

تداخل الأجناس في مسردية " غنائية الحب والدم" لعزالدين جلاوي.

The intersectionality of races is masradia in the "love and blood song" by Azzedine djelaoudji.

عاشور فطيمة الزهرة *

جامعة محمد البشير الإبراهيمي (برج بوعريج-الجزائر)

fatimazohra.achour@univ-bba.dz

ملخص:	معلومات المقال
يروم هذا البحث أن يتعرف أشكال التجريب في المسرحية، من خلال التعرف على مصطلح "المسردية وتجربة التأليف وفق معطياتها عند المبدع الجزائري عزالدين جلاوي، الذي يطمح من خلاله أن يمنح المسرح حيوية تتوافق مع حيوية السرد في الأدب المعاصر، وأن يبق رهين العرض على خشبة المسرح ويكون له جمهور أوسع ، مستعينا بالتجريب وفق تداخل الأجناس الذي لا يؤمن بحدود الجناس والفنون. من هذا المنطلق كانت مسردية "غنائية الحب والدم" نموذجا تجريبيا تتداخل فيه الأجناس في قالب فسيفسائي، يجمع السرد العربي القديم والسرد المعاصر، في تناغم يخدم القضايا الجديدة.	تاريخ الارسال: 2022/01/27
	تاريخ القبول: 2022/12/06
	الكلمات المفتاحية: ✓ تداخل الأجناس ✓ المسرحية، ✓ المسردية، ✓ غنائية الحب والدم، ✓ جلاوي
Abstract :	Article info
<i>This research is to recognize one of the forms of experimentation in the play, by recognizing the term: "masradia" and the writing experience according to its giving to Algerian innovator Azzedine djelaoudji. Which aspires to give the stage a dynamic match The vitality of narrative in</i>	Received 27/01/2022 Accepted 06/12/2022

contemporary literature. And that the show will not remain on stage and has a wider audience .

In this sense, the *masradia* of love and blood was an experimental model Races overlap and create a world. The old Arab narrative and contemporary narrative are combined in harmony that serves new issues.

Keywords::

- ✓ The intermination of races,
- ✓ the *masradia* , theatrical,
- ✓ lyrics of love and blood,
- ✓ *djelaoudji*

. مقدمة:

يعد التجريب هاجسا حداثيا لا يمكن لأي مؤلف تجاوزه سواء مبدعا أو ناقدا، كونه أصبح ضرورة في كل عمل فني أدبي أو من الفنون الأخرى. وقد عدّ المبدع عز الدين جلاوي من أكثر المؤلفين تجريبا في كثير من الفنون الأدبية، في الرواية والمسرحية والقصة والنقد وأدب الطفل، فله عديد الأعمال ولكل عمل إطاره التجريبي، مما جعل النقاد والباحثين يتوقعون منه الجديد دائما الذي لا يتكرر إلا من ناحية الرسالة الوطنية والرسوخ التراثي الذي جعله مبدئا أساسيا يطبع أسلوبه، والذي يضعه في قالب جديد يغري بالكشف والقراءة النقدية الرصينة.

ومنه جاءت هذه الورقة التي تبحث في ولوج المبدع عالم المصطلحات التوليفية التي تفيد وتستفيد من تداخل الأجناس الذي هو واحد من أوجه التجريب، فكانت " المسردية"

- فما المقصود بالمسردية ؟ ما الفرق بين المسرحية والمسردية؟
- أين يكمن التجديد في جنس المسردية؟
- وما هي الملامح التجريبية في مسردية غنائية الحب والدم؟

2. بين المسرحية والمسردية:

تعد المسرحية خطا أديبا فنيا متكاملا مترابطا، يكتب ليمثل، فهو زاحر بالأحداث والحركة والحوار والشخصيات، ولهذا فهو يتكون أساسا من عدة مراحل، يقوم فيها المؤلف بإعداد نص مقسم إلى محورين قسم إبداعي يعتمد على اللغة الفنية المؤثرة والتي تحترم المعايير الجمالية، وقسم الإرشادات والتعليمات والتوجيهات لكل العاملين على العرض المسرحي من المخرج والدراماتورج والممثلين..الخ، " الكتابة المسرحية تعني صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض.. إن هذا النوع من الكتابة المسرحية أو الكتابة الدرامية يشكل جزءا من الخطاب المسرحي الذي يتميز بازدواجيته التي تقوم على النص والعرض"¹، فالمسرحية لا تكتفي بنفسها بل تحتاج إلى الانتقال إلى مرحلة العرض الذي بدوره يحتاج إلى إمكانات بشرية ومادية وإلى جمهور.

أما "المسردية" مصطلح أطلقه الأستاذ الأديب عز الدين جلاوي على تجربة جديدة في كتابة المسرح قبل سنتين. وهو مصطلح نحت من كلمتين هما: سرد+مسرح، أسس به لشكل جديد في كتابة المسرح بطعم السرد، فجاء نصّه بصريا مسردا، يستفيد من تقنيات الوصف والسرد، متمّدا على الإرشادات الإخراجية التي عادة ما تعيق قراءة النص، وتحصر وظيفته في الخشبة، ومع ذلك فقد حافظ ابن الفنون المدلل كما يسميه خاصية التمسرح التي هي خاصيته بالأساس،

بمعنى أن كلّ مشتغل على الخشبة يمكن أن يأخذ النصّ ويسر إلى التجسيد على الركح"²، فالمسردية تتجاوز كونها مسرحية كتبت لتمثل إلى مسرحية تقرأ مثلها مثل الرواية وتظل تحمل قابلية التمثيل والعرض على الخشبة .

المسردية تجعل السرد والمسرح في حالة قرابة لكن لم تمحو الفواصل الخاصة بكل منهما، فـ "المسردية هي نقل ما هو مسرحي إلى ما هو سردي، ولتولّد ما هو سردي بملاحم مسرحية تقبل التمشهد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير (الحوار)"³، فالسرد والمسرح يشتركان في عناصر كثيرة، تجعلهما يتداخلان لكن لا يلغي أحدهما الآخر، فهما ينهلان من بعضهما البعض ويتلونان بخصائص بعضهما كلما دعت الضرورة. فالكاتب المسردي يتلاعب بخصائص السرد ويعيد ترتيب أهميتها بما يخدم النموذج الجديد، حتى يتمكن القارئ من الاستمتاع بأكثر من جنس أدبي في وقت واحد، فيزيد المسردي من عنصر السرد ويقلل من مساحة الحوار، وبهذا لا يمكن أن نقول عن المسردية رواية ولا يمكن تسميتها مسرحية، بل يعيش القارئ تجربة قراءة رواية ومشاهدة مسرحية .

3. تداخل الأجناس:

تداخل الأجناس ليس موضوعا جديدا، نجد ملامحه موجودة منذ القديم في الأشكال الأدبية التراثية، ولكنه كان يأتي أقل تشابكا ويضل الجنس الأدبي الأساسي أكثر حضورا. أما تداخل الأجناس في الأدب المعاصر فقد جاء مقصودا من باب التجريب، وهو حاضر بقوة في النصوص السردية، ولهذا أصبح من العسير تحديد معالم الجنس الأدبي دون أن يتداخل مع خصائص جنس أدبي آخر، وربما يعود ذلك أن كثير من الأجناس الأدبية تتوالد من بعضها البعض بعد فترة من الزمن على الشكل التقليدي، فينتج عنها شكل أدبي مختلف عنه لكنه يظل متقاطعا معه في بعض العناصر، "تكمّن جمالية السرد في قدرته على التحول باستمرار، وإذا كان السرد ينتظم بقواعد ضابطة تجعل منه سردا، فإن التمثيلات الذهنية للمخيلة البشرية قادرة على تطويع هذه المعايير وفق هواجسها الإبداعية لتجعل من التجليات السردية المختلفة صورا لا متناهية تعكس هذه القواعد الضابطة دون أن تكون في أي لحظة من اللحظات مكررة ذاتها، وهنا بالضبط تكمن هذه القوة الخفية التي يمكن أن ندعوها (التخييل)؛ القوة البشرية الخفية القادرة على إدراك مكونات الواقع واستيعابه، ثم إعادة إنتاجه بصورة جديدة لا تشبه الواقع في شيء"⁴، فمع تقادم الجنس الأدبي زمنيا يجدد الإنسان من إبداعاته الأولى، فتتفاعل فيما بينها أو تنفصل عن بعضها وتمتزج بأخرى مما يؤدي إلى تداخل الأجناس، سواء بين الأجناس الأدبية الأصيلة في بيئتها أو تداخلها مع أجناس أدبية مهاجرة من ثقافات أخرى قريبة كانت أم بعيدة، بسبب الاحتكاك المستمر بين بني الإنسان مما يؤثر على إنتاجها الأدبي وفي كل المجالات.

فللمسرح اهتمام مما جعله يوظف كل الوسائل المتداولة اجتماعيا وأدبيا ليحدث التأثير في المتلقي، فهو منذ نشأته ارتبط بالغناء والشعر والسرد والتاريخ والواقع والجانب النفسي والديني والشعبي، فـ "النص المسرحي من أشد النصوص تعقيدا وتشابكا كونه يحتوي عددا رؤيويًا ولغويا عميقين، ما بعد انفتاح المؤلف على مرجعيات فكرية وثقافية مختلفة ومتعددة، جعلت النص المسرحي يتحول من رد تركيب لغوي إلى نص جامع، يحتوي على أفكار تتميز بالحوار بينها ودافعة فكرة الصراع إلى أعلى مستوياتها في أحيان كثيرة، ذلك أن تعدد المرجعيات في النصوص المسرحية غدا أمرا شائعا بل وضامنا من ضمانات الفنية والأدبية وفق التصور الجديد للتناسية الحديثة، ما يعني أن المسرح قد أفاد بشكل أو بآخر

من العديد من التقنيات الجديدة في مجال الكتابة الأدبية والتأليف، فاستثمر من انصهار فنون الأدب الأخرى في بعضها وقدمها في قالب تجريبي ثري يؤكد عدم أحادية مقولاته الفكرية"⁵، فإذا كان المسرح منذ البدء عالم متشابك مع النماذج الأدبية وكذا منعكس عن الواقع فهو قابل دائماً للتجديد والتنويع حسب متطلبات الحياة الفنية والاجتماعية يأخذ منها ويتميز عنها.

لم يكتف المسرح الجديد بالتقنيات الحديثة بل هو في حركة مستمرة من التجديد في شكله وموضوعه، ينهل من التراث ومن العصري، لارتباطه بتقلبات الديني والتاريخي والمجتمعي والتكنولوجي وكل المجالات التي تعد موضوعاً له ومؤثراً عليه في بنيته؛ "لأن الرؤية من زاوية واحدة تضيق بالرأي والمرئي، فإن انفتاح النص المسرحي على نصوص وفنون أخرى هو بمثابة وإعادة صياغة الرؤى المستقبلية بوعي وجدة"⁶، فالتجديد يجعل المسردية تتجاوز التكرار والانغلاق، مما يعمق الرؤية وتمنح السارد يقدم قراءة منفحة في الشكل والموضوع.

4. من المسرحية إلى المسردية تعدد الخطابات وهاجس التجنيس:

يعد هذا العنوان الذي جاء في آخر المسردية عن بيان أو توضيح من المبدع لتبنيه مصطلح "المسردية"، فهو مبدع للنص والمصطلح، وقد جاء هذا التوضيح كونه أول من استعمله وألف وفقاً لهذه الرؤية الحداثية خصوصاً فنية تتوافق والقراءة النقدية، فعز الدين جلاوي مبدع متمرس، يملك الأدوات الإبداعية والنقدية، له تجربة طويلة في الميدان الأدبي بشقيه، "زواج عز الدين جلاوي بين التنظير والتفكير، فلم يكتف بكتابة مسرديات جديدة وإعادة صياغة لمسرحيات سابقة في ضوء هذا التوجه الفني التجريبي الجديد، وإنما أسس نظرياً للعمل المسردى ووضع يده على آليات إنتاج المسردية"⁷.

يبرر عز الدين جلاوي سبب ظهور جنس جديد منبثق من تعدد الأجناس: "يمكن اعتبار الأجناس الأدبية بخاصة وعموم الفنون كائنات حية، تبرز إلى الوجود ضمن شروط معينة نفسية واجتماعية أساساً، وتموت لذات الشروط، ثم هي تتدافع وتتنافس وتتآزر، فإذا البقاء فيها للأصلح، وإذا طول العمر وقصره مرتبط بالحاجة التي يلبيها هذا الجنس أو ذاك في علاقته بالنفس والمجتمع وحتى الطبيعة"⁸، فكل مظاهر الحياة تتغير، ولا يمكن أن تتغير فجأة بل هي وليدة أسباب وظروف تتغير الأفضل للبقاء ويستجيب لحاجاتها ويتناسب مع متغيرات الواقع الجديد.

نشأ المسرح في بداية التاريخ لأسباب دينية، وهذا كان يقتضي حضور المتلقي العرض للتطهير، وتحقيق متعة المشاهدة المباشرة، والمشاركة الفعلية بين المتلقين والممثلين، ولكن ذلك لا يلغي جمالية النص المسرحي المكتوب، بل يجب أن يعنى بالنص المسرحي عناية كبيرة، فهو الذي يحيا بعد انقضاء المشاهدة ويظل شاهداً على العصر والفكرة التي أرادها المؤلف والتي أعجب بها الجمهور، يقول عز الدين جلاوي: "إذ يمكن أن نضيف إلى ذلك سبباً أكثر أهمية وهو خسارة المتلقي قراءة وسماعاً وانحصار النص في العرض لا يعدوه على اعتبار أن المسرح فعل يتنزل عبر الخشبة يتم تلقيه بشروطه المكانية والزمانية مما أدى إلى انحصار عدد المتلقين، وقد خلد في ذهن محبي المسرح أن النص المسرحي بشكل كتابته إنما كتب للخشبة لا لتلق آخر من نوع آخر، مما جعله يضيق فرصة اكتساب ملايين القراء يمكن أن يعترضهم في كل مكان وأن دون طرح شروط الخشبة"⁹، فبقدر المتعة التي يحققها العرض على خشبة المسرح، بقدر ما هي متعة مؤقتة تفوت على محب المسرح أن يستمتع بالنص المسرحي في كل زمان وكل مكان ودون حاجة لكثير من الوسائل خاصة في الدول النامية التي

تفتقد إلى الإمكانيات المادية لتوسيع دور العرض والاشتغال على تمثيل هذا النص، فخلق هذا النوع من المسرحية يتيح للمسرح أن يجذب متلقين كثر، مما يساهم في توسيع دائرة المتلقين وتحقيق المتعة لمحبيه في نفس الوقت، ويقرب المبدع المؤلف مباشرة دون وسيط.

ونتيجة لتجربة عز الدين جلاوي في كتابة المسرحية والرواية وحتى النقد، فقد خاض تجربة جديدة مزج فيها بين مختلف الأجناس الأدبية، تجمع بين السرد والمسرح دون أن يكسر حدودهما الجمالية التي يتميز كل منهما عن الآخر، يقول: "وكان أن خضت غمار كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة، ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتجسيد... لتكون المسردية شكلا جديدا يستلهم روح السرد دون أن يجرح كبرياء المسرح"¹⁰، فقد أحترم المؤلف عز الدين جلاوي كل الخصائص التي تحافظ على بنية المسرحية وعلاقتها بالعرض، ومنحه مساحة جديدة للتداول والتوسع، وأضاف إليه عوالم جديدة للقراءة والسفر عبر خطوط الطول ودوائر العرض، مما يسمح للمسردية أن تبقى في علاقة مودة مع أختها المسرحية، وعلاقة صداقة مع الرواية.

5. الأجناس المتداخلة في مسردية " غنائية الحب والدم" :

لم يشذ النص المسرحي عن بقية الأجناس في اقترابه من بقية الأجناس الأدبية والإفادة منها كما استفادت منه، فكان التجريب في مسردية غنائية الحب والدم نموذجا فسيفسائيا يزخر بعدد من الأجناس الأدبية التي كسرت أفق المتلقي وتجمل بها النص، الذي أصبح أكثر إغراء للقراءة والتخيل والارتحال فيها بين عوالم وأجناس مختلفة، نتابع ما لمسناه منها:

1.5 بين المسرحية والرواية:

افتتح المسردى كل دفاتره بفقرة وصفية للمكان والزمان ومجلس الراوي على شاكلة الرواية " خريفا كان الفصل، رذاذ ينقر على السقف القرميدي بحنان، وريح تهب ترتفع حيناً حتى تنتهي إلى الأسماع رقصات الأغصان، وتخفت حيناً كأنها الخيل العاديات، يكتمل الجمع حول الراوي تراقص فوق رؤسهم ذوابات الشموع، ترتفع فناجين القهوة إلى الشفاه بين حين وآخر، وقد زكمت رائحتها الأنوف، يتنحج الراوي، يفتح كتابه الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رنت إليه العيون والأذان"¹¹، ولم يغير المسردى جلاوي طريقته في عرض افتتاحيته بل سار على نهجها في بقية دفاتر المسردية، فقد كانت هي الأخرى تمهيداً لفقرة وصفية لمشهد جديد.

ثم يأتي المسردى لوصف الديكور الذي أثث به المسردية التي يسردها عن قبيلة بدوية، بشكل متجاوز على نفس خشبة المسرح الافتراضية، "...يصمت الراوي فجأة بعد أن ارتفع صوته وتسارع، ومن جديد تعاود أنغام الناي في الارتفاع يتمازج فيها حزن وفرح، هدوء وضجيج، سكون وعاصفة، تنبسط الأرض على مد البصر أمام الجميع، وتنتصب هنا وهناك خيام تختلف في أحجامها وألوانها، يعدو في ساحتها العامة فرسان يغدون ويروحون، وبعض كلاب وماشية، ونخلات باسقات، لها طلع نضيد، يصل الشيخ غانم في ثيابه البيضاء، حزينا مهموما، يقف وسط الساحة لحظات يوزع نظره في كل الاتجاهات، يقتعد صخرة كبية يكاد يغطيها ببنسه، يرنو نائه، وقد بدا على ملامحه غيم مركوم."¹²، وهي من قبيل التعليمات المسرحية التي تساعد على تصور المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث، يمكن القارئ كما المشاهد من فهم النص المسرحي، " إذ يتضمن النص المسرحي نوعين أساسيين من الخطاب الأدبي، الأول هو الحوار والثاني هو التعليمات، فالنص الأول اصطلاح

عليه بالتعليمات والإرشادات، وهذه مهمة المؤلف المسرحي فهو وسيلة إرشاد تعمل على وضع الدال النصي داخل إطاره المروم دلاليا، يقدم من خلالها رؤيته لمخرج العرض المسرحي¹³، هذه الإرشادات تحدد الكثير من التفاصيل الخارجية، التي تساعد على فهم النص بالنسبة للعاملين عليه، ولتحدث أثرا في المتلقي كعنصر تكميلي للنص المسرحي، فهو جانب سياقي غير أدبي في المسرحية، لكنه في المسردية شيء مختلف تماما، يتحول قسم التعليمات والإرشادات إلى عنصر سردي مثله مثل الوصف في الرواية، وقد قسم المسردي جلاوي المشهد إلى قسمين: قسم خاص بالراوي، وقسم خاص بالممثلين، يجلس الراوي في جو من الهدوء وضوء الشموع، يتوسط مجموعة من المستمعين المهتمين بالسرد العجائبي، ويرافقه صوت الناي الذي يراعي الحدث حزنا وفرحا.

يغلب على نص المسردية جانب الحوار على عادة المسرحية، يتخللها بعض الوصف، الذي يوضح حالة الشخصيات وحركاتهم وإشاراتهم الجسدية، "إن أهم ما يميز أسلوب المسرحية أسلوب الحوار بصفة جوهرية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية التي تشترك معها في اشتغالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير"¹⁴، وقد انقسم الحوار إلى قسمين، قسم خاص بالراوي يتجه به إلى المستمعين بشكل أحادي حيث يلعب الراوي دور السارد العارف بكل التفاصيل التي يروها للمتلقين مراعيًا انسجامهم مع قوله، كما أنه يقوم بالتلاعب بحركة الصوت والسرد والتعليق ومع الإيماءات والحركات التمثيلية التي تزيد من أثر التعجب والقلق والفرح التي تساعد على إثارة الانفعال في جمهور مستمعيه الذين هم أيضا ممثلون لكن بصمت؛ إضافة إلى المؤثرات الخارجية التي تمثلت في صوت الناي الحزين "يتنحج..ومن بين الحاضرين يرتفع عزف ناي، فتخشع له الرؤوس دفعة واحدة، ويتجمد المشهد حتى لا تكاد الأيدي والشفاه تتحرك، ثم يسكت دفعة واحدة وقد ارتفع عويل الريح في الخارج، غير أن الراوي يستمر في الحكى غير مبال بالحيرة التي علت الوجوه"¹⁵، بل يستغل الحيرة بمزيد من المفردات والكلمات التي تزيد من الفضول والدهشة: يقول الراوي:

قصة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطل كبار

فيها مكر المكابر

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها حزن دمع وأحزاني¹⁶.

فالراوي ينوّه بالطابع الحكيم والمقصد الوعظي الذي يحمله نموذج القصص، الذي يقسم المواقف إلى خيرة وشريرة، والنهاية التقليدية السعيدة لقصص الخيرين والنهاية المأساوية للأشرار.

والنصف الثاني والغالب من الحوار كان بين شخصيات المسردية، وأغلبه دار حول عامر وبطولاته وشيمه، أو البطل عامر وصاحبيه أو أفراد قبيلته أو أنداده أو أعدائه، فقد تميز حوار "غنائية الحب والدم" بالطابع الملحمي البطولي، الذي ينتصر فيه البطل بعد مواقف الشهامة والفحولة الشعبية على نمط الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية.

مثل حوار فرسان من قبيلة عامر مع الأب غانم حول سفر عامر طالبا الزواج من الأميرة علجية:

- يا الشيخ غانم اسمع مليح

اللي فعلوا عامر دوني وقبيح

محال نسكت عليه

محال نقبل بيه

.....

- سيد القوم على فعالوا ما يتعاتب

قدروا عالي حاضر وغايب¹⁷

وفي حوار عامر مع صاحبيه (خليفة وشيبوب):

كي تضيق نفوس الرجال

كي يغشاهم الهم ولهوال

يشكو همهم للرجال

يصمت عامر تائها ،يسأل خليفة في حيرة

- فسر كلامك يا سيد الرجال

يواصل عامر متأملا في الأفق، كأنه يتسمع إليه

- ولرجال تشكي الهم للذباية والصيودة

للطيور ولوعال....¹⁸

حيث يتقاطع السرد والوصف والحوار في دفاتر المسرحية، وبقدر ما نجد خصائص المسرحية بقدر ما نلامس الرواية في المسرحية، فـ" الرواية والمسرح نوعان أدبيان تعايشا وتطورا جنبا إلى جنب منذ فجر تاريخ الأدب، لقد خرجا من مشكاة واحدة، ظلت تلهم المبدعين من الثقافات المختلفة على مر العصور، ألا وهي الملحمة؛ ذلك أن الرواية سليلة الملحمة، نشأت نتيجة تحويل السرد الشعري إلى سرد نثري، مع المحافظة على عنصر الطول بخصوص المتن، مما يعني امتداد زمن الحكى الذي غالبا ما يصاحبه امتداد زمن المحكي نفسه.. نفس الشيء ينطبق على المسرح فهو سليل شرعي للملحمة، التي تشذرت في المخيال الإغريقي إلى أساطير، هذه الأساطير التي اتخذت في بداية نشأتها بعدا شعائريا قائما على أدائها في جو مهيب، ضمن حشد من الحاضرين، تطورت الأساطير ليتحول الأداء مسرحا، والحضور إلى جمهور يملأ المدرجات"¹⁹، هذا الانتقال من الملحمة إلى المسرحية إلى الرواية هو مرحلة منطقية رافقت التحولات التي طرأت على تغير الجانب الديني في اليونان والرومان، من مدرجات مساح التطهير إلى مساح الحكمة والترفيه، انتقل فيها التأليف هو الآخر من النموذج الملحمي الشعري إلى الملحمي السردى. كما انتقل المجتمع العربي الإسلامي من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني، من الشفوية إلى التدوين. فالتجديد والتوالد ظاهرة صحية في الأدب أيا كانت أرضه وسماؤه.

2.5 توظيف الشعر الشعبي:

تميز نص المسردية بالحوار الشعري الشعبي، الذي يعتمد على الإيقاع وتوافق القافية، "جعل فيها الأديب الحوار كله شعر شعبي، وهنا لا نكتشف جلاوجي الأديب فقط، بل نكتشف جلاوجي الشاعر أيضا"²⁰، بالرغم أن جلاوجي أكثر اهتمامه بالسرد الروائي أو المسرحي، ولكنه لم يهمل الشعور وقد وُصفه في بناء سردياته، سواء بالتوظيف المباشر لنصوص الشعراء، أو بتوظيف خصائص الشعر في سردياته، وقد اختار أن يكون الحوار في مسردية "غنائية الحب والدم" أن يكون شعرا شعبيا، عدا الوقفات الوصفية الافتتاحية أو المتخللة للحوار، أما حوار الشخصيات وسرد الراوي فكله جاء شعرا شعبيا قابلا للغناء، قال الراوي:

قلب الراجل خيرو

والمكتوب عليه لازم يديرو

ها هو عامرو اصحابوا

إقرو يرجعو بعدما غابو

الواجب قبل دقات القلب وهواه

مهما اشتد عليه الحب وكواه

لكن ساعات قليلة

واطريقهم بعيد و طويلة

مليانة بلعدى المتربصين

مليانة بالغدر والغدارين²¹

وهذه خاصية موجودة في السيرة الشعبية العربية أكثر من الملحمة التي كانت كلها شعر، وهو بصنيعة هذا قد أعاد استغلال اللغة العربية بوجهيها الرسمي والشعبي، واستغل النموذج الشعري الشعبي الذي كان أساس الملحمة الإغريقية والسيرة الشعبية العربية، وزاوج بين البناء السردى النثرى والسردى الشعري، في تداخل خفيف يروق مختلف القراء وحتى المشاهدين.

3.5 توظيف السيرة الشعبية:

"ومن مظاهر توظيف التراث في المسرحية استخدام الراوي أو الحكواتي في بنية النص المسرحي، وهو تقنية مستمدة من التراث الشعبي العربي..يشكل أحد أشكال الفرجة القديمة، إذ أن أهم ما تتميز به السير بالحكي والتشخيص والتعليق على الأحداث والربط بينها"²²، فبقدر ما كانت المسردية تحمل ملامح شخصيات السيرة الهلالية، بقدر ما حافظت على الخاصية المشتركة بين كل السيرة وهي حضور الراوي في مقاطع أو دفاتر المسردية افتتاحا واختتاماً، "يخرجون مبتهجين إعدادا لأيام الأفراح، يتعالى صوت الراوي قائلاً على أنغام الناي:

كي نوار لعطيل

كي خضرة لقصيل

كي لحمام اللي ارفرف ويميل

انزوع عامرو أولاد لحرار
مئات وآلاف كثار
وعمرؤ ذا الأرض بعرقهم الجاري
وابدمهم قاني
صارت لرض السوداء جنات
زيتون وقمح ودوالي ملفوفات
وعيون تجري رقراقة
وويدان بالما دفاقة
وبنيان شيدوه هنا وهناك
....

بطولة رجال ما رضاو الغصب²³

فالراوي يعرف كل تفاصيل القصة قبل الحكي وأثناء وبعد استكمالها، وهي خصائص الراوي في السرد الشعبي، والتي استغلها المسرد في وظائف السارد الروائي والمؤلف المسرحي في قسم التعليمات.

فقد تم توظيف خصائص شخصية بطل تتوافق والسيرة الشعبية، فـ "السيرة بمدلولها التاريخي؛ هي تصوير لحياة شخصية من الشخصيات التاريخية المعروفة تصويرا يتبع التطور الزمني لصاحب الشخصية، ويلقي الأضواء على ما به من أحداث لها ارتباطات معينة إما بصاحب السيرة ككل وإما بناحية خاصة من نواحي حياته السياسية أو الثقافية أو المذهبية"⁽²⁴⁾، ولكنه لم يوظف أحد الأسماء المعروفة في السير الشعبية العربية التي تعتمد على بطل مشرق الأصل، فـمسردية "غنائية الحب والدم" تحمل اسما معروفا بدلالته الجزائرية الأصلية "عامر"، وإن كانت بعض الشخصيات الأخرى هي من السيرة الهلالية مثل شخصية والد عامر "غانم الهلالي" و"الجازية" ابنة عمه، وبهذا حافظ الروائي على القسم المغربي من السيرة ألا وهو "تغريبة بني هلال"، ولم يعتمد على أسماء الشخصيات فقط بل نجد ملامحها الأدبية والاجتماعية والسياسية وحتى الأسطورية: "تغريبة بني هلال، مجموعة أحداث إنسانية، وأخبار مترابطة متتابعة، حدثت في فترة زمنية محددة، وهي أحداث جمعت إليها عناصر مختلفة: الحقيقة والخيال، والتاريخ والجغرافيا والأرض ومن الحياة البدوية تشعباتها، في اتصالها المزدوج بالحضر والبدو، واتخذت من التاريخ والجغرافيا والأرض ومن الحياة البدوية وأسماء الجماعات والأشخاص والمدن واقعا تاريخيا لها من جهة، واستقت من الخرافات والأساطير والمعتقدات الخرافية والشعبية كالسحر وعالم الخوارق، واقعا أسطوريا /خرافيا لها يمثل بعدا آخر من جهة ثانية، كما أخذت من واقع الجماعة /المرددة /المستقبلية وظروفها وحركتها واقعا نفسيا واجتماعيا آخر من جهة ثالثة. مزجت كل الأبعاد الثلاثة السابقة: التاريخي /الأسطوري/النفسية؛ أي قيم الجماعة الحاضرة، فكانت التغريبة.. فالتغريبة تروي حركة جماعة/مسيرة جائعة، متضررة طبيعيا/الجفاف"⁽²⁵⁾، ولما كان الجزائري غير متسامح مع أخيه في اقتسام خيرات البلاد، وإحيائه للنعرات القبلية والعرقية في عصرنا هذا، أراد المسرد جلاوي أن يستفيد من التاريخ ومن أهم حادثة واقعية خلدها الأدب الشعبي بشكل جمالي

أسطوري، يسردها في لياليه يسلي بها نفسه ويفتخر بها وبأجداد أجداده الذين تخلوا عن العصبية وحقنوا الدماء وزرعوا الحب، فتألفوا وتصاهروا حتى انصهروا، و زادوا عن بعضهم البعض عوض أن يتقاتلوا، فكان الحب هو سلاح الجزائريين لوحدة الصف وبناء الحضارة، فغنائية الحب والدم حاكت التغريبة الهلالية، ولكنه يتخير منها ما يخدم هدفه الذي يتناسب مع مشكلات عصره وتراث وطنه: "السيرة الهلالية قصة شعبية عربية طويلة كتبت شعرا تخلله نثر غايته الشرح والتوضيح، أما الشعر فيحكي جميع تفاصيلها وأحداثها... عرف المغرب العربي هجرة بني هلال، إلا أنها لم تبدأ من هذه الحقبة بل كان لها وجود في الزمان والمكان قبل هذه الفترة.. إنها تضرب أولها بجذورها في العصور التي تعارفنا عليها بالجاهلية السابقة لظهور الإسلام .. أما الجزء الثالث فهو تغريبة بني هلال، وهو الذي تناول هجرتهم إلى الشمال الأفريقي، كان السبب الأول للهجرة هو الجذب الذي حل بنجد والحجاز، ولم تجد هذه القبائل من وسيلة إلا البحث عن أماكن أخرى، فكان أن أخذ أبو زيد الهلالي معه الأمراء الثلاثة أبناء السلطان حسن بن سرحان، وهم (مرعي، ويونس، ويحي) إلى تونس، فيقعون في أسر خليفة الزناتي، هذا الأخير أطلق سراح ابن زيد ليحضر فدية الأمراء الثلاثة من نجد، إلا أنه يعود بجيش لغزو تونس، وقبل الدخول إليها يلجأ إلى حيل يستعمل فيها أحيانا النساء كالجاذبة مثلا ويخلص الأسرى ثم يقتل الزناتي.."²⁶، ولهذا نجد المسردي قد غير اسم البطل إلى عامر حتى يحمله مسؤولية إعادة التوازن لمجتمعه كما فعل أبو زيد الهلالي، مستغلا بنية السيرة الهلالية في "غنائية الحب والدم".

وكان الهدف الرئيسي من توظيف المسردي جلاوي لتغريبة بني هلال هو حقن الدماء وزرع الحب بين الإخوة في وطن واحد يسع الجميع، يقول في الأهداء:

اسقوا قلوبكم بمزن الحب تثمر
وأطعموها رضاب الود تزه
إلى كل حب طاهر فاجر
أرفع هذا الإيحاء²⁷

4.5 توظيف المثل الشعبي:

كما وظف المسردي جلاوي عددا وافرا من الأمثال والحكم الشعبية الجزائرية ليعطي شرعية للسيرة الشعبية أنها من رحم المجتمع الجزائري الأصيل الذي يرغب في الفضائل وينبذ الرذيلة والجبن والظلم:

جاء في الدفتر الأول بعنوان الغياب الأمثال والحكم الشعبية التالية:

- ما هو من عوايدنا يا ضار انخليو بنت الدار للذل وللبار²⁸
- سور الرمل لا تعلية يطيح ويرجع لساسو لغريب لا تامن فيه لا بد يرجع لناسو²⁹

وفي الدفتر الثاني الأفعى :

- وحش البر ما يضر من بن آدم احي كل شر³⁰

وفي الدفتر الثالث بعنوان الجازية:

- الحر بالكلام والبي بالرزام³¹

- بارد القلب اموت سمين ياكل الجيفة وقول بنين³²
 - الراجل يوقف مع قوموا وقت الشدة..³³
 - الراس ما يرتفع الا بالساس³⁴
 - النفوس اتفسدها وحدة من ثلاث اخطار مال يملأ الجيوب ويعمرها تعمار..³⁵
- وهكذا مع بقية الدفاتر التي كانت غنية ومتنوعة بمحفوظه من الأمثال والحكم الشعبية الجزائرية التي أثث بها الحوار الذي جاء على لسان الشخصيات الملحمية التي تهتم بغرس القيم الصالحة، فتذكّر بها وتعلن عن انتمائها لهذا الوطن.
6. خاتمة:

قدم المسردي عز الدين جلاوي تجربة فريدة في النقد والتأليف، إضافة إلى تجربته الإبداعية في الكتابة الروائية والمسرحية، فقد خاض غمار تجربة جديدة بوضعه مصطلحا وجنسا أدبيا غير تقليدي للأدب العربي مزج فيه معارفه وإمكاناته الإبداعية، دون أن يحيد عن هدفه من كل ذلك، وهو التعبير عن الكيان الجزائري دولة وشعبا، عبر مسارها التاريخي، للكشف عن الإنسان والأرض، عن الجوهر النفيس والخبث، الذي اشترى والذي باع، عن الأصل وعن التجارب المعاصرة.

فعز الدين جلاوي الروائي والمسرحي والمسردية موسوعة، تشبع بفهم الأدب والتاريخ والثقافة الشعبية، هذه التجربة الطويلة، أهلتها للتجديد في الأدب كما في النقد، مع التزامه الدائم بالقضية الوطنية الجزائرية الذي يلمسه المتابع لتأليفه سواء في الأدب أو في النقد.

عالم التأليف المسرحي عند المبدع عز الدين جلاوي يغري بالكشف، شكلا ومضمونا فهو لا يكرر نفسه، ولكن بلامح جزائرية أصيلة متوغلة في تاريخها وتراثها، فهو يطالعنا في كل إصدار جديد بتجربة فنية جمالية متفردة، منها المسردية التي كان فيها مؤلفا متنوعا عارفا بتقنيات أجناس كثيرة مزج بينها فأنتج لنا جنسا سرديا نستطيع مسرحته في كل الظروف دون حاجة للتقنيات الخارجية، بل يمكن لكل محب للمسرح أن يتعايش معه كما يرغب قراءة أو تمثيلا، متلفتا إلى صدى الماضي أو متلفتا إلى الحداثة.

7. قائمة المراجع:

• المؤلفات:

- جبار، سعيد، (2006)، التوالد السردية: قراءة في بعض أنساق النص التراثي، الرباط، جذور للنشر.
- إسماعيل، عز الدين، (2013)، الأدب وفنونه، مصر، دار الفكر العربي.
- جلاوي، عز الدين، (2019)، غنائية الحب والدم، مسردية، الجزائر، منشورات دار المنتهى.
- الصباغ، مرسى، (د ت)، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.

• الأطروحات:

- بوخالفة، عزي، (2002-2003)، تغريبة بني هلال: بين التاريخ والروايات الشفهية الهلالية الجزائرية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر.

- بوغواص، زبيدة، (2017-2018)، معالم تجربة عز الدين جلاوي في الكتابة المسرحية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة1، الجزائر.
- بن عاشور، العربي، (2011-2012)، قصص المغازي في الأدب الشعبي الجزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، الجزائر.
- المقالات:
- بن خوية، راجح، ختو، الزهرة، (2020)، المسرحية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوي، مجلة الآداب واللغات، مج 6، العدد 11، الصفحات 180-207.
- بوختالة، عبد الحميد، (2020)، مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة لغة- كلام، مج 6، العدد3، الصفحات 40-50.
- كوسة، علاوة، (2016)توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة العلامة، مج 1، العدد2، الصفحات 287-302.
- لعياضي، محمد، (2018)، آليات التجريب السردية في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة مقاليد، مج 6، العدد15، الصفحات 119-126.
- مواقع الانترنت:
- بوخالدي، رضوان، تداخل الأجناس الأدبية: الرواية تغذي المسرحية، تاريخ النشر: 27-5-2019، تاريخ الاطلاع: 29-8-2020، <http://www.arabicmagazine.com>
- ذويب، نجا، من المسرحية إلى مسرح اللحظة..عز الدين جلاوي يقدم تجربة جديدة ركحا وكتابة، تاريخ النشر: 21-06-2017، تاريخ الاطلاع 26-08-2020، <http://www.almothaqaf.com>.

الإحالات:

- ¹ بوغواص، زبيدة، (2017-2018)، معالم تجربة عز الدين جلاوي في الكتابة المسرحية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة1، الجزائر. ص5.
- ² ذويب، نجا: من المسرحية إلى مسرح اللحظة..عز الدين جلاوي يقدم تجربة جديدة ركحا وكتابة، تاريخ النشر: 21-06-2017، تاريخ الاطلاع 26-08-2020، <http://www.almothaqaf.com>
- ³ بوختالة، عبد الحميد، (2020)، مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، مجلة لغة- كلام، مج 6، العدد3، الصفحات 40-50، ص44.
- ⁴ جبار، سعيد، (2006)، التوالد السردية: قراءة في بعض أنساق النص التراثي، الرباط، جذور للنشر، ص 135.
- ⁵ بوختالة، عبد الحميد، مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص40-41.
- ⁶ كوسة، علاوة، (2016)توظيف التراث وحوار الفنون في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة العلامة، مج 1، العدد2، الصفحات 287-302، ص 288.

- 7 بن خوية، رابح ، ختو، الزهرة، (2020).، المسرحية: رؤية في التشكيل الجديد للنص المسرحي لدى عز الدين جلاوي، مجلة الآداب واللغات، مج 6، العدد 11، الصفحات 180-207، ص 186.
- 8 جلاوي، عز الدين، (2019)، غنائية الحب والدم، مسرحية، الجزائر، منشورات دارالمنتهى، ص 107.
- 9 المسرحية، ص 107-108.
- 10 م ن ، ص 111.
- 11 م ن ، ص 7.
- 12 م ن، ص 9
- 13 بوختالة، عبد الحميد، مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟، ص 41.
- 14 إسماعيل، عز الدين، (2013)، الأدب وفنونه، مصر، دار الفكر العربي ، ، ص 239.
- 15 جلاوي، عز الدين، غنائية الحب والدم ، ص 8.
- 16 م ن، 8-9.
- 17 م ن ، ص 14-15.
- 18 م ن، ص 25.
- 19 بوخالدي، رضوان ، تداخل الأجناس الأدبية: الرواية تغذي المسرحية، تاريخ النشر: 27-5-2019، تاريخ الاطلاع: 29-8-2020، <http://www.arabicmagazine.com>
- 20 لعياضي، محمد، (2018)، آليات التجريب السرد في مسرحيات عز الدين جلاوي، مجلة مقاليد، مج 6، العدد 15، الصفحات 119-126، ص 124.
- 21 جلاوي، عز الدين، غنائية الحب والدم ، ، ص 33-34.
- 22 بوغواص، زبيدة ، معالم تجربة عز الدين جلاوي في الكتابة المسرحية، ص 344.
- 23 جلاوي، عز الدين، غنائية الحب والدم ، ص 104-105-106.
- 24-الصباغ، مرسى،(د ت)، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر،، ص 31.
- 25-بوخالفة، عزي، (2002-2003)، تغريبة بني هلال :بين التاريخ والروايات الشفهية الهلالية الجزائرية ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر،، ص 55.
- 26-بن عاشور، العربي، (2011-2012)، قصص المغازي في الأدب الشعبي الجزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، الجزائر ،، ص 46-48.
- 27 جلاوي، عز الدين، غنائية الحب والدم، ص 5.
- 28 م ن ، ص 18-19.
- 29 م ن، ص 18.
- 30 م ن، ص 24.
- 31 م ن، ص 38.
- 32 م ن، ص 38.
- 33 م ن، ص 39-40.

³⁴ م ن، ص 41.

³⁵ م ن، ص 43-44.