

تمثل الموروث الشعبي، بين سؤال الهوية وخطاب التأصيل، مسرديات عز الدين جلاوي - أنموذجا -

**The popular heritage, between the question of identity and the
discourse of rooting, is represented by the narratives of Izz al-Din
Jalawji - a model**

أسماء بن قري

جامعة محمد البشير الإبراهيمي (برج بوعريريج)، الجزائر، asma.benkerri@univ-bba.dz
تاريخ الاستلام: 2025/03/01 تاريخ القبول: 2025/05/14 تاريخ النشر: 2025/06/02

ملخص:

في ظل التغيرات الجديدة التي طرأت على المجتمع العربي، أضحى الاهتمام بالتراث ومساءلته ضرورة ملحة، حيث اندمج المسرح الجزائري مع التراث الشعبي على نحو إيجابي، تجلى من خلاله تطوير عناصر تراثية بما تحتويه من رموز أبدعها الشعب من أجل الشعب، إثباتا للذات العربية وتأصيلا للهوية الجزائرية. بناء على ذلك أفاد المؤلف المسرحي عز الدين جلاوي من التراث الشعبي خدمة للنص المسرحي وبث روح جديدة للزمن الماضي، متحاورا ومتمثلا للصوت الشعبي الموهل في الذاكرة الجمعية، و متخذا من التجريب وسيلة لخدمة مشروعه الحداثي، مطعما نصه المسرحي بالسرد (المسردية)، لأجل خرق المؤلف وخلق التجديد في أساليب الكتابة، وعليه إلى أي مدى استطاع المسرحي الجزائري ترسيخ هويته و هوية شعبه بناء على خطاباته المسرحية التأصيلية؟ وأين يكمن الفرق بين المسرحية والمسردية؟ هل استطاع عز الدين جلاوي من خلال استثماره للتراث الشعبي وشحنه بطاقات دلالية أن يؤثر على القارئ وتكوينه الفكري والثقافي؟

كلمات مفتاحية: التمثل، المسرح الجزائري، المسردية، أشكال التعبير الشعبي.

Abstract:

In light of the new changes that have occurred in Arab society, interest in heritage and holding it accountable has become an urgent necessity, as Algerian theater has merged with popular heritage in a positive way, through which the

development of heritage elements has been demonstrated with the symbols it contains that were created by the people for the people, proving the Arab self and establishing the Algerian identity. Accordingly, the playwright Izz al-Din Jalawji benefited from popular heritage to serve the theatrical text and infuse a new spirit into the past era, communicating and representing the popular voice that is deeply rooted in collective memory, and using experimentation as a means to serve his modernist project, infusing his theatrical text with narration (narrative), in order to break the norm and create innovation in writing methods. Therefore, to what extent was the Algerian playwright able to consolidate his identity and the identity of his people based on his original theatrical speeches? Where is the difference between a play and a narrative?

Was Izz al-Din Jalawji able, through his investment in popular heritage and charging it with semantic energies, to influence the reader and his intellectual and cultural formation?

Keywords: Algerian theatre, Narratives ,Forms of popular expression ,Impersonation

1. مقدمة:

يحمل التراث الذي توارثته الأجيال عن الأجداد كما معرفيا وثقافيا وتاريخيا يحيل إلى العصر والظروف السياسية والبيئية والتاريخية التي ظهر فيها والزمان والمكان الذي وقع فيهما، وباعتبار التراث وليد الزمن الماضي إلا أن ومضاته تتجلى في الخطاب المعاصر ولاسيما المسرحي منه، حيث يبحر المسرحي من خلاله باستجلاء مخزونه الفكري والتراثي وبه يصبح النص المسرحي فيضا من النصوص المقتبسة سواء بوعي من الكاتب أو دون وعي منه، فيشكل زحما من المعاني العميقة والتأملات التي يستنبطها القارئ.

و بما أن التراث هو ترسيخ لهوية المجتمع وتعبير عن نمط تفكيره ، اتخذت المسرحية الجزائرية التراث الشعبي وسيلة للحفاظ على الأصالة والتعمق في تصوير الأحداث الإنسانية

الماضية من خلال تمثل المعتقدات الشعبية والحكايات الخرافية والشعر الشعبي وغيرها من الأشكال الشعبية التي تندرج ضمن الأدب الشعبي ، فالحفاظ عليه يعني الحفاظ على الثقافة العربية الإسلامية، ما أدى إلى الاهتمام بالتراث ووضع خطى منهجية تتعرض له تنظيرا وتطبيقا بعده بنية متينة للحضارة الإنسانية جمعاء ، وفي الوقت نفسه يساعد الآخر على فهم ثقافة المجتمع الجزائري وهويته التي لا تتزعزع .

لم يحض الأدب الشعبي عموما أثناء فترة الاستعمار الفرنسي في الجزائر اهتماما أدبيا وفنيا، فكان يعتمد لغرض مادي أكثر منه فني جمالي حيث " اعتمده الباحثون الفرنسيون كأداة تصلح للكشف عن سلوك الإنسان الجزائري وردود أفعاله ، وأهملوا إهمالا تاما الطبيعة الفنية لهذا الأدب"¹.

وعلى الرغم من ضмор الأدب الشعبي في فترة الاحتلال الفرنسي بسبب تأثير الغزو الاستعماري على الذهنية الجزائرية ، إلى أن التراث الشعبي لم يفن بل بقي حيا في الضمير الجمعي للمجتمع الجزائري، فاتخذ منه الكاتب الجزائري المعاصر تجربة حية ليصبح عنصرا مهما من عناصر التجريب ، فهو يصدر عن ذات إنسانية شعبية تستخدمه كتجربة إبداعية تمنحه الخصوصية والتفرد ، وتسهم من خلاله في ترهين المشترك الثقافي الشعبي بما يحمله من هوية وتاريخ وقومية ولغة.

لقد تعددت مظاهر التفاعل مع التراث الشعبي والتحاور معه داخل المنجز المسرحي ، فاتخذ منه أشكالا مختلفة، لذلك أدرج من خلال هذا المقال طبيعة التعامل مع التراث الشعبي في المسرحية الجزائرية من خلال مسرديات " عز الدين جلاوجي - أنموذجا- " التي تندرج ضمن هذه الخانة الإبداعية ، فهي شديدة الارتباط بالمعالم التراثية الشعبية التي تضيف على التشكيل المسردي نكهة خاصة وصياغة فنية متميزة .

وعليه أ طرح جملة من الإشكالات تتمثل في ما يلي: -إلى أي مدى استطاع المسرحي الجزائري ترسيخ هويته و هوية شعبه بناء على خطاباته المسرحية التأصيلية؟
-ما هو الفرق بين المسرحية والمسرحية؟

-هل استطاع عز الدين جلاوجي من خلال استثماره للتراث الشعبي وشحنه بطاقات دلالية أن يؤثر على القارئ وتكوينه الفكري والثقافي؟

1- المسرح الجزائري: (بين التأسيس والتأصيل)

نشأ المسرح الجزائري مقاوما ومسايرا لتحولات المجتمع، ومن المعترف به أن ولادة المسرح الجزائري كانت في عشرينيات القرن الماضي (1921) و" إذا كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال الاستعمار الفرنسي قد جاء مبكرا فإن المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال، على أن الظاهرة لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية أو معنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في تأخير نشأة المسرح في هذا القطر العربي".²

ويتفق معظم مؤرخو المسرح الجزائري " وفي طليعتهم محيي الدين باشطارزي وعلي سلالي (المشهور باسم علالو) اللذان شاركا في تأسيسه، وساهما في استمراره وتطويره بالتأليف والتمثيل، على أن تلك البداية كانت سنة 1921، وأن ذلك كان أعقاب زيارة قامت بها للجزائر فرقة مسرحية مصرية، يقودها جورج أبيض، حيث قدمت خلالها مسرحيتين لنجيب الحداد هما: شهامة العرب، وصلاح الدين الأيوبي، في كل من العاصمة ووهران وقسنطينة على التوالي".³

ومما لا شك فيه أن نشأة المسرح كانت كردة فعل على الواقع المقموع تحت سلطة الاستعمار المتسلح بثقافة التهميش، وما عكسه من خراب نفسي دفع الفن الأدبي ومنه المسرحي إلى التأثير بكل ما يحدث للمجتمع من تحولات اجتماعية وسياسية، فعبّر المسرحي

بصدق عن مشاعر العامة مثبتا الهوية والروح الوطنية من خلال توظيف هذا الإرث الحضاري والفكري لمنع الآخر من اقتلاع نوابته وأصوله.

وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث " إلا في مطلع العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، والحلقة، والمداح، والأرجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، فتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق في سنة 1926 على يد كل من علّالو ورشيد القسنطيني وباش طارزي.⁴

حيث كان هؤلاء يتمثلون التراث الشعبي من خلال استثمار المؤثرات التراثية وإسقاطها على النص المسرحي، انطلاقا من تراث الأجداد الأصيل وما يحتويه من فضاءات تشكيلية ذات أبعاد وقيم فنية وجمالية، انطلاقا من الاحتفاء " بالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة...فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بالفن بحكم ظروف الاستعمار، ورغم ذلك كان يتعامل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح.⁵

وعليه تعد الأشكال التراثية المهد الأول للمسرح الجزائري، إذ عكست المرحلة الأولى من المسرح التقليدي الجزائري ذهنية الفرد من خلال تقديم تمثيلات قصيرة مثيرة للمتعة والتي تجسدت في الاحتفالات والمناسبات والمواسم (المولد النبوي، عاشوراء، وطقوس خاصة بنزول المطر(بوغنجة)، ولادة الأطفال...)، على غرار حلقات الذكر المرتبطة بالاحتفالات الدينية (مدح الرسول صلى الله عليه وسلم على شكل إنشاد جماعي).

ومنه يعد المسرح في بداياته استجابة لمتغيرات العصر وتعبيرا عن مطامح الإنسان الشعبي، إذ يمتلك القدرة على خلق مشاهد تتفق وذوق المشاهد وفق قدرة إبداعية تسهم في

ربط الماضي بالحاضر من خلال خدمة الراهن والتعبير عن مقاصد المتلقي، مستثمرا معالم ورموز تراثية تسهم في تطور الأمة والحفاظ على جذورها.

2- علاقة المسرح بالتراث:

ارتبط المسرح منذ العهد اليوناني بالشعب حيث كان وسيلة الإعلام الجماعية الوحيدة بالنسبة إليهم، فلم تكن المسرحية حدثا مهما بالنسبة للكتاب وحدهم، بل كانت أيضا حدثا مهما بالنسبة للشعب بأسره، ثم انتقل إلى العرب الذين وجدوا فيه أيضا وسيلة لإبلاغ رسالتهم الوطنية وتربية الناس وتنقيتهم.

إن العلاقة بين الموروث الشعبي وفن المسرح علاقة جذرية، " فكل ما في المسرح من علم هو في حقيقته تراث كان، وما يزال أسلوبا من أساليب الإنسان ومحاولته الدؤوبة في كشف المشكلات ومعرفة المخاطر التي تواجه المجتمع بأن حقيقة الوجود عبر دراسة النفس الإنسانية والتعمق في دواخله، فمنذ الحضارة الإغريقية ارتبط فن المسرح ارتباطا وثيقا ببنية المسرح الذي اعتمد بالأساس على الأساطير القديمة، وحكايات الموروث الشعبي المعبرة عن القيم والمثل العليا التي كانت تهدف إليها عروض المسرح الإغريقي بوصفها فنا توجيهيا يعده الإغريق طقسا من الطقوس الدينية وأصولها".⁶ ، إن الصلة التي تربط المسرح القديم بالتراث تقف عند كونها رسالة دينية شعارها المثل العليا وتربية الناس وتقويمهم.

وفي المسرح الحديث اتخذ المسرحيون المحدثون موقفا إيجابيا من توظيف التراث واستلهامه بناء على رغبة فنية في إيجاد شكل حر قابل للإضافة والتطوير في استيعاب روح العصر، فظهرت أعمال مسرحية انطلقت من تراث الأمم القديم، وجاءت معظم أعمال المسرح الحديث مستنبطة من موضوعات التراث، فكانت معظم مسرحيات بريخت صورا ناطقة بالدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه التراث الشعبي في المسرح، وجاءت مسرحية الذباب لسارتر معتمدة على أسطورة إغريقية قديمة⁷، هذا عن المسرح العالمي أما في ما

يخص المسرح العربي عموما فقد تجسد المسرح انطلاقا من البحث عن الذات وإعادة بناء الهوية الوطنية عبر محاوره الأنا والآخر لرغبة ملحّة في التأصيل، حيث يصبح النص يحتفي بفضاءات وأرحب واسعة من الدلالات، ليخرج من مدار الانغلاق نحو الانفتاح من خلال تمثل المشارب التراثية (المعتقدات، الأمثال، الأغنية الشعبية، اللباس الشعبي،...) " ليجد القارئ نفسه أمام نص تتجذر فيه المرجعية، وتبرز فيه ملامح الواقعية التاريخية إلى جانب قسّمات تخيلية تسهم في إنتاج جمالية النص"⁸؛ من هنا كان الهدف الأسمى من توظيف التراث الشعبي في النصوص المسرحية الجزائرية يتمثل في اعتباره بأن التراث الشعبي عنصرا أساسيا من عناصر بناء الثقافة الإنسانية وتشكيل هويتها، وصورة فعلية تعكس حياة الشعب وتعبر عن ماضيه ومستقبله، فهي امتداد للحاضر واستشراف للمستقبل، إذ يمثل التداخل معه تطلعات فكرية وروحية للأجيال لما يحمله من تفاصيل عن الحياة الغابرة للأمم والشعوب، وبذلك يسهم في نقل المجتمع من المحلية إلى العالمية، ويشيد الدكتور إدريس قرقوة بالعودة إلى التراث لتأصيل المسرح الجزائري، قائلا: "أعتقد أن المسرح عندنا إذا أراد أن يجدد انطلاقته الفنية، فلن يتأت له ذلك إلا بالعودة إلى التراث الشعبي عبر البحث عن سبيل تأصيل المسرح الجزائري بإعطائه روح الشعبية وخصوصيته المتميزة النابعة من البيئة الثقافية والطبيعية."⁹، ويقول فضلاء محمد الطاهر منوها إلى وظيفة المسرح ورسائله التوعوية والوطنية التي من شأنها أن تجسد صدق الانتماء وروح المقاومة الشعبية: "إن نظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر، مثلا (في سبيل الوطن) و (فتح الأندلس) وغيرهما يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسائله في خدمة المثل الوطنية العليا، كما أن اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل أيضا على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا

الوطن"¹⁰، ويذكر أحمد منور المصادر التي استقى منها المسرحي موضوعاته " في حين أن مصادرهم متعددة، فهي تراثية في الغالب عند علّالو إذ نجد أن أكثر من نصف مسرحياته مقتبس من ألف ليلة وليلة أو مستقى من التقاليد الشعبية الجزائرية أو من الفلكلور العربي الأندلسي عند القسنطيني، بينما يأخذ باشطارزي غالبا موضوعاته من الواقع الاجتماعي والسياسي آنذاك."¹¹

ومنه فالعلاقة بين المسرح والتراث هي ضرورة ملحة يفرضها الواقع الإنساني ومتغيراته للتعبير عن أحوال وأهوال المجتمع، من خلال التشبث بأشكال التعبير الشعبي التي عرفها الأجداد والآباء، فالمسرح هو الحاضنة الفعلية للتراث بينما هذا الأخير يشكل بطاقة الهوية للنص المسرحي كما يكسبه حلة جديدة تدمج بين المعاصر والأصيل، ما يحدث تناغما فنيا وجماليًا وبعدا دلاليًا وفكريًا، محبكا بوعي ومهارة فائقة.

3-التجريب وسؤال التجاوز عند عز الدين جلاوي:(المسردية)

قبل الخوض في غمار الجنس الأدبي الجديد (المسردية) ، وجب الإشارة إلى التجريب كمصطلح حدّاثي يهدف إلى التأسيس وإعادة البناء وتجاوز المؤلف في النتاج الأدبي يهدف إلى تأسيس كتابة مغايرة ، حيث يشير محمد أمنصور في مجال المسرح إلى إمكانية الحديث عن مستويين من التجريب" تجريب عام وتجريب خاص وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من أسخيلوس إلى بداية هذا القرن، حيث كان تجريب يتم بطريقة تلقائية، إذ أنّ كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا في عمله السابق.¹² أي يضيف على عمله دون وعي منه ممثلا أو عنصرا من عناصر الديكور أو نمطا من أنماط التعبير، أما التجريب الخاص، " فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور"¹³ سعيا من المؤلف لإضفاء الجديد كما لوحظ في

مسرديات عز الدين جلاوجي، حيث شمل التجريب عنده كل من السرد ومساءلة التراث خروجاً عن المؤلف وخرق أفق الكتابة، ومنه يسعى التجريب إلى تجاوز وتخطي السائد إتياناً بصيغ جديدة من شأنها أن تجذب القارئ وتزيح عنه روتينيات الكتابة المسرحية المألوفة ما يفتح مجالاً للتأويل خروجاً من التشكيل المسرحي التقليدي، كما يواكب تطلعات الراهن مستلهما التراث من خلال محاورته للنصوص السابقة والتفاعل معها بوعي، فالتجريب " في المسرح بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وبالبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل.¹⁴

يسعى الأديب بفضل التجريب إلى إضفاء الشرعية على الجنس المسرحي من خلال تحاوره وتفاعله مع معطيات تراثية تفتح مجالاً للانفتاح و التعدد الدلالي ما يسجل إشكالية سؤال الهوية و إعادة بناء الذات، ألا يمكننا القول أنّ إعادة تأثيث صيغ جديدة وقوانين خاصة يعد ضامداً للجرح العربي عموماً؟ أهى رغبة المبدع فى امتلاك ناصية المتن المسرحى بحديثاته الثقافية والاجتماعية والتاريخية منفلتاً من قبضة الراهن المهمش؟ حيث عبر الجنس المسرحى كغيره من الأجناس التعبيرية عن تراجعيات مرمزة بعمق الدمار النفسى الذى يجتاح الذات الكاتبة والقارئة فى آن، عارضاً صيغاً جديدة بواسطة انزياح ترميزى يوثق الهوية ويثبت عن جدارة ملامح تعبيرية تضيئ الكينونة العربية و تفتح آفاقاً استشرافية تستند على منطلقات ماضية (تراثية)، و باعتبار التجريب محورا من محاور المشروع الإبداعى للأديب عز الدين جلاوجي، جسد النوع الثانى وهو التجريب الخاص الذى يتضمن إضافة صيغ جديدة تنبع من صميم رؤيا المؤلف ومحض إرادته، وخير ما يدل على ذلك مسرحياته التى ظهر فيها متمرداً على نمطية المسرح الكلاسيكى مستبدلاً إياه بمصطلح جديد هو المسرحية، قائلاً فى هذا الصدد: " ولعل ما قدمته يكون جنساً جديداً من الأجناس القولية،

أو على الأقل نوعا داخل جنس المسرح، تولد من الرغبة الملحة في التجريب وتجاوز السائد.¹⁵ كما يهدف من وراء ذلك إلى المحافظة على ديمومة المسرح متخذاً منه شعاراً روحياً تنبض به الحياة قائلاً: "وما دامت هذه الفنون هي ابنة الإنسان، وبمعنى أدق هي ابنة الحياة تجعل، لأنها ولدت من رحم الإنسان الحي المتفاعل مع الحياة، فهي فنون حية، وهي إذ تشكل المسرح منه النموذج الأرقى للحياة، فلا مسرح دون حياة ولا حياة دون مسرح."¹⁶

المسردية عند عز الدين جلاوي هي تجاوز للمألوف من خلال نقل ما هو مسرح إلى ما هو سرد والمزج بينها وجعلها قابلة للمشاهدة مع تقليص الحوار، فهي مصطلح منحوت من المسرح والسرد، وكان غرضه من هذا المسرح المنكه بالسرد هو القرب من ذوق المتلقي العربي لأجل تحقيق الرغبة في تلقيه قراءة وسماعاً دون أن يفقد خاصيته من جهة، والخوض في غمار التجريب من جهة أخرى، حيث يقول: "وهذا ما حدا بي إلى إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد، لأكسب القارئ أولاً، وأخذ بيده ثانياً ليعود إلى خشبة المسرح، التي فقدت الكثير من جمهورها بعد أن حاصرتها كثير من الوسائط الإلكترونية، فلا أحد يمكن أن يزعم أن المسرح ظل جماهيرياً بذات التوهج الذي كان يميزه في السبعينيات وما قبلها."¹⁷ ويضيف جلاوي في هذا الشأن من خلال مسرديته هستيريا الدم، قائلاً: "فكانت المسردية مصطلحاً جديداً يجمع المسرح والسرد، يرتدي إليه برنس السرد حتى ليكاد يشكل على المتلقي فيقرأه سرداً خالصاً سائفاً، ويضم جناحيه على المسرح جوهرًا وتقنيات"¹⁸، إذ يمزج جلاوي في مسردياته بين المتعة الأدبية والكشف عن صور الواقع الذي يتخبط في حماته الإنسان مستعينا بالوصف والسرد من أجل تقريب النص المسرحي من المتلقي دون أن يخدش كبرياء المسرح، "ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح، فكانت المسردية."¹⁹

إذا فالمسردية هي تجريب مسرحي ظاهره مسرح وباطنه سرد، مضافا عليه آليات سردية محضة (الوصف، والسرد) مع الحفاظ على خصائص المسرح (الحوار) دون أن يغربه على فضائه الذي يتنفس فيه على حد قوله، اتخذ جلاوجي من التجريب وسيلة تتوق إلى الوعي بالكينونة والهوية إثباتا للذات، وتفتح مجالا عميقا من الأخيلة متفاعلة مع المرجعي بخلفياته الثقافية والتاريخية والتراثية، وفي حقيقة الأمر أن الأعمال الأدبية ومنها المسردية تشكل خصوصيتها انطلاقا من الماضي لمواجهة مشاكل الحاضر، ليصبح التفاعل مع التراث نوعا من إثبات الجذور وتأكيد الهوية والانتماء، حيث نجده من خلال مسردياته يؤرخ لثقافة وجذور مجتمعه الأصيلة، في ظل سلطة الآخر مدينا له بطريقة ترميزية واعية؛ بناء على ذلك يمثل المشروع الإبداعي لعز الدين جلاوجي (التجريب) حلقة وصل بين التراث و تأصيل الحداثة حيث رد الاعتبار للتراث متاخلا معه في مسردياته وفق صياغة تجاوزية فنية تتقن فهم التراث بوصفه جدلا متوصلا بين الرجوع إلى الماضي والشرع في تاريخ لم يصنع بعد.

4- تمثلات التراث الشعبي بين سؤال الهوية وخطاب التأصيل في مسرديات عز الدين جلاوجي:

يقصد بكلمة تمثل في اللغة ب" تمثل الشيء: تصور مثاله، ويقال تمثل الشيء له. وفي التنزيل العزيز: "فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا" (سورة مريم الآية رقم 16)، وبين يديه: مثل وبالشئ ضرب مثلا. ويقال هذا البيت مثل نتمثله ونتمثل به. ومنه اقتص.²⁰ وعليه فقد اقتص عز الدين جلاوجي من -خلال قراءة نماذج- من مسردياته وضرب مثلا من منتجات التراث الشعبي الجزائري ومعتقداته بوصفها مادة تثري المشهد المسردي وتأصل منابته وجذوره ما جعل المسردية ترقى إلى مصاف العالمية، لما تحمله من تصوير فني وترمزي متقن يجعل أفق التلقي يرقب مقاصده ويحلل مكبوتاته لتصل رسالته إلى القلوب

والعقول، وبما أن تمثل التراث في المسردية جزء من صميم الذاكرة الجماعية ما يحيل إلى قضية مشتركة ووطن موحد في الهوية والانتماء، وقد سالت أقلام الأديب على العديد من المسرديات التي تعتبر وسيلة الإعلام الحقيقية للمجتمع، هي كآلاتي: البحث عن الشمس سلطان المدينة، أحلام الغول الكبير، هستيريا الدم، الفجاج الشائكة، غنائية الحب والدم النخلة وسلطان المدينة، الحب بين الصخور، مملكة الغراب، الأقنعة المثقوبة، رحلة فداء ملح وفرات، في قفص الاتهام، مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جدا.

اقتص عز الدين جلاوجي من التراث الشعبي في مسردياته: أحلام الغول الكبير، الأقنعة المثقوبة، وهستيريا الدم، حيث يتجسد ذلك من خلال اختيار نماذج من الأشكال التراثية التي تمثلت في هذه المسرديات المذكورة.

1- الاعتقاد بوجود الجن: طغت فكرة وجود الجن في المعتقد الشعبي، وتصنف ضمن الكائنات الغيبية الخفية التي لا ترى بالعين المجردة، حيث حملت معنى الستر في المعاجم العربية، وما هو ملاحظ أن الجن له عدة مسميات منها: شيطان، جن، عفريت، الوحش، الغول، وغالبا ما نجد هذا الأخير يتوارد في الحكايات الشعبية وتصوره أنه "يسكن مناطق غير آهلة، وغالبا ما نجد سكناه في الغابات) بالنسبة للنصوص المروية في بيئة جبلية وغابية)، ولمن يمكن أن نجده في البراري أو الفلاة، كما أن بيته إما قصرا وإما مغارة، أو وارد في النص دون أن يحدد مكانه.²¹ تمثل عز الدين جلاوجي في مسرحيته المعتقد الشعبي المتمثل في الغول حاملا مجموعة من الرموز حيث تجلى ذلك في عتبة النص أحلام الغول الكبير، إذ اقتص المسرحي من الذاكرة القصصية الشعبية ومن حكايات الجدة عن الغول الذي عده المعتقد الشعبي رمزا للقوة والشر، وهو الذي يقول عنه عبد الحميد بورايو: "صراع يجري بين كائن متوحش يكون عادة غولا، من ناحية، وكائن بشري، من

ناحية أخرى، يلجأ الكائن البشري في هذا لذكائه في مواجهته للقوة المتوحشة، فيحتال على الغول ويهزمه في النهاية شر هزيمة.²²

انطلاقاً من فكرة الغول في الحكاية الشعبية، وتحت وطأة الدمار النفسي والاجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، أسقط المسرحي الغول على الكائن البشري المتسلط، ليضعه في منبر تفاؤل يضيء به غرفته المظلمة، فنهايتها مهزومة حتماً ولا محالة في انتصار الخير على الشر، فعكست هذه البنية التراثية إدانة للمستعمر وفضحه بكل الطرق، وكذلك استناداً إلى قصص الجدة حول الغول وهزيمته في النهاية جعل منها نقطة تفاؤل تنتهي بأمل التغيير إلى الأفضل وهذا ما يفضي إلى الانتصار على الغول (الاستعمار) لا محالة، وتمثل عز الدين جلاوجي في مسرديته **الأقنعة المثقوبة** المعتقد الشعبي الذي يرى بأن الجان قد يشاركون الرجل في عملية الإخصاب، وتجسد ذلك من خلال قوله: "وما دمت قد طلقها كل هذه المرات فهذا يدل على أن جناً قد تجاوزها فهو يحول بينكما".²³ والحل هو أن يتلو الرجل القرآن والبسملة حتى لا يبيخ الشيطان في زوجته، يقول: "يجب أن نقرأ القرآن كاملاً، حتى نطرد اللعين، قد يستغرق الأمر أسبوعاً أو أسبوعين".²⁴

يتضح من خلال هذا المشهد أنّ الجن "كالإنسان تأكل وتشرب وتحب وتكره وتتزوج وتولد، وتتشكل في سورة إنسان، ولعل هذا الوصف نابع من تصور الناس في المعتقد الشعبي عالم الجن..²⁵

2- الحروز والتمايم: إن تعليق التمايم والحروز معتقد ممتد منذ العصر الجاهلي، حيث "ظنوا أنّ في بعض الأحجار والأشجار والحيوانات والمعادن ما يدفع عنهم خطر الجان وعين الإنسان فتعلقوها تمايم وعلقوا بها قلوبهم، وذلك بجهلهم بربهم وعدم اعتمادهم وتوكلهم عليه".²⁶

والتميمة هي " نوع خرزات وأشياء توضع على صدور الصغار غالبا، وقد يضيفها الكبار من أجل دفع العين، أو دفع الضرر، أو الحسد أو أثر الشياطين".²⁷، يؤصل المسرحي لهذه الثقافة الشعبية جاعلا منها وسيلة روحية وطقس من الطقوس السحرية التي يؤمن بها أهل القرية صرفا لأذى الناس وشرهم، كما يستعمل كوسيلة لجلب الحبيب أو إبعاده وهذا ما قاله الحاج فهوم وهو يتقاضى ثمنها، حيث ذكرها جلاوجي على لسانه في كذا موضع يقول: " غدا ستكون تائمها حاضرة وئمنها..سلم تستلم".²⁸

3-الأغنية الشعبية: تعد الأغنية الشعبي فن أصيل وملتصق بحياة الإنسان الشعبي في مرافقهما كافة، إذ ليس مناسبة إلا وعبر عنها بالأغاني التي صورت أحلامه وأفكاره وطلعاته، حيث تمثل المسرحية هذا الفن بما يخدم الجو المسرحي ويعبر عن خلجات القارئ، حيث يقول على لسان الفنان رابح درياسة:

"يا تفاحة يا تفاحة خبريني

وعلاش الناس والعة بيك

بين الأزهار والياسمين وضاحة

فالعلالي حتى واحد ما لحق بيك"²⁹

وفي مسرحية هستيريا الدم تمثل الأغنية الشعبية معبرا عن آلام البطل وهواجسه حيث اتخذ من كلماتها دواء لغلل الروح ومن أوتارها بلسم أنيسا لأحزانه، يقول:

" يا بو طيبة داويني

حالي مضرور

قل لو يعزم وايجيني

قل لو يعز وايجيني"³⁰

اتخذ جلاوجي من الأغنية الشعبية أداة للتعبير عن أحوال المجتمع الجزائري، وترجمة عميقة للذات المنهكة بحالة الاغتراب النفسي التي تعيشها الأم في زمن الاستعمار النفسي والمادي، كما تجلت هذه الأغاني مشفوعة بآلات موسيقية، مثل: الطبل، الناي، الدف... اعتبرها المسرحي خير مترجم للمواقف الاجتماعية المختلفة، كما أن اللهجة العامية التي تطبعها تقربها من محليتها، وتعد بمثابة مفتاح ثقافي اجتماعي.

4-الوشم: يمثل الوشم شكلا من أشكال التراث الشعبي، حيث يضاف كأداة من أدوات الزينة، ويكون عبارة عن أشكال ورسوم وزخرفات تتحت على موضع من مواضع الجسم، لذلك تفاعل جلاوجي مع هذا العنصر الشعبي بقوله: "تلوح بيدها المطرزة بالوشم نافية".³¹

5- الأثاث الشعبي: حفلت مسرديات جلاوجي بمجموعة من الأدوات المصنوعة محليا بواسطة اليد، نظرا لظروف المجتمع المادية في ذلك الوقت، إذ تتسم بالبساطة وتحمل قيمة كبيرة لدى سكان البيئة الشعبية، ومن ضمن الوسائل التي جردت هي:

*المصباح (القنديل البترولي): ويعد أكثر عراقا وأصالا، يقول: "ينتبه حسين إلى ساعة يده على ضوء القنديل البترولي القديم".³²

*القفة: وتسمى بالسعفة، تقتل من سعف النخيل، وتعد وسيلة ضرورية للتسوق بالنسبة للشعب الجزائري، حيث يقول: "اتكأ الأب يفتل حلفاء حبالا يصنع منها قفة، بدأت تتشكل أمامه".³³

*المغزل: وهي آلة يدوية تجعل الصوف خيوطا رفيعة ثم تصبغ بألوان متنوعة لتصنع منها (القشابية، البرنوس، الزربية وبعض الملابس الصوفية وقد ذكرها جلاوجي في مسردياته في كذا موضع، يقول جلاوجي: "تداعب أناملها خيوط صوف تمتد باعا بين يميها والمغزل، تفتله في ضربة واحدة على ساقها، ثم تسمح له ليدور في جوف صحن طيني".³⁴

***قنينة فخار:** هو موروث شعبي وثقافي كان يصنع باليد بواسطة الطين، وتسمى القلة، الإبريق، الزير تصنع منها أشكال فنية مختلفة، حيث كانت النساء تستخدمه لجلب المياه من الأنهار، بها فتحة ضيقة لسكب الشراب هناك من يضيف عليها القطران لتعطي نكهة خاصة، يقول: "يجرع الفار من قنينة فخار، فيندلق الماء على قميصه"³⁵.

7- **تراث ألف ليلة وليلة:** لا يخلو إنجاز أدبي إلا وقد تعلق بمرويات ألف ليلة وليلة التي تركز في إطارها القصصي العام حول الملك شهريار وزوجته البطة شهرزاد، تحتوي على حكايات كثيرة وتتطوي على أحداث متنوعة.

يرسم تمثل قصص ألف ليلة وليلة أبعادا جديدة مغلفة بهوم الراهن بكل تفاصيله، حيث يقول جلاوي في هذا المشهد: "ألف ليلة وليلة... كتاب الأحلام و الخيال والعبقرية.. قرأناه ألف مرة ومرة...وها نحن نريده..³⁶

يستدعي المسرحي قصة ألف ليلة وليلة كونها تحمل شخصية شهرزاد وهي رمز للمرأة المقاومة للسلطة و الملك شهريار الذي يرمز للسلطة السياسية المضطهدة، فشهرزاد الجديدة ترسم مأساة مغلفة بعمق الدمار النفسي الذي شهدته الجزائر العظيمة أثناء الاستعمار وبعده، ومنه يكون النص المقتص محفوقا بالفضح والإدانة، حيث يفصح عن تاريخ ممتد الجذور في الماضي، أو هي ألف ليلة وليلة التي مرت على الجزائر المحملة بحكاياتها التي تختصر معاناتها وتضحياتها في سبيل الوطن، فتمثلها ليستلهم حذق شهرزاد (الجزائر) التي استطاعت أن تحقق النصر على الغول (الاستعمار) بتضحيات شعبها مثلما بلغت شهرزاد غاياتها بفضل حكاياتها الفاتنة.

يفتخر عز الدين جلاوي بعظمة التراث العريق، حيث راح يستحضر الشخصيات الخرافية المستوحاة من ألف ليلة وليلة، متمثلة في علي بابا وعلاء الدين حيث يقول: "المهم من رياحين هذه الأرض، توقظ في النفس أحلامها الجميلة ... لتبحر في الأعماق مع

السندباد... لتغامر مع علي بابا... لتخلق على بساط علاء الدين...تنشق حكمة بلقيس وأحلام سيف، ومغامرات ابن بطوطة، تعانق أعجوبة إرم، ونسائم الحقائق المعلقة.³⁷ يدل هذا الاستحضار على توق شديد في تحقيق آمال الشعب الذي يحن إلى رجوع السلام إلى أهل الجزائر، فبساط علاء الدين هو عبارة عن أحلام وردية تطمح للتخلص من الهامش الثقافي والفكري كما أن هذا الاستدعاء التراثي المتراكم هو رغبة ملحة في نفس الشخصية للإصرار على فضح الراهن ومصادرته.

كثيرة هي الأشكال الشعبية التراثية التي تمثلها عز الدين جلاوجي في مسردياته، حيث كانت الدرع الواقية لتحسين التراث الشعبي وتأصيله في ظل التغيرات الجديدة.

خاتمة:

وفي الأخير يمكن القول أن مسرديات عز الدين جلاوجي:

- تصنف ضمن ظاهرة التجريب المعاصر " باعتباره إستراتيجية وقانونا جديدا منطلقه التأزم، وتوجهه إعادة النظر في مسلمات التأصيل. " حيث تسعى المسردية إلى تأسيس خطاب يستوعب مختلف تغيرات الواقع فيطبع على مشاهدها لمسة تأصيلية تعكس الوضع الراهن اقتداء واهتداء بالتراث لتمنح أفق التلقي دلالات متنوعة للاجتهاد على إيصال رسالة مضمرة تحمل حب الوطن ورفض الآخر.

- إن توظيف التراث الشعبي أعطى مشاهد المسردية -باعتبارها مولودا جديدا- بعدا جماليا وطابعا محليا جعلها تضاهي الأجناس الأدبية، أما مضمونها فيكشف خصوصية المجتمع الجزائري، كما تقرب القارئ المعاصر إلى تراثه العريق وتاريخه المجيد.

المراجع:

- ¹ _ سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري للبحوث الحضارة (تحت التأسيس)، ط3، القاهرة 1999، ص21.
- ² _ العيد ميرات: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، ع12، سبتمبر - ديسمبر، 2000، 09.
- ³ _ أحمد منور: مسرح أحمد رضا حوحو، (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، بحث لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف: الدكتور عبد الله الركيبي، 1989، جامعة الجزائر، ص12-13.
- ⁴ _ المرجع نفسه: ص10.
- ⁵ _ علي عبد الله: واقع التراث الشعبي في المسرح العربي - المسرح العراقي نموذجا - كلية العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، عمان الأردن البلقاء للبحوث والدراسات، مج(17)، ع (1)، 2004 ص60.
- ⁶ _ المرجع نفسه: ص61.
- ⁷ _ سعيد جبار من السردية إلى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، بيروت، الجزائر، ص69.
- ⁸ _ إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص156، نقلا عن بوحنة زينب: توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري، مسرحيات محمد الطيب الدهيمي أنموذجا رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017/2018، ص42.
- ⁹ _ المرجع نفسه. الصفحة نفسها.
- ¹⁰ _ محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، العدد 90، السنة الخامسة عشر الجزائر، نوفمبر/ ديسمبر 1985، ص273.
- ¹¹ _ أحمد منور: مسرح أحمد رضا حوحو، (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، ص24.
- ¹² _ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006، ص75.
- ¹³ _ المرجع نفسه: ص75-76.
- ¹⁴ _ المرجع نفسه: ص 76.
- ¹⁵ _ عز الدين جلاوي: الفجاج الشائكة، منشورات المنتهى، الجزائر. 2020. ص 107.

- 16- عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا، منشورات دار المنتهى الجزائر، ط1 2017، ص70.
- 17- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير ، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2020، ص134
- 18- عز الدين جلاوجي. هستيريا الدم. مسردية في تسع دفاتر، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2020، ص113
- 19- عز الدين جلاوجي. مسرح اللحظة. ص7
- 20- إبراهيم أنيس وآخرون. معجم الوسيط. إشراف علي حسن عطية. دار الفكر. ج2. ص853-854
- 21- أحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، إشراف: العربي دحو، جامعة باجي مختار، عنابة، 2001/2002، ص221.
- 22- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصة للنشر، الجزائر، ص167.
- 23- عز الدين جلاوجي: الأقنعة المنقوبة، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ص27.
- 24- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
- 25- أحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية الجزائرية، ص67.
- 26- علي بن نفعيل العلياني: التمايم في ميزان العقيدة، دار الوطن للنشر، مصدر هذه المادة الكتب الإسلامية، الموقع الإلكتروني، www.kttibet.com ، ص36.
- 27- صالح بن عبد العزيز. تمهيد لشرح كتاب التوحيد. دار المنهاج للنشر والتوزيع. ط2.
- الرياض. 1433هـ. ص105
- 28- عز الدين جلاوجي: الأقنعة المنقوبة. ص20
- 29- عز الدين جلاوجي. هستيريا الدم: ص35.
- 30- المصدر نفسه. ص27
- 31- المصدر نفسه: ص31.
- 32- المصدر نفسه: ص35.
- 33- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
- 34- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير. ص35
- 35- عز الدين جلاوجي: الأقنعة المنقوبة. ص36.

³⁶ - المصدر نفسه: ص36.

³⁷ - عز الدين جلاوي. أحلام الغول الكبير. ص36