A Carnivalesque Reading of Ezzedine Jalouji's *Perforated Masks* Based on Mikhail Bakhtin's Theory

Hossein elyasi mofrad*; Hamid motavalizadeh naeainy**

Abstract:

The novel has established itself as a distinctive literary genre deeply rooted in popular culture. According to Mikhail Bakhtin, the novel originates from the depths of society and emerges from its rituals, traditions, and collective cultural practices. Characterized by a carnivalesque atmosphere, the novel forms a bridge between readers and the popular culture that shapes its development. Bakhtin's perspective constitutes a response to certain Formalist critics who regarded literary works primarily as ideological constructs. In contrast, he views the novel as a literary form born of society and popular culture. Rather than focusing on predetermined social groups or individual heroes, the novel, through its inherent capacity for renewal and innovation, moves closer to ordinary people, portraying their lives, relationships, and the contradictions of everyday society through satire and humor, thereby creating a carnivalesque atmosphere. Drawing upon the principal components of Bakhtin's theory of the carnivalesque and employing a descriptive-analytical approach, the present study examines Ezzedine Jalouji's novel *Perforated Masks* (*Al-Aqnīyah al-Mathqūbah*). The findings reveal that dialogism constitutes the dominant structural principle governing the novel's narrative discourse. The narrative seeks to expose the duality and hypocrisy of the contemporary clergy and, through the use of satire and irony, portrays the pursuit of power through falsehood and deception. By employing a carnivalesque mode of representation, the novel seeks to uncover the true identity of the religious establishment within Algerian society. Through the characterization of Haj Fahoum as a representative of the clergy, the author symbolically removes the mask concealing his true identity, thereby expressing a critical stance toward the realities of religious discourse in Algeria. Ultimately, the narrative instills the belief that the masks of falsehood, hypocrisy, and deception will inevitably be removed and that truth will ultimately prevail. Just as in the

*- Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Lorestan University. (Corresponding Author): elyasi.h@lu.ac.ir

**. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, farhangian University

carnivalesque tradition the authority of the crowned king eventually comes to an end, so too are falsehood and deception ultimately exposed.

Keywords: Mikhail Bakhtin; Carnivalesque Narrative; Ezzedine Jalouji; *Perforated Masks* (*Al-Aqnīyah al-Mathqūbah*).

Extended Summary

Introduction

Rooted in Bakhtinian theory and folk celebrations, the carnivalesque is characterized by the dissolution of social hierarchies and the merging of opposites, such as the sacred and the profane. Beyond mere entertainment, the carnivalesque functions as a symbolic ritual of protest against exploitative authority and official culture. By employing literary devices such as satire, role reversal, and the convergence of paradoxes, literature draws upon the carnivalesque to express suppressed human truths and reveal the complex political and social realities of society.

Theoretical Framework: Carnival Literature

Carnival literature is primarily rooted in ritual, performance, and direct interpersonal interaction. *"Carnival in literature has derived a complete language from tangible symbolic forms, ranging from complex, expansive actions to individual carnivalesque gestures."* The Socratic carnivalesque dialogue is regarded as one of the fundamental techniques of the carnivalesque mode. It is based on two elements: syncrisis and anacrisis. Syncrisis refers to the juxtaposition of different viewpoints on a particular issue, whereas anacrisis denotes the ability to provoke the interlocutor's speech, stimulate reflection, and compel them to reveal and articulate their opinions.

A narrative that incorporates the characteristics of a carnivalesque space within its dialogic scenes delineates the relationships among characters, the divergence of their perspectives, and the capacity of one party to persuade another. Furthermore, the dialogic situation—and the actions performed by each character—functions as a carnivalesque narrative strategy for expressing positions and revealing hidden truths. This is precisely what emerges in narratives that foreground the characteristics of the carnivalesque space.

Characteristics of Carnivalesque Narrative

In carnivalesque narrative, all barriers collapse as characters enter into a logic of dialogism, revealing their thoughts and positions while confronting the "other" regardless of social rank or status. This process seeks to awaken the recipient's awareness of a world plagued by conflict, class discrimination, and inequality, while simultaneously aspiring toward equality and a social reality founded upon harmonious human relationships, love, and freedom.

Within this dialogic space, every character possesses a distinct voice and performs a specific role in the carnivalesque scene without restriction or constraint, while each element retains a symbolic presence. Participants employ masks, satire, nonsense, invective, and the grotesque, emphasizing the body through a language that is simultaneously parodic and terrifying. This entails the fusion of heterogeneous elements and the personification of concepts in a mocking, parodic manner that may evoke resentment or hatred.

By mobilizing the concepts inherent in the carnivalesque scene, the narrative represents reality through a masterfully humorous style, thereby expressing the author's intellectual and ideological position. Ultimately, as the carnivalesque scene comes to an end, the masks are removed, revealing the true identities of the individuals behind them. Through the integration of narrative with the carnivalesque world and its cultural heritage, carnivalesque narrative seeks to reveal the true face of life and unmask the concealed identities of individuals.

An Analysis of Ezzedine Djellouaji's Novel

Al-Aqniʿah al-Mathqubah (*The Pierced Masks*) stands as a distinctive narrative model, remarkable for its creativity in both form and meaning. Some critics classify it as a narradrama—a term denoting the fusion of narrative and dramatic elements—within the broader context of Djellouaji's literary works. This hybridization constitutes the text's most distinctive feature, with polyphony and dialogic scenes serving as the principal dramatic elements that characterize Djellouaji's oeuvre.

The author presents a unique hybrid genre that combines narrative and drama, granting the work greater freedom and dynamism. This enables him

to articulate his inner vision while portraying the realities of Algerian society. Beyond its openness to drama and theatricality, the narrative discourse also engages with diverse cultural traditions. The author strategically employs the carnivalesque space to portray Algeria's religious reality through a representational framework grounded in the aesthetics of carnival festivities and the pervasive presence of the carnivalesque event.

Throughout his creative oeuvre, Djellouaji emerges as a writer in rebellion against a society burdened by the tyranny of masks. Perhaps the close relationship between the narrative text and social reality explains the author's choice of an oratorical style, transforming the narrative into an act of exposing both the clergy and the administrative apparatus. It constitutes a rejection of the materialism and exploitation that *"spawned the 'culture of masks'—a culture that acts as a bargain, compelling individuals to gamble with their values and adopt a chameleon-like nature, changing according to circumstances."*

Through the characters of his narradrama—particularly Haj Fahoum and his subordinates, Nashnash and Al-Far—the author portrays the religious figure as an archetype of corruption and opportunism.

Results and Conclusion

Polyphony and the logic of dialogism constitute the dominant features of the structure of this narrative discourse. The novel portrays an attempt to attain power through deception and manipulation. To achieve this, the narrator employs satire and irony throughout the dialogic scenes of the narradrama, effectively illustrating the inherent duality of the religious figure.

Through its carnivalesque framework, the narrative seeks to expose the religious establishment in Algerian society by stripping away the mask of Haj Fahoum, who serves as a personification of the clergy. Consequently, the narrative functions as a profound rejection of the dominant religious discourse in Algeria. Ultimately, the text seeks to cultivate critical awareness among both the audience and the religious figures themselves, asserting that masks will inevitably fall and the truth will ultimately be revealed—just as, within the carnivalesque space, the authority of the crowned monarch is dismantled, exposing his falsehood and duplicity.

The Sources and References

A: books (Arabic)

1. Asmaa Ahmed Maikel. (2011). *Authenticity and Westernization in the Arabic novel: The novel of Hayder Hayder as a model*. Alam Al-Kutub Al-Hadith, [In Arabic].
2. Bakhtin, M. (1987). *Discourse in the novel* (M. Barrada, Trans.). Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution. (Original work published 1975), [In Arabic].
3. Bakhtin, M. (2015). *Rabelais and his world* (S. Nasr Al-Din, Trans.). Dar Al-Jamal, [In Arabic].
4. Bakhtin, M. (2018). *Rabelais and his world* (K. Hamed, Trans.). Dar Al-Fikr Al-Jadid, [In Arabic].
5. Bakhtin, M. (1968). *Dostoevsky's poetics* (J. N. Al-Tikriti, Trans.). Dar Al-Touboukal for Publishing and Distribution, [In Arabic].
6. Boukhalfa, F. (2012). *The language of modern literary criticism* (1st ed.). Alam Al-Kutub Al-Hadith, [In Arabic].
7. Djellaouji, E. A. (2020). *The pierced masks* (1st ed.). Al-Muntaha Publications, [In Arabic].
8. Farah, M. (2006). *Theatrical discourse and the problem of reception*. Dar Al-Nashr Edisoft, [In Arabic].
9. Hamdawi, J. (2015). *Polyphony in literature and criticism* (1st ed.). Dar Al-Beida for Publishing, [In Arabic].
10. Murtaji, A. (2009). *Mikhail Bakhtin: The dialogic critic*. Amina Press, [In Arabic].
11. Shaker Abdel Hamid. (2003). *Humor and laughter: A new vision*. National Council for Culture, Arts and Letters (Alam Al-Ma'rifa), [In Arabic].
12. Makkarik, I. (2009). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications, [In Persian].
13. Nellle, R. (2012). *Shakespeare and the carnivalesque after Bakhtin* (R. Pourazar, Trans.). Hermes Publishing, [In Persian].

B: Master's Thesis

14. Gheshm, L., & Hamada, W. (2021). *Polyphony in the novel Mamlakat al-Zarbout by Mohammed bin Tabba* (Master's thesis). Kasdi Merbah University, Ouargla, [In Arabic].

C: Journal Articles

15. Akbarizadeh, F. (2022, December). Carnivalesque in the novel *Bareed al-Layl* by Hoda Barakat. *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature, 18*(64), 47–72, [In Persian].
16. Ben Afia, W., & Meliki, I. (2015). The carnival in the novel *The Golden Ass* according to Mikhail Bakhtin's theory. *Journal of Social and Human Sciences, 1*(33), 59–78, [In Arabic].
17. Mafkouda, S. (2022). Features and forms of identity in the novel *Fadl al-Layl ala al-Nahar* by Yasmina Khadra. *Qira'at Journal, 14*, 107–136, [In Arabic].
18. Moussaoui, H. (2024). Laughter and political transformations in the novel *City Scents* by Hussein al-Wad. *Al-Khitab Journal*, (10), 134–144, [In Arabic].
19. Noaman, A. (2012). Djellaouji evokes the finest details of reality: *The Pierced Masks* as a model. *Al-Khitab Journal, 7*(12), 1–9, [In Arabic].
20. Rabah, N., & Mahjoubi, A. (2021). The pragmatics of dialogue in theatrical discourse: *The Pierced Masks* by Ezz al-Din Djellaouji as a model. *Al-Wahat Journal for Research and Studies, 14*(2), 798–818, [In Arabic].
21. Shaalan, A. (2008). Mikhail Bakhtin: Carnival and dialogism. *Al-Tawasul Al-Adabi Journal*, (2), 1–30, [In Arabic].
22. Al-Wadiji, R. (2022). Forms of linguistic and stylistic multiplicity in the novel *Ma Ba'd al-Khaliyya* by Abdelkarim Ghallab: A polyphonic approach. *Qira'at Journal, 14*(1), 571–590, [In Arabic].

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الـ، العدد الـ، الفصل هـ ش/ م

السَّرد الكرنفاليّ في مسردية «الأقنعة المثقوبة» لعزّ الدين جلاوجي وفق نظرية ميخائيل باختين

حسين الياسي مفرد *؛ حميد متولي زاده نائيني **

الملخّص

تقدِّم الرِّواية نفسها كجنسٍ أدبي جديد ينتمي إلى الثَّقافة الشعبيّة، حيث يرى باختين أنَّ الرَّواية، تنبعث من رحم المجتمع بكلِّ طقوسه وعاداته، والرِّواية، بما يكتنفها من الفضاء الكرنفاليّ، تمثِّل الجسر الرَّابط بين المتلقي وبين الثَّقافة الشعبيّة التي تؤثِّر في تكوينها. وهذه الرؤية عند باختين، تمثِّل ردة فعل على التَّوجه الإيدئولوجي عند بعض الشَّكلانيين الذين يرون أنَّ الأثر الأدبي ذو انحياز إيدئولوجي، غير أنّ باختين جعل الرواية كنوع أدبي، مولود المجتمع والثَّقافة الشعبيّة ولا يكون على الاطلاق حول الفئات المفروضة، بل تطغى عليها، وفقا لمبدأ التجريب، صورة الشعب والعلاقات الاجتماعيّة العادية والمألوفة واللغة الساخرة التي تخلق الفضاء الكرنفاليّ في الرواية. هذا البحث بتبني هذه الرؤية ويقوم، وفق المبدأ الكرنفاليّ، بدراسة مسردية "الأقنعة المثقوبة" لعزّ الدين جلاوجي معتمداً في ذلك على المنهج الوصفي ـ التحليلي. توصل البحث في مقاربته للرواية إلى نتائج أهمّها: أنَّ التعددية ومنطق الحواريَّة هي العنصر المهيمن على بنية هذا الخطاب السَّردي والرِّواية ترسم محاولة للوصول إلى السُّلطة بالزَّيف والخداع والسَّارد يستخدم السخرية وخطاب التهكم في المشاهد الحواريَّة بين الشَّخصيات في هذه المسردية التي ترسم الازدواجية لدى رجل الدين. النصّ السَّردي بنكهته الكرنفالية، يسعى لفضح رجل الدين في المجتمع الجزائري ويقوم بكشف القناع عن وجه الحاج فهّوم في تمثُّله لرجل الدين ليكون النصّ السَّردي رفضا لواقع الخطاب الديني في

* – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، خرم آباد، إيران(الكاتب المسؤول). الإيميل: elyasi.h@lu.ac.ir

** – أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فرهنكيان، تهران، إيران.

الجزائر. والنصّ في النهاية يؤسِّس الوعي لدى الجمهور ولدى رجل الدين وأنّ الأقنعة في النهاية ستنهار وتتكشف الحقائق كما في الفضاء الكرنفاليّ تنتهي سلطة الملك المتوَّج وينكشف زيفه ومراوغته.

كلمات مفتاحيّة: باختين، السرد الكرنفاليّ، عزّ الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة

١. المقدِّمة

يمثِّل الفضاء الثقافي الدَّعامة الكبرى للعمل السَّردي ومرجعيته المهمّة. وقد وجد الكرنفال بوصفه عملا نابعاً من ثقافة الشعوب، طريقه إلى عالم السَّرد والرِّواية، وتحوَّل من مجرد حدث شعبي تمثيلي يحاول الاحتجاج على السُّلطة بكلِّ أشكالها بلغة التمثيل والمواربة، إلى مرجعية أساسية في تكوين الخطاب السَّردي.

وقد انبعث مفهوم الأدب الكرنفاليّ من المفهوم العام للمصطلح، إذ إنه في صلب البحث الباختيني وقبل ظهوره كأساس في علم الأنثربولوجيا وفي كتابات لوي اشتروس، نمط من الاحتفالات الشعبيّة وأشكال الحضور الجماهيري الموروثة، تسقط فيها الألقاب والرُّتب وتقام مجموعة من الطُّقوس ويمتزج فيها الأخلاقي مع ضدِّه والدِّيني مع ما لا يماثله على الواقع والمقدَّس مع المدنَّس والسخرية والشَّتم مع حرِّيةٍ تتاح للممثِّلين ليكون المشهد الكرنفاليّ في النَّهاية احتجاجاً على أشكال السُّلطة الاستغلالية وحدثا رمزياً يعبِّر عن رفض الشُّعوب لكلِّ ما هو ديني وأخلاقي في المجتمع لا يرضاه الذُّوق الجماعي.

إنّ المشهد الكرنفاليّ «يحمل معه رسالة إنسانيَّة ويعبِّر عما يتنصل الإنسان عن التعبير عنه في أرض الواقع ويجد في الحدث الكرنفاليّ، وسيلته للتعبير عن مكنونه عبر الاحتفال الجماهيري الذي يحمل في ظاهره البنيوي مظاهر التَّسلية والتهريج غير أن الطَّقس الشَّعبي الاحتفالي، يتجاوز هذا الإطار ليكون أداة لقهر الاستبداد الإقطاعي والوقوف في وجه الثَّقافة الرَّسمية التي تطمح إلى تدجين القوى الشعبيّة وصهرها في منظومة القوة السَّائدة» (شعلان،٢٠٠٨م: ٣٨) والأدب، بناءً على رسالته في التعبير عن المجتمع وفضح أنساقه الثَّقافيَّة والاجتماعيّة، يأخذ من ملامح المشهد الكرنفاليّ مثل جمع الأضداد والسخرية والمفارقة بين الحقيقية والواقع والتناوب وتبادل الأدوار والملامح الأخرى المرتبطة بالحدث الكرنفاليّ ليكون أداة التعبير والتغيير وفضح الواقع السِّياسي والاجتماعي والثَّقافي الذي تعكسه الرِّواية.

من أبرز الرِّوايات التي تجلَت فيها مظاهر الحدث الكرنفاليّ للتعبير عن الواقع الجزائري خاصة، والعربي والإسلامي عامة، مسردية «**الأقنعة المثقوبة**» لعزّ الدين جلاوجي. يعمل المبدع فيها على تعرية الواقع الثَّقافي والسِّياسي والاجتماعي وفضح جماعة من المتدينين الذين يتعاملون مع الناس متنكِّرين يخفون حقيقتهم، وكذلك فضح الأنظمة السِّياسيَّة السَّائدة. والمسردية كرنفالية بإمتياز من العنوان إلى المشاهد السَّردية التي تتداخل وتتناغم مع الحدث الكرنفاليّ.

يقوم هذا البحث بمقاربة هذه المسردية وتكمن أهميته في كونه عالج هذه المسردية وفق نظرية ميخائيل باختين وسدّ ثغرة غياب بحث علمي عميق حول هذا الأثر الإبداعي يحمل معه الأهمية والضرورة لسبر أغوار هذا الأثر وفهم ما يحمله من وجهات نظر. ومن هذا المنطلق تم اختيارها كميدان ثري مفعم بالحدث الكرنفاليّ، للكشف عن موقف المبدع من الواقع الذي يعيشه.

والبحث في معالجة الطابع الكرنفاليّ للرواية يختار بعض المشاهد السردية ويعكف عليها بالتنقيب والتمحيص ليتمكن في النهاية من الإجابة على مجموعة من **الأسئلة** ومن أهمها ما يلي:

ما هي أهم مكوِّنات الحدث الكرنفاليّ في رواية الأقنعة المثقوبة؟ وما هي الدلالات التي تكرِّسها الرواية باستخدام الفضاء الكرنفاليّ؟ وما فاعلية حضور الفضاء الكرنفاليّ في الرواية كجنس أدبي بإمتياز؟

وأما عن **خلفية البحث فيمكن القول** إنّ الباحثين في الآونة الأخيرة كتبوا دراسات عديدة عن مسردية "الأقنعة المثقوبة" وقاموا بمقاربتها في ضوء النقد النصّي لما يحويه هذا الأثر الإبداعي من الأصالة في الرؤية والصياغة الفنية ومن أبرزها:

«تداولية الحوار في الخطاب المسرحي في مسردية الأقنعة المثقوبة لعزّ الدين جلاوجي أنموذجاً» للباحث رابح نجيبة ومحجوبي عقيلة ونشرت الدراسة سنة٢٠٢١م في مجلة الواحات للبحوث والدراسات وهي مقاربة لعنصر الحوار في هذه المسرحية وفق المنظور التداولي وتوصل الباحثان في النهاية إلى نتيجة مفادها أنّ الحوار يكون العنصر البنائي المهم في هذه المسردية ولا يكون مجرّد التقاء بين الشخصيات، بل وسيلة للمبدع يعتمد عليها للكشف عن الشخصيات والتعريف بها والتعبير المباشر عن هوياتها.

وثمة دراسة نشرت سنة ٢٠٢١م في مجلة علوم اللغة العربية وهي تحمل عنوان: «التشكيل الفني للشخصية الساخرة في مسرحية الأقنعة المثقوبة لعزّ الدين جلاوجي» لفرجان نبيلة ومجناح جمال. وقد قامت الدراسة بمعالجة الحاج فهّوم بوصفه الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية

والتركيز هنا يكون على حواراته وأفعاله الساخرة. وتوصّل البحث إلى أن الحاج فهّوم في هذه المسردية يمثل نموذج الشخصيات المُهابة والمبدع للتشكيل الفني الساخر. وللتعبير عن شخصيته المهابة التي تمثل طائفة رجال الدين، يقوم ببراعة برسم هذه الشخصية ورسم ملامحها وحضورها في الفضاء الطافح بالتقلبات والتناقضات. والحوار في هذه المسردية يكون العنصر الأهم في رسم ملامح الشخصية الساخرة.

وكتبت بشرى ضرباتي بحثا يحمل عنوان «انفتاح المسرح على الرواية في مسردية الأقنعة المثقوبة لعزّ الدين جلاوجي»، ونشر البحث في مجلة الخطاب سنة٢٠٢٠م. وهو دراسة لتداخل السردي والمسرحي في هذا النموذج الإبداعي للكاتب الجزائري الذي استأثرت أعماله في السنوات الأخيرة باهتمام الباحثين داخل الجزائر وخارجها. وأشارت هذه الورقة البحثية في النهاية إلى أنّ التجريب السردي عند جلاوجي يتجاوز حدود السرد المباشر والاعتماد على العناصر السردية، وجلاوجي يقدم نفسه كرائد لفنّ إبداعي جديد أو ما يسمى المسردية ويعمل في منجزاته على المزج بين السرد والفنون الأخرى، وخاصة المسرح.

ومن البحوث التي تحتل الصدارة ضمن البحوث التي تناولت مسردية الأقنعة المثقوبة من حيث الرؤية النقدية والتزامها بالإطار المنهجي، دراسة عنوانها «النظام العاملي الغريماسي في خصوصية الرواية الجزائرية المعاصرة؛ دراسة تطبيقية في مسردية: الأقنعة المثقوبة للروائي عزّ الدين جلاوجي» للباحثة زينب لوت نشرت سنة ٢٠١٨م في دفتر مخبر الشعرية الجزائرية. قامت الباحثة في هذه الدراسة بتطبيق نظرية النموذج العاملي لغريماس على هذه المسردية. وقد الدراسة اتّسمت بالطابع الشخصاني، أي التركيز على الشخصيات حسب النموذج العاملي وتوصلت في النهاية إلى أن هذه المسردية فضاء رحب لتطبيق النموذج العاملي؛ فحركية الشخصيات وتنوعها في آنٍ تمثل الهوية الأساسية لهذا المنجز السردي والحاج فهّوم يمثل الشخصية الرئيسة حسب نموذج غريماس ونشناس يمثل الشخصية المساعدة للشخصية الرئيسة حسب تصنيف غريماس. وثمة شخصيات معارضة للحاج فهّوم، والمعارضون هم الذين انخدعوا بكلام الحاج وبأفعاله. والأدوار الفاعلية تتجلى من خلال مناصرة بعض الشخصيات للحاج فهّوم أو من خلال معارضتها له مما يكوّن في النهاية الخطاطة السردية التي تعبّر عن مكنون الشخصيات وتفضح نواياهم ليكون المنجز الإبداعي في النهاية فضحا للخطاب الديني الجديد.

ولم نعثر على دراسة ذات صلة بموضوع هذه الدراسة، التي تتناول الكرنفالية في مسرحية الأقنعة المثقوبة. وصحيح أن الدراسات السابقة من الممكن أن تكون ضمن المصادر الأساسية لهذا البحث إلى جانب كتب باختين، لكن لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ موضوع السَّرد الكرنفاليّ في هذه المسرحية لم يكن مطروقا لحد الآن في البحوث والدراسات التي كتبت عن أعمال جلاوجي، وهذا البحث ينفرد بكونه مخصّص لدراسة هذا الموضوع، إضافة إلى أنَّ الدِّراسات السابقة التي تناولت المسردية تفتقر إلى الرؤية العميقة التي يتَّسم بها هذا البحث العلمي.

٢.السَّرد الكرنفاليّ

يحتضن الأدب من الثَّقافة الشعبيّة ما يساعده في رسالته الاجتماعيّة والإنسانية؛ فالأدب فيه يمتزج المتخيل بالواقعي ليدرك المتلقي واقعه إدراكا جمالياً. والسَّرد كجنس أدبي بإمتياز، يحتضن الثَّقافة الإنسانية والشعبيّة بصورة عامة ليكون السَّرد المتخيّل أكثر حرِّية وتحرّرا في التعبير عن الواقع بشكلٍ تمثيلي وأكثر قدرة على تعميق الوعي بالواقع. فالكرنفال صورة تمثيلية عن الواقع الذي يعيشه الإنسان، كما يقول باختين، بوصفه أول من اجترح مصطلح الكرنفال من الثَّقافة الشعبيّة للرِّواية.

يحظى كلُّ المشاركين بحرِّية الحضور والتعبير وتنكسر كلُّ القيود فتخلو الحياة من القيود السُّلطوية والمجتمعية والثَّقافية وتنادي الأفعال برفض الواقع السُّلطوي لبناء العالم الواقعي الذي يضاهي العالم الكرنفاليّ الذي يخرج فيه المهمّش من هامشيته، وتسود الحواريَّة وتسقط الألقاب والرُّتب وتكون عندئذ الحرية والمساواة (باختين والآخرون، ٢٠١٨م: ٤٩- ٥٠). أدخل باختين مصطلح الكرنفاليّ في عالم الرواية؛ فالسَّرد الكرنفاليّ، بخلقه الأجواء التمثيلية التوفيقية وبأسلوبه اللغوي الساخر وبالشخصيات والتعدُّدية اللغوية والحرِّية في الحوارات، يعبِّر عن الواقع الذي يعيش فيه الإنسان.

إن الأدب الكرنفاليّ يقوم أساساً على الطقوس والأفعال والمباشرة في التعاملات. «وقد استنبط الكرنفال في الأدب، لغة كاملة من الأشكال الرَّمزية الحسيَّة الملموسة بدءاً من الأفعال الواسعة المعقدة إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية.

ويعدُّ الحوار الكرنفاليّ السقراطي أحد الأساليب الأساسية للموقف الكرنفاليّ وهويقوم على عنصرين، هما: السيكنريزا والأناكريزا، حيث السيكريزا هي المقابلة بين وجهات النظر في مسألة بعينها والأناكريزا القدرة على أن تثار كلمة الآخر المناقش وأن تستفزه وأن يجبر هذا المناقش على

الإفصاح والبوح برأيه» (عبدالحمدى،٢٠٠٣م: ٢٩٧) والسَّرد الذي يحتضن ملامح الفضاء الكرنفاليّ في المشهد الحواري بين الشَّخصيات يقوم برسم العلاقة بين الشخصيات واختلاف وجهات النظر بينها وقدرة طرف من الأطراف على إقناع الآخر المناقش كما أن الموقف الحواري وما تؤدِّيه كلُّ شخصية من الأفعال، استراتيجية سردية كرنفالية للتعبير عن المواقف والأسرار وهذا هو ما يظهر في السَّرد الذي يعتني بملامح الفضاء الكرنفاليّ.

في السَّرد الكرنفاليّ تسقط كلُّ الحواجز وتدخل الشَّخصيات في منطق الحواريَّة والإفصاح عن أفكارها ومواقفها والوقوف بوجه الآخر دون أخذ الرُّتب والألقاب بعين الاعتبار بهدف تأسيس الوعي لدى المتلقي بعالمه الواقعي الذي يعاني من الصِّراع والتمييز الطبقي واللامساواة بغية الوصول إلى المساواة (نولز، ١٣٩١: ١٠٩) وبناء العالم الواقعي الذي يخلو من التشققات في العلاقات الإنسانية ويسوده الحبُّ والحرِّية. ففي السَّرد الكرنفاليّ لكل واحدٍ من الشَّخصيات صوته الذي يعبِّر عنه في الفضاء الحواري والشَّخصيات تشارك في مشهد كرنفاليّ وتؤدي دورها بدون تقييد وتكبيل (باختين،١٩٦٨م: ١٧٩) وفي هذا المشهد، كلُّ شيء له حضور رَّمزي. فالثيمة الرَّمزية للأفعال والشَّخصيات المشاركين في الحدث الكرنفاليّ والمزج بين المتناقضات محاولة توفيقية للتعبير عن الواقع الإنساني. يلجأ المشاركون في الحدث إلى استخدام القناع والسُّخرية واللغو والشتم والغروتسك بالتركيز على الجسد بلغةٍ هزليةٍ مفزعة وتركيب العناصر اللامتجانسة وتجسيم الأمور بشكل هزلي بارودي تنبعث منه الكراهية والحقد (اكبرى زاده،٢٠٢٢م: ٤٩).

يقوم السَّرد الكرنفاليّ بتوظيف ما يرتسم في المشهد الكرنفاليّ من المفاهيم المطروحة للتعبير عن الواقع بأسلوب هزلي بارع وللتعبير عن الموقف الفكري والإيديولوجي للمبدع. فالفضاء الكرنفاليّ يرسم الازدواجية وتبادل الأدوار كما تختفي القوانين والضوابط وكل واحد يؤدّي دوره في المسرح دون رقيب أو حسيب. فزمن الكرنفال زمن مخالف لزمن الحياة؛ لأنّ الزمن الكرنفاليّ يلغي الحواجز والتراتبية المجتمعية وتتكوَّن العلاقات على أساس الحرِّية وليس فيها لا تكلف ولاخضوع ولا تبجيل (موساوي، ٢٠٢٤م: ١٣٧) وكل واحد يعبّر عن منظوره بحرّية. وفي نهاية المشهد الكرنفاليّ ينزاح القناع وتنكشف الهويات والأشخاص.

والسَّرد الكرنفاليّ، عن طريق بناء العلاقة بينه وبين العالم الكرنفاليّ وبناء التداخل بينه وبين الموروث الكرنفاليّ، يسعى للتعبير عن الوجه الحقيقي للحياة وإزالة القناع عن وجوه الأشخاص والهويات. ولعل مسرحية عزّ الدين الجلاوجي أقرب نموذج إبداعي الى مفهوم الأدب الكرنفاليّ، إذ

إنّ المبدع يعتمد على العناصر والملامح الخاصة بالاحتفال الكرنفاليّ لمعارضة الواقع وفضحه والتعبير عن موقفه الرَّافض للسلطة بأشكالها المختلفة الدِّينية والسِّياسيَّة والاجتماعيّة.

إنَّ أوَّل ما يلفت الانتباه في هذه المسرحية، هو العنوان باعتباره الرَّمز الكرنفاليّ الذي يحيل إلى واقع تختفي فيه الوجوه والهويات الحقيقية ويصبح الواقع الفضاء التمثيلي للممثلين في الرِّواية يؤدّون دورهم الانتهازي والاستغلالي، بينما يخفون هويتهم الحقيقية متنكرين باستخدام قناع الزيف والمواربة لاصطناع الشخصيات الجديدة التي تتلاءم والذوق الجماعي واصطناع الشخصية واختفاء الذات في المشهد الواقعي الذي يضاهي المشهد الكرنفاليّ، طريقة لبلوغ الحاجات. لكنّ المبدع في عتبة العنوان يصف الأقنعة بالمثقوبة ليعبر، عبر هذه الصورة الكرنفالية إلى ما يؤمن به، ومفاده أنّ زمن الزَّيف والقناع والاصطناع سينتهي حتما، والشَّعب، عندما يتحلى بقوة الإرادة والوعي والمنطق، سيكون قادراً على إزالة القناع عن الوجوه، ونتيجة لذلك الفعل الواعي تنكشف الهويات.

١-٢. تعدديّة الأصوات في السرد الكرنفاليّ

يمتاز السَّرد الكرنفاليّ بحضور الشخصيّات المختلفة، حيث تمارس كلُّ شخصيّة دورها بحرية، حيث يكون المستوى التخاطبي الجدلي، إذ تمثِّل تعدديّة الأصوات سمة بارزة للرواية الكرنفالية التي تعطي المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها بدون رادعٍ ولا مانع.

ويرى باختين أن تعدُّد الأصوات داخل الرواية الكرنفالية هو ما يميِّزها عن الرِّواية المونولوجية. وفي السَّرد البوليفوني ذي الطابع الكرنفاليّ «يُفسح المجال أمام الشَّخصيات لتعبِّر عن كل ما تريد وبكلِّ حرِّية واستقلالية دون أيما تدخل. ففي السَّرد الكرنفاليّ تتنوع وتتعدّد الأصوات وفي كلِّ موقفٍ حواري يكشف كلُّ شخص عن مكنونه ويبوح به» (غيشم، حمادة، ٢٠٢١م: ١٠) وبذلك يتحوَّل النصّ من الأحادية والسطحية المباشرة إلى تجربة أكثر عمقا وثراءً للمعنى بتعدّد الرؤى ووجهات النظر (حمداوي، ٢٠١٥م: ٧).

والسَّرد الكرنفاليّ، بفسحه المجال أمام الشَّخصيات للتعبير عن نفسها ومكنونها، يركِّز على الحوارية والتعدُّدية في الأصوات لإحالة المتلقي إلى ما هو خارج النصّ من الأفكار والإيدئولوجيات، أي أنّ الرواية البوليفونية بطابعها الكرنفاليّ الساخر تمنح لكل الأفكار الحق في التعبير والتمثُّل في هذا الملفوظ. كما تحقق، بالحوارية، صراعا إيديولوجياً عميقا وتعدّدا للآراء ورؤية أكثر شمولية للواقع

(مفقوده، ٢٠٢٢م: ١٠٩) . كلّ هذا في جوّ يعبث بالواقع ويسخر منه محاولاً إلغاء السلطوي منه عن طريق كسر الحواجز والحثِّ على الضحك والتهريج على ذوي السُّلطة (مليكي، بن عافية، ٢٠١٥م: ٦٢) في مشهد حواريّ تغمره التناقضات.

ففاعلية المكوِّنات الكرنفالية في الخطاب السَّردي تظهر في رسم مشكلة الواقع بلغةٍ تمتزج فيها السُّخرية مع الجدِّ والتمثيل مع الحقيقة ليكون المشهد السَّردي بنكهته الكرنفالية، صورة تمثيلية عن الواقع السُّلطوي والثَّقافي والاجتماعي.

٣. دراسة السَّرد الكرنفاليّ في مسردية «الأقنعة المثقوبة»

الأقنعة المثقوبة من النماذج السَّردية الفريدة التي اتسمت بصفة الإبداع في مستوى البنية والدلالة ويسمّيها البعض المسردية ضمن الأعمال السَّردية الأخرى التي كتبها جلاوجي والمسردية في وصف هذا الأثر الإبداعي، إشارة إلى العمل التوليفي في المزج بين عناصر السَّرد وعناصر المسرحية وهذا ما يلفت الانتباه في هذا الأثر ومن أبرز عناصر المسرحيَّة التي لها الحضور الطَّاغي في مدونة جلاوجي، عنصر تعددية الأصوات والمشهد الحواري.

فقد قدَّم المبدع نوعاً فريداً، مهجَّنا يمزج فيه بين السَّرد والمسرحية (نجيبه، عقيله، ٢٠٢١م: ١١٠)ليحظى الأثر بحرِّية أكثر مع حركية تفسح المجال للمبدع في التعبير عما في داخله من الأفكار ولرسم الواقع الجزائري وهذا الخطاب السَّردي إلى جانب انفتاحه على المجالات الأخرى مثل مجال المسرحية والدرامة، ينفتح على ثقافات الشُّعوب ويستثمر المبدع فيه الفضاء الكرنفاليّ ، ليرسم الواقع الدِّيني الجزائري في صورة تمثيلية تقوم على مقوّمات الاحتفال الكرنفاليّ والحضور المكثَّف للحدث الكرنفاليّ.

يظهر جلاوجي في مدونته الإبداعية كاتبا ثائرا على المجتمع الذي يعاني من سطوة الأقنعة، وربَّما العلاقة الرَّصينة بين النصّ السَّردي والواقع هي السَّبب في اختيار اللغة الخطابية في المدوّ نة ليكون النصّ السَّردي في النهاية فضحاً لرجل الدين والأجهزة الإدارية ورفضاً للمادية والاستغلالية التي «أفرزت ثقافة الأقنعة التي صارت بمثابة الصَّفقة التي تدفع الفرد إلى المغامرة بالقيَّم وقبول التلوُّن والتبدُّل على حسب الأوضاع والظروف، والكاتب عبر شخصيات مسرديته المتمثَّلة في

الحاج فهّوم ونشناش والفار العاملان تحت إمرته وتأثيره، يرسم واقع رجل الدين كنموذج للفساد والانتهازية» (نعمان،٢٠١٢م: ٢١٦).

ورجل الدين في هذا الواقع المأزوم بفعل التوجه المادي يصل إلى أعلى المراتب والسُّلطة، وله نوازعه البيولوجية الجسدية والمادية، وقد صارت المبادئ الدينية هامشية ، غير أن السُّلطة التي يكسبها رجل الدِّين بفعل الأقنعة، وما يمارسه من تضليل للناس، تنهار وتنقلب على صاحبها في النَّهاية، وتقلُّب دلالات الخير والشرِّ التي لا مكانة لها في قاموس النِّفاق ليؤسِّس الأثر الإبداعي في النَّهاية الوعي لدى الجماهير، بأنَّ ما يفرزه رجل الدِّين بفعل الأقنعة وانتهازية الأجهزة الإدارية في المجتمع ستنزاح ويخرج الهامشي من هامشيَّته كما يحدث في المشهد الكرنفاليّ.

١-٣. الاتصال الحرُّ بين الشخصيات كحدث كرنفاليّ

من أهم ما ترسمه الرواية متأثرة بالروح الكرنفالية هو الحرية في التعاملات بين الشخصيات، حيث يتم تعليق كلِّ القوانين والممنوعات التي تفصل الشخصيات على أرض الواقع وتتم، على ضوئها، صياغة الواقع ونظامه بشكل يخلق الحواجز والسُّدود بين الناس في علاقاتهم والتراتبية واللامساواة، وهذا ما يسخر منه الحدث الكرنفاليّ، فالرِّواية في بناء العلاقة بين الشخصيات تلغي كل الحواجز. يرى ميخائيل باختين أن الناس، في المشهد الكرنفاليّ، يجتمعون من كلِّ الشرائح والأطياف وكل المنتمين إلى الجبهات المختلفة في مشهد حواري يتم فيه إلغاء كلِّ الرتب والألقاب. والرِّواية تستثمر هذا الحدث الكرنفاليّ لتكون ردة فعل على ما في الواقع من التمييز الطبقي واللامساواة (باختين،١٩٦٨م: ١٧٨) وهكذا يُتاح للفرد في الرِّواية دون أي رقابة تفرض عليه أن يظهر بوجه الآخر ويتحرَّر من القيود السُّلطوية والمجتمعيَّة ويُخرج نفسه من الهامشية ويُهدِّد مركزية الآخر.

في مسردية الأقنعة المثقوبة، يكوِّن المشهد الحواري بين نشناس، وهو يمثِّل نموذج الفرد الوضيع، وبين الحاج فهّوم، وهو يمثِّل نموذج فرد ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية، الحدثَ الكرنفاليّ الذي تُلغى فيه الحواجز والفواصل بين الشخصيات وكل واحد يعبِّر عن منظوره ورؤاه بحرية، وهكذا الرواية على غرار الاحتفال الكرنفاليّ يجمع الوضيع مع الرفيع والفوقي مع الدوني في مشهد يعبِّر كلُّ فرد عن مكنونه بحرية ودون مواربة:

يُقبل الحاج فهّوم بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لايحمله إلا للتباهي ويُقبل عليه نشناس بملابسه الملوَّنة الضيِّقة ويضرب على كتف الحاج فهّوم صباح الخير سيدي الحاج فهّوم....وهل يجد خيرا من يراك يا نشناس يا وجه الشرّ؟ ظلَّ نشناس هادئا يقلب بصره ببرودة وقال: لا تهتم يا حاج يتساقط الخير على رأسك كالبطيخ. فينفعل الحاج فهّوم بشدة مشيرا بعصاه إلى جدار المقهى: لاأرى إعلانا واحدا للوفاة كأن الموت في إضراب هذه الأيام(جلاوجي، ٢٠٢٠م: ٨).

والنصّ السَّردي، بنكهته الكرنفاليّة، يثبت وجود شخصيتين مختلفتين بينهما المفارقة والمبدع باستخدام المزج الكرنفاليّ، فيقيم حوارية ساخرة بين الحاج فهّوم وبين نشناس الشَّخصية النامية التي تخرج من دورها في نهاية التسلسل السَّردي لتكون معيناً للحاج فهوم في الوصول إلى السَّلطة. والحاج فهّوم نموذج للشَّخصية المهابة «التي هي الطرف الفاعل في العلاقة التي تربطها بشخصيات أخرى وتتصرف من موقع قوة ما وتتمتع بحق التدخّل في مصير الأفراد وشؤونهم الذين تطالهم سلطتها» (بوخالفة،٢٠١٢م: ٢٥١).

في هذا النصّ السردي يمثِّل الحاج فهّوم الشخصية المهابة التي تدور حولها الكثافة الحدثية، وهو الطرف الفاعل في علاقته مع الآخرين، ومن ضمنهم نشناس ورئيس البلدية أيضاً. في هذا النصّ، تحدث الحواريَّة بين رئيس البلدية والحاج فهّوم بناء على أصل الاتصال الطليق ليكون المشهد الحواري صورة عن الاندماج الديني والإيديولوجي.

وثمة مشهد بين الحاج فهّوم وغيره من الشَّخصيات التي يفرض الحاج فهّوم سلطته عليها، حيث تظهر الكرنفالية فيه في زوال الفاصل الاجتماعي بين الشخصيتين ومخاطبة نشناس للحاج فهّوم دون الأخذ بعين الاعتبار مكانته الاجتماعيّة، إذ إنّ الحاج فهّوم يمثِّل رجل الدين الذي يقيم العزاء والصلوات على جنائز الموتى في هذه المدينة، وله مكانته عند الناس، غير أن نشناس في هذا المشهد الحواري يخاطبه بلهجة فيها الكثير من السُخرية واللامبالاة. ومثلما تتفسخ العلاقات في الاحتفال الكرنفاليّ والسُّخرية والهجوم والشتم تكون الظاهرة الأساسية في حوارات الممثلين والمشاركين في الحدث الكرنفاليّ.

في هذا المشهد الحواري بين الحاج فهّوم وبين نشناس، تتفسخ العلاقات الاجتماعيّة وتزول الفواصل والحواجز بين الشخصيتين ويخاطبه نشناس بلغة التهكم والسُّخرية، ليكون المشهد

الحواري سخرية من رجال الدين الذين يتمسكون بالشؤون الدينية ويقيمون الشرائع والطقوس الدينية في الواقع المعيش. كلّ ذلك لإرضاء رغباتهم المادية، ومن أجل المصالح دون أن يكون لديهم مبتغى إلهي: «اشرب قهوتک يا لعين ثم أكمل القصة، أكمل القصة! قال حيَّيْت ابنها بحرارة متباكيا متحازنا ولكن قلبي يكاد يطير فرحا عظم الله....يقاطعه الحاج فهّوم دون أن يتوقف عن الأكل. هكذا الحياة ألم يقل الحكماء: مصائب قوم عند قوم فوائد، يواصل نشناس غير آبه بمقاطعة الحاج فهّوم، قلت لهم: أعظم الله أجركم وألهمكم الصبر والسلوان وإنا لله وإنا إليه راجعون» (جلاوجِی، ٢٠٢٠م: ١٨).

والحوار المتصاعد بين نشناس وبين الحاج فهّوم بنكهته الكرنفالية يعبِّر عن الهوية الحقيقية للشخصية الرئيسة ويستهدف فضح الحاج فهّوم باعتباره رجل الدين الانتهازي الذي يستغل وجود العزاء للوصول الى حاجاته وقضاء مآربه المادية.

استخدام كلمات الشتم واللعين في الحوار بين نشناس والحاج فهّوم وهو ينطق بهذه العبارات التهكّميَّة الساخرة في مخاطبته لنشناس يجعل النصّ يلتقي بالفضاء الكرنفاليّ في التعبير عن هوية الشُّخوض والنصّ يستهدف إزالة القناع عن وجه رجل الدين كما أن أسلبة القول التُراثي تجعل النصّ أكثر قدرة على تعرية الواقع الديني فقوله: مصائب قوم عند قوم فوائد، جزء متجزأ من شعر المتنبي قام الحاج فهّوم بأسلبته في هذا المشهد الحواري ليعترف المبدع على لسانه بحقيقة رجال الدين في العصر الراهن بوصفهم شخصيات انتهازية واستغلالية ترى في مصائب الناس فوائد لها.

إنَّ الاتصال الحرِّ الطليق دون كلفة بين نشناس وبين الحاج فهّوم في هذا المشهد الحواري واستخدام لغة السُّخرية والهجو والشَّتم ومخاطبة نشناس للحاج دون أن يعير اهتماماً لمكانته الدينية بين الناس، من ملامح الفضاء الكرنفاليّ يستثمرها النصّ السَّردي لفضح رجل الدين لكونه أي نشناس على علم بشخصية الحاج فهّوم وهو ليس رجل الدين بالمعنى الحقيقي، بل رجل دين جعل الدين وسيلته لإغواء الناس وتحقيق مصالحه.

بعد هذا المشهد الحواري بنكهته الكرنفالية، يرسم المبدع الحوارية بين الحاج فهّوم وبين الفار وهو الشَّخصية الثانية من الطبقة الوضيعة التي لاتلتزم بالدين والمناسك والشعائر الدينية غير أن العلاقة بينها وبين الحاج فهّوم وسقوط الحواجز والفواصل بين الشخصيتين مع استخدام لغة التهكم والسخرية في الحوار، يمثِّل لحظة الاتصال الحر الطليق دون وجود قيود يقول: "يبادر الفار بالتحية

وهو يقف على بعد خطوات من الحاج: صباح الخير سيدي الشيخ. يتأمله الحاج فهّوم في لحظات في سخرية دون أن يردَّ ثم يخاطبه باستهزاءٍ عجيب ومن أنت حتى يكون لك الأعداء؟ ثم يغيِّر لهجته السُّخرية إلى الصَّرامة سائلا: يا نَتِن أنك تعربد طوال الليل وكلُّ حياتك خمر وحشيش ونتانه. والله يا شيخ ما.....يقاطعه الشيخ...اسكت اسكت المهم هل عندك الجديد؟(جلاوجي، ٢٠٢٠م: ١٧).

والمبدع في هذا المشهد الحواري بإقامة الحوار بين الحاج فهّوم وبين الفار، يعبِّر عن الوجه الحقيقي لرجل الدين في المجتمع الجزائري. رسم العلاقة بين الفار وبين الحاج فهّوم وهو يصف الفار بالنتن ويمارس شرب الخمر طوال الليل واستخدام لغة السخرية والتهكم ورسم هذا المشهد الحواري المشحون بالسُّخرية، يجعل النصّ محتضنا للفضاء الكرنفالي ليعبِّر به المبدع في هذا المشهد الحواري، عن الواقع الدِّيني في المجتمع الجزائري وعن زيف الخطاب الديني في المجتمع الجزائري الذي يمارس الطقوس والأعمال الشعائرية من أجل المال والمصالح.

في هذا المشهد السردي بنكهته الكرنفالية يتعامل الحاج فهّوم من الطبقة الدينية الرفيعة مع الفار ونشناش من الطبقة الوضيعة ليكون المشهد السردي بقدرته الكرنفالية التوفيقية، عاملا لفضح سلطة الدِّين على الأشهاد في المجتمع الجزائري: شابة تزوَّجت منذ سنوات ولم تنجب وزوجها يهدِّدها بالطلاق. زارت كل الأطباء ولم تنجب. قال الحاج فهّوم: يا ملعون هل يساوي الأطباء شيئا أمامي، أنا الحاج فهّوم؟ قال الفار: أنت سيدهم. يتّكئ الحاج فهّوم على الطاولة: جميلة هي؟ وهل تظن المجنونة إعطاء الولد شيئا بسيطاً؟ يلوح الفار مؤيدا متناغما مع جدية الحاج فهّوم: قلت لها ذلك يستدعي الاستغاثة بالأجداد الصالحين وبالجن والعفاريت وإبليس اللعين وهل استعدت لدفع ما نطلب؟ هي رهن إشارتك سيدي...لكنها تعيش المأساة. فيضحك الحاج فهّوم منتشيا وهل سعادتنا إلا في مآسي الآخرين يا فار يا مكّار ماذا تريد أنا الحاج فهّوم؟(السابق: ١٩).

والسَّرد الكرنفالي في تنامي أحداثه، يرسم المشهد الحواري الآخر مع شخصية الفار وبعد انتهاء الحوار بين الحاج فهّوم وبين نشناش، ينتقل السرد إلى مشهد حواري آخر لكونه الأساس الذي لا يُستهان به في السرد الكرنفالي ليكشف عن طبيعة كلِّ شخصية ومواقفها وأفكارها وعواطفها وهذا ما

يعطي للحوار بعده الفني الذي هدفه التأثير في عقل المتلقي ووعيه (فراح،٢٠٠٦م: ٣٨) والمبدع يجعل الحوار أساسا للصياغة السردية.

وفي العلاقات بين الشَّخصيات يلغي كلَّ القوانين والممنوعات والرُّتب ويقيم بينها حوارا ليوَّجه به أنظار الشَّعب الجزائري الى ما يجري في الواقع وليكشف عن زيف رجل الدِّين ويزيل القناع عن وجهه بحيث يمارس الخداع باسم الدِّين ليلتفَّ الشَّعب حوله وليقضي حاجاته، ويكسب مصالحه وهذا هو سبب ثقل الحوار في هذا السرد الذي أخذ حرية التعامل بين الشخصيات من الفضاء الكرنفالي.

فالسَّرد الكرنفالي في هذا المشهد الحواري يسرد انتقال الحاج فهّوم من إقامة الجنائز والصلوات على الموتى إلى القيام بالشَّعوذة من أجل المال ومكاسبه المادية.

ففي هذا المشهد الحواري بنكهته الكرنفالية التي تنبعث من حرية الفار، يرسم خروج رجل الدين في المجتمع من هاجسه الديني، ليصير مهووسا بالمال والدنيا والشَّخصية البرغماتية التي لا تهتم إلا بمصالحها ولا تخطِّط الا لتسيير مصلحتها كما يرسمه المبدع عبر خرق الحدود والفواصل بين الشخصيات في السَّرد واعترافاتهم، ليكون النصّ نقدا للشعب الذي ينجرف وراء دعاية رجل الدين بخبثه في مراوغة النَّاس واستغلالهم بشتَّى أنواع الحيل والدعايات.

وهكذا نلحظ أن النصّ السردي يزخر بالطاقة الكرنفالية ويغلب عليه طابع الحوار والتواصل الحرّ بين الشخصيات، وتتزاحم فيه الأصوات دون سيطرة صوت على آخر (مكاريک،١٣٩١: ١٦) مع لغة السُّخرية والتَّهكم في المشهد الحواري، ليؤسِّس الوعي لدى الشَّعب بما يجري في الواقع الجزائري ولفضح سلطة الدِّين والكشف عن الهوية الحقيقية لرجل الدين.

٢-٣. الباروديا أو المحاكاة الساخرة

تحدَّث باختين في تعليقه على أنماط البوليفونية في رواية دوستويفسكي عن شكل آخر من أشكال تعدد الأصوات في النصّ وهو الباروديا أو المحاكاة الساخرة وهي نوع أساسي من الأسلبة[١] اللُّغوية

[١] - الأسلبة في كتابات باختين ترتبط بمفهوم السخرية و تعدُّ الأسلبة إحدى دعائم العلاقات المشحونة بالحواريّة إلى

يقوم على التوليف بين اللغة الغائبة واللغة الحاضرة؛ فاللغة الثانية تقوم بمقاومة اللغة الأولى وتسعى لفضحها وتحطيمها وعند تداخل اللغة الثانية والأولى، تتم إعادة خلق اللغة الأولى بسخرية، حيث يسخر المتكلم من أسلبة اللغة الأولى، الحقائق والخطابات الجادة. كما أن الباروديا تقوم على التعارض المطلق بين نوايا اللغة الأولى واللغة المشخصة وهو ما يبدو في الباروديا.

ففي لغة الباروديا تمتزج اللغة الأولى أو الغائبة مع اللغة الثانية بشكلٍ يخالف نوايا المتكلم في اللغة الأولى (باختين،١٩٨٧م: ١٨) والضِّدية بين نوايا المتكلم في اللغة الأولى مع نوايا المتكلم في اللغة الثانية في إعادة بناء اللغة الأولى، يشيع بجو من السُّخرية والتهكم في النصّ يشبه الفضاء الكرنفالي والباروديا تعارض نوايا اللغة الأولى واللغة الثانية تزيل عنها ما تحمله من الأفكار والمعاني ذات الطابع الإيجابي وتستخدمها اللغة الثانية في صياغة جديدة تتبدل فيها النوايا بشكل يثير على التهكم والسخرية. والمبدع، بهذا التحويل اللغوي وأسلبة اللغة الغائبة في الباروديا، يسرد الإيديولوجيا المترسخة في الخطاب السائد وعند باختين ثمة نمط من الباروديا اللغوية يقوم على استخدام النصوص الدينية والخطابات الروحانية والطقوس الدينية ويسمي باختين هذا النمط اللغوي البوليفوني بالباروديا المقدسة (باختين، ٢٠١٥م: ٢٧).

وفي مسردية جلاوجي ثمة موقف حواري بين الحاج فهّوم وبين الرجل الذي يبحث عن طريقة لطلاق زوجته. في الخطاب الثّقافي العربي، يحاول البعض الحطَّ من شأن المرأة وإعلاء شأن الرجل، نتيجة سيطرة الفكرة البِطريركيَّة وبالاعتماد على النصوص أو الروايات الموروثة، وخصوصا في الفكر الأصولي العربي الذي يرى في الكيان الأنثوي قوة مدمِّرة لكيان الرجل تخرجه من طوره الرَّوحاني، وهو السبب في معاناة الرجل. وفي هذا الخطاب السَّردي يعيد المبدع إلى الأذهان ما

جانب المحاكاة الساخرة كما إنها تقنية وظاهرة من الظواهر الكلامية الفنّية التّي توفّر للأعمال الروائية أبعاداً جمالياً، تتجلى في الكشف عن المواقف المتباينة والرؤى المختلفة الكامنة في المتن الروائي والأسلبة لغة مقدمة في ضوء لغة عصرية، لكن الطابع الغالب على الملفوظ هو لغة التراث من حيث معجمها وحمولتها الفكرية، بينما تظل اللغة المعاصرة تعمل الخفاء بشكل مضمر، إلا أننا نستشف تأثيراتها من السياق ونلتقط بذلك الانتقادات الساخرة المضمنة في الملفوظ. (وديجي، أشكال التعدد اللساني والأسلوبي في رواية مابعد الخلية لعبدالكريم غلاب، ص٥٨٥)

يمارسه رجل الدين في المجتمع من تحوير للنُّصوص الدِّينية من أجل مصالحه ليكون النصّ سخرية من الواقع الدِّيني.

تتبدى الباروديا المقدسة في قول الحاج فهّوم في مخاطبته الكهل وهو يريد أن يتخلص من زوجته حتى يتزوج من غادة: هل يخفى عليك أمر النساء؟ هل تعرف ماذا قال رسول الله؟ قال صلى الله عليه وسلم: النساء ثم النساء واليهود والنصارى وحذَّر من النساء مرتين ومن اليهود والنساء مرة واحدة. ترتسم علامات التعجب على ملامح الكهل وهو يتمتم أعوذ بالله من النساء ثم قال الحاج فهّوم: قال الله تعالى إنَّ كيدهن لعظيم وقال إن كيد الشيطان كان ضعيفا (جلاوجي،٢٠٢٠م: ٢٧) والباروديا المقدسة في هذا النصّ، تعبِّر عن زيف سلطة الدين في المجتمع.

والنصّ يسخّر العقلية الدينية التي تقوم بتحوير الحقيقية الدينية وتتلاعب بالنُّصوص والرِّوايات الدِّينية في خدمة المصالح الفردية، وهذا هو وجه الباروديا المقدَّسة في النصّ، حيث يقوم المبدع بفضح الواقع الديني بلغة تنزّ منها السُّخرية والتهكم من سلطة الخطاب الديني على أذهان الناس في المجتمع. فما قاله الحاج فهّوم هو تحوير لقول الرسول، وحتى لو اعترفنا بصحة هذا الكلام المنسوب للنبي، فإن القصد يختلف ويتعارض مع ما ينويه الحاج فهّوم في هذا النصّ وهذا هو وجه الباروديا المقدسة في المتن.

ففي خطاب النبي نهي للمؤمنين عن تبرُّج نسائهم أمام اليهود والنصارى، وهذا هو ما ينويه الرسول من هذا الكلام، غير أن الحاج فهّوم قام بتحوير هذا الكلام ليراوغ به الناس وليبرِّر أمر الطلاق من أجل مكاسبه المادية، وهذا هو ما يثير السُّخرية والتهكم عند المبدع، فيقوم، لفضح واقع الخطاب الديني، بهذه الباروديا المقدسة التي تظهر في المفارقة بين منظور الرسول ونوايا الحاج فهّوم في خطابه كلغة حاضرة تحوي اللغة الغائبة، ثم يقوم بتحويره، وهذا هو واقع الخطاب الديني يسرده المبدع بالإشارة البارودية إلى ما في الواقع الديني من تبديل وتحوير للحقائق الدينية.

يتعلَّق الحاج فهّوم بحبِّ غادة فيخطِّط حتى يطلقها من زوجها ثم يتزوَّجها. ومن أجل تنفيذ خطَّته، يقوم بخلق التبديل في اللغة الغائبة وهي كلام الرسول عليه الصلوات، والمبدع بسرد هذا الحدث الكرنفالي، يسخر من رجل الدين في المجتمع، كما يقوم المبدع بسرد موقف الكهل أمام هذا الخطاب الديني المزوَّر ليعبِّر به عن رفضه لردة فعل الناس في مواجهة سلطة الدين في الواقع، حيث تتلخَّص ردة فعلهم في التَّسليم والمصادقة والدَّهشة والإعجاب.

هذا المشهد الحواري ذو طابع الباروديا المقدسة، يتضمن عنصر الأناكريزا في المشهد الحواري، حيث يقوم الحاج فهّوم بتهييج الكهل وإثارته في مناقشتهما حول أمر النساء، غير أن الحاج فهّوم يرغمه على طلاق زوجته والزواج من امرأة غيرها وهذا هو وجه الأناكريزا في هذا المشهد الحواري في قوة واحد من طرفي الحوار على إرغام غيره على فعل ما، وهذا الوجه الباروديا للنص السردي وقوة واحد من طرفي التخاطب على إرغام غيره للقيام بفعل ما يجعل النصّ السردي ذا نكهة كرنفالية.

ومن صور الباروديا المقدَّسة ما نلحظه في خطاب الحاج فهّوم حول جواز نكاح المرأة، وهو بأمر نشناس يقرِّر الزواج من غادة وخلافاً للنص المروي عن الرسول يقول أنه يريد أن يطبِّق الشرع ويضيف إلى الدين ما نقص من خطاب النبي، فهو يتزوج لسبع: الجمال والمال والحسب والشهادة والدين والوظيفة والسن. وكلّ هذه المواصفات اجتمعت في غادة كأنها خلقت للحاج فهوم (جلاوجي،٢٠٢٠م: ٧٦) وتتجلَّى الباروديا الساخرة هنا في الحديث عن الحب والوسامة والمال في خطاب رجل الدِّين وتكمن المفارقة في كونه رجل الدين لا بدّ أن يدور خطابه حول الدين والأمور الروحانية لكنه في هذا السرد بطابعه الكرنفالي السَّاخر، يقوم بإضفاء أمور على ما هو مثبّت في الشرع، والسَّارد هنا يسرد ما عند رجل الدين من قناعة. والمفارقة بين ما يبديه في العلن وما يخفيه في داخله من الهواجس والرغبات، تفضح سلطة الخطاب الديني في المجتمع ويشيع الاقتناع بأن الكثير من الإشكاليات والتحديات في الواقع، والكثير من الشذوذ الأخلاقي وفساد الأخلاق الاجتماعي مصدرها الخطاب الديني المزوَّر الذي يبغي به أصحابه المكاسب المادية، وهذا عند السَّارد يدعو الى السُّخرية، حيث أنَّ رجل الدِّين في الواقع وصل مرحلة متقدّمة من الانحطاط الأخلاقي. فبدل الانشغال بالدِّين والأمور الرُّوحانية، ينشغل بحبِّ المادة والجسد، وهذه مفارقة بنيوية كبرى في هيكليَّة المجتمع يبوح بها النصّ ليوجِّه وعي القارئ إلى واقع المجتمع، وكيف يتبرأ رجل الدِّين من واجبه الدِّيني والرُّوحاني، وينتقل إلى الحياة البرجوازية، لا هم له إلا المكاسب المادية وحبِّ الجسد، وهذا هو ما يشكل ازدواجية دينية في الواقع.

٣-٣. الازدواجية ومبدأ التكافؤ بين الأضداد

ومن أهم ما يتَّسم به المشهد الكرنفالي، هو الجمع بين الأضداد أو مبدأ التكافؤ بين الأضداد، حيث يقوم السَّرد بالمزج بين المتناقضات أو يسرد اندماج شيء مع ما يعارضه. فالمشهد الكرنفالي يجمع

المقدّس مع المدَّنس والموت مع الحياة والرفيع والـدنيء والوضـيع ليكـون الحـدث الكرنفـالي، صورة عن الواقع المليء بالتعارضات والتناقضات والتشققات. وفي مسردية جلاوجي، بعـد أن قـرَّر الحاج فهّوم الانخراط في الانتخابات والترشَّح لها ونسَّق مع رئيس البلدية وأنفق أموالا كثيرة ، خطَّط لمراوغة الناس ليفوز بدعمهم في الانتخابات وقام نشناس والفار بتوزيـع المخـدِّرات بـين الشَّـباب بالمجان مقابل أصواتهم الانتخابية.

وهذه الأفعال، سرد كرنفالي لواقع رجل الدين في المجتمع الجزائـري. ففـي مشـهد حـواري بـين الحاج فهّوم ونشناش ورئيس البلدية، يجسِّد المبدع الازدواجية والتذبذب عند الحـاج فهّـوم الـذي يمثِّل جماعة رجال الدين في الواقع الجزائري:

المال يشتري ذمم الرجال وشرفهم وكرامتهم والعصر هو عصر المادة والحقّ مع من يملكها. وأما ما نراه ونسمعه فما هو إلّا كذب النُسّاك والمثقفـين والعـدل والوطنيـة والـدِّين و... المصـلحة العامـة والمساواة. كلّ هذه الأشياء هي كذب ونفاق. اسمع! هل جـدّدت انخراطـي فـي حـزب السـلطة أو الحزب الحاكم؟ .. نحن مع من يحكم(جلاوجي،٢٠٢٠م: ٥٥). فالحاج فهّـوم عنـده مكانـة فـي المجتمع، والناس يكنّون له الاحترام البالغ لكونـه رجـل ديـن، غيـر أنَّ المبـدع فـي هـذا المشـهد المؤسَّس على الازدواجية على لسان الشيخ، يكشف حقيقة الحاج فهّوم حتى يكـون السَّـرد بمثابـة دعوة لنسف سلطة الدين في الواقع.

تظهر الازدواجية بين ما يراهن عليه الناس في الحاج فهّوم، حيـث يـرون فيـه نمـوذج رجـل الـدين الملتزم بالأصول الدينية والمعتقدات والمبادئ وبين ما يعتقد به الحاج فهّوم من أن العصـر الـراهن هو عصر المادة والدين ليس إلا وسيلة لخداع الناس وفي مخيلته ليس الـدين وسـيلة لبنـاء سـعادة الإنسان، بل السُّلطة كل شيء بالنسبة للإنسان ويرى أن بعـض المفـاهيم، ومـن الأفضـل أن نقـول بعض المبادئ التي ينادي بها المنتمون إلى الأحزاب السياسية من بناة أفكارهم لمراوغة الناس وكل هذه المفاهيم أساسها الكذب والنفاق، وهذه الازدواجية التي أصابت رجل الدين يعبِّر عنها المبـدع في هذا المشهد الحواري بطابعه الكرنفالي الذي يفسح المجال للشخصـيات للتعبيـر بحريـة عـن مكنونهم ليفضح المبدع بحرية الحوار شخصياته.

٤-٣.التناوب والتبديل

ومن ملامح المشهد الكرنفالي التناول والتبديل في أدوار الممثلين المشاركين في الحدث الكرنفالي. ففي عمليات التناوب والتبديل تتغير أصول الأشياء، والشخصيات تتحوَّل إلى شخصيات أخرى تختلف وتتعارض مع حقيقتها. وهذا الملمح من المشهد الكرنفالي يقاوم زيف السَّلطة بأنماطها المختلفة في المجتمع الإنساني. والخطاب السَّردي يستعير هذا الملمح من المشهد الكرنفالي ليفضح واقعه الديني بلغة سردية تنبعث منها السُّخرية. فالخطاب السردي الكرنفالي هو خطاب تجريبي متمرِّد على المؤسسات الاجتماعيّة ومضادّ للسُّلطة والقمع والرؤية الأحادية (المرتجي،٢٠٠٩م: ١٥٣). ومن هنا يقوم بسرد عمليات التناوب والتبديل في الشخصيات ليكون المشهد السَّردي وسيلة تعرية للواقع والسُّلطة بأشكالها الدّينية والسِّياسية والاجتماعيّة من أجل تأسيس الوعي لدى الشُّعوب.

من صور هذا التناوب والتبديل للشخصيات في مسردية جلاوجي ما نلحظه في ما صدر عن الحاج فهّوم ونشناس والفار من محاولة تغيير مظهرهم للانخراط في صفوف الحزب المنتصر في الانتخابات الرئاسية حتى يحظوا باهتماهم و رعايتهم لبلوغ مكاسبهم وأهدافهم:

لابد أن نتغير من اليوم. لا بد عليكم من الصلاة وحضور حلقات الدرس في المسجد. وهل فهمت يا فار يا مكّار؟؟ - أنا أشرب الخمر سيدي. ينزعج الحاج فهّوم فيندفع شارحاً...أففف الخمر شيء والصلاة شيء آخر. لماذا تخلط يا جاهل؟ يعطيك الله من هنا حسناته ويعطيك من هنا سيئاته وعليك أن تجري عملية حسابية (جلاوجي،٢٠٢٠م: ٩٨).

إن التعارض من أهم ما يوصف به المشهد الكرنفالي، ومعناه الجمع بين الشيء ونقيضه. فبعد فشل خطط الحاج فهّوم في الفوز بالانتخابات، قرر خداع الناس فسلك اتجاها جديدا ليحظى باهتمام أعضاء الحزب الوطني الذين فازوا بانتخابات الرئاسة، فعمل الحاج فهّوم وتابعيه على تغيير مظهرهم اقتناعاً منهم بأنّ على الإنسان أن يلبس لكل زمان لباساً، والعصر هو عصر المظهر(نفس المصدر: ٩٤) وعليه قام الحاج فهّوم بتغيير مظهره وأمر نشناس والفار بتغيير ملابسهم والحضور في الصلاة وحلقات الدرس في المساجد وهذا المشهد الكرنفالي يقوم بفضح الواقع الديني ويكشف

عن حقيقة مفادها أنّ التزام رجل الدين في المجتمع الجزائري بطقوسه وإقامة حلقات الدرس وما يماثلها من الشؤون والتزامه بالمبادئ الدينية ليس إلا ممارسة لمراوغة الناس.

في هذا المشهد الكرنفالي نلحظ الجمع بين الشيء ونقيضه في صورة واحدة، بين الشيئين المتعارضين بغية التشكيك في جميع الصفات المطلقة ونفي نظامها (مليكي،بن عافيه، ٢٠١٥م: ٧٧) .

وفي هذا المشهد نلحظ التعارض بين الصلاة وبين الخمر والعلاقة بينهما علاقة الضدية؛ فالصلاة أمر روحاني إلهي والخمر أمر شيطاني نجس والمبدع في هذا المشهد من السرد الكرنفالي يجمع بين المتعارضين ليسخر به من الواقع الديني الجزائري ورجل الدين، حيث يتعامل مع الناس بمظهره الديني ليراوغهم و في الخفاء يتعامل مع رجل مثل الفأر ويخطط لتنفيذ مقاصده.

ورغم التعارض والضِّدية بين الصلاة وبين الخمر لكنَّ السَّرد الكرنفالي ينفي هذه الضدية على لسان الحاج فهّوم ليكون السَّرد الكرنفالي عاملا لفضح رجل الدين في المجتمع الجزائري. فرب العالمين عنده يعطي للإنسان لصلاته حسنات ويعطي لشارب الخمر سيئات. والمشهد الكرنفالي هنا يرسم صورة المجتمع المتحلل دينيا وأخلاقياً، حيث رجل الدين يتلوَّن ويتبدَّل ويتناوب الأدوار من أجل المكاسب المادية ومن أجل السُّلطة، وهذا ما يبعث على السخرية عند جلاوجي فيعبِّر عنه في هذا المشهد السردي الكرنفالي.

هذا النصّ الكرنفالي يرسم التغيير وتبديل المظهر والملبس والأدوار للشخصيات الرئيسة مثل الحاج فهّوم ونشناس والفار: اخرس يافار ذيل الحمار نحن مع القوي ولوكان ظالما وما يهمك أنت ظالم أو مظلوم، المهم من يفيدنا. يصرخ الحاج فهّوم: إلى الحمام لا بدّ من حلق اللحية وتغيير اللباس والعودة إلى البدلة وربطة العنق والرجوع إلى الأصل (جلاوجي، ٢٠٢٠م: ١٢٩- ١٣٠).

يظهر السَّرد الكرنفالي في تغيير الأدوار والملابس وحتى تغيير المظهر وحلق اللّحية بعد انتصار الحزب الجديد في الانتخابات. الحاج فهّوم قبل الانتخابات عندما ترشَّح للرئاسة أمر بلبس العمامة ووضع اللحية والسبحة، وفي هذا المشهد الحواري بعد انتصار الحزب الجديد في الانتخابات قرّر الانخراط في الحزب الفائز وأوعز بحلق اللحية وتغيير الملابس ولبس ربطة العنق حتى يكون على شاكلة أنصار الحزب الجديد لإيجاد علاقة معهم.

والـنصّ السَّـردي الكرنفـالي فـي هـذا المشـهد الحـواري، برسـم تغييـر الأدوار وتبـديل المظهـر والشكليات، يعبِّر عن محاولة الحاج فهّوم للوصول إلى السُّلطة ويمكن اعتبارها معادلة للتتويج فـي الحدث الكرنفالي. ففي الحدث الكرنفالي ثمَّة شخص يستغل وجود فضاء الفوضى والزَّحمة حتى يصل إلى الحكم والتتويج، وفي نهاية الحدث الكرنفالي يسقط القنـاع وتـتم إزالـة التـاج وإسـقاط الملك. والحدث الكرنفالي بهذا العرض التمثيلي يكون مناصـراً للمظلـوم، إذ «لا يكـون الحـدث الكرنفالي مجرد أداة للتسلية والتهريج، بـل أداة لقهـر الاسـتبداد الإقطـاعي والسُّـلطة الاسـتغلالية والوقوف بوجه الثَّقافة الرَّسمية التي تطمح إلى تدجين القوى الشعبيّة وصهرها فـي إطـار المنظومـة السَّائدة». وبالتالي يكون الحدث الكرنفالي إعلانا عن النفس الرافضة للظلم والاسـتبداد لا يمكـن التعبير عنه في الواقع نتيجة الرقابة والسَّلطة الحاكمة فيلجأ الإنسان إلى العرض التمثيلي في الحدث الكرنفالي ليعبِّر عـن رفضـه للانتهازيـة والاسـتغلالية. ففـي هـذا المشـهد مـن السَّـرد الكرنفـالي المعروض في الحوار بين الحاج فهّوم وبين نشناس والفار، نرى أنّ كل ما يصدر عن هـؤلاء الثلاثـة من التبديل والتناوب في محاولة لبناء علاقات مع أنصار الحزب الجديد واتّبـاع مـنهجهم الفكـري والظهور بمظهرهم، محاولة من أجل الوصول إلى السُّلطة.

يتجلَّى التبديل والتناوب في رسم حلق اللحية وربطة العنق ونـزع الملابـس التـي لبسـوها لمراوغـة الناس قبل الانتخابات لكنهم نبذوها وحلقوا لحاهم لينخرطوا في الحزب الجديد ويبدوا لهم الولاء من أجل المصالح.

الكاتب في هذا النصّ الكرنفالي بسخريته الرمزية من رجل الدِّين وبالإشارة إلى الانتقالية والتبديل والتناوب في شخصية الحاج فهّوم ونشناس والفار، يفضح واقع رجـل الـدين فـي المجتمـع وتوقـه السَّلطوي ويؤسِّس الوعي لدى المتلقي بانسلاخ رجل الدِّين من ذاته وهويته الحقيقية وكيف تحـوَّل إلى إنسان انتهازي واستغلالي طموح وإلى انسان مفكَّك داخليا وعقائدياً يفكر بالماديـات وكسـب المصالح وهذا هو مايدعو الى السخرية منه في الواقع الديني، حيث يرسمه المبدع في هـذا السـرد بعرض تنـاوب الأدوار للشخصـيات كمـا يشـير إلى«سـلبية الـدين المشـوّه وغيـاب القـيم الدينيـة والأخلاقية وسيطرة القيم المادية» (أحمد معيكل، ٢٠١٥م: ١٢٠- ١٢١) على الخطاب الديني: كلّ هـذا

الصـــراع هـــو صـــراع البطون..صـــراع المصالح...صـــراع الامتيـــازات لا أفكـــار ولا مبـــادئ (جلاوجي،٢٠٢٠م:١٣٢). ونلحظ في هذا المشهد الحواري ما جرى على خطاب الحاج فهّوم، حيث انحطت المبادي والقيم الدينية وسادت القيم المادية والمصالح على خطاب الواقع. فالصراع عند الحاج فهّوم الذي يمثِّل رجال الدين في المجتمع الجزائري، هو صراع المصالح والامتيازات وليس صراع القيم الدينية والمبادئ الإنسانية وهذا هو ما يعترف به الحاج فهّوم في هذا المشهد الحواري ليفضح به الكاتب الخطاب الدِّيني الجزائري الذي تحوَّل إلى أداة لكسب الماديات والمصالح وليس وسيلة بناء الكيان المجتمعي المترسخ دينياً وأخلاقياً. وهكذا عمل الكاتب على فضح الواقع الديني الجزائري بعرض التناوب والتبديل في شخصيات مسرديته ليكون النصّ عبارة رمزية ساخرة لهذا الواقع الديني الذي يبعث على السُّخرية والتهكم.

٥-٣. خروج الهامش وصوته

في الفضاء الكرنفالي لا معنى للرتب والألقاب ونلحظ الصوت الهامشي يعادل الفوقي ويصرخ بوجه الملك المتوَّج. ففي هذا السرد، بطابعه الرمزي الكرنفالي، يسرد الكاتب الوقوف بوجه الحاج فهّوم ما يمثِّل خروج صوت الهامش والوقوف بوجه الفوقي الدِّيني المستبد المتمثِّل في الحاج فهّوم؛ ففي المشهد الكرنفالي ثمة تقابل بين المهمّش وبين الملك المتوَّج وليست العلاقة بينهما على أساس الخضوع والاستسلام، بل المهمّش له صوته المعارض للمستبدّ ويبدي رفضه للملك المتوَّج ليكون المشهد الكرنفالي عرضا تمثيليا لخروج المهمّش.

ومن نماذج هذا المشهد الكرنفالي في مسردية جلاوجي ما نلحظه في قوله: أ رأيت مازلت أنانيا تفكر في ذاتك ومالك من حرام؟ وقال الحاج فهّوم بصعوبة وقد كساه العرق: تتركونه نصبا للطمّاعين واللصوص؟ مالي مالكم ومال إخوتك. إنه حقكم...لا نريده لأنك نهبته، مالك مال الفقراء هو عرق الكادحين..هو دماء وأنات الضعفاء(نفس المصدر: ١٥٠).

في هذا المشهد السَّردي الكرنفالي الحوارية بين الحاج فهّوم و بين مراد وهو ابن الحاج فهّوم، طرده مع أمه حتى يتزوَّج من غادة. وفي هذا المشهد يقف مراد بوجه الحاج فهّوم يرفض ماله ويذكّره بأن ما جمع من المال الحرام هو عرق الكادحين بعد أن طلب الحاج منه وإخوته الرجوع إليه ليحافظوا على ماله غير أنَّه رفض ذلك الطلب.

في هذا المشهد الكرَّنفالي يرفض مراد الرجوع إليه ويذكره بأنانيته. فالسرد الكرنفالي هنا يعرض التقابل بين المهمّش وبين الحاج فهّوم المتوَّج في هذا الخطاب السَّردي ليكون النصّ تذكيراً بانقلاب السلطة وخروج المهمّشين في أرض الواقع.

وفي مشهد سردي آخر نلحظ الموقف الحواري يسرد التقابل بين تفاحة وبين الحاج فهّوم: «يداك ملطختان بدمي ودم ابني. أغريتني بالمال واغتصبت شرفي ثم حبستني ثم اختطفت مني فلذة كبدي» (جلاوجي،٢٠٢٠م: ١٥٥) في هذا الخطاب السَّردي يقوم الحاج فهّوم باختطاف تفاحة وهي بنت الشيخ سالم ويغريها بالمال ويراوغها وبعد أن يغتصب شرفها، يحبسها ثم يقتل ابنها.

فهذا المشهد السَّردي الكرنفالي يجسِّد مشهد خروج المهمّشة، وهي تفاحة بنت الشيخ سالم، من هامشيتها لتقف بوجه الحاج فهّوم وتعترض عليه وتذكّره بما فعل بحقِّها من اغتصاب شرفها وقتل ابنها. وخروج المهمّشة من هامشيتها والوقوف بوجه السُّلطة في السَّرد الكرنفالي، يعني، بشكلٍ رمزيّ، أنَّ الأقنعة المزيَّفة على وجوه رجال الدِّين، ستنزاح في الواقع وأنّ المهمّش سيخرج من هامشيته كما حدث في المشهد الكرنفالي.

٦-٣. فكرة الموت وإزالة التاج كحدث كرنفالي

من أهم ما يعرضه الممثِّلون في الفضاء الكرنفالي الذي يكون التمثيل فيه تهديدا للسلطة، هو فكرة الموت أو خلع التاج في المشهد الكرنفالي. ويعدُّ الخلع وإزالة التاج حدثا كرنفالياً يعبِّر عن حتمية التحوّل وزوال السُّلطة؛ ففكرة الموت وخلع التاج حدث له طابع رمزي. ومنذ البداية، يبدو خلع التاج عبر التتويج وتكون الرُّموز الكرنفالية من النوع الذي يكمن في داخله فعل النفي (الموت) أو يرسم فكرة الموت، إذ يكون الميلاد مفعما بالموت والموت مشحوناً بميلاد جديد (باختين،٢٠١٨م: ٥٣- ٥٤) ونرى في هذا الخطاب السَّردي، بنكهته الكرنفالية، المبدع يرسم المفارقة بين بدايات القصّ وأحداث النهايات.

ففي البدايات عرض تمثيلي لما يقوم به الحاج فهّوم من الأعمال الانتهازية والاستغلالية وتبادل الأدوار وحتى السيطرة على الأجهزة الإدارية، يرسمه النصّ السَّردي باستقدام رئيس البلدية إلى بيت الحاج وتجسيد إطاعته لما يأمر به الحاج فهّوم ومساعدته للحاج في العمليات الانتخابية. كما ترسم المشاهد الكرنفالية غياب الوعي المتمثِّل في امتثال الناس للحاج فهّوم وقدرته على اختطاف تفاحة وزواجه من غادة بعد طرد زوجته وأولادها بعد أن وصفها بالعاهرة. لكن النهايات في هذا السرد

الكرنفالي، تختلف عن بدايات القصّ تماماً. فالملفوظات النهائية تعادل خلع التاج في المشهد الكرنفالي:

يبقى الحاج فهّوم حائرا يقلّب بصره في كل مكان. يحاول أن ينصت لأي حركة. يفرك عينيه بأصابعه المرتجفة. بعد لحظات، يسمع أصواتاً غامضة مبهمة تأتيه من بعيد كأنها انهيار جبل صخري، أو اندفاع قطيع من البهائم الوحشية. يتملّكه الخوف والفزع فيرتفع صوت همهمة يحاصره من كل مكان.. يصرخ(جلاوجي،٢٠٢٠م: ١٥٣).

في البدايات يظهر الحاج فهّوم في صورة رجل دين له طموح مادي، وانتهازي يستغل سذاجة البسطاء، ويعتقد أنه مُنح من الفطنة والدهاء ما لا يساويه فيه الأطباء، كما يرى فى نفسه رجلا قادرا على فرض سلطته على الأجهزة الإدارية التي تتمثَّل في رئيس البلدية ويكون هو الآمر والناهي.

غير أن النهايات في النصّ السردي تعارض بدايات الأحداث. ففي النِّهايات يظهر الحاج فهّوم في صورة رجل فقد مكانته عند الناس كما انكشف زيفه لهم وصار عنده نوع من الهلوسة؛ يشعر بالخوف والهلع والاضطراب ويطلب العون والمساعد من عائلته ويناشدهم الرجوع إليه. فالمشهد في هذا النصّ السردي بمثابة خلع التاج عن الحاج فهّوم. والمبدع، عبر رسم هذا الفضاء الكرنفالي، يوجه إنذاراً إلى رجل الدين في المجتمع ويستشرف المستقبل. وفي إنذاره لرجل الدين يثبت باليقين أنّ الأقنعة في نهاية مغامرته الانتهازية ستنزاح وستنتهي سلطته ويخلع عنه تاجه ويقف أمام الناس مترجياً عفوهم.

ربما يكون هذا الحدث في المشهد الكرنفالي أهم حدث تدور حوله بقية الأحدث، و يتنبأ المشاركون في الأحداث الكرنفالية بالتحول والتغيير ويركزون على فكرة خلع التاج وسقوط الملك المتوَّج ليكون الحدث الختامي إنذارا للسُّلطة لتقوم بالتعامل مع الشَّعب على أساس العدالة والمساواة بوصفها أهمّ هدف في الحدث الكرنفالي، وجلاوجي في خطابه السَّردي، عبر تطلّعه المستقبلي، يجسِّد هذه النهاية ليكون النصّ إنذارا لرجل الدين و مناشدة له للقيام بما أحيل إليه من الوظائف الدينية بعيدا عن الزيف والأقنعة والاستغلال الديني.

نتائج البحث

المشهد الكرنفالي يعرض الثنائية بين الشعب وبين السلطة، كما يؤطّر الصراع بين أصحاب القوة والسلطان الذين يكسبون السلطة على حساب طبقة الفقراء والكادحين. ويعتبر المشهد الكرنفالي ومشاركة الممثلين في الحدث الكرنفالي التمثيلي، ردة فعل على ما يصدر من السلطة من

الظلم والقهر، كما يكون الهدف من إقامة الطقس الكرنفالي مطالبة للمساواة والعدالة، والنصّ السردي كجنس أدبي بامتياز يحتضن أحداث الفضاء الكرنفالي للتعبير عن الواقع الإنساني وفضحه ومواجهة السلطة بأنماطها المختلفة.

إن المبدع الجزائري في مسردية الأقنعة المثقوبة يقوم برسم الواقع الديني الجزائري ويسعى، من خلال الكثافة الحوارية والحدثية، إلى التعبير عن حقيقة الأفراد وكشف الأقنعة عن وجه رجل الدين في الواقع. يمثل النصّ الإبداعي بطابعه الكرنفالي مقاومة الكتابة لسلطة رجل الدين كما يرفض النصّ التوجه الانتهازي لرجل الدين. ويحتوي النصّ على مشاهد مختلفة من التعددية في الأصوات يفضح بها المبدع السلطة الدينية التي صارت أداة لكسب المصالح الفردية.

وفي النصّ السردي تسقط المراتب والرتب ونرى أنّ التخاطبية بين الشخصيات في النصّ السردي والحرية في المشاهد الحوارية لها الدور الكبير في الكشف عن مكنون الشخصيات ونواياها الحقيقية. فيعرض النصّ السردي الازدواجية في وجود رجل الدين ليعبر بها عن واقع رجل الدين في المجتمع كما يرسم التناوب والتبديل في أدوار الشخصيات ويرسم خروج الهامشي من هامشيته ووقوفه بوجه رجل الدين ليعبر عما يعتقد به برؤيته التطلعية وهو أنّ الغالب، في نهاية الصراع، سيكون هو المغلوب وسيكون الشعب هو الغالب في صراعه مع السلطة، مثلما يحدث في المشهد الكرنفالي بخروج المهمّشين على أصحاب السلطة وسقوط الأقنعة. ثم يكرس النصّ السردي المفارقة بين بدايات الأحداث ونهاياتها ليوجّه بها المبدع إنذارا الى رجل الدين في المجتمع وليؤسس الوعي عنده ويبث لديه اليقينية بأن الأقنعة ستنهار يوما.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: العربيّة

أ. الكتب

أحمد معيكل، أسماء، **الأصالة والتغريب في الرواية العربية**، رواية حيدر حيدر نموذجاً، الأردن، اربد، عالم الكتب الحديث،٢٠١١م.

باختين، ميخائيل والآخرون، **الكرنفال في الثقافة الشعبيّة**، ترجمة: خالدة حامد، بيروت: دار الفكر الجديد،٢٠١٨م.

باختين، ميخائيل، **أعمال فرانسوا رابلية والثقافة الشعبيّة في العصر الوسيط وعصر النهضة**، ترجمة: شكير نصر الدين، بيروت: دار الجمل: ٢٠١٥م.

باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، المغرب: دار الطوبقال للنشر والتوزيع،١٩٦٨م.

باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دارالفكر للنشر و التوزيع،١٩٨٧م.

بوخالفة، فتحي، **لغة النقد الأدبي الحديث**، ط١، الأردن، إربد: عالم الكتب الحديث،٢٠١٢م.

جلاوجي، عزّ الدين، **الأقنعة المثقوبة**، ط١، الجزائر: منشورات المنتهى، ٢٠٢٠م.

حمداوي، جميل، **البوليفونية في الأدب والنقد**، ط١، المغرب: الدار البيضاء للنشر، ٢٠١٥م.

عبدالحميد، شاكر، **الفكاهة والضحك: رؤية جديدة**، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،٢٠٠٣م.

فراح، محمد، **الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي**، دار النشر اديسوفت، ٢٠٠٦م.

المرتجي، أنور، **ميخائيل باختين، الناقد الحواري**، الرباط: مطبعة أمينة،٢٠٠٩م.

ب: الرسائل والأطاريح الجامعيّة

غيشم، لمياء وحمادة، وفاء، «**البوليفونية في رواية مملكة الزربوط لمحمد بن طبة**»، مذكرة تخرج مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،٢٠٢١م.

ج: المجلات

بن عافية، وداد، مليكي، إيمان، «الكرنفال في رواية الحمار الذهبي وفق معطيات ميخائيل باختين»، **مجلة العلوم الاجتماعيّة والإنسانية**، العدد٣٣، المجلد١، ٢٠١٥م، صص٥٩- ٧٨.

شعلان، عبدالوهاب، ميخائيل باختين: «الكرنفال والحوارية»، **مجلة التواصل الأدبي**، جامعة باجي مختار الجزائر، العدد الثاني،٢٠٠٨م،صص١- ٣٠.

مفقودة، صالح، «ملامح وأشكال الهوية في رواية فضل الليل على النهار لياسمينه خضرا»، **مجلة قراءات**، المجلد١٤، ٢٠٢٢م:صص١٠٧- ١٣٦.

موساوي، هشام، «الضحك والتحولات السياسية في رواية روائح المدينة لحسين الواد»، **مجلة الخطاب**، العدد١٠، ٢٠٢٤م، صص١٣٤- ١٤٤.

نجيبه، رابح، عقيلة، محجوبي، «تداولية الحوار في الخطاب المسرحي في مسردية الأقنعة المثقوبة لعزّ الدين جلاوجي نموذجاً»، **مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، المجلد١٤، العدد٢، ٢٠٢١م: صص٧٩٨- ٨١٨.

نعمان، عزيز، «جلاوجي مستحضرا أدق جزئيات الواقع، مسرحية الأقنعة المثقوبة أنموذجاً»، **مجلة الخطاب**، العدد١٢، المجلد٢٠١٢،٧م،صص ١- ٩.

المصادر الفارسيّة

أ. الكتب

مكّاريك، ايرناريما، **دانشنامه نظريه‌هاى ادبى معاصر**، ترجمة:مهران مهاجر ومحمد نبوى، تهران، انتشارات آگه، ١٣٨٨ش.

نولز، رونلد، **شكسپير و كارناوال پس از باختين**، ترجم: رويا پورآذر، تهران: نشر هرمس، ١٣٩١ش.

ب. المجلات

اكبرى زاده، فاطمه، «الكرنفاليّة في رواية بريد الليل لـهدى بركات»، **مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية و آدابها**، المجلد ١٨، العدد ٦٤ - الرقم المسلسل للعدد ٦٤، ديسمبر ٢٠٢٢، الصفحة ٤٧-٧٢.

الوديجي، رشيد، « أشكال التعدد اللساني والأسلوبي في رواية ما بعد الخلية لعبدالكريم غلاب؛ مقاربة بوليفونية»، **مجلة قراءات**، العدد١، المجلد١٤، العام ٢٠٢٢، الصفحة ٥٧١- ٥٩٠

تحلیل کارناوالی در رمان «الأقنعة المثقوبة» اثر عزّ الدین جلاوجی بر اساس نظریه میخائیل باختین

حسین الیاسی مفرد *؛ حمید متولی زاده نائینی**؛

نوع مقاله

DOI: .....

چکیده:

داستان، خود را به عنوان یك ژانر ادبی جدید و وابسته به فرهنگ‌عامه عرضه می‌کند. باختین معتقد است که رمان از بطن جامعه و از دل آیین‌ها و سنت‌های آن زاده می‌شود؛ و رمان، با فضای کارناوالی حاکم بر آن، پلی میان مخاطب و فرهنگ عامه است که در شکل‌گیری آن تأثیر دارد. این دیدگاهِ باختین، پاسخی به برخی از شکل‌گرایان است که اثر ادبی را دارای گرایش ایدئولوژیك می‌دانستند؛ باختین در مقابل، رمان را گونه‌ای ادبی می‌داند که زاده‌ی جامعه و فرهنگ عامه است. بی شك رمان پیرامونِ گروه‌ها و افرادِ ازپیش‌مشخص‌شده‌ای نیست، بلکه بنابر اصل إبداع، به عامه‌ی مردم نزدیك شده است و مردم عادی، روابط بین آن‌ها، و تضادهای حاکم بر جامعه را با زبانی طنزآلود ترسیم می‌کند که موجبِ خلقِ فضای کارناوالی در رمان می‌شود. این جستار، با تکیه بر مؤلفه‌های ادبیات کارناوالی باختین و با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی و مطالعه‌ی داستان «الأقنعة المثقوبة» اثر عزّ الدین جلاوجی می‌پردازد. نتایج به دست آمده از این پژوهش اشاره دارد به اینکه در داستان جلاوجی، عنصر گفت‌وگومندی، عنصر غالب بر ساختار این گفتمان روایی است. این داستان در تلاش است تا دوگانگی روحانیت عصر حاضر را به تصویر کشد و با به‌کارگیری زبان طنز و کنایه، نمایش دهد که چگونه تلاش برای به‌دست‌آوردن قدرت با دروغ و فریب صورت می‌گیرد. این داستان، با طعمِ کارناوالیِ خویش، در صددِ افشایِ هویت حقیقی روحانیت در جامعه‌ی الجزایر است و از طریق نمایش شخصیتِ «حاج فهوم»، در تجسم یك روحانی، نقابی از چهره‌ی وی برمی‌دارد؛ و این‌گونه نویسنده، موضعی اعتراضی خود در برابرِ واقعیتِ گفتمانِ دینی در الجزایر را بیان می‌سازد. داستان در نهایت، این باور را در روح و جان مردم و روحانیت نهادینه می‌کند که روزی نقاب‌های کذب، دروغ و فریب برداشته می‌شود و حقایق آشکار می‌گردد؛ همان‌گونه که در فضای کارناوالی، قدرت پادشاه پایان می‌پذیرد و دروغ‌ها و فریبکاری‌ها آشکار می‌گردد.

واژگان کلیدی: باختین، روایت کارناوالی، عزّ الدین جلاوجی، الأقنعة المثقوبة

* – استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران (نویسنده مسؤول). پست الکترونیک:elyasi.h@lu.ac.ir

** – استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.