هندسة التجريب المسردي مسرديّة "غنائيّة الحب والدّم" لعز الدّين جلاوجي أنموذجا

The engineering of theatrical experimentation a lyrical narrative "love and blood" by Ezzedine Djelaoudji as a model

عبد النور بليصق[1]

[1]المدرسة العليا للأساتذة مسعود زغار بسطيف (الجزائر)، a.belsak@ens-setif.dz

تاريخ الاستلام: 2025/01/27 تاريخ القبول: 2025/10/02 تاريخ النشر: 2025/12/15

ملخص:

تعدّ المسرديّة نوعا من أنواع الكتابات التجريبية الجديدة التّي أراد بها عز الدّين جلاوجيأن يطرق أبواب التّجريب متمرّدا على نمطيّة التّأليف المسرحي، فالمسرديّة هي نقل ماهو مسرحي إلى ماهو مسردي وتلوّن ماهو سردي بملامح مسرحية تقبل التّمشهد بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السّرد من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى.

لهذا أردنا أن يكون مقالنا حول التجريب المسردي من خلال تتبع آليات السرد داخل مسردية غنائية الحب و الدم لـ:عزالدين جلاوجي.

كلمات مفتاحية: التجريب؛ المسردية؛ التمرد؛ الزمن؛ عزالدين جلاوجي.

Abstract:

The narrative is a kind of new experimental writings that Ezzedine Jalawji wanted to knock on the doors of experimentation, rebelling against the stereotype of theatrical composition, Valmsardia is the transfer of what is theatrical to what is narrative and color what is narrative features of a play that accepts the way of preparation and the introduction of the narrative element in an attempt to open up to other literary genres.

That's why we wanted our article to be about narrative experimentation by tracing the mechanisms of narration within the lyrical narrative of Love and Blood by Ezzedine Jalawji..

Keywords: Experimentation; insurrection; The glossary ; Time ; Ezzedine Djelaoudjiذ

المؤلف المرسل: عبد النور بليصق،: a.belsak @ens-setif.dz

1. مقدمة:

إنّ المتتبّع لتاريخ الأدب عموما يجد أنّ مختلف الأنواع الأدبيّة تتناوب في تطوّرها إذ تختفي أخرى وتُبنى أخرى، هذا ما يجعل السّاحة الأدبيّة زاخرة بمختلف الأنواع الإبداعيّة التّي أصبحت في عصرنا هذا تتعايش مع بعضها في نوع واحد دون أن يقلّل ذلك من القيمة الفنّية والجماليّة للكتابة الأدبيّة، ويتمّ هذا التّداخل باستعارة النّوع الأصلي لخصائص ومميّزات الأنواع والخطابات الأخرى سواء كانت أدبيّة أم غير أدبيّة، ومن بين الأنواع الجديدة التّي أفرزها هذا التّداخل الذّي شهدته الحركة الأدبية "المسرديّة" التّي تعتبر وسيطا بين الكتابة المسرحيّة والسّرد وجامعا بينهما، جاء بها النّاقد والباحث الجزائري "عز الدّين جلاوجي" نتيجة لممارسته هندسة التّجريب التّي يروم من خلالها إلى التّجاوز والاختراق والانزياح عن المألوف والبحث عن الجديد الذّي يكسب به أكبر عدد من المتلقّين.

فكانت المسرديّة المولود الجديد المنحوت من السّرد والمسرح هذا الأخير الذّي يعيش أزمة عميقة تتمثّل في انفصاله عن متلقّيه إذ انصرف نحو الوسائط البصريّة الأخرى ولإحيائه من جديد عمل عز الدّين جلاوجي المزج بين خصائصه وكل تقنيات الكتابة السّردية سواء ما تعلّق منها بالرّواية أم القصّة أم القصّة القصيرة وحتّى المقامة والملحمة وعندها يجمع النّص المسرحي كل أدوات السّرد الزّمانية والمكانيّة وهذا كلّه دليل على رغبة "عز الدين جلاوجي" في توقيع توجّهه الإبداعي الجديد طرحنا لجملة من الإشكالات المتمثّلة في:

ماهي الفنون التّي ساهمت في تشكّل هذا النّوع الأدبي الجديد وكيف ساهمت في ذلك؟

ما هو المفهوم الجوهري للمسرديّة وماهي أهم الخصائص المميّزة لها؟

كيف استعان عز الدّين جلاوجي بهندسة التّجريب لخلق نوع أدبي هجين؟

2. ماهية المسرديّة

هي مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيّئ النّص للقراءة ابتداء من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السّرد مع مراعاة خصوصيّة المسرح"(جلاوجي عز الدين، 2017، صفحة 08). وهي مصطلح أطلقه الأستاذ الأديب "عزّ الدّين جلاوجي" على جنس أدبي جديد جمع فيه بين خصائص المسرح وفن السّرد أي هو كتابة للمسرح بطعم السّرد.

فالكاتب المسرديّ يتلاعب بخصائص السّرد ويعيد ترتيب أهميّتها بما يخدم النّموذج الجديد،حتى يتمكّن القارئ من الاستمتاع بأكثر من جنس أدبي في وقت واحد، فيزيد المسردي من عنصر السرد ويقلّل من مساحة الحوار، وبهذا لا يمكن أن نقول عن المسرديّة رواية، ولا يمكن تسميتها مسرحيّة، بل يعيش القارئ تجربة قراءة رواية ومشاهدة مسرحيّة(عاشور فاطمة الزهراء، 2023، صفحة 402).

إذا فإن المسرديّة تعتبر تجربة رائعة في مجال الإبداع الأدبي إذ ألّف الأديب "عز الدّين جلاوجي"هذا النّوع من الكتابة والذي جمع فيه مختلف الخصائص المشتركة بين السّرد والمسرح فالمسرح هو نص من إبداع المخرج وتمثيل من طرف الشخصيّات، بينما السّرد هو مجموعة الأحداث المترابطة التي تحكمها شخصيّات معيّنة في زمان ومكان معيّن، وبميلاد المسرديّةأصبح المتلقي يتمتّع بكليهما في تجربة قرائيّة واحدة.

3. خصائص جنسالمسرديّات

تعتبر المسرديّة نصّا معالجا بطريقة جديدة ومختلفة حيث أنّ المتلقّي عندما يبدأ بالقراءة يظهر له على الشّكل الخارجي أنه سرد بحت لكنّه باطنيّا مسرح،أي أنّ ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتّجسيد.

هي خطاب أقرب إلى الرّوايةأو القصّة، ويجمع بداخله تقنيات الحكي والوصف والحوار، مهدما هندسة البناء التي تعوّد عليها المتلقّي في نص المخرج المسرحي.

تميّزت المسردية في بنائها بتحديد المكان والزمان في بداية كل فصل أو مشهد، ثم يضبط المؤلّف اسم الشخصيّة قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجيّة والتي عادة ما توضع بين قوسين. كان الحوار فيها سيّدا،إذ لا تخلو مسرديّة من هذه الخاصيّة كما يستخدم في السّرد تماما حيث تسبقه مطّة دائما(جلاوجي عز الدين، 2020، الصفحات 110-111)، كما أنّها تختلف عمّا نألفه في السّرد والمسرح الدرامي شكلا وتسمية.

من المتعارف عليه أن مقاطع المسرحيّة تسمّى بالمشاهد بينما المقاطع والوحدات في الأجناس السّردية خاصّة الرّواية سُميّت بالفصول في حين أنّ المسرديّة ابتكر صاحبها تسميةأخرى لمقاطعها المختلفة وهي تسمية الدّفاتر.

اشتغل الكاتب في المسرديّة على العديد من الموضوعات لكنّ ثنائيّة صراع الأضداد والتناقضات أعطاها حيّزا أكبر مقارنة بباقي الفنون الأدبيّة.

بنيةالمسرديّةأيضا كشفت قدرة وتمكن الأديب "عز الدّين جلاوجي" لغويا، فتميزت برشاقة ودرامية اللّغة باعتمادها على الجمل الموحية والبناء الحواري المرن عداالبعض من العبارات الرّكيكة تقصدها المؤلّف لتعبّر عن قائلها خدمة لجودة النّص.

إضافة إلى المسرديّات استحدث هذا الأديب المعاصر مصطلحا جديدا وهو ما أسماه بمسرح اللّحظةأومسرديّات قصيرة جدا، حيث وضع في كتابه أنّ الحياة كلها يمكننا أن نعتبرها مسرحيّة كبرى وكل لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحيّةأيضا إذ يمكن لهذه اللّحظةأن تقول ما لا تقوله الأزمنة الطّويلة، من هنا جاءته فكرة تسمية مسرح اللّحظة فقال: "من هذا المنطلق راودتني فكرة كتابة ما أسميته مسرح اللّحظةأو مسرديّات قصيرة جدّا المصطلح الأوّل للفصل والثّاني للقراءة(جلاوجي عز الدين، 2017، صفحة 08)".

ومن خصائصه:أنّه مسرح يتمرّد على الخشبة، يمكن تقديمه في أيّ مكان في الشّارع، البيت، القطار، الطّائرة...كما يمكن أن يقوم به كل من امتلك شيئا من الجرأةأو الدّافعية والموهبة.كما يجب أن يقوم على التّكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا وعرضاوعدد الشّخصيات فيه لا يتعدّى ثلاث شخصيّات كأقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصّوتية(جلاوجي عز الدين، 2017، صفحة 10).

لابد أنّ الهدف الأوّل الذي يسعى إليه الكاتب في ابتكاره لهذا الفن الجديد هو محاولة الانفلات من أسر الخشبة وقوالبها الجامدة وتأسّي مساحة واسعة غير مقيّدة على الورق شكلا ومضمونا.

دخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول.

1.3وظائف المسرديّة :

اهتمّ نص المسرديّة بعدة وظائف أهمها الوظيفة السرديّة والوظيفة التنسيقيّة، فالوظيفة الأولى يستدعيها النّص لأنّ السّرد مهمّته الرئيسيّة، أمّا الوظيفة الثانيّة فيطلبها المشهد من أجل الانتقال من المحض

المتخيّل إلى البصري أو المتصوّر المرئي من المشهد، إذ يعمد النّص إلى خلق مواصفات متميّزة للشخصيّات الرئيسيّة والتي تتناسب وأبعادها النفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة وكذلك الفضاءات التي تتحرّك فيها.أمّا الوظيفة التنسيقيّة للسّارد هي أن يقوم بتنظيم الخطاب الداخلي للنّص المسردي، من خلال تقديم الشّخصيات والفضاء من أجل إدخال المتلقّي ضمن أجواء الأحداث النّصية(ختالة عبد الحميد، 2020، الصفحات 47-48).

إنّ وظائف المسرديّة تبدو أنها تلملم لوظائف السّرد تارة ولوظائف المسرح تارة أخرى فالوظيفة السّردية التي تعدّ جوهر السّرد وهي الوظيفة الأساسية لها إذ أن السّارد أو الرّاوي ينقل أحداثا ضمن فضاء زمني أو مكاني محدد وفق حوار الشّخصيات سواء الرئيسيّة منها أو الثانويّة مع مراعاة المتلقي أو القارئ ومحيطه الاجتماعي واتجاهاته الفكريّة هنا يترك المؤلّف فراغات وفجوات له ليجذب انتباهه ويجعل من عنصر التّشويق حيّزا كبيرا هذه الأخيرة التي توضّح تلك الوظيفة التنسيقيّة الانفعاليّة التي تعتبر جزءا من المسرح.

3. 2مرجعيّات ومآلات المسرديّات عند "عز الدّين جلاوجي":

تعتبر المسرديّة من المصطلحات الحداثيّة التي تتطلب منّا الكثير من التساؤلات والاهتمامات النّقدية الجادّة، وذلك للكشف عن خبايا هذا المصطلح الذي يبدو من الوهلة الأولى أنّه مصطلح منحوت والدّليل على حداثة هذا المصطلح هو عدم وجود مصطلح المسرديّة في أي معجم في السّرد أو المسرح(جدع غنية، العايب يوسف، 2021، صفحة 944)،والدّليل الثّاني هو أن مؤسسها "عز الدّين جلاوجي" لم يصغ كتابا خاصا للتّنظير لها وإنّما نظّر لها في بعض مقدمات مسرديّاته فقط.

ولمعرفة مرجعيّات وبدايات التّفكير لهذا الجنس الأدبي الجديد لابدّ أن نعرف الدّوافع والأسباب التي جعلت من مؤسسها "عز الدّين جلاوجي" لكتابة هذا النّوع الهجين من الأدب فالدّافع الأوّل يبدو أنّه سبب ذاتي وهي فكرة التّجريب التي لازمت الأديب منذ بدايات كتاباته الرّوائية والمسرحيّة، وها هو ينوع من المسرح ويدخل فيه نوعين جديدين ألا وهما: المسرديّة ومسرح اللّحظة إذ يقول في هذا الصّدد: "ومن هنا يمكن أن نشير إلى أنّ مسرح اللّحظة/ مسرديّات قصيرة جدا له دافعان: الأوّل ذاتي وهو رغبتي الملحة والدّائمة في خوض تجارب إبداعيّة جديدة، وهو هاجس كان له حضوره في كل أشكال الكتابة

لدي، قصة و رواية و مسرحا إيمانا مني أنّ الإبداع الحق هو ما كان تجريبا أي تجاوزا للمألوف، إنّه إضاءة مستمرّة للمظلم في مجاهيل التخيّيل لدى الإنسان، ومسائلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار"(جلاوجي عز الدين، 2017، صفحة 10).

أما السّبب الثّاني والذي يجمع تلك الدّوافع الموضوعية التي جعلته يلج هذا الباب الجديد في عالم الأدب وهي عزوف النّاس عن المسرح، فقد أصبح مؤلّفوا المسرحيّات يضعون الكثير من مسرحيّاتهم لكنّها تُعرض مرّة أو مرّتين فقط. لذلك يقول المؤلّف: "الواجب علينا اليوم أن نقدّم مسرحا يظلّ مرتبطا بنا ونظلّ مرتبطين به دون أن يرهقنا ودون أن نرهقه "(جلاوجي عز الدين، 2017، صفحة 10)، ومنه فإنّ عزالدّين جلاوجي دمج بين آليات السّرد والمسرح في بناء مسردي جديد كي يحقّق للنّص المسرحي تلقيّا ثنائيّا قراءة وعرضا لكسب القارئ أوّلا وليأخذ بيده إلى العودة إلى خشبة المسرح ثانيا لأن المتلقي انقاد خلف سبل التّلقي السّريع والافتراضي بدلا من التلّقي التّقليدي للمسرح في القاعات الخاصة به، كما أنّ الخبرة الكبيرة لجلاوجي في ميدان المسرح كتابة ونقدا وتدريسا كان لها دور حيث لاحظ قلّة الدّراسات وانعدام الاهتمام بالأعمال المسرحيّة مقارنة بالرّواية التي أخذت حيّزا كبيرا في ميدان التّلقي، لذلك استثمر آليات الرّواية والسّرد في كتابة مسرحيّته لرد الاعتبار للنّص المسرحي كي يقرأ أو يمثل(جدع غنية، العايب يوسف، 2021، صفحة 174)

عرف هذا الجنس الأدبي الجديد تلقيا واسعا من مختلف المتخصصين في النقد والمسرح إذ حاولوا التّنظير له والدّراسة عليه، فقد ارتفعت أصوات كثيرة لاحتضانه بل وعملت معاجم مسرحيّة إلى اعتماد مصطلحات ومفاهيم المسرديّة، المسرديّة القصيرة جدّا، مسرح اللّحظة، وكأي علم جديد ستجد المسرديّة من يتقبلها ويعمل بها وفي جهة أخرى تجد من يرفضها وينتقدها. لكنّ كاتبها "عز الدين جلاوجي" يؤكّد أنّه حقّق التّفرد في إنتاج هذا المصطلح الذي لم يسقه أحد إليه وسيجد من يأخذ بيده إلى مراتب أعلى ودرجات أرقى دراسة وتنظيرا(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 166)

جاء المؤلّف الجزائري "عز الدّين جلاوجي" بهذا المصطلح المنحوت الذّي تلقى تقبّلا كثيرا في مجال النّقد والمسرح إذ جعل المتلقي مهتمّا أكثر فأكثر لما وجده من تميّز في طريقة عرض هذا الجنس الأدبي الجديد،

إنّها حقا قفزة نوعيّة في مجال الأدب الجزائري فهنيئا لنا بهذا التّطور والتّميز.

4.السرد و آليّاته الإجرائيّة في مسرديّة "غنائيّة الحب والدّم" لعز الدّين جلاوجي

إنّ للإنتاج الأدبي السّردي أهميّة بالغة في مجال المسرح، فهو محور استقطاب مختلف المبدعين المسرحيّين، لذلك تشكّلت تلك العلاقة الحتميّة بينهما وأفرزوا لنا نتيجة التّجريب الذي قام به "**عز الدّين جلاوجي**" ما يسمّى بالمسرديّة انطلاقا من عدّة مستويات أهمّها: العنوان، الشّخصيات والفضاء المكاني.

1.4ملخّص المسرديّة (مسرديّة غنائيّة الحب والدّم):

هي مسرديّة فروسّية، شعبية تتناص مع السيرة الهلالّية زاوج فيهاعز الدّين جلاوجي بين لغتين: اللّغة الفصيحة واللّهجة العامّية، "وهي حكاية مشهدّية تميّزت بطابعها الغنائي، صّورت لنا كرنفالا حربّيا وحوارات شعبّية بين مختلف شخصّياتها عن الحب والحرب"(جدع غنية، العايب يوسف، 2021، صفحة 24)، وهو ما حقق شعرّية التّناقض في هذا النّص، بدءا بالشيخ(غانْم)وزوجته (حجْيلة) وصولا عند ابنه الفارس(عامْر)وصاحبيه (شيبوب) و(خليفة)، وابن أخيه الغادر (مّناد) وأخته الشّجاعة (الجازية)، وكذا أخيه الشّيخ (جابر).

فالملاحظ على مستوى تسميات الشّخصيات أّنها مستمّدة من التّراث الشّعبي الجزائري خاصة اسم 'حجيلة' و'الجازية' مضرب المثل في الجمال والأصالة.

تضّمنت ثمانية دفاتر آثر 'جلاوجي' عنونتها كما يلي:

(الغياب/الأفعى/الجازية/المفاجأة/الّرحلة/الحلم/الخيانة/التّاريخ)توّزعت على 106صفحة، وما يجعلها متفّردة عن بقّية المسردّيات، هو أّنها اعتمدت على تقنّية السّرد الشّعبي، الّذي يشترط الاتّصال المباشر بالسّامع والمتلّقي، وهو ما يضمن التّفاعل المباشر بين الرّاوي والمروي له ويشترط التّنويع في طريقة الحكي ولهجته.

ففي الدّفتر الأوّل (من ص7إلى ص 22) الغياب، تمّ وصف حال القبيلة في ظلّ غياب سيّدها 'عامر'، حيث يحكي الرّاوي قصّة الأبطال في صراع الحرب والحب، فالسّيد غائب عن قبيلته باحث عن حبيبته منقبيلة أخرى دون علمه بقدوم العدوّ لينال من قومهمستغلاّ غيابه، ووالداه يدافعان عنه أمّا عمّه 'الشّيخ جابر' فيأتيهم معاتبا.

وفي الدّفتر الثّاني 'الأفعى' (من ص 23 إلى ص34) حيث ينام الأصدقاء الثّلاثة فيحضن صخرة، رأى 'شيبوب' مناما، وهو أنّ أفعى ضخمة سوداء زحفت إلى الدّيار وهمي ستنجدون بعامر الّذي استجاب لهم، وحاول قتلها بسيفه لكنّها التفّت حوله، وشيبوب يحاول مساعدته. هنا يدرك 'عامر' أنّ المنام مؤشّر للخطر المحدّق بالقبيلة.

أمّا الدّفتر الثّالث 'الجازية' (من ص 35إلى ص44) فقد قدّم لنا صورة للمرأة الوفيّةمن خلال 'الجازية' ابنة عم 'عامر' وهي تحاول إقناع والدها بالالتحاق بالحرب إلى جانب أخيه، لكنّ 'منّاد' يسخر منها ويعتبر حبّها لعامر ذريعة للدّفاع عنه، لكنّها تكشف عن حقيقة مكره بعامر، وكرهه له منذ الصّغر، فتلتحق بالحرب، يتبعها والدها، وتتّجه والدتها للعرّافة كي ترجع 'عامر' لابنتها، أمّا 'منّاد' فيفكّر في قتل ابن عمّه قبل عودته لنصرة قبيلته.

ورابع هذه الدّفاتر 'المفاجأة' (من ص45إلى ص66) صوّر لنا اليوم الثّاني من الحرب الجثث في كلّ مكان والنّساء تضمّد الجراح، وحال الشّيخ 'غانم' يزداد سوءا بعدما خسر مقاتليه ووصل الأمر بالعدّو لقتل الأطفال والنّساء، لكنّ قدوم أربعة فرسان ملثّمين أنقذ القبيلةوفي آخر الدّفتر تكتشف حقيقة 'منّاد'، ويتنازل مع 'عامر' فيعفو عنه، وفي الأخير يقرّر السّفر مع قبيلته إلى أرض خضراء، ممّا يغضّب 'الجازية' التي سهرت لأجله، فتكشف أمّه 'حجيلة' أنّ الجازية أخته وقد أرضعتها مرّات عديدة.

والدّفتر الخامس بعنوان 'الرّحلة' (من ص 67إلى ص73) حيث تمّ وصف القافلة وهي تسير نحو الموطن الجديد للقبيلة، وفي طريقهم يعلموا أنّ العدوّ قد داهم قوم 'علجيّة'، فيقّرر عامر وأهله نصرتهم. وفي دفتر الحلم' (من ص 75إلى ص86) ترى الأميرة 'علجيّة' أنّها في غار مظلم يقفغول في بابه، وهي خائفة منه ثمّ يأتي 'عامر' وينقذها، لكن في الواقع جاءهم 'منّاد' وكذبعليهم وقال: أنّ 'عامر' وقبيلته قادمون لإبادة قوم علجيّة، والاستيلاء على أرضهم.

وكان الدّفتر السّابع بعنوان 'الخيانة' (من ص 87إلى ص95) حيث أقبل فرسان من قوم'علجيّة' إلى'عامر' وأتباعه؛ ليخبروه أنّهم علموا بأمر قدومه، لأخذ أميرتهم وأرضهم بالقوّة. والدّفتر الأخير 'التّاريخ' (من ص 97إلى ص106) يجسّد لنا التفاف القبائل العربيّةواتّحادها، فبعدما قتل

الكثير من قوم 'علجّية'، جاءت بشائر النّصر بهجوم قوم 'عامر' علىالأعداء، والتحاق الأمير وأتباعه بالحرب، لينتهي الدّفتر بانتصار الحب والفروسيّة، بعدمحاولة الخائن 'منّاد' قتل 'عامر' لكنّ سيف والده الشّيخ 'جابر' كان أسبق إليه.

5. آليّات البناء الزّمني على مستوى المسرديّة

5. 1 الاسترجاع:

يتمّ فيه العودة إلى أحداث سابقة وإعادة بعثها في الزّمن الحاضر ويعرف بالتّعارض بين ترتيب القصة وترتيب النّص مثل سرد حدث في نقطة ما في الرّواية، بعد أن يتم سرد الأحداث اللاّحقة على ذلك الحدث(النعيمي حمد أحمد، 2004، صفحة 33).

ويعد الاسترجاع عمليّة سرديّة تتضمن استعادة حدث سابق للحظة زمنية التي بلغها السّرد من خلال إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.

كما يتميّز الاسترجاع بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة منها:

الاسترجاع الدّاخلي:ويعود إلى ماض لاحق لبداية الرّواية وقد تأخّر تقديمه في النّص، ويستخدم لعرض سلسلة من الحوادث السّابقة المماثلة لها(قاسم سيزا، 2004، صفحة 40).

الاسترجاع الخارجي:وهو الاسترجاع الذي تعود أحداثه إلى ما قبل تاريخ بداية الرّواية ويلجأ إليها الكاتب من أجل ملء الفراغات الزّمنية لكي تساعد على فهم مسار الأحداث(قاسم سيزا، 2004، صفحة 40).

فالاسترجاع تقنية تخلق المفارقة الزمنية بين القصة وحدوثها، وهذا ما نجده في أعمال جلاوجي المسردية، أين وظف هذه التقنية بطريقة جيّدة، حتى أن بعض مسردياته استهلها بتقنية الاسترجاع، ما نرصده في مسردية"غنائيّة الحب والدّم" أين كان لسيرة (بني هلال) أثر في توظيف الاسترجاع الخارجي ممثلا في قول الراوي:

"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."(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 08)

إن هذا الاسترجاع المليء بالحمولات التاريخية، والذي يحيل إلى حقبةتاريخية ميزتها ولونتها الدماء، ولأنّ الكاتب استعاد القصّة ببداية خارجة عن زمن المحكي فإنّنا نصنّف هذا الاسترجاع بالاسترجاع الخارجي

وفي المقطع الآتي يستذكر السّارد عادات وتقاليد أهل القبيلة بأنّهم لا يزوّجون بناتهم للغريب عن قبيلتهم وهذا ما يتّضح من خلال قوله:

"ما هو من عوايدنا ياحضار؟
انْخليو بنت الدار
لَلذل والبوار
ونُطُلبو بَنت الَغريب
تَشرق كِ الشمس وتْغيب"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 12)

5. 2الاستباق:

من خلال تداعي المستقبل من زمن الحضور وذلك بتوقع أحداث قبل أوانها، وهو «تقنية تخبر صراحة أو ضمنيا عن أحداث سيشهدها السّرد الرّوائي في وقت لاحق(جينيت جرار، 1997، صفحة 76)، بمعنى أنّه أثناء العمليّة السّردية يتم إيراد حدث آتي والإشارة إليه مسبقا، وذلك بالإطّلاع على سير أحداث الرّواية قبل وقوعها بفترة ويتم من خلال «قلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائيّة محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية(بحراوي حسن، 2009، صفحة 132).

فالرّوائي يعمل على تصوير أحداث قبل وقوعها أو قبل تحقّقها في زمن السّرد، وإعداد القارئ لتقبّل الأحداث التّالية وبالتّالي إدخاله في العمليّة السّردية .

في حين يقرّ جينيت: "أنّ الرّاوي عارف بجميع الأحداث قبل البدء بقصّها وبالتّالي يستطيع الإشارة إلى الوقائع المستقبليّة دون الإخلال بمنطقيّة العمل القصصي"(حسن أحمد العزي نفلة، 2011،

صفحة 70). وهذا يعني أنّ الرّوائي يكون على دراية وعلم بجميع الوقائع والأحداث المستقبليّة قبل الشّروع في روايتها، ويستطيع الإشارة إليها مسبقا دون أن يحدث خلل في العمليّة السّردية. وتؤدّي تقنية الاستباق مجموعة من الوظائف منها تشويق القارئ لما سيحدث ممّا يجعله مشدودا في انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمها، مما يتيح له التّنبأ بمصير الشّخصيات أو مسار الأحداث اعتمادا على ما يضعه الرّاوي من إشارات خاطفة، كما تكمن وظيفة الاستباق أيضا في سد ثغرة محتملة لما يقع بين الأحداث.

يتشكّل الزّمن الاستباقي بوضوح في مسرديّة غنائية الحب والدّم، وفيما يأتي بعض الاستباقات الواردة فيها: إنّ أوّل مثال على ذلك نستشفّه في جعل هذه الاستباقات تنبّؤات لأحداث ستحصل فيما بعد، إذ يتنبأ الشيخ غانم بما سيفعله العدو في أهل القرية إذا وصل مقاتلوه قبل الفجر فيقول:

"عدانا يا حجيلَه كْثار

طْريقهم طْريق الغدار

واذا وصلوا قبلْ لَفجار

إبيدونا صغار وكْبار"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 11)

كما يتنبّأ فارس من الفرسان برد فعل القبائل الأخرى السّلبي عن قبيلتهم في حال انهزامهم في هذه المعركة فيقول مستذكرا أصحابه:

"هيا لَتْسير بنا الركبان

ويَرويو علينا حق وبهتان

إقُولوا قَوم عامر الشجعان

صاروا في خبر كان"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 19).

كما نجد استباقا هو الآخر بمثابة تطلّع لما سيحدث قريبا فيقول منّاد:

"رابِي ما انْشارك في حرب خاسره

رايْحه تاكُل الزاحفه والطّايْره

رايحه اتْبيد الواقْفه والسايْره

و....."(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 39).

يبيّن السّارد هنا استباقا واضحا تمثّل في تيقن شخصيّة منّاد أنّ هذه حرب ستكون خاسرة بالنّسبة لهم.

وفي موضع آخر من المسرديّة يرد نوع آخر من الاستباق الذّي يتمّ من خلاله الإعلان صراحة عن الأحداث التّي سيؤول إليها السّرد مثل قول الشّيخ جابر مبيّنا أنّ النّصر سيكون حليفهم لا محالة فيقول:

"واذا حب الرب العالي

نصيرو سيادكم في اليام التوالي"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 37)

وفي المثال الآتي استباق آخر لحدث معلن في قول عامر:

"من غدوة نسافر قبل لفجار

لا عزة غير في لاسفار

لا عزة غير في لاسفار"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 62)

استبق عامر ما سيحدث من سفر في الغد المقبل معلنا عنه لأفراد قبيلته.

ويحضر في هذه المسرديّة استباق آخر يظهر في قول علجيّة وتيقّنها بما سيحدث مستبقة حدث وصول عامر وأصحابه وانهزام أعدائهم في قولها:

"أنا على يقين باللي عدانا ينهزمو فالحين

لما يلحق سيد الرجال

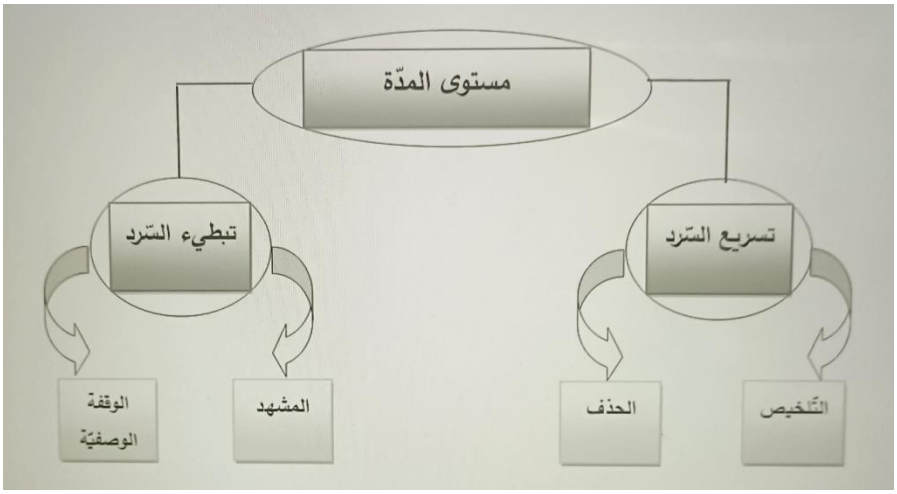
لما يلحق قاهر لهوال"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 77)

وفي ختام المسرديّة يذكر السّارد استباقا جليّا لما سينتظر أهل القبيلة من مستقبل وأيام مليئة بالمسرات والأفراح إذ يسرد هذه العبارات:

"يخرجون مبتهجين إعدادا لأيام الأفراح"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 105).

5. 3 مستوى المدّة (الدّيمومة):

تعد الدّيمومة السّردية المظهر الأساسي لضبط إيقاع السّرد، وقد التفت إليها المنظّرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة يتساوى فيها زمن القصّة مع زمن الحكاية، إذ ينتج عن حكي قصّة حدثت بالفعل مفارقة زمنية بين الزّمن الذي يمكن أن تستغرقه الأحداث في الواقع بالواقع الذي تتطلّبه قراءة هذه الأحداث، وهذا العامل يؤثّر في سرعة إيقاع السرد، وفي الإحساس الذي يتولّد فينا بأنّ الرّواية سريعة الحركة أو بطيئة ويجمع المشتغلون في السّرد القصصي على أنّ الدّراسات السّردية أربع وهي: **الوقفة، المشهد، المجمل (الخلاصة)،الحذف**(الشاهد حمدي عبد المقصود نبيل)هذا ما يعني أنّ الدّيمومة السّردية تقوم على ركيزة رئيسيّة هي: تسريع السّرد ويظهر ذلك من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف.



5. 4تسريع السّرد:

يحدث تسريع إيقاع السّرد حين يلجأ السّارد إلى تلخيص وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها إلاّ القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنيّة من السّرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا(بوعزة مُحَمَّد، 2010، صفحة 93)وهي طريقة تقوم على إغفال بعض الأحداث غير المهمة في سير أحداث الرّواية والهدف من ذلك هو تنشيط الحركة السّردية.

أ. الخلاصة (التّلخيص):

وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات وأشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها وفي الخلاصة أيضا يكون زمن القصّة أقصر من زمن الحكاية(بوعزة مُحَمَّد، 2010، صفحة 93)وهناك من يصطلح عليها بالمجمل إذن هي سرد مجموعة من الأحداث وقعت في سنوات سابقة حيث يلخصها الراوي في فقرات أو صفحات والغرض من ذلك هو تسريع السرد.

وهذا النّوع من الزّمن يختزل عمرا أو مدّة زمنيّة في كلمة أو موقف ما يمثّله المقطع التّالي من قول الأمير:

"مرارت حياتنا ومرار الماء

مضات اشهور طْويله

كَثرت علينا فِيهم لَغبينه

اعدانا مازلوا إِحاصَرونا من كل الجهات"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 76)

ففي هذا المثال لخص لنا السارد على لسان الأمير ما حصل في بلدته من حصار وحزن خيّم عليها خلال تلك الشّهور الطّويلة.

وأيضا يلخّص السّارد ما حدث أثناء سفر عامر في قوله:

"بعد ما سافر عامر واصحابو في اثنين

طالبين علجيه غالية الزين

حليله لْلْعامر بالرضا

والا بَالقوهُ وضرب السكين"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 21)

ب_الحذف:

الحذف هو التّقنية الزّمنية الثّانية إلى جانب التّلخيص التّي تعمل على تسريع حركة السّرد، وهو كما يراه حسن بحراوي تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث(بحراوي حسن، 2009، صفحة 153).

فالحذف إذا تجاوز لبعض المراحل في الحكاية يكتفي بالإشارة إليها على أنّها سنوات قد مرّت لكن دون أن يعالجها أو يفصّل في أحداثها كأن يقول: مرّت سنتان أو بعد ستّة أشهر عاد إلى الوطن وغيرها من العبارة. وهذا النّوع من الحذف يكون صريحا فيذكره الرّاوي، وهناك حذف لا يصرّح به الرّاوي وإنّما يدركه القارئ ويستدلّ عليه من خلال ثغرة في التّسلسل الزّمني.

وممّا سبق نجد أنّ الحذف أو القطع تقنية زمنية يستعملها السّارد ليتجاوز بعض المراحل في القصّة، ويكتفي عادة بالإشارة إليها بأنها حدثت من غير أن يتطرّق إلى تفاصيلها، فالزّمن على مستوى الواقع طويل (سنوات أو شهور)، ولكنّه على مستوى القول صفر.

ومن هذا كلّه فالخلاصة (التلخيص)والقطع (الحذف) اللّذان يعملان على تسريع حركة السّرد، يحققان بلاغيّا فن الإيجاز، الذي يحفظ للسّرد الرّوائي تماسكه.

ومن نماذج الحذف الذّي يكاد يكون منعدما في هذه المسرديّة قول السّارد في الدّفتر الرّابع:

" إنه اليوم الثاني من المعركة، كان المساء حزينا قاتما، وكان الأفق مشبعا بالغبار الداكن، وقد صارت مضارب القبيلة كلها ساحة لمعركة طاحنة"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 54)

والقرينة الدّالة على الحذف هنا هي" إنه اليوم الثاني" وهو حذف محدّد بيوم كامل مرّ على المعركة والسّارد قد حذف لنا معظم أحداث هذا اليوم.

كما يظهر لنا نوع آخر من الحذف في موضع آخر من المسرديّة وهو الحذف غير المحدّد إذ حذف لنا السّارد ما حدث مع الأمير وأهله داخل القصر وماقام به الأمير عند خروجه إلي ساحة المعركة ودليلنا على أنّه حذف غير محدّد القرينة الآتية "بعد زمن"إذ لم تقدّر سعة الزّمن هل ساعة أم ساعات أم أقل كل هذا يظهر في: "ينطلق الأمير وأبوه ومن كان معهما إلى المعركة.. التي اشتد أوارها..وتبدأ ملامح النصر تتضح.. بعد زمن يعود الأمير فرحا.. تلحق به علجية، قائلة:

نذلوا اعدانا واتقهروا

فروا قدام ارجالنا واندحروا"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 99).

5.5 إبطاء السّرد:

وهو الطّرف المقابل لتسريع حركة السّرد الرّوائي، حيث يعمل على تبطيئه أي أنّه بمثابة الحركة المضادّة لتسريع السّرد، فيخفّف الحكي من سرعة سيره أو حتّى توقّفه، فتبرز تقنيتان زمنيّتان كما اقترحها جنيت هما: الاستراحة والمشهد:

أ/ الوقفة الوصفيّة:

أمّا الاستراحة كما يراها محمّد عزام«نقيض للحذف وتظهر في التّوقف في مسار السّرد، حيث يلجأ الرّاوي إلى الوصف الذّي يقتضي انقطاع السّيرورة الزّمنية وتعطيل حركتها(...) حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقّف الرّاوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا(عزام مُحَمَّد، 2005، صفحة 2013) .

تظهر قدرة الوقفة في إيقاف تنامي الأحداث في الرّواية وذلك بالحدّ من تصاعد مسارها التّعاقبي، فيقحم الرّاوي الوصف في منظومة الحكي ممّا يؤدّي إلى توقف زمن الحكاية ويستمر الإبطاء إلى أن يتوقّف لنجد أنفسنا أمام الوصف. فالوصف له علاقة بالثّبات، وهو عكس السّرد الذي يتميّز بالحركيّة، وأن يلجأ السّارد إلى هذه التّقنية فإنّه يبطئ السّرد، ويجعل إيقاعه خافتا، إذن هو في الأصل كما أشار حسن بحراوي وسيلة وليس هدفا(بحراوي حسن، 2009، صفحة 176)

إذن فالوقفة الوصفية هي أسلوب يمطط من خلاله السارد القصة في جعلها تتوقف لوصف الذي يسير في بعض الأحيان الجوانب النفسية والاجتماعية للشخوص، ونماذج هذه التقنية ما تبينه المسردية:"يصمت الرّاوي فجأة بعد أن ارتفع صوته وتسارع، ومن جديد تعاود أنغام النّاي 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 العامّة فرسان يغدون ويروحون، وصبية يلعبون، 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، يقْتَعد صخرة كبيرة يكاد يغطيها ببرنسه، يرنو تائها، وقد بدا على ملامحه غيم مركوم، يفرج ركبتيه وذراعيه، وقد ركز عصاه في قلب الأرض، يحدق في الفراغ اللامتناهي"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 09).

إنّ هذا الوصف الذّي اعتمده جلاوجي لا يخلو من السّرد، لكنّ هذه الوقفة الوصفية لها علاقة بالمكان الذّي ستكون فيه المعركة، مكان مشحون بالصّراعات. فقد يحتاج الأديب لهذا الوصف ليساعد القارئ على فهم الفضاء الزّماني والمكاني الذّي تسير في فلكه أحداث المسرديّة.

ولنا وقفة أخرى للسّارد واصفا مكان مكوث الأصدقاء الثّلاثة (عامر، خليفة، شيبوب) وحالتهم كيف هي وهم في طريقهم إلى قوم علجيّة (محبوبة عامر) حيث يقول جلاوجي: " ظلام الليل يلف الكون كله، رغم ضياء القمر الذي بات مبتسما، نسائم لطيفة توغل فيه مداعبة أغصان الغابة، وأصوات طيور وحشرات تسمع بين فينة وأخرى، في حضن صخرة عملاقة تكوم الرفاق الثلاثة، يغط شيبوب في نوم عميق حتى يسمع شخيره كأنما هو رجع صدى لطنين الحشرات، وإلى جواره يتكئ خليفة نصف نائم، يمينه على مقبض سيفه، إنه يقوم بدوره في الحراسة، قريبا منهما إلى الأعلى ينام عامر في ثقة، وقد استلقى على ظهره، ووضع يسراه تحت رأسه وسادة، في حين تظل أصابع يمناه تحتضن مقبض سيفه، وقد ربط لجام جواده الرابض جنبه إلى نبتته غليظة.تحرك عامر حركات خفيفة في نوم مضطرب، وقد انعكس على ملامحه ضوء القمر، ثم يعود إلى الهدوء، حركة خفيفة مريبة تقترب رويدا رويدا، يضغط خليفة على مقبض سيفه، يلتفت بهدوء وحذر باتجاه الحركة، يقفز قريبا منهم ذئب مفترس، يندفع خليفة واقفا،يطارده بضع خطوات،يستوي عامر واقفا ممتشقا سيفه، يقترب من جواده، يوزع نظراته في كل اتجاه، يعود إليه خليفة، يسأله بحيرة"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 23).

وهاهنا نوع آخر من الوقفات الوصفيّة وهو الذّي يستعمله السّارد لوصف وتغطية شخصيّات بارزة في القصّة وتهيئتها لحوار مع شخصيّات أخرى حيث وصف الكاتب هنا شخصيّة الجازية وبعض من تفاصيلها التّي جعلت المتلقي وكأنّه في موقع الحدث وعارفا بسمات هذه الشّخصيّة الدّقيقة ومنه قوله: " تفاجئهم الجازية من الخلف بصرامة، فتاة في زهرة العمر، هيفاء، سمراء مشرقة، في تفصيلها ملاحة، وفي عينيها سعة ودعج"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 40).

وفي موضع آخر يصف حالة (الجازية وعامر): " تصل الجازية فجأة منقبة، تقف خلفهم دون أن تنطق، كأنما تقوم على حراستهم، يلتفت عامر إليها ثم يخطو إلى الفارسين، بكل ثقة واطمئنان، رغم حذره الذي بدا من خلال استعداده لكل مفاجأة وهو يستل سيفه قليلا"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 90).

كما يحضر وصف آخر لمبارزة قائمة بين عامر ومنّاد إذ يصف الرّوائي عز الدّين أحداث المبارزة بكل تفاصيلها الدّقيقة وهنا تبطيء للسّرد بشكل واضح، يقول واصفا ما يحدث: " يتهاوى مناد، ويسقط أرضا، وقد علا وجهه ذعر وفزع، يمسك سيفه بيديه، يحاول صد ضربات خصمه، يضع عامر رجله في بطنه وحد سيفه على صدره، وقد تصبب الفارسان عرقا، واشتد تعبهما، تتعلق كل العيون بالمشهد وقد بدا عليها اللخوف والترقب، تسرع حجيلَه إلى ابنها، تمسك بالسيف كِ لا يقتل ابن عمه، تلحق بها أم مناد، وفي عينيها خوف ورجاء، يصيح عامر في مناد، وهو يركله"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 61).

ونظرا لكثرة الوقفات الوصفيّة في هذه المسرديّة نضيف وقفة أخرى يقول فيها: " فرغ الجميع من حط الرحال، نصبت الخيام، وسرحت الخيول والمواشي في المرعى الخصيب، هدأ كثير من الخلق يطلبون الراحة، اشتغل البعض بإيقاد النيران وإعداد الطعام، تعمل النسوة على جمع الحطب وإعداد الخبز، ويعمل الشباب على ذبح المواشي، يصل عامر إلى رفيقيه شيبوب وخليفة، وقد كانا يتابعان سير حط الرحال"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 87).

وهنا أيضا وصف آخر لمكان حط الرّحال وكيف يحط الأهل هذا الرّحال وكيف تتوزّع مهامّهم.

أمّا عن الوقات التّي تشغل حيّز الحوار فنذكر منها:

-" يقترب منهم فرسان ملثمون، وقد تناهى إليهم كلام الشيخ غانم، يلزم الجميع الصمت، يشدون مقابض سيوفهم، وقد توجسوا خيفة، يصيح فيهم أحد الفرسان القادمين"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 51).

-" يشتد غضب الشيخ غانم، يتلفت حواليه، يضرب الأرض بعصاه، بعد أن اشتد عليه الألم والتعب، يجلس على الصخرة، يتابع الجازية"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 56).

-" تقبل الجازية في كامل عدتها الحربية، وقد كانت تشرف على اكتشاف الطريق وتحسس الأخبار، تقترب من الثلاثة في حذر، يفطن عامر فزعا، يفطن معه خليفة وشيبوب، يفزعون جميعا لحضورها"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 72).

-" تنبسط أسارير الجميع، يحيطون بالفارس، أصوات المعركة الطاحنة مازالت تصم الآذان، وترعب القلوب، يقول الأمير وهو يتابع المشهد من حين لآخر عبر الشرفة"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 99).

كلّها هي عبارة عن وصف للشّخصيّة التّي ستتحدّث في الحوار أو وصف لأوضاع سيسودها حوار وهذا ما يبيّن لنا خصوصيّة المسرديّة التّي تكتب لتقرأ وتمثّل إذ نجد أنّ النّص المسرحي الذّي يعدّ ليمثّل مليء بالوقفات الوصفيّة التّي تحدّد حال الشّخصيّات وهي على الخشبة كذلك على مستوى المسرديّة إذ يعمد جلاوجي على وضعها ليجسّد هذه الخاصيّة في مسرديّة غنائيّة الحب والدّم.

ب/ المشهد:

يتمثّل المشهد في كونه المقطع الحواري الذّي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد(لحميداني حميد، 1991، صفحة 78)،أي أنّه محور الأحداث ويخصّ الحوار الذّي يغيب الرّاوي فيه، ويتقدّم الكلام كالحوار بين الشّخصيات، وفي المشهد يتحقّق تساوي بين زمن الحكاية والقصّة تحقيقا عرفيا(جينيت جرار، 1997، صفحة 108).

والإبطاء الذّي يقوم به المشهد على حساب الحركة السّردية لا يأتي عبثا أو بهدف إيقاف نمو السرد، بل هو إبطاء فنّي من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النّفسية والاجتماعية للشّخصيات التّي يعرضها الرّاوي عرضا مسرحيّا مباشرا وتلقائيا.

للمشهد قيمتان فنيتان، يمكن أن تكون قيمة افتتاحيّة عندما يشير الرّاوي إلى دخول الشّخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية الفصل ليوقف مجرى السّرد فتكون له قيمة اختتامية(عزام محمد، 2005، صفحة 114).

إذن هذا النوع من الزمن يسيطر على مسرديات جلاوجي، ونبرر لهذا العمل المسرحي والأصل في أنه يقوم على الحوار، ونبدأ في دراسة هذه التقنية بالحوارات الطويلة التي شغلت مساحة زمنية معتبرة، ما يمثله المقطع الآتي:

" ياجماعة اللي يُترَك قَومو ماهو راجل

ماهو من حقو إسود

ولا للرجال إقود.

يشتد غضب الشيخ جابر، فيندفع إلي أخيه الشيخ غانم لكن حجيله تسبقه، يعترضها زوجها يردها خلفه، يواصل الشيخ جابر، متسائلا مهددا ساخرا وهو يقلب عينيه في الجميع، كأنما يسعى لشحنهم.

-خبرنا يا شيخ؟

عامر وين راح؟

مشغول بَشراب الراح؟

مشغول بْكيسان وقْداح؟

والاّ..والا...

يبحث على ست الملاح؟

يهدأ الشيخ غانم تماما، كأنما اعترف بما واجهه به أخوه الشيخ جابر، يقترب منه قائلا بصوت خافت:

-اصحيح.. اصحيح يا ولد اما

عامر قلبو سقط وطاح

قلبو فَرفر وراح...

تندفع حجيلَه مقاطعة زوجها، تقول للشيخ جابر وفي صوتها رفض وتحد.

-اسمع يا الشيخ جابر

عامريَطل بحمامه في بُرجها الْعالي

بَيْضا كِ الجوهر اتْلالي

في عينِيها سواد اللّيَالي

في خدها ذْهب غالي

قَدها ملُو في الامثالي.

يحدق فيها الشيخ جابر وقد هزه كلامها، يقترب منها غاضبا، وقد اشتدت حمرة وجهه، يقول وهو يمد ذراعه إلى الخيام:

-واخلي بَنتي بنت العم الغالْيَه؟

مرفوعة الهامه عاليه

حلَوه كِ ثمرة الداليه

كِ الجوهر عزيزه وغاليه؟

يتنمر الشيخ غانم، وهو يسمع كلام أخيه، يخطو باتجاهه، ويرد بغضب، ملوحا بذراعه"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 16).

-عامر يمشي وين إهب القلب

والزواج ارضى ماهوشي غَصب.

يعود الشيخ جابر إلى حصانه يمسك لجامه، يمتطي

صهوته كأنه يافع، يوجه كلامه للجميع في غضب.

-ماهو من عوايدنا ياحضار؟

انْخليو بنت الدار

لَلذل والبوار

ونُطُلبو بَنت الَغريب

تَشرق كِ الشمس وتْغيب"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 17).

إذ تمثّل هذا المشهد في حوار دار بين الشّيخ جابر وأخوه الشّيخ غانم وزوجته حجيلة حول موضوع هجرة البطل عامر وتركه لابنة عمه التّي لم يتزوّجها وقومه أيضا في صراع مع العدوّ.

وفي مشهد آخر مطوّلا نوعا ما وهو حوار الأصدقاء الثّلاثة:

" عامر... واش اللي صار؟

يرد عامر مقلبا بصره في كل الاتجاهات.

واش اتْظن صار؟

بسم الله القهار..

بسم الله القهار.

يسترد عامر هدوءه وهو يدلك عينيه، يسرع خليفة قائلا:

-مجرد ذئب مكار.

يفتح خليفة رباط قربته الصغيرة بسرعة، ويقدمها إلى عامر.

-عامر... اشرب، اشرب.

يعب عامر من القربة بنهم حتى يتسايل الماء على ثيابه، يرد القربة إلى خليفة وهو يقلب بصره في كل اتجاه، وعلى ملامحه خوف وتوجس.

-الحمد لله.

وحش البر يا خليفة ما يضر

من بن ادم اجي كلَ شر.

يتيه عامر مفكرا كأنما تذكر شيئا، ثم يقول:

-كِي ضيق نْفوس الرجال

كيَ غشاهم الهَم ولَهْوال
يشكوه مهم لَلْجبال"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 24).
ولا يزال الحوار مستمرا فقد أخذنا مقطعا منه، ومنه نجد أن تقنية المشهد في هذا الحوار وضّحت لنا التّقارب الزّمني بين زمن الحكي وزمن القص نكاد نقول بتماهيهما، أين ركّز السّارد على نقل الوقائع دون تحوير، وقد ساعدت هذه التّقنية على تقديم معلومات مرفوقة بمعطيات مهمّة رسمت لنا الفضاء الزماني بكلّ ما يحتويه من تفاصيل.

أمّا في مشهد آخر غرضه رصد الحوار والكلام الدّقيق الذّي يبني فيه أحداث المسرديّة وهو ما دار بين الشّيخ جابر وابنه منّاد وتدخّل بعض الفرسان، حيث يقول الشّيخ جابر:

" يافارس اعرف واش اتْقول
والا انْطَيْحك مقتول
ماهو من طْبايعنا نَتْخلفوا على الْقتال
ولا نْكونوا خلف الرجال
اخبارنا معروفَه في كُل مكان
معلومه عند الانس والجان
واذا حب الرب العالي
نصيرو سيادكم في اليام التوالي.

يشتد غضب مناد، فيندفع بين الفرسان، وقد اشتدت حماسته بما سمع من كلام أبيه.

-وانا سيد القوم بالحق والبيان
مانِيش بالكَذب والبهتان.

يدفع الفارس الثالث مناد في صدره، قائلا:

-اسمع يامناد يا مسمام
الحر بالكلام والبتي بالرزام

يدفع مناد الفارس الثالث حتى يكاد يسقطه، يعترضه الفارس الثاني، يخنقه قائلا:

بارد القلب إموت اسمين،
ياكل لحم الجيفة وقول ابنين(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 37)".

ومع تقنية التّبطيء هذه نوضّح مشهدا آخر جسّد لنا استذكار حجيلة للحظات الطّفولة التّي عاشتها الجازية مع أبنائها وتكشف لها حقيقة لم تكن تعرفها من قبل وهي أنّ الجازية تمثّل أخت عامر من الرّضاعة وبمشاركة عامر في هذا الحوار مفتتحا إيّاه بندائه للجازية:

" الجازية، بنت العم.

تتوقف الجازية دون أن تلتفت إليه، تلزم الصمت لحظات حتى يقترب منها أكثر، يمسك بها من كتفيها، يعيد النداء.

-الجازية.

ترد الجازية بنبرة غضب وانكسار.

-الجازية حظها مغمور

وقلبها مكسور

وانت ما تدري ما تبالي

ما تراعي سهري لليالي.

يقاطعها عامر بهدوء، وهو يحني هامته أمامها.

لكن يا الجازية أنا.....

تقاطعه، وقد ابتعدت عنه قليلا.

-لوني حال

وجسمي ذبال

نار الحب كواتني

وقطعت مني لوصال.

يتلعثم عامر طويلا، ثم يندفع وقد استحضر قوته، قائلا:

-أنا يا الجازية خوك

دم عروقنا واحد، و...

تقاطعه الجازية رافعة صوتها بتحد.

-احنا ولاد عموم

خيرلك تسكت

ما تزيد للقلب هموم.

تفاجئهما حجيلَه، وقد كانت تقف خلفهما، وقد سمعت آخر ما دار بينهما.

-اصحيح يا الجازية يا بنتي

على هذا الصدر نمت ورضعت

يتلفتان إليها معا، تندهش الجازية لما سمعت من حجيلَه، تتمتم متسائلة وهي تقترب منها.

-نمت ورضعت؟؟؟

تمسك حجيلَه الجازية بحنان مؤكدة.

-نمت ورضعت رضعات ورضعات

انت بنتي وعز لبنات"(جلاوجي عز الدين، 2020، صفحة 63).

يمكن تلخيص هذه التّقنيات بالعلاقات الرّياضية التي يقترحها "جيرار جنيت" وهي كالتّالي:

-المشهد: زح= زق

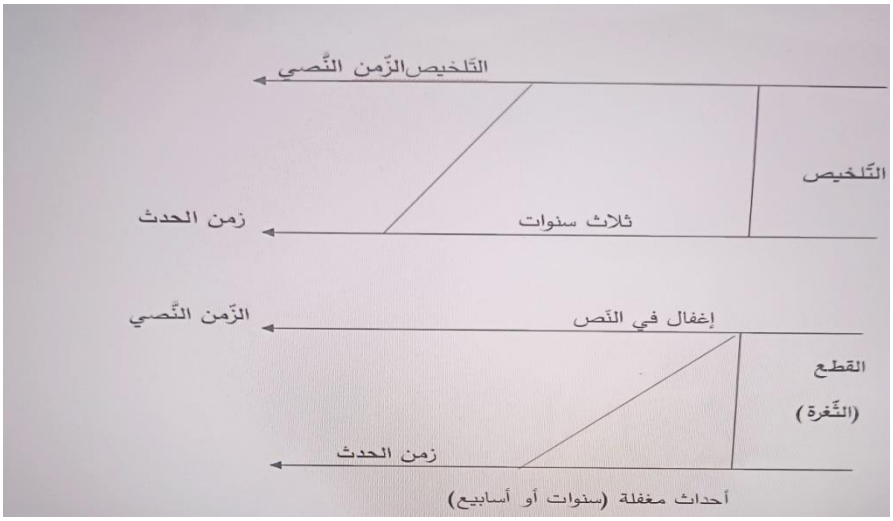
-الخلاصة: زح<زق

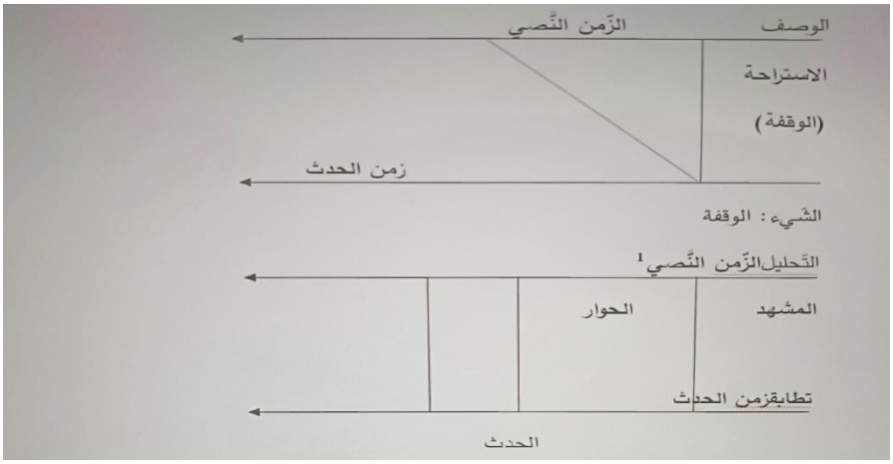
-الحذف: زح = 0،زق = ن. إذن: زح<∞زق

-الوقفة: زح= ن، زق0= إذن: زح >∞زق.

زق: زمن القصّة، زح: زمن الحكاية (جينيت جرار، 1997، صفحة 109).

كما يمكن تمثيل هذه العلاقات الرياضية بالرسوم التخطيطية التي وضعتها "سيزا قاسم" تشرحها فيها:





كانت هذه أهم التقنيات التي قدمها "**جينيت**" لدراسة الزمن، وقد اتسمت دراسته بالدقة والوضوح لما خصصه من تحديد لكل عنصر على حدى.

6. خاتمة:

تعتبر المسرّديات كتابة حداثّية تجريبّية، تطمح لتحقيق غاية قراءة النّص المسرحي عبر آليّات السّرد، دون أن تتجاوز خاصيّة التّمسرح الأصيلة فيه، وقد تباين تلّقيها بين الّدارسين على مستوى النّقد الإلكتروني والأدبي، فهناك من اعتبرها تتبّعا لتجربة المسرواية عند توفيق الحكيم، بيد أنّها تجمع بين

الخصائص المسرحيّة ومختلف آليّات السّرديّة من الرّواية والقصّة، والسّيرة، والخطبة وقد تفرّد جلاوجي بالتّنظير لهذه التّجربة نقديا من خلال دمج تقنّيات الكتابة المسرحّية بالتّقنيات السرديّة عموما ليسرّد المسرح أوّلا، فالمسردّيات كانت مسرحّيات من قبل فيحّقق لها بذلك وظيفتين هما: القراءة والعرض؛ لتحقيق غاية أسمى هي الحفاظ على النّص المسرحي.

تعدّ مسرديّة غنائيّة الحب والدّم شكلا من أشكال التّجريب من خلال انفتاحها على التّقنيات السّردية ما جعلها تقترب من فنون السّرد، وفي الوقت ذاته حافظت على مميّزات وتقنيات النّص المسرحي وبذلك جمعت خصوصيّات الجنسين المتداخلين في بوتقة نصّية واحدة.

عالم التّأليف المسرحي عند المبدع عز الدّين جلاوجي يغري بالكشف شكلا ومضمونا فهو لا يكرر نفسه، ولكن بملامح جزائريّة أصيلة متوغّلة في تاريخها. فهو يطالعنا في كلّ إصدار جديد بتجربة فنّية جماليّة متفرّدة، منها المسرديّة التّي نستطيع مسرحتها في كلّ الظروف دون حاجة للتّقنيات

الخارجيّة بل يمكن لكلّ محب للمسرح أن يتعايش معه كما يرغب قراءة أو تمثيلا، متلفّتا إلى صدى الماضي أو إلى الحداثة.

المفارقة الزّمنيّة (الاستباق والاسترجاع) ساهمت في تشكيل جسر بين الماضي والحاضر.

الاسترجاع تقنية تخلق المفارقة الزّمنية بين القصّة وحدوثها وهذا ما نجده في أعمال جلاوجي المسرديّة أين وظّف هذه التّقنية بطريقة ملفتة حتّى أنّ بعض مسرديّاته استهلّها بتقنية الاسترجاع وهذا ما نرصده في غنائيّة الحب والدّم.

الاسترجاعات الموظّفة في مسرديّات جلاوجي بنوعيها الدّاخلي والخارجي، ساهمت في إضاءة أهم الجوانب التّي 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 تسيّر الأحداث خصوصا الإيديولوجيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة.

إنّ المفارقة الزّمنية النّاتجة عن تقنية الاستباق والاسترجاع، ساهمت في إضفاء السّيرورة والدّيناميكية في الأعمال المسرديّة كما أنّها جعلت الوصف المسردي يتكّئ على تعانق الخيال والواقع،فأكسبها جلاوجي الجمالية المولدة من الحلم والوهم، والواقع واللحظة.

لقد ساهم كل من الاستباق والاسترجاع والتّلخيص والحذف وغيرها من التّقنيات الزّمنية في جعل النّص المسرحي يتأرجح بين التّقديم والعرض، حيث جعل من الزّمن أداة أخرى تأخذ المتلقي إلى عالم المشاهدة، فجعل المفارقة الزّمنية تراوغ لتصنع الحدث.

المكان امتاز بالعمق، لأنّه لم يكتف برسم الجوانب الجغرافيّة بل تعدّاه إلى الدّلالات النّفسية فحين يصبح المكان زمانا وشخصيّات، واقعا وحلما وقتها فقط تتحّقق المفارقة، فثنائيّة الانفتاح المكاني والانغلاق تعطي النّص المسرحي قدرة كبيرة على تقبّل السّرد كقراءة، خاصّة وأنّ المكان المسرحي فضاء للعرض قابل لاحتواء عوالم منفتحة على واقع مليئ بالتّضاد والتّعارض.

يعتبر الفضاء السّردي عنصرا ضروريا رسم ملامح النّصوص السّردية ذلك أنّ إحساس الشّخوص فيها بالمكان أكثر من إحساسها بالزّمان ما يجعل هذا العنصر من الأولويّات التّي استغلّ عليها جلاوجي فأكسبه أبعادا فنيّة مختلفة ونبرّر هذا بأنّها قدّمت للقراءة والعرض المسرحي معا وسلطته تكمن في قدرته على الرّسوخ في ذهن المتلقّي من خلال ارتباطه بالأبعاد المختلفة للشّخصيات.

7. قائمة المراجع:

1) الشاهد حمدي ، عبد المقصود نبيل. *العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة و الحكايات العجيبة و الأخبار العجيبة نموذجا)*، الوراق للنشر و التوزيع، الأردن.

2) النعيمي، حمد أحمد، (2004)،*إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة*، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان.

3) بحراوي، حسن، (2009)،*بنية الشكل الروائي*، المركز الثقافي العربي، المغرب

4) بوعزة، محمّد، (2010)، *تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)*، الدار العربية، لبنان.

5) جدع غنية، العايب يوسف، (2021)، تشكلات الحوارية في مسردية غنائية الحب و الدم لعز الدين جلاوجي،*مجلة إشكالات في اللغة و الأدب*، الجزائر.

6) جلاوجي، عز الدين، (2020)،*الأقنعة المثقوبة*، دار المنتهى، الجزائر.

7) جلاوجي، عز الدينن (2020)،*غنائية الحب و الدم*، دار المنتهى، الجزائر.

8) جلاوجي، عز الدين، (2017)، *مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا*، دار المنتهى، الجزائر.

9) جينيت جرار. (1997). *خطاب الحكاية* (المجلد 2). دمشق، سوريا: الهيئة العامة للمطابع.

10) حسن أحمد، العزي نفلة، (2011)،*تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني قراءة نقدية*، دار غيثاء، الأردن

11) ختالة عبد الحميد. (2020). مصطلح المسردية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد. *مجلة لغة الكلام* ، الجزائر.

12) عاشور، فاطمة الزهراءن (2023)، تداخل الأجناس في مسردية غنائية الحب و الدم لعز الدين جلاوجي. *مجلة العمدة* ، الجزائر.

13) عزام، محمّد، (2005)،*شعرية الخطاب السردي*، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا.

14) قاس، سيزا، (2004)،*بناء الرواية*، مكتبة الأسرة، مصر.

15) لحميداني،حميد، (1991)،*بنية النص السرد*، المركز الثقافي العربي، لبنان.