
- **جميل جميل، هل تراني أعمل ؟**

يبتعد التاعس من الناعس نافرا:

- **أعوذ بالله، أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين**

يقاطعه الناعس بصرامة:

- **أحسنت أحسنت يكفي كدت تصير شاعرا**

[1]: م س، ص 138.

- هل تراني مت جوعا يا صاحبي التاعس ؟

- بل أنت في صحة جيدة

- أحسن منك... أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم.»[1]

إنها مقابلة بين شخصيتين تعكس كل واحدة منها أيديولوجية معينة، ومواقف متباينة الظاهر فيها عكس الباطن، والجلي منها ينعكس والخفي، فهي إذن مقابلة تحمل وجهين مختلفين فيها من المفارقة، ما يستدعي التعمق في هذه المقابلة التي تفرز لنا دور كل من **التاعس والناعس** في سيرورة الأحداث التي تحوي العديد من التقابلات، فالتاعس ولأنه اعتاد الكد والعمل أصبح يؤمن بكسل **الناعس** الذي تمادى في السخرية من **التاعس**، وقد أثبتت المقابلة الموظفة في هذا المشهد أنه لا فرق بين **التاعس والناعس**، فكلاهما سلبي في المجتمع، وتكمن سلبية **التاعس** في أنه يقبل بأن يستعمل وسيلة لتطفل الناعس، أما هذا الأخير فسلبيته تكمن في اتكاله اللامحدود، وطموحاته غير المبررة، وتماديه في الطمع والحلم، يقول الناعس:

«– أنا أحلم أن أكون أميرا

يندفع التاعس نحو صاحبه، وقد هزته الدهشة، يمسح أذنيه بأصابعه:

- هههههه... ماذا قلت ؟ أمير ؟ ههه أمير ؟ كدت تقتلني ضحكا يا مجنون

تتغير ملامح الناعس فجأة، ويشتد قلقه وغضبه:

- بل ملكا عظيما... ملكا تخضع له الرقاب وتركع له الهامات... وترتعد له القلوب...

- التاعس: أنت تحلم بالمستحيل.»[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 14.

[2]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 15.

ومن خلال هذا المشهد، فإننا نلمس تقابلا يحمل في طياته العديد من المتناقضات الموجودة في الحياة، فمن غير الممكن أن يحكم ناعس ويصير ملكا، بل هو أمر مستحيل بالنسبة للتاعس، لكن يقابله رد فعل من قبل الناعس بإمكانية تحقق هذا المستحيل، بل ومتأكد من أنه سيحكم وسيصير ملكا.

فبواسطة هذا التقابل ندرك النمط الفكري الذي أراد جلاوجي تصويره للمتلقين من خلال تضادات متقابلة تقابلا غير منطقي، وهذا ما حدث فقد أصبح الناعس وبفعل الصدفة ملكا، ليبرز لنا أنه في كثير من الأحيان يعتبر الصراع تقابلا بين فكرين أو طبقتين تستمد كل واحدة ميزتها من الأخرى، فالتاعس يستمد تعاسته من الناعس، وسوء طالعه سبب في شقائه، والناعس يستمد سعادته وراحته وحسن حظه من التاعس.

والمفارقة أنهما يشكلان تكاملا بين موقفين أو سلوكين مختلفين، كما هو الأمر في الأقنعة المثقوبة أين تكرس التقابلات الموجودة انعدام الأخلاق وتنافيها والعادات التي تسير المجتمع، مقابلة بين الظاهر والباطن، نلمس فيها الخداع والطيبة، المكر والسذاجة، الدين والجهل أين تجسد لنا بعض المشاهد التلاعب الصارخ بالدين، فتقابل التعاليم الإسلامية بفتوى تخدم الغرض الشخصي وفقط؛ فالقرواطي رجل دين مزعوم، جاءه رجل يفتيه طلاقه زوجته أكثر من أربع مرات، ليقابله بفتوى ترضي العبد وتغضب الرب، يقول جلاوجي:

«– يقترب منه فجأة كهل مسلما، فيخرجه من أحلامه

– يا شيخنا جئتك وأنا أعلم بأنك أعلم أهل المدينة

يقف متنحنحا وقد انتشى لهذا الإطراء، ثم عاود الجلوس:

– وهل يعرف هؤلاء الأوغاد قيمة العلماء ؟

– الكهل: لي زوجة صعبة المعاشرة، ولكني أريد إرجاعها.كيف أرجعها ؟

– الحاج: حضر لنا عشاء فاخرا، أحضر معي شيخين نتعشى عندك، وندعو لك بالتوفيق

– الكهل: هذا فقط ؟ الأمر بسيط ... لكن الإمام لم يفت هكذا.»[1]

والمفارقة ها هنا أن فتوى الحاج تقابلها فتوى مختلفة ومغايرة، تعكس لنا مدى الاستهزاء والاستهتار بالدين، فبدل أن يحل مشكلة قابلها بمشكلة أكبر، قابل الحرام بالحلال.

والمفارقة أن الكهل قبل وسعد بفتوى الحاج، لأنها تخدم غرضه، بل دفع المال لأجل ذلك.

«يدس له ورقة نقدية في يده... يتظاهر الحاج القرواطي بالتعفف، ولكنه يمسك المبلغ ويدسه في جيبه بسرعة:

– لا ... لا داعي لكل هذا

ينصرف الكهل

– ولد الكلب، وهل تعلمنا بالمجان، حتى نفتيكم بالمجان ؟»[2]

فالفتوى الواردة في هذا المشهد، قابلها المال وهذا ما يعكس مدى القذارة التي يمارسها أشباه رجال الدين ويتجرعها مجتمع يقبل بهكذا فتوى ما دامت تخدم مصلحته الشخصية.

ورجل الدين القرواطي لم يكتف بالفتوى المضللة، بل تعدّاها إلى ارتكاب أبشع الجرائم كالقتل والاغتصاب ثم لا يحاسبه أحد:

«يمسك الشيخ سالم النقود خائفا:

– ولكن يا سيدي ...

يقاطعه الحاج القرواطي بعنف:

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 25.

[2]: م ن، ص 46.

- **ولكن تريد ابنتك**
- **نعم... أجل**
- **قلت لك سأبحث عنها**
- **وأنا متأكد أنها عندك**
- **ما دمت متأكدا فلماذا لا تشكوني للدولة ؟**
- **أنت الدولة سيدي، وأنت المحكمة وأنت كل شيء، فهل يشكو الإنسان من الدولة إلى الدولة ؟**
- **اخرج لا تضيع وقتي ... اخرج عليك اللعنة.»**[1]

فالمفارقة تكمن في أن الشيخ **سالم** واجه الحاج **القرواطي** بفعلته الدنيئة، ليقابله الأخير بالتهكم والسخرية والاستصغار، ليبين لنا أن دور المقابلة تصوير التناقض الذي تحويه سلوكات ومواقف صادرة عن شخصيات تركيبتها التزييف والشناعة، تجسد كل معاني الحقد والكراهية، هذه المشاعر التي لا تقتصر فقط على الجانب الاجتماعي، بل قد تمس جوانب أخرى سياسية ودينية، ومن السياسي ما نلمسه من مفارقة في مسردية حب بين الصخور، وتلك الصورة التي تجسد المواجهة بين العدو الفرنسي والمجاهدين القابعين في جبال الجرف، مواجهة تفتقر إلى أبسط شروط التكافؤ، إذ أن عدد الجنود الجزائريين أربع مائة مقاتل، يقابلها عدد يفوق الأربعة آلاف جندي فرنسي. يقول جلاوجي:

«– تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل ؟ أربع مئة مقاتل في هذا الجبل ؟

- **قل لي أيها الضابط، ألا تكفي أربعون ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة من محو هذه الشرذمة من الوجود كما يسحق فأر حلزونا ؟»**[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 43، 44.

[2]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 21.

فهذا النوع من التقابل يعكس لنا الجانب النفسي لكلا الفريقين، فالضابط الفرنسي قابل عدة وعتاد المقاتلين الجزائريين أضعافا مضاعفة، ليبين الرغبة الجامحة في القضاء على المجاهدين من ناحية، والخوف الذي يعتريه من ناحية أخرى، وقد ترجم هذا الشعور إلى تساؤل في حيرة حول عدد المجاهدين، وهنا نقول بالمفارقة المولدة من الضغط النفسي الذي مورس على الضابط الفرنسي، وهو يعلم تمام العلم أن المقاتلين القابعين في الجبال وإن كان عددهم قليلا، فإن إرادتهم ستحتاج لأكثر من أربعة آلاف مقاتل، مدججين بأحدث الأسلحة.

«يتهلل وجه بشير وهو يرد دمعهم:

– اسمعوا يا إخوان، اسمعوا إرادة الرجال، سننتصر سننتصر، وكم فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله، والله مع الصابرين.»[1]

فالمواجهة بين الفئة الكثيرة والفئة القليلة مفتاحها الصبر والإرادة والقوة، وهذا النوع من التقابل يبين للمتلقي قيمة النصر المنبثق من الحق والعدالة والحرية، وقيمة الهزيمة المنبثقة من الظلم والاستبداد الذي يعكسه هذا المشهد من خلال الحوار بين المجاهد عباس والمجاهد بشير.

«– وحتى نحن وصلنا المدد من إخواننا المجاهدين، وأخبار هذه المعركة المقدسة تدوي في كل أنحاء العالم، وأبناء شعبنا يتطلعون إلينا جميعا لنرفع رؤوسهم شامخة، ونذل أنوف الأعادي، أما جيش فرنسا المغرور فقد مرعنا شرفه في الوحل، وصار مسخرة الدنيا بأسرها، ومضحكة الجيوش والمقاتلين، لقد انتصرنا الآن يا بشير ولو انهزمنا اليوم.»[2]

فمن خلال هذا المشهد، يتضح لنا أن المقابلة المستعملة فيه، بينت لنا أن مجرد الالتفاف حول الثورة ومساندتها، يقابله إذلال المستعمر وهزيمته، وتكون النتيجة الانتصار المولد من ذاك التعارض الموجود

[1]: م س، ص 32.

[2]: م ن، ص 112.

بين طريقين مختلفين ومتناقضين، لكنهما يشتركان في الصراع الذي صوره عز الدين جلاوجي من خلال هذه التقابلات.

ومنه يمكن القول: إن التقابل الموظف في مسرديات جلاوجي، متنوع بتنوع القضايا المطروحة، منه ماله علاقة بالجانب الاجتماعي والثقافي، ومنه ماله علاقة بالجانب السياسي والديني، وتكمن المفارقة في هذا التقابل أنه يكتسب جماليته من خلال تنوعه، فنجده تارة واجهة، وتارة أخرى مقابلة، وتارة أخرى نقيضا ومخالفة، وبهذه الأوجه المختلفة يمنح الأديب عمله براعة التصوير الفني، ودقة التعبير، وكثافة المعنى الذي يساعد على إيصال الرسالة محتفظة على حلتها الجمالية.

رابعا: الرمز وشعرية المفارقة:

إن أهم ما يميز الأعمال الإبداعية الخاصة بالأديب جلاوجي عز الدين هو ذلك التوظيف اللافت للرمز بأنواعه المختلفة، الأمر الذي عزز المفارقة ونوعها وجعلها جوهر الصورة الشعرية في مسردياته، فالرمز «**وحدة حسية تشير إلى شيء معنوي، وقد يمثل الرمز جزئية في إطار الصورة العامة، والحركية أو في إطار البناء الصوري الذي يمثله النص.**»[1] فالنص الأدبي أيا كان جنسه، قصة أو مسرحية، قصيدة أو لوحة هو الصورة الكاملة للخطاب، والرمز جزء لا يتجزأ منها، لذلك فالأديب يعمل جاهدا للابتعاد عن اللغة المألوفة باستناده على الرمز بكل أنواعه الذي يعتبر «**فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بتعريفها من خلال مقارنات أو تشبيهات مفتوحة أو واضحة بصورة محسوسة، ولكن باقتراح ما هي هذه الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام الرموز.**»[2]

فالرمز إذن تيمة من تيمات الكثافة اللغوية التي يريد من خلالها الأدباء إيصال رسائل مشفرة لا يفهمها إلا قارئ يجيد استخدام الرموز التي تختلف باختلاف الغرض «**فالرمز في السرد التشخيصي**

---

[1]: محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لعصور الثقافة، ط1، 2004، ص 339.

[2]: رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، 1ط، 1998، ص 192.

يمثل جوهر التشخيص وهو في السرد الوصفي يمثل الأساسيات التي يعتمد عليها الوصف، وفي السرد الحكائي يمثل جوهر الحكاية ودلالتها، وفي السرد الذاتي يمثل علاقة الذات بالآخر، والتطور الذي يلحق هذه العلاقة.»[1]

فالرمز يقترن بالأهداف المرجوة من السرد، كما أن الأديب يبحث من خلال الرمز على رسم صورة شعرية خيالية يتكفل الدارس بفك شفراتها، ويخلق بذلك المفارقة التي نحاول رصد معالمها من خلال تنوع الرمز، فمسرديات عز الدين جلاوجي استقت من الطبيعة الرموز المألوفة التي تأخذ إلى المعنى المباشر ليعكس من خلالها الحالة النفسية والاجتماعية الخاصة بالجو العام الذي تدور فيه الأحداث.

«ينقل فيهم قائد الشرطة عينه حائرا خائفا متسائلا بحيرة:

– لم أفهم ما تقصدون، لم أفهم

ثم يندفع إليهم واحدا واحدا يستفهمهم:

– أفهموني أرجوكم، أفهموني أرجوكم، يا قائد العسكر أفهمني

يمسك به بقوة وقد ظهر عليه الخوف:

– أفهمني ولن أعود إلى حماقاتي

يمسك قائد العسكر بأذنه اليمنى قائلا كالمؤدب:

– حين تلعب في الغابة، فلا تلعب قريبا من عرين الأسد أيها الأرنب.»[2]

فرمزية الأسد والأرنب، عكست ذلك الواقع المهين والأليم الذي تعيشه حاشية الملك المستبد، هذا الملك الذي فيه من صفات الأسد الشراسة والقوة والجبروت والسؤدد، أما الحاشية ممثلة في قائد

---

[1]: مُحَمَّد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، مرجع سابق، ص 350.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 26.

الشرطة، فيه من صفات الأرنب أنه على الرغم من مكانته إلا أنه يبقى ضحية من ضحايا الزعيم (الأسد).

فالرمز الموظف في هذا المشهد أثبت التناقض الطبقي بين الحاكم والمحكوم أيا كان، ومنه سيبقى الجميع يبحث عن ملاذه ومكانه؛ إذ الأرنب مثال لطبقة حائرة ضائعة حالمة، وهذا ما تجسده المرأة في "**المشهد الحالم**" من مسرديةأ**حلام الغول الكبير**:

«تصل المرأة إلى الشيخ، وتخر نائحة وهو يقول:

- **هدئي من روعك، هدئي**
- **ضاعت حياتي يا سيدي... ضاعت حياتي يا قوم**
- **ضاعت حياتنا جميعا، أيتها السيدة... ولكن ماذا تقصدين ؟**
- **سرقوا القمر يا شيخ... ضاع عمري وانكسر...ضاع عمري وانكسر.»**[1]

فالرمزية التي تحملها لفظة القمر تحيل المتلقي إلى دلالات الأمل والمستقبل والفرحة المسلوبة، والصفاء والحياة الرغدة التي كان ينعم بها قبل سنوات وعقود إلا أن الظلم والاستبداد منعوا هذه الفرحة وحولوا الحياة جحيما، يقول جلاوجي:

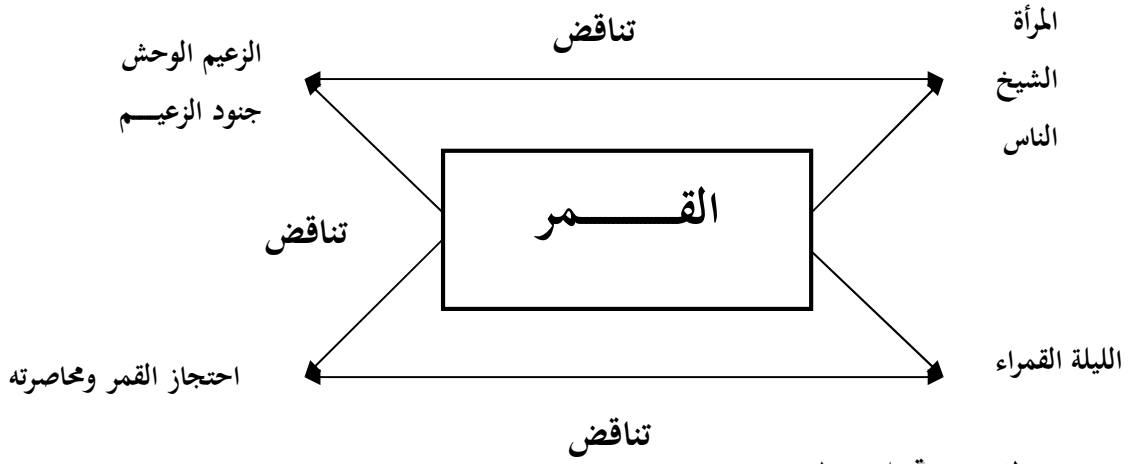
«كان ذاك منذ عقود خلت... والناس في حقولهم ينعمون بليلة بديعة قمراء... ظهر الزعيم الوحش فجأة... حاصر وجنوده القمر وجروه أسيرا... ومنذ ذاك الزمن لم نعد نرى القمر... لم نعد نسهر في الحقول... لم نعد نحلم... غدا كل شيء حقيرا.»[2]

---

[1]: م س، ص 78.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 79.

وأمكننا من خلال هذا المشهد أن نبين أن المفارقة تكمن في الصراع بين الحلم والحقيقة، هذا الصراع الذي تمثله الخطاطة الآتية:



فرمزية القمر تحيل إلى

مجتمع مسلوب الحرية يعيش صراعا من نوع خاص، صراع الحاكم والمحكوم، وهو نفسه الرمز الذي يحيل إلى السلطة، وهذا التناقض الموجود بين الحاكم والمحكوم ولد لنا ردود الأفعال في أغلبها عبارة عن معارضة وتناقض ومفارقة.

- **الرمز الديني:**

يعتبر الرمز الديني من أبرز الرموز التي وظفها جلاوجي، لما لها من قدرة استيعابية، فساعد الدارس بتحوير النص، فاختياره مثلا لرمز **الغراب** في مسردية **التاعس والناعس** أفصح لنا عن نية **جلاوجي** في خلق المفارقة، ذلك أننا نعرف أن الغراب في موروثنا رمز للتشاؤم والفراق والغربة، لكنه في هذه المسردية لم يحمل هذه المعاني مما جعلنا ندرجه ضمن الرموز الدينية، وهذا ما عكسه المشهد الآتي:

«– الشاب: مات الملك

- **علمنا يرحمه الله**
- **يجب أن نختار خليفة له**

- عين الصواب

- ولنا طريقة في ذلك يعرفها العام والخاص... توارثها الأحفاد عن الأجداد، وعملنا بها قرونا من الزمن

- يقاطعه الشاب الثاني: ولكن هذه الطريقة ظالمة، منحت الملك لهؤلاء عقودا

- الكهل: ولكن الطريقة ظالمة.»[1]

فهذه التركة التي خلفها الأجداد للأحفاد إنما ذات خلفية دينية بحتة، لأن الغراب رمزية المعلم الحكيم من جهة، وإخفاء الجريمة المولدة من جهة جهة أخرى، قال تعالى: ﴿**فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ، فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ، فَبَعَثَ اللهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيهِ كَيْفَ يُوَارِي سُوءَةَ أَخِيهِ، قَالَ يَا وَيْلَتا أَعَجِزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابَ فَأُوَارِي سُوءَةَ أَخِي فَأُصْبِحَ مِنَ النّادِمِينَ.**﴾[2]

فالآية الكريمة تبرز عاقبة الجريمة التي انتهت بالندم، فبمجرد أن يرث الخلف جهل السلف سيؤدي الأمر إلى ندم، ومن المفارقة أن يقع الغراب على رأس الناعس.

«التاعس: لو يقع الغراب علي لحققت حلمي في إقامة العدل بين هؤلاء المساكين (ينتظر ردا من صاحبه ثم يستمر في الحديث) وسأقضي على هذه العادة الخبيثة.

الناعس: تصل بها إلى الملك ثم تقضي عليها لتحرم غيرك، يا لك من أناني

التاعس: وأنت ماذا تفعل حين يختارك الغراب ؟

الناعس: حين يختاريني الغراب، سأرسلك سفيرا

التاعس: الله ما أعظمك ما أكرمك أين تبعث بي سفيرا ؟ في أي دولة ؟

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 33.

[2]: سورة المائدة / الآية 31.

الناعس: إلى جمهورية القبر، وإن شئت إلى مملكة الجحيم.»[1]

وباختيار الغراب لرأس الناعس يكون الاستحضار قويا للرمزية الدينية لفتيا آدم اللذان تقاتلا ، لتفوز في الأخير النفس الأمارة بالسوء، وباختياره لرأس الناعس سيواري جهل الرعية التي مازالت تؤمن بأن الغراب حكيم ومعلم:

«– الملك للشيخ: وما رأيك أيها الشيخ الحكيم ؟

- **الشيخ: لا حكيم غيرك سيدي... إن هذا القول الزائف طعن في الغراب**
- **الجميع: نعوذ بالله من الطعن في الغراب**
- **الشيخ: والغراب يا سيدي هو أول حكيم علم الإنسان ما لم يعلم**
- **الجميع: الولاء للغراب... الولاء للغراب**
- **الشيخ: لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب**
- **الجميع: الولاء للغراب... الولاء للغراب**
- **الشيخ: وعلم الغراب لادني... علم الغراب وحي من عرش الله، الغراب أول من أوحي إليه الولاء للغراب.»**[2]

ومنه فإن استعمال الأديب لرمزية الغراب، استعمال تهكمي يبين مدى جهل الناس بالدين، الذي يخلطه البعض بالمورث الشعبي (عادات وتقاليد) فيضيع بذلك الحق وينتشر الظلم والاستبداد والفساد، وعندها يصدق المثل القائل: " **إن كان سيد القوم عاريا فإلى الجيفة.**"

كما نلمس في مسردية **أحلام الغول الكبير** تزاحما للرموز الدينية المستعملة استعمالا تهكميا، ولكن المفارقة هي أن هذه الرموز منها ما يوافق الاستعمال، ومنها ما ينزاح عنه ويعارضه ويناقضه، خصوصا تلك الرموز التي وظفها الزعيم، بل حسب نفسه أرقى منها وأعظم، فهو أقوى من فرعون

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 36.**

[2]: **م ن، ص 46.**

وأعظم من نمرود وذي القرنين وسليمان وحمورابي و الإسكندر المقدوني وهارون الرشيد وهتلر، فأن يكون هذا الزعيم أعظم من هذه الرموز هنا المفارقة/ فقد شبه الزعيم نفسه بفرعون في طغيانه وجبروته وسلطته، لكنه لا يمت بصلة لخصال ذي القرنين الرجل الصالح، أهم القادة في التاريخ جاب الأرض من مشرقها إلى مغربها، دعا الناس لتوحيد الله، ساعد المحتاجين، نشر الخير وحارب الشر، حقق العدالة والمساواة، وحارب الظلم، قال فيه سبحانه وتعالى: ﴿**وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي القَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُمْ مِنْهُ ذِكْرًا، إِنّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا، فَاتْبَعَ سَبَبًا، حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ، وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَوْمًا قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَنْ تُعَذِّبَ وإِمَّا أَنْ تَتّخِذَ فِيهِمْ حُسْنَا، قَالَ أما مَنْ ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبّهِ فَيُعَذّبُهُ عَذَابَا نكْرَا وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمَلَ صَالِحًا فَلَهُ جَزَاءُ الْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنا يُسْرَا.**﴾[1] فذو القرنين رجل صالح قوي، استنصره قوم تعرضوا لكل أنواع البطش والظلم من قبل يأجوج ومأجوج، فنصرهم.

إذن المفارقة أن توظيف الزعيم لهذه الرمزية إنما هو تكريس لجبروته، إنه الغرور الذي يتملك كل إنسان حالم ظالم، وهي نفسها المفارقة التي أثبتت أن ديكتاتوريته جعلته يتماهى ويذوب في شخصيات دينية يعارضها فكريا واجتماعيا ونفسيا، ولا يعلم بأنه يتهكم وبطريقة ديكتاتورية بنفيه لهذه الرموز التي لها تاريخها الديني كسليمان الذي ورث النبوة من سيدنا داوود ومن عليه الله بالحكمة والقيادة والفطنة والذكاء والمشورة، قال تعالى ﴿**فَفَهَّمْنَاها سُلَيمَانَ وَكُلاًّ آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُودَ الْجِبَالَ يَسْبّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَاعِلِينَ.**﴾[2] فلقد وهبه الله القدرة على التكلم والحيوان، ولأنه صاحب رسالة أعطاه الملك الذي لم يمنحه للآخرين، لكنه دائم الرجوع إلى الله لقوله تعالى: ﴿**وَوَهَبْنَا لِدَاوُودَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ، إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَّادِ، فَقَالَ**

[1]: سورة الكهف / الآية من 83 إلى 88.

[2]: سورة الأنبياء / الآية 79.

إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَاب.﴾[1] فالملك القوي الذي حظي به سيدنا سليمان زاده طاعة وخوفا من الله وجعله يتصدى لكل المغريات.

إذن فأن ينفي الزعيم في مسرديات جلاوجي سيدنا سليمان فهو ينفي العدالة والحق ويثبت القوة والاستعباد والتجبر، يقول جلاوجي على لسان الزعيم:

«من هو العظيم الأعظم ؟

- **مولانا العظيم الأعظم... مولانا الأعظم**
- **ولا فرعون ؟**
- **ولا فرعون**
- **ولا نمرود ؟**
- **ولا نمرود**
- **ولا ذو القرنين ؟**
- **ولا ذو القرنين**
- **ولا سليمان ؟**
- **ولا سليمان.»**[2]

فالمتأمل لهذا المشهد يلاحظ تزاحم الرموز الدينية المتناقضة لما تحمله من دلالات، والمفارقة أن الزعيم يقزمها بخيرها وشرها أمام عظمته، وهذا الاستحضار الديني اللافت أضفى للمسرديات الجمالية والشعرية، وقد استخدم جلاوجي هذه الرموز استخداما عابرا لأنه يعتمد على ثقافة المتلقي وذكائه، فيشير إلى البطش والظلم بواسطة رمزية فرعون الذي طغى وتجبر في الأرض، قال تعالى: ﴿**فَأَرَاهُ اللهُ الْآيَةَ الْكُبْرَى فَكَذَبَ وَعَصَى، ثُمّ أَدْبَرَ يَسْعَى، فَحَشَرَ فَنَادَى فَقَالَ أَنَا رَبّكُمْ الْأَعْلَى، فَأَخَذَهُ اللهُ**

---

[1]: سورة ص / الآية 30 و 31.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 18.

نِكَالَ الآخِرَةِ وَالأُولَى إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبرَةً لِمَنْ يَخْشَى.﴾[1] فملك مصر فرعون، قتل أبناء إسرائيل واستحيا النساء، وتكبر وتجبر وطغى، وهي نفسها الصفات التي تتجلى في شخص الزعيم:

«– إنا شديدو العقاب

ينظرون إليه في فزع فيواصل:

– أبلغوا الجميع أنهم بين أصبعين من أصابعي، أطحنهم إن شئت ولا أبالي... أبلغوا الجميع أن بطشي أمامهم وغضبي وراءهم... وليس لهم وعظمتي إلا ... أنا.»[2]

فهذا المشهد يعكس لنا تأثر الزعيم بشخصية فرعون، والمفارقة أن ما حدث لفرعون من مذلة ومهانة وانكسار وانهزام جعله يندم ويتوب، لكن الله سبحانه وتعالى جعله عبرة للذي تخول له نفسه بأن يعصي الله ويظلم لقوله تعالى: ﴿**وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْياً وَعَدْوَا حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنْتُ أَنَّه لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنْت بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ الآنَ، وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنْتُ مِنَ الْمُفْسِدِينَ، فَالْيَومَ نُنْجِيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلَفَكَ آيَةً، وَإِنّ كَثِيرًا مِنَ النَّاسِ عَنْ آيَاتِنَا لَغَافِلُونَ.**﴾[3] فهذه النهاية تشبه إلى حد بعيد نهاية الزعيم،حتى أن جلاوجي اختار للمشهد الأخير عنوان الطوفان تيمنا بقصة فرعون الذي أخذ من صفاته الزعيم الكثير حتى التردد وقت الأزمة.

«طبعا طبعا، سنجلس انتهى من الآن حكم الفرد الطاغية، انتهى حكم الفراعنة، نحن جميعا سنمثل الشعب العظيم، سنحمل ثورته العظيمة.»[4]

---

[1]: سورة النازعات / الآية من 20 إلى 26.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص25.

[3]: سورة يونس / الآية 90 و91.

[4]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 124.

فقد أيقن الشعب والحاشية أن سلطة الزعيم ستنتهي لأن الجميع قرر أن يتخلص من هذا الظلم والاستبداد لكن الزعيم أصر على العبث بشعبه، ووصل به التجبّر إلى وصفه بالرعاع.

«ترتفع أصوات المتظاهرين أكثر وقد كثر عددهم خول القصر، يطل عليهم الزعيم

- **أيتها الجرذان القذرة، أيتها الفئران النتنة، ستزحف عليكم جيوشي الجرارة وسنسحقكم كالعظام النخرة.**

تشتد الأصوات من الخارج وتدخل غرفة العرش حجارة تقذف من الخارج:

- **ارحل ارحل يا طاغوت لك منا الويل... لك منا الويل**
- **ارحل ارحل يا طاغوت لك منا الويل... لك منا الويل.»**[1]

وبوصف الزعيم لنفسه بأنه فرعون، بل فرعون لا يساوي شيئا أمامه وكأنه تنبأ بنهايته التي تشبه نهاية فرعون، حينما حوصر وأدرك عظمة الخالق حينئذ أقر بإيمانه برب موسى، وهو نفسه المشهد الذي يعكس حالة الزعيم حين أحس بأن نهاية حكمه قد قربت وأن شعبه الذي كان يهابه ويخاف حتى من اسمه يطالبه بالرحيل، فوجد نفسه يتنازل ويعلمهم بأنه على دراية بمطالبهم، بل وسيحقق لهم كل المطالب.

«يا شعبي العظيم لقد فهمتكم الآن لقد فهمتكم

ترتفع الأصوات أكثر وتحتدم حتى لا تكاد تفهم

يواصل الزعيم خطابه:

[1] م س، ص 125.

شكرا... شكرا على تصفيقاتكم وتفهمكم، إنكم تعبرون عن أفكاري بالضبط، لابد من الإصلاح وأنا معكم، لابد من وضع دستور للبلاد، لابد من الديمقراطية، لابد من حاسبة رؤوس الفساد، رؤوس الفساد، رؤوس الفساد.»[1]

المفارقة أن الزعيم مازال يأمل في أن يصدق شعبه هذه الكلمات، لكن الشعب كانت انتفاضته مستمرة وجادة، وهدفها الوحيد هو أن ينتهي حكم هذا المستبد الذي أخذ من فرعون كل الصفات، لتكون نهايته كنهاية فرعون، وهذا ما أفرده قائد الشرطة قائلا:

«– عاش الشعب العظيم

– هل تعرف متى اكتشفت عظمته؟ متى ؟

– حين رأيتهم يمزقون جسد الزعيم كما تمزق الضواري جسد البقرة.

إلى جهنم وبئس القرار.»[2]

رمزية فرعون زادت لمشاهد المسردية الوضوح والعمق، وجعلت المتلقي يستنتج أن الزعيم شخصية متسلطة إلى أبعد حد، وبينت مدى تأثر عز الدين جلاوجي بالقرآن الكريم، وتوظيفه في أعماله الأدبية توظيفا جماليا، حيث جعله جزءا لا يتجزأ من المشاهد، ومنه ندرك أن الرمز «**يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي، الواقعي والخيالي، فهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه، لا يرتبط به كمشاكلة ومماثلة وتناظر، بل استكناه وتحطيم لعلاقاتهم وإعادة تشكيل له عبر حدس شعوري ورؤيا ذاتية، فهو تكثيف للواقع لا تحليل له.**»[3]

وهذا ما نجده جليا في أعمال عز الدين جلاوجي خصوصا تلك التي استدعى فيها الرمز، لأن طريقة توظيفه للرمز لم تخلق الغموض بالقدر الذي خلقت التجلي، فتماست والواقع المرير الصادم،

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 125.

[2]: م ن، ص 133.

[3]: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1986، ص 338.

فتمت معالجته بطريقة ساخرة ممزوجة بالواقعية، وهذه السخرية إنما هي نتاج التناقض والتضاد السائد في المجتمع، ولنسمه تضاد اجتماعي لأنه وليد تصرفات موجودة ومنتشرة وهاهو جلاوجي يحاول رصدها وتقديمها بطريقته الخاصة والمتنوعة، فلم يكتف بالرمز الديني، إذ اعتمد على رموز أخرى كالرمز التاريخي، وهو بتوظيفه لهذا الرمز فإنه يحاول طرح أفكار ومعالجة قضايا لها علاقة بتوجهاتها من جهة، وتصوير مشاهد تاريخية لا يريد لها الزوال من جهة أخرى.

فالدارس حينما يتمعن في مسردية **حب بين الصخور**، فإنه يقف أمام وثيقة تاريخية تستحضر مرحلة مهمة من مراحل الثورة الجزائرية في الشرق، هذه المرحلة التي امتازت بهجومات الشمال القسنطيني، أين حاول المجاهدون فك الحصار على منطقة الأوراس، لتكون معركة الجرف (22 سبتمبر 1955) ملحمة شاهدة على أكبر انتصارات الجيش الجزائري، وقد صورها جلاوجي تصويرا واقعيا في مشاهد تعكس تلك المفارقة بين المستعمر الفرنسي والمجاهد الجزائري، أين استدعى بعض الرموز التاريخية التي لها علاقة بمأساة الجزائريين رومل والجنرال جياب، فهما شخصيتان موظفتان توظيفا تهكميا ليبين جلاوجي المفارقة الشاسعة بين شيخ عاش أحداث معركة الجرف، وكان بطلا من أبطالها، وشباب شاهدوها فزعين خائفين:

«– تملأ الدنيا فخرا أيها الشيخ، كأنك قدت أخطر معارك البشرية

يقف الشيخ ويتقدم خطوات من الشباب

– لم أقدها، لكني شاركت فيها وكنت ورفاقي وقودها

يخطو خطوات كأنما يتذكر الماضي، يتابعه الشباب بعيونهم، يضج الشباب بالضحك، يتبعه الشاب الأول:

– لعلك كنت مع رومل ثعلب الصحراء الذي قهر ألمانيا في معركة العلمين

ينحني قليلا يتأمل الشيخ وفي حركاته سخرية:

– **أراه يشبه الجنرال جياب.»**[1]

ففي هذا المشهد نلمس استحضارا لافتا للرمز التاريخي ممثلا في معركة العلمين (23 أكتوبر 1912) بقيادة رومل ثعلب الصحراء «**كانت معركة العلمين من أهم معارك الدبابات على مدار التاريخ، خاصة أنها جاءت بعد سلسلة من انتصارات القوات الألمانية في معارك الصحراء.»**[2]

وهذا الاستحضار تهكمي، فيه استخفاف بالشيخ وعبث به، كما بين في الآن نفسه قوة الانفجار الذي كان الشباب يشاهدونه على التلفاز، فاستخف بهم الشيخ، يقول جلاوجي:

«**فجأة يقع انفجار مهول في التلفاز، يرتفع الدخان وينطفئ التلفاز، يصاب الشباب بارتباك عظيم ويدخلون سريعا تحت الطاولة مذعورين لاتقاء شظايا التلفاز، بينما يبقى الشيخ دون حراك إلا من ابتسامة خفيفة.»**[3]

المفارقة أن تهكم الشيخ على خوف الشبان من قوة الانفجار، قوبل بتهكم وسخرية الشباب من الشيخ الذي تظهر عليه علامات القوة، ولما وظفوا الرمز التاريخي **رومل**، فإنهم يشيرون إلى قوة المشهد الذي اعتبر الشيخ نفسه جزءا ممن شاركوا فيه، وقد عزز الشباب هذا الرأي بتوظيف رمز آخر "جياب" الذي قاد معركة ديان بيان فو 13 مارس 1954، قاد حوالي خمسين ألف جندي فيتنامي، ليقود هجوما قويا على القوات الفرنسية التي وصل عددها إلى عشرة آلاف جندي، ونتج عن الهجوم هزيمة فرنسا وإجبارها على الاستسلام في 7 ماي 1954.[4]

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 14.**

[2]: **عصام عبد الفتاح، بداية ونهاية عبقري الحرب رومل الثعلب والأسطورة في القرن العشرين، جزيرة الورد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 117.**

[3]: **م ن، ص 11.**

[4]: **ينظر: روبرت نابر، حرب المستضعفين، تع: محمود سيد الرصاص، مرا: المقدم الهيثم الأيوبي، دط، دت، ص 58.**

فتوظيف هذا النوع من الرموز التاريخية، يعكس لنا بأن الأديب يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد نقلها إلى القارئ، فرومل وجياب شخصيات ترمز للقوة والحيلة والحنكة، وهي صفات موجودة في الشيخ.

«يبقى الشيخ ثابتا وعلى ملامحه ابتسامة خفيفة

– بل لأننا تربينا على الشدة والقوة ونشأتم في النعيم، لأننا سلكنا دروب الحياة الصعبة، وخضنا معاركنا الشرسة وخلدتم لنعيمها، والحكمة الذهبية تقول: " اخشوشنوا فإن النعمة لا تزول."»[1]

قوة الشيخ تفوق قوة رومل وجياب لأنها مستمدة من الثورة الجزائرية، ممثلة في معركة الجرف، ولأن الرمز التاريخي «**هو توظيف رامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت ببعض الوقائع.**»[2] فإن معركة الجرف التي قدمها لنا جلاوجي في مشاهد تحولت رموز تاريخية لها علاقة بأيديولوجيات معينة، والإشارة إليها إحالة إلى تاريخ حافل بالأحداث بكل أنواعه، كاستدعاء الرمز التاريخي **بيجو** في هذا المشهد:

«إلى مكتبه كان يجلس الجنرال أندريه بوفر في لباسه العسكري، يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه يتابع تفاصيلها بقلمه.

على الجدار تعلق صورتان الأولى للرئيس الفرنسي بجوار علم كبير، أما الصورة الثانية فهي للجنرال بيجو قائد الجيش الفرنسي الذي احتل الجزائر.»[3]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 13.

[2]: سمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1986، ص 35.

[3]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 19

فالجنرال **بيجو** صاحب سياسة الأرض المحروقة (1841 / 1847) أراد بيجو ترويع السكان وتفقيرهم، وإذا اقتضى الأمر إبادتهم، وفعلا يستولي على المحاصيل ويدمرها وينهب الأنعام والمواشي والأملاك، وإذا قاوم السكان يقوم بإبادتهم دون رحمة.[1]

فمجرد الإشارة إلى صورة الجنرال **بيجو** المعلقة في مكتب الجنرال **بوفر**، فإن المتلقي سيدرك أن السياسة الفرنسية المنتهجة ضد الجزائر إنما أسسها ومنطلقها سياسة الجنرال **بيجو**، فالقمع والسطو والشدة والهمجية التي كان يمتاز بها **بيجو** ممتدة إلى **بوفر** وقادته.

«– قل لي أيها الضابط ألا تكفي أربعون ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة من محو هذه الشرذمة من الوجود كما يسحق فيل حلزونا عنيدا ؟

يندفع الضابط الثاني بحماس دون أن يتخلى عن استعداده العسكري:

– سنسحقهم كالذباب.»[2]

إذن نفسها السياسة التي استعملها **بيجو** ضد المستضعفين من الشعب الجزائري، وأن توضع صورته في المكتب فهذا إشارة إلى أن قادة فرنسا مازالوا يمارسون نفس السياسة المنتهجة قديما.

وفي مسردية **أحلام الغول الكبير** أمكننا رصد بعض الرموز التاريخية الموظفة توظيفا عابرا مثبتة تلك المفارقة المبنية على التجانس والتضاد، فشخصية الزعيم في حوارها التهكمي، نستند إلى رموز تاريخية متضادة سياسة وفكرا.

«– مولانا العظيم... مولانا الأعظم

– ولا حمورابي ؟

---

[1]: **حروش كريمة، جرائم الجنرالات الفرنسيين ضد مقاومة الأمير عبد القادر في الجزائر من خلال أدبياتهم (1832 – 1841)، مذكرة ماجستير، وهران، إشراف : صم منور، ص 150**

[2]: **م س، ص 21.**

- **ولا حمورابي**
- **ولا الإسكندر المقدوني ؟**
- **ولا هارون الرشيد ؟**
- **ولا هارون الرشيد**
- **ولا هتلر ؟**
- **ولا هتلر.»**[1]

فحمورابي تاريخيا رمز العدالة والقسطاس «**ففي العهد البابلي القديم، لما ازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية، أدرج العدل أساسا في حياة الدولة والمجتمع، ففي خطاب تشريع حمورابي نلاحظ النظرة الشاملة للعدل، فلم يقتصر على الأفراد فقط بل أصبح ينظر إلى العلاقات الدولية، وتباهي حمورابي بوصف العدل كالشمس، وكان يزهو بنفسه، ويذكر أعماله التي قام بها البشر العدالة في البلاد.**»[2]

وإذا كان حمورابي يزهو بعدالته فإن الزعيم في مسردية **أحلام الغول الكبير** يتهكم بهذه الرمزية، يتهكم برمزية العدالة وينفيها على نفسه في تحد صارخ، وتكريس لمبدأ الظلم والجور.

وباستحضاره للإسكندر المقدوني وهارون الرشيد، يكون قد عزز المفارقة والتناقض بين الشخصيات التاريخية التي تملك في رصيدها تاريخا حافلا في البسالة والشجاعة، وبين شخصية الزعيم الذي وإن كان له تاريخ فسيكون مختلفا عن تاريخ الإسكندر المقدوني الذي يعتبر «**من أبرز رجالات العالم القديم، تمكن من التوسع في بلدان العالم القديم لمساحة لم يصل إليها أحد من قبله، وقد ورث عن أبيه الشجاعة والجرأة والشدة والبأس، وعن أمه جمالها ورقتها، وقد مكنه ذلك من كسب**

---

[1]: حروش كريمة، جرائم الجنرالات الفرنسيين ضد مقاومة الأمير عبد القادر في الجزائر من خلال أدبياتهم (1832 – 1841) ، ص 20

[2]: مُحَمَّد العهيار، إرهاصات التشريع في العراق القديم: الأسباب والنتائج والانعكاسات، رسالة ماجستير، وهران، 2014، إشراف: العقون أم الخير، ص 146.

محبة شعبه، وكان لتسامحه مع الشعوب التي فتحها واحترامه لثقافتها أثر كبير لمقبوليته لدى الشعوب التي تمكن من إخضاعها لسلطانه.»[1]

إذن فالإسكندر المقدوني لا يشبه الزعيم ولا يمكن للزعيم أن يرقى له، لأنه عكسه تماما، فالمقدوني يكسب الاحترام حتى للشعوب التي احتلها وفتحها، أما الزعيم فهو يمقت شعبه الذي زكاه ورفع من شأنه، فأن يسخر من حمورابي فهو يكرس نفسيته المغرورة ويبرز الفرق الشاسع بينه وبين حمورابي الذي لم يستعمل الديكتاتورية حتى على الأعداء عكس الزعيم الذي يقول لشعبه:

«أبلغوا الجميع أنهم بين أصبعين من أصابعي، أطحنهم إن شئت ولا أبالي... أبلغوا الجميع أن بطشي أمامهم ... وغضبي وراءهم... وليس لهم وعظمتي إلا أنا

عني يصدرون... وإلي يعودون... انصرفوا... انصرفوا...

بنصرفون متدافعين مكبكبين... وعند الباب يصيح، يصيح فيجمدون.»[2]

إذن هذا المشهد بين السخرية المقصودة بتوظيف الزعيم لرموز تاريخية كحمورابي والمقدوني وهارون الرشيد، لأنها كلها شخصيات تدور في فلك العدالة والحرية والتعاون، على عكس الزعيم الذي يتوافق وهتلر في العديد من الأوصاف وأهمها أنه زعيم دكتاتوري عنصري، نازي حاول احتلال العالم بطريقة متطرفة، وهنا تكمن جمالية المفارقة الرمزية المعتمدة في أحلام الغول الكبير أين جمع بين المتضادات والمتناقضات، بين النفي والإثبات.

ومنه يمكن القول: إن الرمز التاريخي الموظف في مسرديات جلاوجي بالإضافة إلى أبعاده التاريخية فهو يحمل دلالات اجتماعية وسياسية وثقافية، والمفارقة الموجودة في ثنايا هذه الرموز أعطت العمق الدلالي للخلفيات الإيديولوجية التي تعكسها الأحداث والمواقف، ومنه فالرمز الموظف لا يمكن

---

[1]: قيس حاتم هاني الجانبي، الإسكندر المقدوني ومشروعه العالمي في بابل، مجلة بابل للدراسات الانسانية ،مج 5، ع 1، دت، ص 208.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 30.

لنا اعتباره قناعا بالقدر الذي يمكننا اعتباره وجها آخر لديناميكية الأحداث، وجانب جمالي أعطى الألق للمشاهد الخاصة بالمسرديات، مما جعل المتلقي يقف عند بعض هذه المشاهد لا لتأويلها بل لربطها والجوانب التاريخية والتي تضمن للمتلقي آفاق المقارنة والتحليل.

- **مفارقة الرمز الأسطوري والخرافة:**

إن حضور الرموز الأسطورية في مسرديات جلاوجي شكل الأسس التي عززت المفارقة لما يحمله من دلالات وأبعاد، لذلك «**فإن إمكانية أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتاح لها الأديب يفهم مغزاها لتعليق حالة بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بالأساطير قومهم.**»[1]

فالأسطورة رمز يعمد إليه الأديب لإعطاء كثافة فكرية لعمله، الأمر الذي يجعلنا نقر بأن الأديب لابد أن تتوافر لديه الثقافة الواسعة التي تخول له استحضار الرمز الأسطوري في عمله الأدبي، ذلك أن المبدع «**يلجأ إلى الينابيع الأسطورية التي تساعد على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بعدا شموليا وضرورة النهوض بما يمتلك من طاقات متعددة، وبذلك ينتقل من المستوى الذاتي أو الفردي في الأسطورة إلى مضمون إنساني يستطيع أن يعبر عن نفسه.**»[2]

فالأديب يحتاج في كثير من الأحيان إلى اللاواقع في التعبير عن الواقع من ناحية، وترجمة نوازعه النفسية المختلفة من ناحية أخرى، وهذا ما نجده في أعمال جلاوجي أين نوع من توظيفه للرمز الأسطوري، مبينا أهم الصراعات الموجودة في المجتمع، ونهاية كل صراع.

ففي أحلام الغول الكبير، نجده وسم المشهد الثامن بالطوفان الذي إذا أردنا الحديث عنه فهو مرتبط بأسطورة مبثوثة في مختلف الديانات، سببها طغيان البشر على الأرض، وملخص هذه الأسطورة أن ملكا يسمى زسيودرا كان يخاف الله كثيرا، أخبر بقرار أعده مجلس الآلهة مفاده إرسال طوفان مصحوب بعواصف وأمطار فقرر بناء سفينة، وأمر بذبح الأضاحي تقربا للآلهة فأنقذ البشر «**فتح**

---

[1]: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط1، 1982، ص 178.

[2]: م ن، ص 178.

زسيودرا كوة الفلك فدخلت السفينة بأشعتها إلى الفلك فركع زسيودرا أمام الإله ونحر الملك زسيودرا أعداد كثيرة من الثيران والغنم.»[1] فهذه الأسطورة تجسد المفارقة بين الخير والشر، وأن الطغيان نهايته الإذلال وهي نفسها نهاية الزعيم، يقول جلاوجي:

«**يطل حافظ الأسرار على نافذة الشرفة ثم يتقهقر سريعا وقد بدا عليه الرعب:**

- **إنهم كثرة إنهم أمواج هادرة**

يقترب كبير الوزراء ماشيا على مشط رجليه يطل بحذر شديد ثم يتراجع سريعا

- **صدقت إنهم كالأمواج يا قائد العسكر كالأمواج.**»[2]

فالطوفان هو ذاك الغضب الذي ميز شعبا أنهكه الاستبداد، فقرر أن يضع حدا لهذا القهر، ومن قوة وأهوال الطوفان في الأسطورة الآلهة ذعرت وهربت «**وحتى أن الآلهة ذعروا من عباب الطوفان، فهربوا وعرجوا إلى سماء آنو، لقد استكان الآلهة وربضوا كالكلاب حذاء الجدار.**»[3]

فقوة الطوفان وهروب الآلهة استحضار صارخ لهذه االأسطورة في مشهد **الطوفان**، لأن الذي حدث بعد محاصرة أمواج الشعب الرافضة للحكم، خوف كبير الوزراء وقائد العسكر وقرارهم تسليم الزعيم للشعب.

«**– ومالي أراك مرعوبا يا كبير الوزراء ؟**

- **لو رأيتهم يا قائد العسكر لفجعت إنهم بالآلاف**
- **يلوحون بالسيوف والهروات**

---

[1]: خزعل الماجدي، متون سومر، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995، ص 189.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص117.

[3]:حمزة ياهي ، طوفان نوح بين الحقيقة والأوهام، قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية ط1، 2009، دار كيوان للنشر والتوزيع، دمشق، ص 26.

– لا يخاف من إلا في بطنه تبن

يضحك حافظ الأسرار يمد يده فيداعب بطن قائد العسكر.»[1]

والمفارقة أن الطوفان الذي روته لنا الأساطير فيه من نجا، أما طوفان الشعب لم ينج منه أحد، لأن الجميع كان يمارس الطغيان والنفاق ولا يجيد إلا تحقيق أهدافه.

«ترتفع الأصوات هاتفة مؤيدة في حين ينتبه قائد العسكر لأمواج بشرية تدفع الباب لتفتحه، ينبه حافظ الأسرار يجذبه بيده إلى داخل قاعة العرش:

– ويلك إنهم يهاجموننا أشهر سلاحك، الرعاع يحاولون تكسير الباب.»[2]

فمشهد **الطوفان** بين لنا التعارض الموجود بين الشخصيات وأن ثورة الشعب على زعيمهم وحاشيته، خلقت الاضطراب وزعزعت الرغبة الجامحة للذين يمارسون الديكتاتورية، وهذا الطوفان سيحتاج حتما لسفينة نجاة لا يركبها إلا من يجسد شعار العدالة والمساواة والثورة على الواقع، وهذا ما جسده المشهد الأخير الموسوم **بالقط والفأر**، يقول جلاوجي:

«– أنتم أبناء النظام البائد

– أردتم سرقة الثورة

– المجد لحركة المجاهدين

– العزة للشباب الثائر

– فليسقط أزلام النظام

– نعم للعدالة والمساواة

– نعم للحداثة

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 122.

[2]: م ن، ص 136.

– **نعم للأصالة.**»[1]

فهذا الواقع جعل جلاوجي يتعمد استحضار هذا الرمز الأسطوري، لغرض التكثيف الدلالي من جهة، وإعطاء لمسة جمالية من جهة أخرى، وهنا يمكن لنا القول إن الأديب حينما عنون هذا المشهد بالطوفان، فتح باب المجازفة للقارئ، إما للدخول في عوالم الأساطير والمعتقدات، فيستشف المفارقة الموجودة في أهم الأحداث، أو يكتفي بالقراءة السطحية، فجعل الطوفان ستارا يسدل على مشاهد أخرى من المسردية، إلا أننا يمكن لنا الانتباه إلى شح الرموز الأسطورية للمسرديات المنتخبة، قصد الدراسة لما لها من ملامسة للواقع والالتزام بطرح الحلول الموضوعية، لكن الأديب يضطر في كثير من الأحيان إلى الانزياح عن الزمن الخاص بالعمل الدرامي – زمن الأحداث إلى زمن فيه الأحلام والأساطير – مبينا نقده اللاذع للواقع من جهة، ومشخصا حالة التنافر والتناقض الفكري والاجتماعي بطريقة ساخرة من جهة أخرى.

ففي مسردية **التاعس والناعس** يجد الدارس نفسه أمام نقطة تحول في ديناميكية الأحداث، التي جسدها الحوار بين التاعس والناعس، فانتقل بنا الأديب من واقع معين إلى عالم مجهول الزمان والمكان، أما جوّه العام فهو مشحون بالصراعات، وكأنه يقدم لنا صورة لما آل إليه المجتمع، يقول جلاوجي:

«وهما يدخلان مدينة كبيرة وقد ظهرت عليهما علامات التعب والإجهاد، من طول السفر والترحال.

تتناهى إلى الأسماع أصوات ضجيج ونقاشات حادة تصل من بعيد، ثم تبدأ في الاقتراب رويدا رويدا...

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 137.

جمع من الناس يحملون لافتات... جموع أخرى يحملون هروات وسيوف.»[1]

وهذا الصراع كما أشارت إليه المسردية حول الحكم –الذي وعلى الرغم من المشاحنات عليه– سيؤول إلى من لا يستحقه، في إشارة ساخرة إلى قذارة الأنظمة العربية خصوصا، وقد اعتمد على رمزية الغراب التي لها أبعاد دينية كما أسلفنا الذكر، ولها أيضا أبعاد خرافية فتيمة الغراب متداولة كثيرا في الموروث الشعبي البسيط، لأنها أسطورة مرتبطة بسوء الحظ والنحس، وفي نفس الوقت بعض الأساطير تجعل من الغراب مساعدا في عملية الخلق، وهذا النوع من الغراب قد استدعاه جلاوجي في مسردية **التاعس والناعس:**

«الناعس: ما الذي ورثتموه من الأجداد ؟

يندفع الشاب الأول بحماس:

- **أن يجمع الناس في صعيد واحد ويؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المدينة ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين فيكون ملكنا وسيدنا**
- **الجميع دون استثناء**
- **الجميع... الجميع دون استثناء... الكبار والصغار... النساء والرجال وحتى الغرباء**

يشرق وجه الناعس ابتهاجا ويصيح:

- **ما أعظم هذا الموروث لأجدادكم أعظم منكم وأذكى.»**[2]

فالغراب الذي استدعاه الحكيم في مسردية **التاعس والناعس** شبيه إلى حد بعيد بالغراب الذي يقدسه السومريون، وهو تماهى في الأسطورة القائلة بأن الإله إنكي قد كان سببا في خلق نخلة «**بعد أن نادى الإله إنكي الغراب وجه إليه هذه الكلمات:**

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 27.

[2]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 34.

لدي كلمة أقولها لك استمع إلي أيها الغراب ؟

أيها الغراب ؟ لدي ما أبلغك إياه، استمع إلي

لحل التعويذة أريدو

الموضوع في وعاء المرهم اللازورد والموجود في غرفة الأمير

هذا الكحل فتنة ؟ ونعمة

بجوار المستنقع ذي الكراث.»[1]

فهذه التعليمات التي أسداها الإله إنكي في مضمون الأسطورة نفذها الغراب، وكان مساعدا مباشرا للإله في عملية الخلق، وكان محل إشادة وتعظيم من قبل الإله إنكي الذي قال عنه:

«وهكذا ؟ هذا الطائر ... هذا الغراب ؟

منفذ لأوامر سيده

جعل النحلة تظهر إلى الوجود

كم قصة سحبت قول ذلك

وكم من رواية كذلك ردت.»[2]

والمفارقة أن غراب الشيخ الحكيم لا يستطيع أن يكون بنفس قدرات الغراب الأسطوري، لأن هذا الأخير حينما نفذ الأوامر ساهم في خلق نخلة حلوة الثمر، أما في **التاعس والناعس** فقد أنتج لنا حاكما غريبا جاهلا قاتلا، ظالما، يقول جلاوجي:

---

[1]: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، سومر وآكاد وأسور، الساقي للنشر والتوزيع ،1996 ، ص 87، 88.

[2]: م ن، ص 89.

«يتمتم الشيخ بكلمات غير مفهومة، ثم يطلق الغراب...

تتعلق به العيون، يرفع بعضهم أكف الضراعة... يحلق الغراب لحظات ثم يقع على رأس أحدهم ويعود للطيران لحظات، ليحط على رأس الناعس... ينظر الجميع إليه بدهشة منتظرين طيران الغراب دون جدوى، يحيط به الجميع يرفعونه ويهتفون:

– عاش الملك... يحيا الملك... يحيا الملك... عاش الملك

يبتعد الجميع تاركين التاعس وقد سمرته الدهشة.»[1]

الاستدعاء الرمزي للغراب من منظور أسطوري وخرافي قلب موازين السيرورة السردية من جهة وكشف السخرية المبطنة التي يحملها خطاب جلاوجي من جهة أخرى، وإذا أردنا إسقاطها على الواقع سنجدها تعبر عن ثنائية العمل / الكسل، العلم / الجهل، الاستبداد/ الضعف، الحاكم/ المحكوم.

وقد اعتمد جلاوجي السخرية في طرق هذا الموضوع، سخرية تعبر عن واقع مرير شبيه بالأساطير، بل أغرب منها؛ فالغراب في العديد من الأساطير يوحي إلى الحكمة وحسن التصرف، أما الغراب في التاعس والناعس تيمة تحيل المتلقي إلى السلبية المطلقة التي يعيش فيها المجتمع المليء بالمتناقضات والمفارقات، مجتمع أقل ما يقال عنه نخره الفساد فأصبح فيه الجاهل حاكما والمتعلم محكوما والكسول سعيدا، والمجد تعيسا، والمفارقة أن أسطورة الغراب الموظفة في هذه المسردية حفزت الوظيفة الدلالية للناعس صاحب الحظ فجأة يصبح ملكا، يرعى شؤون رعيته ويستبد بها كما شاء إرضاءً لطموحه، فبعد أن كان ناعسا أصبح وبفضل الغراب ملكا.

«– وما رأيك أيها الشيخ الحكيم ؟

– لا حكيم غيرك يا سيدي

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 36.

- **لقد تجرأ هذا الغريب وطعن في ملككم**
- **الولاء لك يا سيدي، الطعن في الملك طعن في الغراب**
- **نعوذ بالله من الطعن في الغراب...»**[1]

فاستبداد الملك قبله الجميع، لأنهم يملكون من الجهل ما يجعلهم يرضون بهذا الظلم، والمفارقة أن الناعس هذه المرة استغل جهلهم واستهزأ بهم.

«الناعس: وعلام عزمت حكمك هؤلاء التعساء ؟

الناعس: (يضحك) لقد بدأت باستعبادهم... سأمعن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا

تجوع وتهان لتشبع وتطيع.»[2]

إنها محاكاة ساخرة لواقع مرير فيه إشكالات ظاهرة ومبطنة، تختلف فيه الأدوار، وقد تتبدل في لحظة، تنم عن صراع بين العلم والجهل والعمل والكسل، صراع فيه استقراء مظلم وفيه من المفارقات ما ينتهك الحقوق البسيطة للإنسان، وهي الحقيقة حقيقة فساد السلطة وحقيقة أن الشعب في كثير من الأحيان يجد نفسه أمام طغاة لهم سلطة الحكم في مصير الآخرين المتعودين على سلوكات الرضوخ والخنوع والذل والهوان والمسكنة.وباستحضار أسطورة الغراب، فإن جلاوجي أضفى على نصوصه العمق الدلالي، وفسح المجال للتأويل الذي حتما سيجد التناقض والمفارقة المقدمة بطريقة ساخرة. ومن الرمز الأسطوري ما ورد في أحلام الغول الكبير، إذ لا يمكننا القول بأن حضور الأسطورة في هذه المسردية يعطي الكثافة والعمق في الموضوع بالقدر الذي يمكن الحكم على أن حضور الرمز الأسطوري في سياق نفسي يعكس شغفا وأملا في حياة أفضل.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 47.**

[2]: **م ن، ص 49.**

«تندفع إليه الفتاة.

باقة من خزامى أو سوسن أو نرجس لا يهم، يواصل الفتى وقد لحقها:

– المهم من رياحين هذه الأرض توقظ في النفس أحلامنا الجميلة... لتبحر في الأعماق مع السندباد، لتغامر مع علي بابا... لتعلق على بساط علاء الدين.»[1]

والمفارقة أننا لو ربطنا هذا الزخم من الأساطير بسياقها لوجدنا أن المبدع قدمها كمشهد يصور حلما في عالم مختلف عن ذاك الذي صوره في بداية المسردية، الأمر الذي جعله يعنون هذا المشهد **بالحلم الضائع**، إذن فالحلم الضائع يتوق إلى حياة أفضل، وإنه بتوظيف السندباد الشخصية المغامرة التي تبحث عن عالم أفضل هو توظيف ذي دلالة رمزية، تحمل وجهين مختلفين متناقضين، وتكمن المفارقة أن السندباد الذي استدعي كرمز في أحلام الغول الكبير دلاليا ونفسيا، يحمل خصوصية السندباد في ألف ليلة وليلة؛ فكلاهما يبحث عن عالم جميل مليء بالأمل والتفاؤل والتجدد، تكلله تجارب جميلة، ليقابل في النهاية بمآسي الاغتراب والهموم والقلق، لكن هذه المآسي والآلام حتما ستبعده عن واقعه الأليم، فهو على مشارف الإفلاس، يقول السندباد: «**ثم أنتهي من غفلتي ذات يوم، فرأيت مالي لم يبق منه إلا القليل، وعلمت أني إذا ظللت على هذا الحال، ضاع كل ما أملك، وكان عاقبتي والخراب، وربما اضطررت إلى سؤال الناس، فتجرعت من هذه العاقبة السيئة وذكرت تلك الحكمة الصادقة التي يقولها الناس، من لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب، فعزمت على السفر.**»[2]

فواقع السندباد يشبه إلى حد بعيد الجو العام الذي تصوره مسردية أحلام الغول الكبير، ولتغيير هذا الواقع وجب على الجميع السفر إلى عالم السندباد، وذلك بمحاولة تحقيق كل الأحلام المادية والمعنوية، يقول جلاوجي:

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 45.

[2]: كامل كيلاني، قصص من ألف ليلة وليلة: السندباد البحري، ط26، دار المعرفة، 1928، ص 10

«أليس جميلا أن نوزع على الناس الأحلام الجميلة والخيالات الحالمة ؟ تكلم ... قل بالله عليك، أليس جميلا.»[1]

ولم يكتف عز الدين جلاوجي باستدعاء رمز السندباد، بل أشار إلى علي بابا وعلاء الدين، وكلها شخصيات أسطورية كثيرا ما سمعنا قصصها، وشاهدناها وكلها توحي إلى المغامرة ونشر الخير، ومحاربة الشر، الأمل في الغد الأفضل، وإن كان استحضارها عابرا وسطحيا إلا أنها ساهمت في إيضاح الصورة لدى المتلقين من جهة، وأضفت على المشهد الحالم في هذه المسردية الشعرية المولدة من المفارقة الضمنية الموجودة بين الواقع والمأمول.

وربما جلاوجي قد سمح لنفسه بأن يحلم بهذا الغد كما يقول هربرت «**يجن الإنسان حينما يمنع من الحلم على حد تعبير بودلير،إن الحلم هو الوجه الآخر للشعر.**»[2]ونحن نقول أن المشاهد الحالمة في مسرديات جلاوجي هي الوجه الآخر للدفق الشعري النثري.

ومنه يمكن القول إن جلاوجي تعمد استحضار بعض الرموز الأسطورية سواء بطريقة معمقة أو سطحية لغرض التكثيف الدلالي، وإعطاء لمسة جمالية وفنية، وهو نوع من الإنارة الإبستمولوجية التي يتعمدها الأدباء في نصوصهم، لأنه «**لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة، مالم نتمثلها حتى تصبح جزءا من أصالتنا.**»[3]

فالأديب لابد أن يكون موهوبا في استخدام الرموز من خلال مجازفته بالدخول في عوالم الأساطير والمعتقدات، وجلاوجي واحد من أولئك الذين يملكون الموهبة، بسبر أغوار الرموز الأسطورية قصد ربطها بالواقع، فيكون بذلك التوظيف حاملا لأغراض دلالية وجمالية، وجعله جزءا لا يتجزأ من بناء المسردية، ليعكس لنا تجربته الإبداعية التي صهرتها التنوعات الثقافية والاجتماعية والأدبية.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 45.

[2]: شيماء ستار جبار، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دبالي، ع 146، 2010، ص 53.

[3]: مُحَمَّد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، 1944، ص 18.

- **الموروث الشعبي وشعرية المفارقة:**

يعتبر الأدب الشعبي من أهم المباحث التي مهما اجتهد الأدباء في دراستها لن يوفوها حقها، لأن الحديث عن الأدب الشعبي حديث عن ذاكرة شعوب تروي آلامها وأحلامها، تجاربها وأفكارها، عاداتها وتقاليدها تروي كل ما تعرضت له في حلها وترحالها.

ومنه أمكننا القول بأن الأدب الشعبي وليد سلف أنتجه خلف، بل وأبدعه وتبناه على أساس أنه ماض يستحضره ليعيش حاضرا وربما يستشرف مستقبل ، ولعل أبرز مفهوم للأدب الشعبي هو أنه «**أدب مجهول المؤلف، عامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية.**»[1] ومنه فهو تراث معنوي لا يمكن لأي كان الحكم عليه إلا في إطار موضوعاته، فلا تعقيد فيه ولا غموض، وبلغة عامية بسيطة يفهمها الكبير والصغير، الأمي والمتعلم، فهو إذن كامن في لا وعينا ولا شعورنا، إذ نستعمله ونستحضره كلما دعت الحاجة لذلك، وهو أنواع، فالأدب في «**الأغاني التي تردد في المواسم والأفراح والأتراح، وفي المثل السائر وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة وفي النكتة وفي النادرة وفي الأساطير وفي القصة وفي السيرة وفي التمثلات التقليدية.**»[2]

إذن الأدب الشعبي متفرع الجذور، يصور الجزئيات المهملة في حياة الإنسان، كما ينقل الأحداث الغارقة في التاريخ ليردد صداها الجيل الجديد كتابا ومبدعين، وجلاوجي من المبدعين السباقين لاستحضار الموروث الشعبي بكل أنواعه، ومن المفارقة أن يقدم لنا صفحة ثرية من صفحات تاريخ المغرب بطريقة صادقة لم يخدش فيها كل ما سمعناه عن سيرة بني هلال، حتى أنه اختار الحفاظ على اللغة العامية ليبين لنا الصدق الإبداعي في إيصال هذه السيرة التي جسدها في مسردية **غنائية الحب والدم.**

---

[1]: **مُحَمَّد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، ص 16.**

[2]: **أحمد موسى، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص 23.**

لقد جسدت مسردية **غنائية الحب والدم** لعز الدين جلاوجي مشاهد ذات مسحة جمالية فنية تسمو إلى الشعرية، لما اعتمده من توظيف للكلام العامي الشبيه بالشعر الشعبي، والذي زادها جمالا جمعها بين المتناقضات، بين ما يتحمله الشعر من تلميح وما يحمله المسرح من تصريح، جمعت بين لهفة الاشتياق وحرقة الفراق، بين الفرحة والدمعة، بين الحب والدم، ليقدمها لنا الأديب في ثمانية دفاتر معنونة على التوالي (الغياب، الأفعى، الجازية، المفاجأة، الرحلة، الحلم، الخيانة، التاريخ) بلغة عربية شعرية، وبلهجة دارجة شاعرية، لتستثمر هذه المسردية موروثنا الشعبي العريق لما تبنته من أشكال شعرية شعبية كالسيرة والشعر الشعبي الغنائي والمثل، لتنتج في النهاية نصا ملحميا مصورا لأمجاد وبطولات عامر بن غانم القادم من الساقية الحمراء، والذي قرر أن يهوم مصداقا لما أملاه عليه قلبه نحو ملكته علجية الأميرة التي أحبها، ولما علم الأعداء بغياب عامر وهو سيد قومه قرروا غزو القبيلة.

ولأن «**قلب الراجل خبيرو والمكتوب عليه يديرو.**»[1] قرر **عامر** وصديقه **خليفة وشيبوب** العودة إلى الديار بعد الإشارة التي تلقاها عامر من الجبل، وبعد الحلم – حلم شيبوب المرعب – ولأن الأعداء متربصين بعامر فلقد نصبوا له فخا ولأصدقائه، ولكن الجازية ابنة عم عامر خلصتهم من المحنة ملثمة، ففكت أغلالهم والتحقوا بالحرب، وقهروا العدو، والمفاجأة أصبحت مفاجأتين لما علم القوم بالجازية واكتشفوا من نصب الكمين، والذي كانا أخو الجازية وابن عم عامر من أقرب الأقربين.

وكان عقاب القوم أن تركوه وحيدا مقيدا بالأغلال حتى الموت، وكانت وجوههم نحو أرض خضراء فيها خصب ونماء تحكمها علجية سيدة النساء، ولأن الأعداء أحاطوا بقوم علجية رفضوا استقبال أهل عامر واتهموهم بالكذب والرياء، ذلك أن ابن عم عامر فكت أغلاله ووصل قبلهم إلى قوم علجية متجسسا قائلا أن قوم عامر ينوي احتلالهم، ولكن قلب علجية لا يصدق، فعامر أثبت لعلجية حسن نواياه، فشارك وفرسانه في الحرب ضد الأعداء، فتحقق حلم علجية الذي برأته في المنام، بأن الفارس عامر خير الأنام هو من سيجلب لهم السلام وتحقق الوصال وتزوج عامر وعلجية وأنجبا البنات والصبيان، ليكتب التاريخ بأن شجاعة الرجال لا تقاس بقلوبهم بل بأفعالهم، ولما وظف

[1]: **عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم، ص 33.**

جلاوجي السيرة الشعبية الهلالية أراد أن يثبت بأن العالم منذ الأزل مبني على مفارقات وثنائيات الحب والكره، الصدق والخيانة، الحرب والحرية فقط علينا أن نتأمل هذه السيرة لننشد كما فعل في غنائية الحب والدم.

الفصل الثاني:

المفارقة الشكلية

في مسرديات

جلاوجي

كثيرا ما يلجأ الأديب إلى تأثيث أعماله سواء أكانت سردية أم مسرحية بالسياقات المختلفة التي تنم عن ممارسة ثقافية خاصة بالمبدع من جهة، وعن وعيه التام بضرورة الانفتاح على الدلالات المختلفة لدى المتلقين من جهة أخرى، فالنوع السياقي الذي رامه جلاوجي إنما هو وليد أيديولوجيات مختلفة أساسها ومنطلقها الواقع، والذي يميز السياقات بعضها عن بعض هي الآراء والأحداث والمواقف والمشاعر وكذا المفارقات التي أفضت إلى مرجعيات إبستمولوجية، وهذا ما جعل لغة السرد متفردة ومتنوعة.

ولعل أهم ما عزز المفارقة فيها هي أن علاقات السياق إنما هي «**نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات، وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة، وأنه يستحيل إعطاء معنى لكلمة دون وضعها في نص أي أن السياق يعتمد على تجميع لكلمات بعضها مع بعضها الآخر، وترابط أجزائها وتتابعها بحيث يوحي إلى معنى وهي مجتمعة في النص.**» [1]

ما يعني أن السياق وحده هو الكفيل بالحكم على المقصد بالكلمة، ومنه فإن هذا الفصل لا يعنى بالسياق اللغوي الذي نظرت له جل الدراسات اللسانية، أين أولت الاهتمام بالكلمة، مكان الاشتغال من طرف أصحاب النظرية السياقية على وضع مستويات مختلفة للكلمة ومدلولها، منها «**المستويات اللغوية المختلفة: (linguistic level) المستوى الصوتي (sonic level) والمستوى الصرفي (morphological level) والمستوى المعجمي (lexic level) كخطوة أولى في طريق فهم المعنى.**» [2] وإنما سيتمحور حول السياق الخارجي الذي يحيط بالنص من خلال استقراء الأنساق الخطابية المضمرة والجلية المبنية على جدلية الظاهر عكس الباطن، مكرسة

[1]: جون لابنير، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص 222.

[2]: عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى: دراسة في أساليب النحو العربي، مؤسسة السياب للنشر ، لندن، ط1، 2013، ص 14.

أهم تقنيات المفارقة التي أثبت بها المبدع الجو العام للمسرديات، فمنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو ديني وعاطفي ومنها ما هو تاريخي.

ولأن السياق ذو أهمية كبيرة في الحدث الكلامي «**فإننا لا نقول الكلام في فراغ بل نقوله في سياق هو جزء منه لغوي (الأشياء قيلت مسبقا) وفي جزء آخر غير لغوي (ظروف المتحدثين) مثل معرفتهم للعالم من حولهم وخبراتهم وتوقعاتهم.**» [1]

ومنه فالمفارقة التي يمكن رصدها من خلال هذه المسرديات حتما ستكون وليدة تراكمات إبستمولوجية متعددة، الأمر الذي جعلها متنوعة ونفرد منها ما يلي:

السياق الاجتماعي:

إن التصور الأدبي يصعب فهمه دون استخراج البنيات الاجتماعية التي تدور في فلكها الأحداث، وأمكننا من خلال التمعن في مسرديات جلاوجي أن نستشف مستوى الخطاب المعتمد في معظم النصوص التي إنما تعبر عن موقف كتابي تترجمه ممارسات اجتماعية وثقافية، تعبر عن تجارب مختلفة ومتباينة، متضادة ومتوافقة، ففي **التاعس والناعس** اختصر الأديب تجربة اجتماعية قاسية أين يحتل المتطفل فيها الصدارة، فينصب ملكا وحاكما، في انعكاس مباشر للواقع المعيش الذي أصبح من أهم سماته أنه يزيد الشقي شقاء والسعيد سعادة، والمفارقة أن الاتكالي يجهر أمام الملأ بأنه سيبقى كذلك ما دام أنه يوجد أناس يضمنون له الرفاهية، وهذا ما يوضحه السياق الوارد في هذا المشهد:

«– عدت يا تاعس ؟

يجيبه التاعس وهو منهمك في عمله:

– وأنت لا تعرف إلا النوم، صدق من سماك ناعس.

يتكئ الناعس على مرفقه، حاكا عينه بيمناه:

– وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله ؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي،

[1]: تراسك، أساسيات اللغة، تر: رانيا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 77، 78.

وأنت؟»[1]

وكأن الاتكالية والتطفل وراثة اجتماعية، ولا أدل على ذلك الاسم الذي اختير له "**ناعس**" في إشارة واضحة بأن هذا النوع من الشواهد موجود في مجتمعنا، ومعترف به " **وأنت لا تعرف إلا النوم، صدق من سماك ناعس.**"

فباعتراف الناعس يكون قد قدم لنا تيمة خطابية ذات سياق اجتماعي مبني على التعارض الموجود بين المتكل والمجد، المتطفل والساعي الذي يبرر كده وعمله وجهده المبذول على أشباه الناعس، بأنه لا يملك سندا اجتماعيا، وهذا التيهان ورث له الشقاء والتعاسة:

«– صدقت، وأنا تاعس اسم على مسمى، اللعنة على من سماني كذلك.

يضحك الناعس بتثاقل قائلا:

– لعلها أمك، إما أنها كانت غبية وإما أنها كانت تنظر بمنظار الغيب.

يجلس التاعس قريبا منه مطرقا وقد بدت على ملامحه أحزان:

– ليتها أمي يا صاحبي.

يصمت وقد اشتد حزنه... يتفرس فيه الناعس لحظات ثم يقترب منه:

– ما هذا الحزن يا صاحبي؟ كأنك تخفي سرا خطيرا.

يقف التاعس وإلى جواره الناعس متثاقلا:

– فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة

– لم يبق لي أحد، فاحتضنني الجيران الذين سموني تاعس.» [2]

إذن السياقات التي نستنتجها من خلال هذا المقطع تشير إلى مضامين اجتماعية قاسية، ذات دلالات مختلفة تنم عن مدى التعارض والتناقض الذي تفرضه بعض الأيديولوجيات، فالتاعس اسم علم يحمل دلالة اجتماعية ذات بعد طبقي، وكأن جلاوجي باعتماده على هذه التسمية أراد أن يقدم

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 11.

[2]:م ن ، ص 12.

بطاقة هوية لطبقة سفلى ضائعة لأنها في الأصل وليدة مجتمع فالجيران هم الذين أعطوه هذا الاسم، وهذا التوصيف، والمفارقة أن لاسم التاعس نصيبا من حياته الاجتماعية.

ولأن السياق الاجتماعي «**يشمل عددا كبيرا من العوامل من بينها المجموعات الاجتماعية التي ينتمي إليها المتحدث والعلاقات الاجتماعية بين المتحدث والمتلقي، والتعامل الاجتماعي ونوعية هذا التعامل، والمعرفة المشتركة بين المشتركين في الكلام.**» [1] ما يعني أنه في كثير من الأحيان المجتمع هو الذي يفرض علينا أسلوب الحياة، وهو نفسه الأمر الذي حدث للتاعس، في رسالة واضحة من الأديب إلى القمع الذي تمارسه سلطة المجتمع على المستضعفين من الناس، وذلك بالحكم المسبق عليهم، يقول جلاوجي على لسان الناعس:

«**– صدقوا وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك ؟ أنت فعلا قمة التعاسة ومنبعها في هذا الوجود، هل هناك من يفقد أباه وأمه دفعة واحدة ويولد عاريا من كل عاطفة ؟**»[2]

إن هذا الحكم الذي أطلقه الناعس لا يمكن أن نعتبره حكما فرديا لأن منطلقه الجماعة والتفكير المشترك، فالجميع ينظر إلى التاعس نظرة السخرية والتهكم، لتبلغ مداها حينما يصير اليتم تجريدا من العواطف، فبالإضافة إلى استغلال ضعف التاعس وهوانه تم سلخه من إنسانيته، فهو يتيم الأب والأم، إذا لا يملك في نظر المجتمع ممثلا في الناعس الحق في الإحساس، ومنه فهذا التهكم الصارخ على إنسانية التاعس هو وليد انتقاء القيم الاجتماعية وذوبانها في ثنائية الشر والخير، الباطن والظاهر، لأنه وبمجرد ما يفقد الإنسان الجذور الأساسية التي تضمن له التموقع في المجتمع (الأب والأم) يفقد هويته ونفسه، ويعيش حالة الضياع، ويرنو بذلك إلى عالم وإن كان مليئا بالشقاء سيصير لا محالة جميلا، يقول التاعس:

---

[1]: خليل خلف، بشير العامري، السياق وأنماطه وتطبيقاته في القرآن الكريم، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج9، ع2، 2010، ص 50.

[2]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 12.

«– هل تؤمن مثلي أننا نولد أشقياء أو سعداء، وأن الأقدار ترسم لنا ذلك منذ الأزل ؟ وأن علامات ذلك تظهر منذ صرختنا الأولى في الوجود ؟

– أؤمن أن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه وسأغير واقعي سأضعه بعرق الجبين.

– المكتوب في الجبين يلحق ولو بعد حين يا صاحبي، ونحن الذين نكتب أقدارنا، ونومك لن يؤدي إلا إلى تعاستك.» [1]

إن هذا المشهد اتشح بمكابدة التاعس للخروج من تلك المعادلة التي فرضها عليه المجتمع، وفق صراع لم يجهر به، وهو وإن عاش حالة من الضياع الذاتي، فإنه يؤمن بأنه سيجد نفسه، وسيخرج من هذه الحالة، وسيكون له مكان في المجتمع بجده وعمله، وجهده عكس **الحاج القرواطي** في مسردية **الأقنعة المثقوبة**، والذي يكشف السياقات الواردة في هذا النص على الجانب الاجتماعي المتضارب، المليء بالأقنعة، يختلف فيه الظاهر والباطن، ويتناقض فيه الشكل والمضمون، ويتعارض فيه القول والفعل، إنها ثنائيات ذات أبعاد دلالية خاصة، ميزتها أنها عبثت بالأبعاد الاجتماعية فخلخلت السياقات الطبيعية التي جعلت المتلقي يميط اللثام على بعض المشكلات التي تفرضها مشاهد مسردية **الأقنعة المثقوبة**، ولعل أبرزها السياق الذي بين مكانة **الحاج القرواطي** الاجتماعية المبنية على التعارض، تعارض الظاهر والباطن، يقول جلاوجي:

«يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء، وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق وخدان متوردتان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة.» [2]

إن هذا التوظيف الذي خص به المبدع **الحاج القرواطي** مؤثث بسياقات مشفرة تحيل إلى المكانة الاجتماعية المرموقة، فالمعطى المقدم للمتلقي هو الوصف الخارجي للشخصية، لكن هذا لا

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 13.

[2]عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 11.

يكفي لمعرفة وفضح الدور الاجتماعي لأن «**السياق ليس أمرا معطى دفعة واحدة، إنما يتشكل قولا إثر قول.**» [1] إذن فالتيمة الأولى التي تحمل بنية ذات بعد اجتماعي هو هذا الوصف الخارجي الذي لم يفصح بعد عن أي مفارقة، لكن سرعان ما يقدم لنا الأديب صورا أخرى تساعدنا على معرفة الطبائع الاجتماعية للقرواطي، ولأن المسرح يعتمد على فعل الحركة، فإن السياقات الاجتماعية يمكن استنباطها من الأفعال والسلوكات، وهذا ما يوضحه المشهد الآتي:

«**ينفعل الحاج القرواطي بشدة، يقف قليلا من كرسيه ثم يعود للجلوس مشيرا بعصاه إلى جدار المقهى:**

- **لا أرى إعلانا واحدا للوفاة، كأن الموت في إضراب هذه الأيام.**
- **إلا عزرائيل لا يضرب عن العمل، وليس في برنامجه عطلة، بل يعمل ويجد يا سيدي الحاج.**
- **لقد أنشب الموت أظفاره البارحة في جثة العجوز ياقوت.**

يعتدل الحاج القرواطي، يزفر بعمق:

- **الحمد لله، وأخيرا، حقا يئسنا من موتها، كالقط لها سبعة أرواح.**» [2]

إنه مشهد لوجه آخر، اتصف به **الحاج القرواطي**، كما بين لنا كيفية التموقع الاجتماعي لشخصية يختلف ظاهرها بباطنها، هذا التموقع المتشظي بالدلالات والسياقات التي تحيل إلى المفارقة الخارجية والضمنية، فالنظرة الخارجية لمظهره لا تعكس الجوانب الخفية لسلوكاته، وجبته البيضاء وعصاه المزخرفة ووجهه المليح، لا يشفع له أمام قذارة تصرفاته، ولا أدل على ذلك استهزاؤه بالعجوز الميتة وسخريته منها بتشبيهها بالقط، وهذا السياق الذي استند عليه جلاوجي ذي الطابع الساخر يعتمد على «**الوصف الحيواني، ويتخذ طابعا استنكاريا في غالب الأحيان، وهذا لطبيعة الغرض**

---

[1]: **مُحَمَّد عبد الكريم الحميدي، السياق والأنساق (ما السياق ما النسق)، دار النفاس، ط1، 2013، ص**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 12.**

الذي يريد إيصاله للمتلقي المتمثل في النقد، وفضح العالم والواقع المعاش المملوء بالتناقضات.» (1)

فالسياق الاجتماعي يمكن رصده من المتناقضات الموجودة في سلوكات المجتمع، الذي يمارس عليه الاضطهاد بكل أنواعه، فالقرواطي معادل للطبقة الراقية المتسلطة، لكنها في الآن نفسه فاسدة تلبس ثوب العفة، والمفارقة أنها ساهمت في تدهور الحالة الاجتماعية لأناس يمثلون الطبقة الأدنى والأضعف في المجتمع، لأنها ما فتئت تستغل آلام ومآسي وضعف الآخرين، متلحفين برداء الدين ومعتمدين المراوغة أسلوبا لتحقيق مآربهم، ومشهد التعامل مع وفاة العجوز واستغلال الظرف يوضح ذلك:

«يواصل النشناش متحمسا،وهو يذيب سكر قهوته:

– قصدت ابنها الأكبر مباشرة، بعد أن أغمضوا عينيها قبلته.

يقوم من مكانه ليجسد الحكاية كما وقعت بينه وبين ابن المرحومة

– قبلته بحرارة وقلت له متباكيا متحازنا ولكن قلبي يكاد يطير فرحا.

يقاطعه الحاج دون أن يتوقف عن الأكل:

– هكذا الحياة، ألم يقل الحكماء مصائب قوم عند قوم فوائد ؟»(2)

إنها سياقات تحيل إلى هدم القيم الاجتماعية التي تغزوها المصالح الشخصية الضيقة، فتصبح المراوغة والتنكر جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، فالكل يراوغ الكل، والمفارقة أن المجتمع يتقبل مثل هكذا تصرفات بل يكرسها ويجسدها ويترجمها، وهذا ما نرصده فيما يلي:

«– قلت له: عظم الله أجركم وألهمكم الصبر والسلوان، إنا لله وإنا إليه راجعون، أنا في الخدمة سيدي

أحضر القراء... وأراد أن يقول شيئا فلم أعطه الفرصة وواصلت:

---

[1]: عبيدي شريف، المفارقة في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2017/2016، ص 248.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 15.

– نعم سيدي الحاجة امرأة عظيمة والناس يحبونها، ويجب أن يقرأ عليها القرآن الليل كاملا حتى تتنزل عليها ملائكة الرحمن.» [1]

فالأسس النسقية التي قام عليها خطاب النشناش المبنية على المراوغة والاستحواذ، بحيث أنه لم يترك مجالا لأبناء المتوفاة في إبداء رأيهم، وهنا تتجلى لنا مفارقة السلطة والاستغلال، فعلى الرغم من أن أبناء العجوز ينتمون إلى عائلة غنية، إلا أن الاستغلال الاجتماعي لهم جاء عن طريق استثمار مآسي الآخرين، وهي وإن كانت مأساة عابرة إلا أنها لعبت دورا في استغلال النشناش لها ليخدمه هذا السياق، ويساعده على المراوغة والتنكر المقصود والممنهج والمتنوع الصور، ومنه ما يلي:

«يسكت لحظات تائها:

– الفقراء، ومالي وللفقراء، فليذهبوا إلى الجحيم، وما دخلي أنا، الفقراء حتما من أهل الجنة، لن يعاقبهم الله مرتين، فيجمع عليهم عذاب الدنيا والآخرة، هم ليسوا بحاجة لأن يقرأ عليهم القرآن إطلاقا.» [2]

والمتأمل للبناء السوسيونصي للأقنعة المثقوبة، سيجد المتلقي أن المفارقة الموجودة لونت الخطاب الاجتماعي المولد من البنى الفكرية والأيديولوجية، فأضفت إلى مكاشفات مجتمعية قاسية ومتنوعة، فبالإضافة إلى الاستغلال الممارس على الطبقة الراقية، نرصد استغلالا جارحا لطبقة متدنية ومستضعفة من كل الجوانب، أمثال تفاحة ووالدها، لأن السياقات المتوافرة في هذا النص تحيل إلى تمزق اجتماعي، انتفت فيه الأخلاق وتحللت فيه القيم، وطغى فيه القوي على الضعيف، والذي حدث لتفاحة ووالدها ما هو إلا مشهد –على قساوته–، يوضح لنا السياقات المضمرة للشخصية الرئيسة (الحاج القرواطي) والتي تكشف عن شخصية سيئة لحد النفاق والبطش:

«يطلب الحاج القرواطي من الفار بإشارة من يده ليفتح له الباب وسريعا يكون الشيخ سالم في قلب الحجرة مندفعا نحو الحاج في تذلل:

---

[1]: م س، ص 15.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 18.

– لا تطردني في هذه المرة سيدي أرجوك اسمع مني ، وأشفق علي.

يبتعد عليه وقد ركبه سعار الغضب:

– ماذا تريد في بيتي أيها الحقير ؟ طلبت منك ألف مرة أن لا تعود إلي.

– يا سيدي اتق الله في وفي ابنتي.

يندفع نحوه، يمسكه من تلابيبه بعنف:

– أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم ؟ »[1]

فهذا الحوار وضح لنا السياقات المتضاربة التي تنم عن استهتار القرواطي بالشيخ سالم، وتكشف عن الوجه الآخر بما يحمله من سلبيات ممارسة على المجتمع، فخلقت الشرخ وعرّت واقع أليم وصورت لنا ظاهرة العبث بالآخرين في أبشع مظهر، خصوصا من الجانب الاجتماعي، لأنه من المفارقة أن يتسم حافظ القرآن والشيخ بهذه السمات، ولعل أبرزها التفوه بالكلمات والألفاظ النابية التي تزيد من الشيخ والد تفاحة استصغارا، لأن القرواطي نكل إن صح التعبير بشرف وكرامة الشيخ، وذلك باغتصاب ابنته تفاحة.

والمتأمل للمعجم الذي ميز تصرفات الحاج القرواطي وحركاته سيدرك أنه يحيل إلى سياقات يتناقض فيها الظاهر والباطن، وأن القناع الذي يلبسه القرواطي، وعلى الرغم من أنه مكشوف لدى فئة كبيرة من المجتمع، يمثل أبعادا أيديولوجية وإبستمولوجية تختزل المشهد الواقعي الذي يقوم على المراوغة والتهكم والإذلال والتباهي والتصبغ، وفي سياق آخر يكشف بعض المشاهد الجريئة التي تمارس على فئة مقصودة أين يفصح السياق عن معاناة مجتمع أفحمه الأسى والألم مقابلا لأنموذج القرواطي الذي يعبث بمن وصلت بهم الحاجة والفاقة إلى التذلل وطلب المساعدة.

يقول جلاوجي في سياق وصفه لمشهد واقعي فيه مواجهة بين القرواطي والمتسول:

«– السلام عليكم.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 42.

ينظر إليه الحاج القرواطي شزرا ولا يرد.

– السلام عليكم ... صباح الخير يا حاج.

محولا رأسه في غضب:

– سمعناك ... مع السلامة

– صدقة يا سيدي

ينهره بعصاه، وقد اشتد غضبه:

– ابتعد رائحتك كريهة ... ابتعد

يخرج المتسول ورقة من جيبه ينشرها وهو يقترب أكثر:

– هذه وصفة الدواء لم أستطع أن أشتريه يا سيدي إنني مريض يا سيدي الحاج.

– وهل أنا الدولة حتى أعطيك لتشتري الدواء ؟ أغرب عن وجهي.

– والزكاة يا سيدي

– أتعب وأشقى كسولا مثلك ؟ أغرب عن وجهي.» [1]

إن هذه السخرية التي اعتمدها القرواطي في سياقات متعددة تشير إلى «**السخرية الاجتماعية التي تكشف العيوب والتناقض المعيش، حيث نجد أقلية تنعم بالخيرات وبالثورة وأغلبية فقيرة ومهمشة.**» [2] والقرواطي ما هو إلا تجلي وتشظي لفئة أطبقت قبضتها وسمحت لنفسها بحرق كل الدساتير الاجتماعية، واللغة التي اعتمدها جلاوجي في تصويره للواقع تتحدد علاقاتها بالسياق الاجتماعي والثقافي للنصوص قد الدراسة، وقد أفرزت نصوصه صراعا من زاوية واحدة، جذوره مستمدة من قانون الغاب إن صح التعبير، وكأن أعماله لم تتفرد بخصوصيتها الدرامية والسردية، بل تعدت إلى نقد الواقع بتعريته وفق سياقات مختلفة، فاستبداد القرواطي لم يتوقف عند استغلال الوفاة

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 57.

[2]: عبيدي الشريف ،المفارقة في روايات عزالدين جلاوجي ،مرجع سابق ،248.

أو اغتصاب الفتاة أو إذلال الوالد، ولم يتوقف عند السخرية من المعدم الفقير أو أخذ مال الآخرين، بل وصل به الحد إلى ظلم أقرب الناس إليه أهله.

وهنا نقف عند سياقات مليئة بالمفارقة، فزوجته وأولاده قاسموه الحلو والمر، تنكر لهم لا لشيء إلا لأنهم رفضوا الممارسات الدنيئة التي يقوم بها، فدناءته أفضت إلى أن يسمح في زوجته ليلبي رغبته الشهوانية، يقول جلاوجي:

«– إنها تخيرني بين أمرين أحلاهما مر

يقترب نشناش بكرسيه من الحاج باهتمام شديد:

– نجعل لك المر حلوا فأخبرنا بسرك

يحك جبهته ويضغط على عينه:

– إما أن أكتب لها مالي... وإما أن أطلق زوجتي وتكتب لي هي مالها.

يضحك الفار كأنه وجد الحل سريعا:

– الحل بسيط ولا يحتاج إلى تفكير

– وما هو أيها العبقري ؟

– اختر المال والجمال... والفتوة، فصاحبة العشرين أحلى من صاحبة الخمسين.

– والله صدقت، لم يبق منها إلا الهيكل كحطام السيارة المحترقة.» [1]

إنه حوار ذو سياقات قاسية وجارحة، تتوارى خلفها معاني تنم عن انهيار القيم وتفصح عن قتامة المشهد، فالقرواطي لم يكلف نفسه حتى عناء التفكير، ولم يدخر جهدا في هدم سنوات جمعت بينه وبين زوجته، والمفارقة أن زواجه الجديد الغرض منه هو إشباع نهمه وإرضاء جشعه، في هدم صارخ للقيم الاجتماعية، وبإنتاج المبدع لهذا النص فإنه «**يتصور قارئا معينا، وفي خلفيته نصوص عديدة**

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 68.

يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة، والقارئ كذلك وهو يقرأ نصا، يدخل مجهزا بتصورات قبلية عن النص، من خلال هذا التفاعل البنائي على مستوييه الداخلي والخارجي.»[1]

وهنا يمكن للقارئ أن ينفتح على عديد القراءات من خلال السياقات الخارجية والقراءة وحدها هي الكفيلة بمحاصرة السياق لدى المتلقين، ومنه فإن تفاعل الأحداث والنوايا من شأنه أن يخلق السياق الذي نسميه في النهاية سياقا اجتماعيا، والذي يحمل في مضامينه أيديولوجيات تمارسها جهات معينة، وفي سياقات مختلفة.

وبالعودة إلى مسردية **أحلام الغول الكبير**، أين تتمظهر السياقات الاجتماعية في ذاك التناقض والتنافر والفراغ الرهيب بين الحاكم والمحكوم، وإذا أردنا عد السياقات الموجودة في هذا المتن لوجدناها ذات بعدين سياسي واجتماعي، أما السياق الاجتماعي فيها يشمل نظرة الحاكم للمحكوم، هي نظرة تنم عن القطيعة والبون الذي يعيشه المجتمع المضطهد تجاه سيده وحاكمه المتغول، وهذا المشهد يبين لنا هذه العلاقة:

«حرصا منا على مصلحة الأمة وكشفا للهم والغمة

وفضحا لنفاقكم وبهتانكم وزيفكم قمنا

نحن فخامة الزعيم متنكرين بجولة تفقدية عبر

الأحياء الشعبية، وقد اكتشفنا الخطوب والكوارث، هل تعرفون

ماذا اكتشفنا ؟ أخبرني أنت يا كبير الوزراء ماذا اكتشفنا ؟

يتقدم كبير الوزراء مرتجفا قائلا:

- **ومن أنا حتى أخبر مولاي بما اكتشفتم ؟**
- **نعرف أنك منافق... اكتشفنا الجهل وقد تفشى في أوساط شعبنا العظيم... الأمية وقد سادت العقول... كل ذلك بسبب من ؟»**[2]

---

[1]:سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2،2001،76.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 64.

فهذا المشهد مترع بالسياقات ذات البعد الاجتماعي الذي يحوي التناقض والمفارقة الممثلة في التجاهل الممارس ضد الشعب، وكأن الزعيم المستبد لا يعلم أن الجهل والأمية قد تفشت في المجتمع، في الوقت الذي يمكن لنا اعتباره هو المتسبب في هذا الوضع المتدني، لتتوالى السياقات التي تنم عن عبثية المشهد، عبثية ممارسة على مجتمع أهم صفة فيه هي الضعف، وهذا ما يبينه هذا المقطع:

«ينظر في الجميع فلا يردون، يواصل ناقلا بصره فيهم:

– أخبرونا أيتها البهائم... بسبب من ؟

يجيب الجميع بصوت واحد:

– بسبب الشعب سيدي العظيم المفدى...

– لا يا مغفلين

– المجد للزعيم... المجد للعظيم

– بسبب من ؟

يجيبه الجميع بحمقنا بغبائنا ... ببـ

مقاطعا مقلدا صوتهم

– بسببنا... بحمقنا...»[1]

فالاستفهامات الموظفة ساهمت في تكثيف المعنى وتوضيح المشهد، وكشف الجوانب الاجتماعية التي آل إليها المجتمع من خلال ممارسات المستبد كما هو معروف «**أن أسلوب الاستفهام ضرورة يقتضيها السياق كونه يشكل حبل تواصل بين الأديب والمتلقي من خلال التساؤلات التي يطرحها هذا الأسلوب التعبيري، كما أن الاستفهام بصيغته الطلبية ألصق باللغة الشعرية، كونه أداة يمكن من خلالها الكشف عن البنية العميقة للنص.**» [2]

---

[1]: م س، ص 64، 65.

[2]: مُحَمَّد عبيد صالح النبهاني، الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي، ط1، 2013، ص 28.

والملاحظ أن هذه الاستفهامات تساعد في كشف درجة التناقض الذي يرقى إلى الصراع، لكن من جهة واحدة، ثم تتراكم الترسبات الاجتماعية، لينتقل الصراع إلى الجهة الأخرى – المجتمع – في سياقات تدل على أن نص أحلام الغول الكبير ولده المبدع كمعادل موضوعي للحالة الاجتماعية التي عاشها العراق إبان حكم **صدام حسين**، حتى أنه توجد بعض السياقات خصوصا الرمزية منها، تشير إلى الثقافة البابلية، وهنا نشير إلى أن جلاوجي أحدث تغييرا على أسماء الشخصيات، فالطبعة الأولى شخصية **الزعيم**، كانت تسميته **دامص** (صدام) وبتغيير الأديب لاسم هذه الشخصية يكون قد فتح نصه على قراءات ذات سياقات مختلفة، بالإضافة إلى أنه ربما عدل عن نظرته لهذا الموضوع، ففي النهاية الأديب صاحب رسالة، يجمع العديد من المعطيات والشواهد والسياقات، فيصهرها لتتم عملية الخلق – خلق النص –وبعدها له الحق في مراجعة بعض الأفكار، وهو الأمر الذي حدث في مسردية **أحلام الغول الكبير**، فالمجتمع الذي كان يهاب ويخشى سلطة الزعيم، قرر الانتفاضة والجهر بالرفض المطلق لاستبداده، هو ما تبينه السياقات الواردة في هذا المشهد:

«**أنا أفضل عقاب الطاغية على عقاب الشعب، عقاب الطاغية سينهار قريبا، وسنسهم نحن في الإطاحة به وقد خططنا لكل شيء، على عقاب الشعب الذي سيحرق كل من يقف أمامه.**

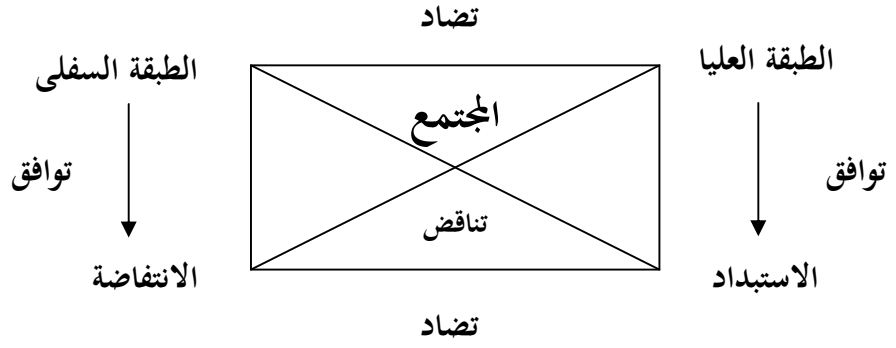
يطل حافظ الأسرار على نافذة الشرفة ثم يتقهقر سريعا، وقد بدا عليه الرعب:

- **إنهم كثرة، إنهم أمواج هادرة**
- **صدقت، صدقت إنهم كالأمواج، كالأمواج يا قائد العسكر كالأمواج.**» [1]

ولهذا التكرار تأثير في السياق الداخلي للمشهد، وهو إن صح التعبير اجتماعي أكثر منه سياسي، فهذه الأمواج وهيجانها سببه الفقر والجهل، وهي العناصر التي جعلتنا نحكم بأن السياق الذي نشير إليه في هذه المشاهد اجتماعي، إذ أن «**عملية ربط النص بسياقه تقتضي منا معاينة هذا السياق النصي، كما يتجلى من داخل النص، وبالأخص من خلال البنيات الأيديولوجية والثقافية**

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 122.

والاجتماعية والأدبية.» [1] فالبنية الاجتماعية التي تمتاز بها المسرديات بنية أساسها المفارقة والمعارضة، فجلاوجي وهو يكتب فإنه في معارضة ومحاكاة الواقع من جهة، وهو بصدد تقديم تجربة (سرد مسرحية) ذات خطاب تخييلي مدجج بسياقات مختلفة ذات دلالات متباينة من جهة أخرى، وهذه الدلالات تحكم فيها العناصر الاجتماعية (ثقافية وإيديولوجية) المبنية على التناقض التقليدي الموجود منذ الأزل.



فالطبقة العليا تناقض منطقيا الطبقة السفلى (اجتماعيا، ثقافيا، وأيديولوجيا) وعلى الرغم من الاستبداد الممارس ضد الطبقة السفلى، إلا أن الجانب الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي يفرض عليها الانتفاضة، وكأنها متلازمة، فمادام هناك استبداد فلابد أن تكون انتفاضة، وكل هذه العناصر إذا أردنا معرفة تموقعها في بناء النص علينا ربطها في سياق ذي صلة بالمجتمع، فالأديب وحده من يملك سلطة إنجاز النص، وتقديم سياقات تساعد على رسم تصور شامل له.

السياق الديني:

إن نصوص جلاوجي حافلة بالتنوع، وقد أحاطها بالطابع الديني الذي يعبر عن الاختلاف الجوهري في الأيديولوجيات والرؤى، وتوافر مسرديات جلاوجي على السياقات الدينية أكسبها الشعرية التي أنتجتها لا محدودية المفارقة، لأنها تكسب المتلقي حرية التأويل، ومنه أمكننا استنتاج العديد من السياقات الدينية المتضمنة للمفارقة، وهي سياقات لها علاقة بالقرآن الكريم والحديث الشريف.

[1]: **سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرج سابق ، ص 133.**

كثيرا ما يعمد المتحدث إلى تضمين كلامه آيات من القرآن الكريم أو الحديث الشريف بغية تبيان الغرض من هذا الكلام أو ذاك، وعادة ما يكون الهدف من هذا التوظيف الإقناع بالإثبات أو النفي، لكن أن توظف آيات القرآن الكريم، وأحاديث الرسول ﷺ في التهكم والسخرية، فهنا المفارقة التي تثبت لنا الجانب الخفي لشخصيات تظهر تشبعها بالدين، فأضحت توظف السياقات الدينية خدمة لتلونها وتقنعها وصراعاتها، والاختلاف الذي تستفزه السياقات الدينية بوخز فني جميل، ففي أحلام الغول الكبير السياقات الدينية تمتاز بالمفارقة، كون الغرض منها المراوغة والتنكر، فالشيخ القرواطي ومن خلال حديثه يبين للآخرين معرفته ودرايته وحفظه للقرآن الكريم والسنة النبوية، يقول **القرواطي** متفاخرا:

«صعبة ؟ صعبة علي أنا ؟ أنا الدارس في أكبر الزوايا وعند أكبر الشيوخ ؟ أنا الحافظ للقرآن الكريم أحفظه واقفا على قدم واحدة ؟ وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيبا، حججت إلى بيت الله الحرام، وزرت قبر الرسول ﷺ أربع مرات... أرعب الإنس والجن، وأفحم كل من يدعي العلم... هل يكفيك هذا ؟ أنا يا راقد الحاج القرواطي، الحاج القرواطي.

- **وهل يخفى هذا على أحد ؟**
- **طبعا لا يخفى، حفظت القرآن وأنا ابن العاشرة، وقرأت ابن عاشر وسيد خليل والآجرومية قبل العشرين، وقضيت أكثر من عشرين سنة في تعليم القرآن.»** [1]

مشهد حواري ملئ بالسياقات التي تشير إلى الجوانب التي ساهمت في صناعة شخصية القرواطي، لكن هل هي جوانب صادقة ؟ ستكون الإجابة " **لا** " فهي بطاقة تعريف اعتمدها القرواطي لمراوغة الناس والاستثمار في مآسيهم، والمفارقة أن الجميع يصدق هذا القناع، فتظاهره بالحزن لوفاة أحدهم يجعل الجميع يصدق، لما يضمنه من أحاديث نابعة من القرآن الكريم، وهي نفسها الطريقة التي ينتهجها أتباعه **الفارونشناش**.

«يقوم من مكانه ليجسد الحكاية كما وقعت بينه وبين ابن المرحومة

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 23.**

– قبلته بحرارة، وقلتمتباكيا متحازنا ولكن قلبي يكاد يطير فرحا عظيما...

يقاطعه الحاج دون أن يتوقف عن الأكل...

– هكذا الحياة، ألم يقل الحكماء، مصائب قوم عند قوم فوائد.

– قلت له: عظم الله أجركم، وألهمكم الصبر والسلوان إنا لله وإنا إليه راجعون.» [1]

فالحاج **القرواطي** وصديقه **نشناش** يتسلحان بالسياقات الدينية ليكرسا دناءتهما ومكرهما، فتوظيف **النشناش** للآية الواردة في سورة **البقرة** في قوله تعالى ﴿**وبشِّرِ الصَّابرينَ الذينَ إذا أصابتهُمْ مُصِيبةٌ قالوا إنَّا للهِ وإنَّا إلَيهِ رَاجِعُونَ، أُولَئِكَ عَليهِمْ صَلَواتٌ مِنْ رَبِّهِمْ ورَحْمَةٌ وأُولَئِكَ هُمُ المُهْتَدُون.**﴾ [2] يكون قد جسد المفارقة بين الظاهر والباطن، أما الظاهر فمواساة وتعزية وحزن وتباكي، أما الباطن فسرور وغبطة وفرح، والسياق الديني هاهنا أضفى المصداقية والقبول للنوايا الخبيثة، لأن الغرض هو الاصطياد في المياه العكرة، والاستثمار في آلام الآخرين، بل إن توظيف السياقات الدينية توظيفا تهكميا ساخرا، إنما هو إرضاء للأنفس المريضة الطامعة، والطامحة لكسب الأموال بكل الطرق.

«**ينطلق نشناش، فيما يعود الحاج إلى كرسيه محدثا نفسه في انتشاء:**

– إن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه والحاجة عزيزة عليهم، وسيكون المبلغ كبيرا، سأطلب لكل واحد ستين ألف دينار،وآخذ أنا منها الثلث كالعادة عشرين ألفا... »[3]

وبالعودة إلى الآية الكريمة التي وظفها القرواطي في حديثه ستتبين لنا درجة التهكم والسخرية المعتمدة على الدين وسيلة للممارسات المنهجة ضد ضحايا مقصودين، يقول سبحانه وتعالى: ﴿**كُلَمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا، قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ**

---

[1]: م س، ص 14.

[2]: سورة البقرة / الآيتان 155، 157.

[3]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 17.

اللهِ، إِنّ اللهَ يَرْزِقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَاب.﴾ [1] فشتان بين الرزق الذي وصفته مريم لزكريا وبين هذا الرزق لذي يرنو إليه القرواطي، رزق خال من الأخلاق وعار من المصداقية، وهنا تكمن المفارقة التي يساعدنا السياق على اقتفاء أثرها في النص.

لتتوالى السياقات الدينية المساعدة على رسم الشرخ القائم بين الظاهر والباطن في مسردية **الأقتعة المثقوبة** والتي تبين لنا العفن الذي يمارس على المجتمع باسم الدين، أين يتم تفصيل الدين حسب النوايا الخبيثة وتوظيفه لأغراض شخصية ضيقة ورخيصة، فالقرواطي أنموذج الشخص المتسلط المتجبر الذي يمتاز بالعنكبوتية في التصرف وفي الآراء، يريد أن يبسط هذه السلطة في جميع الميادين خصوصا ذاك الميدان الذي له علاقة بمصالحه الشخصية، فطمعه وجشعه جعله يبتغي الزواج من فتاة تصغره سنا، فائقة الجمال ورثها والدها المال والجاه، فطفق الحاج القرواطي يبحث عن طريقة يقنع بها زوجته ورفيقة دربه مبررا ذلك بأن الله شرع أن تنكح المرأة لمالها ولجمالها، ولحسبها ونسبها، وأن الله أجاز له الزواج مثنى وثلاث ورباع، يقول جلاوجي على لسان القرواطي:

«– ومن هذه المحظوظة يا سيدي ؟

– غادة ... غادة ابنة حليمة

يفاجأ الفار... لكنه يسرع مباركا:

– ما شاء الله غادة شمس المدينة، هنيئا لك سيدي.

– بل غادة شمس الدنيا يا فار

– والآخرة يا سيدي

– منذ مات والدها يرحمه الله، وترك لها ثروته الضخمة، وأنا أترصدها إلى أن حقق الله لي غاياتي

– ودائما يحقق لك غاياتك

– لأني ملتزم بكتاب الله وسنة رسوله ﷺ

---

[1]: سورة مريم / الآية 37.

– ألم يقل سيدي رسول الله صلى الله ﷺ تنكح المرأة لأربع لجمالها ولمالها ولحسبها ولدينها ؟»[1]

إن هذا الحوار بما يحمله من سياقات دينية مختلفة تدل على ترف ديني من قبل القرواطي، هذا الترف مشبع بالتهكم المعلن على مضامين قرآنية صريحة، ساعدت المتلقي في معرفة مستوى الدناءة التي آل إليها القرواطي وجماعته، فهذا المشهد فيه زخم من الأدلة والحجج المستنبطة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكأنه يبرر تصرفاته المشينة، ويتحايل بطريقة أو بأخرى على الدين بصفة عامة، ذلك بتبنيه السياق الديني الذي أفرد لنا الأسباب التي تمكن أي شخص من أن يختار زوجه، وهي كالآتي: الجمال والمال والحسب والدين، ولعل من أهم الأسباب التي جعلته يختار غادة زوجا له هي المال الذي ورثته عن والدها، وهنا يبرز دور السياق الذي أثبت لنا حالة التنافر والتجاذب التي خلفها الخطاب المتكون من «**عناصر أولية أو أساسية تتمثل في الكلمة، النص ، السياق، ومن خلال التفاعل بين مجمل العناصر ينتج الخطاب ويمارس دوره الفاعل في الثقافة والمجتمع.**»[2]

والمشهد الذي صوره جلاوجي يوضح هذه الكيميائية، لأن الحوار الذي جرى بين القرواطي وأصدقائه كشف لنا الحمولة السياقية ذات الطابع التي يعتمدها القرواطي في إقناع الآخرين وإضفاء المصداقية على أهدافه، وبالتالي تحقق رغباته بطريقة مبررة، وهذا ما يترجمه المشهد الآتي:

«يسكت الحاج القرواطي مفكرا، فيسكتان

يقطع نشناش ذلك سائلا:

– فيما تفكر سيدي ؟

– هناك مسألة تعترضني

– يسرع الفار يرد على الحاج القرواطي:

– نحن لها بالمرصاد نحن عبيدك وخدمك المخلصين يا سيدي

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 23.

[2]:محمد عبد الكريم الحميدي ، السياق والأنساق، مرجع سابق، ص 45.

- **إنها تخيرني بين أمرين أحلاهما مر**
- **يقترب نشناش بكرسيه من الحاج باهتمام شديد**
- **نجعل لك المر حلوا فأخبرنا بسرك**
- **إما أن أكتب لها كل مالي، وإما أن أطلق زوجتي وتكتب لي هي مالها.»** [1]

فهذا المشهد الدرامي يحوي في طياته صراعا تفرضه الزوجة الجديدة على الحاج القرواطي، ذلك بأنها تخيره في أن يتخلى عن زوجته ورفيقة دربه، أم أن يكتب لها كل ما يملكه من مال، ولأن غاية القرواطي مال الفتاة – لأنه طامع فيه – سيختار المال، وهو الأمر الذي حدث.

والمفارقة أنه اعتمد في ذلك الحجاج بسياقات دينية تهكمية مراوغة لكل من يقرأ النص، بشقيه الحقيقي والضمني، وهي نفسها السياقات التي عكست حجم الطمع والجشع لشخص القرواطي، وبينت كيف استطاع جلاوجي أن يتميز ساردا، قاصا، واصفا ومسرحيا، بلغة بسيطة مزج فيها بين الجد والهزل، ليقدم لنا الصورة الكاملة للفكرة دون إهمال حد أدنى من الجزئيات، يقول:

«**يضحك الفار كأنه وجد الحل سريعا:**

- **الحل بسيط ولا يحتاج إلى تفكير**
- **ما هو أيها العبقري ؟**
- **اختر المال والجمال والفتوة وصاحبة العشرين أحلى وأجمل من صاحبة الخمسين**
- **انتهت إذن المشكلة**
- **يصمت الحاج القرواطي لحظات:**
- **المرأة شيطان لا يقدر عليها أحد وقد خلق الله نفوسنا أمامها ضعيفة، إن كيدهن لعظيم.»**

فقد برر تصرفاته وقراراته بالحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه رسول الله ﷺ، عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي -ﷺ- قال: «**تنكح المرأة لأربع: لمالها، ولحسبها ولجمالها ولدينها، فاظفر بذات الدين**

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 57.

تربت يداك.» (رواه مسلم والبخاري) ثم يقابل هذا الحديث بل ويبرره بالآية الكريمة ﴿**إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ**﴾[1] ممثلا المرأة التي يرغب فيها بالشيطان، وبهذا التعامل يكون القرواطي وجماعته قد وظفوا السياقات الدينية لخدمة المصلحة الشخصية، ولتلبية رغباتهم ومآربهم ممطتين الحجج الدينية، لكن المفارقة أنهم وعلى الرغم من توظيفهم لهذه السياقات إلا أنها لم تشفع لهم، ذلك أنها ساهمت أكثر في إماطة اللثام على نوعية هذه الشخصيات وعلى سلبياتها، وهذا ما يتجلى لنا في **أحلام الغول الكبير** أين استغلت السياقات الدينية استغلالا لا عشوائيا، أظهر مدى الظلم والاستبداد، وبين كيف يريد الساسة والزعماء الحكام للدين أن يخدمهم، بل ويسطرون الأحكام الدينية وفقا لأهدافهم الخاصة جدا، فالزعيم في **أحلام الغول الكبير** أراد أن يقر فتوى تجعل التفاف الشعب حوله إيمانا، والخروج عن سلطة كفر وضلالة، ما يترجمه لنا المشهد الذي استدعى فيه عالم الأمة لإعطائه الأوامر:

«– ما رأيك عالم الأمة ؟

- **يسرع عالم الأمة بالدخول بدينا كث اللحية يتهادى في ثيابه البيضاء، ويعجل بالحديث قبل الوصول:**
- **لبيك مولانا وسعديك، أصدرت في الأمة فتوى تحرم مجرد التفكير في الخروج عن الإمام، فطاعة ولي الأمر طاعة الله، والفتنة أشد من القتل، فلتدعها نائمة لعن الله من أيقظها.»** (2)

وعلى شاكلة المشاهد السابقة، جاء هذا المشهد حافلا بالسياقات الدينية المحفزة لثنائية الظاهر يخالف الباطن، والأكيد أن عالم الأمة استند إلى النصوص الدينية لكن من زاوية أخرى بعيدة عن الشمولية، فمثلا اعتمد في فتواه على قوله تعالى ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ، فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ**

---

[1]: سورة يوسف / الآية 28.

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

الآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً.﴾ [1] لكن هذه الفتوى تنطبق على من يملك صفات تجعل طاعته من طاعة الله ورسوله، والزعيم برئ منها، فهو يتصف بكل الصفات التي نهى عنها الله ورسوله، كما أورد عالم الأمة مضمون الآية الواردة في سورة البقرة ﴿**الْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ**﴾[2] وهنا نسأل عن ماهية الفتنة التي يحدثنا عنها عالم الأمة.

والمتأمل لأحداث المسردية سيجد أن الفتنة المقصودة لها علاقة بحالة الاستبداد والظلم والاستعباد التي تعرض لها الشعب، وبالتالي فالتوظيف لهذه الآية إنما هو توظيف تهكمي يراوغ من خلاله عالم الأمة المجتمع، والمفارقة أن جعله قناعا يوظفه الزعيم أينما دعت الحاجة لذلك، فالفتنة بالنسبة للزعيم هي أن يطالب الشعب بالحرية، ويتخلص من القيود والظلم، وما عالم الأمة إلا سلاح آخر من الأسلحة التي يضطهد بها شعبه، لكنه لا يعلم بأن هذا السلاح، بمجرد انبلاج فجر التحرر سيخور ويبلى ويتداعى بسبب التراكمات التي خلفتها الممارسات اللامحدودة، وهو الأمر الذي حدث في مشهد يصور لنا انهيار هذا الكيان الديكتاتوري الذي ما لبثت الأحداث تأخذ من خلاله مجرى آخر صاهرا من خلالها جلاوجي كل متطلبات أسلوب المفارقة، يقول:

«يمسك بعالم الأمة ويدفعه إلى الشرفة

– أنت لها يا شيخ، كلمات منك تطفئ الفتنة، أطفئها ولك ما تريد

يقترب عالم الأمة مرتجفا، يطل بحذر ترفع الأصوات في وجهه منددة:

– أيها الناس، الساكت عن الحق شيطان أخرس، ومن رأى منكم منكرا فليغيره بهراوته

يسحبه الزعيم حتى يسقط أرضا، تكثر الحجارة المتهاوية عليهم، فيفر الجميع من باب جانبي.» (3)

إن السياق الذي رصده هذا المشهد يثبت حالة التناقض والتعارض التي تتلبس عالم الأمة، ولما وظف مقولة علماء الدين المعروفة: " **الساكت عن الحق شيطان أخرس.**" والحديث الشريف «**من**

---

[1]: سورة النساء / الآية 59.

[2]: البقرة / الآية 191.

[3]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 127.

رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان.» [1] فتوظيفه لهذه الحجج يكون قد كشف عن وجهين مختلفين متلونين يعتمدان على السياق الديني ذات الدلالة المتعارضة، وفق الموقف المتعدد والمتغير الذي يفصح عن تكريس جلاوجي للمفارقة، خصوصا حينما يتعلق الأمر بالقضايا السياسية والتاريخية والإيديولوجية، فمسرديات جلاوجي ومن خلال السياقات الدينية فضحت للمتلقين ذاك البون الشاسع بين الداخل والخارج والظاهر والباطن، فلا يمكن القول بأن التنويع الديني الذي اعتمده المبدع في مسردياته ينم عن علم وافر لشخصيات زائفة بالقدر الذي ينم عن جهل تام لها، مما أضفى الجمالية الخاصة بالخطاب المسردي، ليجعل جلاوجي من الكلمة الموشحة عنصرا مهما من عناصر التنوع الدلالي والطابع الجمالي.

- **السياق العاطفي:**

يعتبر السياق العاطفي من السمات الأساسية المحيطة بالنص وجوه العام «**وهو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها أساسا للتعبير عن العواطف والانفعالات وإلى إثارة هذه العواطف والانفعالات، ويتضح هذا بخاصة في مجموعة من الكلمات، حرية، عدل التي تشحن في كثير من الأحيان بمضامين عاطفية، بل أن بعض الكلمات المستعملة في الحياة اليومية والعادية قد تكسب نغمة عاطفية قوية ومتوقعة في المواقع الانفعالية.**» [2] إذن فالكلمة في النص ما هي إلا نتاج مواقف وانفعالات تولدها ظروف خاصة محيطة بالنص، فاللفظة تكسب دلالتها وعمقها من التراكمات العاطفية المولدة من البنى الأيديولوجية والثقافية والاجتماعية.

---

[1]: رواه مسلم عن أبي سعيد الخذري.

[2]: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشير، القاهرة، 1980، ص 62.

ومنه، فإنه لا يمكننا الحديث عن السياق العاطفي إلا في إطار السيسيولوجيا النصية المحيطة بالأهداف والرسائل المراد إيصالها لأن السياق العاطفي «**يحدد درجة الانفعال من ناحية القوة أو الضعف، مما يقتضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدالا، إضافة إلى القيمة الاجتماعية المصاحبة.**» [1]

والنص المسردي الجلاوجي مؤثث بالسياقات المولودة من رحم التنوع الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني، وتكمن مركزيتها في التناقضات والمفارقات العاطفية الموجودة في معظم مشاهد وفصول المسرديات، أين عمد جلاوجي إلى التنوع العاطفي ليظهر لنا التنازع الواقع والمحتمل الوقوع، فقد اشتغل على المتواليات العاطفية الصادرة عن ثنائية الذات والآخر، مفرزة تضادات ومفارقات ومشكلة للشيفرات التي يحاول إيصالها، وهنا يكمن الحكم على قوة الرسالة وجماليتها، ففي **التاعس والناعس** نرصد ذاك السياق العاطفي الملون بمشاعر التهكم والحيرة والعجز والألم، وهذا ما عكسه المشهد الذي جمع التاعس بالناعس فسأله الأخير عن اسمه، يقول جلاوجي:

«– صدقت وأنا تاعس اسم على مسمى، اللعنة على من سماني كذلك

يضحك الناعس بتثاقل قائلا:

– لعلها أمك إما أنها كانت غبية، وإما أنها كانت تنظر بمنظار الغيب

يجلس التاعس قريبا منه مطرقا وقد بدت على ملامحه أحزان:

– ليتها أمي يا صاحبي

يصمت وقد اشتد حزنه، يتفرس فيه الناعس لحظات ثم يقترب منه:

– ما هذا الحزن يا صاحبي كأنك تخفي سرا خطيرا

يقف التاعس وإلى جواره يقف الناعس متثاقلا:

– فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد فاحتضنني الجيران الذين سموني التاعس.

---

[1]: مُحَمَّد عبد الكريم الحميدي السياق والأنساق، مرجع سابق، ص 116.

– يغرق التاعس في حزن عميق فيما يغرق الناعس في الضحك.» [1]

إن هذا المشهد مؤثث بسياقات ذات مستويات عاطفية متجاذبة ومتنافرة، فالسخط والتهكم والحزن والأسى هي العواطف المتراكمة التي تؤسس للحالة الشعورية المتولدة من التفاعل والعلاقة بين التاعس والناعس، ذلك أن الحزن المفرط والألم الشديد وحالة الفقد التي نشأ عليها التاعس تقابل بالضحك والاستهتار، وهنا نستشف السياق العاطفي المتنافر والمتناقض بنفس الحدة ونفس المستوى، ففي الوقت الذي يغرق فيه التاعس في الحزن يغرق الناعس في الضحك.

والمفارقة السياقية العاطفية ها هنا تساعد القارئ على اكتشاف التركيبة التي تقوم عليها شخصيات العمل الأدبي المضمر والخفي في الجوانب السيسيولوجية والإيديولوجية المرجوة منه، والتي يترجمها عادة الأديب إلى أحلام يعتبرها جزءا من أحداث العمل الأدبي وهذا ما طفق إليه جلاوجي في مسردية **التاعس والناعس** التي وبخرقه للنظام السردي يكون قد كسر النمطية المألوفة في الأعمال الإبداعية المباشرة، وهو حينما يمن الواقع إلى اللاواقع يكون قد مارس سلطته الإبداعية والنقدية في آن واحد، وكأنه يقول إن هذه الشخصيات بكل جوانبها العاطفية عليها أن لا تعيش إلا في الأحلام، وعلينا أن نسافر معها زمانيا ومكانيا كي نصل إلى النوازع المتناقضة والمتنافرة ونصل إلى العواطف السلبية والإيجابية، وهذا ما حدا به إلى استثمار السياق العاطفي النفسي، فنجد في التاعس والناعس كالرغبة الشديدة في الوصول إلى القمة والرغبة الشديدة في تحقيق الأهداف، والرغبة الشديدة في الحكم والسلطة، وإن كان المقياس عادات ورثت عن أجداد الجهل ميزتهم، يقول جلاوجي:

«يشرق وجه التاعس ابتهاجا ويصيح:

– ما أعظم هذا الموروث لأجدادكم أعظم منكم وأذكى، والله الذي لا إله إلا هو والذي نفسي بيده ما وجدت طريقة عبقرية مثلها أبدا، أنتم مدرسة عظيمة في تنظيم شؤون الحكم، لابد أن تتمسكوا بإرث الأجداد ولابد أن تنشروه في العالم أجمع.» [2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 12.

[2]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 35.

فمن خلال هذا المشهد ندرك أن «**السياق هو أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي.**» [1] فظاهر هذا المشهد إعجاب بعادات وتقاليد بالية، أما باطنه فهو إرضاء لنفس تريد الوصول إلى القمة والحكم، إذن الرضا والأريحية تكرس لنوازع متضاربة متضادة، شكلت لنا سياقاتها الخارجية حالة المفارقة التي تعتمدها شخوص المسردية، وهذا ما ترجمه المشهد الذي يبين أن إرث الأجداد وهو احتكام للغراب أين يتحدد مصير من يحكمهم، وقد اختار رأس الناعس في إشارة واضحة إلى نظرة الأديب إلى المجتمع الذي تلعب المصادفات فيه دورا هاما، ويظفر فيه من لا يستحق الحظوة والسلطة، ثم يشتغل على عواطف الآخرين، يقول جلاوجي:

«**يتمتم الشيخ بكلمات غير مفهومة ثم يطلق الغراب، تتعلق به العيون يرفع بعضهم أكف الضراعة... يحلق الغراب لحظات، ثم يقع على رأس أحدهم ويعود للطيران لحظات ليحط على رأس الناعس... ينظر الجميع إليه بدهشة منتظرين طيران الغراب دون جدوى، يحيط به الجميع يرفعون و.**» [2]

إن تنصيب الحاكم ذي البعد العقائدي عزز المفارقة العقلية والذاتية وولد لنا الإحساس بالقوة والضعف في آن واحد، وهذا ما أشار إليه عمر المختار في ما يخص السياق العاطفي إذ أنه «**يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال.**» [3]فهذا الطقس الذي اعتمده المجتمع ولد حالة الدهشة لدى التاعس لتتزاحم العواطف لديه فيكشف في النهاية أن قدره لن يتغير، وسيبقى تاعسا جادا عاملا، أما الناعس فسيبقى متطفلا فضوليا سعيدا، يقول جلاوجي:

«**لحظات، يفطن فجأة فلا يرى أحدا حوله ينطلق صائحا:**

– يا ناعس... يا ناعس... خذني معك

لا أحد يرد... يجهش بالبكاء الحاد، يجثو على ركبتيه:

---

[1]: **مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص 30.**

[2]: **م ن ، ص 37.**

[3]: **عمر المختار، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 30.**

– ما أحقر الدنيا، ما أحقر االصدق، أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما.» [1]

لعبت السياقات العاطفية المتضاربة والمتضادة دورا هاما في كشف هوية التاعس والناعس، وذاك التكافؤ المتناقض في الأدوار وقد ساهمت في تقديم الوظيفة البنيوية للشخصيتين المختلفتين اللتان تمثلان نماذج موجودة في الواقع المعيش، وقد ساعدت السياقات العاطفية في إعطاء تصور متكامل ويبسط عن حالة الصراع المتناقض، وهذا ما نجده جليا في الأقنعة المثقوبة، أين لونها جلاوجي بسياقات عاطفية متنوعة ومتضادة كاشفة لأبعاد وخروقات مثلت هواجس ذات بعد ديني وثقافي وأيديولجي.

إذن فالسياق الذي اعتمده جلاوجي في هذه المسردية أعاد من خلاله إنتاج الخلفية والقيم التي تحاول بعض الشخصيات عن طريقها الوصول إلى أهدافها ومبتغاها، أين استثمر القرواطي الأحاسيس والمشاعر والأحزان ليجني الأموال، فالتظاهر الذي مارسه نشناش على عائلة العجوز شكل نقطة الضعف بالنسبة لأهلها، ونقطة القوة بالنسبة له وللشيخ القرواطي، لأن المراوغة المعتمدة الأساس منها هو تحقيق المبتغى والهدف عن طريق عواطف مصنعة ومقنعة، يقول جلاوجي:

«– إنك لتحسن تنميق الألفاظ والمراوغة

يقاطعه نشناش فرحا، وهو يضرب بكفه على صدره

– تلميذك النجيب سيدي الحاج القرواطي، فالفضل فضلك

يمد الحاج رجليه إلى الأمام ممسكا بينهما عصاه، يمد رأسه إلى الخلف

– أجل أنت تلميذي النجيب يا نشناش، تلميذي النجيب ولو كنت معلما لأعطيتك العلامة كاملة ولمنحتك أعلى الرتب.» [2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 36.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 15، 16.

فالسياق العاطفي له علاقة في هذا المشهد بمعاني الانتشاء والغبطة والفرح، ومن المفارقة أن يفرح قرواطي وخادمه لوفاة العجوز، لكنها مفارقة مبررة إذا ما حاولنا ربطها بالفكر البراغماتي الذي أسس عليه القرواطي أهدافه، ما جعل ألفاظه خادمة لحالة نفسية سعيدة ذلك أن «**السياق العاطفي هو الذي يحدد طبيعة استعمال الكلمة بين المعنى الحرفي المباشر ودلالتها الموضوعية والعاطفية.**» [1] فالألفاظ والعبارات التي وظفها قرواطي تشير إلى رغبته في المال والرفعة والسلطة، التي أكسبه إياها المجتمع بجهله وضعفه، الأمر الذي يبرر المشاعر المتصنعة والمراوغة والمتضادة التي يمتاز بها القرواطي والتي تكشف عن تلاعب عاطفي مواكب لسياقات نصية بنى عليها المبدع أفكاره ومواضيعه، فالتناقض الذي نرصده من اختلاف الظاهر والباطن يوضح لنا الفجوة والمسافة بين طبقات المجتمع، كما يوضح حالة الصراع الخفي بين القوي والضعيف والسيد والمسود، أين تنتفي الأحاسيس والمشاعر والعواطف، فتستحيل الأقنعة هي البديل الوحيد للتعامل قصد تحقيق أهداف محددة زمانيا ومكانيا، ذلك أن السياقات العاطفية المستنبطة من مسردية **الأقنعة المثقوبة** تمتاز بالدرامية المتناقضة، فحزن الآخر يولد فرح البعض أمثال القرواطي، وفقره يولد غناهم، وضعفه يولد قوتهم، وقلة حيلته وهوان أمره يولد مكرهم وخداعهم، فالحاج القرواطي لم يرحم أحدا حتى أقرب الناس إليه، خادمه استصغره وقزمه يقول:

«– لا فرق بينك وبين مسمار صدئ يا فار يا مكار

– يسعدني أن أنغرز في عيون أعدائي

– عجيب من أنت حتى يكون لك أعداء ؟ لا أحد يلاحظ وجودك أصلا، لماذا تأخرت يا فار؟» [2]

---

[1]: أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1996، ص 297.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 18.

إن عاطفة الاحتقار والاشمئزاز التي يكنها القرواطي لأقرب الناس إليه " **الفار**" تقابل باللامبالاة والتجاهل من طرف الفار، لأنه هو الآخر ينتمي إلى نفس التركيبة التي انبثق منها البناء النفسي والاجتماعي للقرواطي، فكلاهما ينشد المال والسلطة التي قال عنها القرواطي:

«السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس، السلطة شهوة لا تعد لها شهوة... إن نفسي لتضرم شوقا إليها.» [1]

لقد ساعدت السياقات العاطفية في كشف المشاعر التي تمثل البديل الحقيقي لحالة المقت والاحتقار والكره، المعادلة للرغبة في السؤدد والسلطة أين يمكن لنا القول: إن المفارقة العاطفية المعتمدة في مسرديات جلاوجي ساعدت في كشف واستخراج البنى الاجتماعية والثقافية الأيديولوجية، وحتى الدينية المولدة من تلك العلاقات الموجودة في مجتمع ما، والمبدع هو الوحيد القادر على رسمها جماليا، وقد حقق جلاوجي للمتلقي القدرة على استقراء النصوص الأدبية التي ابتعد فيها عن النمطية السائدة، وكسر بها الرتابة السردية المألوفة، فاشتغل على المفارقة ليخلق الشعرية الناتجة عن الخرق التمرد.

- **شعرية مفارقة سياق الموقف:**

إن هذا النوع من السياق يعتمد على المفهوم المتداول لمقولة " **لكل مقام مقال**" ولأن المواقف عادة ما تكون مبررا موضوعيا للكلام ودلالته، فسياق الموقف (سياق الحال) هو «**حصيلة المواقف الحية التي يمارسها الأشخاص في المجتمع، فالجمل تكسب دلالتها في النهاية من خلال ملابسات الأحداث، أي من خلال سياق الحال، وهذا السياق كل ما يتعلق ويحيط بالأفراد أو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي أو للحال الكلامية.**» [2]

---

[1]: م س ، ص 38.

[2]: رياض حمود حانم، أحمد كاظم عباس، سياق الحال في الاتجاه الوظيفي مايكل هاليدا أنموذجا، مجلة كلية التربية الأكاديمية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل، ع29، 2010، ص 135.

فللموقف إذن دور في توجيه السياقات ورسم دلالاتها، وترتبط هذه الدلالة بالمتلقي المستمع، والعوامل المحيطة بالموقف زمان، مكان، شخوص، وهذا ما أشار إليه **سعد عرعار** حول مفهوم سياق الحال «**هو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي، وهي شخصية المتكلم وتكوينها الثقافي، وشخصيات من شهد الحدث الكلامي من غيرهما السامع، والعوامل الاجتماعية ذات العلاقة باللغة لمن شارك في الموقف الكلامي، وأثر النص أو الكلام كالإغراء أو الألم أو الإقناع، وتحليل الكلام إلى عناصره الأولى، ومكوناته البدائية لكي يصل المرء إلى المعنى، وهذا يعني أن سياق الحال يشمل جميع الوظائف الكلامية.**» [1]

فالسياق الموقفي يمكن رصده من خلال العلاقة القائمة بين المتكلم والمتلقي (المستمع) يصهرها الجو العام للموقف الناتج عن حدث مول، وينمو في إطار زماني ومكاني معين، وأمكننا في هذا السياق الإشارة إلى المفارقة الموقفية في أعمال جلاوجي أين امتازت المواقف والأحداث بمشاهد مجسدة لمفارقة سياق الموقف.

ولأن هذا النوع من المفارقة «**يستوعب موقفا متكاملا يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع المتكلم عنه بالبيئة المحيطة أو الآخرين الحافين به في زمان ومكان محددين.**» [2] فإنها ساهمت في إضفاء الشعرية والجمالية، وتتنوع الأبعاد الدلالية لمواقف ذات سياقات وأبعاد مختلفة، ففي مسردية حب بين الصخور نجد أن مفارقة الموقف كشفت لنا عن أبعاد نفسية ظاهرها القوة وباطنها الضعف والخوف، فالجنرال **بوفر** رغم عدة جيشه وعتاده إلا أن مواقفه امتازت بالاضطراب والتناقض.

«**يضرب الجنرال بوفر المكتب بعصه بانتشاء وقد انبسطت أساريره**

- **رائع غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطاع الطرق، بل على معظمهم، ومعناه خمود هذه الانتفاضة المجنونة إلى غير عودة**

---

[1]: أسعد عرعار، جدل اللفظ والمعنى: دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص 40.

[2]: محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالية للنشر، ط1، 2002، ص 70.

يسكت فجأة يكلم نفسه وقد تغيرت ملامح وجهه:

– تبا لهم من أين جاءهم هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل أربع مئة مقاتل في هذا الجبل.»[1]

فالموقف الصادر عن الجنرال **بوفر** امتاز بالتردد، فبعد أن عبر عن فرحته وسروره بأن عدد المقاتلين القابعين في الجبال، وبمجرد القضاء عليهم تكون الغنيمة كبيرة، لأنهم يمثلون نصف عدد الثوار، ثم فجأة يتردد ويساوره الشك والريبة والخوف والحيرة، متسائلا عن مصدر هذا التعداد، وهنا نلمس مفارقة الموقف الناتج عن التضارب الذهني والنفسي، أين يحاول بوفر الجنرال إظهار القوة والسلطة، لكن بداخله خوف ورعب وحزن.

ولأن سياق الموقف أو المقام «**يقصد به الموقف الخارجي فتغيير الدلالة تبعا لتغيير الموقف أو المقام، وربما أطلق على هذه الدلالة مصطلح الدلالة المقامية.**» [2] فالتضارب الموقفي الذي وقع فيه الجنرال بوفر يحيل إلى المفارقة الموقفية التي يمكن لنا استنتاجها من خلال السياق العام للنص المفعم بالمواقف المتناقضة والمتضادة المؤسسة للمفارقة، التي تتجلى في مشاهد الذعر والخوف والرغبة والأمل، يقول جلاوجي:

«**يخرج الضابط في حين يبقى الجنرال بوفر يذرع الغرفة:**

– هذه الأرض فرنسية، ويجب أن تبقى فرنسية، لقد اكتسحناها بآلاف المعمرين، واغتصبنا فيها الأرض البكر من أهلها الهمج، وحولناها إلى جنات معروشات تطعم كل أوروبا.

يسكت لحظات يدور في قلق، يبتسم ثم يعلو ضحكه:

– يرغبون في الحرية، يا لهم من أغبياء سذج انتهى كل شيء، هذه الأرض لنا.» [3]

ومنه فازدواجية الموقف التي امتاز بها الجنرال **بوفر** تنم عن حالة شعورية متأججة، تبحث عن أسباب ومبررات في الآن نفسه، فهو يبرر اغتصاب الأرض الجزائرية لأن أهلها كانوا همجا، لكنه في

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 21.

[2]: السياق والأنساق، مرجع سابق ، ص 116.

[3]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 25.

نفس الوقت يشير إلى أن الهمجية من صفات المغتصب، لأن المغتصب لا يطلب ولا يرغب في الحرية، وعلى الرغم من إصراره أن الأرض الجزائرية ملكه وملك فرنسا إلا أن حالة القلق ظاهرة وجلية تعبر عن خوف داخلي يعتريه الشعور بأن ما ليس لك ليس لك ولن يكون لك، وإن كان العدد كثيرا والعتاد قوي، يقول جلاوجي:

«– ومتى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا حين قررنا أن نرفع السلاح في وجه المستعمر الغاصب، كنا على يقين تام أننا القلة وهو الكثرة، لكننا على يقين أيضا أننا سننتصر لأننا أصحاب الحق وأصحاب الأرض ولن يخذلنا الله أبدا. سننتصر عليهم أيها الإخوان مهما بلغت قوتهم.» [1]

فهذه العزيمة والإرادة هي التي جعلت مواقف فرنسا ممثلة في قائدها بوفر تمتاز بالتردد والرهبة والخوف والتناقض الذي جسد لنا المفارقة النفسية، بلمسة جمالية أدبية، فسياق الموقف «**يمكن أن تقع فيه الكلمة فتتغير دلالتها تبعا لتغير الموقف والمقام.**» [2] إذ إن سياق الموقف يمكننا رصد التغيرات الوارد عليه من خلال الألفاظ ودلالتها ونوعيتها، سواء أكانت ألفاظا مباشرة أو غير مباشرة، القصد منها التهكم أو السخرية أو التجاهل أو تحقيق أهداف مآرب ضيقة، ما يعكسه المشهد الوارد في مسردية أحلام الغول الكبير، أين تتلون المواقف بتلون المكان والزمان، فهذا كبير الوزراء الذي قدم قرابين الولاء والتضحية للزعيم الظالمرددا:

«– تقديس الزعيم وتمجيده واجب، هو لحمة الأمة واستمرارها، تصور أمة دون زعيم، تصور جسدا دون رأس، تصور أرضا دون شمس، تصور أغصانا دون جذع، تصور نبعا دون ماء... تصور... تصور.» [3]

ومن المفارقة أن يقابل هذا الموقف الصادر عن كبير الوزراء بموقف مغاير تماما، وذلك بعد أن انتفض الشعب وقرر مواجهة الديكتاتورية التي فرضها الزعيم، فهذا الوزير الذي أجهر بولائه وانتمائه

---

[1]: م س، ص 30.

[2]: حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2009، ص 71.

[3]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 26.

بتغيير موقفه فجأة لا لشيء إلا لأن زعامة الزعيم سقطت واندثرت، في إشارة واضحة للأقنعة التي يلبسها الجميع لتحقيق مآربهم، يقول جلاوجي:

«يرتبك كبير الوزراء ويضطرب في مكانه، يجيب بعد لحظات وقد كادت الكلمات تهرب من بين شفتيه:

- **أنا معكما في السراء والضراء... فلنسع للتغيير... وليرعانا الله.»** [1]

إن تغيير الموقف الذي ميز كبير الوزراء يكشف للمتلقي أن التشبث بالسلطة والمركز يجعل الإنسان يبحث عن مبررات منطقية لتغيير موقفه، وهذه الازدواجية التي اعتمدها كبير الوزراء تكشف عن الجانب الإيديولوجي لأصحاب المراكز الذين ينتهجون سياسة البقاء في ظل من هو أقوى مما يجيز لهم التلون الموقفي، فالوزير الذي كان يمجد الزعيم أصبح يهتف بالتغيير لأنه على يقين بأن زمن الاستبداد والديكتاتورية انتهى.

ومنه فالمفارقة الموقفية مرتبطة بالحدث وتغيراته، وبالأفكار وتحولها، فالزعيم نفسه تغيرت مواقفه بعد أن قرر الشعب التخلص من حكمه والثورة عليه:

«تشتد الأصوات من الخارج، ويدخل غرفة العرش

حجارة تقذف من الخارج

- **ارحل ارحل يا طاغوت، لك منا الويل... لك الموت**
- **ارحل ارحل يا طاغوت، لك منا الويل... لك الموت**
- **ارحل ارحل يا طاغوت، لك منا الويل... لك الموت**

يشتد غضب الزعيم، يدور في المكان حائرا، يعود إلى الشرفة وقد بدا عليه الخوف

- **يا شعبي العظيم، لقد فهمتكم الآن، لقد فهمتكم.»** [2]

---

[1]: م س ، ص 91.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 125.

فالتعبير الموقفي للزعيم جاء كرد فعل للحصار المفروض عليه، وقد اعتمد المراوغة في إقناع أولئك الذين رفضوا ظلمه وبطشه، وعلى الرغم من مشهد الخوف الذي ارتسم عليه، إلا أنه حاول إبداء الموقف الذي يخدم مصالحه الشخصية الضيقة، مقترحا دستورا يضمن له مرة أخرى البقاء في السلطة والقضاء على الذين خانوه أمثال كبير الوزراء، وقائد الشرطة، يقول جلاوجي:

«**يواصل الزعيم خطابه:**

- **شكرا... شكرا على تصفيقاتكم وتفهمكم، إنكم تعبرون عن أفكاري بالضبط، لابد من الإصلاح وأنا ... معكم ، لابد من وضع دستور للبلاد، لابد من الديمقراطية، لابد من محاسبة رؤوس الفساد.**» [1]

بتعبير الزعيم لموقفه، يكون قد صور لنا مشهد الصراع القائم بين سلطة تريد الاستمرار، وشعب يريد الحرية، وأن الاقتراح الذي قدمه الزعيم لشعبه يحوي مفارقة ومراوغة ولدتها أحداث طارئة في زمان ومكان محدود.

ومنه فمفارقة الموقف التي جسدها جلاوجي في تصرفات الزعيم كشفت ذاك البناء الفكري والسياسي وحتى الاجتماعي، الذي تدور في فلكه أحداث المسردية، وهذا ما أشار إليه أحمد مومن من حيث أن سياق الموقف «**هو محيط الكلام الطبيعي الفعلي، فهو بالنسبة لفيرث حقل من العلاقات، علاقات بين أشخاص يقومون بأدوارهم في المجتمع مستعملين في ذلك لغات مرتبطين بحوادث وأشياء متنوعة.**» [2] وهذا ما جعل الكاتب يشتغل على الكلمة التي تعبر عن موقف وفعل وفكر، فالسياق الفكري يمتاز بالدلالة، حيث يساعد المتلقي على كشف العديد من الجوانب التي تحيط بالنص، كما لا يمكن لأي دارس أن يعزل ثنائية المتكلم والمتلقي عن سياق الموقف، إذ أنه لا نستطيع الحكم على مفارقة الموقف إلا إذا ربطناه بالرسالة التي يوجهها المتكلم للمتلقي.

---

[1]: م س ، ص 126.

[2]: أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2006، ص 178.

إذن فشعرية مفارقة السياق في مسرديات الأديب عز الدين جلاوجي أكسبها التنوع والفرادة في جميع الجوانب، وساعد المتلقي على كشف العلاقات التي ترتبط بالأحداث، والأحداث بالشخوص والشخوص بالزمان والمكان، كما ساعد السياق على كشف المضمر الخفي والظاهر الجلي، فبسط لنا لغة جلاوجي، وأوضح الهدف الرئيس منها، وبين التنوع الدلالي الذي اعتمده جلاوجي على المباشرة والمراوغة والتواجه والتضاد والتوافق والتناقض.

مفارقة الإيقاع في مسرديات جلاوجي:

الإيقاع من العناصر الأساسية التي يلجأ إليها النقاد والباحثون في الحكم على شاعرية الأعمال الإبداعية، وهو من أهم مميزات الشعر، ذلك أن التشكيل الإيقاعي يفتح المجالات العديدة للتنوع الدلالي، وأن تقول بوجود الإيقاع في الأجناس الأدبية غير الشعر فهذا مرهون بالوقع الذي تضفيه الألفاظ والكلمات على الأسماع والأذهان.

ولأن الأديب الجزائري أصبح يركن إلى التجريب فإننا لا نستغرب استحضاره للأدوات الشعرية، أو الأدوات التي تنسب إلى الشعر في أعمال نثرية، وهذا ما حذا بالأديب جلاوجي إلى الاشتغال على جانب الإيقاع في مسردياته، ولأن «**الإيقاع في الأعمال الجلاوجية يشكل خرقا في الرواية الجديدة، فهو قد خالطها وذاب فيها وأذابها، فتشكل بذلك مع تشكل الرواية وهندستها المعمارية، وأصبح جزءا منها، فرصد بذلك مكوناتها البنائية في أمكنة وأزمنة وشخصيات وأحداث، لقد أسهم في رصد كل موالمها الجوانية والبرانية منها، فانصهر العالمان معا الداخل والخارج، مؤثرا هذا في ذاك آخذا كل منهما من الآخر، إنها عملية أخذ وعطاء.**»[1]

فالأعمال الجلاوجية قائمة على الإيقاع المولد من تفاعل الأحداث مع الزمان والمكان والشخصيات، أين يشعر المتلقي بوتيرة الأحداث وترددها، لأن الإيقاع «**هو الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر**

[1]: حفيظة طعام، شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية، مقال متوفر على الموقع الإلكتروني:
pulpit.jlwjtjnvoice.comhttps://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/07/1

المترددة على طول المعطى اللغوي، خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود الإيقاع.» [1]

إذن فالشعور بالإيقاع في النصوص الجلاوجية يحتاج إلى تفاعل التراكيب الصوتية والمعجمية التي تضفي نغما موسيقيا خاص بكل نص، الأمر الذي يعطيه ويكسبه التفرد والتميز والاختلاف، ومنه فتفاعل السرد والإيقاع يولد الشعرية والجمالية الخاصة بالأدب النثري عموما.

ولأن الإيقاع «**حركة متنامية منتظمة** »[2] حاولنا إسقاط هذا التعريف على نماذج من مسرديات جلاوجي التي امتازت بالجرأة وذلك من خلال محاولة ارتقائها إلى الشعرية، منحرفا من خلالها عن السائد المألوف النثري، فاستمدت لغتها القوة من فخامة الكلمة وحسنها وخفتها في محاولة لانزياحها للشعر، وقد اشتغل جلاوجي على هندسة الألفاظ الموسيقية التي تؤثر على السامع، فتخلق لديه إيقاعا خاصا، بعيدا عن الوزن والقافية، ومولدا من الجوانب النفسية ومترجما للحالات الشعورية ومسايرا للأحداث والوقائع والمشاهد الخاصة بالمسردية بصفة عامة، وما دامت المسردية عملا فنيا نثريا فإن دراسة الإيقاع لا يمكن أن تعنى بالشكل الخارجي، ومنه نسلط الضوء على الإيقاع الداخلي كذاك الإيقاع المولد من التكرار والأحداث والتوازي وغيرها.

إيقاع التكرار:

الأصل في التكرار أنه يخلق التناغم بين الكلمات التي تشكل معنى النص بغض النظر عن نوعه، فهو مقترن باللغة «و**اللغة لم تعد أداة تبليغ عن الصورة والأحداث، بل صارت في بعض الروايات غاية في حد ذاتها، تحظى بعناية خاصة، فينظر في إيقاعها وفي شحنتها الدلالية، وتعنى بمكان اللفظة في تركيب الجملة، حتى تؤدي وقعا مخصوصا، وتحدث نغما مؤتلفا، شأنها في ذلك شأن الشعر يردده قائله بصوت مرتفع ليطمئن على جمال الإيقاع وحسن الصياغة.»** [3] فاللغة

---

[1]: **محمد علاء، قصة الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971، ص 124.**

[2]: **شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب للنشر، 1993، ص 34.**

[3]: **طرشونة محمد، المشهد الروائي التونسي الآن، ص 9، نقلا عن: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 340.**

وحدها الكفيلة بترجمة دلالات الألفاظ، لأنها حاملة للمعاني، وبانصهار الأدوات المحيطة بها كالزمان والمكان يتبلور الإيقاع الخاضع للحالة الشعورية والوجدانية، وهل يمكن القول بوجود مفارقة للإيقاع في مسرديات جلاوجي ؟

نقول نعم خصوصا حينما يتعلق الأمر بالإيقاع المولد من التكرار، ففي أحلام الغول الكبير يتجلى لنا الدور الإيقاعي للتكرار، والذي يؤدي وظيفة المكاشفة والتخفي في آن واحد، يقول جلاوجي:

«– من هو العظيم الأعظم ؟

– مولانا العظيم الأعظم... مولانا العظيم الأعظم

– ولا فرعون ؟

– ولا فرعون

– ولا نمرود ؟

– ولا نمرود

– ولا ذو القرنين ؟

– ولا ذو القرنين

– ولا سليمان ؟

– ولا سليمان

– ولا حمورابي ؟

– ولا حمورابي

– ولا الإسكندر المقدوني ؟

– ولا هارون الرشيد ؟

– ولا هارون الرشيد

– ولا هتلر ؟

– ولا هتلر.» [1]

التكرار الذي رصدناه في هذا المشهد نتج عن إيقاع يتطور وينمو بتغني الزعيم الذي زود شخصه بمرجعيات تراثية أين تمطى المفارقة في الاستناد عليها، فشكل بذلك التكرار حرقا للنموذج السردي والنثري، وقدم لنا الدلالة الشاملة للجوانب النفسية والضمنية لطبائع الزعيم، حتى أن المتلقي يدرك في الأخير أنه أمام نشيد يرتله الزعيم نشوة وفرحا، وتردده الحاشية خوفا ومهابة، يقول جلاوجي:

«يشتد حماس الزعيم فيقوم من مكانه مصفقا لهم كأنما يحثهم على الرقص

– ولا... ولا ولا ؟

– ولا

– ولا ؟

– ولا

يندفع راقصا مغنيا، محركا عصاه فوق رأسه دون أن يبتعد عن العرش

– ولا... ولا ولا لا...» [2]

إنه الإيقاع الذي تراقص على نغمه الزعيم، والمتأمل لغياهب المشهد سيجد أن هذا الإيقاع قد جسد لنا المفارقة التي أراد جلاوجي تسويقها للمتلقي، فهذا الحماس وذاك الرقص وتلك العصا التي يتلاعب بها، وفقا للجرس الإيقاعي قد بين لنا أن التكرار مد النص بعد موسيقيا غنائيا، فبدا المشهد طافحا بالشعرية ومفعما بالغنائية، أما فحواه ودلالته فهي تتعدى إلى التسامي والعلو والجبروت والانتشاء بالسلطة، وهو نفسه التكرار الذي كشف لنا تضخيم الأنا الذي نتج عنها دلالات عائمة عن مفارقات تهكمية صارخة نابعة عن سلطة لا محدودة، يقول جلاوجي:

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 18.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 19.**

«مرآتي يا مرآة الصقلاء... من أعظم العظماء ؟ من أقوى الأقوياء ؟ من السيد في الأرض والسماء ؟

يضحك ببلاهة:

– أنا ؟ صحيح أنا ؟ صدقت... أنا...أنا... أنا... أنا

يقف على عرشه وهو يصيح.» [1]

وهنا أمكننا القول إن التكرار اشتغل اشتغال اللازمة، ورسم البعد الموسيقي في جسد المشهد وعبر من جهة عن نشوة الزعيم، فبتكرار الاستفهام والضمير إنما هو يعطي وصفا دقيقا لحالته النفسية، ويولد وقعا ناجما عن تضخيم الأنا، أين ساعدنا هذا التكرار على كشف حمولات مفارقية تمحورت حول الدلالات المتنوعة، ومن أهم الدلالات النفسية التي يحيل إليها إيقاع التكرار هي الدلالات النفسية التي يحاول الأدباء ترجمتها إلى أشكال مختلفة، مبتعدين عن الواقع المعيش، فنجدهم يستحضرون الرموز الأدبية أو الدينية أو التاريخية أو الأسطورية، ومنهم من يلجأ إلى التعبير عن نقده للحالة الاجتماعية والسياسية، بتغيير المسار السردي لنصوصهم، أين ينقلبون بالأحداث زمانيا ومكانيا، ويبحثون عن معادل لواقعهم المعيش.

وها هو ذا عز الدين جلاوجي في مسردية **الأقنعة المثقوبة** يعنون المشهد الثاني **بالحلم الضائع** أين نجد زمانا غير زمن المشهد الأول ومكانا غير مكانه، وأحداثا غير أحداثه، وقد أضفى عليه اللمسة الشعرية المولدة من المشاعر والأحاسيس المترعة بالأحزان والمآسي، فكان للتكرار وقعه وجرسه، ذلك أن الفتى والفتاة اللذان سافرا إلى مدينة الأحلام رغبة في العيش بسلام لكن تحدث فجأة خيبة الظن ويكسر أفق التوقع:

«– إذن أين الذي سمعناه ؟

– وأين الذي قرأناه ؟

– أين ما روته بطون الكتب من الأحقاب ؟

---

[1]: م س، ص **34**.

- **عن أرض العجب العجاب ؟**
- **قالوا هنا التاريخ خلق**
- **هنا الإنسان غنى ونطق**
- **هنا أشرق النور وانبثق**

تضم ذراعيها إلى صدرها كأنما داهمها الخوف.» [1]

إن تكرار الاستفهام ينم عن ترانيم إيقاعية خاصة ذات أبعاد دلالية مختلفة ومتضاربة ومتناقضة، وللشعرية المتدفقة من هذا المشهد أثر في رصد إيقاع المفارقة المولدة من الألفاظ الثقيلة بحمولات متضادة، فقد أوضحت الاستفهامات المكررة عن الحالة النفسية والذهنية للشخوص، وبينت الجو النفسي المتأجج بين مشاعر الفرح والحزن، الأسى والألم والأمل، الدهشة والحيرة، فوحده إيقاع التكرار من استطاع الجمع بين المتناقضات والمتضادات، وأكسب العمل الإبداعي الشعرية المؤسسة لفضاءات مختلفة.

وهنا يمكن القول: بما جاء به **عز الدين إسماعيل** بخصوص الإيقاع «**أن وقعه ثلاثي عقلي وجمالي ونفسي، أما عقلي فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، أما جمالي فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضيف نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، أما نفسي فإن حياتنا إيقاعية المشي النوم والزفير.**» [2]وهذا ما جعل جلاوجي يعتمد تقنية التكرار، ليخرج الكلمة والأسلوب من محيطه الحرفي الصوتي إلى دلالته المتنوعة التي إن لم تؤثر على النفس ستقنع العقل، فجمالية التكرار أنه يعطي اللغة طاقة إبداعية لا متناهية، ويترجم الحدث ووقعه، كما يكشف على المفارقة التي تنطوي عليها المسرديات، ويساعد على معرفة الحالة الاجتماعية والبعد الإيديولوجي للشخصيات التي مازالت متمسكة بالعادات البالية، والموروث

---

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

[2]: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1992، ص 305.

الغامض، فقد ساهم التكرار في التكثيف الدلالي لبعض الرموز كالغراب الذي لم تكن له سلطة صوتية في نسج النص، بل تعداها إلى نفسية واجتماعية، وبتكراره يكون الأديب قد أكسب نصه موسيقى وشعرية ذات بعد عجائبي:

«– نعوذ بالله من الطعن في الغراب

– والغراب يا سيدي هو أول حكيم علم الإنسان مالم يعلم

– الولاء للغراب... الولاء للغراب

– لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلمه الغراب

– الولاء للغراب... الولاء للغراب

– وعلم الغراب لادني... علم الغراب وحي من عرش الرحمن

– الولاء للغراب... الولاء للغراب

– الغراب لا ينطق عن الهوى

– الولاء للغراب... الولاء للغراب

– وقد اتخذناه هادينا على مدى الحقب

– الولاء للغراب... الولاء للغراب

يتأثر الملك بما يسمع، فيندفع بحماسة

– الولاء للغراب... الولاء للغراب... أقيموا للغراب في كل زاوية من المملكة تمثالا عظيما...» [1]

فتكرار لفظة الغراب يرفع من مستوى الشعرية في هذا المشهد، ويعمل على شحن الجو العام للنص بأفكار ذات أبعاد زمانية قديمة، وبالإضافة إلى نغم يولده تكرار لفظة الغراب، فإن الأديب أراد من خلال هذا النغم أن يؤكد الهواجس التي مازال يؤمن بها شريحة مهمة من المجتمع، فلفظة الغراب بما

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 46.

فيها من مفارقات للمعاني، يمكن اعتبارها في هذا المشهد المنطلق الإيقاعي والمنتهى، حيث يتطور الإيقاع ويعلو كلما زاد التكرار إلى أن اشتد الحماس، حماس الملك فقرر إقامة تمثال .

وبالوقع الموسيقي لتكرار هذه الكلمة يكون جلاوجي قد فتح المجال واسعا للتأويلات النقدية، ذلك أن الغراب الذي استدعاه في هذه المسردية يحمل أبعادا مختلفة، أيديولوجية وإبستمولوجية ودينية، وهنا يكون قد رسم المفارقة بطريقة إيقاعية، ومنه فالتكرار صورة من صور الإيقاع الداخلي التي يلجأ إليها كتاب النقد قصد إضفاء الشاعرية والجمالية لنصوصهم الإبداعية، وهو في الآن نفسه تقنية مساعدة على كشف الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعنى، ويترجم أيضا الأبعاد النفسية والاجتماعية والدينية والثقافية التي تدور في فلك الأحداث.

ويساعد على رسم مسارات مختلفة للعمل الإبداعي، يتطور بتطور الأحداث، ويستجيب لمقتضيات العمل السردي، ويرسم على السرد الجمالية الشعرية، وذلك يجعل الخطاب السردي متفردا بشحنات إيقاعية مختلفة ومتطورة ومفعمة بالدلالة.

أما المفارقة في الإيقاع فهي تمنح النص الصورة الكاملة للأحداث بخلفياتها بظاهرها وباطنها، فهو يعري الأفكار المتضادة والمتقابلة، وإن لتماهي الإيقاع ممثلا في التكرار في المسردية أثر كبير على جمالية المتن الجلاوجي الذي يقربه منه إلى السرد منه إلى المسرح.

ولعلنا نبرر كثرة التكرار الإيقاعي إلى جنوح النصوص المسردية للمسرح الذي يعتمد في كثير من الأحيان على الغنائية، وعموما فالتكرار في مسرديات جلاوجي كسر نمطية الأعمال النثرية وأسس إلى الانزياح الشعري، ما يسمح لنا بالقول بوجود إيقاع نثري بعيد عن الشعر.

إيقاع السجع في مسرديات جلاوجي:

كثيرا ما يحتاج كاتب النثر إلى وسائل شعرية تضفي النغم الموسيقي على عمله، ويحفظ له خصوصية النثر من جهة أخرى، ولعل من أهم الأسباب التي جعلت جلاوجي يعتمد على هذا النوع من الأسلوب هو أن أعماله السرد مسرحية موجهة للعرض المسرحي، وكما هو معروف أن المسرح يحتاج في كثير من الأحيان إلى الغنائية، خصوصا عندما تنخرط الأحداث في النوازع النفسية المختلفة

والمواقف المؤثرة، مما جعل هذه الدراسة تعنى بعنصر مهم من عناصر البديع، ألا وهو السجع الذي يخلق ذاك النغم الموسيقي الذي تأنس له النفس وتطرب إليه الآذان، والسجع الذي عمد إليه جلاوجي نوع من الإيقاع الداخلي الذي أكسب اللغة المسردية النثرية الاختلاف والشعرية، فجعلها تنساب وفقا للنظام السردي، أين خدم السجع الموظف المفارقة وكرسها، ومنه ما في مسردية **الأقنعة المثقوبة** حيث وظفه الأديب بطريقة ملفتة:

«مرآتي يا مرآة الصقلاء ... من أعظم العظماء ؟

من أقوى الأقوياء ؟ ... من السيد في الأرض والسماء ؟

يضحك ببلاهة:

أنا ؟ صحيح أنا ؟ صدقت أنا ... أنا ... أنا ...» [1]

إن لتوظيف السجع القصير[2] بالإضافة إلى ما فيه من تضخيم للأنا أثرا على معمارية النص، فقد عمل عمل القافية أين أضفى لمسة موسيقية على هذا المشهد، وقد ساعد المتلقي على النفاذ إلى شخصية الزعيم، فهذا السجع عبارة عن إيقاع العالم الذهني الذي يبرر تصرفات الزعيم في باقي أحداث المسردية، والمفارقة أن هذا التسامي والعلو والإيقاع العالي المولد من السجع يقابل بالضحك والاستهزاء ببلاهة، الذي كسر من خلاله الإيقاع ومثل للمتلقي حالة الانتشاء والعبث بهذا القدر الكبير من السلطة، ما جعل جلاوجي ينظم إيقاعا آخر في مدينة الأحلام أن تبتعد الفتاة والفتى عن واقع الاستبداد والظلم والتعسف، لكنهما يجدانها لا تختلف كثيرا عن مدينتهما:

«وهنا يتلفت إليها يمسك كتفها بحسرة، يتبادلان الأسئلة الحائرة:

- **إذن إين الذي سمعناه ؟**
- **وأين الذي قرأناه ؟**

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 34.**

[2]: **السجع القصير: ورد تعريفه في كتاب علوم البلاغة: البيان والبديع والمعاني لمحمد قاسم محي الدين، وهو " ما كان فيه مؤلفا من ألفاظ قليلة ومنه ما يكون مؤلفا من ثلاثة ألفاظ أو أربعة أو خمسة وينتهي إلى تسع كلمات أو عشر." المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2013، ص 109.**

- **أين ما روته بطون الكتب منذ الأحقاب ؟**
- **عن أرض العجب العجاب ... ؟**
- **قالوا هنا التاريخ خلق**
- **هنا الإنسان غنى ونطق**
- **هنا أشرق النور وانبثق.»** [1]

أيمكننا تسمية هذا السجع سجع خيبات الأمل ؟ إنها المفارقة النفسية وإيقاع الحزن هو ذاك الذي أفرزته الكلمات المسجوعة، فالدهشة والحيرة قد قابلها الحزن والألم، الذي عبر عن حالة الرفض التي تعيشها الفتاة والفتى رفض بأن يصبح الحلم كابوسا، فنفسيتهما التي كانت ترنو إلى عالم جميل وحالم تصدم بواقع أكثر قساوة من ذاك الواقع الأليم، وما هذه السجعات إلا ترجمة لموسيقى الحزن الذي كثر نظمها في هذا المشهد:

«تنهض الفتاة توزع نظرها في كل الاتجاهات مشيرة بأصابعها النحيفة:

- **إذن هذه ... هي ... هذه هي ؟**

تخونها الكلمات تحجم عن الكلام يائسة، انتهى الشيخ يخطو حالما:

- **هذه ولدي مدينة الأحلام ... مدينة السلام حيث الماء نيل وفرات... والحبر ياقوت وزخات ... والحب يفرش الدرب ... والطرقات.»** [2]

إنه الوصف الذي أثث الفرق بين حلم الفتاة وحقيقتها، وقد ساهم السجع الموجود في آخر الألفاظ على رسم الدفقات الشعرية، وفق متواليات صوتية واردة من حرف التاء، الذي خلق نغما إيقاعيا، وإذا أردنا اعتباره قافية لهذا المشهد فإننا ندرجه ضمن القافية المقيدة التي تنتهي بساكن، وكأن هذا الحلم الذي اصطدمت به الفتاة والفتى مغلق ومقيد بالمآسي ولم يسلم هو الآخر من الواقع:

«لم تعد الأوردة والشرايين...

---

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

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 41.

يشير بيده لبائع الورد:

- **مذ ذاك هو كئيب حزين...**
- **تضرب الفتاة صدرها بأسف**
- **ياللفظاعة... أرض الورود بلا ورود ولا ياسمين... أرض العطاء بلا أوردة ولا شرايين.»**[1]

إنها الشعرية المتدفقة من الحالة النفسية المنهارة، فتيمات السجع الموظفة تنم عن إنجاز مسردي متفرد ومتميز بالشاعرية، مشحون بمتضادات كاشفة عن حجم القلق والدهشة أمام حلم تلاشى، وواقع أليم لكن الفتاة لم تستسلم، وبعد أن انخرطت في إيقاع الحزن، فجأة تنتفض لإيقاع الأمل الذي رسمه الأديب معتمدا السجع:

«ولكن حبيبي هل سيكون زواجنا سعيدا وسط هذا الخراب ؟

تنتفض الفتاة غاضة مرة ثانية، وقد ساءها استدراك قناها

- **أتراجعت بسرعة ؟ فكري معي في البديل**
- **بل يجب الانتظار ... الحال لن يكتب له الاستمرار... سيهطل الغيث في ذي الأرض... ستنزل الأمطار... يجب الانتظار... يجب الانتظار.»** [2]

إذن هو لحن الأمل الذي كسرت به الفتاة رتابة الحزن الأليم، بإيمانها الراسخ أن الغيث سيهطل، وقد نهض السجع بالخطاب المسردي، أين عبر عن الحالة الشعورية السائدة في النص، فعبر عنها تعبيرا دراميا، وبهذا يكون جلاوجي قد جمع بين الفعل وردة الفعل وبين الشكل والمضمون، فالإيقاع له أثره سواء أتعلق الأمر بالشعر أو بالنثر، فمسرديات جلاوجي تنتمي إلى الأدب الملتزم، فهو يطرح قضايا وأفكارا سياسية واجتماعية ودينية بطريقته الخاصة، منتقلا بالحقيقة المثقلة بالمشكلات إلى الخيال المترع بالأحلام الطامحة لغد أفضل، فالشعرية التي اعتمدها الأديب في أحلام

---

[1]: م س، ص 45.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 48.

الغول الكبير تتماهي وطابع الشخصيات، وتعكس كل ما هو مطلق ولا محدود فالزعيم وعلى الرغم من بسط سلطته وديكتاتوريته، فهو مازال يبحث عن حلم وسرمد.

«– سرمد يا حلمي الأكبر... يا رائحة الظل والعنبر... يا طعم العمر الأزهر... سرمد يا حلم الشباب ... يا نسائم الصبا العذاب.» [1]

وهنا ندرك أن السجع الموظف هو معادل لأيديولوجيا الزعيم، وقد ساعد على خلق الشعور لدى المتلقين بأن جلاوجي يعبر عن مشاهد ذات علاقة وطيدة بالانفعال، وهذه المناجاة المسجوعة والتي تكرر فيها حرف الراء ذات الجو النغمي، ناتجة عن صدى حوار سرمدي بين لنا قصدية الكاتب في طرح قضية محددة، وجنوحه إلى الشعرية، أين يتعمد انتقاء الكلمة ذات الإيقاع الموسيقي والدلالة العميقة.

والمتأمل للأقنعة المثقوبة بما فيها من تزاحم للسجع، سيجدها تفصح عن واقع مثقل بالألم ومستقبل أصبح فيه الحلم كابوسا، وعن أمل منشود، فالزعيم على الرغم من زعامته مثل له سرمد الحلم الضائع الذي يحاول الجميع معرفته متسائلين:

«جوهرة هذه يا سيد العظماء ؟

أم نجمة في السماء ؟

أم غادة حسناء ؟» [2]

فالسجع المردد هاهنا كشف عن نتاج دلالي مختلف، مضمونه الحيرة والدهشة، وكأن سرمد سياق لغوي أوحى إلى قيمة ذات معجم دلالي متسامي (العظماء، السماء، حسناء) وهي تشكلات صوتية نغمية أوضحت لنا حالة الجهل بهوية سرمد التي أماط الزعيم اللثام عنها وبطريقة شاعرية:

«هي أكبر مما تفكر فيه عقولكم البلهاء... إن شئتم قولوا حلما ورديا لا يتذوقه إلا الأنبياء ...

---

[1]: م س، ص **94**.

[2]: م ن، ص **95**.

أو قولوا أسطورة لا يعرفها إلا الشعراء أو قولوا ... لا تقولوا ... فكل القول هراء.» [1]

ولأن السجع كما أورده **القزويني«في النثر كالقافية في الشعر، وهو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»**[2] فهو في هذا المشهد يقرب النص إلى الشعر، ويضفي عليه التنوع الوظيفي، كما يكشف الجوانب المشفرة في النص، فسرمد الذي قصده الزعيم هو السلطة المطلقة، حتى أن جلاوجي وسم مشهد **البحث عن سرمد** بواسطة الشعب بالأغلال الحارقة، فالسرمد هو الوجه الآخر للطغيان الممارس على الفئة الضعيفة، فهي الجوهرة التي أراد الزعيم الحصول عليها بواسطة الشعب، وقد كان لحضور السجع وقع وأثر نفسي يحيل إلى دلالات جامحة للسلطة:

«دفاعا عن شرف الوطن الغالي... وصونا لتراث أجدادنا الموالي ... أأأ... وصونا لتراث أجدادنا الغالي ... فقد قرر مولانا العظيم... ذو النسب الكريم أن يجند أفراد الشعب... ويسير بهم سير رجل واحد للحصول على الجوهرة النادرة... والنجمة الباهرة والبتول الطاهرة... سرمد... سرمد... سرمد وبها سيزول الهم... سيزول الغم... وستنفرج المصائب وتتقشع الظلم أيها الناس اسمعوا وعوا من فات مات ومن مات فات... وكل ما هو آت آت.»[3]

فهذه الخطبة التي ألقاها قائد العسكر على الشعب، تحمل في طياتها إيقاع الحرب أما مضمونها ففيه مفارقة واضحة، فالرسائل المسجوعة تفصح عن حالة الهم والغم والظلم التي يعيشها شعب الزعيم، كاشفة عن إيقاع مشكل من عواطف وأحاسيس وانفعالات تتأرجح بين الترغيب والغرض منه الحض على التجنيد والترهيب أي أن من لا ينصاع إلى أوامر الزعيم سيموت لا محالة.

إذن فإيقاع السجع ذو المستوى الداخلي العميق يمكّن القارئ من استقراء الأبعاد المختلفة للنص، ويجعل النص النثري ملائما للشعرية، ويؤدي إلى الاستخدام المنوع للسياقات المختلفة، وإذا

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 96.

[2]: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،تح:مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتاب العالمي ،بيروت ،1989،ص222.

[3]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 106

كان السجع الموظف في أحلام الغول الكبير خادما للمواضيع السياسية والاجتماعية، فإنه في حب بين الصخور على قلته خادم للبعد التاريخي والديني، يقول جلاوجي:

«صدقت أخي، نحن اليوم نقاتل بدل الملايين من الشعب ونحن مصممون على الموت دفاعا عن شرفنا وعزتنا وتاريخنا الذي رصعه الآلاف من أجدادنا بدمائهم الزكية.» [1]

يمثل السجع في هذا المشهد شحنة القوة والثبات، فالشعرية التي نرصدها قيه توحي إلى انخراط الأديب في الجو الحماسي الذي امتاز به أبطال شخصيات حب بين الصخور على الرغم مما يعتريهم من يقين أن قوة العدو لا تضاهيها قوة، وأن عتادهم لا عدد له، لكن الإصرار على الجهاد خلق في المشهد نغما موسيقيا قويا مولدا من سجعات ذات دلالات بطولية.

«فإما موت الشرفاء أو حياة الأعزاء... هما طريقان لا ثالث لهما لا تنسوا أيها الإخوان أن موتنا شهادة والشهداء مع الأنبياء، وفي جنة الخلد، لقد تركنا خلفنا نساءنا وأبناءنا وعوائلنا، بل تركنا الحياة كلها، ولم نفعل ذلك رغبة في الموت وإنما فعلناه رغبة في الحياة، حياة كريمة.» [2]

فهذا السجع ساعدنا على معرفة الوصف الداخلي للشخصيات واكتشاف المرجعية الدينية لها، أين أمكننا القول إن إيقاع السجع ليس وسيلة بالقدر ما هو غاية، فاستعماله استعمالا دينيا أكسب الشاعرية والوهج التصويري، وهذا ما نراه جليا في مشهد الذعر الذي خلفه الجنود في صفوف العدو.

«– سأسحقهم بالطائرات، لا حل إلا الطائرات

– الطائرات الطائرة، الطائرات

– يصيح الضابط مذعورا:

– لا أرجوك، سنموت جميعا، أجسادنا ملتصقة بأعدائنا ستقضي على جنودك جميعا، أرجوك سيدي أرجوك.» [3]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 30

[2]: م ن، ص 31.

[3]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 61.

فالسجع القصير يبين لنا مدى درجة الخوف كما أظهرت لنا القدرة الفائقة على الوصف الجميل الشاعري دون الإخلال بالدفق لسردي المبين لذروة الأحداث، إذا فالسجع في النصوص الجلاوجية لغة أخرى حادت عن وظيفتها السردية إلى وظيفة شعرية تخيلية موحية، تجتمع فيا المفارقات لتكون تصوير إبداعي خلاق دون أن ننسى دورها في نقل حقائق تاريخية مثيرة من دون خدش لأسس التي يقوم عليها السرد والمسرح، وقد شغل عنصر السجع دور الأداة المهمة من أدوات الإيقاع الداخلي بإضفائه للنغم الذي يستجيب للحالات الشعورية المتباينة، خالقا الانسجام النصي ذو البعد الجمالي.

إيقاع الإهداء: مفارقة أم إبداع:

أثبت جلاوجي قدرته على أغوار الشعر وصبه في قالب نثري، فلم يكتف بصهر المكون السردي في المسرح، بل تعدى إلى إكساب نموذجه (المسردية) الشعرية التي يمتاز بها الشعر في حد ذاته، أين استطاع إغواء المتلقي بألفاظ بل عبارات ومقاطع طافحة بالشعرية، وصادحة بالغنائية، فجعلت خطابه خطابا متحولا ومتشضيا وقابلا للتأويل والممارسة النقدية، والإهداء في أعمال جلاوجي جسر لغوي متنوع، جمع فيه بين الرسالة المقصودة والجمالية المنشودة.

ولأن الإهداء نوعان «**إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز كالحرية، السلم والعدالة.**» [1] فإن للنوع الثاني قسطا وفيرا من اهتمام الأديب، أما الميزة التي تفردت بها إضافة إلى ما تحمله من تناقضات ومفارقات شاعريتها المغرية التي تكاد تجعلنا نجزم أنها شعر، لما فيها من توفر رهيب لمقتضيات الشعر، ما أفضى إلى القول إن جلاوجي طرق أبواب التجريب، فجعل جميع الأجناس الأدبية تنصهر بعضها ببعض دون أن تفقد خصوصيتها، وهنا تجدر الإشارة إلى اختلاف الإهداء باختلاف الطبعات، فمثلا في مسردية **حب بين الصخور** الأولى الصادرة سنة **2013**، جاء الإهداء كما يلي:

---

[1]: **عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، دار العلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 92.**

" إلى القطرات الطاهرات الزكيات

التي تراذت من دماء شهداء معركة الجرف

فأزهرت وأينعت وكانت جزائر الحرية."

وهنا نلمس سحر الألفاظ وجرسها أين يدرك المتلقي بأنها كتبت بحس شاعري مفعم بجو الحزن والفرح، فكان الإهداء هاهنا ومضة شعرية لحدث تاريخي فاصل، فجاء مقصودا لفئة معينة من المجتمع، أين تجدر الإشارة إلى أنها فئة معنوية وهم شهداء معركة الجرف، واعتماده السحر اللغوي الشاعري إنما للاحتفاء بهذه الفئة فحاول جعل اللغة ترتقي إلى مصاف الشعر، لكي يكسبها الجمالية ويشحنها بمشاعر الإكبار والإجلال، لكنه أعاد النظر في هذا الإهداء في طبعة 2020 الصادرة عن دار النشر نفسها، أين حافظ على مستوى الدفق الشعري، لكن حاول تعميم خطاب الإهداء أكثر،فقد ربط السبب بالنتيجة، فالاحتفاء وحده لا يكفي، بل على الجميع أن يقدر سلطة الشهادة في سبيل الحق وبلغة شاعرية وجميلة، جاء الإهداء:

" لا أفنان تسمق في دنيانا

أيها الناس

لا ورد يعبق

في خفقنا والأنفاس

مالم نسقها من قلوب طاهرات زكيات

ما لم نروها من نفوس شامخات سامقات

تهزأ بالظلم والجور والطغيان

تعصف بالشر والشيطان

إلى الثائرين من بني البشر على ظلم

شياطين البشر أرفع هذا سفرا للحب."

وعلى نفس الإيقاع جاء هذا الإهداء الذي حاول فيه جلاوجي أن لا يجعله خاصا لفئة معينة، وجاز لنا أن نعتبره تتمة للإهداء في الطبعة الأولى، أما عن معماريته فجاء مشبعا بالحس الموسيقي، فالسجع والقافية والإحساس المرهف، كلها مقومات جعلتنا نحكم بشاعرية الإهداء وهل فيه مفارقة ؟ ربما لأن المتأمل للجوانب المشفرة والخفية له سيجد أن الأديب يحاول الإشارة إلى أن كتاب الحب ورسالة السلام لا تقوم إلا إذا ثار كل واحد فينا على الظلم والطغيان، وأن معركة الجرف صفحة تاريخية تذكر الجميع بأنهم يدينون لأولئك الشهداء الذين لهم الفضل، كل الفضل في أن تسمو البلاد إلى أرقى المراتب، والمفارقة أن شياطين البشر قد نسوا هذه الصفحة ولم يفهموا الدرس جيدا.

وكان التوظيف اللغوي لألفاظ الإهداء بالإضافة إلى إيقاعه توظيفا ذا دلالات واقعية وتاريخية فتح المجال للتأويل، كما أمكننا اعتباره الخيط الشعوري الرهيف الذي يخلق الانسجام في متن المسردية، وهو وإن كان مختلفا في الطبعتين إلا أنه حافظ على مستوى الإيقاع والشعرية، عكس مسردية أحلام الغول الكبير، ففي الطبعة الأولى جاء الإهداء كلاسيكيا بعيدا عن الشعرية، جاء عبارة عن رسالة إنسانية وسياسية واضحة، وغير مشرفة، مباشرة ومقصودة يقول جلاوجي:

" **إلى الطليعة المثقفة من أبناء الوطن العربي، المناضلة من أجل تحقيق مجتمع ينعم بالديمقراطية والحرية.**" هكذا كان الإهداء في الطبعة الأولى، ثم تخرج الطبعة الثانية بحلة جديدة، وكان الإهداء من أهم العناصر التي تصرف فيها جلاوجي وغيرها، ربم لأنه أراد للكلمات أن تمتاز بالتوهج وقوة التصوير، بالإضافة إلى مسحة الشعر التي حفز بها القارئ للولوج إلى أغوار النص:

" **ليس السلطان أن تملك تاجا**

وأن ترسل سوطا وعجاجا

بل أن تزهر في القلب حبا

وأن تساقط غيثا وثجاجا

إلى الثائرين ضد آلهة الشر

الصارخين في وجه سلاطين الشر."

إن معمارية الإهداء تحيلنا إلى أن النص شعري لما فيه من شحنات محفزة حميمة، تبين قدرة الكاتب على تقديم نص نثري بطريقة شعرية، أين تتماهى الرسالة المشفرة المعلنة مع العواطف والمواقف، ومنه أمكننا توقع المتلقي الذي يرنو إليه جلاوجي، وهو في هذا الإهداء نوعان كلاهما يمتاز بأنه متلق عام وغير مقصود، والمفارقة أنهما متضادان سياسيا وإيديولوجيا، وهو حينما يقول:

" **ليس السلطان أن تملك تاجا**

وأن ترسل سوطا وعجاجا

بل أن تزهر في القلب حبا

وأن تساقط غيثا وثجاجا."

فهي رسالة لكل ديكتاتور ظالم مستبد، وبسحر لغوي وسبك جمالي يريد إيصال رسالة إلى كل من استهوته السلطة، وأراد اعتلاء العرش، فقط أن لا يختار القوة والجبروت طريقا بل عليه أن يخلق جسر التواصل والمحبة بينه وبين المحكوم بدل أن يلبس تاج الظلم والطغيان، عليه أن يبذر بذور الحب والأمان، وهو حينما يقول:

" **إلى الثائرين ضد آلهة الشر**

الصارخين في وجه سلاطين الشر."

إنه يوجه رسالته إلى الذين رفضوا الذل والاستبداد، وإلى أصحاب الإهداء الوارد في الطبعة الأولى "**إلى الطليعة المثقفة من أبناء الوطن العربي المناضلة من أجل تحقيق مجتمعات تنعم بالحرية.**"

وبين لغة إهداء الطبعة الأولى والثانية بون شاسع أين صنع جلاوجي باللغة الشعرية المفارقة، وجسد الصراع السياسي والاجتماعي، وعكس الأبعاد النفسية لأناس مصابين بمرض السلطة والحكم، وقد رفع بهذه اللغة الشعرية مستوى الوصف فجعله ملائما للموقف وكشف لك عن رسالة ذات عمق خاص بالوعي الإنساني، ثم يبدأ القارئ بربط عناصر المسردية ليجدها مترابطة ومكملة بعضها لبعض، ومحتكما إلى أسلوب المراوغة للغة في الشكل والمضون مما أفضى إلى تفاعل نصي مبني على المفارقة والمعارضة، فشكل الإهداء في مسردية **أحلام الغول الكبير** المركز، لأنه اختزل الأحداث زمانا

ومكانا وشخصيات، وأضحى فيها الإهداء ذا وظيفة إبلاغية موحية انحاز من خلاله جلاوجي عن المألوف خارقا اللغة العادية، وذلك بكسر الرتابة التي اعتاد عليها كتاب المسرح والرواية، وهنا تكمن ذائقة المبدع الذي يبحث عن الإثارة والإشراق الخلق والإبداع «**وقد أفضى القول السردي الحديث إلى ممكنات سرد جديدة تتلاعب بعناصر السرد، وتتصرف بمكوناته على النحو الذي يناسب المقاصد وسياستها في إنتاج سبل أسلوبية حديثة تمكن آلة السرد بفعاليتها المتعددة والمتنوعة من تقدم مرويا قابلا للتعدد القرائي، ومستعد أكثر لاستقبال فضول التأويل ورغبة في الكشف وإلغاء عزلة المحرم.**» [1]

ولعل من أبرز عناصر السرد والمسرح عتبة الإهداء التي أمكن عدها من أهم حلقات العمل الأدبي، وهي عند جلاوجي صورة أو مشهد امتاز بالشمولية والدفق الدلالي، ولم يكتف بهذا بل تعداه إلى التعالق والشعر، فعمل على استدعاء القاموس الشعري الملئ بالأحاسيس والمشاعر والخيال، وهنا نتوقف عند الإهداء الذي تصدر مسردية **غنائية الحب والدم:**

" اسقوا قلوبكم بمزن الحب تثمر

وأطعموها رضاب الود تزهر

إلى كل حب طاهر فاجر

أرفع هذا الإهداء."

إن هذا الإهداء مسحة موسيقية استعارت ألفاظا طبيعية مشحونة بمشاعر الحب والألفة، ولولا أن الأديب قد أشار إلى أن هذا المقطع لقلنا أنه قصيدة، هذا إن دل فإنما يدل على مراس الأديب ودربته، الذي بدا واضحا أنه اهتم بالكلمة ودلالتها وأثرها، ذلك أن الجرس الموسيقي الناتج عن السجع، أكسب الإهداء شعرية الشاعر وجعل جلاوجي يحتفي بالكلمة ويراوغ من خلالها المعنى والدلالة، وهنا تجدر الإشارة إلى المفارقة الموجودة في هذا الإهداء، ففعل الأمر الذي استهل به إهداءه يدل على أن هناك من يحتفظ في قلبه بمشاعر الكره والسلبية في الوقت الذي يمارس آخرون طقوس

[1]: **مُحَمَّد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 70.**

الحب الطاهر، وقد وظف لفظة فاجر وهي لفظة تستعمل للمذكر والمؤنث ليقول أن الحب ليس حكرا على أحد، وبمجرد الشعور به وممارسته ستضاء كل الدروب، وستتصدع الظلمة عن نور الصباح، ولقد أدرك جلاوجي أن اللغة الشعرية في العمل النثري أياكان وبجميع محطاته بدءا بالعنوان ووصولا إلى النهاية ضرورية لأنها تستدرج المتلقي تراوغه، وهذا ما لاحظناه مرة أخرى في التاعس والناعس والأقنعة المثقوبة أين كان للمسحة الشعرية حضور في الإهداء، يقول جلاوجي:

" **إلى الشعوب العربية تعارك حكامها لتتوج حكامها.**"

هكذا جاء إهداء مسردية **التاعس والناعس** في الطبعة الأولى، ميزته النمطية فجاء على شاكلة الإهداء التقليدي، رسالة موجهة للشعوب التي تنهض وتثور من أجل التغيير ثم لا تغير شيئا، وعلى الرغم من أنه جاء إهداء تميزه كلمات وألفاظ قاسية وخفيفة ومأساوية، إلا أنها مثلت نقدا لاذعا، لكن هذه المرة للشعوب العربية، والملاحظ فيه أنه اتسم بالشح الشعري وهو ما تفطن إليه جلاوجي في الطبعة الثانية:

" **إلى الشعوب العربية**

تعارك حكامها لتتوج حكامها

في بلادي يولد الحكام آلهة

أحكامهم منزهة

أفكارهم مقدسة

ينزلونها مفردسة

ونحن يا ويلتي

شعوبنا مدنسة

تقهرها الهراوة

والرصاصة والمكنسة."

إنها طريقة أحمد مطر في كتابة اللافتات، فهذا الإهداء عمل شعري نثري ساخر، ناقد متهكم على الوضع الذي آلت إليه الشعوب، وهو في الآن نفسه مشهد من مشاهد العبثية في الحكم والسلطة، وقد استعار جلاوجي اللفظة الأسطورية الآلهة ليكسب هذا الإهداء المرونة والدفق الدلالي وهو وإن كان الوصف فيه ملحميا بين لنا تعرية جلاوجي للواقع السياسي المتعفن، أين تورث السلطة ويصبح الرئيس أو الملك إلها، فعلى الجميع أن يدرك بأن النظام السياسي العربي يمارس كل صنوف الاستبداد، وأن يصف الحكام بالآلهة، فهو يعطي الإهداء بعدا أسطوريا فيكسبه الأدبية ويضفي عليه الشعرية، وهو من ناحية أخرى فضاء نصي يحوي تقابلا شعائريا كشف عن المسكوت أو المحرم السياسي بطريقة بعيدة عن الواقع، فالمجتمعات العربية شبيهة بالشعوب اليونانية التي تؤمن بالآلهة وأنصاف الآلهة، وبهذا الانحراف والانزياح عن الواقع يكون جلاوجي قد أكسب ألفاظ الإهداء الحمولة وقربها إلى الواقع على الرغم من استدعائه لبعض الرموز «**كلما انحرف الخيال عما نسميه بالواقع في اللغة والنظرة العاديتين ازداد اقترابامن قلب الواقع الذي ليس هو بعالم الموضوعات المتضاربة، بل العالم الذي قذفنا إليه عند ميلادنا قذفا.**»[1]

إذن عادة ما يجسد الخيال الواقع أكثر من الكلمة العادية والمباشرة، وهذا الإهداء الشاعري رسم لنا الذل والخنوع والانكسار والهوان أمام سلطة استمدت قوتها وجبروتها من تضارب المصالح وتوارث المراكز والتمسك بها، وإن حدث وانتفض المذلول الضعيف فستكون النتيجة أنها تعارك حكامها لتتوج حكامها.

إذن فإهداء مسردية **التاعس والناعس** شكل معمارية مبنية على أسس أسطورية وسياسية أسست لمفارقة رسمت الشعرية على جسد المسردية، ذلك أن ثنائية التشبث والرفض مسيطرة على النص، الأمر نفسه في الأقنعة المثقوبة:

" **إلى الذين ظلوا يرفضون الأقنعة**

---

[1]: **فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 1999، ص 83.**

في زمن الأقنعة

إلى فرسان الضياء

يأتون مع الفجر سافرين

ضاحكين مبتسمين

يبذرون الزهر في السماء

وفي الأرض نور وإخاء

قلوبهم من درر

نفوسهم قمر

أرواحهم من طهر الأنبياء."

فهذا الإهداء مثّل رفضا لكن بطريقة أخرى، رفضا للزيف والتصنع والنفاق، رفضا للأقنعة التي ما انفكت تلبسها فئة معينة لتحقيق مآرب شخصية، أما الإهداء ها هنا «**جسر نصي يتم فيه شروع القارئ في الانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل.**» [(1)]والحقيقة التي يمكن رصدها في هذا الإهداء أن هناك أناس صادقون لا يخلفون وراءهم إلا الخير والمودة والحب.

وبلغة شاعرية راقية وطاقة إغوائية مميزة، استعار جلاوجي رموزا طبيعية ليرتقي بالرافضين للأقنعة إلى التسامي والعلو، فجاء الخيال معنويا وطافحا بالشعرية، كما أنه لم يهمل الجانب الموسيقي أين اشتغل على القوافي والسجع، الأمر الذي ساعد على تشظي دلالة الإهداء، حيث نجده في عناصر المسردية، لكن بطريقة أخرى وكأنه هو المشهد أو الحلقة الغائبة عن أحداث المسردية، حيث نلمس حضورا لأصحاب الأقنعة والسلطة والسؤدد والمكانة، كما نلمس حضورا للذين يعيشون على

[1]: رشيد بن جدو، بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة فكر ونقد، ع 11، نسخة إلكترونية متوفرة في الموقع:

www.nwanahakd.comhttps://www.aljabriabed.net/n11_08bienhadu.htm

الهامش، لا موقع لهم، ونجد شخوصا يواجهون عن طريق التخفي، فهذا نوع آخر من القناع والمراوغة، إذن الغائب الحاضر هم أصحاب هذا الإهداء:

" الذين ظلوا يرفضون الأقنعة

في زمن الأقنعة."

لقد أثبت جلاوجي أن النثر ممثلا في المسردية قادر على استدعاء الشعر، فيتماهى الجنسان كلاهما ببعض ويراود كل منهما الآخر ليحصل المتلقي على الأدبية والشعرية المنشودة وتتحقق لديه المتعة والفائدة، فالإهداء من العناصر التي بينت قدرة جلاوجي على اختيار الكلمات والألفاظ التي تتمخض المعاني وتتوسم الإيحاء وتتسامى والبناء الكامل للنص معتمدا المراوغة والمعارضة الأدبية والشاعرية.

مفارقة إيقاع الحدث والمشاهد:

الحدث مصطلح أدبي أجمع النقاد على أنه فعل يقوم به أشخاص وهذا الفعل هو الذي يخلق الديناميكية والسيرورة، ذلك أنه «**مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا تدور حول موضوع وتصور الشخصية، وتكشف عن أبعادها، وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراع الشخصيات.**» [1] فالفعل الذي تقوم به الشخصية يساعد المتلقي على معرفة الجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية التي تدور في فلكها الأحداث، وله دور فعال في العمل المسرحي لأنه «**مجموعة من المواقف والأوضاع الدرامية التي تشكل الوقائع التأسسية للحدث المسرحي من خلال ترابطها العضوي، وتطور الأحداث في المسرحية مقترن بما يصدر عن الأفعال وردودها لدى الشخصيات في تعاملها مع الموضوع بالتصوير الحي للحالات والأوضاع السيكولوجية وما تكون عليه الشخصيات.**» [2] فالحدث المسردي تيمة يعتمدها المتلقي في معرفة الجوانب الظاهرة والخفية التي يهدف إليها نص معين.

---

[1]: صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني: جمالية السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 1996، ص 135.

[2]: عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 2002، ص 42.

ومنه فالأحداث هي من يساعدنا على كشف الحقائق وتعريتها، كما توضح لنا رؤية الأديب المولدة من التناقضات والتلازم والتعارض، ويمكن القول بأن للأحداث إيقاعا كونها عتبة إستراتيجية في الأعمال الإبداعية، فيعلو الإيقاع بتسارعها ويخفت بتباطئها.

ولا يمكن الحديث عن إيقاع الأحداث في مسرديات جلاوجي، إلا إذا أشرنا الشكل الذي قدمها لنا به، فهي في مسردياته جاءت كمشاهد أو لوحات أو دفاتر تضم أحداثا تقابلها أحداث في المشهد الموالي، والإيقاعات المولدة من الحدث مرهونة بالجوانب النفسية والذهنية والاجتماعية للشخصية، وبطريقة أدبية يحاول جلاوجي الانتقال بنا من خلالها، من الواقع إلى الخيال، ومن الخيال إلى الواقع.وفي هذا الصدد سنحاول التطرق إلى شعرية الإيقاع الخاص بالأحداث في مسرديات جلاوجي، أين سيساعدنا هذا الإيقاع على كشف المفارقات الأيديولوجية والنفسية للأحداث التي سنفردها في الجدول الآتي:

عنوان المسردية	اللوحة أو المشهد	الأحداث	ملاحظات
الناعس والناعس	اللوحة الأولى من ص 1 إلى 24	تبدأ أحداث المسردية بضجيج أصوات، ثم يدخل التاعس يغسل ثيابه، أما الناعس يتكئ على مرفقه ثم يشرع كلاهما في حوار حول دورهما في الحياة. يعاود التاعس الخروج للعمل ليجد بعد عودته الناعس في نفس الحالة، مبديا اشمئزازه من جهده المبذول وراحة الناعس المفرطة، ويستمر حوارهما ، أسئلة واقعية يطرحها كلاهما على بعضهما والإجابات تفرز ملامح كل شخصية، لينتقل كل منهما من الواقع إلى الخيال، أين يهندس جلاوجي جوا يرفع من إيقاع الأحداث التي تتزاحم وتتضاد وتتناقض، كونها تعب عن أحلام مختلفة ممثلة في التاعس والناعس، يستدعي جلاوجي هذا المشهد قصة ذات أحداث ووقائع مختلفة لكنها تمثل نموذج الناعس، لينتهي هذا المشهد بقرار الناعس السفر إلى بلاد يكون فيها الآمر والناهي.	أمكننا القول أن هذه الأحداث فيها الإيقاع الذي بدا حاضرا مستدعيا المفارقة، ومعتمدا المزج بين الواقعي والخيالي، فتوظيف لفظة أصوات تدل على دخول الناعس، حدث مصحوب بإيقاع خاص ليتطور بتطور الحوار إلى أن ترتفع شحناته، ليقرر الناعس الدخول في عالم الأحلام، عالم المغامرة.

	اللوحة الثانية: من ص 27 إلى 37	تنفتح هذه اللوحة على أحداث ذات إيقاع عجائبي، فالأديب حول مسار المسردية من الواقع إلى الحلم، فأصوات الضجيج والنقاشات الحادة، وجموع الناس الذين يحملون لافتات، وسيوف كلها أحداث تعزف لحن الخوف في نفس الناعس، ولحن القلق في نفس التاعس، وترتفع وتيرة الإيقاع بارتفاع أصوات التهديد حتى أن التاعس شبه أهل المدينة بالكلاب المسعورة، ويعلو الإيقاع كلما توغل التاعس والناعس في المدينة، والسبب أن الفتنة عمت المدينة، يشتد الصخب فنلمس إيقاعا من نوع آخر إنه إيقاع الثورة على أحقية الملك، وقد اقتربت الأصوات من التاعس والناعس وارتفع نسق الإيقاع، لكن الناعس يقرر المواجهة وخوض المغامرة، يرتفع الإيقاع مرة أخرى وتزداد شحناته بكثرة المتخاصمين الذين رفضوا إرث الآباء بالاحتكام إلى الغراب في اختيار الملك، وفجأة نلمح إيقاع الفرح والبهجة الذي بدا جليا في صياح الناعس مهللا بهذه العادات والأعراف، ثم يقرر شيخ المدينة الاحتكام إلى الغراب المقدس، ليعم فجأة إيقاع الصمت في المدينة فيتوج الغراب الناعس ملكا، ويهلل الجميع بملكهم لتختلط	إن المتأمل لهذه الأحداث يجدها تحوي إيقاعا دراميا وقد ساعد الأديب المتلقي في اعتماده ألفاظا وعبارات ومواقف تحيل إلى نسق الإيقاع الموظف، والذي يتطور ويتغير بتغير المواقف وهو في هذه اللوحة وإن كان حلما متغير ومتبدل، يعلو ويخفت، الأمر الذي جعلنا نحتكم إلى بعض الألفاظ في تحليل الحالة النفسية في هذه المسردية هي التي تساهم في رصد الإيقاع الموظف وهو إيقاع متأرجح بين الحزن والفرح القوة والضعف، العلم والجهل الأمل وفقدانه، وهو ما عزز المفارقة الإيقاعية ولما قلنا أن الإيقاع في هذه اللوحة متطور فهذا يعني أنه ساير الأحداث بدأ بأصوات وارتفع إلى تهليلات وتهديدات لينخفض إلى

		تتوج الجبناء والأوغاد وعباد الغراب، ينتهي إيقاع الأحداث بسقوط التاعس أرضا.	انتظار وهدوء وينتهي بمشهد التاعس وهو يسقط أرضا، وهنا تجدر الإشارة إلى الأحداث التي ساهمت في رسم الإيقاع.
	اللوحة الثالثة من ص 41 إلى 51.	تستند أحداث هذا المشهد على استهلال إيقاعي صامت، يقف الجميع في صمت لتسارع وتيرة الأحداث، ويزداد الإيقاع ويرتفع ليبلغ ذروته، وهنا يعتمد جلاوجي توظيف أفعال ذات دلالة إيقاعية مثل: يشتد حماس الشيخ، هلل الجميع، أسمع ضوضاء، والملاحظ في هذه اللوحة اشتغال الأديب على الأفعال ذات الحركة الموسيقية التي تحيل المتلقي إلى الصراع الخفي الذي يعيشه المتطفل الكسول والمجد الكادح، فالإيقاع ها هنا يتمثل في الأحداث المتأرجحة بين الحركة والسكون والديناميكية الناتجة عن هذا التفاعل شكلت إيقاعا خاصا لكنه إيقاع سردي لتخلص اللوحة إلى إعطاء التاعس فرصة في الحكم.	الإيقاع الذي ولدته الأحداث في هذه اللوحة كشف لنا عن الحس المسرحي الذي امتاز به جلاوجي، حيث نحس بأن الكلمة مشحونة موسيقيا وهي وإن كانت أفعالا إلا أنها مشبعة بمقتضيات الشعر، لأن جلاوجي مستهدفا الذائقة الشعرية التي لا تكتمل معالمها إلا إذا تفاعلت الحركة بالإحساس ومن ثم يكون الوقع أو الإيقاع.

	اللوحة الرابعة من 54 إلى 59.	وعلى إيقاع اللوحة الثالثة كان استهلال اللوحة الرابعة لكن الملك في هذه اللوحة كان التاعس الذي أحاطته الرغبة بإيقاع الاستهجان، وعلى الرغم من دفاع التاعس عن مبادئ حكمه القائم على الحق والعدالة، العلم والعمل إلا أن الجميع عزف إيقاع التمرد، وبعد أن لزم الجميع الصمت سماعا لخطاب التاعس الذي ختمه بالكفر على عاداتهم وتقاليدهم التي توجت ملوكا لا يستحقون الحكم، ضج المكان بتهاليل الاستهتار الممزوجة بالغضب، إنه إذن إيقاع الجهل الذي يؤمن بالخرافة، الجاهل والأمي والظالم، تتعالى من خارج القصر أصوات مزلزلة وصفها جلاوجي في الصفحة 56 بأنها منسجمة ومتتابعة، مكرسة إيقاع الجهل الذي ولد في هذا المشهد نغم التمرد وعزف نشيد الخروج عن سلطة الناعس والذي فجأة عاد إلى كرسيه، ولبس تاجه مرة أخرى ليعزف إيقاع الصمت ويعم السكوت وترتفع وتيرة الأحداث مرة أخرى معيدة الصراع بين التاعس والناعس الذي ما زال يؤمن أنه هو الملك لكن الناعس، أنهى هذا الحلم بأمر الحراس بالقبض عليه، وهنا يهتف الناعس بشعار: " النظام يريد إسقاط الغرب في الصفحة 59، وهو نفسه	يمكن القول أن أحداث اللوحة رسمت البعد الإيقاعي الذي ساهم في خلق الشعرية والجمالية، وكان لإيقاع الصمت النصيب الأوفر، فقد شكل المفارقة وعكس الجو العام وترجم حالة الرضا والرفض وعزز الصراع بين التاعس والناعس لتنتهي هذه اللوحة بإيقاع الفرح الذي يتوج للمرة الألف الناعس الكسول المحظوظ ، يتوج الإيمان بالمعتقدات البالية والعادات السخيفة، يتوج الجهل.

حب بين الصخور	المشهد الأول	بداية المشهد أحداث ذات إيقاع عسكري. صمت الذين اجتمعوا في مكتب الجنرال بوفر. سماع أصوات آليات حربية ووقع أقدام جنود. صفير ريح شديدة والجميع يهتف: المجد لفرنسا، الموت لقطاع الطرق. الجنرال بوفر وجنوده يستعدون لخوض معركة الجرف ويعدون العدة. المشهد طغى عليه إيقاع الحماسة لأن كل الظروف بالنسبة لبوفر وجنوده مواتية لاقتراب ساعة النصر وحسم المعركة لصالح فرنسا.	عكست أحداث هذا المشهد إيقاع الحماسة لكن الإيقاع الخفي هو إيقاع الخوف الذي ترجمه الحرص الشديد من قبل القائد بوفر على تسخير كل وسائل القتال، حتى الفتاكة منها على الرغم من علمه أن عدد العدو قليل، فهذا المشهد طافح بالإيقاع الذي يعكس المفارقة بين الظاهر (الفرح والأمل) والباطن (الخوف والأهبة)

	المشهد الثاني	الاستهلال الوصفي الذي بدأ به جلاوجي هذا المشهد لم يمنعه من رسم إيقاع شبيه بذاك الذي طغى على المشهد الأول، وبنفس حماسة بوفر وجنوده جاءت قوة واندفاع بشير وجماعته، ولأن الإيقاع هنا ناتج عن عزيمة وزاد معنوي وإيمان راسخ أن الغلبة لا تكون بالكثرة والقلة ليرتفع بارتفاع الحماسة وتتعالى الهتافات بترديد الجميع كلنا فداء للوطن.	الإيقاع في هذا المشهد شكلته الحماسة والاندفاع والرغبة الملحة في الانتصار على عدو غاشم وقوة الإيقاع تكمن في الموقف والتفكيروالإيمان الراسخ من قبل المجاهدين أن الغلبة ستكون للأحق والجو العام لهذا المشهد مفعم بإيقاع النصر والحرية.
حب بين الصخور	المشهد الثالث	عنونه جلاوجي بالإله فولكان، استهل المشهد بإيقاع الخوف والرعب الذي ارتسم على الجنرال بوفر رغم سماعه لدوي المدافع. يفتح بوفر النافذة لسماع الدوي، حالة من الانتشاء وفرح لانتصار القائد في المرحلة الأولى أمر بالانتقال إلى المرحلة الثانية التي عرفت فيها الآليات الضخمة إيقاع تشضي الصخور، وبالكاد تسمع زخات الرصاص ودوي الطائرات.	إن هذه الأحداث التي ميزت المشهد كان لها القدرة على إيصال الحس الإيقاعي المتنامي، فالألفاظ الموظفة تعتمد على معجم الصوت الذي يخلق الإيقاع، ويخلق الانفعال، فالحركة والفعل واللفظة والدلالة والموقف والشعور هي البديل الذي قدمه لنا جلاوجي عن الوزن والقافية، وهي العناصر المساهمة في خلق الشعرية.

	المشهد الرابع	الزحف المدنس، هو عنوان مشهد كانت بدايته صامتة صمتا رهيبا، ليعزف إيقاع الطبيعة متمثلا في الحركة الخفيفة بين الصخور والأشجار، ثم يسمع عباس صوت الآليات المدججة لتعلو هتافات المجاهدين المستعدين للمعركة، ليعم الجبل إيقاع الصمود الممزوج بالحماسة، اشتد الاحتكاك فارتفع الإيقاع تتفاعل فيه زخات الرصاص وصياح المتألمين وتهليل المجاهدين وزغاريد النشوة، إنه إيقاع المعركة المكلل بالانتصار.	لقد أثبت هذا المشهد أن للإيقاع دور كبير في ترجمة الأحداث والوقائع لما له من مزج بين الألفاظ والمشاعر الأمر الذي أضفى الشعرية الممزوجة بالغنائية.
	المشهد الخامس	احتراق الأبالسة: لقد طغى على هذا المشهد إيقاع الحزن والدهشة، الاضطراب والتردد مترجما في حوار أندريه بوفر وضابط عاد من ساحة المعركة، امتاز بالصمت والصياح، لينتهي بإيقاع الآليات والمركبات العسكرية.	الإيقاع الخاص بالنثر مرهون بالحالة الشعورية للشخوص، كما أمكننا القول أنه مرتبط بالحركة أو الفعل ممثلا في الموقف.
	المشهد السادس	أوسمة الكرامة: على نفس إيقاع المشهد الخامس، كان إيقاع المشهد السادس، والملاحظ في هذا المشهد أنه مرتفع عكس لنا احتدام المعركة والتحام المجاهدين بالعدو، وينتهي بنصر حققه المجاهدون.	الإيقاع في هذا المشهد بلغ ذروته لتسارع الأحداث من جهة، واختيار جلاوجي لألفاظ ذات أبعاد دلالية وموسيقية قوية.

	المشهد السابع	المجد لهن: اختار جلاوجي لهذا المشهد ألفاظا موسيقية تحيلنا إلى حذر شديد مصحوب بأنات المتألمين، أما ميزته خافت في مشهد طغى عليه الحوار.	الحوار والوصف والوصف يقللان من الحركة ويكرسان الثبات والإيقاع في النثر كما سلف ذكره مرهون بالحركة التي تكاد تنعدم في هذا المشهد.
	المشهد الثامن	ملكوت السماء: يمكن وسم هذا المشهد بالانتقام، لأن جميع من في مكتب بوفر متحمس وتعلو هتافاته ولاء لفرنسا.	لكن الإيقاع الخفي في هذا المشهد هو إيقاع الخوف الذي ترجمته الآليات المدرعة، وما حماسته إلا إيقاعا يتخفى وراءه خوفا من المجهول والمفاجأة.

	المشهد التاسع	لعبة الحرب: مشهد إيقاعي من كل الجوانب، وقد استعار جلاوجي أناشيد وطنية ليملأ بها الجو العام للنص، لتكون كافية في جعل الجو حماسيا يهتز الجميع مرددين مقاطع من أناشيد الشبوكي في حالة انتشاء وفرح آليات قوية وجيش جرار لكن المفاجأة أن النجدة وصلت من القرى المجاورة عزف لحن الانتصار: تتعالى الأصوات: الله أكبر الله أكبر.	لقد خلقت الأفعال حركة وديناميكية متسارعة، فالكر والفر والتلاحم كلها وسائل لها علاقة بالإيقاع في النثر، فتنامي الأحداث وتطورها يقدم للقارئ دفقا دلاليا وجاذبية ذات بعد إيقاعي، وباستدعائه للأناشيد الثورية فهو يقدم المقابل الإيقاعي لهذا المشهد ويرفع من حدته ويرقى به إلى الغنائية.
	المشهد العاشر	ضغط مرتفع: حالة انهيار للجيش الفرنسي، صمت مخيم ورهيب. محاولة لشحذ الهمم من طرف الجنرال بوفر المشهد بدأ بالصمت وانتهى به.	للصمت دور هام في رسم إيقاع المشاهد، وهو اللحن الذي تعجز الكلمة عن ترديده، وهو الإيقاع الذي يبرر لنا حجم الانكسار والإذلال والهزيمة.

	المشهد الحادي عشر	أحلام شاعر: عنوان يحيلنا إلى أن الشاعرية طاغية رسمها إيقاع المواجهة المعزز بمشاعر الحماسة والافتخار وهنا استدعى جلاوجي الشابي واصفا المجاهدين الذين حققوا الانتصار على عدو غاشم ليكون لمحمد الشبوكي حضوره لينتهي المشهد وتنتهي أحداث المسردية.	إن مشهد أحلام شاعر حلقة من حلقات المسردية التي تقر بأن الجمالية الكامنة في الأحداث أنها تقوم على إيقاع شعري وموسيقي يترجم الانفعالات الثنائية المختلفة والثنائية الطاغية على هذا المشهد هي أن الثورة تولد الحرية والرغبة تولد الحماسة والجندي حينما تكون له رغبة وحماسة يصير فجأة شاعرا ينشد إيقاع الانتصار.

إن المتتبع لحركة الأحداث في مسردية **التاعس والناعس** وحب بين الصخور، سيجدها تنهل من الألفاظ المسموعة، قصد تقديم شحنة إيقاعية خاصة، وليس الغرض هنا الانزياح، عن النثر بقدر ما هو إضافة نوعية للعمل النثري، فأن نسبغ النثر بأساليب الشعر هذا يعني أن جلاوجي أثبت أن السرد قابل للاندساس في جميع الأجناس الأدبية والمفارقة أن الإيقاع كان جنبا إلى جنب والأحداث حيث جعل جلاوجي كل حدث مرتبط بإيقاع يعزز الدلالة ويفتح المجال ويرسم الجو العام الذي تدور في فلكه الأحداث، ولأن العمل سرد مسرحي فإن الإيقاع الموظف يساعد على تقديم الأحداث كعرض يسهل رسم الصورة كاملة وبجميع أبعادها.

إذن من الغريب القول بإيقاع نثري، قد يكون هذا حكما عاما، لكن مسرديات جلاوجي أثبتت عكس ذلك، فقد انصهر المكون السردي بالمكون الشعري وذلك عندما طبع الأحداث بالطابع الموسيقي الذي ترجمته الحركة حيث يبلغ ذروته عندما يوظف الأديب بعض الألفاظ ذات الدلالة القوية (يعلو الصوت، يشتد الحماس، يهلل الجميع، يرتفع...)

وقد نبرر اشتغال جلاوجي على الحركة التي تعتمد الإيقاع أن أعماله ممثلة في المسرديات موجهة للعرض المسرحي وحضور الحد الأدنى من الألفاظ الموسيقية يخدم المسرح ويعزز المفارقة.

إيقاع الصمت: صخب موسيقي أم مفارقة دلالية:

يعد الصمت من أهم الأساليب التي يعمد إليها الأدباء وحضوره في مسرديات جلاوجي أكسبها الخصوصية والتفرد والألق، وجعل جلاوجي يتحكم في وتيرة الإيقاع الذي تخلقه الأحداث، كما عزز سبل التعارض والتلازم والمفارقة «**والصمت لغة لها خصائصها التعبيرية على مستوى الأدب في جميع أجناسه وعلى مستوى الفنون في خصائص بنائها.**» [1] والمسردية عمل مسرحي يلجأ من خلاله الأديب إلى توظيف الصمت بمظاهر مختلفة، فنجده لغة يفهم منها المسكوت، ونجده فعل يترجم الحركات والأحداث ونجده إيقاع يهيئ للمتلقي البعد الشاعري والجمالي والفني للنص المسردي، وهنا أمكننا القول أن الصمت هو السنفونية التي تعزفها دواخل نفسية متوهجة، ومتعارضة فكريا ودينيا واجتماعيا، فهو التيمة التي يعتمد عليها الوتر الموسيقي للأحداث التي يتطور إيقاعها بصفة تصاعدية إلى غاية الوصول إلى عتبة الصمت أين يخفت إيقاع الأحداث أو تزداد شحناته وتوتره وهذا يتوقف على إيقاع الصمت الذي شكل المفارقة في مسردية **أحلام الغول الكبير** أين استهل الأديب أحداث المسردية بإيقاع الصمت البارد. يقول جلاوجي: «**لم تكن ضخامة العرش ولا روعة القصر لتخفف عن آلام الزعيم الذي ظل لأيام طويلة يجلس إلى عرشه حزينا كئيبا لا شيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه، على المكان يخيم صمت بارد.**» [2]

---

[1]: صابر عيد القطان، دلالة الصمت في النص، مجلة جامعة ذي قار، مج8، ع3، حزيران، 2013، كلية الأدب.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 11.

والمفارقة أن الصمت بارد وهذا الوصف الذي اعتمد عليه جلاوجي يبين أن إيقاع الصمت في هذا المشهد ببرودته عكس لنا جو الحزن والكآبة، وكما يحدث الصوت نغما مرتفعا يحدث الصمت نغما خافتا عميقا ومتوهجا، فهذا الصمت هو بداية لإيقاع يغطي الأحداث المتسارعة، فالحزن والكآبة التي مثلها صمت الزعيم سرعان ما كسر نمطيته بالأوامر والنواهي التي سلطها على حاشيته، وهو عكس الصمت المطبق على المدينة الحالمة أين ولد لنا إيقاعا مختلفا، لكنه حزين:

«جانب من المدينة سوق شعبية عامة

الناس صمتا مطبقا... تجللهم سحائب من حزن وسطها تقف مشنقة خشبية تتدلى عليها حبال غليظة.» [1]

فإيقاع الصمت تفاعل والواقع الأليم الذي صوره هذا المشهد، إنه إيقاع الحزن فالصمت المطبق هي عبارة عكست المشاعر والمكنونات، وترجمت النغم الإيقاعي الباهت والهادئ والحزين.

ويتكرر توظيف الصمت في هذا المشهد وكأن جلاوجي اعتمد لازمة شعرية، لكنه في كل مقطع يترجم لنا إيقاع الحزن والألم، فالفتاة والفتى كانا يحلمان بمدينة تصوراها حلما ورديا، وجداها عكس ذلك، ليكون للصمت وقعه ودلالته، فحمل لنا طاقة شعرية لم تتمكن شخوص المسردية من ترجمتها، يقول جلاوجي:

«من ذي الروابي أشرقت الشمس... وضاء القمر

من هنا زخ الغيث وانهمر...

من هنا فاح الورد والزهر

يسكت الشيخ... يخيم الصمت البائس على المكان

تغرورق عيناه.»

---

[1]: م س،ص**40**.

فالشعرية التي امتاز بها هذا المشهد كللها إيقاع الصمت بالتشخيص، وأضفى على المشهد الصورة المتكاملة وعكس الجوانب النفسية المنهارة حد التأزم، وهو نفسه الصمت الذي خيم على المشهد الموالي:

«من هنا قال أسلافنا ببيان

لا فن في بني الإنسان

من هنا قالوا للديم:

أمطري حيث شئت... إلينا تعود النعم

يسكت الشيخ لحظات.»

فالصمت ممثلا في السكوت هو التقنية التي رفع من خلالها جلاوجي وتيرة الإيقاع، فتفاعله والمشاهد يضفي نغما موسيقيا، ويقدم حركية من نوع خاص، متميزة ومتفردة، إنها الحركية الصامتة الخادمة للإيقاع، وهنا يمكن القول بأن : إيقاع الصمت يراوغ القارئ فيحمل الدلالات المختلفة، ويفتح المجال للتأويل في محاولة كشف الجوانب الظاهرة والخفية التي تدور في فلكها الأحداث.

وعلى الرغم من أن المشهد حالم إلا أن الصمت قد خيم عليه مفصحا عن إيقاعات حزينة، وهو نوع من النقد الإبداعي الذي يلجأ إليه الكتاب قصد التعبير عن مواقفهم بطريقة لا تخل بمعمارية العمل، يقول جلاوجي:

«أليس جميلا أن نوزع على الناس الأحلام الجميلة والخيالات الحالمة... تكلم... قل بالله عليك... أليس جميلا ؟

يلزم الكتبي الصمت حزينا لا يتحرك من مكانه لا تكاد عيناه تطرفان.»

فالوصف المقدم لإيقاع الصمت في هذا المشهد هو الحزن الذي يعبر عن حالة التعارض والصراع التي يعيشها المجتمع، حتى الحلم لم يسلم من الحزن، فكان إيقاع الصمت هو اللغة التي أكسبت المشهد الجمالية والفنية والشعرية، لما له من قدرة على رسم التفاصيل الدقيقة للأحداث والشخصيات، وعلى

الرغم من أن الصمت كلفظة تكررت في هذا المشهد، إلا أنه إيقاعيا أبعد النص عن الرتابة وساهم في خلق الانطلاقة للأحداث، وبلور تجددها وتفاعلها.

وهذا لا يعني أن الصمت ساهم في ترجمة الحزن والكآبة فقط، ذلك أنه يحيل إلى مستويات شاعرية مختلفة، وإن كان في الأقنعة المثقوبة متسما بالتعارض والتباين الذي ينتهي إلى معجم الخوف واليأس والحزن، فهو في مسردية **غنائية الحب والدم** يحيل إلى فضاء يتماهى فيه الواقع والخيال وتنصهر فيه العديد من العوامل، فجلاوجي يستدعي عناصر الطبيعة ومقتضياتها الموسيقية ليقدم لنا الصورة الكاملة لإيقاع الصمت ويبين فعاليته في الحدث المسرحي الذي يعطي فيه الأديب دورا هاما للراوي في السيرة الهلالية، يقول الراوي:

«قصة غريبة تسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع واحزاني

يصمت الراوي فجأة بعد أن ارتفع صوته وتسارع ومن جديد تعاود أنغام الناي في الارتفاع، يتمازج الحزن والفرح والهدوء... ضجيج ... سكون وعاصفة تنبسط الأرض على مد البصر أمام الجميع.» [1]

فهذا الصمت إيقاعيا جسد لنا المتناقضات حينما أذابه الكاتب وصهره في أنغام الناي، وكأن ثنائية الصمت / الناي عي الثنائية التي تولد منها مشهد الحزن والفرح، الهدوء والسكون والعاصفة، فالصمت في هذا المشهد هو الإيقاع الجامع الذي يغطي المشاعر المتأزمة والفضاءات المتناقضة

[1]: عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم، ص 8.

والعواطف المتأججة، كما يعكس الصمت الأيديولوجيات إذ يعتبر الوسيط بين الأفكار والأفعال، وهذا ما تترجمه مسردية حب بين الصخور حيث يشكل الصمت اللغة التي تحمل كل المشاعر، فقد أكسب الصمت المشاهد القدرة على النقل الحقيقي للأحداث لكن بطريقة فيها إفراط في توظيف المشاعر والأحاسيس.

«خلف الجنرال بوفر يقف ثلاثة ضباط بلباسهم العسكري، وكلهم صمت

يسود المكان صمت تام... إلا من صفير ريح تكاد تهز أركان المكتب.» [1]

فالصمت الذي ارتسم على الضابط يحيل إلى الهيبة والاحترام والخوف، أما الصمت الذي ساد المكان ففيه إحالة إلى الفضاء العام للنص، والفرق بينهما أن صمت الضابط خاص، والصمت الذي يسود المكان عام، وكلاهما نتيجة حالة نفسية مرتبكة خائفة ومستعدة لحرب مصيرها مجهول، فالصمت هو إيقاع التردد الذي يعزفه الجنرال بوفر وجماعته، كلما تعلق الأمر بالتفكير في أن الحرب التي ستخوضها فرنسا هي حرب ضد مجموعة صغيرة لكن إرادتها أكبر.

«يسود الصمت للحظات... يسير الجنرال بوفر خطوات في ثقة تامة، يتوقف فجأة يعتدل في وقفته...» [2]

فهذه الثقة وتلك الأسلحة الثقيلة زعزع الصمت كإيقاع من خلالها التعارض الذي يعيشه بوفر، فالصمت هاهنا يحيل المتلقي إلى حالة الخوف والتردد والقلق.

«يخرج الضابط في حين يبقى الجنرال يذرع في غرفته قائلا:

هذه الأرض فرنسية ويجب أن تبقى فرنسية

يسكت لحظات، يدور في قلق... يبتسم ثم يعلو ضحكه.» [3]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 24.

[2]: م ن، ص 25.

[3]: م ن، ص 26.

فإيقاع الصمت في هذا المشهد مثل لنا المفارقة والتعارض الفكري، فهو يعلم بأن الأرض ليست له، وسكوته وصمته اختزل حالة التعارض لديه، على عكس الصمت الذي اعتمده جلاوجي في وصف التركيبة الجغرافية لجبل الجرف، كما وصف حالة التأهب استعدادا للمواجهة:

«ضوء النهار يعم الفضاء

يسكن أزيز الطائرات

يبدو الجبل وقد التهب بالقنابل

صمت رهيب يعم المكان

وفجأة يصل الأذان زمجرة الدبابات وقد بدأت تشق طريقها.» [1]

فالإيقاع الذي ولدته لفظة الصمت الرهيب ذات بعد جغرافي، فلفظة رهيب دلت على حالة السكون والثبات التي عمت المكان، ليكسر هذا الإيقاع بأصوات زمجرة الدبابات، فالصوت والسكون والهدوء والصمت يقابله هذه الزمجرة، وهنا نستشف التأثيث المسرحي المعتمد على الصوت والحركة، وبالتالي الإيقاع، وبجمعه للمتناقضات فهو يقدم لنا الجو العام لبداية المعركة، ويصور حالة التأهب والاستعداد. إذن فإيقاع الصمت في هذا المشهد يكشف لنا لحظات السرد قبل المعركة على خلاف الصمت الذي بدا طاغيا على المشاهد والأحداث التي وقعت في مكتب الجنرال بوفر الذي خلف الدلالات الحزينة، وأعاد رسم الجوانب السيكولوجية والبراسيكولوجية، فحالة القلق والحزن نتجت عن فقدان فرنسا لآلامها وطموحاتها وأهدافها، وفقدانها أيضا لضباط يملكون كل المؤهلات التي تجعلهم يتفوقون على الجنود القابعين في جبل الجرف.

فالصمت لغة حملت أعباء المشاهد المسردية المرتبكة، وقد تناغم الصمت مع الزمان والمكان والشخوص، فولد لنا إيقاعا تجلى فيه الواقع والخيال ليعكس لنا انفعالات ومشاعر ترقى لأن تكون موسيقى العمل السردي، وإن كان الصمت حزينا في عديد المشاهد فإن هذه المسردية تحتوي الصمت الذي يحيل إلى القوة والفرح والتفاؤل يقول جلاوجي:

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 51.**

«لا يشغلني يا أخي بشير إلا هذا الوطن، هذه الأرض

هذا العلم رمز كبريائنا

يشير للعلم يرفرق عاليا يرنو بشير إليه قائلا:

صدقت أخي عباس متى يأتي اليوم الذي يرفرف فيه في كل مكان من أرجاء الوطن متى ؟

يرنوان إليه صامتين في الوقت الذي يشتد فيه نشاط الآخرين.» [1]

إن الصمت في هذا المشهد يمنح القارئ متعة الانتشاء بما قدمه جنود الجزائر، وهو اللحظة الفارقة بين المحقق والمأمول، وهو النغمة التي تحيل إلى نشيد الانتصار، وهنا يفتح جلاوجي عن طريق نغمة الصمت الأفق الملحمي ليبني من خلاله القارئ الأسس التي يقوم عليها إيقاع الصمت، ومنه فجلاوجي مسرحي قدم لنا نماذج مسردية مزج فيها تقنيات السرد بمقتضيات الشعر، وكان للصمت دور هام في إنشاء إيقاع جامع للمسرح والسرد فاتحا المجال للفضاءات اللامتناهية التي تحول كل لغة إلى أسلوب إيقاعي ساخر وخيالي لأن جلاوجي «**انفتح على كل الأجناس ليأخذ من كل طرف بنصيب وهو ما يجعل تحول فن الكتابة عنده إلى فن لا يكترث بالتصنيفات الأدبية، ولا بضوابط الأجناس التقليدية.**» [2] فعلا صدقت الدكتورة **الخامسة علاوي** لأن جلاوجي أبدع في جعل مسردياته حافلة بالإيقاع موغلة في الخيال طافحة بالشعرية ناقلة للواقع بما يحمله من تناقضات وتصدعات ومفارقات، وهي في الآن نفسه رسائل متنوعة الأبعاد يراوغ من خلالها الواقع والمأمول، فنجده ينزاح إلى الخيال ليس ليخرج من سلطة الواقع بل ليترجم أحلام وطموحات المبدع، ونجده يتعمد الكتابة الشعرية ليخاطب الأذواق والأنفس قبل العقول، فهو حين يكتب المسردية يكون في لحظة تلبس شعري، وجيشان إبداعي، فيحاول الخروج عن معمارية الشعر، لكنه يحتفظ بموسيقاه، ممثلة في العناصر الداخلية التي تحيل إلى الإيقاع.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 95.

[2]: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 259.

وخلاصة القول: إن جلاوجي من الأدباء الذين تفطنوا إلى ضرورة الاشتغال على الإيقاع في أعمالهم الإبداعية، والمفارقة أن حضور الإيقاع وذوبانه في نصوصه لم يؤثر سلبا على معمارية المسردية كجنس نثري، وعلى الرغم من استدعاء الموسيقى الداخلية للشعر، فإن أعماله لم تتسم بالانزياح إلى الشعر، بل مقتضيات الشعر أعطت الألق للمسردية وأكسبتها الفرادة والجمالية وجعلتها فضاء فسيحا للقراءة والتأويل والدلالة، فعنصر الإيقاع جعل النص مسردي أكثر منه شاعري وأثبت أن جلاوجي من رواد التجريب.

الفصل الثالث

مفارقة الخصائص السردية في مسرديات جلاوجي

شعرية المفارقة الزمنية في المسرديات الجلاوجية:

إذا أردنا الحديث عن الزمن باعتباره أهم تقنية من التقنيات التي تقوم عليها الأعمال الإبداعية فإنه لزام علينا القول بتعدد المقاربات النقدية لهذا المصطلح الذي تمتد جذوره إلى زمن الإغريق، حتى أن الزمن أصبح من المقولات الوجودية التي أحيطت بكثير من الغموض والتأمل، لنشير إلى اعترافات **القديس أوغستين** التي أخذته إلى التساؤل عن ماهية الزمن قائلا «**ما هو الزمان إذن ؟ إن لم يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، وإن أردت أن أفسره للسائلين لم أعرفه.**»[1] وهذا المفهوم أو التساؤل الذي قدمه القديس أوغستين أثبت أن مقولة الزمن غامضة لا يمكن أن يحددها تعريف أو تصور أو إحساس، لأنها مرتبطة بالزمن نفسه الأمر الذي يدعونا للتأمل المرتبط «**بنشاط النفس الإنسانية وفعاليتها، وهو نتاج اختلاف مراحل حياة النفس المستمرة إلى الأمام، يحدث الزمن اللانهائي وبقدر ما تندرج الحياة في مراحل مضي الزمن.**»[1]

الزمن مرتبط بالإنسان فكليهما يصنع الآخر، ذلك أن وجود الزمن مرتبط بوجود الإنسان، مساير لكل مراحله، ومحدد لبداياته ونهاياته، ولما كان الزمن من أهم العناصر المساهمة في كينونة ووجود الإنسانية، فإنه أصبح من تجليات الأعمال الإبداعية والنقد، بل من أهم منجزاتها، حيث تعددت حوله الدراسات واختلفت فيه التعريفات، لكن معظم النقاد اتفقوا على أنه من أهم التقنيات التي تقوم عليها الأعمال الإبداعية، لأنه من أهم منجزات النص الأدبي، فهو «**الذي يمثل الحركة التي تحتوي المكان، وتمنح عقدة النص الأدبي ثراءها ودلالتها.**»[1]

فالزمن مركز ثقل القص والحكي، إذ أنه يكسب النص الأدبي الديناميكية و السيرورة والفاعلية فهو «**تتابع للأفعال السردية وتنظيم لها.**»[1] وبتنظيم الأفعال السردية فإنه يكسب النص الأدبي غنا

[1]: القديس أوغستين، اعترافات، تر: إبراهيم الغربي، المجمع التونسي، بيت الحكمة، 2012، ص 354.

[1]: يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة ألف للبلاغة، القاهرة، 1989، ص 36.

[1]: فيحاء قاسم عبد الهادي، دراسات أدبية، البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة، 1997، ص 180.

[1]: بول ريكور، الزمان والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، ج1، ط1، 2006، ص 90.

دلاليا وتنوعا تعبيريا، ويتمظهر الزمن بثلاثة أوجه «**زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب مقابل وجود زمن السرد وزمن القصة.**»[1]

زمن الكتابة مرتبط بصانع النص الأدبي والدوافع التي جعلت الكاتب يكتب النص في زمن خاص ومحدد، أما زمن المغامرة فله علاقة بانهراقه في فجوات الدهشة والقلق والحيرة، وما هذا الزمن إلا نتيجة لاختيار الكاتب الدخول إلى عالم المغامرة، أما زمن الكاتب فهو مرتبط بصانع النص يصيّره كيفما يشاء، وله الحق في التصرف بالأزمنة، وهذه الأزمنة الثلاث يقابلها زمن السرد وزمن القص الذي يختلف بدوره عن زمن السرد، وذلك بأنه محتوى فيه، إذن زمن السرد أشمل وأوسع من زمن القصة، وهذا ما يدعونا لمعرفة كل منهما، فالزمن السردي وصفه **جيرار جنيت** بالزمن المزيف، لأنه «**فعل مؤقت ليس له بعد زمني، إنه يؤرخ أحيانا ولا يقاس أبدا.**»[2] فهو في معزل عن الأحداث التي تروي قصة ما، وللأديب الحرية في توظيفه، وميزته أنه لا محدود ولا نهائي لأنه «**هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا للقصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدلا عن مفهوم زمن السرد.**»[3]

إذن فالقصة محتوى في زمن السرد الذي يحتفظ بارتباطه بالقصة دون التقيد بها، ومنه فزمن السرد يحيط بزمن القصة الذي «**تستغرقه الوقائع المعروضة كنقيض للخطاب.**»[4] وحينما نقول نقيض للخطاب فإننا نقصد زمن السرد، ولفظة نقيض هنا تبين انفصال زمن السرد عن زمن القصة الذي لا يتوافق مع زمن السرد، ولفظة نقيض تنفي ذاك الاختلاف بين كلا الزمنين وكلتا التقنيتين،

---

[1]: **عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ط1، 1988، ص 273.**

[2]: **جيرار جنيت، خطاب الحكاية، نر: مُحَّد معتصم، ط2، 1997، ص 235.**

[3]: **جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ص 230.**

[4]: **م ن، ص 78.**

فالسرد شكل من أشكال التعبير الإنساني لأنه «**ارتبط بعملية التفاعل الإنساني منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية سواء أكان هذا التفاعل عامليا أم وظيفيا.**»[1]

السرد من أهم أدوات التعبير عن الحياة الإنسانية بكل تجلياتها، وله علاقة باللغة ووظائفها الدلالية والمعنوية، وقد ربط **حميد لحميداني** السرد بالحكي الذي «**يقوم على دعامتين أساسيتين:**

أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة، ثانيهما أنه يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا.»[2] فالسرد هو تقنية تقدم لنا قصة معينة بطرائق مختلفة يترجمها فعل الحكي الذي «**يمارسه أشخاص بإقامة علاقات ينسجونها فيما بينهم وتنمو بهم فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.**»[3]

ففعل الحكي له علاقة بما تقوم به شخصيات معينة وفق أحداث متطورة ومتشابكة خاضعة لإطار زماني ومكاني، ومنه فالحكاية هي معادلة تتفاعل فيها الشخصيات والأحداث بالإضافة إلى الزمان والمكان، وكل هذه العناصر محتوى في السرد، حتى القصة ما هي حسب **حميد لحميداني** إلا «**سرد الحوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني.**»[4] وهنا نقول بشمولية السرد، وإن كانت القصة مقيدة ومحصورة بإطارها الزمني الخاضع للترتيب المنطقي، فإن السرد عند **يقطين**«**قابل لأن يتمفصل من حيث التجلي وفق مبادئ ثلاث: الثبات وهو أن المادة الأساسية للقصة ثابتة، وبانتفائها ينتفي السرد... والتحول أي أن طرائق تقديم المادة الحكائية تختلف باختلاف الأنواع السردية، أما التعبير فله علاقة بمرسل الخطاب السردي إلى المتلقي المحدد في الزمان والمكان.**»[5] فيقطين يقر أن ثلاثية الثبات والتحول والتعبير هي من يكسب العمل القصصي الكمال الإبداعي ومهما أوغلنا

---

[1]: **مُحَمَّد زيدان البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2004، ص 14.**

[2]: **حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص45.**

[3]: **يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفرابي،ط2، 1999، ص 29.**

[4]: **حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.**

[5]: **سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 220.**

في معرفة الفروقات بين السرد والقصة والحكي، فإننا نجدها تتفق في نقطة مهمة وهي الزمان الذي أصبح من أهم العناصر التي يشتغل عليها المبدع سواء أكان قاصا أو روائيا، شاعرا أو مسرحيا، وهو نوعان داخلي وخارجي «**الأزمنة الخارجية وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي زمن الكاتب وزمن القارئ، وهو استقبال السرود حيث تعيد القراءة بناء النص وترتيب أحداثه وأشخاصه، والأزمنة الداخلية تشمل زمن النص وهو زمن دلالي خاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجرى فيها الأحداث.**»[1] فالزمن الخارجي مرتبط بتاريخ الكتابة والاستقبال مرهون بفعل القراءة، وهي وحدها الكفيلة بترتيب الأحداث والأزمنة، أما الزمن الداخلي فيملك صفة الجمالية لما له من علاقة بالإيحاء والدلالة والخيال، ولأن زمن السرد والقص والحكي مختلف باختلاف الكتابة والتلقي والدلالة، فالأكيد أن فيه مفارقات تساهم في بلورة أحداث ما وهذه المفارقات هي من يضفي الشاعرية والجمالية في الأعمال الإبداعية وجلاوجي في مسردياته اشتغل على عنصر الزمن باعتباره من الدعائم الأساسية التي تحتكم إليها أعماله، وسنحاول استقصاء أبرز محطات المفارقات الزمنية في نماذج من مسردياته.

شعرية المفارقة الزمنية بين الخيال والواقعية:

لقد أكد جنيت أن مصطلح المفارقة الزمنية «**مصطلح عام يدل على كل أشكال التنافر بين الزمنين، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع.**»[2] فالمفارقة الزمنية لا يمكن أن تقتصر على التقنيات الأساسية للزمان كالاستباق والاسترجاع، فقد تتحقق المفارقة الزمانية بعناصر أخرى كالوقفة والحذف والمدى والسعة وغيرها، لكن وجب الوقوف إلى الاستباقات والاسترجاعات التي ساهمت في خلق المفارقة في مسرديات جلاوجي.

---

[1]: **مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 2005، ص 53.**

[2]: **جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 50.**

الاسترجاع:

وهو تقنية سردية «**يتعمد السارد فيها أن يبدأ من الحاضر ليستغرق في الماضي.**»[1] فالاسترجاع عنصر أساسي من عناصر العمل السردي، والذي بواسطته يوجه الأديب أحداثا معينة إلى زمن خارج عن ترتيبها خارقا الجوانب المنطقية التي تفضي إلى التسلسل فهو من خلال الاسترجاع ينزاح عن الخط السردي للقصة أو الحكاية الأصلية، وهو «**كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها القصة.**»[2] فالاسترجاع تقنية تخلق المفارقة الزمنية بين القصة وحدوثها، وهذا ما نجده في أعمال جلاوجي المسردية، أين وظف هذه التقنية بطريقة ملفتة، حتى أن بعض مسردياته استهلها بتقنية الاسترجاع، ما نرصده في مسردية **حب بين الصخور** هذه المسردية التي مثلتها ذاكرة متداعية فأصبح فجأة الاسترجاع محور العمل المسردي بحيث أنه لم يعمل فقط على سد الثغرات، بل تعداه إلى الاستحواذ على المساحة السردية، وهنا أمكننا الحديث عن مدى استيعاب الزمن الاسترجاعي للأزمنة المختلفة، وإذا أردنا تحديد نوع الاسترجاع الذي استهل به جلاوجي مسردية حب بين الصخور فإننا نصنفه ضمن الاسترجاع الخارجي، الذي عرفه زكريا القاضي بأنه «**استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي.**»[3]فهذا إذن استرجاع له علاقة بالراوي والمتلقي، أين يلجأ السارد فجأة إلى ماض قصد تنوير الحاضر والمستقبل، وعنا نقف عند المشهد الأول من مسردية حب بين الصخور حين أراد الشيخ أن يحكي حكايته للجميع:

«أيها الأحبة

طاب لنا ولكم المقام... وعلى النبي أفضل الصلاة وأزكى السلام

---

[1]: **وافية بن مسعودة، تقنيات السرد والسينما، منشورات زين، بيروت، ط1، 2011، ص 438.**

[2]: **عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دار العين للنشر، الكويت، ط1، 2009، ص 111.**

[3]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 15، 16.**

سأقلب معكم صفحات التاريخ عقودا تتخطى أنهرا وجبالا وسدودا

نحن الآن نحط الرحال آمنين في عام خمس وخمسين، لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة من صفحات تاريخنا اللامعة.»[1]

إن هذا المقطع يحيل إلى أن لسلطة الماضي وقعا على النص، وهذا الماضي الذي وصفه الشيخ بالصفحة الناصعة، لما يحمله من ثنائية وإن كانت ضدية فإنها متلازمة، ثنائية حب الوطن والتضحية، الاستعمار والحرية، القلة والكثرة، الشجاعة والجبن.

ونحن كمتلقين نحيي هذا الماضي من خلال الاسترجاع الذي برر دهشة وخيرة الشيخ حينما فزع الشباب من صوت الانفجار المسموع من التلفاز، وبهذا الاسترجاع يكون **جلاوجي** حقق المفارقة الزمنية التي ذهبت بالماضي بعيدا، على حد تعبير **جنيت«يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في المستقبل أو في الماضي، بعيدا أو كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة ونسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا.»**[2] فالاسترجاع الذي عمد إليه جلاوجي شغل مسافة قصصية طويلة باستغراقه المفرط في الماضي، وإذا أردنا تحديده في المتن المسردي فإنه يدوم من الصفحة 26 إلى غاية 117، وبهذه الاستطالة على زمن المحكي نقر باستحواذ الاسترجاع الخارجي على هذه المسردية، ونبرر هذا التوظيف الزمني بأن القصد منه التنوير التاريخي الذي وجب أن يتماهى والحاضر ليكون جزءا لا يتجزأ منه، كما تجدر الإشارة إلى هذا الاسترجاع الذي لم يخل بالترتيب المنطقي أو التسلسلي للأحداث، فقد شكل نقطة البداية إلى الوراء ولحظة تعرف على شخصيات غائبة ومتوارية خلف الزمن، وهو نفسه الاسترجاع الذي نستشفه في مسردية غنائية الحب والدم أين كان لسيرة بني هلال أثر في توظيف الاسترجاع الخارجي ممثلا في قول الراوي:

---

[1]: **جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 59.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم، ص 08.**

«قصة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجوله بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع واحزاني.»[1]

إن هذا الاسترجاع المليء بالحمولات التاريخية، والذي يحيل إلى حقبة تاريخية ميزتها ولونتها الدماء، أعطى بعدا عجائبيا للزمن لما فيه من إحالة للغرابة وهنا أمكننا تصنيف هذا الاسترجاع بالخارجي، لأن استعادة القصة مرتبطة بالبداية الخارجة عن زمن المحكي إلى النهاية، بغية إضاءة موروث شعبي ممثل في سيرة بني هلال، ومحاولة من الأديب لكشف أهم المنجزات التاريخية لهذه السيرة قصد صهرها في الحاضر، إذن الاسترجاع الخارجي مفارقة زمنية تكمن لمستها الإبداعية في أنها جسر بين زمن الأحداث وزمن القراءة من شأنه أن يكسب النص الأدبي هويته.

الاسترجاع الداخلي:

يعد من أهم التقنيات الزمنية التي يلجأ إليها المبدع بغية العودة أو التذكير بمحطات سردية خاصة «**وهو رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعودا وهبوطا، من الحاضر نحو المستقبل إلى الوراء قصد ملء الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة أن لا يتجاوز مداها حدود المحكي.**»[2]

---

[1]: **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 125.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 79، 80.**

وهنا يعتمد السرد كحاضر على الماضي لصناعة المستقبل، حيث يحدث توقف زمني في مرحلة ما من مراحل الحكاية، ليعود القاص أو السارد إلى حادثة مرت، وهذه الحادثة مرتبطة ارتباطا منطقيا بسيرورة الأحداث ومن هذه الاسترجاعات ما نورده في المقطع المسردي ذي اللمسة الرمزية في أحلام الغول الكبير:

«ليس في أفقنا يا سيدي قمر منير... ليس سوى ظلام حقير

يدخل 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 وجره أسيرا... ومنذ ذلك الزمن لم نعد نرى القمر، لم نعد نسهر في الحقول... لم نعد نحلم... غدا كل شيء حقيرا...»[1]

فقد لجأ هذا المقتطف السردي إلى ماض بعيد، ميزته ذكريات جميلة ليختلط هذا الماضي بحاضر مجهول، تعتريه الحيرة والقلق، وبهذا التوظيف لتقنية الاسترجاع الداخلي يكون **جلاوجي** قد أنار الحاضر المنهك، وما حالة الأسى والألم إلا نتاج ماضي مورس عليه الاستبداد، لينتج حاضرا بل مستقبلا مجهولا، تكرسه حالة الرفض المطلق لواقع معيش وليد تراصّات زمنية موغلة في القدم، هذا ونجد استرجاعا آخر في مسردية **التاعس والناعس**، وهو الاسترجاع الذي كشف لنا عن هوية الشخصية يقول جلاوجي:

«فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 11.**

الأهل أحد فاحتضنني الذين سموني التاعس.»[1]

إن هذا الاسترجاع عاد بنا لنشأة شخصية التاعس، فكشف لنا الجوانب الاجتماعية التي ساهمت في إظهار الجوانب المضمرة لهذه الشخصية، وهذا الاسترجاع لا يمكن اعتباره تذكّرا بالقدر الذي أمكننا اعتباره عودة إلى لحظة زمنية مهمة كانت سببا في مأساة الشخصية، شخصية التاعس، ولا يعني هذا النوع من الاسترجاعات بالجوانب المأساوية الحزينة فقط، بل يعتمد عليه في العودة إلى مراحل سعيدة وحالمة، فاسحا المجال للعودة إلى ذكريات مليئة بالحنين والسعادة، ما يبينه المقطع السردي الوارد في مسردية **عاشقان** دليل على ذلك، أين تذكر العجوز أول يوم التقت فيه زوجها:

«نجلس على الأريكة فيجلس إلى جانبها، تتابع حديثها كالحالمة

كان ذلك منذ ستين سنة ، وهو ذاته جعلناه تاريخ زواجنا أيها الشيخ الذي حرث الدهر ذاكرتهيطرق الشيخ حزينا كأنما تذكر الحادثة، صمتت تتأمله كأنما تنتظر أن يقول شيئا رفع رأسه وقال:

يا زمان الفتوة، يا زمان الحب، فعلا تذكرت إنها ذكرى أول موعد ضربناه بيننا.

تندفع ملتصقة به متحمسة للحديث، حالمة

وكان الطقس باردا ممطرا، أما زالت تلك الشجرة كما هي ؟

بل هرمت كما هرمنا، كلما مررت بها تأملت ما نقشناه عليها.»[2]

لقد ساعد الاسترجاع على تأثيث هذا المقطع السردي بمشاعر الحب المستمرة والخاضعة للارتدادات الزمنية، فشكل جسرا لا متناهيا بين الحاضر والماضي في امتداد للمستقبل، فالذكرى الموشحة بالحزن

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، مسرح اللحظة، دار المنتهى، ط1، 2017، ص 45

[2]: م ن، ص 132.

والتأمل والحماسة والفرح، كانت صدى لقصة حب جمعت الشيخ والعجوز، وما حزن الشيخ على مرور السنوات إلا اعتراف آخر بحب ممتد من الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل، وما حسرته وأساه إلا رغبة في عودته إلى ذلك العالم الجميل، هذه الرغبة التي تقابله حماسة العجوز وحلمها.

وبطريقة عفوية تنخرط في هذا الاسترجاع مقدمة لنا صورة جميلة عن أول لقاء، ومنه أمكننا القول : إن الاسترجاعات الموظفة في مسرديات جلاوجي بنوعيها الداخلي والخارجي، ساهمت في إضاءة أهم الجوانب التي يمكن للمتلقي أن يجهلها ، فبالعودة إلى الماضي يكون جلاوجي قد أماط اللثام عن مراحل هامة حدثت داخل إطار الحكاية، كما يساعد الاسترجاع على كشف الجوانب المسكوت عنها التي تسير الأحداث خصوصا الإيديولوجية والاجتماعية والتاريخية، إذن الاسترجاع من التقنيات التي شكلت المفارقة الزمنية في الأعمال الجلاوجية.

الاستباق:

عادة ما يلجأ الأديب إلى الاستباق كومضة استشرافية للأعمال الإبداعية فيتجلى بمظهرين داخلي وخارجي لكنه في كلا المظهرين يعني«**بالقفز على فترة ما من زمن الفضة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراق مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات**»[1] أين يستبق الأديب بعض الأحداث متكهنا أو متأملا أو متمنيا ذلك أنه يمثل «**الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا، ويتصل بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي**»[2] فالاستباق هو الخروج عن خطية الأحداث بطريقة لاتمثل خرقا للعمل السردي، بل يصبح الاستباق فجأة عنصرا مهما من عناصر تتابع الأحداث وسيرورتها وهو نوعان

[1]: **عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2008، ص 134.**

[2]: **عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 112.**

الاستباق الداخلي:

وهو الاستباق الذي يوظفه الأديب داخل المتن الحكائي ذلك أنه «**يحدث في بنية الحكاية من الداخل، وهو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزماني**»[1] ما يمثله الاستباق الوارد في المقطع السردي الحالم عن مسردية " **الأقنعة المثقوبة**" فالقرواطي يحلم بمشروع يدر عليه الأموال قائلا:

«**مشروعي العظيم يسير بخطوات واثقة، لابد منإقامة شركة ضخمة، سأكتب على بوابتها الكبيرة بخط كبير: شركة جنان الخلد لصاحبها العلامة الحبر الفهامة، الحاجالقرواطي، سأكون أنا مديرها العام، وأكلف النشناش فيهابشؤون الموتى، وأكلف الفار بشؤون الحروز والتمائم، ولنأتعامل، إلا مع الطبقة الراقية، من الأثرياء وكبار المسلمين.**»[2]

فالقرواطي بحلمه هذا يستبق أحداثا توضح لنا توجهه، وتماديه في ممارسة المراوغة، حتى الحلم لم يسلم من انتهازية القرواطي، وما هذا الاستباق إلا تكريس لنفسه متعطشة للاستغلال حتى أن طمعه قاده إلى طموحات أخرى جسدها الاستباق الآتي:

«**ينتبه الحاج القرواطي من أحلامه سائلا**

- **هل تعرف إلى ماذا أطمح ؟**
- **يهتز للسؤال الذي لم يكن يتوقعه...**
- **السلطة تمنحك كل شيء... الجاه... المال، الهيبة**
- **السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس**
- **السلطة شهوة لا تعد لها شهوة، وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها**

---

[1]: م س، ص 22.

[2]: م ن، ص 36.

يغمض الحاج القرواطي عينه حالما

- **آه حينما يركع أمامي أولاد الكلب.»**[1]

إن هذا الاستباق ترجم لنا نفسية مريضة بشهوة التملك، وقد عكست الأفعال المضارعة نبوءة القرواطي بأن السلطة التي يرنو إليها ستجعل الجميع تحت قبضته، فلما قلنا أن هذا الاستباق داخلي فلأنه متعلق بالشخصية ومساير لها ولتحركاتها وأفعالها، وهذا النوع من الاستباق يتمظهر بصور مختلفة في مسردية "**أحلام الغول الكبير**" وعلى شاكلة الاستباق في مسردية "**الأقنعة المثقوبة**" يأتي في هذه المسردية متجاوبا مع من تراوده نفسه إلى الزعامة السرمدية الأبدية، هذه الزعامة التي تحول له بسط حكمه على العالم يقول "جلاوجي" على لسان الزعيم:

«طيبوا نفسا، وقروا عينا، وثقوا تماما أن سرمدا لعظيمة ملك أياديكم يمشي الزعيم بخطى وثيقة، وهو يضرب الأرض يقدميه:

- **وبعدها سنفتح العالم... العالم بأسره سيكون ملك**

يدينا... وسنقف هكذا على عرش الدنيا ونصيح في مسمعالكون نناجي غيمة عابرة...

أيتها الغيمة اذهبي

حيث شئت واهطلي حيث شئت... فحيثما تفعلين

يعود خراجك إليها... وسنقف هكذا على عرش الدنيا

ونصبح في مسمع الكون... نناجي قرص الشمس وهو يغيب...»[2]

لقد خرق الزعيم بواسطة هذا الاستباق أفق التوقع من جميع المستويات، فقد انتقل به من الواقع إلى الحلم أو الخيال، وجعل استباقه هذا محتملا بين الوقوع واللاوقوع، فبانخراطه في الخيال يكون قد دخل بنا إلى عوالم تخييلية أو خيالية، تكشف لنا عن ذات مأزومة، وهذه الأزمة خاصة ومتفردة،

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 36

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 114

إنها حب التملك أو السلطة المطلقة، ليتحول هذا الاستباق إلى حلم، وهاجس فاتحا المجال للتأويل، فالمتلقي إذا أراد الإجابة عن ما إذا كان هذا الاستباق محتملا الوقوع، سيصدم بمؤشرات بعيدة عن الواقع، فهو حين يقر بحكم الزعيم العالم برمته، وأن يكلم الغيم والشمس فإنه يكسب شخصيته ميزات خارقة بعيدة عن الواقع، ليكشف المتلقي من خلال هذا الاستباق الهوس المفرط في التعلق بالسلطة والحكم، هذه السلطة التي رسمت نهايته المأساوية في مشهد الطوفان، وعلى شاكلة هذا الاستباق ما نورده في مسردية **التاعس والناعس**، أين كان لهذا الأخير رغبة في الإمارة والحكم:

«أحلم أن أكون أميرا

يندفع التاعس نحو صاحبه وقد هزته الدهشة، يمسح أذنيه بأصابعه....

ماذا قلت ، ماذا قلت... أميرا

يعيد الناعس الجملة ببطء وتجزئ

أنا... أحلم... أن... أكون... أميرا

يفتح التاعس عينيه إلى آخرهما... اندهاشا

أميرا دفعة واحدة ؟

تتغير ملامح الناعس فجأة ويشتد قلقه وغضبه:

بل ملكا عظيما... تخضع له الرقاب وتركع له الهامات وترتعد له القلوب.»[1]

الاستباق حمل التاعس على التكذيب، تكذيب الناعس لما يعتريه من تهشيم وكسر للثوابت المنطقية في الاعتلاء للسلطة، إنها قمة السخرية أن يستبق ناعس كسول حدثا كهذا وقد اعتمد هذا الاستباق على خيوط الاستفزاز لأنه لم يعبر عن أمل بل عبر عن حلم، وميزه الحلم أنه عندما تتوفر له

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 19.**

الشروط والأسباب يقع، أو يحدث في الواقع، ومنه فالاستباق الداخلي عبارة عن استشراف يعتمده السارد في زمن النص، ويبرر من خلاله توقعات أو أحلاما، هواجس أو طموحات، تنبؤات أو أهدافا أو غايات، تعبر عنها شخصيات وتترجمها أفعال .

الاستباق الخارجي:

إن الاستباق الخارجي تقنية سردية تتمركز خارج القصة، أو تكون مرهونة بتأويلات مجهولة، وهذا ما أشار له عبد المنعم زكريا «**الاستباق الخارجي موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية، حيث يخلق المخاطب السردي استباقا مفتوحا على المستقبل، واللحظة الثانية حيث يفتح السارد الباب على مصرعيه للتأويلات المستقبلية.**»[1] وهنا نتوقف إلى الاستباقات الموظفة في مسردية **حب بين الصخور** أين أوردها الأديب في زمن على زمن الحكي، حينما استحضر أحداث معركة الجرف، يقول جلاوجي:

«**سنسحقهم كالذباب**

ويضيف الثالث بحماس أشد:

اطمئن سيدي القائد، سنصيرهم رمادا تذروه الرياح في كل فجاج هذا الوطن الذي ضحى من أجله أجدادنا ليكون قطعة غالية من فرنسا.»[2]

إنه استباق خارج عن إطاره تتوفر فيه كل شروط اللاتحقق، فعلى الرغم من أن الضابط يدرك بأن الوطن الذي يتحدث عنه ملك للآخرين الذين سيدافعون عنه بالنفس والنفيس، إلا أنه تنبأ بالقضاء على المجاهدين، حتى أنه تكهن بالزمن المحدد للفضاء عليهم، يقول جلاوجي:

«**يضرب الجنرال بوفر على كتف الضابط مطمئنا بعنجهية**

---

[1]: **عبد المنعم زكريا القاضي،البنية السردية في الرواية ، مرجع سابق ، ص 113.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 21.**

بل ستحسم المعركة في ظرف ساعات لا أكثر.»[1]

لكن هذا الاحتمال أو التنبؤ لم يتحقق لا في ساعات ولا في أيام، لأن المعركة التي أعد لها **بوفر** وجماعته العدة، شهدت هزيمتهم وكسرت كل آمالهم وطموحاتهم، وهو نفسه الاستباق الموظف في الأقنعة المثقوبة أين تمنى القرواطي أن يكون رئيسا ليبيد شعبه، يقول:

«ماذا نفعل ؟ الشعب الخائن يرد الإحسان إساءة والخير شرا، اللعنة عليه لو كنت رئيسا لأبدته عن آخره، شعب لا يستحق كل هذه الحرية... العصا أولى له لا ديمقراطية ولا هم يحزنون.»[2]

فلو التي أفادت التمني منعته من أن يكون رئيسا، وإن كان هذا الاستباق داخلي إلا أنه غير خاضع للتأويل، لأنه لن يتحقق، فهو جاء كرد فعل لنفسية حالتها منهارة، لأنه خسر في الانتخابات، وما توظيفه للاستباق إلا لترجمة حالة الغضب والمقت والحزن الذي آل إليها، وأمثال القرواطي يجدون من يثور عليهم، فيستبقون أحداثا تحيل إلى تحررهم من قيود سلاطين وحكام متغطرسين، وهذا ما يجسده المقطع المسردي الوارد في المسردية القصيرة جدا " **حضرتي وحضراته**" أين أبان الصديق لصديقه نية الثورة:

«- لست بخير مطلقا يا رفيقي استعبدنا هؤلاء الحمقى، أخذوا المال والمناصب ولسنا نحن إلا عبيد لديهم.

- **والحل ؟**
- **قام منتفضا كالديك وقال:**
- **الثورة الثورة... هذا الشعب الأحمق يجب أن يثور**
-

---

[1] **م س ،ص 22.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 73.**

– **سأكون في طليعة الثائرين، لا معنى لحياة نحياها ذليلا، يجب أن نقتل الخوف داخلنا.**»[1]

فالاستباق جُسد في الالتزام، التزام تحدوه رغبة كبيرة في حياة تتحقق فيها العدالة، وينتفي فيها الخوف من أولئك الانتهازيين الذين استعمروا كل الثروات، ونهبوا كل الأموال واستحوذوا على أرقى المناصب.

إن المفارقة الزمنية الناتجة عن تقنية الاستباق والاسترجاع، ساهمت في إضفاء السيرورة والديناميكية في الأعمال المسردية كما أنها جعلت الوصف المسردي يتكئ على تعانق الخيال بالواقع، فأكسبها جلاوجي الجمالية المولدة من الحلم والوهم، والواقع واللحظة لتزود هذه التقنيات المتن المسردي بمحطات زمنية غابرة، ربما غفلة أو اختراقا، لكنها في النهاية تفتح تجلي وحضور، ليطرح السؤال هل هذه التقنيات وحدها كفيلة بتحديد المفارقة الزمنية ؟ لتكون الإجابة عند **جينيت** الذي «**احتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين والتي سنرى أنها لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع.**»[2]

إذن فالمفارقة الزمنية لا تقتصر فقط على الاستباق والاسترجاع، بل تتعدى إلى التقنيات الأخرى المولدة من إيقاع السرد، كالخلاصة والحذف، حينما يقع على السرد التسريع، وفي حالة التعطيل فتحدث تقنات أخرى كالمشهد والوقفة وغيرها، وسنحاول التطرق إلى هذه التقنيات ومدى تأثيرها على البنية الزمانية في مسرديات جلاوجي.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، مسرح اللحظة، ص 24.**

[2]: **جيرار جنيت،خطاب الحكاية ، ص 51.**

عناصر تسريع السرد ودورها في بناء المفارقة الزمنية:

1- الخلاصة:

وهي تقنية لها علاقة بتسريع السرد، تختزل فترات زمنية قد تمتد إلى سنوات «**وهي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة سنوات أو أشهر في جملة واحدة أو كلمات قليلة.**»[1] وهذا النوع من الزمن يختزل عمرا أو مدة زمنية في كلمة أو موقف ما يمثله المقطع في أم الشهداء:

«**الأب يندفع: الكلب اللعين ثمن سطوه على أرضنا... سأقتله بيدي هاتين (يندفع ليحمل البندقية)**

الأم: وهي تمسكه: جن الشيخ والله... سيقتلونك

الأب: عشت ثمانين سنة كاملة... فهل تعتقدين أني سأزيد مثلها ؟

لقد أكملت عمري ولي الشرف أن أموت شهيدا دفاعا عن كرامتي.»[2]

فبإشارة الأب إلى العمر الذي عاشه يكون قد لخص حياته كاملة، وجعلها مبررا لطلب الشهادة والموت دفاعا عن الوطن، وقد ساهم هذا التلخيص في اختزال عمر، هذا الاختزال حافظ على التواتر السردي والترابط الزمني، وهو حركة سريعة جدا أضفت على النص بعدا نفسيا واجتماعيا أين أمكننا اعتباره لقطة موغلة في زمن بعيد، ثم فجأة تعود بنا إلى زمن السرد، في إشارة إلى أن هذه التقنية عادة ما تكون لصيقة بالاسترجاع، ما نورده فيما يلي من مسردية أم الشهداء:

«**أحمد: أجل سننتصر لكن لماذا تأخروا ؟ ذهبا معا كل إلى هدفه...**

---

[1]: **مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 93.**

[2]: **عزالدين جلاوجي ،الأعمال المسرحية الكاملة، دار المعرفة، دط، 2012، ص 196.**

فاطمة: أما قلبي مطمئن تماما... خمس سنوات مضت حتى الآن... لا نخرج من انتصار إلا لانتصار... ولا يزيدنا كيد فرنسا إلا تلاحما حتى صار الشعب الجزائري جسدا واحدا وقلبا واحدا، يمكن أن يضحي بكل شيء من أجل عزة وطنه واستقلاله.»[1]

فخمس سنوات الماضية كانت حافلة بالمعارك والبطولات والتضحيات، مات فيها من مات وجرح فيها من جرح، وشرد فيها من شرد، لكن السارد لخصها في لفظة خمس سنوات مضت، وأضفى عليها حمولات دلالية وضمنية حين توجها بالانتصار الذي احتاج إلى مدة زمنية طويلة.

هذا التلخيص اختزل أحداثا سردية موغلة في الزمن، كانت لتشغل مساحة كبيرة داخل النص السردي، ولم يخل بمعمارية العمل السردي، بل كانت لحظة تواصل بين الماضي والحاضر، كما أمكننا القول بأن التلخيص لا يقتصر فقط على الزمن الماضي، بل بإمكاننا التجلي في الحاضر وحتى المستقبل، ما نورده في المجتزأ السردي:

«الأب: كأني أراك مشغول البال

عائشة: بل مشغول البال كثيرا

الأب: هل وراءك أمر تخفيه عنا ؟

عائشة: وأنا أعرفه

الأم: أجل أعرفه ويعرفه الجميع

الأم: تقصدين فاطمة... لا تشغل بالك ، ولدي أتممتما كل المراسم وسنزفها إليك في عرس بهيج

الأب: وسنقيم الأعراس أياما وليالي

[1]: م س، ص 126.

عائشة: وسنفرح جميعا

الأم: وكم أكون سعيدة وأنا أنتظر أحفادي.»[1]

وهذا الاستباق تضمن خلاصة مشروع زواج سيحتفي به الجميع أياما وليالي، وتكون نتيجته الفرحة والغبطة، وإذا أردنا قياس المدة الزمنية الملخصة، ستكون قصيرة لكنها تقول بسعادة الأم وهي تنتظر أحفادها.

إذن فتقنية التلخيص أصبحت من الضروريات التي يلجأ إليها الكتاب، قصد تحاشي الوقوف إلى كل اللحظات لما فيها من تتابع للأفعال، فتكسب هذه التقنية العمل الأدبي بعدا شموليا محافظا.

2- المشهد:

من المراحل الزمنية التي يعمد إليها الكتاب قصد تسريع السرد، لأنه ارتبط تمام الارتباط «**بالمقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، فالمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد ويتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق.**»[2]ومنه فالمشهد يتولد من ذاك الحوار الذي تتخلله أفعال يسردها السارد عن طريق شخصيات متفاعلة بعضها ببعض، حيث «**لا توجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي الظرفي بين زمان الحكاية وزمن القصة.**»[3]

إذن هذا النوع من الزمن يسيطر على مسرديات جلاوجي، ونبرر لهذا بأنها عمل مسرحي والأصل في أنه يقوم على الحوار، ونبدأ في دراسة هذه التقنية بالحوارات الطويلة التي شغلت مساحة زمنية معتبرة، ما يمثله المقطع الآتي:

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية الكاملة، ص 121.**

[2]: **حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.**

[3]: **م ن، ص 79.**

«- بشير: عدت منذ لحظة، تفقدت جبهتنا الشمالية كل شيء على ما يرام

- عدت اللحظة من الجبهة الجنوبية، معنويات الإخوان أعلى وإصرارهم على الانتصار أشد.

- يغير عباس دفة الحديث:

- ألا ترون أنهم تأخروا في الهجوم ؟

يستوي سي صالح جالسا:

- صدقت، إنهم يراهنون على إتعابنا نسوا أننا نتعب الليل ولا نتعب

يضحك بشير لقول سي صالح ويقف في مكانه:

- المهاجم دائما يا سي صالح يملك إحداث المفاجأة.» [1]

تقنية المشهد في هذا الحوار وضحت لنا التقارب الزمني بين زمن الحكي وزمن القص، نكاد نقول بتماهيهما، أين ركز السارد على نقل الوقائع دون تحوير، وقد ساعدت هذه التقنية على تقديم معلومات مرفوقة بمعطيات مهمة، رسمت لنا الفضاء الزماني والذي ختمه بالانفتاح على زمن منتظر، كما نجد هذه التقنية في مواضيع عديدة كتلك الواردة في مسردية **الأقنعة المثقوبة**، وذاك الحوار الذي دار بين القرواطي والشيخ سالم والد تفاحة:

«- ماذا تريد في بيتي أيها الحقير ؟ طلبت منك ألف مرة أن لا تعود إلي.

- يا سيدي اتق الله في وفي ابنتي.

يندفع نحوه يمسكه من تلابيبه بعنف:

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 107.

- **أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم ؟**
- **وما دخلي أنا في اختفاء تفاحة ابنتك ؟**
- **أنا متأكد أنها عندك... لقد اختطفتها.**
- **بل لقد هربت.**

يخرج الحاج القرواطي من جيبه أوراقا نقدية ويدسها في يد الشيخ سالم:

- **لا معاذ الله... ولكن يا سيد...»**[1]

نلاحظ أن هذا الحوار مشهد متضمن لذاك الصراع المتمحور حول ثنائية القوي والضعيف، ولم يقدمه لنا جلاوجي فقط لينقل الحوار الذي جرى بين الشيخ والحاج القرواطي، بل ليقدم لنا وبطريقة ضمنية تلاعب القرواطي وخداعه للشيخ وابنته، ومن حيث الزمن الموجود في هذا المقطع عبارة عن زمن تتماهى فيه الشخصية دون أن يتدخل السارد في الحوار الذي فيه إيماءات لما سبق وما هو آت، فالذي سبق اختطاف **تفاحة** واغتصابها، وما هو آت حزن وأسى وحرقة مستمرة، أما الحاضر فيه وجهان يراوغ الواحد فيهما الآخر، وجه يتلذذ بحالة الانكسار والإذلال للشيخ ويمثله القرواطي، ووجه تعتريه المكابدة والتوسل والإذعان ويمثله الشيخ، ومنه نقول بأن تقنية المشهد هي من تحملت عبء الزمن، فلا هو خاص بالحكاية وحدها، ولا هو خاص بالسرد وحده.

إذن تتحمله الشخصيات، وهذه هي وظيفة المشهد كتقنية زمانية، كما نورد هذه التقنية في الحوارات القصيرة، وأمثلتها قول جلاوجي في أحلام الغول الكبير على لسان الزعيم:

«- يا شعبي العظيم لقد فهمتكم الآن... لقد فهمتكم

ترتفع الأصوات أكثر وتختلط، حتى لا تكاد تفهم

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 42، 43.**

يواصل الزعيم خطابه:

- **شكرا... شكرا على تصفيقاتكم وتفهمكم إنكم تعبرون عن أفكاري بالضبط، لا بد من الإصلاح...**

يبتعد عن الشرفة ملوحا بعصاه، مشيرا للقادة.»[1]

إن هذا الحوار الصادر عن الزعيم أحادي الطرف، فهو يكلم شعبا غاضبا، ثم لا ينتظر الرد، وهذا المشهد وضح لنا تشظي دلالات الخوف والرهبة، فالزعيم محاصر من جميع النواحي، حتى الوقت أصبح لا يكفيه لإقناع رعيته، فسارع بالابتعاد عن الشرفة.

المشهد أبان عن رغبة الزعيم في إقناع شعبه بأن ذهنيته قد تغيرت، هذا الشعب الذي أصر على التخلص من سيطرته، وما هذا الحوار إلا ترسبات سلطة قمعية مورست على شعب ضعيف لتكون الثورة، وبهذا الحوار تنعكس لنا دلالات ضمنية مآلها الهاجس والخوف من اللحظة أو الزمن القادم، وقد قدم لنا هذا المشهد معلومات اجتماعية وسياسية أثث لزمن ماضي وحاضر ومستقبل، وهي الغاية التي ينشدها أي أديب من خلال استخدامه لتقنية المشهد.

3- الحذف:

وهي التقنية التي يستغني فيها الأديب عن أحداث يتجاوزها السارد، إما لأنها غير مهمة أو لأنها لا تؤثر في سيرورة العمل السردي، أو التواتر الزمني، فهو «**إقصاء كلي لمرحلة زمنية من القصة داخل المحكي، لكن لا يمر هذا البتر الزمني ددون ترك أثر يدل عليه.**»[2] ذلك أن العمل القصصي تعتريه أحداث تعبر عن أزمنة متوارية خلف المواضيع المهملة، فهو «**التقنية الأولى في عملية**

---

[1]: م ن ، ص 125.

[2]: وافية بن مسعودة، تقنيات السرد، مرجع سابق ، ص 459.

تسريع السرد، لأنه يلغي فترات زمنية طويلة.»[1] وقد أشار **جيرار جنيت** إلى أهمية هذه التقنية في الرواية خصوصا أين قسمها إلى ثلاثة أنواع: حذف صريح، ضمني، وحذف افتراضي، وسنورد كل نوع من هذه الأنواع التي وظفها جلاوجي في مسروياته.

أ- الحذف الصريح:

وهو حسب جنيت «**إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذي تحذفه.**»[2] فقد جعل جنيت الزمن يساوي درجة الصفر لما يخلقه من فجوات سردية عميقة، ومنه ما نورده في المجتزأ السردي الخاص بالتاعس والناعس، يقول جلاوجي:

«**فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد، فاحتضنني الجيران الذين سموني تاعس.**

الناعس: صدقوا وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك، فعلا أنت قمة في التعاسة ومنبعها في هذا الوجود، هل هناك من يفقد أباه وأمه دفعة واحدة، ويولد عاريا من كل عاطفة.»[3]

إن النتيجة التي توصل إليها الناعس اختزلت مدة زمنية تقدر بعمر كامل، ميزتها أنها مبهمة ولا نعلم عنها أي شيء سوى أن نتيجتها طفولة بائسة، وشخص تعيس، وإذا أردنا معرفة حجم الحذف ومداه في هذا المقطع سنقول أنه واسع لما خلفه من ثغرة خلقت العديد من الاستفهامات منها: كيف ؟ وأين عاش ؟ لكن وجب علينا القول: بأن هذا الحذف ملائم للمسردية، وكأن التاعس توقف به الزمن إلى يوم ولادته، إذ لم تتغير حالته، ولد تعيسا احتضن تعيسا، وعاش تعيسا، حتى أنه لم يكترث بالأحداث التي ميزت المدة الزمنية المحذوفة، ومثل هذا الحذف نجده في مسردية **أحلام الغول الكبير**، وقد مثله المشهد الحالم:

---

[1]: **مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ط1، 2004، ص 222.**

[2]: **جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، مرجع سابق، ص 118.**

[3]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 12.**

«سرقوا القمر... خطفوا القمر...

الآن فقط جاء الخير ؟؟

اللحظة سيدي الشيخ ... وهل كنت أدري بالخبر ؟

تقف المرأة تمسح دموعها، سائلة بحيرة، فيجيبها الشاب بحسرة:

منذ عقود... من زمن بعيد

تقلب المرأة عنهم عينها حائرة مندهشة:

منذ عقود ... من زمن بعيد ؟ »[1]

فهذا الحذف جعل الحيرة والدهشة ترتسم على المرأة، وعلى الرغم من الرمزية التي ميزت هذا المجتزأ السردي إلا أنه طافح بمشاعر الضياع والهوان، وما هذه العقود المحذوفة أحداثها إلا إشارة إلى زمن الاستبداد الذي تجذّر في مجتمع أصبح يؤمن به، وما هذا البتر الزمني إلا تجلي لأنفس مضطهدة مقهورة، وما دهشة المرأة وحيرتها إلا نوع من الثورة وربما عودة إلى ماض سحيق، ومحاولة لسبر أغواره، ومن الحذف ما يمثله المقطع المقتطف من مسردية **حب بين الصخور**:

«أيها الإخوان، ها هو اليوم الأول من معركة الجرف قد انتهى، علمنا فيه العدو الغاشم بفضل الله وبفضل الرجال المرابطين درسا لم ينساه أبدا، ولا نملك إلا أن نحمد الله ونعتز بثورتنا التي حققت كل هذا المجد، ولم تمض على انطلاقها غير عشرة أشهر، وهذا دليل على أننا نزداد قوة ومتعة، وأن النصر سيكون حليفنا.»[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 79.

[2]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 75.

الحذف هاهنا له علاقة بالجوانب السيكولوجية، فهو مرتبط بنشوة الانتصار التي ولدتها العزيمة والإصرار، والمتأمل لهذا المقتطف سيجد أنه تضمن نوعين من الحذف، حذف قصير المدة وآخر طويل المدة، أما القصير فقد مثله لفظة يوم، التي تدل على معارك اليوم الأول من موقعة الجرف، أين حذف السارد فيها كل الأحداث، لكنه كللها بنكهة الانتصار، أما الحذف الطويل لفظة عشرة أشهر، زمن الثورة المسبوقة بلفظة غير، وهذا دليل على تقزيم الزمن أو تصغيره، لما في اللفظة من حمولات دلالية وإنسانية، فعلى الرغم من أن عشرة أشهر زمنيا مدة طويلة، إلا أنها دلاليا قصيرة خادمة لموقف المجاهدين.

ب- الحذف الضمني:

يختصر الحذف الزمن ويبقي على مركزية القص لأن «**الحذوف الضمنية لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال اللا استمرار السردية.**»[1] فهذا النوع من الحذف مساحة هامة من المحطات السردية في أعمال جلاوجي المسردية ذلك أنها تقدم لقارئ خاص، يجيد فك شفرات المسكوت عنه، كما أن هذه التقنية تخضع لثنائية الاستباق والاسترجاع، فلا تقوم بتنوير هذه الأزمنة، بل القارئ الفطن هو من يستند إليها ويتخذها مرجعا ليسد به ثغرات المشهد المسردي، ومنه ما نورده فيما يلي من مسردية **الأقنعة المثقوبة:**

«يشتد غضب الحاج القرواطي ويتعالى صراخه ... يمسك الشيخ سالم النقود خائفا:

ولكن يا سيدي...

يقاطعه الحاج القرواطي:

ولكن تريد ابنتك...

---

[1]: **مها القصراوي،مرجع سابق، ص 119.**

نعم.. أجل...

قلت لك سأبحث عنها معك

يطأطئ الرأس متلعثما، خائفا:

وأنا متأكد أنها عندك.»[1]

وإذا استندنا إلى الفضاء الطباعي نستخلص من خلاله الانقطاعات الزمنية الواردة في هذا المشهد الحواري، وهي رغبة الشيخ في معرفة مصير ابنته المخطوفة منذ مدة، وما النقاط المتتالية إلا حذوف ضمنية لم يستطع الشيخ البوح بها مما جعل المتلقي يجهل حتى الفترة التي توارت فيها الفتاة تفاحة عن الأنظار، أما النقاط المتتالية الواردة في الحوار الخاص بالقرواطي، فتنم عن سخرية وتهكم ومراوغة للشيخ، مما زاد الأحداث غموضا ولبسا ، لتشكل هذه النقاط المفارقة الزمنية المخبئة للأحداث، كما نرصد حذفا ضمنيا آخر في هذا المقطع الذي انقلبت فيه الموازين السردية، أين جسد لنا القرواطي قصة حياته، وما آلت إليه حياة رجل عاش في كنف السلطة والمال ليصبح فجأة على مشارف الإفلاس، يقول جلاوجي:

«انقلبت علي الدنيا... غبي من يأمنها... الأولاد اتبعوا أمهم الملعونة، وتركوني وحدي، لا أحد يزورني إلا مراد ذلكابني الحقيقي، لولا أن ربح الإفلاس قد عصفت به وأصبح يبذر الأموال يمينا وشمالا في الخمر والقمار والسهرات الحمراء، وغادة بعد شهرين من زواجنا تركتني وذهبت إلى أوروبا، أربعة أشهر لم أتلق منها مكالمة واحدة... أين هي ؟ مع من ؟ لست أدري... أي... المصنع يعيش حالة تدهور والطامة الكبرى مع تلك الفتاة اللعينة... كل يوم يمر يزداد بطنها انتفاخا.»[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 44.

[2]: م ن ، ص 110.

فالنقاط التي تتخلل هذا المونولوج ما هي إلا فترات تختزل أحداثا متراكمة، لم يستطع القرواطي استحضارها في تلك اللحظة، لكنها ساعدت في استنتاج ما قبل وما بعد كما كشفت عن النفسية المنهارة للشيخ بعدما انقلبت عليه الأزمنة، وانتقل من مرحلة الغنى والسلطة إلى مرحلة الإفلاس والهوان، وما هذه النقاط إلا تجاوز منه لأزمنة عبث فيها بمن عبث.

إذن فالحذف جسده هذا الفضاء الطباعي متمثلا في النقاط، ونبرر ذلك بتزاحم الأزمنة ليلجأ السارد إلى الحذف، وهذا ما نورده في مسردية أحلام الغول الكبير:

«**يضع الزعيم كفيه على عينيه، ويرفع رأسه حالما مناجيا:**

أيها الحلم تحقق... أيها الحلم الجميل تحقق...

ينظر إلى حراسه مخاطبا:

إنا الزعيم العظيم... عظيم العظماء... السيد في الأرض والسماء... هل يتأبى علينا شيء أو يستعصي ؟ إنا الجبار الذي لا يقهر ؟»[1]

فلفظة **الحلم الجميل** المتبوعة بنقاط دلالة على غاية أو هدف مرت عليه أزمنة حتى أصبح حلما، لكنه لم يتحقق ليتبعه بنقاط أخرى لا تدل على مرحلة زمنية بالقدر الذي تدل فيه على حديث مباشر يتسامى فيه الزعيم، ونفسه، ومبررا أن غايته لابد أن تتحقق لأنه ببساطة عظيم العظماء.

إذن الحذف الضمني مرتبط بالمتلقي الذي يجيد ربط الأحداث ببعضها ويتفطن إلى الجوانب المسكوت عنها ممثلة في النقاط أو الفواصل القصد منها أحداث زمنية واختزالها.

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 111.**

عناصر تبطئ السرد ودورها في بناء المفارقة:

1- الوقفة الوصفية:

«**هي ما يحدث من توقفات وتغليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات.**»[1] فالوصف له علاقة بالثبات، وهو عكس السرد الذي يتميز بالحركية ، وأن يلجأ السارد إلى هذه التقنية فإنه يبطئ السرد، ويجعل إيقاعه خافتا، إذن هو في الأصل كما أشار حسن بحراوي «**وسيلة وليس هدفا.**»[2] إذن فالوقفة الوصفية هي أسلوب يمطط من خلاله السارد القصة فيجعلها تتوقف بالوصف الذي يسير في بعض الأحيان الجوانب النفسية والاجتماعية للشخوص، ونماذج هذه التقنية ما تبينه مسردية **التاعس والناعس:**

«**يدخل الرفيقان مدينة كبيرة، وقد ظهرت عليهما علامات التعب والإجهاد طول السفر والترحال.**

تتناهى إلى الأسماع أصوات، ضجيج ونقاشات حادة تصل من بعيد ثم تبدأ في الاقتراب رويدا رويدا...

يحملون هراوات وسيوف

يتملك التاعس الخوف الشديد فيتوقف عن السير.»[3]

إن هذا الوصف الذي اعتمده جلاوجي لا يخلو من السرد، لكن هذه الوقفة الوصفية لها علاقة بالمكان الذي قصده التاعس وصديقه، مكان مشحون بالصراعات، فقد يحتاج الأديب لهذا الوصف ليبين لنا أن المكان مجهول المعالم بالنسبة للتاعس وما تيمات الوصف إلا لمساعدة القارئ

---

[1]: **مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 96.**

[2]: **حسن بحراوي ، مرجع سابق، ص 176.**

[3]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 27.**

على فهم الفضاء المكاني والزماني الذي تسير في فلكه أحداث المسردية، وقد أبان الوصف في الأقنعة المثقوبة عن مراوغة الحاج القرواطي لأناس سذج:

«– الكهل: مسألة صعبة.

سعبة ؟ صعبة علي أنا ؟ أنا الدارس في أكثر الزوايا وعند أكبر الشيوخ ؟ أنا الحافظ للقرآن الكريم، أحفظه واقفا على قدم واحدة وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيابا، حججت إلى بيت الله الحرام، وزرت قبر الرسول ﷺ، أرعب الإنس والجن، وأفحم كل من يدعي العلم.... هل يكفيك هذا ؟ أنا يا راقد الحاج القرواطي، الحاج القرواطي.»[1]

فالوقفة الوصفية في هذا المجتزأ السردي تنم عن إفراط ذاتي نتج عنه تضخيم للأنا، وما هذا الوصف إلا محاولة ومراوغة قصد الإقناع، كما أنه إشارة من القرواطي بالميزات التي بها دون غيره، فهو إذن وصف لإثارة عقل واستدراج قلب، وهو الأمر الذي حدث.

وعلى هذه الشاكلة جاءت الوقفة الوصفية في أحلام الغول الكبير أين كان للزعيم يناجي مرآته:

«مرآتي يا مرآة الصقلاء... من أعظم العظماء ؟

من أقوى الأقوياء ؟ من السيد في الأرض والسماء ؟

يضحك ببلاهة:

أنا ؟ صحيح أنا ؟ صدقت أنا... أنا... أنا... أنا.

يقف من على عرشه:

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 23.

أنا... أنا.»[1]

هذه المناجاة وصف لذات نرجسية، وما هذه الوقفة الوصفية إلا خروج عن مدار الحكي والسرد وانخراط أو إغراق في ذات شخصية بلغ بها الوصف مداه.

إذن أمكننا القول: بأن مسرديات جلاوجي وعلى الرغم من مساحتها السردية المتأرجحة بين الطول والقصر، إلا أنها استوعبت أبرز التقنيات السردية التي خلقت المفارقة والتناغم، فكان لها أثر كبير في العمق المعرفي مما أضفى عليها الجمالية الأدبية.

الزمن الكابوسي:

إن من أهم عناصر المفارقة التي تحضر في مسرديات جلاوجي تلاعبه بالزمن، وذلك بالانتقال من عوالم واقعية إلى خيالية فتنصهر العوالم بعضها ببعض خالقة لنا الغرابة والدهشة، وباستحضار جلاوجي للجوانب الفانتاستيكية يكون قد قدم لنا مادة حكائية قابلة للتأويل المنفتح على الحقيقة والخيال لأن «**ارتباط الفانتستيك بما هو فوق طبيعي بشيء مشروع له كونه يجسد ما فوق طبيعي أحداثا وأفعالا، كما أن الفانتستيك قد ولد مع تدخل واقتحام الفوق طبيعي للعالم الطبيعي.**»[2] إذن فالغرابة محتملة الوقوع حينما ينتقل الأديب بصناعة نصه إلى عوالم خارقة، ومنه يمكننا استقصاء الزمن الكابوسي حيث «**يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بعدا فاعلا قابلا للمسخ والتحول.**»[3] وهنا نستنتج أن للزمن دور فاعل في خلق الغرابة سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو الأحداث أو حتى الزمن نفسه، وهذا من خلال الأزمات الناتجة عن هذا الزمن،

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 34.**

[2]: **شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية ، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2009، ص 39.**

[3]: **م ن، ص 185.**

حيث «**تعمد الذات الكاتبة إلى ملامسة الجوانب القابعة في لاشعور الكاتب من أجل تجسيد أزماته وحقيقته الكابوسية التي باتت تقض مضجعه.**»[1]

وهنا نقف عند مسردية **أحلام الغول الكبير** وفي المشهد الموسوم **بالحلم الضائع**، حيث ينخرط القارئ في زمن عجيب يختلف عن ذاك الذي استهل به الأديب مسرديته، زمن تتسارع فيه أزمنة مختلفة بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالفتاة وعريسها سافرا إلى زمان غير زمانهما، لكنهما وجدا بدل الحلم كابوسا، لتسمر الدهشة موقفهما، فالزمان والمكان تفاعلا ليخلقا الرعب في نفس الفتاة، يقول الفتى للفتاة:

«حبيبتي... هل ترين ما أرى ... هل ترين ؟

تبحلق بعينيها كأنها تسمرت في الأرض، تقول دون أن تلتفت إليه:

لا شيء البتة

سوى أنفاس رثة

يطلق ذراعيها ويخطو في حذر متلفتا في كل الاتجاهات مبللا شفتيه اليابستين بلسانه:

سوى عيون حائرة وغصة

إذن أين الذي سمعناه ؟

وأين الذي قرأناه ؟

وأين ما روته بطون الكتب منذ الأحقاب ...

عن أرض العجب العجاب

---

[1]: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013، ص 315.

قالوا هنا التاريخ خلق...

هنا الإنسان غنى ونطق

هنا أشرق النور وانبثق

أخطأنا يا حبيبي الطريق ؟

يتلفت إليها متعجبا وكله ثقة:

أبدا ما أخطأنا الطريق.»[1]

فالزمن الحلم يصطدم بالمكان الكابوس، وما كان أملا أصبح دهشة وضياعا وقلقا، وهذا التباين بين الزمن الحقيقي لأحداث المسردية والكابوسي بين لنا مدى التقارب بين الواقع الملئ بالاضطهاد والحلم الذي لا نستطيع الانسلاخ من هذا الواقع، فالرسالة من هذا المقطع السردي هي أن حالة الضياع والدهشة والخوف والتردد ستلاحقنا ما دمنا نمارس فلسفة الهروب إلى أرض الأحلام، يقول جلاوجي:

«تصورتماها حلما ورديا جميلا...

ينهض الفتى وقد جلله الحزن...

فوجدناها.... ياللحسرة

يقاطعه الشيخ أيضا... وقد رفع فيه عينيه

كابوسا.»[2]

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 38، 39.**

[2]: **م ن، ص 41.**

فالزمن ملتهب بحرقة وأسى المستقبل وتصدعات الماضي مناقض للواقع والحلم، منبسط على كل ما هو غريب مليء بالأزمات من جميع النواحي، فجسد لنا الأبعاد الزمانية الفانتاستيكية وقدرتها على ترجمة ما هو آني، وصقله في أبعاد نفسية، حيث يصبح الزمن موجودا لا مرئيا، فترجمة الدهشة والغرابة والحيرة، وهذا ما نرصده في **التاعس والناعس** حيث سافر كل منهما إلى مدينة عجيبة مشحونة بالصراعات حول الحكم، يقول جلاوجي:

«يقترب الناعس من شخص دنا منهما سائلا:

ما الذي حل بالمدينة وناسها ؟كأنما فشا فيها السعار

يكشر فيهما شخص دون أن يجيب ويبتعد عنهما

أعوذ بالله لقد تحولوا جميعا إلى كلاب

ولكنك تراهم بشرا

إني أراهم كلابا... انظر... اسمع... إنهم ينبحون

على مهلك... ها هو آخر نسأله عن السر.»[1]

إن حالة الامتساخ التي امتاز بها سكان المدينة تشير إلى غرابتها من حيث المكان والشخوص وبالتالي الزمان الذي يضفي على النص رؤية عجائبية موغلة في الشعرية، فهذه الصورة المقيتة التي رأى التاعس وصديقه فيها المدينة وأهلها نقلت للمتلقي الجوانب السياسية والاجتماعية الغارقة في الوصف السوداوي للواقع الافتراضي الذي يشبه الواقع الحقيقي.

إذا فالعجائبية التي بنى عليها جلاوجي هذا المجتزأ المسردي منطلقها الواقع، ونهايتها الواقع، ومنه أمكننا القول بأن الفنتاستيك حينما يحضر في الأعمال الإبداعية التي تحاول تشريح واقع في أطر

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 29.**

مختلفة، يصبح حجة أخرى تمارس على الواقع، فالغرابة والدهشة والقلق والتوتر التي تتفاعل في المحكي إنما هي وليدة أزمنة ممتدة من الحاضر، فالحاضر إلى المستقبل، ولا يعتبر إدخال الجانب الفانتاستيكي ثغرة بالقدر الذي أمكننا اعتباره تجاسرا وجسرا بين الواقع والخيال والمأمول، وهذا ما نسميه المفارقة الزمنية العجيبة.

وخلاصة القول: الزمان فعل قبل أن يكون تقنية أو مسارا، هو الذي يكسب النص الأدبي هويته، وهو الذي سمح لأي دراسة بالانفتاح على التقنيات السردية كالمكان والشخصيات «**وما الإحساس بالزمان إذ لم يكن إحساسا بالتغيير من حال إلى حال.**»[1] فهو يساهم في رسم التصور الشامل لأي خطاب، يحيطه بالمؤشرات النفسية والاجتماعية والدلالية، والمفارقة الزمنية أسلوب يرسم من خلاله صانع النص سيرورة الأحداث وديمومتها وحتى توقفها، وتكمن جماليتها وشعريتها في هذا النوع أين يتمدد الزمن ثم يتقلص، يتسارع ليخفت ببطء، يتمطط ثم يتقزم، ليغرق النص في حمولات دلالية بناءة.

مفارقة المكان:

الفضاء السردي يبني أبعاده على ثنائية الزمان والمكان، هذا الأخير الذي يعد عنصرا ضروريا في رسم ملامح النصوص المسردية، ذلك أن إحساس الشخوص فيها بالمكان أكثر من إحساسها بالزمان، فهو مرتبط ومتعلق بها، مما يجعل هذا العنصر من الأولويات التي استغل عليها جلاوجي، فأكسبه أبعادا فنية مختلفة ، ولأن الفلاسفة والمتكلمين «**أجمعوا بأن المكان والزمان فكرتان طبيعيتان فلكيتان، وهما توأمان ذهنيان لا يفترق أحدهما عن الآخر، ولا ينفصلان عن الجسم المتحرك.**»[2]

---

[1]: **عبد الحميد خطاب، إشكالية المكانوالزمان في الفكر الإسلامي، مجلة المبرز، ع13، 1999، ص 64.**

[2]: **حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 65.**

فالمكان إذن مرتبط بصاحبه من خلال مساهمته في إبراز الهوية والخصوصية له، وهو في المسرديات يقوم «**بالدور الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح.**»[1] ونبرر هذا بأن جلاوجي قدمها للقراءة والعرض المسرحي معا، وسلطته تكمن في قدرته على الرسوخ في ذهن المتلقي من خلال ارتباطه بالأبعاد المختلفة للشخصيات .

والمكان يشكل أهم عناصر الخطاب لما له من تموقع في المواضيع وتحول في الوظائف، إذ استطاع جلاوجي توظيفه بوجهين مختلفين وجه حقيقي عكس لنا الواقع المعيش، ووجه خيالي ترجم لنا الآمال والطموحات، أين كشف عن تلك العلاقة بين الإنسان والمكان، والتي أمكننا القول بتكامليتها «**فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها، كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان.**»[2] إذن فالمكان والإنسان كلاهما ينصهر في الآخر، ذلك أن المكان يكسب الاستمرارية والديمومة منذ وجود الإنسان، وهذا الأخير تتجلى طباعه ومشاعره وتوجهاته من المكان الذي «**يعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض.**»[3]

فالنص الأدبي بصفة عامة تحدد جغرافيته عن طريق المكان الذي تلتقي فيه الأزمنة والشخوص، ففي «**المكان تتلاقى الأبعاد وتتماهى المسافات، ويشترك المتلقي في رحلات متنوعة، يختفي الحد بين المعرفة واللامعرفة وتصبح الذاكرة واحدة.**»[4]

---

[1]: **CHATWIN BRUCE, in patagonia, London 1979, p 189.** (ترجمة ذاتية)

[2]: **شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربي، المؤسسة العربية، لبنان، ط1، 1994، ص 46.**

[3]: **امتنان عثمان الصامدي، القصة القصيرة، المؤسسة العربية، عمان، دط، 1990، ص 181.**

[4]: **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية،حجازي مُحَمَّد ،الخطاب السردي بين أوجه المقام والتحليل،جامعة الحاج لخضر باتنة ، ع1، 2008، ص 228.**

إن متعة الواقع الذي ينقله المبدع من خلال أعماله الإبداعية لا تكتمل إلا إذا رسم على المكان جوانب شاعرية، ولا تكتمل فنية المكان دون إضفاء اللمسة الممزوجة بالواقع والخيال، فيبتعد بذلك عن العادية والجمود، وهذا ما استطاعت مسرديات جلاوجي توفيره للمتلقي، أين تحول المكان إلى فضاء يتفاعل فيه الغياب والحضور، الأنا والآخر، الحاضر والماضي، الحقيقة والخيال، وبهذا التحول يكسب النص المسردي وجوده، فيعمد إلى المكان في الاستهلال أو البداية، ويحتاج إليه في النهاية ويوظفه حينما يريد الانتقال من حدث إلى حدث لأنه «**المكان هو الذي يؤسس للسرد، لأن الحدث يحتاجه، فهو الذي يعطي الخيال مظهر الحقيقة.**»[1] ومنه فالمكان عنصر من عناصر السرد الذي تتراءى من خلاله المفارقة حينما يصبح عنصرا قابلا للتأويل.

مفارقة الأمكنة المغلقة بين الظاهر والخفي:

المكان يؤسس لهوية الشخصيات وخصوصياتها إذ «**تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا لأنها ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية وتتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياته، فتغدو الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب وحتى الخوف والتوجس.**»[2] إذن فأهمية المكان المغلق أنه تتماهى فيه الذكريات بالواقع، فتنتج لنا مشاعر متباينة ومتأرجحة بين الفرح والحزن، الطموح والأسى، ولقد كان لهذا النوع من الأمكنة حضور لافت في مسرديات جلاوجي.

البيت:

مكان مغلق وهو حسب يمنى العيد «**ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى، بحيث يبدو أتعس كوخ في نظر صاحبه بيتا جميلا يحمل قيم المأوى**

---

[1]. (ترجمة ذاتية) **Francois mitterand, le discours du roman, 1985, p 85**:

[2]: **يمنى العيد، فن الرواية، ص 94.**

والملاذ والحماية.»[1]فوحده البيت من تستطيع الشخصية أن تفصح فيه عن مشاعرها بصدق، وتكمن قيمته أنه يكشف عن الجوانب الخفية لها فيزيح القناع الذي تتوارى خلفه الشخصيات، ولتموقع البيت كمكان مغلق في مسرديات جلاوجي أثر كبير في رسم البنى الاجتماعية والسيكولوجية التي تعتمد عليها الشخوص، حيث يتمظهر كانعكاس للتصرفات الشخصية المراوغة والمنافقة والكاذبة، ما نورده في مسردية الأقنعة المثقوبة حيث يمثل البيت فيها مكانا للانسلاخ من الكذب والبهتان، فيه يعري القرواطي قناعه الفاضل الورع، فيه يكشف القرواطي عن سوءاته الدينية والأخلاقية والاجتماعية، حتى أنه اعتبر البيت وسيلة لإخفاء جرمه المتمثل في اغتصاب تفاحة، أين اعتمده مخبأ لها، فلم يختر بيتا وإنما اختار بيت خادمه الفار:

«– المهم كيف حال تفاحة ؟

في الحفظ والصون، وفي أحسن حال.

إياك أن تقربها أيها الفار القذر.

يتظاهر الفار بالعفة والحياء.

معاذ الله سيدي الحاج هي أمانة في عنقي.

والعجوز خرفية ؟

إنها تقوم بواجبها على أحسن حال.

تركت بنتها وجاءت لتعيش في بيتك القذر مع الفتاة.

حتى تضع حملها.»[2]

---

[1]: **مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي ، مرجع سابق، ص 29.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 29.**

إن أهم صفة منحها الحاج **القرواطي** لبيت **الفار** هي القذارة، وهي الصفة الجامعة لهذا المجتزأ السردي، فالبيت هنا مكان مغلق على العالم الخارجي، يعادل موضوعيا حالة القلق التي تسيطر على الحاج وخادمه، فقد شكل نقطة الاهتمام للشخصيتين بما فيه من دلالات فتفاحة التي تقبع في البيت مغتصبة من قبل القرواطي وحامل منه، والقرواطي أخفاها في هذا البيت الذي يعد مكانا آمنا بالنسبة له، وعلى الرغم من أن مجرد إخفائها على الأنظار سبب له الأمان، إلا أنه يعيش حالة القلق إزاء تواجدها في بيت الفار الذي لا يأتمنه عليها، وهنا تتجسد المفارقة المبنية على المراوغة، وكأن القرواطي مسؤول عن حمايتها في الوقت الذي هو الوحيد فيه من انتهك عرضها، في محاولة لبسط قمع من زاوية مختلفة، إنه القمع الأخلاقي الذي تمادى فيه حينما قرر إجهاضها بواسطة العجوز ليتجاوز بذلك القمع الأخلاقي إلى القمع الديني والاجتماعي.

ولم يكتف جلاوجي بتقديم صورة البيت كمكان منغلق، يضفي إلى القلق واللا استقرار بل جعل من البيت مكانا مفتوحا على العالم الخارجي، لكنه حافظ على درجة القلق والتوتر الذي يعتري القرواطي:

«وحده الحاج القرواطي في مسكنه الريفي القديم، حيث يخيم الصمت الرهيب، يذرع المكان في قلق ظاهر، يفرقع أصابعه أحيانا، ويمد نظره عبر الباب أحيانا أخرى، فجأة تسمع طرقات خفيفة على الباب، الحاج القرواطي في مكانه مضطربا، يتمالك نفسه:

لن يكون، لا نعم هو، لقد وصل.

سلمت البضاعة.

سلمتها سيدي الحاج.

وقبضت الثمن ؟

ها هو سيدي.

يفتح الفار أمامه حقيبة صغيرة مملوءة بالأوراق النقدية يندفع الحاج القرواطي يضمها إليه بحب.

الله، ما أحلى النقود لذلك قيل كل ممنوع مطلوب.»[1]

فالقلق الذي ساد البيت في بداية المشهد، تحول فجأة إلى فرح، وقد اعتمد جلاوجي في بداية هذا المشهد على الوصف الذي ساعد المتلقي على معرفة نمط الأفعال التي يقوم بها القرواطي، وهي أفعال خارجة عن القانون وقد ترجمها القلق والسكوت والرهبة والتردد والخوف، ليحس فجأة بالأمان لمجرد وصول خادمه، فتستكين نفسه لينتهي المشهد بفرحة قبض المال، وهنا أمكننا القول بأن البيت بانغلاقه مكانيا انفتح على رغبات القرواطي، فحققها بكسب المال عن طريق الممنوع، لكن القرواطي لم يكن يعلم بأن البيت سيصبح ذات يوم مركزا للتأمل والحسرة والندم والحساب، يقول جلاوجي:

«**يذرع الغرفة محدثا نفسه:**

انقلبت علي الدنيا... غبي يأمنها... الأولاد اتبعوا أمهم الملعونة وتركوني وحدي، لا أحد يزورني إلا مراد، وغادة بعد شهرين من زواجنا تركتني وذهبت إلى أوروبا، أربعة أشهر لم أتلق منها مكالمة واحدة... أين هي ؟ لست أدري... أي.

والطامة الكبرى مع تلك الفتاة اللعينة... كل يوم يمر يزداد بطنها انتفاخا، ولكنها لم تضع مولودها، وماذا أفعل بمولودها ؟»[2]

قد مثل البيت في هذا المجتزأ فضاء للتأمل في نتيجة أفعال لم يحسب لها حساب، حيث شكل البيت والغرفة المكان المغلق من جميع النواحي، فهو حينما اندمج والزمن صار لحظة توقف خاصة بذات تبحث عن مآلات الآخر، فاستحال البيت فضاء للهموم والأحزان والندم والحيرة والتساؤل اللامتناهي، وهذه هي الوظيفة الدلالية للبيت إذ «**يمدنا بصور نتفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا**

---

[1]: م س ، ص 33.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 100.

مجموعة متكاملة من الصور.»[1] فالصور المتفرقة لأبنائه الذين تخلوا عنه وزوجته التي فرت وضجيعته المقبلة على الولادة، وحالته المرضية الميؤوس منها، اجتمعت كلها في صورة جامعة للضعف والهوان وقلة الحيلة التي آل إليها ليستثمرها من هم أقدر منه ليحملوا بامتلاك هذا البيت وهو الأمر الذي راوه **نشناش:**

«في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر محدثا نفسه:

آه أيها الغبي لو أجد طريقة لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد، أيها المنافق تسرق جهد الناس لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك.»[2]

فنشناش يحلم ويفكر في أن يجد طريقة لسلب هذا البيت بما يحمله من ذكريات وأحزان وقلق من الحاج القرواطي، والذي سيضاعف مأساته حينها.

البيت في مسردية الأقنعة المثقوبة شكل المكان المغلق المفتوح على الخداع والنفاق والكذب والمراوغة، والتي ستتحول نتائجها فيما بعد إلى هواجس وكوابيس، أحزان ومآسي، لكن هذه الصفات لا يمكن لنا أن نجعلها ثابتة في البيت كمكان مغلق، ذلك أن جلاوجي قدم لنا في مسردياته القصيرة جدا البيت كمعادل للاستقرار والألفة، الحب والمودة والرغبة الجامحة، أين شهد البيت في مسردية **عاشقان** حالة حب نادرة ممتدة الزمن، تلك التي جمعت الشيخ وزوجته، يقول جلاوجي:

«يعتدل الشيخ في جلسته وكله هدوء ووقار:

وما دليلك ؟

دليلي أنك نسيت أهم حدث في حياتنا.

---

[1]: **غاستون باشلار، جمالية المكان، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1994، ص 35.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 105.**

لا ما نسيت

بل نسيت

تجلس على الأريكة فيجلس إلى جانبها

تتابع حديثها كالحالمة:

كان ذلك منذ ستين سنة، وهو ذاته جعلناه تاريخ زواجنا.

يطرق الشيخ حزينا كأنما تذكر الحادثة

صمتت تتأمله، كأنما تنتظر أن يقول شيئا، رفع رأسه قال:

يا زمان الفتوة يا زمان الحب، فعلا تذكرت.

تندفع ملتصقة به، متحمسة للحديث حالمة.»[1]

إن هذا المجتزأ السردي يبين لنا الدفء الذي يشعر به كلا الزوجين، فالبيت مكان للاستقرار والطمأنينة، مكان شاهد على حب بدأ منذ سنين واستمر، حتى أن الزوج ترجم هذه الألفة والمودة بحسرته على أيام الفتوة والحب، هذه الحسرة ليست وليدة معاناة أو ألم إنما هي وليدة عشق ومكابدة، فهذا المكان المغلق انفتح على فضاء زماني حالم، وعكس لنا حالة الرضى والطمأنينة التي يشعر بها كل منهما، ومنه أمكننا القول أنه وإذا كان البيت معماريا مكانا مغلقا، فإنه نفسيا ينفتح إلى ما لا نهاية، وتنضوي تحت هذا المكان مسميات أخرى في مسرديات جلاوجي كالقصر الذي وعلى الرغم من أن مساحته أكبر لكنه منغلق على أحداث مختلفة، خاصة السياسية منها، أين جعله جلاوجي مركزا للاستبداد وممارسة العنف، ما ورد في **التاعس والناعس:**

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 33.**

«في قصر المملكة يظهر الناعس في زي الملك، يجلس على عرش ضخم في تعال وأبهة، حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة، وأمامه يقف جمع من كبار القوم في صمت تام.

لحظات يدخل الشيخ وبيده أوراق وخلفه مساعدون يركعون إجلالا للملك، يشير إليهم فيستقيمون.»[1]

وعلى الرغم من أن توظيفه للمكان خيالي، إلا أن هذا المشهد يجمع بطرفيه ما بين الواقعي والمتخيل، حيث فتح المبدع مشهده بالقصر كمكان يستدرج من خلاله زمانا يكاد يكون أسطوريا بواسطة شخصيات واقعية، ليجسد لنا أن المكان الذي أثث به هذه المسردية ممثلا في القصر انغلق على أحداث واقعية مولدة من حالة اجتماعية وسياسية فاسدة.

وهو نفسه القصر الذي حضر توظيفه في مسردية **أحلام الغول الكبير**، والفرق بين القصرين يكمن في أنه في **التاعس والناعس** متخيل، أما في **أحلام الغول الكبير** واقعي، لكنهما يتفقان في أنهما أمكنة منغلقة على التسلط والتجبر والاستبداد الذي مارسه الزعيم على حاشيته، كما انغلق القصر كمكان لممارسة الخداع والتلاعب وتكريس الذات والاستثمار في هزيمة الزعيم:

«قاعة العرش خالية يخيم عليها سكون رهيب

بعض أصوات رافضة ما زالت تنبعث من بعيد

يدخل حافظ الأسرار متعجلا، ينظر خلفه في خوف، غير أن فرحا يشرق على وجهه.

يفرك يديه لحظات يخرج من جيبه مفتاحا

بيد مرتعشة يفتح باب الحاجز، ويطلق سراح المفتاح

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 41.

يخرج العرش بهدوء، كأنما يمارس طقوس العبادة أمام إله جبار، يحمل يمناه العصا المذهبة، ويضع التاج على رأسه.»[1]

فمكان القصر أبان على أن حافظ الأسرار قد كشف سرا لم يعلمه أحد، وهو رغبته في اعتلاء العرش، فكان القصر كمكان مغلق مفتوحا على رغبات حافظ الأسرار وعكس لنا نفسية متعارضة بين الخوف والفرح.... وبوضعه للتاج على رأسه يكون قد انخرط في المكان ونصب نفسه زعيما، لينتقل المكان بالنسبة للمتلقي من الواقع إلى الخيال، لتصدق مقولة **غاستون باشلار«حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي.»**[2] فالبيت الذي ترعرع فيه حافظ الأسرار قصر، فلا غرابة إذن أن يحس بالدفء والانتشاء لحظة الاعتلاء.

المكتب:

يعتبر المكتب من الأمكنة المغلقة التي تحيل إلى فضاء العمل والتخطيط واللقاءات الرسمية، إذ لم يخرج عن هذا النطاق في مسرديات جلاوجي، أين كان له حضور ملفت في **حب بين الصخور،** حيث عمد السارد إلى وصف هذا المكان قصد تمكين القارئ من معرفة الأهمية التي تكتسبها سيرورة الأحداث:

«إلى مكتبه كان يجلس الجنرال أندريه بوفر في لباسه العسكري، يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع تفاصيلها بقلمه.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 131.**

[2]: **غاستون باشلار، جمالية المكان، ص 38.**

على الجدران تعلق صورتان الأولى للرئيس الفرنسي بجوار علم كبير، أما الصورة الثانية فهي للجنرال بيجو قائد الجيش الفرنسي الذي احتل الجزائر.»[1]

فهذا الوصف الذي أثث به السارد المكتب كمكان مغلق، جعله منفتحا على مرجعيات تاريخية تحيل إلى سلطة الاستعمار، فبتعليق علم فرنسا وصورة القائد **بيجو** الذي احتل الجزائر تتمظهر وظيفة المكتب، فهو إذن فضاء لممارسة القمع الذي بدأه **بيجو** ومواصلة الاستعمار الفرنسي، أما القائد بوفر فهو واحد من الذين كلفوا بهذه المهمة، فشكل المكان في هذا المشهد نقطة التركيز والتخطيط والحذر، ليصبح فيما بعد فضاء للقلق ممزوجا بالخوف، يقول:

«في مكتب القيادة وحده الجنرال أندريه بوفر كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة، من الباب ثم يعود إلى مكتبه دون أن يجلس.

يدخل عليه الضابط، ما وراءك ؟

ألهبنا الجبل، حولناه إلى نار جهنم.»[2]

فحالة القلق التي عمت المكان سرعان ما تخفت حدتها بالبشرى التي زفها الضابط **بوفر**، لكن هذا الأخير لم يستطع أن يحس بالراحة، فالمكتب بدأ يضيق به مكانيا، لأنه يعلم بأنه أمام مواجهة صعبة، وهو الذي حدث، أين استحال المكتب سجنا نفسيا، وقد عم الحزن فيه:

«يظهر الجنرال بوفر فجأة، يشبك يديه خلف ظهره وقد تغشاه حزن شديد:

أيها الضابط لقد كان اليوم الأول من المعركة كئيبا حزينا علينا.»[3]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 19

[2]: م ن، ص 45.

[3]:م ن ، ص 85

المفارقة أن المكتب الذي بشر فيه بأن الجبل ملتهب يشهد حالة الانكسار والهزيمة والذل، الذي لم يستطع الجنرال **بوفر** إخفاءه على ضابطه، لينفتح المكتب كمكان على دلالات تتأرجح وفقا للجوانب النفسية والمحيطات الواقعية، ليصبح المكتب تيمة رمزية لثنائية الاستبداد والذل.

القاعة:

مكان أشد انغلاقا من البيت لكنها منفتحة على فضاء خاضع للتحولات الرمزية، فنجدها في المسرديات تحوي كل مظاهر الظلم والاستبداد والقهر، لتتحول بمرور الزمن إلى فضاء للحزن والألم والمعاناة، فالقاعة في أحلام الغول الكبير انغلقت على مظاهر الاستبداد، يقول جلاوجي:

«يشتد رعب كبير الوزراء، فيرد بتعتعة محاولا تفسير كلام قائد العسكر.

هو في الحقيقة لا يقصد الزعيم، بل يقصدني أنا... نعم أنا الملئ بالعقد والأمراض... عاش الزعيم.

عاش... المجد للزعيم... المجد للزعيم.

يهتف وهو يقفز في القاعة، فيرد عليه قائد العسكر بصرامة وتحد:

الموت للزعيم... الموت للزعيم

يندفع كبير الوزراء يغلق فم قائد العسكر صائحا

المجد للزعيم... المجد للزعيم.»[1]

فالقاعة شهدت تجاذبا سياسيا مرده الاستبداد الممارس على الحاشية التي مازالت معه، وكذا كبير الوزراء الذي بقي مترددا وخائفا لدرجة أنه حول القاعة إلى معبد يهلل فيه بحياة ومجد الزعيم، لكن

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 89.

هذه القاعة ستشهد على بداية التمرد ممثلا في قائد العسكر لتكون بذلك مكانا للصراع، مكانا لطلب الحرية، وهو نفسه المكان الذي يشهد انتهاء عهد الزعيم، يقول جلاوجي:

«في القصر، وقد بدا الزعيم يذرع المكان في قلق شديد...

يقف الحراس حواليه كتماثيل باردة مدججين بالأسلحة.

يضع الزعيم كفه على عينيه ويرفع رأسه حالما مناجيا:

أيها الحلم الجميل تحقق، أيها الحلم الجميل تحقق...

ينظر إلى حراسه مخاطبا.»[1]

فالزعيم لم يكن يتصور نفسه أنه سيحلم بتحقق أما يتمناه، لأنه اعتاد الأوامر لكنه وبمناجاته التي تعم القاعة، بين لنا حالة الذل والهوان، وقلة الحيلة لتكون نهايته مأساوية من طرف الشعب الذي كشف عظمته حافظ الأسرار:

«هل تعرف متى كشفت عظمته ؟

متى ؟

حين رأيتهم يمزقون جسد الزعيم، كما تمزق الضواري جسد البقرة إلى جهنم وبئس القرار.»[2]

المقهى:

مكان مغلق يشبه البيت «**فإذا اعتبرنا البيت مكانا خاصا ومغلقا والشارع عالما مفتوحا وأكثر عمومية من أي مكان آخر، فإن المقاهي نصف مفتوح يحمل في تكوينه شيء من**

---

[1]: م س، ص **111**.

[2]: م ن، ص **133**.

خصوصية الشارع، هذا الانسجام والتباين للمقهى كمكان اجتماعي وملتقى يومي لقطع واسع من الناس يمنحه خصوصية معينة.»[1]

فالمقهى جغرافيا مغلق ، دلاليا مفتوح لما له من قدرة على الجمع بين كل طبقات المجتمع، وقد كثر توظيفها في مسرديات جلاوجي أين يذكرها تارة بشكل خاطف وطورا يتوقف إليها فيجعلها مركزا للوصف، حتى أنه استطاع أن يحولها خشبة للمسرح، يجسد من خلالها سخرية السليم المتعافى الجاهل على المعاق الطبيب، هذا ما نورده في المسردية القصيرة **الأحدب** أين تتجلى خصوصية المقهى في كونها مكانا يحيل إلى السخرية والتهكم، تنتفي فيه الأخلاق وتتحطم المبادئ:

«**يكاد المقهى يكون فارغا من زبائنه، صوت أغنية شعبية يصل الآذان خافتا، صديقان يجلسان على يمين الباب بينهما فناجين قهوة فارغة.**

تخيل يا صاحبي تخيل...

يندفع الأول واقفا ويمثل مشية غريبة فيها شيء من الاستهتار.

من تقصد ؟

الأحدب، ظننتك ذكيا.»[2]

الوصف الذي قدمه الأديب للمقهى اعتمد على الفراغ كلفظة تكررت مرتين، فالمقهى الفارغ وفناجين القهوة الفارغة هي وصف لرؤية الأديب حول فراغ القيم الإنسانية، فحينما يصل الإنسان إلى درجة التهكم من الإعاقة يصبح الوصف فارغا، وحين يتمادى الإنسان في التهكم عن العجز يصير الوصف فارغا، فالمقهى مكان انغلق على حوار تعمد الكاتب تقديمه بطريقة كوميدية، لكنها تحمل دلالات قاسية تختزل انتفاء القيم وانسلاخها عن كل ما هو إنساني.

---

[1]: **عبد الملك مرتاض، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، ص 83.**

[2]: **عزالدين جلاوجي ، مسرح اللحظة، ص 51.**

فالمقهى مكان خاص لرؤية عامة حول مجتمع يقزم العلم، ويجعله فقط مقتصرا على القوي السليم، إذا ضاق المقهى وانغلق على مشاعر الاستخفاف بالأحدب الطبيب، هذا الاستخفاف الذي انتقل فجأة إلى الصغار في صورة مؤلمة عن مجتمع يجعل العلم والعمل حكرا على القوي، فبتقديم الأديب لهذا المشهد يكون قد استثمر صورة من صور الواقع المعيش، واقع يفرز لنا مجتمع مستهتر وسلبي، يقول جلاوجي:

«إذن عليك أن تمطه، بل عيبه أو ضعه أفقيا تحت ضاغطة، أولا أعرف... هو أحدب عليه اللعنة...

يمر الأحدب فجأة يكاد يجر محفظته الثقيلة ينتبه إليه الاثنان بدهشة، تلحقه أصوات أطفال وحجارتهم:

أحدب... أحدب... أحدب.»[1]

فالمقهى المكان المغلق الذي أسس لفضاء يكرسه شخصيات ناقمة ومعقدة، انفتح على صورة أخرى أكثر قتامة، تطوق المكان ليتحول إلى مقهى، وهي نفسها الصورة التي رسمها جلاوجي للمقهى في الأقنعة المثقوبة، حيث عبث من خلالها الحاج القرواطي بالمتسول الذي جاءه يطلب صدقة:

«في ذات المقهى كان الحاج القرواطي جالسا في أبهة، وأمامه فنجان قهوة يحتسي منه في انتشاء، وقد بدا أكثر انشراحا وشابا... يقترب منه كهل متسول يجر قدمه المشلولة:

السلام عليكم.

ينظر إليه الحاج القرواطي ولا يرد .

السلام عليكم... صباح يا حاج.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، مسرح اللحظة ، ص 53.

محولا رأسه في غضب:

سمعناك ... مع السلامة.

صدقة يا سيدي.

ينهره بعصاه وقد اشتد غضبه:

ابتعد رائحتك كريهة.»[1]

فالمقهى الذي ينتشي فيه الحاج القرواطي، عكر صفوه متسول يطلب صدقة، ليكسب جلاوجي من خلال هذا التنافر مشهده بأبعاد دلالية تتمزق فيها الأبعاد الاجتماعية، وبطريقة لا إرادية ساعد المكان في كشف حقيقته.

وعلى الرغم من أنها من الأمكنة المغلقة إلا أنه عام، ليصبح خصوصا بعد أن كشف فيه القرواطي عن تصرفات لا يقوم بها إلا في أماكن أكثر خصوصية، فقد شكل المقهى في هذا المشهد جزءا من الشخصية الحقيقية للحاج القرواطي، ومنه أمكننا القول: إن للمكان أثر كبير في كشف إيديولوجيات أي شخصية داخل عمل أدبي، كما أن الأديب جلاوجي استطاع أن يجعل من المقهى صرحا تاريخيا مفتوحا على فضاءات زمانية ومكانية متنوعة، بل جعلها نقطة انطلاقة لمسار تاريخي.

«ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين وعلى ملامحهم حيرة.

يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفا أنوار المقهى قد بدأ النهار يشرق

يعود الشيخ إلى الوسط ليحكي حكايته على الجميع:

أيها الأحبة

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 57.**

نحن الآن نحط الرحال آمنين في رحاب عام خمس وخمسين لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة من صفحات تاريخنا اللامع.»[1]

فالمقهى المكان المغلق، أصبح مرجعا لزمان مفتوح على أحداث ووقائع تاريخية شهدت بطولات وتضحيات، ليشحن المبدع هذا المكان بالدلالات التاريخية والاجتماعية والزمانية فيصيره مفتوحا.

ومنه، فالأمكنة المغلقة في مسرديات جلاوجي يكسب جماليتها من خلال تموقعها في النهوض وتفاعلها مع الشخوص، وبجمعها بين ما هو واقعي وما هو متخيل تكون قد أعطت الكثافة التي تحيل إلى دلالات مرجعية مختلفة محققة المفارقة بين الواقع والمأمول.

الأمكنة المفتوحة:

المكان المفتوح هو الذي يتسع للتعددية الدلالية المنفتحة بانفتاح أبعاده الجغرافية إذ «**يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هي الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح توافقا مع طبيعة الرغبة دائما في الانطلاق والتحرر.**»[2] فالأمكنة المفتوحة فضاء يزيد من حرية الشخوص سواء من ناحية الحركة أو الإحساس أو الفكر، فبانفتاح الأمكنة يسع فضاء الأحداث ويسهل على المتلقي تبيان الجغرافية المقصودة، كما تساعد الأمكنة على تبرير المواقف وكشف الخبايا ورسم الأبعاد والأهداف، حيث حضر هذا النوع من الأمكنة في مسرديات جلاوجي.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 15.**

[2]: **حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات الرعاة للنشر ،ط1،2007 ص 166.**

الطريق بين الواقع والخيال:

من الأمكنة المفتوحة الموظفة في المسردية القصيرة جدا والتي كان عنوانها الطريق، هذه اللحظة المنفتحة على أهداف مجهولة فتنوعت دلالاتها، إذ لم تقتصر على المعنى الشائع للطريق، بل أصبحت هدفا ودربا، وأملا وطموحا ومصيرا لصديقين يتحدثان عن طريق، يقول جلاوجي:

«لا نهاية لهذا الطريق، ولكنه طريقنا معا وسنقطعه معا، حتى نصل إلى الهدف.

صحيح طريقنا معا.

وانطلقنا نسير واشتد نشاطنا.

لاح الأمل لاح الأمل...

أمزال الطريق طويلا ... خيرا ؟

لا لا لا

إنه التيه، إنه التيه ما العمل يا رفيقي ؟»[1]

فجغرافية الطريق تماهت والهدف، حيث أثثها جلاوجي بصور الفضاء اللامتناهي، فالطريق الطويل يحمل دلالة المسار المشترك الذي عزم الصديقان على تحقيق هدفه، لكنهما يصطدمان بطريق أوسع مجهولة المعالم، متحولة إلى تيه ليكشف جلاوجي من خلال هذا الرسم المجازي للطريق، ويحاول جعل المتلقي يستوعب الفضاءات المتداخلة ليصل إلى التيه الذي يعكس أزمة الصديقين، فيتحول المكان من مفتوح إلى مطلق، مما يؤثر على الجوانب النفسية للشخوص التي كانت تبحث عن أمل، وتظن الطريق معبدة فتصدم بتيه يفضي إلى طريقين مثلا امتحانا لاجتماعهما وافتراقهما، يقول:

«–كل منا يأخذ طريقا، قد نلتقي أيضا أو على الأقل يصل أحدنا.

[1]: **عز الدين جلاوجي ، مسرح اللحظة ، ص 16.**

دفعني بقوة غاضبا:

مستحيل أنت أناني، لن نفترق، بدأنا معا ويجب أن ننتهي معا.

إذن من هنا.

بالغ في صرخته وهو يجذبني نحو طريقه.

بل من هنا.

بل من هنا.

اللعنة عليك من هنا.»[1]

الطريق الذي يرنو إلى تحديد معالمه، هو أن حياة الإنسان وآماله وطموحاته مرهونة بشخصه، فلا مجال لعقد اتفاق ثنائي أو ثلاثي على شيئ خاص ومتفرد، فالطريق كمكان في هذه المسردية إنما هو رسالة إلى كل من يفكر في رسم أهدافه وطموحاته معتمدا الشراكة ستعترضه عقبات يحتاج فيها إلى قرارات أحادية، وما حالة التجاذب والتنافر التي أنهى بها مسرديته إلا نتيجة لرسم لم يجدها الصديقان كما أرادا.

المدينة ومفارقة الانفتاح على واقع أفضل:

المدينة هي المكان الذي «**أوجدها الناس لتكون في خدمتهم، وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتجمعهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم.**»[2] فالمدينة كمكان مفتوح يحيل إلى سهولة العيش والاطمئنان والراحة التي يرنو إليها الجميع، لكن المفارقة أنها في مسرديات جلاوجي لم تحمل هذه الدلالات بل صارت كابوسا، لنحاول طرح سؤال مفاده: لماذا

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، مسرح اللحظة، ص 18.**

[2]: **مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا،مرجع سابق ، ص 96.**

اختار جلاوجي لصورة المدينة أن تكون مشوهة ؟ وهل اختياره لهذه الصورة يعكس رؤى معينة، هذا ما سنحاول التطرق له في مسردية النخلة وسلطان المدينة، ومسردية **التاعس والناعس وأحلام الغول الكبير**.

المدينة في مسردية النخلة والسلطان:

فضاء مفتوح شاسع، سكانها بالآلاف، تتوفر فيها كل شروط الحياة الرغدة، لكنها تعرضت للحرب، تتفاعل فيها شخصيات خيالية تجسد دور المدافع عن شرف المدينة، مدينة هويتها مرتبطة بالنخل، يقول جلاوجي:

«في مكان ما في المدينة تظهر آثار الحرب... دخان وخرائب... وجذوع متهالكة، وآلات حرب متناثرة هنا وهناك... كان السيف يجلس وعليه لباس المحارب وفوق رأسه خوذة من حديد وفي يديه سيفه ينظفه ويمسح نصله من الدم، بعد لحظات يقتل النخلي من بعيد، كان يلبس نفس لباس السيف، وعلى وجهه آثار الجراح، وذراعه الأيسر مشدود إلى عنقه، يلحظ السيف فتنفرج أساريره ويبتسم.»[1]

فالصورة التي استند عليها جلاوجي لرسم معالم المدينة لها علاقة بالنتيجة، التي خلفتها حرب مسوغاتها مجهولة، وهنا أمكننا القول :إن الأديب يريد أن يقدم لنا المدينة، ذاك الفضاء المفتوح على الآلام والمآسي والآمال والطموحات، فهي إذن مدينة منهكة تحيل إلى واقع يحتاج إلى صناعة مدينة، فهي على الرغم مما تعرضت له تملك كل مقومات المدينة الراقية، لكن المفارقة تكمن في أن هذا الفضاء المفتوح ينغلق على أحداث درامية تمثلها شخصيات رامزة تشكل صراعات متنوعة ذات أبعاد مرجعية تنصهر فيها الجوانب النفسية والاجتماعية وحتى التاريخية، فصورة المدينة في **النخلة والسلطان** تحوي ذاك التناقض بين الماضي الذي وجد من يتمسك به كالشيخ، والحاضر الذي تعتريه الصراعات بين

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص 139.**

المصالح الضيقة والمصلحة العامة، والمستقبل أين يجتهد الجميع فيه لمحو معالم المدينة المأمولة، ليرسم كل واحد جغرافية هذه المدينة على طريقته، أما الشخصيات التي تشغل فضاء المدينة، فهي متنوعة تتأرجح بين الواقعية والخيالية، وهي كالآتي: الشيخ، والسيف، النخلي واللسان، السلطان والقائد، الدرويش والرسول حيث يجمع بينها فضاء المدينة، فكل واحد يملك رؤية خاصة بهذا المكان، فالشيخ تتراءى له المدينة جنة ساحرة، يكمن سرها في النخلة ويعلم تمام العلم أن من أفسدها هم أناس اقتلعوا كل شيء إلا جذور النخلة، في إشارة إلى هوية المدينة يقول الشيخ:

«احفظوا ماءكم، واحفظوا نخلتكم، جذورها في قلب المدينة، ورأسها في كلد الجوزاء، بها تحيون ومن دونها تموتون، كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل، لها الظل الطليل، يأوي إليها العزيز والذليل.»[1]

فالمدينة الوطن بالنسبة للشيخ مرجعية إنسانية واجتماعية، تنم عن روح الانتماء لوطن تعرض لكل صنوف الطمس والعدوان، لكن شموخ النخلة كان أقوى من بطش قطعان الخنازير والدببة يقول الشيخ ساردا:

«ذات ليلة باردة مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السعي، هاجمتنا من الشمال والغرب قطعان من الخنازير والدببة والذئاب وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين، شقر حمر وبيض، حين تنظرهم تعجبك أجسامهم، وحين تسمعهم تفتنك أقوالهم، فإن اطلعت على حقيقتهم وليت هاربا... لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها وحولوا الخضرة جفافا وقحطا... وقتلوا خيرة الرجال... ومات والدي.

(الجميع يخشعون في حزن): يرحمه الله.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص 146.

الشيخ (مواصلا بحزن): كان شيخ المدينة وفرسها، رأيته في نهاية إحدى المعارك، كان جسمه كله جراحا وانفرد بي وقال وفي عينه دمعة تترقرق:

قد نموت يا ولدي، قد نموت نحن... لكن نخلنا يجب أن يبقى أبد الآبدين.»[1]

إن هذا المجتزأ السردي يقدم لنا صورة المدينة المستعمرة دبلوماسيا، فالقناع الذي يظهر به العدو ظاهره ملاك وباطنه شيطان، أما النتيجة فهي دمار وحرب وقتلى، وهي نفسها النتيجة التي جعلت شيخ المدينة يتمسك أكثر بالهوية والانتماء والوطن، يتمسك باستمرارية النخلة الوطن، الأمر الذي يحيلنا للقول بالوصف الأسطوري للمدينة لأن النخل حسب الشيخ:

«هو رمز عزنا وكبريائنا، فرطوا في كل شيء يا ولدي إلا النخلة، فنحن مدينة النخيل، إن فقدتم عزاكم الجراد، ويا ويلكم إذاك إن النخيل يرعب أعداءكم فاغرسوه دائما.»[2]

المدينة في النخلة والسلطان وعلى الرغم من القناع الذي شكلها به جلاوجي إلا أنها فضاء يزداد انفتاحا كلما ارتبط بالنخلة لأنها رمز القوة والتسامي والعلو، فالمدينة تتعرض للمساومة فتنصهر وأيديولوجيات مختلفة، لتكون عرضة لصراعات سياسية واجتماعية داخلية وخارجية، لتكون النخلة هي الخيط الرفيع الذي يحدث التوازن والتمسك لأهل مدينة فرقتهم الصراعات السياسية داخليا وخارجيا.

إذن المدينة التي رسمها جلاوجي فضاء مفتوح على واقع ملئ بالصراعات الداخلية مما جعلها منفتحة على فضاءات لا متناهية مؤداها الأطماع الخارجية التي تحاول مسح وطمس جغرافية مدينة لها عاداتها وتقاليدها وثرواتها، لكن المفارقة أن النخلة هي الوحيدة القادرة على رسم خريطة هذه المدينة، فالمفتاح الوحيد لها النخلة التي حاول الدرويش الحفاظ على فسيلة منها لأنه يعلم بأن سر مجد وعز المدينة، يقول جلاوجي:

---

[1]: م س، ص 147.

[2]: م ن، ص 147.

«– الدرويش (وهو يخرج كيسا): لا تقلقوا ها هي ذي النخلة (يخرج فسيلة من الكيس)

الجميع مندهش: النخلة... النخلة.

السيف: من أين لك بها ؟

الدرويش: كنت أقصد النخلة وأبيت عندها ليلي حتى إذا بزغ الصباح صعدت إلى مغارتي بالجبل، ولما تبين لي أن الخائن سيقتلعها، اقتطعت من جذعها فسيلة وغرستها معي في الجبل، وها أنذا آتي بها إليكم اليوم...

النخلي: إلى العمل إلى العمل إلى العمل... لنغرس النخلة لنحفر الينبوع، هيا يا درويش يا سيد الجميع.»[1]

فمدينة النخلة والسلطان فضاء مفتوح على ثنائيات تضادية فتحت المجال للأديب بغية رسم صراعات سياسية واجتماعية وثقافية، وراءها يتخفى أناس وراء قناع العفة الذي تقابله الخيانة، التضحية الذي يقابله التفريط، الطمع الذي يقابله السلطة والاستبداد الذي يقابله الخسارة.

وهذه الأقنعة الموظفة ساهمت في تماهي الرغبات الإنسانية المؤدية إلى الضياع والتصدع، هذا الضياع الذي تتجلى معالمه أكثر في مسردية **التاعس والناعس** أين لجأ جلاوجي إلى الانتقال إلى نوع آخر من صور المكان، فقد قرب المدينة إلى الواقع، فلم يدرجها ضمنها الأحلام أو الأساطير، ولم يشر إلى الانتقال الزمني، بل جعلها مكانا لأحداث متممة للمسار السردي الذي بدأت به مسردية **التاعس والناعس**، والمفارقة أن المدينة التي سافر إليها التاعس والناعس لا تختلف كثيرا عن تلك المدينة التي سير في فلكها أحداث المسردية، ليقدم لنا جلاوجي صورة المدينة المنفتحة على واقع مرير، مجسدة حالة الضياع التي تعيشها شخصية التاعس الذي كانت رغبته في أفضل تفوق الواقع الذي

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص 231.

اصطدم به، فالمدينة في هذه المسردية فضاء مفتوح على صراع واقعي خيالي ذي أبعاد سياسية واجتماعية متصدعة.

وهنا لم يخرج جلاوجي كثيرا عن الصورة النمطية للمدينة التي يرسمها الأدباء في أعمالهم الإبداعية، والمفارقة أن المدينة التي انتقل إليها التاعس والناعس هي صورة أخرى للمدينة التي عاشا فيها، وامتداد لها، بل هي أشد بؤسا من مدينتهم، قدمها جلاوجي من خلال الوصف القاتم لمناحي الحياة، يقول:

«يدخل الرفيق في مدينة كبيرة وقد ظهرت عليه علامات التعب والإجهاد من طول السفر والترحال.

تتناهى إلى الأسماع أصوات ضجيج ونقاشات حادة.

جمع من الناس يحملون لافتات... جموع أخرى يحملون هراوات وسيوفا.»[1]

إن الوصف القائم على مشهد الانفتاح المكاني ذي الانغلاق النفسي، فالمدينة في رحلة التاعس والناعس فضاء الضياع والعبثية، ينغلق على ثنائيات ضدية يكسر من خلالها أفق التوقع فالتاعس كان يصبو إلى مدينة يجد فيها راحته التي ظل ينتظرها لأعوام، كما أنه رسم من خلال هذه المدينة أحلاما تفوق واقعه، لكنه وبدخوله إلى المدينة الحلم يخرق أفق التوقع لديه، فيعيش حالة الخوف واللاأمن والضياع لدرجة الرغبة في العودة إلى مدينته إلى واقعه، يقول جلاوجي:

«يتملك التاعس الخوف الشديد فيتوقف عن السير، يضع أغراضه يمسك بالناعس:

علينا أن نغادر بسرعة يا صاحبي هيا هيا.»[2]

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 45.**

[2]: **م ن، ص 47.**

والمفارقة أن درجة التشابه بين المدينة الواقع والحلم كثيرة جعلت التاعس يرضى بمدينة الواقع، إذا فجلاوجي صور لنا المدينة تصويرا غير بعيد عن المدينة في أي عمل إبداعي رواية كانت أو مسرحا أو قصة، لكنه أضفى عليها اللمسة الخاصة به حيث جعلها مسرحا للمفارقة الناتجة عن الصراع المولد من الضياع والتمرد وحالة القلق والخوف.

الساحة:

مكان مفتوح يلتقي فيه الناس ما يخلق فيه نوعا من الخصوصية، خاصة وأن «**العمل الأدبي حينما يفقد المكانية فهو يفقد الخصوصية، وبالتالي أصالته.**»[1] وحينما يكون هذا العمل الأدبي مسرحية أو نصا مقدما للعرض، فمن الصعب الحكم عليه بالانفتاح والانغلاق، لكن الأديب المسرحي يلجأ إلى مؤشرات تحيل القارئ إلى الحكم بانفتاح الفضاء وانغلاقه، والساحة مكان موظف في أحلام الغول الكبير على أنها مسرح لأحداث منفتحة على فضاء زماني ومكاني، أين عكت حالة القلق والتأهب، وهي محطة مكانية إذا حاولنا ربطها بالشخصيات فسنجد أنها تنفتح على أبعاد سياسية تعيد حلم البقاء في السلطة، ذلك أنها كمكان شاهدة على أحداث عنونها جلاوجي بالأغلال الحارقة، يقول جلاوجي:

«**تبدو ساحة المدينة غاصة بالناس منذ الصباح الباكر، يتجمعون أو يتحركون فرادى وجماعات، يغلب عليهم الصمت والإحباط، أصوات نباح ومواء تنطلق من حين لآخر...**

بعد لحظات يقبل القائدان وكبير الوزراء... يدورون في حيرة ولا أحد يأبه بهم

يحاولون الاقتراب من الناس.»[2]

---

[1]: **حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 101.**

إن هذا الوصف للساحة ينم عن حالة القلق المشتعل بمشاعر الإحباط، والخوف والحذر والمفارقة أن الساحة وعلى الرغم من انفتاحها إلا أنها شكلت فضاء مغلقا اجتماعيا على سياسة الزعيم وجماعته الذين أصروا على بسط سلطتهم واستبدادهم، بل لجأوا إلى الشعب كي يمارسوا المزيد من الاستبداد، وهذا ما ترجمه خطاب كبير الوزراء قائلا:

«**أيها الناس... يا أبناء شعبنا العظيم... يا أحفاد الأبطال المقاتلين... الغر الميامين... اسمعوا وعوا...**

دفاعا عن شرف الوطن الغالي... وصونا لتراث أجدادنا والموالي... أ... أ... أو صونا لتراث أجدادنا، فقد قرر مولانا العظيم... ذو النسب الكريم أن يحبذ كل أفراد الشعب... للحصول على الجوهرة النادرة.»[1]

فالساحة في أحلام الغول الكبير شكلت منظرا أو خلفية للحالة السياسية المتحللة، أين أمكننا من خلالها القول بالمكان السينوغرافي، حيث يصبح لهذا المكان القدرة على الانفتاح والانغلاق في آن واحد، ولا يحدث هذا إلا إذا تعلق الأمر بالمكان الخشبة، أي المكان المسرحي.

الساحة التي كانت مكانا لشحذ الهمم، ونقطة الانطلاق لتحقيق الرغبات، تصير فجأة مكانا منغلقا مقيدا، لأن الناس أحسوا أن الأحداث والخطابات التي احتضنتها الساحة إنما هي أقنعة سياسية تراوغ طبقة اجتماعية، يقول جلاوجي:

«**فيما يظهر على وجوه الناس استياء كبير، يتلفت حافظ الأسرار في حنق ثم يصيح آمرا العساكر:**

سوقوهم كالعبيد مقيدين في الأغلال... سوقوهم كالعبيد.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 105.**

يهاجم الجنود الناس، فيسود الساحة هرج ومرج، يقيد بعض من بقي، ويجرون عنوة، ويندفع الجميع مغادرين، وقد غطى المكان غبار شديد راح يعبث بالأوراق التي بقيت تملأ المكان.»[1]

الساحة مكان مفتوح، على التجاذبات الاجتماعية والسياسية التي أراد من خلالها جلاوجي أن يكشف عن رؤى ذات أبعاد مختلفة.

الجبل:

حينما يتعلق الأمر بالنصوص السردمسرحية فإننا نقف إلى مقولة صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وشعرية النص قائلا «**يهب النص السردي نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة.**»[2] فالنص الأدبي حينما يتعلق مباشرة بالمكان بدءا بالعنوان ومرورا بالمتن وصولا إلى النهاية أو الخاتمة، فإن الأديب لا يرسم الجغرافية للنص بالقدر الذي يكسبه الهوية، فالجبل فضاء مفتوح يتجلى في حب بين الصخور بصورة البطل، حيث أكسبه صفات معنوية ذات أبعاد شخصية، شحنه بشحنات وطنية واجتماعية وسياسية ليثبت لنا المرجعية التاريخية لهذه المسردية، فقدمها على أنها وثيقة تاريخية، تجسد لملحمة الجرف، فكأن الجبل مسرحا وخشبة، وكان شخصية وفضاء زماني ومكاني في آن واحد، لتكون المفارقة مختزنة في التساؤل الآتي: كيف لمكانية الجبل أن تأخذ أبعادا تاريخية وسياسية أساسها الواقع.

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الإشارة إلى توظيف جلاوجي للجبل كمكان لم يكن توظيفا رمزيا وهو الذي لجأ إليه العديد من الأدباء المهتمين بالقضية الجزائرية فقد أراد فعلا أن يبين الدور الفعال للجبل في تحقيق النصر ومنه فالجبل مكان منفتح على هوية شعب أراد أن يسترد حريته، فكان جنديا آخر من جنود الثورة الجزائرية، يقول جلاوجي:

«**يبدو الجبل وقد التهب بالقنابل...**

---

[1]: **م س، ص 108.**

[2]: **صلاح فضل، بلاغة الخطاب وشعرية النص، ص 253.**

تدب الحركة في المجاهدين ويبدأون الخروج من أماكنهم استعدادا للمواجهة.

يأتي عباس من بعيد وقد بدا مغبرا يصيح في الجميع:

لقد وصلوا يا رجال... استعدوا للموت في سبيل الوطن.

يخرج سي صالح من مكمنه، ويده على الزناد.

الموت لهم والحياة لنا، الله أكبر تحيا الجزائر.

يدوي الجبل كله بالهتاف.»[1]

فالجبل فضاء مفتوح يريد أن يفقده المستعمر فساحته، وهو الأمر الذي جعل الأديب يوظفه معنويا وحسيا، فشحنه بأحاسيس المحبة والرغبة، الأمل والشوق والحلم بغد أفضل، مكرسا عنوان المسردية **حب بين الصخور**، بل مبررا لتلك المفارقة الناتجة بين متضادين، فالجبل مكان مفتوح على مشاعر إنسانية جياشة يراوغ فيها طمع المستعمر، رغبة الشعب في الحرية، فالجبل في هذه المسردية، مكان تمارس فيه طقوس الدفاع عن الوطن، فكان المدافع الأول عن نفسه ليحمله الشاعر بحمولات الوطنية، فيضحي معادلا للوطن، يقول جلاوجي:

«**انتصرنا يا سي صالح، انتصرنا وحق الله انتصرنا**

وحق الدماء الطاهرة التي سالت على صخور هذا الوادي لقد انتصرنا

يمتلئ سي صالح حماسا فيهتف عاليا.»[2]

فالدماء التي سالت على الصخور، ما هي إلا عربون محبة ووفاء للوطن الذي يبحث عن استقلاله، والمفارقة أن الوطن لا يصير قضية إلا إذا ارتبط بالمكان، وهذا ما فعله جلاوجي حين اختزل القضية

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 51.

[2]:م ن، ص 115.

الجزائرية في مكانية الجبل، فأعطاها الألق والسمو وأكسبها مرجعية تاريخية حتى أنه تغنى على لسان الشبوكي في آخر المسردية:

«سلاما سلاما جبال البلاد

فأنت القلاع لنا والعماد

وفيك عقدنا لواء الجهاد

ومنك زحفنا على الغاصبين.»[1]

فالجبل تيمة مكانية ذات حمولة وطنية سياسية واجتماعية فهو الملاذ والأمل، وهو القضية والمكان والزمان، فمنه عبد طريق الانتصار، فكان كمكان مصدرا للقوة والإرادة والبسالة بواسطتها حقق النصر.

الشارع:

فضاء رحب مفتوح عموما، لكن لا يمكن لنا رصد وظيفته في النص إلا إذا ربطناه بمعمارية الأحداث، لأن العمل المسرحي يؤثر في المكان فتارة يوظفه كحيز وطورا كديكور، ليصبح الشارع سينوغرافيا مكان مفتوحا على فضاء اجتماعي، ليجد جلاوجي نفسه مؤنسنا لهذا المكان، ليبين لنا التمزق الاجتماعي الذي تتعايش فيه الأقنعة بكل أنواعها، يقول جلاوجي:

«الشارع البائس يشرع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه

[1]: **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 117.**

الصدئ تتناثر كراس فارغة خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب.»[1]

إذن فمكان الشارع في هذا المقتطف فتح للمتلقي المجال للقول بأن النص المقدم مسرحي أكثر منه سردي، ذلك أن المكان في هذا المستهل أراد أن يقدم لنا وصفا عن الشخصيات التي تتفاعل فيه.

فالشارع في هذه المسردية يستمد انفتاحه من تفاعل الأحداث والشخصيات وكذا الزمان، أين تتشابه جل المكونات السردية بما تحمله من معاني مجسدة للمفارقة السردية، فالشارع إذن في الأقنعة المثقوبة صورة أو ستار مكاني يوحي إلى أن هذا العمل مسرحي وأكثر منه سردي.

ومنه، أمكننا القول: إن المكان يستحيل شخصية لما له من فعالية في بناء سيرورة الأحداث، كما أنه يضفي الجمالية على الأعمال الإبداعية، باعتباره خيطا من خيوطها، فمهما كان المكان منفتحا أو منغلقا واسعا أو ضيقا، إلا أنه يبقى من أهم المفاتيح التي يستند إليها العمل الأدبي، لأنه مكمل موضوعي للمعادلة السردمسرحية، وحين يصبح المكان فضاء فإنه يجسد المفارقة بين ثنائيات ضدية لها علاقة بالتجاذبات الاجتماعية والسياسية والدينية، ذلك أن «**المكان لم يعد بهذه الصفة الوظيفية وعاء يحمل جملة من الأحداث سطرها الماضي، أو سارية الحدوث في الحاضر، إنما صار وعيا فكريا ونفسيا واجتماعيا وجدانيا يتفاعل مع الذات والجماعة.**»[2]

فالمكان لم يعد مقترنا بالماضي والحاضر والمستقبل، إنما أصبح المكان فضاء فإننا نملك القدرة على سبر أغواره من زوايا عديدة، وبالتالي استكناه الظاهر الخفي من الرسالة الأدبية أين أمكننا رصد المفارقة المولدة من رسائل المكان ومن تموضع المكان، وهذا ما فعله جلاوجي في مسردياته التي جعلت من المكان رسالة ووطنا، ومرجعية وقضية، كما جعلت منه شخصية وزمانا، حتى أنه امتلك القدرة على جعل المكان المغلق مفتوحا على مجالات لا متناهية، وجعل المكان المفتوح مغلقا على أحداث محدودة ورغبات ضيقة، ولم يكتف برسم الحدود الجغرافية للأحداث بل تعداها إلى الانفتاح النصي على

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 11.**

[2]: **باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2007، ص 181.**

إيدولوجيات عديدة، وهذا هو دور المبدع الناجح حينما يوظف كل آلية فيجعلها رسالة مقصودة يقرأها قارئ ضمني ويشاهده جمهور متذوق.

مفارقة الشخصيات المسردية ولعبة التخفي خلف الأقنعة:

حينما يتعلق الأمر بالشخصية الخاصة بالنص المسرحي، فإننا نقف إلى مقولة بنكراد حسين الذي ربطها بالكاتب قائلا «**قد يحدث أن يصبح كاتب ما، وهو يحاول أن يقول أشياء كثيرة أكثر كوميدية من شخصياته.**»[1] نعم فالشخصية في الأعمال المسردية مرتبطة تمام الارتباط بمبدعها الذي يضعها ويجعلها موافقة لرسالته المختلفة الزوايا، وجلاوجي في مسردياته يدرك بأنه يقدم عملا مسرحيا أكثر منه سردي، الأمر الذي جعله يشتغل على عنصر الشخصية الذي يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها أي مسرحي في تأثيث عمله، وبما أن «**الكتابة في المسرح لا يمكن أن تكون مجرد إضافة كمية، أي أن تراكم الأوراق المسودة ولا شيء غير ذلك، بل المطلوب في كل كتابة رؤية مركبة أن تكون رؤيتها الباطنية جديدة ومغايرة، وأن تفجر قضية أو قضايا، وأن تخلخل كل المفاهيم العتيقة والبالية.**»[2]

وهذا ما حاول جلاوجي إثباته من خلال الشخصيات التي تسير الفعل المسرحي في مسردياته، حيث جعلها مفعمة بالقضايا المختلفة ذات الأبعاد المتنوعة سواء تعلق الأمر بالأبعاد النفسانية أو الاجتماعية الدينية أو الثقافية .

والشخصية في العمل الإبداعي أنواع تختلف وطريقة توظيفها في العمل الإبداعي، ففي مسرديات جلاوجي نرصد نوعين من الشخصيات منها «**ما نسميه الشخصية الجاهزة، وهي الشخصية المكتملة حين تظهر دون أن تحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في**

---

[1]: **إمبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي، دط، 2005، ص 57.**

[2]: **عبد الرحمن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 8.**

علاقاتها بالشخصيات الأخرى، أما تصرفاتها فلها طابع واحد»[1] وهذا النوع من الشخصية أهم صفة فيه أنه يمتاز بالثبات، ذلك من خلال تمركزها، فهي شخصية تسيطر على باقي الشخصيات، وتكون أفعالها قوية من شأنها أن تغير السرد، أما «**الشخصية النامية وهي التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتطور من موقف لموقف، وتظهر في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها والذوق الحديث يفصل النوع الثاني عن الشخصية.**»[2]

إذن فهذا النوع من الشخصيات مرهون بتموقعه في الأحداث، فلا نستطيع رسم التصور الكامل حولها إلا إذا اكتمل العمل السردي، وبين الشخصية النامية والجاهزة ترتسم تلك الأبعاد ذات الحدود المتنوعة، والمفارقة أن جلاوجي جعلها نماذج لشخصيات تتوارى خلف أقنعة مختلفة، ليحاول من خلالها طرح قضايا ظلت ومازالت تشكل محور المشكلات التي ما انفكت تستفحل في مجتمعات طغى عليها الفساد والانحلال في جميع الميادين، ومنه أراد كتاب المسرح أن يجسدوا من خلال شخصياتهم الأفعال التي تترجمها أقنعة تتوارى خلفها تصرفات نسمع عنها فقط، ولأن «**الكتابة المسرحية عملية خلق لا عملية تعبير.**»[3] فإن جلاوجي جسد لنا القناع في تمظهرات شخصيات مسردياته، ومنه سنقف إلى أهم الأقنعة:

الشخصيات ذات القناع الاجتماعي:

وهذا النوع من الشخصية، يعيش ضمن بيئة محددة، ويحاول التأقلم معها، فيقوم بتصرفات وفق مقاس الحياة الاجتماعية، حيث تلبس وتتحدث وتتصرف فقط لنيل الحظوة والمكانة والرفعة في المجتمع من جهة، ولتساهم في مأساة الآخرين الذين ينظرون إليها فقط من زاوية الحاجة من جهة أخرى في مسرديات جلاوجي الحاج القرواطي الذي لبس شخصه رداء الغنى والتعفف والوقار، يقول جلاوجي:

---

[1]: **عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب للطباعة، الأردن، ط1، 2008، ص 168.**

[2]: **م س، ص 168.**

[3]: **رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المسرحية العامة ، ط1، 1998، ص 23.**

«يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع، وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى بعض الأوراق المثبتة على الجدران بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى، وجه حليق وخدان متوردان، يقبل عليه النشناش وقد بدت عليه العجلة.»[1]

إنه القرواطي النموذج للشخصية المشكلة التي تؤرق جلاوجي وتعزز ذاك التعارض بين أفكاره بطريقة جدلية، فالقرواطي شخصية ذات حمولة دينية وثقافية وسياسية ونفسية متأرجحة بين الأنا والأنا، وما القناع الاجتماعي الذي اعتمده إلا ليكرس رداءة تصرفاته وبشاعة أخلاقه وقوة سلطته، فالقرواطي بهذا اللباس وبتلك الصفات يكون قد لبس قناعا ضمن له المكانة العالية والمرموقة، حتى أنه أقنع الجميع بهذه المكانة ليصبح هذا القناع جزء لا يتجزأ من هويته، يقول جلاوجي:

«إنك لتحسن تنميق الألفاظ والمراوغة.. أيها

فقاطعه نشناش فرحا، وهو يضرب بكفه على صدره

تلميذك النجيب سيدي الحاج القرواطي، أنت علمتني فالفضل فضلك.

يمد الحاج رجليه إلى الأمام ممسكا بيمناه عصاه، يمد رأسه إلى الخلف:

أجل أنت تلميذي النجيب يا نشناش... تلميذي النجيب ولو كنت معلما لأعطيتك العلامة كاملة ولمنحتك أعلى الرتب.»[2]

القرواطي أثبت مقولة شكري عزيز الماضي في «**أن المفارقة لا ينظر إليها من زاوية من يمارسها بل من زاوية من يقع ضحيتها، والضحية التي تريد المفارقة إصابتها هي الشخص الذي**

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 11.

[2]: م ن، ص 15، 16.

أخفق في إدراك المفارقة.»[1] والمتأمل لمسردية **الأقنعة المثقوبة** يجد أن الضحايا الذين وقعوا في مفارقة الشخصية كشخصية القرواطي كثر، وأبرزهم عائلته تفاحة والشيخ وصاحب المقهى، المجتمع ككل، إذن فاختيار القرواطي للتواري خلف القناع الاجتماعي كان مع سبق الإصرار، لأنه هو الكفيل بتبرير تصرفاته القذرة على عكس القناع الاجتماعي الذي اعتمده التاعس، فقد حاول أن يراوغ نفسه ويبرر لنفسه التي كتب عليها الشقاء أن هذا الشقاء إنما هو وليد مجتمع قائلا:

«صدقت وأنا تاعس اسم على مسمى، اللعنة على من سماني كذلك.

يضحك الناعس بتثاقل قائلا:

لعلها أمك إما أنها كانت غبية وإما أنها كانت تنظر بمنظار الغيب.

يجلس التاعس قريبا منه مطرقا وقد بدت على ملامحه أحزان:

ليتها أمي يا صاحبي، فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل أحد فاحتضنني الجيران الذين سموني تاعسا.

يغرق التاعس في الحزن، بينما يغرق الناعس في الضحك:

صدقوا وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك ؟ فعلا أنت قمة التعاسة ومنبعها في هذا الوجود.»[2]

هذه الحكاية التي رواها التاعس للناعس تبين الحالة الاجتماعية التي نشأ فيها التاعس إلى أن تتطور فتصبح قناعا يبرر شقاءه، ففي الوقت الذي يحاول استدراج الآخرين إلى الدخول إلى عالمه، يجد نفسه محط سخرية وتهكم، ويصبح هذا القناع غير كاف لإقناع الآخرين، خصوصا أولئك الذين يختلفون عنه كليا، فيضحك الناعس ، ويكون قد حاول إسقاط هذا القناع من على وجه التاعس،

---

[1]: **شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة للنشر، الكويت، 2008، ص 31.**

[2]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 12.**

إن لم نقل أسقطه، ولأن التاعس تحول فجأة إلى شخصية الراوي، فإنه لا يكسب نفسه المرجعية بالقدر الذي يحاول إماطة اللثام عن قناع لم يستطع أن يتحدى الواقع، وبهذا القناع يكون قد شكل لنفسه ذات تماثل واقع، وحياة معيشة أين يبحث فيها الإنسان عن إنسانيته، ليتموقع في زاوية البؤس والشقاء، يقول:

«– يتنحنح الناعس قائلا:

أنت ترهق نفسك كثيرا وتجد في العمل أكثر من أي إنسان آخر.

يرتب التاعس هندامه مغترا بنفسه:

هذا صحيح... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا، العمل عبادة، ألم يقل الأولون أن العمل عبادة ؟ ألم يقولوا اعمل في صغرك لكبرك واعمل لكبرك في قبرك؟

ولماذا تعمل ؟

لماذا أعمل ؟

يظهر التاعس مضطربا وقد فرت منه الإجابة فيضحك الناعس باستهزاء:

أرأيت لم تجد الإجابة الشافية.»[1]

وهنا يمكن القول: بأن هذا النوع من الشخصية ميزتها أنها تحكي الواقع الإنساني المعيش بأقنعة مختلفة، مما يعطيها الكثافة، حيث أنها لم تعد تعبر فقط عن أفكار بل هي مترجمة لنوازع منسجمة وطبيعتها النفسية والمزاجية، ليخرجها هذا النوع من الكلاسيكية التي ألفناها في النماذج الخاصة بالمسرح والقصة وحتى الرواية، ومنه هذا النوع من القناع يضفي الجمالية المولدة من تكثيف الشخصيات بالأفكار والأحاسيس والعواطف، والتي تجسدها أفعال، لأن الشخصية في العمل

[1]: م س، ص 14.

المسرحي يقوم على الحركة والفعل والجسد «**وبين الكلمة والجسد بين القدرة والفعل بين الحلم والواقع، لا يكفي القول إن الشخصية المسرحية مثالية فالكتابة على المسرح هي أولا وقبل كل شيء تعني التلاعب بالجدلية التي تفترضها الشخصية، والتنبؤ بمفاصلها، ومن المستحيل على المؤلف التظاهر بأن تصاميمه تنتهي بالكتابة التي تقدم من خلالها الشخصية، فهي شح مؤقت ابتكره ووضعه عمدا في وضع انتظار.**»[1]

إذن أمكننا القول :إن الشخصية المسرحية لا تحتاج فقط إلى لباس كي تبين تموقعها الاجتماعي، بل تتفاعل الكثير من الكلام والحركة والأحاسيس والمشاعر لتصبح قناعا تراوغ من خلاله وفق المسار السردي للنص المسرحي.

القناع السياسي:

المسرح جنس أدبي يمتاز بكونه يجعل من اللغة حدثا ومن الحدث تصورا ومن التصور حلما، ومن الحلم حقيقة، إذن فهو لم يعد يعنى فقط بالتسلية والترفيه، بل تعدى إلى كونه رسالة مختلفة الأبعاد تسيرها شخوص تتمدد وتتقلص وفقا لدوافع وأهداف المبدع، وكثيرا ما يحتاج هذا الأخير إلى تشريح قضايا موجودة في أبسط تفاصيل حياتنا، لكننا نتجاهلها إما لأننا لا نملك عنها التصور الكامل أو لأننا لا نستطيع إليها سبيلا، ومن هذه القضايا ما له علاقة بالسياسة، لأنها مرتبطة بالمجالات الأخرى على حد تعبير علي عقلة عرسان «**لا يوجد في عصرنا ولم يكن يوجد في العصور السابقة كما أتصور انفصال بالمعنى الكامل بين القضايا السياسية والقضايا الأخرى**»[2]فالمسرح حينما يصبح موضوعه السياسة، فهو يعبر عن مجتمع ناجح أو فاشل، صالح أم فاسد ليصبح «**وسيلة لتعبئة الجماهير لإيقاظها وإثارتها لتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة المعروضة، وهي**

---

robert abirached, la crise du personnage dans le théâtre moderne, [1]**gallimard, 1994, p 7**.(ترجمة ذاتية)

[2]: **عرسان علي عقلة، سياسة المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص 47.**

مشكلة لها علاقة بمشكلات متأججة على ساحة الأحداث في العالم فيلتقطها مثل هذا المسرح ويعالجها أمام متيقظ.»[1] وحينما تصبح رسالة المسرح مراوغة الجمهور سياسيا يختلف فيها ظاهر الشخصية عن باطنها، يكون وقتها أمام مفارقة الشخصية السياسية التي يريد من خلالها المبدع إيصال مواقف ظلت لأزمنة بعيدة شعارات ينتهجها القادة الذين يمارسون الاستبداد، لأقف هنا إلى مسردية **حب بين الصخور** التي قدمت لنا صفحة تاريخية من صفحات الاستعمار الجزائري، ليكون المشهد الثاني عنوانا للمفارقة والمراوغة والتلاعب والاستمرار في تضليل الآخرين لجعل شخصيات تملك من التاريخ الأسود ما جعلها رمزا تزين به إطارات المكتب، يقول جلاوجي:

«**إلى مكتبه كان الجنرال أندريه بوفر في لباسه العسكري يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع تفاصيلها بقلمه على الجدران تعلق صورتان، الأولى للرئيس الفرنسي بجوار علم كبير، أما الصورة الثانية فهي للجنرال بيجو قائد الجيش الفرنسي الذي احتل الجزائر...**»[2]

فبيجو هو الشخصية التي أراد جلاوجي الإشارة لها لما تملكه من حمولة سياسية، كيف لا ؟ وهو القائل «**لابد لنا من إبادة جميع السكان العرب، إن المجازر والحرائق وتخريب الفلاحة في تقديري الوسائل الوحيدة لتركيز هيمنتنا.**»[3] فوجود شخصية بيجو مقابلة لصورة العلم الفرنسي يحيل إلى أن فرنسا أرادت أن تبسط هيمنتها وتحتل الجزائر، مستندة إلى سياسة القمع والتعذيب والتنكيل، وسيكون هذا هو ديدنها، فالجنرال بوفر الذي يتغنى بالحرية والتمدن يدرك يقينا بأنهم مثال للاستبداد والاستعمار، يقول :

«**هذه الأرض فرنسية ويجب أن تبقى فرنسية، لقد اكتسحناها بآلاف المعمرين واغتصبنا فيها الأرض البكر من أهلها الهمج، وحولناها إلى جنات معروشات تطعم كل أوروبا...**

---

[1]: غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، ص 14.

[2]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 19.

[3]: بزيان سعدي، جرائم فرنسا في الجزائر من الجنرال بيجو إلى الجنرال أوساريس، دار هومة للنشر، 2002، ص 22.

يسكت لحظات يدور في قلق، يبتسم ثم يعلو ضحكه:

يرغبون في الحرية ؟ يا لهم من أغبياء، سذج انتهى كل شيء، هذه الأرض لنا، لنا وحدنا، لقد غيرنا فيها كل المعالم حتى أسماء المدن، بل وأقمنا فيها مدننا.

يمد يده كأنه يخاطب شخصا أمامه:

يا هنود العرب والأمازيغ، هذه ستكون أمريكا الثانية.

يسكت لحظات، يضرب صدره بباطن يده.»[1]

وهنا تكمن مفارقة الشخصية المتوارية خلف قناعات سياسية محددة، فبوفر الذي يصيح بالتمدن والحرية والسلام، داخله إنسان حاقد وناقم وطاغ ومستبد ومنتهك، فهو صورة أخرى لذاك الإطار الذي نزين به مكتبة، وبالأحرى القناع الذي لبسه.

فأمكننا إذن القول بقيمة المسرح أو الشخصية المسرحية التي تؤدي وظيفة سياسية، حيث تصبح قادرة على استيعاب الواقع والمتخيل، ذلك أن «**الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك لمقتضى حمولتها الأيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها على أساس أنها شخصية مستقلة بنفسها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى.**»[2]

فبوفر شخصية مستبدة في تصرفاتها إلى مرجعية سياسية متمثلة في بيجو جاهزة لتكون نسخة أخرى عنها ، ظاهرها القوة والثبات وداخلها خوف من المجهول، هذا الخوف الذي تترجمه تساؤلاته عن الإمكانات المتوفرة للعدو القابع في جبال الجرف، يقول جلاوجي:

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 25.

[2]: محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، 2006، ص 31.

«يسكت فجأة يكلم نفسه وقد تغيرت ملامح وجهه:

تبا لهم، من أين جاء هذا العدد الضخم ؟ هل يعقل

أربع مئة مقاتل في هذا الجبل ؟

يعود بالسؤال مرة أخرى للضابط الأول:

وكيف هو حال تسلحهم ؟

عند معظمهم بنادق صيد قليل جدا منهم يملك رشاشات.»[1]

إذن تساؤلات بوفر تنم عن خوف داخلي ليس وليد قلة الجنود، بل هو وليد قناعات سياسية وتاريخية لديه، مفادها أنهم محتل سيقابل بالصمود ليصبح مثالا للزعيم أو القائد الذي يملك كل الإمكانات، لكنه يفتقر إلى قوة الحق، لأنه يعلم تمام العلم أنه متطفل، فالكاريزمة التي شحن بها شخصيته إنما هي وليدة معارضات ومفارقات سياسية.

وهذا النوع من الشخصية يقابلها في هذه المسردية شخصية بشير التي حققت المفارقة لكنها من نوع تختلف تمام الاختلاف عن بوفر، فظاهرها قلق واضطراب، أما داخلها فعزيمة وثبات، لأنه يدرك يقينا أنهم أصحاب حق، يقول جلاوجي:

«لقد ترصدنا أخبار العدو جيدا، وتتبعنا تحركاتهم بدقة تامة

يسكت قليلا، يراقب ردة فعل المستمعين، لا يعلق أحد، فواصل كأنما ينتظرون منه الاستمرار في الكلام:

قواتهم أيها الإخوان تفوق العد، وأسلحتهم لم ير لها مثيل.

---

[1] **عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 21.**

يظهر الاضطراب على ملامح بشير، فيمد يده إلى لحيته الكثة:

لا توهن العزائم يا عباس، نحن بحاجة إلى زاد معنوي لمواجهة هذه الهجمة، وهو يتحرك خطوات.

ومتى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا ؟»[1]

فشخصية بشير لا تمتاز بالمراوغة ولا التعارض، بل هي مساهمة في تثمين المشهد الثوري أو السياسي، فدورها المركزي برر لها بأن تجعل من الخوف والاضطراب عزيمة وقوة، حاملة هم الثورة وكيفية الانتصار، مما جعله يرفض الحقيقة، ويقرر المواجهة على الرغم من عدم تكافؤ العدة والعتاد.

بشير شخصية متوارية خلف قضية سياسية وثورية تملك القدرة على الفعل بقرارات بعيدة عن الواقعية، وإن كان داخله خوف من مصير لا يكاد يكون مجهولا عنده، فهو يعلم بأن النصر سيكون حليفهم، وإن لم يكن النصر، فستكون الشهادة.

إذن التواري خلف القناع السياسي لم يجسد الصراع أو التعارض لشخصية بشير في حب بين الصخور كما هو الأمر لبوفر، بل جسد التلازم الذي تقتضيه الضرورة السياسية أو الثورية، وهنا نقف إلى مقولة فيليب هامون أين أكد أن «**الشخصية مورفيم فارغ في البداية لا معنى االشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق.**»[2]

فبشير شخصية مسرحية أعادت تشكيل وقائع تاريخية محددة ومستمدة في الواقع، يصعب على المتلقي أو الجمهور أن يخرجها من إطارها السياسي لأنها لا تراوغ الجمهور بالقدر الذي تراوغ العدو بالفراغ الذي انطلقت منه كمورفيم امتلأ بشحنات سياسية وثورية، جعلت صورتها تتضح للجمهور وللمتلقين، مما جعلها ترتقي من كونها شخصية سياسية إلى شخصية تاريخية عكس شخصية الزعيم في أحلام الغول الكبير المليئة بالتناقضات السياسية، فالزعيم له المكانة السياسية العالية ما يجعله متعارضا

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 30.

[2]: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 40.

مع نفسه ومع الآخرين، فالقناع السياسي الذي يحتمي به لم يعد كافيا ليجعله يحس بالراحة لما آل إليه مجتمعه وحاشيته من أوضاع مزرية، الأمر الذي جعله يحس بالاضطراب والخوف والتردد، يقول جلاوجي:

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

لا شيء الآن يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه

على المكان يخيم صمت بارد...

فجأة يقف الزعيم من مكانه، يبتعد قليلا عن عرشه وبسرعة يهرع إليه، يجلس يتشبث 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 فليحضروا.»[1]

إن هذا المجتزأ المسرحي يبين لنا حالة الشرخ بين الحاكم والمحكوم، وما الاضطراب والتردد والحيرة التي ارتسمت على ملامح الزعيم إلا تشظي للاّ أمن الذي يحس به الزعيم في الوقت الذي هو الوحيد القادر على زرع الخوف والبطش، لكن هذا القناع السياسي يخفي بداخله حرصا ومقتا من أقرب الناس إليه، حاشيته، يقول جلاوجي:

«يلتفتون إليه فجأة، ويجمدون حيث هم، يجيل بصره فيهم لحظات كالمعتوه.

انتظروني، سأعود...

[1]: **عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 11.**

يغلق الباب على العرش محاطا بشبابيك غليظة من الحديد، يتمتم وهو يحكم الإغلاق:

أولاد الكلب، إلا أنتم لا ثقة فيكم، وإلا هذا الكرسي لا تفريط فيه.»[1]

وهذا الحرص وعدم الثقة والتشبث بالكرسي الذي يصر على عدم التفريط فيه، بين مفارقة سياسية من نوع آخر مردها تجاذبات داخلية مبنية على الصراع بين الزعيم الذي يدرك بأن حاشيته ستستغل أي نقطة ضعف كي تكون مكانه، وهنا تتحول شخصية الزعيم إلى مشكلة إن لم نقل شخصية محاطة بمشاكل كانت هي السبب الرئيس فيها، فسلطة وتجبره وجهره بالرغبة في الحكم المطلق، جعله يدرك بأن الجميع يكن له الحقد والكراهية، ويمني النفس بالخلاص، وأنهم سيثورون عليه ذات يوم، وسيتنكرون له لأنه لم يثبت لهم إطلاقا ثقته بهم، وهذا الذي حدث ، أين أصبح الجميع يقر بأنهم ذاقوا ذرعا من تصرفاته، يقول:

«**يثور قائد الشرطة منتفضا متحديا، غير مبال بنصيحة صديقه**

أبدا لن أسكت أيها القائد... لن أسكت... لقد ضيع الأحمق كل شيء... الأرض، العرض والضرع والزرع... اخرجوا إلى المدينة... المدينة الحالمة، وقد سكنتها الكوابيس... الكوابيس المرعبة... تجولوا في أرجائها، لن تسمعوا إلا الأنات والآهات، فكيف نسكت عن هذه السخافات ؟»[2]

فالاستهجان والغضب الذي بدا واضحا على ملامح قائد الشرطة مردّه عدم الرضى عن سياسة زعيم مضطهد لشعب أنهكه الاستبداد، هذا الزعيم حول حياة المدينة الحالمة جحيما، وعلى الرغم من أن قائد الشرطة يظهر لنا اختلافه وتعارضه سياسيا مع الزعيم، إلا أننا لا يمكن أن نقول: بأن هذا الكلام، كلام قائد الشرطة، لأنه ماهو إلا قناع سياسي آخر يتوارى خلفه حاشية الزعيم، ليصبحوا

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 20.

[2]:م ن ، ص 22.

ذات يوم مكانه، وهو الأمر الذي جسده مشهد القط والفأر، فقائد العسكر الذي كان ينتقد سياسة الزعيم يحاول في هذا المجتزأ السردي بأن يتولى القيادة حينما تخلص من الزعيم بنفسه، يقول جلاوجي:

«أيها الشعب البطل، سنسمي هذا القصر قصر الشعب، وسيكون مفتوحا لكم دائما.

يتمتم قائد العسكر:

لن تدخلوه يا كلاب إلا على جثتي.»[1]

إن المفارقة تكمن في أن قائد العسكر نسخة مصغرة عن الزعيم، شخصية حاقدة وغاضبة ومحبة للسلطة، وحاملة لشعارات سياسية زائفة، لتكون نهايته شبيهة إلى حد بعيد بنهاية الزعيم، لتتحقق من خلاله مقولة " **لو دامت لغيرك لما وصلت إليك**"، يقول جلاوجي:

«ترتفع الأصوات هاتفة، مؤيدة في حين ينتبه قائد العسكر لأمواج بشرية تدفع الباب لتفتحه، ينتبه حافظ الأسرار يجذبه من يده إلى داخل قاعة العرش:

ويلك إنهم يهاجموننا، أشهر سلاحك، الرعاع يحاولون تكسير الباب.»[2]

فشخصية قائد العسكر نموذج مصغر عن شخصية الزعيم، وحينما يتعلق الأمر بالحقيقة والمواجهة، يسقط القناع، فيصبح الشعب البطل من الرعاع، ومنه فمسردية **أحلام الغول الكبير**، قد جسدت فعلا الأقنعة السياسية التي ينتهجها الحكام والموالين للحكم، فإما أن يستبدوا وإما أن يواجهوا.

وبمجرد المواجهة تسقط الأقنعة، وبسقوطها تندثر الأنظمة البائدة المستبدة، لكن هذا الحكم ليس بالمطلق، فحينما يتعلق الأمر بمسرديات جلاوجي، فإنه من المفارقة أن يحدث العكس، حينما يبلغ الظلم مداه، والاستبداد الذي يقابله الشعب بالذل والجهل، يصبح كل شيء يسير بالطريقة

[1]: م س، ص 131.

[2]:م ن ، ص 136.

المعاكسة، وهنا أعود إلى مسردية التاعس والناعس، وفي مشهد تهكمي ساخر مشحون بالأسى والحيرة، يقول الناعس:

«ينفلت الناعس من بين أيديهم، وينطلق مبتعدا، يسير كجندي سيرا صارما مرددا:

النظام يريد إسقاط الشعب، النظام يريد إسقاط الشعب

ينطلق خارجا وخلفه يندفع الحرس، وقد أشار إليهم الملك بأن لا يلمسوه، في حين ينطلق الملك إلى باب جانبي وهو يضحك:

هـ هـ هـ لقد جن الرجل، النظام يريد إسقاط الشعب، النظام يريد إسقاط الشعب»[1]

إذن المفارقة أن هذا الشعار، بما يحمله من حمولات سياسية تهكمية صارخة تترجم قذارة الأنظمة التي بإمكانها أن تغير كل المفاهيم وتجعلها خادمة لمصالحها، وحينما يتعلق الأمر بالشخصية التي تمارس أدوارا سياسية فوق خشبة المسرح فإن العبارات الموظفة والتي تتلفظها تشكل بطريقة أو بأخرى رسالة المبدع المسرحي، فترسم للمتلقي الصورة العامة للحالة من زاوية نظر المسرحي نفسه، ووحده الجمهور من يملك القدرة على كشف الضمني والخفي، وما الرسائل التهكمية التي يصدرها جلاوجي عن شخوصه إلا نوع آخر من النقد لأنظمة عربية سبق وأن أشار لها في فواتحه المسردية، خاصة الإهداء، وقد جسد بذلك وجود مسرح جزائري «**متأرجح بين المد والجزر، الجودة والرداءة، التقدم والتأخر، القلق والاستقرار، تبعا للتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية.**»[2]ومنه فقلق جلاوجي السياسي تترجمه عبثية شخصيات مسردياته التي اعتمدت على تركيبة الخارج ضد الداخل، والكلام ضد الفعل في تلازم رهيب مما أكسب المتلقي القدرة على كشف خبايا هذه الشخصيات القائمة على التعارض.

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 59.**

[2]: **النقد المسرحي في الجزائر، صورية عجاني، أطروحة دكتوراه، قسنطينة، 2012، ص 2.**

الشخصيات ذات القناع الفزيولوجي (المادي):

كثيرا ما نصدر حكما عاما مفاده المظاهر خادعة، والمسرح فن يعتمد على صناعة شخصياته من خلال المظهر، فالمسرحي يختار شخوصا توافق المضامين التي يريد إيصالها للمتلقي «**فعلى الشخصيات أن يكون لها دهاء وذكاء في تمثيلها لشخصيات المسرحية بعد بناء الكاتب لها، فيجب أن تتقمص الدور حتى يشعر بها المتلقي ويندمج معها ويفهم ما تقوله.**»[1]

ما دام النص المسردي نصا مقدما للعرض، فجلاوجي أثث شخصياته بما يتوافق والنزعة المبنية على التضاد، والمفارقة أين نجد الشكل يختلف عن النوايا، وهنا نتوقف إلى مسردية الأقنعة المثقوبة أين أمكننا القول بأن الشخصية المسرحية مستعدة للانصهار في الأقنعة المختلفة، وما الجوانب الفزيولوجية إلا مؤشر آخر يعتمده المسرحي للمراوغة من جميع الزوايا خصوصا ما تعلق بالمظهر، يقول جلاوجي:

«بالمناسبة، من الغد لا أريد أن أرى عليكما هذه الثياب

يركز نظره في نشناش، الذي كان يرتدي ملابس غير لائقة قائلا:

ماذا تقصد، هل فيها عيب ؟

المظهر له قيمة يا غبي، أقصدا أحسن محل في البلد واشتريا أحسن اللباس وسأدفع الثمن.

يندفع إليه الفار مقبلا:

خيرك لن ننساه يا كريم يا طيب.

البدلة الأنيقة... الحذاء اللامع... ربطة العنق... الشعر المصفف... العطور الغالية... والسيارات الفخمة.»[2]

---

[1]: مذكرة ماجستير، سعيدي ميمونة، بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، وهران، 2011، ص 27.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 64.

فالقرواطي حينما قدم هذه التوصيات يعلم بأن المظهر له علاقة بالجوانب الفزيولوجية للإنسان، إذ إنه يحاول إلباس شخصياته قناعا خادما لمآربه وأهدافه، وكأنه يقول للقارئ بهذه الأساليب تتحقق المفارقة، ، لينتقل بنا جلاوجي من خلال نصوصه إلى ما يسمى التشخيص بالمظهر «**الذي يرتبط بمظهر الشخصية ويعرفنا علينا من زوايا مختلفة، منها مثلا شكل الشخصية لونها وبنيتها وقوامها من طول أو قصر، وبدانة ونحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة، كالآثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية.**»[1]

وقد اعتمد جلاوجي تقنية التشخيص بالمظهر ليعطي نصه المسرحي البعد الشامل للشخصية التي تملك استعدادا العديد من الأقنعة، فالقرواطي في هذا المشهد يلبس خادمه اللباس الموافق للعمل السياسي، فهو يتطلع لأن يخوض معركة سياسية، والسياسة تقتضي المكانة المرموقة.

ولأن المظهر خادع، فهو يراهن عليه، لأنه يعلم بأن السياسة تحتاج إلى مظهر لينال الحظوة والقبول، وكذلك الدين فهو يحتاج حسب رأي القرواطي إلى قناع من نوع خاص، هذا القناع يساهم في التشكيل الفزيولوجي للشخصية بغية مخادعة ومراوغة الناس من الزاوية الدينية التي لم تعد بالنسبة للقرواطي وجماعته تكتفي بحفظ السور والآيات بل تحتاج أكثر إلى مظهر ديني، لحية كثة وجبهة زرقاء فعلامة المصلي حسب القرواطي:

«**علامة المصلي سواد على الجبهة... وسط الجبهة بالضبط**

يضرب

يضرب جبهته مرارا كأنه يلكمها، يقترب من الفار متعجبا:

سواد وسط الجبهة ؟

أتدريان لماذا ؟

---

[1]: **جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 107.**

يجيب الفار وهو مندهش:

لا منك نتعلم

من أثر السجود... كثرة السجود تؤثر على وسط الجبهة.»[1]

وهنا نكشف تشبع شخصية القرواطي بقناع المراوغة الدينية، فقد أحسن جلاوجي توظيف هذه الشخصية كشخصية قناع أمكنها خلق أقنعة مراوغة تساهم فعلا في تغيير مسار النص المسرحي، وعرضه على مستويات مختلفة، فالقرواطي في كلا المثالين لم يكن شخصية بل كان له دور في بناء الشخصية، شخصية النشناش والفار «**إذ يختلف الدور عن ال فالدور هو تصرف يقوم على كلمات، عبارات، أساليب جسدية وغيرها من رموز التواصل، تتوافق مع تحديد الشخصية التي تتحرك وتقوم بعلاقات داخل مواقف معينة، بينما ال هي بنية تطال العبير العام للفرد داخل العالم كوحدة متماسكة.**»[2] إذن فدور شخصية القرواطي في هذا المجتزأ السردي يختلف تمام الاختلاف عن دور النشناش والفار، فهو لما يضع هكذا شروط، فإنه يرسم قناع خاص دون أن يحرك ساكنا، لكنه يعلم بأنه يصنع فيزيولوجية مكملة لفزيولوجيته، وبانصهار البعد الفزيولوجي بالبعد الديني والسياسي تتحقق الكينونة الاجتماعية التي تتقنع بها شخصيات المسرحية، فتحقق المراوغة المنشودة نصا وعرضا وبناء.

إذن أمكننا القول: إن الشخصية التي تتوارى خلف الأقنعة المختلفة في مسرديات جلاوجي، بينت لنا القدرة على الصناعة المسرحية، فالمبدع من خلالها يفتح المجال للتأويل ذي الأبعاد السياسية والدينية والاجتماعية، كما أنه يحفظ للنص القابل للعرض التنوع لأجل هدف أو أهداف متعددة لها علاقة بالقارئ الذي وجب عليه أن يتعامل مع النصوص كأعمال سردية، ولها علاقة بالمشاهد الذي يتعامل مع النصوص المسرحية كمشاهد تقدم لخشبة المسرح ولجمهور المسرح، وما التواري والاختفاء

---

[1]: **عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 84.**

[2]. (ترجمة ذاتية)**pitruzella salvo, introduction du drama, 2004, p 92**:

خلف الأقنعة إلا تكريس لروح التعارض والاختلاف والمفارقة، التي لا تعيشها المجتمعات فقط بل تقع ضحية لها، فالشخصية المسرحية في نهاية الأمر معدة لتبرر التزاما معينا من التزامات المسرحي، لنقول نحن كقراء: إن الشخصية في هذه المسرديات حققت بالفعل الفارقة بكل أنواعها لا لشيء إلا لتوقع ضحايا مختلفين لهم علاقة بالنص وبخارج النص، قراء ومشاهدين.

الفصل الرابع:

الخصائص المسرحية

في مسرديات

جلاوجي

المسرح:

المسردية ومفارقة المصطلح:

المسرح من الفنون الإبداعية التي تمتاز بأنها تقدم لجمهور، بغية إيصال رسائل متنوعة تنوع الأهداف، إذن هو وسيلة أخرى للتَّبليغ، هذه الوسيلة لا تكتفي بالكلمة بل تتعدى إلى الفعل والحركة والإشارة واللباس، والمنظر والمشاهدة، ليطرح تساؤل مفاده، هل بإمكان هذه الكتابة الإبداعية المقدمة للعرض أن تكتفي بحدود النص المكتوب، وتحقق من خلاله المشاهدة؟، وإذا أردنا الإجابة عن هذا التساؤل سنقف عند مصطلح جزائري معاصرالظهور قديم النشأة، لكن أصله قديم ألا وهو "المسردية" التي حاولت أن تقدم للمسرح إضافة نوعية، تتمثل في تقريب الجمهور إلى المسرح، فتصبح رسالته كنص: أوسع وأشمل ، لا ينتهي بانتهاء العرض، حيث أقرّ "جلاوجي" بأنّه لابد من إعادة النظر في كيفية تقديم النّص المسرحي لتعم الفائدة لأن "المسردية"عنده «**تجربة في الكتابة تبتغي القارئ بالأساس دون أن تحرم النص من فرص التمسرح، تنتظر تفاعل المتلقي خاصة من جمهور المختصين والنقاد ليقولوا فيها كلمتهم**» وبهذا يكون "عز الدين جلاوجي" قد أسس للمسرح تقنية أخرى من تقنيات التعامل معه كنقاد ومسرحيين، لكن تجدر الإشارة هنا إلى أن حاجة المسرح للسرد لم تتولد فقط من هذا المصطلح (المسردية) وذلك ما أشارت له آلان أوبرسفيلد قائلة: «**بإمكاننا دائماً قراءة النص المسرحي باعتباره لا مسرحاً، وأنه لا وجود لشيء في هذا النص يمنع من قراءته كرواية، ويمنع بالتالي من اعتبار الحوارات فيه حوارات روائية، والإرشادات المسرحي أوصافا، ومن ثمة يمكن دائماً تحويل المسرحية إلى رواية، مثلما يمكن بالمقابل مسرحة رواية ما**»[1]ومنه فالمسردية تتوافق ككتابة إبداعية إلى حد بعيد مع ما أشارت إليه "آن أوبرسفلد" كونها تعتمد على أركان النص السردي-خصوصاً الرواية، لتقدمها كآليات للعمل المسرحي، والغاية التي أراد "جلاوجي " الوصول إليها هي التخلص من القطيعة التي دامت سنوات بين الجمهور والمسرح خاصة بالجزائر التي لم يحظ فيها المسرح بالمكانة التي حظيت بها الرواية والقصة وحتى الشعر، ومنـه

[1]:**Anne Ubersfeld, lire le théâtre editions sociales, 1982,p 19**,ترجمة ذاتية

"فالمسردية" كتابة إبداعية«**قائمة على المزاوجة الفنية بين السرد (الرواية تحديدا)والمسرحية**»[1] فالأصل في المسردية أنها عمل مسرحي قابل للعرض وحامل للخصائص الفنية للرواية، أو القصة إذ أنها «**نص حكائي ممرسح يحاول إعادة الجمهور إلى المسرح، من خلال سرد تقني راح يزحف على الحراك الأدبي جاذباً الآلاف، بل الملايين إلى صفه**»[2] لقد أثبتت المسردية بأنها كيان مولد من المسرح الممزوج بالسرد، فأصبحت لديها القدرة على اجتراح عالم المسرح دون المساس بسلطته، وفي الآن نفسه بيّنت حاجة المسرح الملحة لضرورة عدم ربطه فقط بالعرض، أين أمكننا كقراء أن نشاهد مسرحاً دون عرض، وقد نحكم بالمفارقة في هذه الثنائية- ثنائية المسرح/دون عرض، وقد نحكم بعدم الاكتمال للنموذج المسرحي، فتأتي "المسردية" عبارة عن استثمار جزائري، يراجع من خلاله "جلاوجي" معمارية النص المسرحي، فتعيد له الألق من جهة، ويكسبه جمهوراً جديداً من جهة أخرى، بالإضافة إلى ما تحمله من قيم جمالية وإبداعية وشاعرية مستمدة أساساً من أيديولوجيات وتوجهات مختلفة وهذا ما ذهب إليه "زحاف الجلالي" في مقاله حول "المسردة" قائلاً «**النص السردي المسرحي نص يستجيب للحاجات الجمالية والإبداعية، بما أنه نص سردي مرئي متخيل يحمل تلخيصاً مفصلاً للحكاية، مليء بالفجوات والفراغات والحلقات المفقودة التي تستفز ذهن القارئ المشاهد والتي تظهر الحيل الفنية والأساليب الأدبية، والخيال الواسع للكاتب المسرحي، وقدرته على الرقص في الإيقاع السردي**»[3]

المسردية كتابة إبداعية تجاوز من خلالها "جلاوجي" السائد المألوف من المسرح إلى التشكيل الجديد **السرد مسرح**، محاولا صهر المكونات المسرحية في قالب سردي، فأضحت شكلاً من أشكال التجريب الذي مس المسرح بصفة خاصة أين اعتمد على الكتابة أو النص بصفة كبيرة، ليجعلنا

---

[1]: صلاح الأنباري، عز الدين جلاوجي اجتراح تجريبي، لنوع جديد، موقع الناقد العراقي المتميز، أستراليا، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/85972.php

[2]: فرج مجاهد عبد الوهاب، مجلة الحياة، ع 313 سبتمبر ،تونس 2020.

[3]: زحاف الجيلالي، المسردة إعادة التشكيل والقفز بالنص السردي إلى توقيع جديد، قراءة في أعمال "جلاوجي" نموذجاً، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر، ص 02.

نقول: إنه «**بدون الكلمة لا تقوم للمسرح قائمة وأنه مهما امتازت عناصر الفرجة وقوة تأثيرها فإن فن المسرح، كما نشأ منذ بداياته الأولى، وكما سيظل، طالما ظل الإنسان يبدع فنا، سوف يبقى معتمداً على الفكر الذي يريد المؤلف إيصاله، وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف، والشخصيات في الفعل الدرامي، فالنص هو سيد المسرح، بلا منازع**»[1]

وقد أكد "سرحان" " بأن للنص سلطته وقد لا يختزل العمل المسرح في كونه عمل يقدم للجمهور وفقط بل يجعل منه نصاً قابلاً للقراءة، وهنا نشير إلى ذاك التساؤل الذي طرحه "مُحَمَّد العشماوي" المنطلق من بديهية اشتراك المسرحية والفنون الأخرى «**فإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوماً حياً للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها، فإن لها من الطبيعة، والخاصة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون، فما هو طابعها وما هي حدودها، وما قدرتها على التعبير؟**»[2] وهذا النوع من الأسئلة سنجد إجابته في المفاهيم العامة للمسرحية، والغاية الأساسية منها، وسيلة المسرحية، لأن «**المسرح دائماً ومنذ البداية نشاط جماعي، تكاملي، يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، تمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية**»[3] فالمسرح فن أدبي يلامس الواقع والمتخيل، يعتمد على النص كوسيلة لإيصال الرسالة، فالمسرحي يربط دائماً نفسه بالمحيط الذي يعيش فيه في محاولة لجعل نصه صدى للواقع ومآلاته، ومنه يكون التنوع في المواضع المسرحية، فنجدها اجتماعية وسياسية اقتصادية لأنه «**لم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولاً عن محيطه اجتماعياً كان أم سياسياً، أم اقتصادياً، لأنه يمثل الواقع الحياتي للناس**»[4]

---

[1]: سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة ط1، دت، ص 25.

[2]: مُحَمَّد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرح، والأدب المقارن، الشروق 1414-1994، ص 41،42.

[3]: نهاد صليحة، مهرجان القراءة للجميع-99، مكتبة الأسرة القاهر، ط1، 1999، ص11.

[4]: مروان غصب، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر "سعد الله ونوس"، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا 2016، ص 12.

و"عز الدين جلاوجي" من الأدباء الذين أكّدوا أن المسرح إنسان جذوره بجذوره وما تنوع موضوعات إلا نتيجة لتنوع واختلاف النشاط الإنساني «**فالنشاط المسرحي نصاً وتمثيلاً، هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات القيم فيها، وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم تنوع الأشكال الغربي في مناحي الحياة**»[1]

ومنه أمكننا القول: إن المسرح شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى في قدرته على التعبير عن كل ماله علاقة بالإنسان، لكن المتأمل في مقولة "عز الدين جلاوجي"، تستوقفه عبارة النشاط المسرحي "صار تمثلاً" التي أراد من خلالها أن يشير إلى أن المسرح لا يُعنى فقط بالتمثيل فوق خشبة المسرح، لأنه قبل أن يقدم للتمثيل هو في الأصل "نص" ليعود بنا إلى ما قاله "توقيف الحكيم "في هذا الصدد «**منذ عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي «للمسرح» هو الجهل بوجود المطبعة...لقد كان هدفي وقتئذ في روايتي هو ما يسمونه "المفاجأة المسرحية" +coupolete، وقد كنا نقول هذه الكلمة متفاخرين**»[2]فالمسرحي حسب رأي توفيق الحكيم لا يعلم بأن نصه سيكتب له الطبع لأن الواقع فرض عليه ذلك، فعدم وجود المطبعة كفيل بأن يجعل المسرحي يكتب نصا الغرض منه المفاجأة، والتأثير، قصد ترسيخه في ذهن المتلقي أكبر قدر ممكن ليطرح سؤالاً جوهرياً وهو «**هل يمكن أن تخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن تستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً، مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟**»[3] والإجابة نجدها في هذا المصطلح الذي اختاره "جلاوجي"لإبداعاته المسرحية وهو "المسردية" التي تعتبر «**تجريب في كتابة نص هو في المرتبة الأولى**

[1]: عزالدين جلاوجي ، الفن المسرحي في الادب الجزائري ،دار الهدى ،ط1 ،عين مليلة ،الجزائر ،ص 81.

[2]: توفيق الحكيم، بيحمالون، ، ، دار مصر للطباعة، دط ، 2007ص 11.

[3]: توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 1968، ص 12، 13.

نص مسرحي، بتوظيف آليات سردية محضة، فيكون ناتج الكتابة "مسردية" باصطلاح الكاتب أي نصاً مسردياً»[1]

إذن مسرديات "عز الدين جلاوجي" عمل مسرحي مقدم للقراءة قبل العرض، سأحاول في هذا الفصل الكشف عن تجليات المفارقة في أركان النص السرد مسرحي، بدءاً بالحوار، فالفراغ، ثم السينوغرافيا وصولاً إلى الجمهور.

مفارقة الحوار وثنائية السرد مسرح:

الحوار من الأركان الأساسية التي تقوم عليها الأعمال الإبداعية خصوصاً تلك المقدمة لغرض القراءة والمشاهدة و"المسردية" كتابة إبداعية تقوم على الحوار كوسيلة أساسية لتقديم النص السرد مسرحي و«**لأن كل نص مسرحي–أيا كان نوعه وسواءً أكان تقليديا أم تجريبيا، قديما أم جديداً يشمل على موقف مبدئي، فيفجر صراعاً وحواراً، حتى ولو كان مع النفس أو الأشياء، كما هو الحال في المونودراما،أو مسرح العبث**»[2]ف«**الحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراءموضوعها**»[3]لأن المسرحي رسالته متأرجحة بين الظاهر المكشوف والمخفي المضمر والحوار وحده من يجسد نوعية هذه الرسالة، وعلى الرغم من أن العمل المسرحي يحتاج إلى الحركة (الفعل) كي يجسد مشاهد إلا أنه يحتاج أكثر إلى الحوار كي يوصل ذلك المشاهد ففي كثير من الأحيان الحوار المسرحي يكون أكثر فاعلية من الفعل أو الحركة «**فمهما بلغت قوة الفعل ودلالته فإنها لن تكون بديلاً عن الكلام، لأن موضوع المسرحية، وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلّا بالحوار**»[4] إذن فالحوار هو الشبكة التي تجعل النص المسرحي متسقاً ومنسجماً من خلال إضفائه اللمسة الخاصة للنص

---

[1]: رابح بن خولة، الزهرة ختو، المسردية رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب واللغات

[2]: نهاد صليحة، الحرية والمسرح، المكتبة الثقافية، دط، 1484، 1991، ص 15.

[3]:لابوس إيجري، في كتابة المسرح، تر: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو المصرية للنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرامكلين للطباعة والنشر، القاهرة–نيويورك، دط، دت، ص 412.

[4]: فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد وكتاب العرب دمشق، 2003، ص 106.

الإبداعي وإكسابه هوية المسرح كونه يعتبر «**الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلّا عن طريق الحوار وخشبة المسرح**»[1]

الوظيفة الإبلاغية التي يقوم بها الحوار في جسد المسرحية تخلق منه عنصر الاختلاف عن باقي الأجناس الأدبية لما له من قدرة هائلة على الاتصال والتواصل لأنه «**يملك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنه أداة تعبير وتواصل في الوقت نفسه إنه أداة للكشف كذلك له تحدد الشخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض**»[2]

إن الحوار المسرحي بكل أشكاله يستطيع أن يكرس المفارقة التي تخلقها الأحداث على المتلقين، فيكون أداة وفق تنوع الحدث، فنجده ساخراً أو متهكماً حقيقياً ومبطناً، سريعاً أو بطيئاً، يحاول تلبية شغف المتلقي ورسالة المبدع المسرحي، وهو في مسرديات "عز الدين جلاوجي" الأيقونة التي جعلت النصوص تنزاح إلى المسرح أكثر منها إلى السرد، حيث استثمر "جلاوجي" تقنية الحوار كأسلوب لترجمة الأحداث وكشف الشخصيات ورصد الديناميكية والسيرورة والصراعات المختلفة، وقد امتاز بوجهين- داخلي وخارجي- وبعيداً عن الطرح الكلاسيكي لعنصري الحوار الداخلي والخارجي ودورهما في تمثلات.

المفارقة المسرحية.

1- الحوار الخارجي ومفارقة التنوع:

الحوار الخارجي في المسرح هو الذي يجعل من "الشخصية" ممثلاً ومن المتلقي "جمهوراً" وهو الذي يجعل في الأعمال الأخرى كالرواية والقصة من الشخصية أفعالاً وأقوالا وأحداثاً ومن المتلقي قارئاً وناقداً، أما في "مسرديات عز الدين جلاوجي" أمكننا اعتبار الحوار عنصراً جامعاً لكل هذه الوظائف، بحيث يجعل الشخصية تكسب هويتها من القول والفعل (الحدث) الجاهز للتمثيل "فجلاوجي" قدم لنا حوارات أمكننا قراءتها وتمثيلها، وحتى تخيلها، خصوصا ما تعلق بالحوارات الخارجية، والمفارقة التي

[1]: عادل النادي: مدخل إلى كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987، ص 28.

[2]: مُحَمَّد مسكين، مفهوم الكتابة النقدية، مجلة التأسيس المغربية، ع1، مطبع الأنبياء، يناير 1987، ص 58.

تحويها هذه الحوارات الخارجية، هي قدرتها على استيعاب نوازع النفس الإنسانية بكل مذاهبها، اجتماعية، سياسية، دينية، وإنسانية.

الحوار الخارجي مفارقة اجتماعية:

كثيراً ما يعنى المسرح بالمكاشفات الاجتماعية، فتصبح رسالة المسرحي نقلاً للواقع المعيش لكل ما يحمله من جزيئات، لكن الناقد حينما يتوقف عند عنصر الحوار الخارجي يستطيع أن يحكم على أن الرسالة الموجهة مباشرة أو غير مباشرة، والمبدع الذي يحاول نقده للواقع عادة ما يلجأ إلى الأسلوب المبطن، فيستحيل الحوار رسالة مشفرة على الجميع الغوص في سراديبها، وهذا ما فعله "جلاوجي" في الكثير من مسرحياته، التي كان للحضور الاجتماعي أثر بارز فيها، فالحوار المسرحي ذو البعد الاجتماعي كشف لنا الصراعات الثنائية التي تترجم التعارض والاختلاف والفروقات الاجتماعية المنصهرة في أفكار المبدع على الرغم من أن بعض المسرديات موضوعها العام له علاقة بالجانب السياسي ففي أحلام "الغول الكبير" الرؤية السياسية التي أراد "جلاوجي" إيصالها للمتلقي المشاهد لم تمنعه من تشريح الواقع الاجتماعي الذي أفرز حالة الاضطهاد التي يعيشها المجتمع، وحين نتأمل هذا المجتزأ الحواري ندرك أن الجوانب الاجتماعية لها دور فاعل في الهروب من الواقع إلى الحكم ثم يصبح هذا الحلم حلم الفتى والفتاة:

«تضم ذراعيها إلى صدرها كأنما داهمها الخوف قائلة

أخطأنا حبيبي الطريق؟

يتلفت إليها متعجبا وكله ثقة

أبدا ما أخطأنا الطريق...

–ومن أدراك...

انظري الوجوه عابسة... مقطبة بائسة...

ضيعت البسمة... ضيعت الكلام...

كأنها تنتظر الموت الزؤام.

ولكن مالنا حيلة... الدليل ولى وراح»[1]

"فجلاوجي" من خلال هذا الحوار حاول الابتعاد بشخصياته من واقع سياسي أليم إلى حلم اجتماعي ممكن لكنه لم يتحقق، فحوار الفتى والفتاة كشف لنا عن رغبة ملحة في العيش بسلام لكن هذه الرغبة لم تتحقق ليتحول حلمهما الاجتماعيإلى كابوس، وقد ساعد الحوار في كشف الحمولات الاجتماعية، وحالة الانهيار بالنسبة للشخصيات يقول "جلاوجي"

«تضرب الفتاة بكفها على جبهتها بأسى مخاطبة الفتى

–إذن مات كل شيء جميل في هذه الأرض الجميلة

–فغدت أرض كئيبة...

–مقرفة عليلة...

–آه يا حبيبي حظنا النكد...

–يجر الفتى فتاته برفق من يدها.

–لا حل إلا أن نعود أدراجنا حيث جئنا...

–لا حل إلا أن نعود أدراجنا حيث جئنا...

–تنتفض الفتاة فجأة رافضة...»[2].

فهذا الحوار الذي ترجم العديد من الجوانب الإنسانية والاجتماعية المحطمة، كما كشف لنا عن حالة الهروب إلى واقع اجتماعي أفضل، هذا الواقع كامن داخل ذوات الشخصيات(شخصية الفتى والفتاة) على أنه حلم، "والمفارقة" أن هذا الحلم حينما أصبح واقعا صار أكثر مأساوية مما كان متوقعا، فالرسالة هنا مفادها حينما تسلط السياسة المستبدة حكمها يتحول الحلم كابوسا، فيصبح المجتمع في حالة تردد وخوف وغضب، وقد ساعدنا هذا الحوار على تفكيك الشفرات الاجتماعية التي أراد "جلاوجي" تسويقها للمشاهد المتلقي، ولأن «**النص المسرحي يقدم نفسه باعتباره شخصيات**

[1]: أعز الدين جلاوجي ، حلام الغول الكبير، ص 39.

[2]: م ن، ص 46–47.

متفاعلة»[1] فالتفاعل الحواري بين الفتى والفتاة عكس لنا قساوة الحياة الاجتماعية التي تعيشها الشعوب في ظل حكم كحكم الزعيم، وما حالة الرفض من قبل الفتاة إلى مدينتها إلا دليل على الاختناق الاجتماعي الذي فرضه الزعيم على شعبه ما يمثله هذا المجتزأ الحواري الساخر:

«يفيق الجميع صامتين ينتظرون تصرفه وقد بدا عليه

الغضب الشديد، يقترب من العرش ويصيح فيهم

أيها الجبناء... والجبن من الجبن فتجنبوا.

يرتطمون بقوة حتى تكاد أجسادهم تتداخل

يواصل الزعيم رافعا رأسه بفخر

–حرصاًمنا على مصلحة الأمة، وكشف للهم

–والغمة، وفضحا لنفاقكم، وبهتانكم وزيفكم

–قمنا نحن فخامة الزعيم متنكرين بجولة تفقدية عبر الأحياء الشعبية، وقد اكتشفنا الخطوب والكوارث، هل تعرفون ماذا اكتشفنا؟ أخبرني أنت يا كبير الوزراء ماذا اكتشفنا

ومن أنا حتى أخبر مولاي بما اكتشفتم

نعم نعرف أنك منافق...اكتشفنا الجهل وقد تفشى في

أوساط شعبنا العظيم... الأمية وسادت العقل

–كل ذلك بسبب من.

–اخبرونا أيتها البهائم...بسبب من؟

يجيب الجميع بصوت واحد؟

يجيب–بسبب الشعب سيدنا العظيم»[2]

---

[1]: مُحَمَّد خراج، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي) ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 96.

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 63، 64.

فمساحة الحوار في هذا المجتزأ السردي كانت معظمها من نصب الزعيم الذي خص الحالة الاجتماعية المتدنية التي يعيشها شعبه، فالجهل والأمية، هما الصورة التي مثلت شعبه لكنه تعامل معها، بسخرية وبدل من أن يحاول معالجة هذه الآفة المتسبب الوحيد فيها هو حكمه- ها هو يحمل شعبه مرة أخرى وزر هذا الانحطاط الاجتماعي، بل تصل به درجة التهكم والسخرية إلى نعت شعبه بالحمقى والجُهَّل، وحين نتأمل حوار الزعيم في قراءة سطحية، سنقول أن الجهل والأمية التي يقصدها لها علاقة بالعلم والمعرفة، لكنها شفرات استعملها للمراوغة والتهكم والسخرية من جهة وتعاليه وسموه من جهة أخرى، وفي الحوار تقزيم لشعبه، ومضاعفة مأساته، فبدل أن يغصب لأجل الجهل بالمعرفة هو غاصب لأجل الجهل "بشخصه"، يقول الزعيم:

«كشفنا وجهنا المشرق الحنون لصبي في الشارع

يقاطعونه وقد انبسطت أساريرهم.

-يا لحظ الطفل وسعادته

-يتحرك الزعيم فيهم بشزر

-ويا لتعاستي وحزني، كنا ننتظر أن يهلل ملء فيه، عاش

الزعيم، عاش الزعيم، ولكنه...لكنه لم يعرفنا تماماً

...بل صاح باكياً مرعوباً...للأسف إنه لا يعرفنا

-أجيبوا أيها الحمقى البلهاء...أنت قل

-قل يا وزير السوء...

-ربما لأنه صبي»[1]

فهذا الحوار أسقط أهم قناع تلبسه حاشية الزعيم، وهو قناع الخوف والنفاق والكذب الذي لبسوه مجبرين، فصورة الطفل تشير إلى حقيقة الزعيم الذي لم يقدم شيئاً لمجتمعه سوى الخوف والأسى والألم والمعاناة، فصياح الطفل وبكاؤه، ورعبه ليس فقط لعدم المعرفة والجهل بالزعيم، بل هو صدى

[1]: م س، ص 66.

لحكم مستبد لا يخلق وراءه إلّا الهلع والخوف، مما جعل الزعيم يحس بهذه الهوة، بين المجتمع والحكم، فراح يبحث عن طرق أخرى تزيد من سلطته، وتبسط نفوذه، يقول الزعيم:

«تعلمون ما الواجب يا كبير الوزراء؟

–أجل سيدي

–ما هو؟

–أنت أدرى به وأعلم

–أعرف أنكم أغبياء...علقوا صوري في الجدران...في الزوايا

في الأشجار والأحجار والديار...على الصدور

والنحور...فوق الرؤوس والنفوس...على...

–يصفق الجميع هاتفين

–المجد للزعيم العظيم... المجد للزعيم العظيم»[1]

فالمفارقة التي نلمسها من خلال هذا الحوار أن الزعيم لم يفهم الدرس جيداً ولم يدرك أن الطفل الذي ثار خوفاً ورعباً هو نموذج لمجتمع خائف، فقد قرَّر أن يبسط فقط سيطرته على الأفعال والأقوال بل سيتعدى إلى الجوانب الجغرافية، حيث يكون باستطاعته الهيمنة على القضاء العام للحياة الاجتماعية، وهو بدوره قد أسقط على شخصه قناع السياسة، وظهر بالوجه الحقيقي الذي يريد بسط السلطة على مجتمع منهك حيث «**ربط الحدث/الحكاية بالقوانين الاجتماعية التي تجعل الشخصية المحورية تنزع قناع النفاق عن وجه الكاذب العفن لتعرية الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع**»[2] فالحدث الذي صدر عن الطفل جعل "الزعيم" يكتشف الأقنعة التي تحاول إرضاءه–خصوصاً حاشيته– كما دفع بالزعيم نفسه إلى التخلي عن قناعه وكذبه، وبهتانه على شعبه، والتصريح برغبته

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 69.

[2]: عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء ، ط1987،1 ص ،175.

الملحة على استعباده لشعبه الذي حاول أن يكسر الأغلال التي وضعها الزعيم وبنفس طريقة الزعيم في الحوار الاستبدادي جاءت طريقة الشعب في حوار الحرية:

«تتعالى الأصوات من جديد تهتف بسقوط الطاغية

-الموت للطاغية اللعين...الموت للوحش المتوحش

-الجميع سائلاً

-فهل تعتقدون الحل ميسراً؟

-إن الطاغية يملأ كل ركن في أرضنا وكل زاوية يختبئ وراء كل شجر وحجر...لقد تحول كابوساً مرعباً

يقاطعه الشاب، ثم الرجل حتى تكاد أصواتها تتداخل

-وإلى متى يدثرنا الصمت الرهيب...إلى متى؟

-ونحن أقوى من كل الكوابيس ومن كل الطغاة...

-غضب الشعوب لا يقهر...

-ترتفع أصوات والجموع مقاطعة...

-غضب الشعوب لا يقهر... غضب الشعوب....لا يقهر»[1]

حينما تنصهر الحياة الاجتماعية في القوانين السياسية الخارقة والظالمة، يصبح الحوار المسرحي ذا حمولات تلوح بالتناقض والتعارض الذي يجعل من الانتفاضة مرجعاً، فينفتح الخطاب المسرحي على جوانب ضمنية، لا تكشف إلا عن طريق الحوار، وهذا ما حدث في حوار الرعية التي قررت الانتفاضة، لأن الواقع المعيش أصبح أكثر قساوة، والحلم لم يجد مكانه في ظل معطيات اجتماعية ذات بعد سياسي قاهر، لتقرر بأن تتحول-الرعية-إلى كابوس تحرق من خلاله نظام سياسي ولد مجتمع بالي ومشتت وضائع، إذن الحوار في مسردية "أحلام الغول الكبير" ساعد على كشف الجوانب الاجتماعية المنهارة والقيم المنحطة والتي خلفها حكم مستبد عكس ذاك الحوار الموجود في مسردية "الأقنعة

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 78.

المثقوبة" أين تستطيع القول بأنه كان عبارة عن رسائل تواصلية واجتماعية قاسية تجسد تلك المفارقة بين الظاهر والباطن، القوي والضعيف، فالحوار فيها كشف من المفارقات التي تعتري الشخوص مفارقات ذات طابع اجتماعي منحل خلقياً بجميع المقاييس، فالقرواطي شخصية تحاور وفقاً للقالب الاجتماعي، فتتلون حواراتها مع مقتضى الحال، وحينما لا يكون "الحاج القرواطي" راضياً بالظروف الاجتماعية لا تصب في صالحه لتتحول فجأة إلى حالة القلق لديه إلى سعادة، مجرد ما يحل بالمحيطين به أزمات وهنات ليستثمر فيها بطريقته الخاصة وهذا ما حدث عند وفاة العجوز "ياقوت"، يقول "جلاوجي":

«–ينفعل الحاج القرواطي بشدة يقف قليلاً من كرسيه

–ثم يعود للجلوس، مشيراً بعصاه إلى جدار المقهى

–لا أرى إعلاناً واحداً لوفاة، كأن الموت في إضراب هذه الأيام

–إلّا عزرائيل لا يضرب عن العمل، وليس في برنامجه، عطلة وراحة

–بل إنه يعمل وبجد يا سيدي الحاج.

–يثني الحاج يديه على الطاولة، ويسأل باهتمام شديد.

–ماذا تقصد؟

–لقد أنشب الموت أظفاره البارحة في جثة العجوز ياقوت.

–يعتدل الحاج القرواطي، يزفر بعمق.

–الحمد لله، وأخيراً حق يئست من موتها.

–كالقط لها سبعة أرواح»[1]

إن هذا الحوار يكشف صراعاً داخلياً يعشه القرواطي، هذا الصراع مردّه نفسه الأمارة بالسوء، والتي دائماً تحاول اقتناص المشاكل الاجتماعية بغية الاستثمار، فيها لتحقيق مبتغاه ومآربه، فبعد أن كان قلقاً ومضطرباً وغاضباً، فجأة أصبح سعيداً، فمجرد خبر حزين مصدره مجتمعه والمحيطين به، كان

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 12.

كفيلاً بأن يرسم السعادة على وجهه ليظهر للمشاهدين التعارض الذي تعيشه شخصية "القرواطي"، فالألفاظ الذي عبّر بها عن سماعه وفاة "ياقوت" كشفت البنى الدلالي للمشاهد المسرحية، التي تحيل إلى المفارقة ذات البعد الضمني، بل تساعد أيضاً المتلقي على رسم صورة متكاملة لشخص القرواطي من خلال الحوارات التي يوظفها في جسد المسردية، وكلما زادت الحوارات كلها اكتملت الصورة السلبية لشخص القرواطي يقول جلاوجي:

«يضرب الحاج القرواطي الطاولة غاضباً

تعشيت، تأكل السم، وماذا لو سبقك أعداؤنا؟

يبدوا النشناش، أكثر رزانة ليمتص غضب سيده.

–لا يا سيدي الحاج القرواطي، سيستحيل...أقسم أني

تعشيت واقفاً وعدت سريعاً وتصور لقد التقيت في

طريقي إلى البيت يا الشيخ سليمان.

–يقف الشيخ القرواطي حاقداً

–الكلب، أياك يسبقك

على وضيمة...أياك

–لقد أخبرته أني مررت على بيت الحاجة...وأني سألت

ابنها عن حالتها فأخبرني أنها تماثلت للشفاء

يشرق وجه الحاج فرحاً

–هكذا أحبك يا نشناش، أنت عبقري أنت خبيث كبير فعلاً»[1]

والمتأمل لهذا الحوار المتسارع يكشف لهث القرواطي خلف مآسي الناس لتحقيق مبتغاه كما يصور لنا حالة المجتمع الذي يجعل منه أمثال القرواطي فريسة سهلة، كما تضمّن الحواربين "النشناش" و"القرواطي" دلالات تهكمية صارخة، فالرجل الذي يرتدي عباءة المكانة المرموقة اجتماعياً ودينياً

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 14.

وسياسياً، هو من خلال هذا الحوار، يسوق إلى انتهاكه الصارخ لنظم اجتماعية ذات بعد إنساني، فالموت تيمة اجتماعية، تقابل بالمواساة، والتعزية لكنه هنا تعامل معها بالفرح والنشوة، ليساهم الحوار في «**الكشف عن الشخصية، والكشف عن طروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين**»[1]، فالحوار الذي دار بين القرواطي وخادمه معادي للقيم الاجتماعية، فشكل السمة العارضة في النص المسردي، وأظهر قدرته على التمظهر المسرحي في تقديم صورة الرجل الفاسد أخلاقياً واجتماعياً، هذا الفساد الذي يساهم المجتمع بكل مكوناته في تفشيه وذلك بالسماح له في الاستمرار في التصرفات المشينة، بل وتعطيهاما يكشفه الحوار الدائريين "الفار" والقرواطي:

«–يجلس الفار مقابل الحاج وقد بدا مرعوباً

–دعك من كل هذا سيدي الحاج القرواطي

–ماذا وراءك يا وجه النحس؟

–كارثة سيدي

–ويحك قلت لك ألف مرة لا تقلقني بهذا الوجه الكلم

وهذه الألفاظ المتشائمة، كأنك حرباء، ماذا خلفك؟

لقد تفطنوا لأمر الفتاة.

يتغيّر حال الحاج القرواطي، ويقف دون أن يغادر مكانه،

–ويحك ماذا نقول؟

–أقول ما قلت

–ماذا قلت؟

–تفطنوا لأمر تفاحة

–من؟

---

[1]: قيس عمر مُحَمَّد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني) نموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012، ص 41.

-الشرطة

-كيف؟

-جاءت تسأل عني في البيت.

-يشتد اضطرابه، فتختلط الكلمات في فمه.

في البيت؟ من تفاحة؟

-أجل، لا الشرطة عدت للبيت فأخبرت أنهم جاءوا»[1]

فهذا الحوار كشف لنا عن مأساة ساهم القرواطي في مضاعفتها، فتفاحة فتاة في مقتبل العمر اغتصبها القرواطي رجل الدين ذو المكانة الاجتماعية المرموقة، وأباح عرضها، فحاول إخفاء جريمته باختطافها، وحسبها داخل منزل خادمه "الفار"، لكن ولديها لم يكف البحث عنها، وهما على دراية في أن "للقرواطي" يداً في ذلك، فتفاحة المغتصبة أصبحت حاملاً ليعاقبها المجتمع بنعتها فتاة سوء، وحوار الفار والقرواطي، وعلى الرغم من أنه مبطن بكارثية المشهد، وماخلفه من صدى لدى المجتمع، لدرجة أن الشرطة طفقت تبحث عن تفاحة في مكان تعلم أنها قابعة فيه، يقابل كل هذا التسارع الحواري، بلا مبالاة القرواطي وسخريته التي تخفي داخلها خوفاً، والمفارقة أن القرواطي استطاع أن يسخر مكانته الاجتماعية والدينية في الإفلات من العقاب، وهو الأمر الذي حدث فالشرطة التي أخافت "الفار" استطاع القرواطي إسكاتها بالمال، يقول القرواطي:

«لا تخش يا فار، هم في يدي

- **ماذا أفعل؟**
- **لا شيء يا غبي سأطوق الأمر قبل استفحاله**
- **لكن خائف.**
- **سأعود فوراً إلى البيت واتصل برئيس الشرطة واحمل إليه بعض الهدايا وعمله صعبة والقضية كأن لم تكن**

[1]:عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 27.

- **وهو يمسكه من ذراعه، يقبل يده.**
- **أنا في حماك سيدي، لقد جربت السجن، و...**
- **يا غبي المال يضحك الميت ويشق طرقاً في البحر.**
- **هدأت روعي.**
- **مادام أنهم لم يروا تفاحة، ولم يأخذوها عندهم فسيصرفهم عن الأمر»**[1]

إن جلاوجي من خلال هذا الحوار كشف لنا عن متناقضات اجتماعية ساهمت بطريقة قاسية في الانحلال الخلقي، والاجتماعي، فالشرطة التي تمثل مصدر الأمن والأمان، صيّرها القرواطي في خدمته، بل وتجاهل جريمته، ويكون جلاوجي من خلال هذا الحوار، قد مزج بين الرسالة الواقعية، والرسالة الإبداعية، أما الرسالة الواقعية، فالمجتمعات فعلاً تعاني من تستر الدولة عن جرائم الأقوياء الذين يملكون من المال والسلطة ما يستطيعون به مواراة سوءاتهم، وأن أمثال تفاحة كثر، وأمثال القرواطي أكثر ولأن «**الذات الإنسانية تتميز بسمات متنوعة يمكن إدراجها تحت رتبتين، سمات حسنة (إيجابية) وسمات سيئة(سلبية)**»[2]فالقرواطي شخصية تندرج ضمن حقل السمات السلبية، لما خلفه من أضرار للمجتمع،وكلما زاد ارتكابه للخطايا، زادت خطاياه، "فتفاحة" التي اغتصبها واختطفها وجعلها تحمل ولده وماتت، الأمر الذي لم يؤثر فيه، فبدل أن يعترف بخطاياه، راح يبحث عن طرق لإخفائها، يقول "جلاوجي":

«مالها تفاحة؟ وضعت؟

–نعم وضعت في بيتي

مستبشراً وهو يجلس على الأريكة

–الحمد لله هذا خبر مفرح...ستعود تفاحة إلى

بيت والديها ونتجنب الفضائح...

---

[1]: م س، ص 28.

[2]: أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط1، 2003، ص 8

–ولكنك تحلم يا سيدي

–ماذا تقصد

–تفاحة ماتت

–يندفع واقفاً من شدة الهلع؟ ماتت ماتت؟»[1]

فهذا المشهد الحواري فيه مراوغة للمشاهد القارئ، وحالة الهلع والخوف والارتباك التي بدت على ملامح "القرواطي" تشير إلى نهايته المحتومة، فموت "تفاحة" هو الأمر الوحيد الذي لا يستطيع مداراته، لكنه في حالات كهذه يجد الحلول للخروج من المآزق، فقرر في لحظة أن يدفن تفاحة في بئر، ويدفن معها ولدها –ولده– الذي مازال حياً، لنستطيع القول : إن هذا الحوار عزز المفارقة الاجتماعية مشهدياً ودلالياً وبصرياً، فقد سحق القرواطي كل النظم ليعتلي هو عرش المكانة الاجتماعية، يقول "جلاوجي":

«نعم ماتت وهي تضع مولودها

يصرخ في وجهه في هستيرية شديدة

مستحيل مستحيل، تكذب كذاب، كذاب

–كارثة...طامة ماذا نفعل؟

–تسألني وأنت حلّال مشاكل؟ وأنت الحاج القرواطي؟

–اسمع يا فار، ليلا يجب أن ندفن الجثة

–أين؟

–في القرية حيث بيتي

–والولد إلى أي مستشفى نأخذه؟

–الولد...الولد...إلى مستشفى البئر.

–نزهق روحاً؟ من يقدر على ذلك؟

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 115.

-أنت.

-مستحيل»[1]

وقد شكل هذا الحوار الهوية الحقيقية للقرواطي بحيث أنه من المفارقة أن يصبح مشكلته الوحيدة هي من يقتل الطفل، فقد حال "جلاوجي" باللغة المعتمدة على الأسئلة عن الواقعة إلى ما نتج وسينتج عنها، فشكل هذا الحوار تلك الثنائية القاسية بين الضحية والجلاد ف"الفرواطي" "جلاد" في هذا الحوار لكنه يحاول الحفاظ على كبريائه وكأنه بتكليف "الفار" قتل "الطفل" ودفن "تفاحة" يبرئ نفسه في مراوغة ذاتية وأخلاقية، وفي هذا المشهد اعتمد "القرواطي" طريقته في معالجة موقف أرعبه وهي "التغطيس" وهي إحدى الطرق يعالج من خلالها الإنسان مخاوفه ومشاكله ونقوم على «**إسقاط الشخص مباشرة وسط ما يرعبه فيعلم بالطريقة الصعبة أنه قادر أن يستمر حتى في أسوأ الأحوال**»[2] وهذا ما حدث "للقرواطي" استمر في ارتكابه للجرائم في أسوأ حالاته لكن "القرواطي"، لا يعلم أنه سيعترض في نهاية المطاف إلى ما يسمى مسرحياً، الرهاب الاجتماعي وهو «**الخوف، اللاعقلاني، لا يمكن السيطرة عليه تقتلعه بعض الموافق، ومجرد التفكير بمواجهة مصدر الخوف يشكل همّاً لصاحبه**»[3]فجلاوجي تعمد في الأخير تقنية المحاسبة أو تثمين نتائج الأفعال المشينة للقرواطي الذي راوغ واغتصب وكذب وقتل ودنس، وقد ثمنها جلاوجي في خوف القرواطي وندمه الذي تحول فيما بعد إلى هاجس ورعب لقول "جلاوجي":

«إ يا حاج هذه الدنيا غدارة مكارة

وهو يمد يده ماسحاً دموعه

لا تغدر إلّا بالغافل...لا تغدر الدنيا إلّا بالغافل

-لكنك سيد الوطنيين

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 116.

[2]: سمر قطان ،المسرح العلاجي، مرجع سابق، ص 164.

[3]: م ن، ص 168.

–كنت يقظاً على التفاهات ولكني كنت غافلاً عن

الحقائق حتى صدمتني الحقيقةالكبرى

لعل موت ولدك مراد قد أثر عليك

يطرق الحاج القرواطي حزيناً

–يرحمه الله...يرحمك الله يا مراد لقد سجنتك معي إلى

ميدان الرذيلة والجريمة وكنت أعتقد أني أفعل خيراً... وكنت

أعتقد أنك أفضل أبنائي...فإذا به يخسر الدنيا والآخرة

عوضك الله خيراً منهما

–خيراً منهما؟ أنت يا لعين؟ ماذا بقي لي خسرت

كل شيء...خسرت أولادي...زوجتي...كل شيء.

ولا خير إلّا هذا المرض الذي أخفيتموه عني واكتشفته»[1]

يمكننا القول: بأن الحوار الدائر بين النشناش خادم القرواطي هو نتيجة حتمية لسوء أفعال القرواطي، فالأمور التي خسرها كانت ذات يوم محفزة لتماديه، ليعزز تنوع الحوار في الأقنعة المثقوبة التعارض بين القيم الاجتماعية والواقع، ويكرس رداءة هذا الواقع من خلال فن المراوغة الممارس من قبل فئة قوية ضد فئة ضعيفة، والمفارقة أن حيل المراوغة والتواري والتعارض تجد من يحتويها، وبانطلائها عليه تتحقق استمرارية الفساد فالمجتمع بكل طبقاته ساهم هو الآخر في هذا النوع من الفساد، حيث سهل على القرواطي الإفلات من العقاب، فوالد تفاحة، ورئيس البلدية، وقائد الشرطة، وأهل المتوفاة يقوت، وكل الذين قصدوا القرواطي، ليحل مشاكلهم فضاعفها، ساهموا في تفشي عدوانيته وأذيته، وعندما نتأمل "مسرديات جلاوجي"القائمة على الحوار نجده يريد إيصال شبكة من الرسائل، خصوصاً الاجتماعية منها، لأنه يتنقل بنا من الواقع ليطرح مشكلات حقيقية نخرت المجتمعات في رسائل ضمنية

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 123.

وظاهرة، كما نجد جلاوجي في مسرحياتهلا يعتمد فقط الحقيقة في معالجة القضايا الاجتماعية بل يستند إلى الخيال، فيقدم لنا مسرحا مفيدا وممتعا تكرسه مسردية "التاعس والناعس"التي صورت مشهدا اجتماعيا مختلفا تماما عن المشاهد المسرحية السالفة الذكر، ولعل الحوار الاستهلالي الذي بدأ به "جلاوجي" اللوحة الأولى من مسرحيته، كشف لنا التشابه الاجتماعي بين "التاعس والناعس" ولأن «**لكل فرد صوته الخاص وأسلوبه المختلف في النظر أو التعامل مع الآخرين ، ومع المحيط فما إن يتقابل شخصان حتى يتولد الحوار**»[1] فإنه من خلال الحوار الدائر بين " التاعس والناعس" فإننا نستنتج أنهما يتفقان في دورهما إزاء المجتمع، وإن كان التاعس يشقى ويتعب ويكد ثم لا ينتفع ولا ينفع بعمله، فإن الناعس نائم لا ينفع ولا ينتفع والمفارقة تكمن في أنه على الرغم من اختلافهما أيديولوجيا إلا أنهما متشابهان اجتماعيا بدورهما السلبي يقول جلاوجي:

«صدقت وأنا تاعس اسم على مسمى، اللعنة على من سماني كذلك

يضحك التاعس يتثاقل

يغرق التاعس في حزن عميق فيما يغرق الناعس في الضحك

–صدقوا وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك فعلا أنت

قمة التعاسة ومنبعها في هذا الوجود

يصمت لحظات يخطو خطوات غارقا في التفكير

–هل تؤمن مثلي أننا نولد أشقياء أو سعداء وأن الأقدار

ترسم لنا ذلك منذ الأزل؟وأن علامات ذلك تظهر منذ

صرختنا الأولى في الوجود؟

أؤمن أن الانسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه

[1]: عبد الرحمان منيف، رحلة ضوء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 2012، ص 21.

-المكتوب في الجبين يلحق ولو بعد حين يا صاحبي»[1]

علاقة التاعس بالناعس هي علاقة مصاحبة وتوافق، فالحوار الدائر بينهما يبين ذاك التقارب النفسي والوجداني فتعاسة "التاعس" مردها المجتمع، ونعاس "الناعس" مرده المجتمع والمفارقة أن كلاهما يدرك دور المجتمع في صناعته شخصيا، حتى أن التاعس يعلم أنه وأمثاله وجدوا لخدمة "الناعس" وقد كتب له ذلك على الرغم من إيمانه أنهربما بعمله قد يغير حالته الاجتماعية، فالحوار الذي يجمعهما فيه تيمات اجتماعية ساخرة وناقدة، يحاول جلاوجي طرح حالة الانقياد التي تخضع لسلطة المجتمع فشخصية "التاعس" ليست عبثية، ولا هي وليدة الصدفة بل هي موجودة ومتوقعة لكي يتطفل على "الناعس" وتصل من خلاله إلى مبتغاها، مستثمرة في العديد من الجوانب خصوصا الاجتماعية منها ما يوضحه المجتزألمسردي الآتي:

«يتلمس التاعس جسد الناعس بكلتا يديه في أماكن

مختلفة وقد فتح عينيه جيدا...

-أنا أراك وأحسك، وألمسك، وأشمك

جميل، جميل هل تراني أعمل؟

-يبتعد الناعس غافرا

-أعوذ بالله أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين أنت في

الشرق وهو في الغرب، شتان يا صاحبي شتان، ما أبعد

الثرى والثريا يا صاحبي وذا...

يقاطعه الناعس

-هل تراني مت جوعا يا صاحبي التاعس؟

بل في صحة جيدة

-يضرب على صدره وبطنه، ويظهر عضلاته

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 12، 13.

-أحسن منك

-صحيح والله أحسن مني، عضلاتك قوية ووجهك

ممتلئ»[1]

حينما نتأمل جيدا هذا المجتزأ الحواري سنوافق رأي "فرحان بلبل" في إقراره بأن«**الحوار هو الذي يعطى الفعل المسرحي قيمته، إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسراً**»[2]والحوار هاهنا مهد لنا كمتلقين وظيفة كل من "التاعس والناعس" كشخصيات للفعل المسرحي، دورها إثبات القيمة الاجتماعية للعامل المجتهد الذي لم تنصفه الظروف والكسول العاطل الذي يعيش على أكتاف المجد، ومنه فللحوار دور هام في رسم المعالم الاجتماعية التي أراد جلاوجي تسويقها للمتلقي بطريقة تهكمية ساخرة ومراوغة في الآن ذاته يقول:

«-وكيف حصل على غذائي وكسائي؟

-يضطرب التاعس متمتما دون أن يجيب

-أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم

-صدقت... نائم ملء جفونك... ولكن»[3]

فالتاعس والناعس شخصيتان وجودهما في النص المسرحي تتكشف غاياته من خلال الحوار المسرحي الذي يبين بأن «**المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ولكنه قطعة مكثفة منها**»[4]إذن فالحوار الذي استند عليه "جلاوجي" في جل مسردياته، وبلغته الشاعرية القريبة إلى الواقع بما فيه من مراوغات ومفارقات اجتماعية قد عكس لنا إلى حد بعيد تلك الرسائل الإبداعية والفكرية والاجتماعية التي يعمل دائما المسرح جاهدا على إيصالها وتصويرها.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 13،14.

[2]: فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 1.

[3]: م س، ص 17.

[4]: مصري عبد الحميد حنورة، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 56.

-الحوار الخارجي والمفارقة السياسية

الكثير من رواد المسرح من يعتبر «**أن نظام "أرسطو" الذي يفصل بين المتمثل والجمهور نظام قسري يعطي الأفضلية لإنسان آخر ويتماشى مع الأهداف السياسية للسلطة مما يجعل من المجتمع سلسلة من الاضطهاد، سلسلة تستمد ثباتها من تراتيبهاالعرضية فيضطهد الأقوى الأضعف**»[1] لذلك حاولت المواضيع المسرحية الجديدة الابتعاد عن التعامل الكلاسيكي مع المواضيع السياسية، حيث لا تكتفي فقط بنقل الواقع السياسي بل أصبحت تبحث عن الحلول، وهذا ما أورده "مصطفى محمودي" في مفهومه للمسرح السياسي، حيث أكد على أنه «**هو ذلك المسرح الذي يتحدث سلبا أم إيجابا عن سلطة جائرة أو عادلة**»[2]والمسردية بدورها اشتغلت على موضوع السياسة وتعاملت معه بطريقة مختلفة عما عهدناه في المسرح، حيث راوحت في الطرح بين الضمني والعلني في محاولة منها لإشراك جمهور المتلقين في عملية التأثير والتأثر، حيث شكل الحوار فيها الآلية الأساسية للمقاصد السياسية، والمفارقة أنه حينما يتعلق الأمر بالسياسة كرسالة يحتاج المبدع إلى معطيات دقيقة بغية كشف الحقائق نقلها وتقريرها لكن جلاوجي وظف الحوار الخيالي ليشرح لنا واقعا سياسيا متعفنا، تحكم فيه الكثير من المعطيات الخارجة عن نطاق المجتمع لنتوقف هنا عند مسردية "التاعس والناعس"، والتي على الرغم من أن بداية لوحاتها تشير إلى أن موضوعها اجتماعي، لكن حينما نتوغل في اللوحات ندرك أن غرضها ومضمونها وموضوعها سياسي بامتياز ولعل مشهد الحلم هو الخيال الذي اعتمده "جلاوجي" لكشف حقيقة سائدة في مجتمعات تأمن بالخرافة حتى في السياسة والحكم ما يبينه الحوار الآتي:

«يقف التاعس بينهم

-يا قوم تعقلوا وافهمونا الفضة...

-تختلط أصواتهم فلا يفهم منها شيء، يوجه الناعس

---

[1] **سمر قطان، المسرح العلاجي، مرجع سابق، ص 56.**

[2] **مصطفى محمودي، قراءات مسرحية، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2000، ص 34.**

سؤاله للشاب الأول

–أفهمنا أنت الفضة ما الذي وقع؟

–مات الملك

–علمنا يرحمه الله

–يجب أن نختار خليفة له

–عين الصواب

–ولنا طريقة في ذلك يعرفها العام والخاص... توارثتها الأحفاد عن الأجداد، وعملنا بها قرونا من الزمن

–يقاطعه الشاب الثاني

–ولكن هذه الطريقة ظالمة منحت الملك لهؤلاء عقودا

–هل يمكن أن تفهمنا فيهذه الطريقة إن كانت خيرا

–استمروا فيها وإن كانت شرا بحثنا معكم على طريقة جديدة، أليس كذلك يا تاعس؟

–وما دخلنا نحن؟ دعنا ننجو بأنفسنا ونعود إلى ديارنا اسكت عليك اللعنة، إنها فرصتنا لنركب على ظهور هؤلاء الأغبياء»[1]

إن هذا الحوار يكشف لنا عن حالة الجهل السياسي التي تعيشها المجتمعات فمن غير المعقول أن نحتكم إلى عادات بالية رثة في الأنظم السياسية لكنه حدث في هذه المسردية التي يريد جلاوجي أن يصل بنا إلى أن المجتمع حينما يكون جاهلا بقواعد السياسة سيحتكم إلى العادات والتقاليد والأعراف ليتوج حكاما على مقاسات قواعد الاختيار فنجدهم ظالمين أو جاهلين مستبدين يتميزون باللامبالاة،

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 33.

همهم الوحيد هو أن يستمر حكمهم وإن عاثوا في شعوبهم فسادا ما يمثله المجتزأ الحوار الذي دار بين "الناعس" الذي نصبه الغراب ملكا و"الشح":

«في قصر المملكة يظهر الناعس في زي الملك يجلس على

على عرش ضخم في تعال وأبهة...

لحظات يدخل عليه الشيخ وبيده أوراق وخلفه مساعدون

–بما عدت أيها الشيخ

–بكل ما يرضيك مولانا لقد طبقت تعليماتك حرفيا

–تعليماتك حرفيا

–أعدها علي من فضلك

–بالنسبة للتعليم غيرنا مناهجه ومواده جذريا، لن يتعلم أبناؤنا

–من الآن فصاعدا إلا فن (المدح) نريد جيشا من الإعلاميين

–والشعراء والخطباء يتقنون فن المدح وقد رحبت الرعية

بعبقرية مولانا، وحرصه على مصلحة الأمة

–حفظ الله رعيتي لا نريد إلا مصلحتها...

–طبقنا تعليماتك حرفيا، لا عمل اليوم ألا في ساعات

الصباح، الأمة بحاجة إلى التزاور لتشهد ألفتها ومحبتها

العمل الكثير مجهد للنفس، مرهق للبدن.

–سلمتم سلمتم

الله! لقد هلل الجميع لعبقرية مولانا»[1]

[1]:م س ، ص 42.

إن هذا الحوار يبين لنا نوعا آخر من الاستبداد السياسي استبداد قائم على تضليل الآخرين وجعلهم يتقنون فن النفاق والمراوغة، ليكشف لنا هذا الحوار عن المستقبل الذي ينتظر مملكة "الناعس" حيث ستطور الأحداث فيما بعد إلى مشكلات متفاقمة فا«**المسرحية يجب أن تكون فاجعة تستدعيها الأحداث والشخصيات، ويجب أن ينحو تسلسلها وحوارها ضمن التحليل، أي ينبغي أن يتطور الحدث، وتفضي إلينا بالحقائق التمهيدية**»[1] فحينما تتحول هذه القوانين التي سنها "الناعس الملك" إلى أسلوب حياة، ستحدث "الفاجعة"، حيث بيّن لنا الحوار الدائر بين الشيخ " الملك" الوتر الذي يلعب عليه هذا الأخير كي ينال رضى الحاشية، بمحاولة إقناعها بأن العمل سيجهدها إذ عليها أن تخلد للراحة، في الوقت الذي لم تتفطن هذه الرعية إلى أن عدم العمل سيضاعف من مأساتها وحاجاتها، وعلى الرغم من أن السلطة في "مسرديات عز الدين جلاوجي" معادل موضوعي للاستبداد والظلم والمهانة، وقدم لها صورة التسامي والعلو، إلّا أنه في الكثير من المشاهد يظهر لنا أنها صورة مرفوضة لحاشية وشعب (رعية) لا تملك سوى مباركة هذه السلطة في أقسى أنواع الظلم والاستبداد ما نلاحظه في مسردية "أحلام الغول الكبير" أين رفض الجميع بما فيهم الحاشية ممثلة في قائد العسكر، وحافظ الأسرار، وقائد الشرطة ما يمثلهُ المجتزأ الحواري الآتي:

«يهمس حافظ الأسرار في أذن قائد العسكر

يا للأحمق شريط واحدة يعمده علينا كل يوم

يتلفت قائد العسكر بهيمنة ويسرة، ويهمس في أذن حافظ الأسرار

–عليه اللعنة أنانية البشر ونرجيستها ركبتا فيه.

–يسمع قائد الشرطة ما يرددان فيندفع بحماسة ولكن

بصوت خافت أيضاً...

–لقد أتعبنا...وهل سنبقى أيضاً عند الباب.

[1]: إريك بنتلي، المسرح الحديث "دراسة في الدراما ومؤلفيها"، تر: مُحَمَّد عزيز رفعت مر: أحمد رشدي صالح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ج 1، ص 69–70.

–كالكلاب، ننتظر اجتماعاته السخيفة؟ قل يا حافظ.

الأسرار...قل يا قائد العسكر...قولوا جميعا بالله عليكم

–يندفع إليه حافظ الأسرار يكمكم فاه مساءً.

–الويل لك يا قائد الشرطة... ثم ترفع عقيرتك

كالبعير؟...للجدران آذان

–ماذا تعني يا قائد القواد.

–ماذا يعني؟ ماذا يعني، يعني أن تسكت، أن تخرس

–يثور قائد الشرطة منتفضا متحديا، غير مبالٍ بنصيحة رفيقة

–أبداً لن أسكت أيها القادة، ضيّع الأحمق كل شيء...الأرض

والعرض...الفرع والزرع»[1]

إن هذا الحوار يبين لنا حالة الاحتقان السياسي التي تعيشه الحاشية قبل الشعب والبعد الدرامي لها الحوار يبين فلسفة الخنوع والخضوع التي اعتمدها الزعيم ضد حاشيته وشعبه، والمفارقة التي رصدناها في هذا الحوار هو أن الحاشية أكثر رفضاً لسلطة "الزعيم" لكنه رفض محدود ومقيد ما يكشفه حوار " الهمس" فالجميع وهو يتحدث عن استبداداً " الزعيم" يعتمد لغة "الهمس" فالنقد الذي يحاول الجميع تقديمه للزعيم لا يستطيع أن يتجاوزهم وأن يتجاوز حدودهم، الزمانية أو المكانية، فلفظة "للجدران آذان" تحمل كل ماله علاقة بالحذر والخوف، إلّا أن قائد الشرطة ينتفض في حالة من اللامبالاة، صارخاً بالوضع الذي آل إليه مجتمعه جراء حكم " زعيم" جاهل، ولا مبالٍ، والمفارقة أنهم جميعهم من ساهموا في تنصيب هذا الزعيم، تلبية لرغباتهم ومصالحهم ما بينه الحوار الآتي:

«والعمل؟ كيف ترون الحل؟ أخبروني بالله عليكم.

–أكاد أنفجر...أكاد أنفجر...أنفجر–ما رأيك قائد.

–العسكر المفدي، وأنت سيد هذا البلد وحكمها؟

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 22.

-يشتد غضب قائد العسكر، فيعود بالأئمة على كبير الوزراء.

تسألنا ما الحل؟ وأنتم تعبثون، أنت أول من يعاقب.

-يبتسم كبير الوزراء في سخرية.

-يا سلام تقفون أسوداً؟ وهل ترانا هنا فئرنا، كلنا

يقف في جبهة من المعركة

-ومتى كان الجبناء يدّعون ذلك؟

-كأننا وحدنا الذين التهمنا خبرات هذه الأمة

-لعلك تدعي أنكم زاهدون

-لا تكلمني بهذه اللهجة، وإلّا شلخت رأسك المتعفنة»[1]

الحالة السياسية التي ميزت حكم "الزعيم المستبد" لم يكن وحده المتسبب فيها بل كل من هم خائفون وغاضبون ومنتقدون، وقد ساهموا في التعفن السياسي ويحاولون إلقاء اللوم عليه وحده، لا يعاقبوه أو يحاسبوه، بل ليستمروا في مناصبهم، ومن هنا أمكننا القول بأن الحوار المسرحي من شأنه أن يكشف التوجهات السياسية القائمة على المصالح الفردية والتي تعتمد المراوغة والتضليل، وإلقاء اللوم على الآخرين، وهو القناع الذي تنصهر فيه كل القيم مولدة لنا حالة من التأزم السياسي الذي يحول مجتمعات إلى مستنقعات يكثر فيها الفساد من جميع النواحي.

الحوار الخارجي والمفارقة الدينية:

الحوار الديني في العمل المسرحي هو الوتر الذي يلعب عليه الشخصيات ،كونه وحده من يجعل المتلقي ينصهر في الشخصية وأفعالها ،كما أنه يساعد على رسم ثقافة المبدع والغرض الرئيس من نصه

ولأن«**النص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة**» والنصوص "المسردية" "لعز الدين جلاوجي" نصوص إبداعية تحاول تقديم صورة المجتمعات العربية ظاهرياً وباطنياً، والجانب الديني

[1]: م س ، ص 55.

من أهم المواضع التي استند إليها جلاوجي ليبين لنا أن الدين هو الطريق الذي يعتمده الكثير من الناس لتحقيق أهدافه الصالحة والطالحة لنقف هنا إلى دور الحوار الديني في قلب موازين القوى، وإقناع الآخرين بالوصول إلى الذروة فقط، ما يمثله الحوار الذي دار بين "بشير"و"عباس" في مسردية "حب بين الصخور" أين حاول أن يصور الواقع الذي يشير إلى غلة المستعمر الفرنسي عدة وعتاداً، لكن الحوار الديني الذياعتمده "بشير" قدم جرعة إيجابية للمجاهدين من جهة، واشتغل على الإقناع من جهة أخرى يقول "جلاوجي":

«–لقد ترصدنا أخبار العدو جيداً وتتبعنا تحركاتهم بدقة تامة.

–قواتهم أيها الإخوان نفوق العد وأسلحتهم لم ير لها مثيل

–يظهر الاضطراب على ملامح بشير، فيمد يده إلى لحيته الكثة ثم يسير إليه

–لا توهن العزائم يا عباس نحن بحاجة إلى زاد معنوي

–لمواجهة هذه المهمة الجهنمية الرهيبة

–يرفع صوته للجميع وهو يتحرك خطوات.

–ومتى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا، حين قررنا أن نرفع

السلاح في وجه المستعمر الغاصب، كنّا على يقين تام أننا القلة

وهم الكثرة، لكننا على يقين أيضاً أننا سننتصر لأننا أصحاب

الحق وأصحاب الأرض ولن يخذلنا الله أبداً سننتصر

عليهم أيها الإخوان مهما بلغت قوتهم»[1]

إذن هذا الحوار ذو مسحة دينية له علاقة بكيفية تحويل الضعف إلى قوة والاضطراب إلى ثقة وعزيمة، والمفارقة أن "بشير" لم يستحضر آيات وأحاديث أو حتى قصص دينية بل اكتفى بلقطة واحدة عادت بالجميع إلى قوله تعالى:﴿**كَم مِن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ**﴾[2]

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 3

[2]: القرآن الكريم ، سورة البقرة، آية 249.

"فبشير"حينما طرح سؤاله، متى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا؟ يكون قد أشار إلى هذه الآية ليعيد إلى زملائه روح العزيمة والإصرار، على الرغم من قوة العدو، ومنه فالجانب الديني يعطي "الحوار"قوة وترسيخاً، فيجعله مؤثراً، ومن الحوار الديني في مسرديات "جلاوجي" ما بين حالة التعارض التي يعيشها معظم شخوصه، حيث توظف الخطاب الديني، وفق مقتضى الحال ما نلاحظه في قول عالم الأمة بعد أن كان الزعيم يتمتع بالسلطة والقوة:

«ما رأيت عالم الأمة

يسرع عالم الأمة بالدخول بديناً كثّ اللحية يتهادي في ثيابه

البيضاء يعجل بالحديث قبل الوصول

لبيك مولانا وسعديك، أصدرت في الأمة فتوى

تحرم مجرد التفكير في الخروج عن الإمام، فطاعة ولي

الأمر طاعة لله والفتنة أشد من القتل، فلندعها نائمة

لعن الله من أيقظها

–فقط

–لا يا سيدي، وأصدرت فتوى بوجوب قتل الزنديق المارق

عن دين الله تعالى قائد الشرطة عجل الله به إلى جهنم وبئس المصير»[1]

إذن عالم الأمة يحاول تفصيل الدين على أهواء و ميولات الزعيم، وهذا الحكم قد يكون ظاهرياً لكن المتمعن للحوار الدائر بين " العالم والزعيم" سيدرك أن الفتوى خاضعة لميولاته الشخصية، فهو لا يحاول إرضاء الزعيم بالقدر الذي يحاول إرضاء نفسه معتمداً الأسلوب الديني للإقناع والمراوغة ما يبينه الحوار الذي دار بين الزعيم وبينه (عالم الأمة) حينما انتفض الشعب على حكم الزعيم.

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 33

«يمسك الزعيم بعالم الأمة ويدفعه إلى الشرفة

–أنت لها يا شيخ، كلمات منك تطفئ الفتنة أطفئها

–ولك ما تريد، لك ما تريد

–يقترب عالم الأمة مرتجفاً، يطل بحذر، ترتفع الأصوات في وجهه منددة

–أيها الناس الساكت عن الحق شيطان أخرس، ومن رأى

منكم منكراً فليغيره بهرواته»[1]

إن المجتزأ الحواري يبين لنا القناع الذي يرتديه عالم الأمة، الذي صيّر الدين أو الخطاب الديني خادماً للتغييرات السياسية، والاجتماعية التي تضيق كلما تعلقت بمصلحة الشخصية، وهنا أمكننا القول: إن الحوار الديني يكون أكثر مراوغة من الحوارات الأخرى لأنه يلامس الروح ويخاطب العقل، فميزة الخطاب الديني هو الإقناع، ما نلاحظه في مسردية الأقنعة المثقوبة، أين ساعدنا الحوار الخارجي على كشف الأبعاد المختلفة التي ميزت شخصية القرواطي ومساعديه بأنها شخصيات سلبية تستغل كل المعطيات بما فيها الدينية لتحقق غايات محدودة، فالقرواطي كما سبق التعرض له شخصية انتهازية، سلطوية ومراوغة ومستبدة في الآن ذاته، وهذه الصفات لم تمنعه من أن يعتمد الدين قناعاً أو حتى سلاحاً ليحقق من خلاله أبعاداً أخرى، حيث ساعدتنا الحوارات الخارجية على كشف الأبعاد الحقيقية التي ساهمت في التركيبة المادية والاجتماعية، والنفسية "للقرواطي"، كما ساهم في كشف أبعاد أخرى لهذه الشخصية، خصوصاً الدينية، المولدة من معطيات متنوعة، فباشتغال "القرواطي"على عنصر الدين، لأنه يدرك بأن السياسة والاجتماع وحتى النفس كلها تخضع للمغطى الديني، فإذا أراد السيطرة الاجتماعية والثقافية، والاقتصادية، وجب عليه اتخاذ الدين وسيلة لذلك ما يمثله الحوار الآتي:

«–فيم تريد أن تسأل؟

أسأل عن الطلاق

–أمر بسيط

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 127.

-لي زوجة صعبة المعاشرة (يحرك رأسه ملوحاً بذراعيه)

-وهل يخفى عليّ أمر النساء إنهنّ حزب الشيطان

-هل تعرف ماذا قل رسول الله

-قال النساء ثم النساء واليهود والنصارى، حذر من

النساء مرتين ومن اليهود والنصارى مرة واحدة.

-أعوذ بالله من النساء

-وهل تدري ماذا قال تعالى؟ قال: ﴿إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾يوسف 28

وقال: ﴿ إِنَّ مكر الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا ﴾ النساء: 76صدق الله العظيم

-صدق، وماذا فعلت معها

-طلقتها سيدي

- تخلصت من اللعينة، تزوج غيرها فالنساء كثيرات.

-أنا أزوجك اللحظة

يصمت الكهل لحظات متردداً

-ولكني أريد إرجاعها

-أرجعها خير لك»[1]

إن هذا الحوار يبين لنا نوعين من الشخصيات التي تحاول استغلال الدين جهلاً وعلماً لصالحها، "فالقرواطي" نصّب نفسه عارفاً بشؤون الدين، حيث قدم الصورة السيئة للمرأة معتمداً أحاديث وآيات، بغية إقناع الرجل الذي جاء يبحث عن حل ليفتيته والمفارقة أن "القرواطي" ظن بأن الرجل أراد التخلص من زوجته بطلاقها، حين راح يسرف في التحذير من النساء مرتدياً عباءة المفتي، لكن "الرجل" لا يريد من القرواطي أن يفتيه الطلاق بل أراد أن يجد له فتوى العودة إلى زوجه ليغير "القرواطي" كلامه، فبعد أن كان محذراً أصبح ناصحاً وميسراً، حيث أخبر "الرجل" الذي طلق زوجته

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 25.

أكثر من ثلاث مرات بأنه يستطيع إرجاعها، فقط بتحضير عشاء فاخر، ولأن "الرجل" يعلم بأن فتوى القرواطي منافية للدين إلّا أنه ذهب إليه كي يبرر تصرفه الخارج عن نطاق الدين، لأنه ذهب قبل "القرواطي" إلى الإمام الدارس، فلم يفته فتوى "القرواطي" بل أخبره بأن زوجته محرمة عليه والمفارقة أنه أخبر "القرواطي" بهذا "الإمام"، يقول جلاوجي:

«هذا فقط؟ الأمر بسيط...لكن الإمام لم يفتني هكذا

يبتسم استهزاءً

الإمام؟ ومن الإمام هذا؟ صبي معزور درس في

المدارس والجامعات، وجاء ليحرم علينا كل شيء

–صدقت تصور لقد سألني أسئلة كثيرة، ولما أخبرته أني طلقتها من قبل خمس مرات، أخبرني أنها حرام عليّ تماماً

–أرأيت كيف يفسدون الدين، ويخربون البيوت؟ لقد نسي هذا

الصبي أن مع العسر يسراً، وأن الله يغفر الذنوب جميعاً، إن

هؤلاء الصبيان لم يقرأوا إلّا عن القط والفأر

وماما في السوق، وبابا في المطبخ»

فهذا الحوار الدائر بين الرجل و القرواطي يكرس "الجهل" من زاويتين، أما الزاوية الأولى فلها علاقة "بالرجل"، الذي حينما قصد الإمام، قوبل بفتوى لا توافق مصالحه، فطفق يبحث عن فتوى ترضي رغباته، ليجدها عند القرواطي، أما الزاوية الثانية، فهي استهزاء "القرواطي" من "الإمام" مولد عن جهل وجشع، لأنه يدرك بأن المجتمع حينما يستند إلى مثل هذا الإمام سينتهي القرواطي دينياً، والمفارقة أن الرجل باختياره للقرواطي يكون قد كرس قذراته، ثم يكشف لنا بأنه لا يقل قذارة عنه، وهنا نقف إلى مقولة "زبيدة غواص" في مقالها الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي «**الحوار يجب أن يكشف للمتلقي عن الشخصية في أبعادها الثلاث: المادي، الاجتماعي والنفسي، حتى يدرك المتلقي، من هذه الشخصية، وهذا لا يعني أن يقتصر الحوار على هذه الأبعاد فقط، ولكن**

يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد»[1] ومنه أمكننا القول بأن هذا الحوار كشف لنا البعد الذي يعتمده القرواطي لصناعة شخصية ذات مكانة اجتماعية وسياسية وثقافية، حيث اعتمد المراوغة في تحقيق مآرب سياسية عن طريق الدين الذي مارس عليه "القرواطي" كل أنواع التهكم والسخرية يقول "جلاوجي":

«يضحك نشناش استهزاءً

الصلاة؟ الصلاة سهلة يا عدو الله.

–أنا لم أصل في حياتي يا حاج

–وهل صليت أنا غبي؟ من الآن لابد عليكما من الصلاة.

–وأنا مازالت أشرب خمراً إلى اليوم يا سيدي

–الخمر شيء والصلاة شيء آخر لماذا تخلط يا جاهل؟

–يعطيك الله من هنا حسنات، ويعطيك من هنا سيئات

وعليك أن تجري عملية حسابية

–وماذا لو رآني في أحدهم أشرب الخمر؟

–وأين يرونك؟ هم لا يقصدون إلّا المسجد

–حيث أدخل المدينة كل مساءاً مخموراً يميل يميناً وشمالاً

–وباعني اشرب في بيتك...أغلق الأبواب واشرب

فلا أحد يراك»[2]

إن هذا الحوار يترجم حالة التهكم، والاستهزاء والمراوغة، والسخرية التي يمارسها القرواطي وجماعته ضد الدين معتمدين الدين نفسه، لأن هذه المراوغة هي من ستضمن لهم مكانتهم اجتماعياً، فالقرواطي يحاول تلقين خادميه "فن المراوغة" الدينية، للوصول إلى العقول قبل القلوب لأنه يعلم بأن

[1]: زبيدة غواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي ،مجلة العلوم الإنسانية، ع 44، ديسمبر 2015، ص 34.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 83.

هذه المراوغة المشكلة للتضاد والتعارض هي التي ترتقي بالقرواطي وجماعته إلى عوالم أخرى لا نهاية لها، ونحن نمعن النظر في الحوارات الخارجية الخاصة بمسرديات "عز الدين جلاوجي" لاحظنا أنها تتميز بشحنات دلالية مختلفة ومتنوعة، القصد منها الانفتاح على مواضيع سياسية واجتماعية ودينية بطريقة مختلفة عن الطرائق التي عهدناها في المسرح بصفة عامة، ذلك أن الأصل في الحوار التهكمي المراوغ عادة ما ينتج عنه الضحك لما فيه من سخرية، لكن في هذه المسرديات نجد بأن الحوارات التهكمية فيها نوع من الدراما لأن "جلاوجي" وظفها لمعالجة قضايا مختلفة تعيشها المجتمعات العربية خصوصا وتعاني منها، فشخصية "الزعيم" بما تحويه من حوارات قاسية بتهكمها وتلاعبها، شخصية موجودة في الواقع المعيش والنهاية التي اختارها لها المبدع هي رسالة أراد أن يقدمها للذين يمارسون الاستبداد والاستعباد السياسي وشخصية "القرواطي" التي لم تكتمل صورتها إلا عن طريق الحوار، هي الأخرى موجودة في أي مجتمع، والمفارقة أنها تجيد التموقع وفق الحالة والظرف، وكذا شخصية التاعس والناعس وغيرهم من الشخصيات المسردية التي تمارس الحوار لطرق مواضيع بطريقة مختلفة ولا تكتفي برسم صورة للموضوع بل تتعدى لطرح الحلول وتقديم رؤية استشرافية تكون عبارة عن حكمة أو عبرة أو حتى ندم، وربما نلخص هذا النوع من الحوارات في قول "عز الدين جلاوجي" على لسان القرواطي:

«عليك اللعنة أيتها النفس الأمارة بالسوء... نفسي... ما بها

نفسي... ألم تفعل الخير في حياتها؟

صارخا كأنما يعاتب أشخاصا أمامه

بل فعلت... بل فعلت الكثير... لقد فعلت الخير... نعم فعلت الخير

تندلع أصوات من كل مكان تجيبه عن أسئلة، وقد انبطح أرضا

–خيرك شر

–شرك شر

–تذكر شرورك

–كم ظلمت

-كم رشوت

-كم قتلت

-كم سرقت

-لم نافقت... كم قناعا لبست

-يتردد الصدى يصرخ الحاج القرواطي صرخات مدوية

ارحموني... ارحموني... ارحموني... اتركوني... دعوني»[1]

فهذا الحوار ميزته أنه حوار خارجي، يكلم فيه القرواطي صداه، إنها لحظة الندم والعودة إلى الوراء، فهذا الحوار يمثل الصورة الكاملة للحوارات السابقة، والتي حكمنا فيها على أن "القرواطي" شخصية قمعية وانتهازية ومقيتة فقد ساهم في تأكيد الاستنتاجات التي حاولنا التوصل إليها في كل محطة حوارية، إذ أن هذا النوع من الحوار يميط اللثام على التركيبة الأيديولوجية للشخصية الإبداعية "فالقرواطي" إنسان شرير، قاتل، راشي، مخادع، منافق، كاذب، استعمل الدين والسياسة للوصول إلى نهاية عنوانها الإذلال والمهانة .

وفي الأخير يمكن القول : بأن الحوار الخارجي جعل من مسرديات"عز الدين جلاوجي" قريبة إلى المسرح منها إلى السرد، كما أنه ساعدنا على كشف النوازع الإنسانية المختلفة والتي يمكن أن تجتمع في شخصية أو شخصيتين، مما جعلنا ندرك أنى قدرة الحوار الخارجي في المسرح تتعدى إلى كشف العلاقة بين المضمر الخفي والظاهر الجلي محققا المفارقة الأدبية بكل تجلياتها.

مفارقة الحوار الداخلي:

لا يمكن الحكم على الشخصية المسرحية إلا من خلال الحوار ، ويعد الحوار الداخلي من أهم التقنيات التي يعتمدها المسرحي في كشف الجوانب المسكوت عنها في الأحداث المسرحية بصفة عامة لذلك«**يعد الحوار شكلا مركبا لبنية الكلام... لكن الصوغ الحواري سواء في إجابة الحوار أو في**

[1]:عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 138.

الملفوظ المنولوجي الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية، وقع تقريبا تجاهله باستمرار غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو بالضبط الذي يتوفر على قوة مؤسلبة كبيرة»[1]

إذن فالحوار الداخلي ميزته أنه يملك قوة في التعبير وقوة في الكشف عن خبايا الذات الإنسانية، فهو التيمة الفارقة بين الكلام والبوح والذي يمارسه الممثل فوق خشبة المسرح، وهو يسمع صداه في تقنية حوارية تدعى "المنولوج" والذي يعني «**الحديث المنفرد الذي يضطلع به شخص واحد على الخشبة في صوت مسموع، حيث تعبر الشخصية عن أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع**»[2]

"المونولوج" هو ذاك الحوار الذي تستطيع فيه الشخصيات أن تنور المتفرج بمعطيات إضافية تساعده على اكتشاف أبعاد وخبايا سهر الحوار الخارجي على إبقائها مجهولة، كما تؤثث الحوار الداخلي إلى التركيبة الشاملة للشخصيات المسردية من حيث تموقعها ووظيفتها ودلالاتها، وكما يساعد هذا النوع من الحوار على تجسيد المفارقة القائمة على ثنائيات ضدية، الظاهر ضد الباطن، والباطن ضد الظاهر، وهذه الثنائيات لا تقوم فقط على أسلوب المراوغة والتلاعب بل يعتمد السخرية والتهكم من جهة وتعتمد الذكاء والدهاء من جهة أخرى، لأن المراوغة الحوارية، لا يمكن لنا اكتشافها كمتفرجين ومتلقين إلا حينما نربط الحوار الداخلي بالحوار الخارجي فنكشف عما إذا اعتمدت الشخصية التهكم والسخرية أو الذكاء والدهاء لتحقيق مآرب مختلفة مما جعل الحوار الداخلي عبارة عن «**توتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل وفي لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم، لحظة كشف النفس للآخرين**»[3]، والحوار الداخلي الصادر عن حافظ "الأسرار":

---

[1]: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: مُحَمَّد برادة، دار الأمان لنشر والتوزيع، الرباط، 1987، ص 46.

[2]: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 494.

[3]: فاروق عبد الوهاب، مع كتاب المسرح، «حوار مع ميخائيل رومان»، مجلة المسرح، مايو1967، ص 18.

«يبتعد العرش قليلاً يتنحنح، يمد رأسه إلى الأعلى

متباهياً، ويجلس على العرش

يحدث نفسه بصوت عالٍ، كأنما يلقي خطاباً

–شعبي العظيم، أن الشاهناه، ملك ملوك الناس

–جميعاً من عرب وعجم وببر، ومن عاصرهم من بني الأصفر والأحمر

–يحس حافظ الأسرار بخطوات تقترب، يقوم مسرعاً

–يضع التاج والعصا على العرش ويبتعد متمتماً، وقال في نفسه

–جاء الكارثة، لن أسعد حتى ألتهم رأسه

–يصل قائد العسكر وقد بدا الغضب على محياه

–يا صديقي، لا تلعب وحدك، لقد اتفقنا ولا داعي

للعبة القط والفار»[1]

هذا الحوار الداخلي كشف لنا خيانة أقرب الناس للزعيم، كما بين لنا أن اللعبة السياسية تكبّل كل المعطيات المحتملة والواقعة، أما المعطيات الواقعة فهي انتفاضة الشعب وقراره بأن حكم الزعيم لابد أن يزول، أما المعطيات المحتملة، هو خيانة حافظ أسرار الزعيم له والمفارقة تكمن في أن حافظ أسرار "الزعيم" هو أول الطامعين في السلطة بمعية قائد العسكر، وهنا تكتشف أن قيمة الحوار الداخلي في النص المسرحي هي أنه له القدرة في طرق الجوانب المسكوت عنها والتي تشكل الخلفية الإبداعية للنص المسرحي هذه الخلفية تسيرها حوارات الشخصية، خصوصا الداخلية التي تشحن النص المسرحي بدلالات مختلفة، ميزتها أنها صادقة بعيدة عن التصنع حيث تكون الشخصيات في حالة مكاشفة نفسية ليعبر حوارها الداخلي عن مقاصدها الحقيقية بما تحمله من مشاعر وأحاسيس وأهداف ودواعي ما تمثله الحوارات الداخلية الواردة في مسردية "الأقنعة المثقوبة" حيث أكدت لنا حالة

[1]:عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 132.

التعارض التي تعيشها شخصية "القرواطي"، التي تمتاز بالنفاق والتصنع واقتناص الفرص لصالحها يقول "جلاوجي":

«يقوم من مكانه يفرك يديه، يدور هنا وهناك في غصبه.

يعود للجلوس يحل ربطه عنقه يحدث نفسه

–لا شيء في الأفق...لا تلفرة أعلنت عن النتائج الوطنية...

ولا الجماعات اتصلت بي هاتفياً...لست أدري لماذا...بدأت الوساوس تنتابني، إني خائف، خائف ...هل انتصر علينا

أعداؤنا؟ لالا مستحيل...يملك الحذوة...الدهاء...

المال...تملك السلطة...تملك الشعب...الشعب نحن الذين

ربيناه...علمناه...شيدنا له المؤسسات الضخمة...

المعامل...المدارس...الطرقات...الجامعات... فكيف ينقلب

ضدنا...أنا متأكد أنهم سينتخبوننا وسنفوز...كل الأحزام ستهزم...ستهزم»[1]

هذا الحوار الداخلي أفرز حالة القلق والاضطراب التي يعيشها "القرواطي"، فنتائج الانتخابات هي معادل موضوعي للخبرة والدهاء التي استعملها القرواطي للوصول إلى السلطة ليكشف في الأخير أنّ "الشعب" هذه المرة هو من قام بمرواغته، وجعله يعيش حالة الاضطراب، ومنه أمكننا القول: إن هذا الحوار الداخلي عكس الصراع بين (الأنا والأنا) والمفارقة أنه صدق نفاقه وزيفه، ونسب ما شيدته الدولة إلى نفسه، بل نصب نفسه مالكاً للسلطة، ولا مجال لعدم فوزه، ومنه فالحوار في هذا المجتزألمسردي، تشكّل صوت "القرواطي" وفكره الذي لا يزال يتفنن الزيف والمراوغة، فهو الذي كان قبل أن يقدم نفسه لينتخبه شعبه يقول في حوار داخلي:

«إن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال

وجاه...والحاجة عزيزة عليهم، وسيكون المبلغ كبيراً

[1]:عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 71

سأطلب لكل واحد ستين ألف دينار وآخذ... أنا منها الثلث

-الشيخ سلمان هو الآن في المستشفى مضى عليه نصف

شهر إنه تحت الرقابة الطبية وموته أكيد... يا رب...

علي منذ انقلبت به السيارة، وهو في قاعة الإنعاش وموته

أكيد... يا رب... العجوز خيرة، السرطان يأكل جوفها لكنها لم

تمت حتى الآن، ولكن أين المفر من داء السرطان يا خيرة...

اللهم لا تحرمنا من مال الأغنياء»[1]

هذا الحوار الداخلي الذي عبر به القرواطي عن نفسيته الجشعة الناقمة التي لا تحب سوى أذية الآخرين بين لنا الحقيقة التي تنهض بها نفسه الأمارة بالسوء، فهو في حالة تعرية نفسية صادقة بين من خلالها مشاعر الحقد والكراهية والضغينة في مقابل نشوة جمع المال، ولتكتمل صورة التعارض الفكري والديني والأخلاقي بين الظاهر والباطن، والمفارقة أن "جلاوجي" استعمل تقنية الحوار الداخلي ليبين مآلات هذا النوع من الشخصية أو بالأحرى النهاية المذلة للذين يمارسون طقوس الزيف والخداع، ما يمثله المجتزأ الحواري الآتي:

«انقلبت علي الدنيا... عني من يأمنها... الأولاد اتبعوا

أمهم الملعونة وتركوني وحدي، لا أحد يزورني إلا مراد

ذلك ابني الحقيقي لولا أن ريح الإفلاس قد عصفت به

وغادة بعد بعد شهرين من زواجنا تركتني وذهبت إلى

أوروبا، أربعة أشهر، لم أتلق منها مكالمة واحدة... أين هي؟

مع من؟ لست أدري... أي... المصنع يعيش حالة تدهور...

الشركة لم تنطل حتى الآن... مخازن السلع تحتاج إلى

إصلاح... الانتخابات ضاع حلمها... والطامة الكبرى

[1]: م س، ص 17.

مع تلك الفتاة اللعينة... كل يوم يزداد بطنها انتفاخا ولكنها

لم تضع مولودها... وماذا أفعل لمولودها؟ هل تقبله المستشفيات

دون سين وجيم؟ لقد تغير الحكم يا رأس الهم سأقضي شيبتي

في السجن، والمولود هو ابني أم ابن رجل آخر»[1]

إن هذا الحوار الداخلي بالإضافة إلى ما يحيل له من دلالات لها علاقة بنتاج الأفعال التي كان يرتكبها القرواطي، قد شكل صراع تتجاذب فيه كل القيم التي تحاول تعرية هذه الشخصية وجعلها معادلا موضوعيا لأفعالها، كما بين لنا هذا المونولوج حالة القلق والحيرة والشك التي آل إليها "القرواطي"ليتطور هذا الصراع فيصبح عقدة لا حل لها، سوى أنها تزداد في التأزم، وهو نفسه الحوار الذي كشف لنا كمتلقين أن مساعدي القرواطي أكثر قذارة منه فبعد أن عاثوا في مجتمعهم فسادا تعتريه الرغبة فبي الحصول على أموال سيده "القرواطي" يقول "جلاوجي"

«في بيت الحاج القرواطي يتمدد نشناش فوق الأريكة

في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة

يقف متمشيا في أركانها يقلب بصره في البيت وأثاثه

الفاخر محدثا نفسه

–آه أيها الغبي لو أجد طريقا لأستولي على خيراتك

فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا

ولا تدري أن الموت ينتظرك»[2]

المفارقة في هذا الحوار الداخلي أنه منفتح على دلالتين فمن جهة "نشناش" وصل به الطمع والجشع إلى التفكير في الاستيلاء على أموال سيده وولى نعمته في أقسى أنواع نكران الجميل أما الدلالة الثانية أن "نشناش" برأ نفسه من أفعال القرواطي وقراراته التي كان هو منفذها لتصل به المراوغة

[1]: م س، ص **100**.

[2]: م ن، ص **105**.

إلى أن نصب نفسه واعظا ومرشدا الأمر الذي يجعلنا نقر بأن الحوار الداخلي رسم الصورة الكاملة للشخصيات التي تقوم بأفعال وتبررها بالتوجهات والكلام والإيحاءات.

ومن خلال ما سبق أمكننا القول إن"المسردية" كنص مسرحي اعتمدت على الحوار المكثف وهو بنوعيه الداخلي والخارجي ساهم في صناعة المفارقة، أين جعل من الشخصيات وسائل لأبعاد اجتماعية سياسية أو دينية، وإنسانية، فالحوار قام بفك إسار حمولة الكلمة ومقاصدها، بين المراوغة التي تعتمدها الكثير من الشخصيات، وكشف الغرض منها وأماط اللثام عن سلوكات سلبية منتشرة في المجتمع بصفة عامة، كما جسد رسالة المبدع في طرح مواضيعه المختلفة.

مفارقة الصراع المسرح سردي:

من المقومات المسرحية الصراع «و**المسردية نص حكائي ممسرح يحاول إعادة الجمهور إلى المسرح من خلال سرد نقي راح يزحف على الحراك الأدبي جاذبا الآلاف بل الملايين إلى صفه**»[1]، وحينها نحكم على المسردية بأنها نص مسرحي فإننا سنتوفق إلى تيمة "**الصراع**" الذي لن يتحقق للنص المسرحي الكمال إلا به ذلك أن «**المسرحية التي تخلو من الصراع...مجرد تتابع حالات شعورية من وحي الموقف**»[2]، ومنه فخصوصية المسرح تكمن في أنه ينقل صراعاً، أو صراعات مختلفة والتي لولاها لاستحال نصاً أدبياً أو تعبيراً آخر غير المسرح، والصراع هو التقنية التي تستوجب المفارقة بمفهوم التضاد والاختلاف، وهذا ما ذهب إليه "علي" أحمد باكثير" حيث أقرا بأن «**الكاتب بعد معرفته بشخوصه، وحسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه، والفكرة، ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية نحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني**»[3]

[1]: فرح مجاهد عبد الوهاب،مجلة الحياة، تونس ع 313 ، سبتمبر، 2020

[2]: إبراهيم عوض دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 1420، 2000، ص 16.

[3]: على أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دط، دت، ص 75.

الشرط الأساسي في عنصر الصراع المسرحي هو التناقض والذي بقدر احترامه بقدر ما تحقق المسرحية الفرجة، والانتباه فاسحاً المجال، للإبداع المسرحي الذي تحدده الموافق الدرامية لأن «**منشأ الصراع في الموقف الدرامي نفسه، وهو الموقف الذي يختلف عن المواقف العادية في الحياة، في أنه ينبني على المفارقة...وهي أيضاً لسبب في اختلاف شخص عن شخص آخر أو قيمة عن قيمة أخرى، أو مبدأ عن مبدأ آخر، ولكنها في الاختلاف مع الاتفاق في الجهل مع العلم في عدم المشاركة مع المشاركة**»[1]

الصراع في المسرح يقتضي المفارقة بين الخفي والظاهر، القوي والضعيف، السيد والمسود، كما عزر نوعاً آخر من الصراع ألا وهو صراع المتشابهين سلوكيا واجتماعيا، وصراع النفس مع النفس.

أ–مفارقة الصراع وثنائية القوي ضعيف والضعيف قوي:

إن هذا النوع من الصراع لا يكاد يخلو منه نص مسرحي، لأن المبدع المسرحي دائماً يحاول تقديم رسائل مولدة من هذا الصراع ليصل إلى النتائج التي يفرزها عادة الواقع فتارة تكون الغلبة للقوي وأحياناً تكون للضعيف، وميزة مسرديات " جلاوجي أن الصراعات فيها متنوعة ومتحولة بحيث أنه استطاع تطويعها وفق مقتضى الحال، فمثلاً مسردية "أحلام الغول الكبير" الصراع فيها سياسي والغلبة في بادئ الأمر للقوي "الزعيم" الذي مارس كل أنواع الاستبداد ولكنه مازال يصارع للوصول إلى الخلود يقول جلاوجي":

«إن الطاغية يملأ كل ركن في أرضنا وكل زاوية...

يختبئ وراء كل شجر وحجر...لقد تحول كابوساً مرعباً.

يقاطعه الشاب ثم الرجل حتى تكاد أصواتها تتداخل

–وإلى متى يدثرنا الصمت الرهيب...إلى متى؟

ونحن أقوى من كل القوانين ومن كل الطغاة...غضب الشعوب لا يقهر

[1]: رشاد رشدي، فن الكتابة الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 1988، ص 32.

-ترتفع أصوات الجموع مقاطعة

-غضب الشعوب لا يقهر...غضب الشعوب...»[1]

فالصراع لا يتوقف في هذه المسردية فقط في التعسف الذي يمارسه الزعيم على شعبه الذي استطاع أن يحول حياتهم جحيماً بل هذه كفاءة قد حققها، ففي الوقت الذي يفكر شعبه في الخلاص منه، هو يفكر كيف يزيد من قهره، والمفارقة أنه يبحث عن الخلود يقول الزعيم:

«ألم أقل لكم أن حلمنا أكبر من أن تعرفوه أو تتخيلوه؟

يصمت لحظات سابحاً في أحلامه ماداً بصره إلى السقف

يقوم يخطو خطوة واحدة، يتوجه الجميع

سرمد يا حلمي الأكبر...يا رائحة الفل والعنبر...يا

طعم العمر الأزهر...سرمدياً حلم الشباب...يا نسائم

الصبا العذاب...

يصفق الجميع...معجبين...هاتفين

-المجد للزعيم...المجد للزعيم

-يتحمس الزعيم فيقف فيهم خطيباً

-استعدوا الخوض إلى غمار الشرف...سرمد أو الموت...النصر

-أو الشهادة...النصر أو الشهادة»[2]

إذن مسردية " أحلام الغول الكبير" قائمة على صراع المفارقة، ففي الوقت الذي يصارع فيه الشعب حالة الرفض السياسي، ويعد العدة للانتفاضة، الزعيم يصارع وبواسطة الشعب للخلود والبقاء في السلطة، للتتولد عن هذه الصراعات، صراعات أخرى تعكس التعارض والهوة بين القوي والضعيف، وبين القوى والقوي، ما نجده في موقف حاشية الزعيم التي أحست بأن نهايته موشكة،

[1]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 77

[2]: م ن، ص 95.

فبدأ الصراع فيمن يخلفه والمشهد المعنون بـ "القط والفار" جسد معاني المفارقة بما فيها المراوغة لتحقيق أهداف شخصية ضيقة ضاربة لقيم شرعية نادى بها مجتمع مضطهد، ففي الوقت الذي ينتظر فيه الشعب استلام السلطة، يحدث صراع آخر، فحواه من يفتك السلطة مرة أخرى وهو دائر بين حافظ أسرار الزعيم، وقائد العسكر يقول جلاوجي:

«يحبس "حافظ أسرار الزعيم"

يحبس حافظ الأسرار بخطوات تقترب، يقوم مسرعاً

يضع التاج والعصا على العرش، ويبتعد متمتماً

–جاء هذا الكارثة، لن أسعد حتى ألتهم رأسه

–يصل قائد العسكر، وقد بدا الغضب على محياه

–ياصديقي، لا تلعب وحدك، لقد اتفقنا ولا داعي للعبة القط والفار.

–أي قط، وأي فار يا صديقي، سبقتك لأرتب الأمور قبل وصولك»[1]

إن هذا المجتزأ السردي كشف لنا صراع ظاهره بميزة الفتور أما باطنه، فهو محتدم وشديد، والسلاح الذي اعتمده كل من حافظ الأسرار وقائد العسكر، هو المراوغة والتصنع فعلى قدر مجاملة كل واحد منهما للآخر كانت الرغبة في الحكم، وكان الصراع قوياً، والمفارقة أن الصراع السياسي لا يحتاج إلى سلاح بالقدر الذي يحتاج إلى التخطيط والمكر والخداع وهذا النوع من الصراع يفتح المجال لصراعات أخرى والتي قد تتحول في أي لحظة قالبة للموازين أين تصبح الغلبة للضعيف على القوي، وهذا ما يتجلى في هذه المسردية يقول جلاوجي:

«ترتفع الأصوات هاتفة مؤبدة في حين ينتبه قائدالعسكر لأمواج بشرية، تدفع الباب لتفتحه، ينتبه حافظ الأسرار، يجذبه من يده إلى داخل قاعة العرش

[1]: م س، **136**.

-ويلك أنهم يهاجموننا، أشهر سلاحك، الرعاع يحاولون تكسير الباب»[1]

ليجسد لنا هذا المقطع الصورة الكاملة للصراع السياسي التي أرادت مسردية "جلاوجي" أن تصوره بكل فصوله، ومعناه الدال على «النزاع أو القتال، وصورة المعارك الإنسانية بين البشر»[2]، ليحول الصراع الدرامي "مسرديات عز الدين جلاوجي" إلى فضاء من المتناقضات المتشظية عن تصَادم المصالح التي تضيق على الأشخاص وتتفتح على المجتمعات.

-مفارقة الصراع واختلاف التشابه:

كثيراً ما تتشابه الشخوص المسرحية في الاختلاف، ويأتي ذلك في تموقعها في النص المسرحي، فالشخصية، وإن اختلفت مادياً وسلوكياً وجسدياً، قد تتشابه في تموضعها في جسد المسرحية، وما يثبت هذا التشابه هو الصراع، لتتوقف هنا إلى مسردية "التاعس والناعس" لما فيها من تشابه للشخصيات، خصوصاً في أنها سلبية حتى أن " جلاوجي" جعلها متصاحبان وصديقان، لكن الصراع الموجود في هذه المسردية، ليس له علاقة بالشر أو الخير، القوة والضعف، بل له علاقة بأن الاستهام والتلاعب الذي يتطور إلى أن يصير صراعاً، وهو الذي حدث، فالصراع بين "التاعس والناعس" في بداية الأمر كان نمطياً إلى أن يتحول مساره الخطى فأصبح صراعاً على السلطة، استثمر من معطيات الجهل بالعلم والعلم بالجهل ما يمثله المجتزألمسردي الآتي:

«بعد زمن يقف الشيخ في مكان مرتفع وبجواره شاب

-يحمل غراباً معصوباً العينين، يتأمل التاعس المشهد

-دهشة كبيرة، يسير للناعس

-لو يقع الغراب علي لحققت حلمي في إقامة العدل

-بين هؤلاء المساكين.

-ينتظر رداً من صاحبه الذي ظل يتابع المشهد ثم

---

[1]: م س، 136، 137.

[2]: ماري إياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 284.

يستمر في الحديث

–وسأقضي على هذه العادة الخبيثة

–يلتفت إليه الناعس غاضباً

–تصل لها إلى الملك ثم تقضي عليها لتحرم غيرك؟ يا لك من أناني

–وأنت ماذا تفعل حين تصل إلى الحكم؟

–حين يختارني الغراب سأرسلك سفيراً...

–إلى جمهورية القبر»[1]

أمكننا القول: إن هذا الحوار هو بداية الصراع بين المعقول واللامعقول، فعلى الرغم من أن كلّا من "التاعس والناعس" يعلم بأن هذه الطريقة غير صالحة لاختيار الملك إلّا أنهما انخرطا فيها، راغبين في الحصول على نتائجها مولدة لديهم الشعور بالصراع للوصول، فالعادة التي مارسها سكان المدينة هي تكريس للجهل، والتعرف الذي قام به "التاعس" على رغم علمهما بأنه جهل هو تجاهل أراداه أن يتطور فيما بعد إلى صراع، وهو الذي حدث، فحين اختار الغراب رأس "الناعس" عزز تشابه الاختلاف فسكان المدينة مختلفون في عاداتهم والناعس مختلف في تفكيره، لأن أي حاكم مهما بلغ به الظلم والاستبداد، لا يجهر والكسل، وهو الأمر الذي فعله "الناعس" وباركه سكان المدينة ليبلغ الصراع بعدم موافقة "التاعس" لهذا الفكر يقول "الجلاوجي":

«–بالنسبة للتعليم، غيرنا مناهجه ومواده جذرياً، لن يتعلم

أبناؤنا من الآن فصاعداً إلّا فن المدح، نريد جيشاً من الإعلاميين

والشعراء والخطباء يتفنون فن المدح...

لا يجوز أن نرهق جيل المستقبل بناة الوطن وحماته بما يفسد

عقولهم، كما لابد أن نبعد عنهم التيارات الهدامة التي تدفعهم

إلى الحقد والنقد وكثرة السؤال...

---

[1] **عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 36.**

العمل الكثير مجهد للنفس مرهق للبدن»[1]

إن التاعس بهذه الأفكار يشتغل على وتر الجهل، وهو يعلم بأن مجرد إشغال سكان المدينة بما يلهيهم يزيدهم ولاءً له، لكنه يقابل برفض "التاعس" لحكمه ونعته بالظالم ليشتد الصراع في محاولة رافضة منه لمبدأ أن الإنسان المتطفل الكسول لا يمكن أن يكون ملكاً يقول جلاوجي على لسان الناعس:

«لا أكاد أصدق يا ناعس...لا أكاد أصدق

ولماذا لا تصدق؟

–الملوك عظمة وعبقرية وسمو كأنهم من جنس الملائكة

–ومن أدراك يا تاعس.

–يضحك الملك مقهقهاً

–لقد بدأت في استعبادهم...سأمعن في إذلالهم

وإهانتهم حتى، حولهم كلاباً تجوع وتهان

–أمّا لو حكمتهم أنا، آه لو حكمتهم؟

يعض يده متأسفاً

–وما عساك تفعل؟

–سأملأ البلد عدلاً...سأحارب الظلم وأشيع...الخير والمحبة

والفضيلة...سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها

سأحول الجميع، إلى جيش من...

–لو أراد الله لهم الخير لوقع الغراب عليك يا صاحبي»[2]

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص41.

[2]: م ن، ص 49.

إن هذا الحوار يبين الصراع بين الخير والشر، والعمل والكسل، والظلم والاستعباد، الجهل والعلم، لكنه صراع معلوم العواقب، وستكون النهاية فيه للأقوى والأذكى وللأوفر حظاً، فمهما حارب "التاعس"، وحاول إصلاح الأمور فإنه لا يستطيع تغيير عقول تؤمن بالأوهام والخرافات، وعلى الرغم من قناعاتها وعلمها بأن الموروث البالي يمكنه أن يتغير أو يزول، ليبقى الصراع مستمراً، مادامت نفسها، وعلى الرغم من أن نهاية "التاعس والناعس" كانت تشبه بدايته إلّا أنه حينما بلغ الذروة فتح المجال لصراعات أخرى لخصها التاعس في قوله جلاوجي:

«ينفلت التاعس من بين أيديهم وينطلق مبتعداً يسير

كجندي سيراً صارماً مردداً

–النظام يريد إسقاط الشعوب، النظام يريد إسقاط الشعوب.

–ينطلق خارجاً وخلفه يندفع الحرس وقد أشار إليهم.

الملك أن لا يلمسوه، في حين ينطلق الملك إلى باب جانبي

مردداً وهو يضحك.

–أه هه، لقد جن الرجل، النظام يريد إسقاط الشعوب»[1]

فالصراع في هذه المسردية نتج عن تراكمات غجتماعية أفضت إلى صراعات أخرى نتجت عن الحالة التي آل إليها المجتمع ذلك أن «**كثيراً ما يكون الصراع بين الخير والشر على اختلاف الصور المادية التي قد يمثلها هو محور الشخصية المسرحية، الذي يدور حوله سلوكها وتشكل من خلال مواقفها وعلاقاتها...فينبغي أن يختار بطل المسرحية صراعاً حقيقياً ممتداً بين هاتين النزعتين وأن يكون انحيازه إلى الشر، إن انحاز إليه، مبرراً عند المشاهد، من خلال موافق المسرحية، وأحداثها، وإلّا فقدت الشخصية تعاطف المشاهد، إن كانتشخصية فاصلة**»[2]، وفي مسردية "التاعس والناعس" بطلا المسرحية اختارا طريقة واحدة، لكنها مختلفة التوجهات، والتي تحولت فيما بعد إلى صراع والمفارقة

[1]: م س، ص 59.

[2]: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص 29.

أن من استطاع أن ينال استعطاف المتلقي، هو الشعوب الجاهلة، والتي وقعت ضحية صراعات تحمل شعار العمل والراحة والرفاهية، لكنها تؤمن بتوريث العادات والتقاليد البالية، ومنه هذا الصراع كشف لنا كمتلقين أن "التاعس"، و"الناعس" نماذج موجودة في المجتمع يبين الصراع القائم بين الشقي والعامل، المتطفل والمحظوظ والكسول والذي يتحمل نتائجه السلبية المجتمع.

مفارقة الصراع بين الأنا والأنا:

عادة ما يراود النفس صراع والمسرحي حين يريد ترجمته لابد أن يحرص على إيصاله قبل تصويره إذ «**لا معنى للمسرح إلا حين يحمل معاناة الإنسان الأصلية حيث يخفي في أعماله عنفاً دفيناً لا يحرره منه إلّا وحشية الفعل المعروض على الخشبة**»[1]، فالمسرح يحول تجاذبات النفس إلى صراعات، وقد نكون عنيفة ومنفتحة على ما يحيط بالشخصيات المسرحية لكن هذه الصراعات، قد تتحول فجأة إلى معاناة تفرضها العناصر المسرحية الأخرى كالزمان والمكان والفضاء المسرحي بصفة عامة «**ويقيم معظم منظري المسرح الصراع إلى عدة أنواع:**

-صراع الإنسان مع الطبيعة والقوى الغيبية.

-صراع الإنسان مع مجتمعه وتقاليده

-صراع الإنسان مع إنسان آخر.

-صراع الإنسان مع نفسه.»[2]

هذا الأخير الذي حضر بقوة في مسرديات "عز الدين جلاوجي" مشكلا المفارقة في كون أن الصراع يتسع ليصل إلى جوانب لا تكاد تستوعبها شخصية واحدة إلى أن يضيق فيصبح نفسي ليتشظى فيصير مجموع معاناة وآلام وتداعيات ما نلاحظه جلياً، في شخصية القرواطي، الذي حارب في جميع المجالات، (دينية، سياسية، اجتماعية)، ليصل به المطاف إلى صراع نفسه لنفسه، والمفارقة أنه يحمل الآخرين هذه النتائج يقول جلاوجي، واصفاً هلوسات "القرواطي":

---

[1]: **سمر قطان، المسرح العلاجي، مرجع سابق، ص 53.**

[2]: **خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، ط1،الكويت، 1431، 2014، ص 15.**

«مصطفى ابني أين أنت؟ ...لم لمْ تأتِ.

–يظهر مصطفى فجأة.

يحتضنه ويبكي

أأهون عليكم إلى هذه الدرجة؟ كيف حالك؟ حال إخوتك؟ وحال، حال...أمك

ليس من حقك أن تسأل عنها بعد أن خنتها...

واستبدلتها بعاهرة

–ألأني أخطأت تخطؤون، أنتم معي، وتدفعوني إلى خطأ أكثر

–مستعد أن أصلح خطئي

–بأي شيء تصححه؟ ما فات مات.

–مالي يا ولدي سيضيع، أنا مريض وأخوك الكبير مات.

–مالك حرام من حرام.

–وتتركونه نصباً للطماعين واللصوص؟

–لأنك أيضاً نهبته...لأن مالك هو دموع الفقراء...هو

عرق الكادحين...هو دماء وأنات الضعفاء

–والحل...الحل.

–أبحث عن الحل وحدك، لقد بدأت وحدك ويجب أن تهني وحدك

تختفي صورة، مصطفى، يتلفت باحثاً عنه.»[1]

إن هذا المشهد يبين الصراع الداخلي الذي يعيشه القرواطي، وقوة هذا الصراع جعلته يهلوس مستحضراً أولئك الذين أخطأ في حقهم، وهو بحاجة إليهم، فسؤاله عن زوجته الأولى هو شعور بالندم والحرقة تجاه خيباته لها، ودعوته لولده بأن يستلم زمام الأمور، نوع من الاعتذار، لكن حينما قوبل بالرفض زادت معاناة "القرواطي" وآلامه وباختفاء صورة مصطفى يزيد الصراع وينفتح على مجالات

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 130.

أخرى لتظهر له صورة تفاحة ووالدها سالم مفاقمة للصراع النفسي الذي يعيشه القرواطي، يقول جلاوجي:

«يظهر فجأة الشيخ سالم يندهش لرؤيته، يقف سائلاً:

–سالم من جاء بك الآن، من أين دخلت؟

–أين تفاحة؟

–تفاحة...تفاحة.

–ينفجر القرواطي باكياً

–لماذا تعذبني يا سالم؟

–الجميع يعرف أنها عندك.

–يثور في وجهه غاضباً متباكياً

الجميع منافقون...أمة النفاق...مجتمع النفاق...ولما.

كانوا يعرفون ذلك لماذا؟ لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهني...؟ لماذا؟

لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ لماذا لم يهجموا على بيتي ليأخذوها؟

ليأخذوا البريئة الأسيرة؟ لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني

إلى السجن؟ لماذا تركوني أطعن...أتكبر...أعلو...أعلو...؟

سامحني يا سالم...هاك مالي...مالي كله...

يبتسم ساخراً

مالك؟ تعطيني الثعابين والعقارب والنار الملتهبة

وتقول لي خذ مالي كله؟ لا ...لا...لك تعاستك...لك عقاربك

لك نارك الملتهبة.

-تختفي الصورة ويبقى الحاج القرواطي حائراً.»[1]

ومنه يمكننا القول :إن الصراع الداخلي ساهم في كشف التعارض الذي تعيشه الشخصية التي نحاول تبرير أفعالها بإلقاء اللوم على الآخرين والمفارقة أنها تحمل المجتمع سوء أفعالها في مراوغة أخرى، لكن القرواطي بهذا التصرف يزيد من حجم الصراع بمحاسبة نفسه وندمه على أخطائه، حيث عمد إلى المناجاة واختار فلسفة الهروب والتوسل يقول "جلاوجي":

«لست وحدي المجرم، لست وحدي المجرم...أنتم أيضاً

كذابون...سراقون...أفاكون...منافقون...أنتم جميعاً الحاج

القرواطي...الحاج القرواطي واحد منكم...الحاج القرواطي أنتم

أنتم...أنتم...كلكم الحاج القرواطي...كلكم أنا.

أنا واحد منكم»[2]

إذن الصراع الداخلي في هذه المسردية شكل النتاج الذي تفرزه تصرفات الشخصية المحورية ممثلة في القرواطي، في مسار البنية السرد مسرحية، فقد كشف لنا الصراع الجوانب التي ظلت خفية، ليبرر من خلالها، الفرق بين الأنا المهانة والأنا الميتة لأن "التراجيديا" مولدة من هذه الثنائية ومن «الهزلي القول أن التخبيل، هو ليس الواقع ويمكن للمجتمع أن يسامح الجريمة، لكنه لا يمكن أن نسامح البراءة والبطل التراجيدي بريء دائماً إنه يقول دوماً أن العالم غير عادل»[3] في مسردية "الأقنعة المثقوبة"، أين حاول القرواطي أن يقدم نفسه من زاوية أنه ضحية مجتمع سمح له بأن يتمادى في أخطائه، فأصبح فجأة بريئاً وإن كان مجرماً فهو جزء من المجتمع الذي يطلب إنصافه ومسامحته.

---

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 131.

[2]: م س، ص 137.

[3]:منتجى صخرا، المسرح القصير، المجلس الوطني للثقافة والفنون، مر: عبود كاسوحة، أحمد الويزي، ع1، 378 نوفمبر، 2015، ص 12.

ومنه يمكن القول: بأن الصراع الداخلي في مسرديات "جلاوجي" حاضرة بقوة، لكن اختياري لمسردية الأقنعة المثقوبة، مردّه احتواء الصراع الداخلي فيها على مقومات المفارقة التي أفرزت ذاك التعارض الذي تعيشه شخصية "القرواطي"، من أول المسردية إلى آخرها ليفتح لنا الصراع الداخلي للمجال على الجوانب المعتمة في التركيبة المسرحية والسردية لهذه الشخصية التي استطاع "جلاوجي" أن يقدمها ومن خلال هذا النوع من الصراع على أنها ضحية أخرى من ضحايا المجتمع، وهذا النوع من الضحايا مسكوت عنه في المجتمعات بصفة عامة.

وفي الأخير نستنتج بأن الحوار الخارجي والداخلي في مسرديات عز الدين جلاوجي كرس المفارقة المبنية على ثنائيات التشابه والتعارض، الخفاء والتجلي، هذه المفارقة قدمت لنا رسائل المبدع المسرحي المتنوعة الجوانب، هذه الرسائل الغرض منها الالتزام بقضايا المجتمع ومحاولة طرح الحلول لها.

مفارقة السينوغرافيا وثنائية السرد/مسرح:

المسرح فن أدبي يقوم على ثنائية النص والعرض، والأعمال السردية الأخرى، خصوصاً الرواية تقوم على معمارية النص في حد ذاتها، أما المسردية، فهي كتابة إبداعية تجعلنا نختار نحن كمتلقين كيفية، التعامل معها أو كيفية تلقيها، فإن شئنا، قرأناها نثراً، وإن شئنا قرأناها نصاً مسرحياً، وحين ننظر إليها من زاوية المسرح، سنحاول إسقاط العناصر المسرحية عليها، لنقف إلى الحضور السينوغرافي فيها، لنقول أن "مسرديات جلاوجي" قائمة على هذا العنصر لأنه يدرك يقينا بأن نصوصه مسرحية أكثر منها سدية، والسينوغرافيا «**تعني الخط البياني للمنظر المسرحي**»[1] فالمسرحي إذن حين يكتب نصه عليه أن يشتغل على العناصر التي لها علاقة بالمشاهد، لأن المنظر هو الذي يجعل المتلقي يقتنع ويتصنع في الآن ذاته كون السينوغرافيا «**مجموع المكونات المادية والسمعية والبصرية التي تمثل البيئة المحيطة بالشخصيات وسلوكاتها وأفعالها، هذه المكونات التي تشارك سلطتها التعبيرية في خلق**

[1]: كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، ص 05.

الحدث ومرافقة تطوراته، يسهم في تعميق شعور المتلقي لما يستقبله من رسائل تطلقها تلك الحياة من على الخشبة»[1]

السينوغرافيا لا تقتصر فقط على الديكور، بل تضفي القيمة الفنية والجمالية للأحداث التي تسيرها الشخصيات المسرحية في إطارها الزماني والمكاني كما أنها تساعد المتلقي على التفاعل مع هذه الأحداث وخلق الشعور لديه بأنها أحداث حقيقية، وإن كانت خيالية، لكن هل يمكن القول بمفارقة السينوغرافيا؟ لتكون الإجابة من خلال تحليل صور "السينوغرافيا" التي اعتمدها "جلاوجي" في مسردياته، أين اشتغل على الأنساق البصرية، بكل مكوناتها النظرية التي تحيل إلى التناقض ما نرصده في بداية مسردية "أحلام الغول الكبير"، حيث اكتفى "عز الدين جلاوجي" بلفظة واحدة ليؤثث بها خشبة المسرحية يقول فيستهل مشهده:

«لم تكن ضخامة العرش ولا روعة القصر لتحقق

من آلام الزعيم، الذي ظل الأيام طويلة يجلس إلى عرشه

حزينا كئيبا

–لا شيء الآن مما يحيط بالزعيم يدخل السرور على قلبه

على المكان يخيم صمت بارد

وعلى جانبي العرش ظل الحارسان يقفان عن يمين وعن شمال

كأنهما تمثالان مدججان بالأسلحة في وضعية استعداد»[2]

إذن السينوغرافيا التي اعتمدها "جلاوجي" في هذا المستهل المسردي لها علاقة بالمكان الذي يبني أحداث المسرحية من جهة وأكسبها أبعاد مختلفة ومتناقضة من جهة أخرى، هذه الأبعاد تفسرها الشخصية –شخصية الزعيم– القلقة على الرغم من ضخامة المكان فضاء مسرحيا مفتوحا على

[1]: رابح بن علية، جمالية السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية نون" للمخرج "عز الدين عبار" أنموذجا، 2018–2017

[2]: عز الدين جلاوجي ، أحلام الغول الكبير، ص 11.

أحداث متضاربة ومتناقضة تشهدها "المسردية" من خلال المشاهد المقبلة، لنقول: بأن هذا العمل السردي لم يمنعه جنوحه إلى السرد أن يحوي هو الآخر عناصر المسرح شأنه شأن جميع المسرديات، لأن عز الدين جلاوجي قدم هذه النصوص للعرض والقراءة، فيحتاجها الناقد والقارئ،كما يحتاجها المسرحي والممثل، مما جعله يهتم بعنصر المكان السينوغرافي لما له من أهمية مسردية«**فمكان العرض يشكل معطى قبليا يفرض على معدي الفرجة المسرحية معطيات عديدة، ويجبرهم على أخذها بعين الاعتبار، بل هذه المعطيات أشركت حتى المشاهد في حيثيات العرض**»[1]

إذن حينما يتحول المكان إلى سينوغرافيا فإنه سيشهد العديد من الحمولات الدلالية، بما يحمله من مفارقات، فيكون هو البداية للتجاذبات الخادمة للمفارقة ما يظهر جليا في مسردية "حب بين الصخور" أين عمد جلاوجي إلى التأثيث الثنائي المختلف بغية الكشف عن الأبعاد السياسية للموضوع العام للمسرديةوالتي تدور أحداثها عن موقعة تاريخية جزائرية، وهي معركة الجرف لكنه لم يستهل مسرحيته بالديكور الذي يحيل مباشرة إلى أحداث المعركة، بل اختار ديكورا آخر مستوحى من الواقع المعيش في رسالة إلى القارئ والمشاهد أن معركة الجرف صفحة تاريخية على المجتمع الجزائري بصفة خاصة أن يدرك أن ما حققه من استقلال فهو من صنع مكان وزمان ورجال غير هذا المكان وهذا الزمان يقول "جلاوجي"

«**رغم الفجر الزاحف إلا أن الليل مازال يفرض سطوته**

على المدينة، تبدو الحركة باهتة، أقدام تعبر من حين لآخر في

احتشام، أضواء، مصابيح تسعى جاهدة في توفير الضوء

للعيون المتيقظة، كل المخلات تطبق شفاهها، إلا مقهى

شعبيا، في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون

فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان

[1]: عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، أطروحة دكتوراه، 2015-2016.

فوق رؤوسهم

في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين

من عمره في لباسه التقليدي، يرتشف قهوته في مهل، يضع

عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبحته، يرفع رأسه بين

حين وآخر متنقلا بين الشبان والفيلم...

فجأة يقع انفجار مهول في التلفاز، يرتفع الدخان

وينطفئ التلفاز...»[1]

جلاوجي اعتمد في هذه المسردية على منظر استهلالي يذهب بالمتلقي إلى الوراء من جهة ويجسد تهكم وسخرية الشيخ من جهة أخرى، وقد اشتغل "جلاوجي" على الأضواء واللباس وكل ما يحيط بالمقهى ليظهر بأن الشباب يمثلون "الحاضر" و"المستقبل" والشيخ وسبحته ولباسه التقليدي يمثل الماضي، أما مرد استهزائه وعلاقته "بالسينوغرافيا" هي أن الشباب الذين أفزعهم صوت انفجار التلفاز، كيف لهم أن يقاوموا عدوا كذاك لذي قاومه "الشيخ" والجنود يقول جلاوجي:

«يصاب الشبان بارتباك عظم، ويدخلون سريعا تحت

الطاولة مذعورين لاتقاء شظايا التلفاز، بينما يبقى الشيخ

دون حراك إلا من ابتسامة حقيقية

يقوم هادئا للحظات... ثم يتجه حيث الشبان... يقف عندهم

دون أن يغيروا وضعياتهم... يمسك عصاه من وسطها

-يقول بسخرية

-ما أتعسكم أيها الصغار

-ينحني وينظر إليهم تحت

[1]:عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، ص 11.

-ألهذا الحد أنتم جبناء»[1].

فالسينوغرافيا من خلال هذا المجتزأ المسردي يمكن أن تتعدى كونها ديكورا إلى أن تصبح فضاء دلاليا، وذو أبعاد مختلفة تحمل في طياتها الصراع بين الماضي والحاضر، وبقدر سخرية الشيخ بقدر ما كانت عظمة أحداث الجرف، ليختار "جلاوجي" بأن يكون المشهد الأول من مسردية "حب بين الصخور" مشهدا "سينوغرافيا" شاملا، أفرز فيما يليه من المشاهد مناظر أخرى محتواه في هذا الفضاء العام والشامل، كما أن "السينوغرافيا" لا تتعلق فقط بالمكان والزمان فقط، بل تقترن بالشخصيات في حد ذاتها، والديكور، والأثاث، والصوت والإكسسوار، وهي العناصر التي تقوم عليها مسرديات "عز الدين جلاوجي" والتي ساعدتنا كمتلقين على كشف المفارقة التي تقوم عليها هذه المسرديات، والمتأمل لشخصية القرواطي في الأقنعة المثقوبة،يجد أن جلاوجي أبدع في صناعتها سينوغرافيا فجعلها حقلا خصبا للمفارقة:

«يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل
الحاج قرواطي بقميصه الناصع، وعمامته الصفراء
وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجى
بعض الأوراق، المثبتة على الجدران بأسى وحسرة، يجلس
على كرسي خارجي، يبدو أنيقا أكثر من أي وقت مضى
وجه حليق وخدان متوردتان، يقبل عليه النشناش
وقد بدت عليه العجلة... بدينا قصيرا سريع الحركة تدل
ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على
حبه لمسايرة الموضة يقبل الحاج القرواطي على كتفه»[2]

---

[1]: م ن، ص 12.

[2]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 11.

إذن إذا أردنا الحديث عن الجانب "السينوغرافي" في مسردية الأقنعة المثقوبة سنربطه بشخصية القرواطي نفسها، حيث مكانيا اكتفى جلاوجي بذكر المقهى دون الإغراق في التعامل مهتماً بمظهر "القرواطي"، وهذا دلالة على كشف الجوانب السيئة التي تختفي خلف أناقة ووقار "القرواطي"، ليصبح الشكل المظهري ديكوراً مسرحياً موحيً يجعل المتلقي المشاهد يترجم كل الأحداث وفق هذا الديكور لأنه «**يهدف الديكور إلى مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي من خلال التعبير عن الخصائص المميزة للمسرحية لذلك يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية، وكذا الإيحاء بالجو العام والمناسب والتعبير عن روح النص بواسطة الشكل واللون حيث تتحكم الحتمية الدرامية في وجود أشكال وألوان معينة**»[1]

وعليه فإن الجوانب المادية المعتمدة في هذه المسردية تحيل إلى الحمولات الدلالية التي تعزز جانب المعارضة التي تحتويها شخصية القرواطي والتي تطرقنا لها من خلال العناصر السابقة، مما يجعلنا نقول: بأن المسرحي يحتاج إلى تأثيث نصه بالمكان والديكور والإكسسوار، وقد لا يحتاج إلى كل هذا بمجرد تأثيثه للشخصية نفسها وهذا ما تجلى في هذه "المسردية"، حيث أصبح اللباس والوجه لونا سينوغرافيا معززاً للمفارقة ففي مسردية "الأقنعة المثقوبة" اشتغل جلاوجي على سمات الوجه والمظهر (اللباس)، لكي يوافقها مع الثغرات الاجتماعية والسياسية، هذه الأخيرة التي دخل غمارها القرواطي ومن معه مقربين بأنهم الأقوى فقط، فبعد أن فاز في الانتخابات التيار الإسلامي قرر أن يضع خادماه اللحية ويضربوا جباههم حتى يظهر اللون الأزرق بغية مغالطة الناس، وإقناعهم بأنهم متدينون كي ينخرطوا في الحزب الفائز في الانتخابات، وبمجرد إعلان الوزير بأن الانتخابات مزورة، راح القرواطي يبحث عن منظر آخر يوافق الحزب الفائز بغية الانخراط فيه يقول "القرواطي":

«تدخل الرئيس شخصياً، وأعلن عن تزوير الانتخابات السابقة

–ولابد من إعادة الانتخابات...

---

[1]: رابحي بن علية، جمالية السنوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبارة، أنموذجاً، مذكرة دكتوراه، وهران، أحمد بن بلة، 2017–2018، ص 31.

-يقاطعه النشناش وهو يشير لملابسه

-ولكن

-يصرخ القرواطي فيهما

-إلى الحمام لابد من حلق اللحية وتغيير اللباس والعودة إلى

-البدلة وربطة العنق

-يوقفه الفارسائلاً

-وبطاقات الانخراط؟

-هات بطاقتك، وأنت هات بطاقتك

-يستلم منهما البطاقتين، يجمعهما مع بطاقته ويمزقها

انتهى كل شيء لابد أن نلبس قناعاً جديداً»[1]

إنها سينوغرافيا الوجه واللباس التي اعتمدها جلاوجي في مسرديته مبيناً من خلالها أن هذه الشخصيات فقط تحتاج إلى خشبة المسرح لتحقق أبعادها الأيديولوجية والسياسية والدينية مختزلة، النوايا، الزمان والمكان لتحقق ذاك الصراع بين الحق والباطل، القوي والضعيف.

وفي الأخير يمكن القول بأن الحديث عن "السينوغرافيا" مرتبط تمام الارتباط بالمسرح أو خشبة المسرح لكن جلاوجي في مسردياته جسد السينوغرافيا في النص المسردي، مقدماً لنا عناصرها كاملة، فاتحاً المجال للمتلقي في أن يقرأ من جهة أو يمثل من جهة، كما عززت السينوغرافيا الموظفة في نصوصه ذاك التعارض بين جميع المقومات المتقابلة والمتضادة في الشكل والمضمون، مما جعلها عنصراً آخر من المفارقة التي تساهم في أدبيه العمل الأدبي.

اللغة المسردية بين الفصحى والعامية:

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، ص 109، 110.

اللغة إنسان ميزتها أنها تستطيع أن تعبر عن أفكاره بكل ما تحمله من تنوع، فتستطيع أن تنغلق عليه في الوقت الذي تنفتح فيه على الآخرين والعكس، واللغة المسرحية لا ترهق نفسها في قالب الكلمة فقط بل تتعدى إلى الإشارة والإيماء، كما أنها لا تحبس نفسها في بوتقة الفصاحة كونها تستطيع أن تقدم عامية، لأن المسرح عمل إبداعي مقدم لعامة الناس، يجعل من الازدواجية اللغوية ضرورة لأنها «تعني نمطين من اللغة يسيران جنباً إلى جنب في المجتمع المعين، يتمثل النمط الأول فيما أطلق عليه اللغة النموذجية والثاني ما جرى عليه العرف على تسميته على ضرب من التعميم "اللغة المحكية" وقد تسمى الأولى اللغة الرسمية "Formal" والثاني اللغة غير الرسمية "In formal"»[1] إذن اللغة المزدوجة في العمل الأدبي –المسرح خصوصاً– لا تنقص من قيمته بالقدر الذي تقربه إلى فئة أوسع، وحينما يكون العمل المسرحي سرداً، فإنه يتخذ اللغة وسيلة لجعله مقروءاً «فالسرد من حيث هو لا يكون إلّا باللغة»[2] والمتأمل لمسرديات عز الدين جلاوجي يجدها متنوعة لغوياً أين أعتمد اللغة العربية الفصيحة، والعامية، وذلك حسب درجة المواضيع المطروقة فحينما أراد تقديم مواضيع اجتماعية، سياسية، ودينية، وثقافية، اختار لنصوصه اللغة العربية الفصيحة، ما ميّزته مسرديات "حب بين الصخور" و"الأقنعة المثقوبة"، "أحلام الغول الكبير"، "التاعس والناعس"، وحينما يتعلق بالتراث الثقافي، خاص بمجتمع دون غيره نجد "جلاوجي" ينزاح إلى العامية، ولا نقصد بها العامية المبتذلة، لكن نقصد هنا ما أطلق عليه "بالعامية الثالثة" على حد قول "بوعلام مباركي"، هذه العامية التي تبحث في هوية المجتمع الجزائري يقول «**إن مسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري تؤول إلى مسألة أكبر وهي الهوية الجزائرية ذاتها، كما يقدمها المسرح الجزائري من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التراث الشعبي، والأشكال المسرحية الماقبلية، كلغة القوال والمداح الحلقة**»[3]

---

[1]: كمال بشير، علم اللغة الاجتماعي –مدخل– دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1997، ص 186.

[2]: مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2005، ص184.

[3]: بوعلام مباركي، ، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، مجلة حوليات ،ع6، 2003، ص 66.

إذن اللغة سواءً كانت عامية أو فصيحة قادرة على اختزال العوالم والمسافات وهي الوحيدة التي باستطاعتها منح النص الأدبي الهوية، وذلك من خلال قدرتها على استحضار نصوص غائبة في نصوص حديثة، مستوحاة من عوالم اجتماعية، وشعبية، لتقف إلى مسردية "غنائية الحب والدم"، بما تحمله من خلفيات سياسية واجتماعية، وتاريخية، فإن الملفت لانتباه المتلقي اعتماد "جلاوجي" الازدواجية اللغوية من الفصحى والعامية، أما الفصحى فقد ربطها جلاوجي بالوصف الذي يحاول تنوير المتفرج المتلقي بالعودة إلى البيئة التي دارت فيها الأحداث، وكذا الجو العام للمسرحية لقول جلاوجي في مستهل مسرديته:

«خريفاً كان الفصل رذاذاً ينفر على السقف القرميدي
بحنان، وريح تهب ترتفع حينا كأنها أنفاس الخيل العاديات
يكتمل الجمع، حول الراوي، تتراقص فوق رؤوسهم ذؤابات
الشموع، ترتفع فناجين القهوة بين حين وآخر
وقد تركت رائحتها العطرة الأنوف يتنحنح الراوي يفتح كتابه
الأصفر القديم»[1]

إن اللغة الفخمة التي اعتمدها جلاوجي في مستهل هذه المسردية حولت المسرحية إلى صورة من صور الشعر الطافح أو الشاعرية، لما فيها من صور بيانية موحية، واعتماده للعربية الفصحى، ليبين للمتلقي بأن اللغة العربية الفصيحة تستطيع أن تتماهى وتنخرط مع العامية الراقية، وحينما نقول "العامية الراقية"،فإننا نقصد اللغة الشاعرية التي يستطيع المسرحي من خلالها صهر الكلام الفصيح بالشعبي العامي، بغية تنوير المتفرج على أحداث مختلفة اجتماعية وتاريخية، في "غنائية الحب والدم" جاز لنا قول أن عامية "جلاوجي" راقية حد الفصاحة لما تحمله لغة الراوي من قوة وشاعرية ولنتأمل هذا المجتزأ المسردي:

[1]: عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم ،ص 7.

«يتنحنح الراوي يفتح كتابه القديم ودون أن ينظر في صفحاته

يرتفع صوته وقد رنت إليه العقول والآذان

–واختالفت لقوال...

–بين قايل وقوال

–بين عالم و جهال...

–بين صحيح ومعلال

قالوا:

–من الشمس جاو وبانوا

–نجوم السما لمعوا و ضواو

–قالوا:

–قطعوا صحرا قاسية وبنارها تكاوو

–قالوا:

–من ساقية صحرا قاسية وبنارها تكواو

قالوا

–من ساقية حمرا ساروا وعلاو

–هما طيورة في السما إحومو تحوام

–هما صيودة فالحرب والسلام

–هم رجال بطال

بقوالهم و بلفعال

صلوا على خير العالمين

و هاكم قصتهم يا سامعين»[1]

[1]:عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم، ص 7،8.

فالعامية التي استعملها جلاوجي في هذا النص حافلة باللغة الشعرية، حتى أننا نكاد نقول بأنها قريبة إلى الفصحى، والمفارقة أن "جلاوجي" اعتمد في الوصف اللغة العربية الفصحى وفي الأحداث المسرحية اللغة العامية، لنتساءل كمتلقين لماذا هذا المزج؟ وما القيمة الجمالية منه؟ لتكون الإجابة في مضمون المسردية، حيث أراد جلاوجي أن يقدم قصة شعبية ممثله في "سيرة بن هلال" دون أن يفقدها هويتها وشعبيتها ذلك أن «**العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لغة ثرية ثراء الفكر الذي يعبر عنه، فإذا استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، فجر طاقاتها، عند ذلك تفجرت مكنونات الأفكار**»[1]

ولما يتعلق الأمر بالتراث، فحري بالمسرحي أن يجنح إلى لغته الصادرة عن عامة الشعب، وهذا ما فعله "جلاوجي" وبدمجه للعامية بالفصيح، فهو يريد أن يصل بنا كمتلقين إلى أن اللغة العامية الراقية تستطيع أن تسمو إلى الفصيحة، بل أن تنصهر فيها وتصبح جزءا لا يتجزأ منها ومثال ذلك ما يلي:

«يصل الشيخ غانم في ثيابه البيضاء

حزينا مهموما، يقف وسط الساحة لحظات يوزع نظره في

كل الاتجاهات، يقتعد صخرة كبيرة يكاد يغطيها ببرنسه

يتنهد قائلا:

إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وطلعت من كان بوه راعي

ومن خلفه تخرج زوجه وقد بدت أصغر من سنها

ممتدة القامة أميل إلى النحافة في عينيها لمعان قوة وتحد

[1]: سعد الدين عمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الجامعة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1975، ص 73.

تمد يدها إلى كتف زوجها دون أن يلتفت إليها

-إيه يا الشيخ غانم

لبقا لرب العالي

ولقا كل رخيس وغالي

عشت ميه وطامع في التوالى؟

يحس الشيخ غانم بدفئها وقد سرى حبها إلى أعماقه»[1]

فقد اعتمد جلاوجي ثنائية السرد والوصف، أما الوصف فقد كان الغرض منه التأثيث المسرحي من خلال تقديمه للإرشادات المسرحية، أما السرد فله علاقة بأحداث "السيرة الهلالية" لكن المفارقة أن تركيبة المسرحية مختلفة سواء من حيث اللغة، أو من حيث الأحداث التي كان الراوي، من يسيرها بلغته، واعتماد "جلاوجي" على ثنائية الفصحى والعامية ليبين ذاك التشابه بينهما، كون العامية تستمد معجمها من اللغة الفصيحة وهذا ما ذهب إليه ذاك التشابه بينهما، كون العامية تستمد معجمها من اللغة الفصيحة، وهذا ما ذهب إليه عبد الرحمان بن عمر في موضوع رد العامي إلى الفصيح حيث أكد أن «في العامية الكثير من الكلمات والعبارات المنحوتة من الفصحى، لكن العامية لحنت فيها وأبدلت وغيرت»[2] فالعامية التي استعملها جلاوجي لا تتعارض مع الفصحى كونها استمدت سحرها من سحر الفصيحة، ما يبرر الدفق الشعري وقوة الكلمة لما تحمله من شحنات دلالية، وبالعودة إلى المجتزألمسردي ندرك أن اللغة الفصيحة ذابت في اللغة العامية فشكلت لنا نصا مسرحيا عاكسا لمضمون تاريخي وشعبي أصيل.

-اللغة والإيحاء:

[1]: عز الدين جلاوجي ، غنائية الحب والدم، ص 09.

[2]: عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، 1434، 2013، ص 13.

للمسرح لغة ثرية لا تقتصر فقط على الكلام بل تتعدى إلى كل ما له علاقة بالأداء ذلك أنه يعد «**أحد الفنون الأدبية الأدائية التي تعتمد أساسا عبلى ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار**»[1] ولأن المسرح أداة فإن للغة الإيماء حضورا في النصوص المسردية، هذه اللغة التي تستطيع أن تؤدي الوظيفة التي تؤد بها لغة الكلام، بل تكون أكثر انفتاحا عنها لأن «**الإيماء شكل الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل الحضارات**»[2] والمتأمل لمسرديات جلاوجي يدرك أنها تنزاح إلى المسرح لما تحتويه من إيماءات، تعبر عن لغة الجسد التي تعجز الكلمة عن وصفها«**فالإيماء في المسرح ضمن العلامات الأيقونية، أي أن دلالة العلامات الإيمائية تنشأ انطلاقا من المشابهة في دالها ومدلولها**»[3]والمفارقة أن الإيماء الموظف في مسرديات "جلاوجي" لا يعني دائما أنه مترجم للغة المسردية الظاهرة بل يصبح في بعض المواقف دالا عكسيا لما هو ظاهر، ما يورده في المثال الآتي من مسرديات عز الدين جلاوجي:

«في قصر المملكة يظهر الناعس في زي الملك يجلس

على عرش ضخم في تعال وأبهة

حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة

وأمامه يقف جمع من كبار القوم في صمت تام

لحظات يدخل الشيخ وبيده أوراق، وخلفه مساعدون

يركعون إجلالا للملك، يشير إليهم فيستقيمون»[4]

---

[1]: بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، بوعلام مباركي، ع 6، مجلة حوليات التراث، الجزائر، 2006، ص 52.

[2]: مُحَمَّد التهامي العامري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006 ط1، ص 36.

[3]: عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي ، مرجع سابق ، ص 24.

[4]: عز الدين جلاوجي ، التاعس والناعس، ص 49.

فالمتأمل لهذا المقتطف يستنتج أن للإيماء دورا كبيرا في رسم المعالم العامة للفضاء المسرحي الذي طغت عليه لغة الصمت، محدثة الجميع بأنه شخصية يعجز اللسان عن التعبير عن وقارها وعظمتها فالجنود المدججون بالأسلحة، وكبار القوم الصامتون ومساعدو الشيخ الراكعين بهذه الحركات الجسدية يريدون إيصال عبارات الاحترام والخوف والمهانة، والمفارقة أن هذا الاحترام يقابل بالسخرية والتهكم من قبل صديق "الناعس" "التاعس"، وبطريقة إيمائية يقول جلاوجي:

«يخرج الحارس ويعود بعد لحظات بالتاعس الذي يقف

وسط الإيوان، وقد بدت عليه الدهشة، يتأمل صاحبه

وقد تغير كلية، يفرك عينيه يومئ إلى الجندي بالركوع فيركع»[1]

فحركة تفريك العين اختزلت حالة الدهشة التي اعترت صديق الملك "الناعس" وحالة الاحتقار وعدم التصديق بأن الكسول الناعس الذي لا يعرف إلا النوم أصبح ملكا وبلغة الإشارة يجعل الجميع يركع، وهذا النوع من الإيماءات يسمى «**إيماءات التعويض، وهي التي تعوض ملفوظا بحيث تغيب اللغة ولا تحضر سوى الإيماءات**»[2]

وهذا النوع من الإيماءات يساعد على كشف التعارض النفسي والذهني الذي تعيشه الشخصيات بالإضافة إلى نوع آخر من الإيماءات ألا وهو "إيماءات التمديد" الذي يعزز لغة الكلمة الغائبة مقابل الفعل الحاضر ذلك أن «**إيماءات التمديد هي التي تكمل ملفوظا لغويا**»[3] وهو الإيماء الذي اشتغل عليه "جلاوجي" في مسردية "حب بين الصخور"، حيث لجأ إلى لغة الإشارة كي يبين حالة القلق والذعر التي يعيشها الفرنسي "بوفر" على الرغم من توافر كل الشروط السانحة لتحقيق النصرة يقول جلاوجي:

«يظهر الجنرال أندريه بوفر منهارا، وهو يحاول الاتصال

---

[1]: م ن، ص 45.

[2]: عبد الحميد ختالة، مرجع سابق، ص 143.

[3]: م ن، ص 143.

هاتفيا دون جدوى

–من بعيد سمع طلقات الرصاص دون انقطاع

–كما سمع من حين لآخر أصوات التكبير والتهليل

–النهار في آخره

–يضرب بيده على فخذه، يرمي بقبعته بعيدا

–كأن القيامة قامت، كأن الكارثة وقعت لا أحد يرد على اتصالاته

ينظر بعيدا

–ألو... ألو...

–يرمي بالهاتف على المكتب

–اللعنة»[1]

ففي هذا المقطع المسرحي نجد التناوب بين اللغة المسموعة واللغة الإشارية والتي ظلت جنبا إلى جنب مكرسة حالة الذعر والقلق التي يعيشها بوفر، فهو حينما رمى قبعته بعيدا وضرب بكفه يكون قد استسلم لمشاعر الخوف والرهبة، ليؤكد هذه المشاعر في تعبيره عن تلك اللغة الإشارية ذلك أن إحساسه بالكارثة جعله يتصرف تلك التصرفات التي استقبلها الجمهور كلغة مترجمة لحالة نفسية قلقة، يقول "جلاوجي"

«الفجر يقترب

–يظهر الجنرال بوفر قلقا منزعجا يذرع الغرفة جيئة

وذهابا

ضباطه يقفون بصمت وخشوع بين يديه

يتوقف الجنرال "بوفر" فجأة، يشبك يديه خلف ظهره

[1]: عز الدين جلاوجي ، حب بين الصخور، 59.

–وقد تغشاه حزن شديد»[1]

"جلاوجي" أراد أن يقدم الجانب الخفي لشخصية "بوفر" من خلال لغة "الإشارة" أو "الإيماء"، كما أمكننا رصد لغة إيمائية أخرى مولدة من المصاحبة، حيث تحضر حسب عبد الحميد ختالة في الحوارات قائلا «**الإيماءات المصاحبة هي التي تحضر إلى الحوار اللغوي لتدعيمه وتقويته**»[2] فالإيماءات لا تكتفي بأنها فقط تعوض الكلمة أو تعبر عن الحالة النفسية بل تتعدى إلى كونها مصاحبة للكلام، حيث تؤكده وتشرحه أو تعكسه وتتعارض معه، ما ورد في المقطع الآتي:

«–من تراه يا سيدي؟

–افتح الباب بهدوء

–يتقدم الفار إلى الباب بهدوء، في حين يختفي

القرواطي في حجرة مجاورة، مادا رقبته يرقب المشهد يضع

الفار أذنه على الباب متنصتا، يهتز الباب مرة ثانية دقا

يقفز الفار متراجعا، حتى يسقط أرضا متمتما

–بسم الله الرحمان الرحيم

يقوم ويعود حيث كان ينحني ويمد عينيه عبر فتحة صغيرة

يرفع رأسه يمسح ما على جنبه من عرق، يتنفس بعمق، ويعود

إلى الحاج القرواطي الذي ظل يلوح بيده

وملامحه سائلة عن الطارق، يصل الفار إليه بمهل

–الشيخ سالم سيدي

–نعم الشيخ سالم

–نعم الشيخ سالم والد تفاحة

---

[1]: م س، ص 85.

[2]: عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 143.

يطالب الحاج القرواطي من الفار بإشارة من يده ليفتح له الباب

وسريعا يكون الشيخ سالم في قلب الحجرة مندفعا نحو الحاج

في تذلل»[1]

فالإيماءات الموظفة في هذا المشهد ترجمت حالة التوجس التي طغت على الفضاء المسرحي الذي كان للصمت فيه حضور تناوبي هو والحوار الخافت، فحالة الانقباض والصمت، ولغة الإشارة تحيل إلى الخوف والرهبة من ما هو محتمل، والمفارقة أن القرواطي على الرغم من إظهاره عدم خوفه من "سالم" إلا أنه تواصل في استعمال لغة الإشارة، لأن سالم خطر محتمل يمثل حالة القلق لدى القرواطي هذا القلق مولد من أفعاله الشعبية وكما تدل اللغة الإشارية على القلق والخوف بل مكانها أن تختزل الرغبة في الحصول على الأموال والسلطة ما يمثله المشهد الآتي:

«في بيت الحاج القرواطي الواسع، يتمدد نشناش فوق

الأريكة في ثيابه البيضاء يعبث بلحيته غير المتناسقة يقف

متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر

محدثا نفسه

–آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك

فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس

لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك»[2]

فقد جعل "جلاوجي" من حركات النشناش لغة مختلفة عن الكلام، ليشد من خلالها المتلقي لعالم الشخصية التي تطمع في الحصول على أموال القرواطي، فتمعنه في الأثاث وتحركه في البيت يدل على الرغبة الملحة في الاستحواذ على هذه الثروة، ليؤكد حواره الداخلي هذه الرغبة، ومنه أمكننا القول

[1]: عز الدين جلاوجي ، الأقنعة المثقوبة، 41.

[2]: م س، ص 105.

أن الإيماءات المصاحبة تجعل حركة الجسد تعبيرا مشفرا مثقلا بالإيحاءات النفسية والاجتماعية، عاكسا جدلية الظاهر والباطن محققا المفارقة الإشارية والتي لا يمكن رصدها إلا في النصوص المسرحية.

وخلاصة القول: إن المسردية عمل فن جاد، حاول من خلاله جلاوجي دمج السرد بالمسرح بغية كسب فئة أخرى من المتلقين، وميزة المسردية أنها تجنح بصفة كبيرة إلى المسرح ولا أدل على ذلك حضور كل العناصر المتعلقة بالمسرح، لكن هذا الفصل اقتصر على دراسة الحوار والصراع، والسينوغافيا، واللغة لما حققته من مفارقة وتعارض، وجدلية ذات أبعاد مختلفة، ولأن هذا البحث يعنى بشعرية المفارقة فإننا نستطيع القول من خلال ما سبق التطرق له: إن مسرديات عز الدين جلاوجي استحقت أن تكون فضاء للمفارقة التي تنهض باللغة الموحية الهادفة والجميلة، كاشفة التجربة الإنسانية بما تحمله من صدق ومراوغة، ظاهر وباطن، خفي، وجلي، "فجلاوجي" بتوظيفه للمفارقة قدم لنا كمتلقين الصورة القاتمة للمجتمعات –العربية خصوصا- مجسدا الصراعات العائمة في المصالح السياسية والاجتماعية والدينية، أين طوع نصوصه المسردية على الدلالات المنفتحة على التنوع، فحولها من السرد إلى المسرح ومن المسرح إلى السرد فجعلنا نفكر في كيفية صهر هذه المكونات دون خدش جنس أدبي آخر، لتكون المفارقة موضوعية وشكلية وجمالية.

الخاتمة

شعرية المفارقة في مسرديات عز الدين جلاوجي أسست لأبعاد جمالية كانت نتاج تضافر عناصر ومقومات العمل المسرحي بالخصائص السردية، ليخرج البحث في الأخير بجملة نتائج تراوحت بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، أهمها:

المسردية نوع من الكتابة، تنشأ عن تهجين أجناس أدبية ممثلة في السرد، الرواية تحديدا والمسرح، فكانت حقلا خصبا للمراوغة والتواري، التضاد والتعارض.

لقد حملت المسرديات الخصائص الفنية للسرد والمسرح، وتميزت هذه الخصائص بمضامين جسدت المفارقة بأبعاد مختلفة، اجتماعية وثقافية، دينية وسياسية وفيزيولوجية.

المفارقة الزمنية ساهمت في رسم جسر بين الماضي والحاضر والمستقبل.

لقد ساهم كل من الاسترجاع والاستباق والتلخيص والحذف وغيرها من التقنيات الزمانية في جعل النص المسرحي يتأرجح بين التقديم والعرض، حيث جعل من الزمن أداة أخرى تأخذ المتلقي إلى عالم المشاهدة، فجعل المفارقة الزمنية تراوغ لتصنع الحدث وتخلف الضحايا.

المكان امتاز بالعمق، لأنه لم يكتف برسم الجوانب الجغرافية بل تعداه إلى الدلالات النفسية، فحين يصبح المكان زمانا وشخصيات، واقعا وحلما وقتها فقط تتحقق المفارقة، فثنائية الانفتاح المكاني والانغلاق تعطي النص المسرحي قدرة كبيرة على تقبل السرد كقراءة، خاصة وأن المكان المسرحي فضاء للعرض قابل لاحتواء عوالم منفتحة على واقع ملئ بالتضاد والتعارض.

الشخصية هي النص الأدبي وعماد العمل المسرحي وبين النص والعمل تولد المسردية، إذ تتحقق مفارقتها من خلال التواري خلف الأقنعة المختلفة لها علاقة بأديولوجيا المبدع المسرحي وبدورها في البناء النصي.

الأقنعة في مسرديات جلاوجي مختلفة أهمها: القناع الديني والسياسي والاجتماعي والفيزيولوجي، وهذه الأقنعة ما هي إلا صدى لمفارقات متنوعة مولدة من سلوكات أشخاص يشغلون عالما خياليا وحقيقيا له علاقة بالأديب ورسالته الظاهرة والخفية.

المسردية كتابة إبداعية تستند إلى المسرح بصفة كبيرة، حيث يستهدف من خلالها جلاوجي الجمهور قبل القارئ، مما جعلها حافلة بالعناصر المسرحية أو التي يقوم عليها المسرح

الحوار المسردي، متعدد الأوجه، مختلف النوازع يتمظهر بشكليه الداخلي والخارجي ليدعم لنا المفارقة التي تقوم عليها أحداث المسردية المسيرة من طرف الشخوص

تنوع المفارقة رهين تنوع الحوار، فمنه ما هو سياسي وما هو ديني واجتماعي، ونفسي وبقدر تسارعه وتباطئه تعزز المفارقة الكاشفة عن الهوية الحقيقية للشخصيات

للصراع سلطته "المسرحية" فعليه يقوم العمل الإبداعي، وبه تتحقق المفارقة المولدة من توجهات الشخصيات وفق المسار السردي، ولم يكتف جلاوجي بالصراعات الاجتماعية والسياسية والدينية بل تعدى إلى الصراع النفسي/نفسي، حيث أسقط أسس المراوغة المعتمدة في "المسردية" ليذيب الواقع في المتخيل، ويؤسس للأدب المسرحي القائم على المفارقة.

من المفارقة أن تقوم المسردية على دعامة السينوغرافية، لكنها هذه الأخيرة مساهمة في صناعة التعارض والتضاد بين الداخل والخارج، الخفي والظاهر، كما أنها تساهم في جعل المتلقي يدرك بأنها نص مسرحي أكثر منه سردي.

اللغة في الأعمال الأدبية، حمالة أوجه، والوجه الذي عززته لغة جلاوجي المزدوجة فصحى وعامية، هو الوجه الكاشف لترسبات الزمان والمكان والشخصيات

حينما نقول المسرح، فنحن نعني الأداء، وحينما نقول الأداء فنحن نعني الحركة التي تعتمد على لغة الإشارة. ولغة الإشارة جسر من جسور فن المراوغة.

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور: مسردية، دار المعرفة، 2011..
2. عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الكاملة، دار المعرفة، دط، 2012.
3. عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، دار المعرفة، ط1، 2013.
4. عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، دار المعرفة، ط1، 2013.
5. عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2016
6. عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة، دار المنتهى، ط1، 2017.
7. عز الدين جلاوجي، غنائية الحب والدم، دار المنتهى، الجزائر، 2020.

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، دط، دت.
2. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، 1998، ج 2.
3. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي،مكتبة ناشرون ،لبنان،دط ،دت.
4.

المراجع العربية:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1986.
2. إبراهيم عوض دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 1420 2000.
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، منشورات التبيين الجاحظية، ط1 ، 1988.
4. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.
5. أحمد عادل عبد المولى وصلاح فضل، بناء المفارقة، أدب زيدون أنموذجا، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط1.
6. أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1996.
7. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط1، 1982.
8. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط2، بيروت، 1988.
9. أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط1 2003.
10. أحمد موسى، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968
11. أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2006.

12.أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
13.أسعد عرعار، جدل اللفظ والمعنى: دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
14.امتنان عثمان الصامدي، القصة القصيرة، المؤسسة العربية، عمان، ط1، 1990.
15.باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
16.بزيان سعدي، جرائم فرنسا في الجزائر من الجنرال بيجو إلى الجنرال أوساريس، دار هومة للنشر، 2002.
17.بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
18.بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد: علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت ط1999،6 .
19.توفيق الحكيم، بيحمالون، دط، 2007، دار مصر للطباع.
20.توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 1968.
21.جاسم مُحَمَّد جاسم، جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
22.جلاوجي عز الدين ، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
23.جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومُحَمَّد الولي، دار توبقال للنشر،الرباط المغرب، ط1، 1996 .
24. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
25.حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2009.
26.حسن حماد، المفارقة في النص الروائي: نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
27.حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،منشورات الرعاة للنشر ،ط1 ،2007.
28.حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
29.خالد حسين حسن، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 2007.
30.خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، الكويت ، ط1، 1431، 2014.

31.الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
32.خزعل الماجدي، متون سومر، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995.
33.رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، ط1، 1998..
34.رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المسرحية العامة ، ط2، 1998.
35.روبرت نابر، حرب المستضعفين، تع: محمود سيد الرصاص، مرا: المقدم الهيثم الأيوبي، دط، دت.
36.سعد الدين دعمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما، الجامعة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1975.
37.سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.
38.سمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1986.
39.سمير سرحان دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، دط ،دت.
40.شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربي، المؤسسة العربية، لبنان، ط1، 1994.
41.شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية ، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2009.
42.شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة للنشر، الكويت، 2008.
43.شكري مُحَمَّد عياد، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب للنشر، 1993.
44.صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، منشورات مجدلاوي، ط1، 2013.
45. صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،دراسة موضوعاتية وفنية ،دار الهدى 2005 ،الجزائر.
46.صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني: جمالية السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 1996.
47.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص الشركة المصرية العالمية للنشر ،مصر ،ط1 ،1996
48.طاهر مُحَمَّد هزاع الزواهرة وعبد الباسط مُحَمَّد الزيود، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر، ط1، 2008.
49.عادل النادي: مدخل إلى كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987.
50.عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، دار العلوم ناشرون، ط1، 2008.
51.عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، دط، دت.
52.عبد الرحمان منيف، رحلة ضوء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 2012.
53.عبد الرحمن بدوي، أرسطو، مكتبة القاهرة، دط ،1953.
54.عبد الرحمن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

55. عبد الرزاق بلال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
56عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، 1988.
57.عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.
58.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: مُحَمَّد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995.
59.عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 2002.
60 عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، 1999.
61.. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
62.عبد الملك مرتاض، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط.
63.عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دار العين للنشر، الكويت، ط1، 2009.
64.عدنان علي الشريم مُحَمَّد ، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب للطباعة، الأردن، ط1، 2008.
65. علي عقلة عرسان ، سياسة المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
66.عرفات فيصل المناع، السياق والمعنى: دراسة في أساليب النحو العربي، مؤسسة السياب للنشر ، لندن، ط1، 2013.
67.عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1992.
68.عز الدين جلاوجي، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، دار الهدى، ط1، عين مليلة، الجزائر.
69.عصام عبد الفتاح، بداية ونهاية عبقري الحرب رومل الثعلب والأسطورة في القرن العشرين، جزيرة الورد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
70.على أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دط، دت.
71.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، دار المعرفة، 1978، ط2.
72.عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2008.
73.غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1.
74.فتحي النصري، بنية القصيدة السردية: في شعرية القصيدة السردية، مطبعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط1، 2006.
75.فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد وكتاب العرب دمشق، 2003.
76.فيحاء قاسم عبد الهادي، دراسات أدبية، البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة، 1997.

77.قاسم الشواف، ديوان الأساطير، سومر وآكاد وأسور، السياقي للنشر والتوزيع 1996.
78.قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية، طوفان نوح بين الحقيقة والأوهام، ط1، 2009، دار كيوان للنشر والتوزيع، دمشق.
79. القزويني الإيضاح في علوم البلاغة ،تح:مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتاب العالمي ،بيروت ،1989
80.قيس عمر مُحَمَّد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني) نموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012.
81.كامل كيلاني، قصص من ألف ليلة وليلة: السندباد البحري، ط26، دار المعرفة، 1928.
82.كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
83.كمال بشير، علم اللغة الاجتماعي –مدخل– دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1997.
84.كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.
85.ماري تيريز عبد المسيح، التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
86.مُحَمَّد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006،.
87.مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر، ط1، 1994.
88.مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.
89.مُحَمَّد زكي العشماوي، المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، دط، 1989.
90.مُحَمَّد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب وتأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.
91.مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
92.مُحَمَّد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
93.مُحَمَّد حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، دار الهيئة العربية المصرية للكتاب، 1997.
94.مُحَمَّد خراج، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي) ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
95.مُحَمَّد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرح، والأدب المقارن، الشروق 1414–1994.
96.مُحَمَّد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيأة العامة لعصور الثقافة، دط، 2005.
97.مُحَمَّد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون.

98.مُحَمَّد سندباد، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2013.
99.مُحَمَّد صابر عبيد، سيمياء النص الموازي: التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر، ط1، 2015.
100.مُحَمَّد عبد الكريم الحميدي، السياق والأنساق (ما السياق ما النسق)، دار النفاس، ط1، 2013.
101.مُحَمَّد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالية للنشر، ط1، 2002.
102.مُحَمَّد عبيد صالح النبهاني، الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي، ط1، 2013.
103.مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2005.
104.مُحَمَّد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
105.مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
106.مُحَمَّد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، 1944.
107.مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2005.
مصري عبد الحميد حنورة، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
108.مصطفى محمودي، قراءات مسرحية، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2000.
109.منى علي سليمان، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تصنيفية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة خان يونس، بنغازي، ط1، 1996.
110.مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ط1، 2004.
111.ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث: دراسة تطبيقية، دار المعلم والإيمان للنشر والوزيع، ط1، 2014.
112.نزار كمال المحلاوي، إبداعات لونية وتأثيراتها النفسية، دار الكلمة للنشر، ط1، 2006، ص 04.
113.نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات العربية والتراث العربي القديم.
114.نهاد صليحة، الحرية والمسرح، المكتبة الثقافية، دط، 1484، 1991.
115.نهاد صليحة، مهرجان القراءة للجميع–99، مكتبة الأسرة القاهر، دط، 1999.
116.نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باثنت، الجزائر، ط1، 2006.
117.وافية بن مسعودة، تقنيات السرد والسينما، منشورات زين، بيروت، ط1، 2011.
118.يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، 1994.

المراجع المترجمة:

1.إريك بنتلي، المسرح الحديث "دراسة في الدراما ومؤلفيها"، تر: مُحَمَّد عزيز رفعت مر: أحمد رشدي صالح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ج 1.

2.أمبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1 ،2006.

3.بول ريكور، الزمان والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، ج1، ط1، 2006.

4.تراسك، أساسيات اللغة، تر: رانيا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

5.تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ط2، 1990.

6.جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي مُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986

7.جون لابنير، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

8.جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: مُحَمَّد معتصم عبد الجليل الأسدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

9.جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة.

10.رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، مشورات عويدات ، 1988..

11.رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد المولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999.

12.ريموند ويليامز، المسرحية من إسبن إلى إليوت، تر: فايز إسكندر، المؤسسة العامة، القاهرة، دط.

13.ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشير، القاهرة، 1980.

14.سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة.

15.غاستون باشلار، جمالية المكان، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1994.

16.فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 1999.

17.فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر.

18.القديس أوغستين، اعترافات، تر: إبراهيم الغربي، المجمع التونسي، بيت الحكمة، 2012.

19.لابوس إيجري، في كتابة المسرح، تر: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو المصرية للنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرامكلين للطباعة والنشر، القاهرة–نيويورك، دط، دت.

20.ليفي شتراوس، الإناسة البنائية، تر: حسين قيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1995.

21.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: مُحَمَّد برادة، دار الأمان لنشر والتوزيع، الرباط، 1987.

الكتب الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld, lire le théâtre editions sociales, 1982.
2. Chatwin bruce, in patagonia, london 1979.
3. Ducrott,Todorov : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed du seul, 1972.
4. francois mitterand, le discours du roman, 1985.
5. Pitruzella salvo, introduction du drama, 2004.
6. robert abirached, la crise du personnage dans le théâtre moderne, gallimard, 1994.

المجلات:

1.بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، بوعلام مباركي، ع 6، مجلة حوليات التراث، الجزائر، 2006.

2.جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997، ص 102.

3.خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات ،ع 2، 1991.

4.خليل خلف، بشير العامري، السياق وأنماطه وتطبيقاته في القرآن الكريم، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج9، ع2، 2010.

5.رابح بن خولة، الزهرة ختو، المسردية رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب واللغات.

6.رشيد بن جدو، بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة فكر ونقد، ع 11، نسخة إلكترونية متوفرة في الموقع: www.nwanahakd.com
https://www.aljabriabed.net/n11_08bienhadu.htm

7.رياض حمود حانم، أحمد كاظم عباس، سياق الحال في الاتجاه الوظيفي مايكل هاليدا أنوذجا، مجلة كلية التربية الأكاديمية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل، ع29، 2010.

8.زبيدة غواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي مجلة العلوم الإنسانية، ع 44، ديسمبر 2015.

9.صابر عيد القطان، دلالة الصمت في النص، مجلة جامعة ذي قار، مج8، ع3، حزيران، 2013، كلية الأدب.

10.الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة: دراسة في المبنى والمعنى، المساءلة ع 1، ربيع 1991.
11.عبد الحميد خطاب، إشكالية المكان والزمان في الفكر الإسلامي، مجلة المبرز، ع13، 1999.
12.عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 3، 1957.
13.فاروق عبد الوهاب، مع كتاب المسرح، «حوار مع ميخائيل رومان»، مجلة المسرح، مايو1967.
14.فرح مجاهد عبد الوهاب، مجلة الحياة، تونس ، ع313، سبتمبر 2020
15. قيس حاتم هاني الجانبي، الإسكندر المقدوني ومشروعه العالمي في بابل، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مج 5، ع 1، دت.
16. شيماء ستار جبار، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دبالي، ع 146، 2010.
17. حجازي مُحَمَّد،الخطاب السردي بين أوجه المقام والتحليل ،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ، جامعة الحاج لخضر، ع1، 2008.
18.مُحَمَّد محبوب اسطمبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة آمال، السنة الثامنة، العدد 35، سبتمبر / أكتوبر، 1975.
19.مُحَمَّد مسكين، مفهوم الكتابة النقدية، مجلة التأسيس المغربية، ع1، مطبع الأنبياء، يناير 1987.
20.منتجى صخرا، المسرح القصير، المجلس الوطني للثقافة والفنون، مر: عبود كاسوحة، أحمد الويزي، ع1، 378 نوفمبر، 2015.
21.نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، العددان 3 و4، أبريل سبتمبر، 1987، المجلد 8.
22.نوال بنت إبراهيم بن مُحَمَّد الحلوة، التقابل الدلالي: دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء، مجلة علوم اللغة، مج 9، ع 2.
23.يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة ألف للبلاغة، القاهرة، 1989.

مذكرات التخرج:

.

1.حمروش كريمة، جرائم الجنرالات الفرنسيين ضد مقاومة الأمير عبد القادر في الجزائر من خلال أدبياتهم (1832 – 1841)، مذكرة ماجستير، وهران، إشراف صم منور.
2دانية علي حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر "سعد الله ونوس"، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2016، إشراف: مروان غصب.

3رابح بن علية، جمالية السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية نون" للمخرج "عز الدين عبار" أنموذجا، 2017-2018، إشراف: منصوري لخضر.

4.زحاف الجيلالي، المسردة إعادة التشكيل والقفز بالنص السردي إلى توقيع جديد، قراءة في أعمال "جلاوجي" نموذجاً، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر.

5. صورية غجاتيح ، النقد المسرحي في الجزائر، ، قسنطينة، 2012 أطروحة دكتوراه ، إشراف: عبد الله حمادي.

عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، أطروحة دكتوراه، 2015-2016، إشراف: يوسف الأطرش.

6.عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، 1434، 2013 ،إشراف : أحمد جاب الله.

7.عبيدي شريف، المفارقة في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2017/2016،إشراف :عبد الرحمن تريماس.

8.مُحَمَّد المهيار، إرهاصات التشريع في العراق القديم: الأسباب والنتائج والانعكاسات، رسالة ماجستير، وهران، 2014، إشراف: علي بولنوار.

9. سعيدي ميمونة، ، بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، وهران، 2011 مذكرة ماجستير ، إشراف: بن ذهبية بن نكاع.

9.

المواقع الإلكترونية:

1.حسين فيلالي، التوازي ولعبة المرآة الرماد الذي غسل الماء، موقع إلكتروني مدونات مكتوب: https://maktoobblog.com http://www.wata.cc/forums/showthread

2.حفيظة طعام، شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية، مقال متوفر على الموقع الإلكتروني: https://pulpit.jlwjtjnvoice.com

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/07/1

3.صلاح الأنباري، عز الدين جلاوجي اجتراح تجريبي، لنوع جديد، موقع الناقد العراقي المتميز، أستراليا، موقع إلكتروني.-aliraqi.nethttps://www.alnaked - https:// www.alnaked aliraqi.net/article/85972.php

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة البحث	أ، ب، ت
المدخل: في المصطلح والمفهوم	
الشعرية	5
الشعرية عند قدماء العرب	6
الشعرية عند الغرب	8
الشعرية عند العرب	12
المفارقة	15
أنواع المفارقة	18
المسردية	20
المسرح	20
السرد	26
الفصل الأول: المفارقة الضمنية في مسرديات جلاوجي	
العنوان وشعرية المفارقة	34
شعرية التضاد والمفارقة	53
شعرية مفارقة التقابل	69
الرمز وشعرية المفارقة	79
الرمز الديني	82
مفارقة الرمز الأسطوري والخرافة	96
الفصل الثاني: المفارقة الشكلية في مسرديات جلاوجي	
مفارقة السياق	109
السياق الاجتماعي	110
السياق الديني	123
السياق العاطفي	131

شعرية سياق الموقف	137
مفارقة الإيقاع في مسرديات جلاوجي	143
إيقاع التكرار	145
إيقاع السجع	151
إيقاع الإهداء	157
مفارقة إيقاع الحدث والمشاهد	165
إيقاع الصمت	178
الفصل الثالث: مفارقة الخصائص السردية	
شعرية المفارقة الزمنية في مسرديات جلاوجي	187
شعرية المفارقة الزمنية بين الخيال والواقع	190
الاسترجاع	190
الاسترجاع الداخلي	193
الاستباق	196
الاستباق الداخلي	196
الاستباق الخارجي	200
عناصر تسريع السرد ودورها في بناء المفارقة	202
الخلاصة	202
المشهد	205
الحذف	208
الحذف الضمني	211
الزمن الكابوسي	216
مفارقة المكان	220
مفارقة الأمكنة المغلقة بين الظاهر والخفي	222
الأمكنة المفتوحة	236
مفارقة الشخصيات ولعبة التخفي خلف الأقنعة	249

الشخصيات ذات القناع الاجتماعي	251
القناع السياسي	255
الشخصيات ذات القناع الفيزيولوجي	263
الفصل الرابع: مفارقة الخصائص المسرحية	
المسردية ومفارقة المسرح	268
مفارقة الحوار وثنائية السرد مسرح	271
الحوار الخارجي ومفارقة التنوع	273
الحوار الخارجي مفارقة اجتماعية	277
الحوار الخارجي والمفارقة السياسية	290
الحوار الخارجي والمفارقة الدينية	296
مفارقة الحوار الداخلي	304
مفارقة الصراع المسرح سردي	309
مفارقة الصراع وثنائية القوي ضعيف والضعيف قوي	319
مفارقة الصراع واختلاف التشابه	313
مفارقة السينوغرافيا وثنائية السرد مسرح	321
اللغة المسردية بين الفصحى والعامية	327
اللغة والإيحاء	332
الخاتمة	340
قائمة المصادر والمراجع	343
فهرس الموضوعات	355

ملخص

إن "مسرديات" عزالدين جلاوجي عمل فنّي استطاع أن يمهد لقراءة أخرى تعتمد ازدواجية النقد لما تستدعيه من الخصائص -السرد مسرحية- ما جعلها تفرض سلطتها بعيدا عن الأجناس التقليدية ،الأمر الذي أفضى بالدارسين إلى الاهتمام بتتبعها نقديا و فنيا وجماليا. إنّ موضوع بحثنا الموسوم **بشعرية المفارقة في مسرديات عزالدين جلاوجي** يعنى بمدى استعاب المسرديات للتّمظهرات النصية والجمالية للعمل الإبداعي الجزائري خاصة.

ولأن المفارقة من المشتغلات الأسلوبية الحاضرة في النصوص الإبداعية فإن عناية البحث بترصّدها تنمّ عن محاولة سبر لما تتضمنه الصناعة الأدبية للأعمال الإبداعية، ما يساعد المتلقي على كشف الحمولات الجمالية المنبثقة من المراوغة و الدهشة الخلاف و الاختلاف و كل هذه العوامل ساهمت في تحقيق الشّاعرية التي يصبو إليها جمهور المتلقين و لم تحقق المفارقة في مسرديات عزالدين جلاوجي إلاّ عن طريق العتبات النصية و توظفيه للتضاد و المقابلة و استدعاؤه للرمز بمختلف أنواعه ، معتمدا سياقات مختلفة مستحضرا للإيقاع الذي كسر رتابة النثري وأضفى الجمالية المنشودة في أيّ نص يقدم للقراءة والتمثيل معا، و قد ساهمت خصائص السرد المسرحية في جعل النص المسردي نصا خطابيا يتوفر على لغة الإغراء بجاهز يته للقراءة و التمثيل معا

Summary

Ezzedine Jalawji’s “masradiat” are a work of art that was able to pave the way for another interpretation based on the double criticism of what the characteristics of narration call for theatre, in a way imposing its authority apart from the traditional genres and hence gripping scholars’ interests in following it critically, artistically and aesthetically. The current research emphasizes the poetic paradox in the

masradiat of Ezzedine Jalawji which is concerned with the extent of comprehensibility of the textual and aesthetic manifestations of the Algerian creative work, in particular. As the paradox is one of the stylistic operators in the creative texts, the research's attention to monitor it indicates an attempt to probe what is included in the literary industry of creative works to help the recipient divulge the aesthetic loads emanated from elation, astonishment, disagreement and difference, and all of these factors contributed to achieving the poetic that the audience aspires to. Yet, such paradox was not achieved in the lexicons of Ezzedine Jalawji except through textual thresholds and his employment of contrast and interview and his invocation of the symbol of its various types depending on various contexts. Thus; evoking the rhythm that broke the monotony of prose and added the desired aesthetic to any text presented for reading and acting together. Additionally the characteristics of theatrical narratives make the narrative text a rhetorical text that had the language of temptation to be read and to be acted together.

Résumé

Les « masradiat » d'Ezzedine Jalawji sont une œuvre d'art qui a su ouvrir la voie à une autre interprétation fondée sur la double critique de ce que les caractéristiques de la narration appellent au théâtre, imposant en quelque sorte son autorité en dehors des genres traditionnels et donc saisissant les savants. ' intérêt à le suivre de manière critique, artistique et esthétique. La recherche actuelle met l'accent sur le paradoxe poétique dans le masradiat d'Ezzedine Jalawji qui s'intéresse à l'étendue de l'intelligibilité des manifestations textuelles et esthétiques de la création algérienne, en particulier. Comme le paradoxe est l'un des opérateurs stylistiques dans les textes créatifs, l'attention de la recherche à le surveiller indique une tentative de sonder ce qui est inclus dans l'industrie littéraire des œuvres créatives pour aider le destinataire à divulguer les charges esthétiques émanant de l'exaltation, de l'étonnement, du désaccord et la différence, et tous ces facteurs ont contribué à atteindre la poétique à laquelle aspire le public. Pourtant, un tel paradoxe n'a été atteint dans les lexiques d'Ezzedine Jalawji qu'à travers des seuils textuels et son emploi du contraste et de l'interview et son invocation du symbole de ses divers types en fonction de divers contextes. Ainsi; évoquant le rythme qui brisait la monotonie de la prose et ajoutait l'esthétique souhaitée à tout texte présenté pour être lu et joué ensemble. De plus, les caractéristiques des récits théâtraux font du texte narratif un texte rhétorique qui avait le langage de la tentation d'être lu et joué ensemble.